

מכאן, כתביעת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

## ”שוב עלינו להרפות מן המוכר“: על יצירתו של שמעון אדף

מכאן כרך כ"א, נובמבר 2022, תשפ"ב

$\pi$

פרדס הוצאה לאור

הַקְּשָׁיִם

המכון לחקר הספרות  
והתרבות היהודית והישראלית



אוניברסיטת בן-גוריון בנגב  
Ben-Gurion University  
of the Negev

עורכת ראשית: חנה סוקר-שווגר  
עורכים אורחים: יגאל שוורץ, רינה ז'אן ברוך

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי, יגאל שוורץ (העורך השני), זהבה כספי (העורכת השלישית)

מרכזת המערכת: מורן אריה

מערכת צעירה: מעין איתן, מורן אריה, לירון בירן-ניסנהולץ, רות דולורס וייס, יוני ליבנה, לינה רוז

מועצת מערכת: רחל אלבך-גדרון, אורי אלטר, דניאל בויארין, דן בן-עמוס, ארנולד בנד, נילי שרף גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, חנן חבר, גלית חזן-רוקם, עלי יסיף, ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר, לואיס לנדא, גלעד מורג, דן מירון, חנה נוה, אילנה פרדס, איריס פרוש, גבריאל צורן, נסים קלדרון, חנה קרונפלד, רות קרטון-בלום, אילנה רוזן, טובה רוזן, עוזי שביט, ריימונד שיינדלין.

עריכה לשונית: טלי בלייכר (עברית), דניאלה בלאו (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר ז"ל

סדר, עימוד והכנה לדפוס: פרדס הוצאה לאור

תמונת הכריכה: וויליאם טרנר, "המלאך עומד בשמש", 1846

"The Angel Standing in the Sun", 1846, Joseph Mallord William Turner (1775-1851),

© Tate London 2016

הגיליון רואה אור בתמיכת טוני וסטוארט ב. (ז"ל) יאנג.

מסת"ב: ISSN 1565-1754

כל הזכויות שמורות © תשפ"ב 2021 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע  
ופרדס הוצאה לאור, חיפה.

נדפס בישראל

[www.pardes.co.il](http://www.pardes.co.il)

שנתון

## תוכן העניינים

רינה ז'אן ברוך, פתח דבר "שוב עלינו להרפות מן המוכר": על יצירתו של שמעון אדף — 5  
רונית מטלון, שמעון אדף: קווים ליצירתה של "החיה החדשה" — 9

### שער ראשון: בין מקום למקום

יגאל שוורץ, כשחוני המעגל נפגש עם איקרוס: פריפריה ומרכז ברומן בחורף ל"ח ברנר וברומן הלב הקבור לשמעון אדף — 19  
עדיה מנדלסון-מעוז, הבחירה בנוודות: מהלך בפרוזה של שמעון אדף — 39  
יעל דקל "מפה להליכה לאיבוד": על פנים צרובי חמה לשמעון אדף — 59

### שער שני: שפה, מציאות ובדיון

אופיר טושה גפלה, המציאות היא לא האליבי של הספרות — 77  
דורית למברגר, "עקבות מבטו של אושרי": בין שפה כתמה לשפה כמתודה בפרוזה של שמעון אדף — 87  
הדס שבת נדיר, לפרק את מושג המסורת: על ערים של מטה לשמעון אדף — 115  
זהר אלמקייס, "מה שמעודו לא נשכח באמת": הערה על מוקס נוקס — 135  
אורית ברמן, "נוקב כְּסָפָה בְּזִכְוִיָּת": חומרי גלם ועיבודם ביצירתו של שמעון אדף — 151

### שער שלישי: בין שירה לפרוזה

רעות בן יעקב, "עדיין חבויה מפאת העננים": טכניקות של הסתרה בשירה המוקדמת של שמעון אדף — 161  
לילך לחמן, "במה עוד להללך": בין שירה לפרוזה — 185  
רינה ז'אן ברוך, "המוות קרה אבל איכשהו המשכתי לחיות": היענות והתנגדות ביצירתו של שמעון אדף — 203

## שער רביעי: רוחות הרפאים של הכתיבה

- שבא סלהוב, לְחַמֵּי וּדְמֵי: שירתו של שמעון אדף — 233  
עינה ארדל, שוטטות בבית הקברות: מערבולת תשוקה ושכחה: על קילומטר  
ויומיים לפני השקיעה לשמעון אדף — 237  
אילה בן לולו, קום קרא: בין רומן לאנטי־רומן — 245  
קציעה עלון, "המוות הגדול" ו"המוות הקטן": מין ומוות באביבה־לא  
לשמעון אדף — 253  
נוית בראל, "עוד אף פעם": נוית בראל קוראת שמעון אדף — 259

## שער חמישי: דיוקן

- "האינדסוף קל מדי": ריאיון עם שמעון אדף, מראיינים: יגאל שוורץ ורינה ז'אן  
ברוך — 265

## המשתתפים בגיליון — 303

## הנחיות למחברים — 306

# פתח דבר

## "שוב עלינו להרפות מן המוכר": על יצירתו של שמעון אדף

רינה ז'אן ברוך

שמעון אדף הוא מהיוצרים הבולטים ופורצי הדרך בשדה הספרות העברית בעשורים האחרונים. מאז ספר השירה הראשון שלו המונולוג של איקרוס, שחגג לא מזמן עשרים שנה, פרסם עוד שני ספרי שירה, אחד-עשר בפרוזה, ספר מסות וספר שחיבר עם הסופר לביא תדהר. בעת כתיבת דברים אלו עומד לראות עוד ספר חדש של אדף, הלשון נושלה, וכולי תקווה שאחריו יבואו עוד ספרים רבים. בשנים האחרונות ספריו מתורגמים לאנגלית, לספרדית ולצרפתית, וזוכים לפרסים ולתשומת לב ביקורתית ומחקרית רבה. המאמרים בגיליון זה רואים אור בעקבות יום עיון שנסוב על יצירתו של אדף בשנת 2017, בשיתוף פעולה של המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומכון הקשרים, יום עיון שהייתה לי הזכות לארגנו עם ראש מכון הקשרים יגאל שוורץ. הציטוט "שוב עלינו להרפות מן המוכר", של אדף, כמובן, הוא שנבחר ככותרת ליום העיון. חשבתי אז, והיום אני משוכנעת בכך אפילו יותר, שזאת התביעה הסמויה בכל ספר חדש שאדף מוציא לאור. שבכל ספר חדש שלו אין לדעת איזה עולם נפגוש ואיזו התנסות נעבור במהלך הקריאה. וגם כשאדף חוזר לדמויות שהופיעו בספריו הקודמים, או יוצר מערך סדרתי – כמו הטרילוגיה בכיכובו של אליש בן זקן (קילומטר ויומיים לפני השקיעה, קובלנה של בלש, קום קרא), המבוססת כולה על ז'אנר הבלש – גם אז, בגבולות הז'אנר הנוסחאי ביותר, אין באמת חזרה. להפך: ניסיון החזרה כופה פריצה ושכלול של הז'אנר החזרתי הזה, עד שהוא מומצא מחדש ומתגלגל למחוזות ספרותיים אחרים המאתגרים את כללי הז'אנר והשוק, ומגדירים אותו מחדש. יצירתו של אדף ממקמת את עצמה מחדש שוב ושוב במסורות הכתיבה השונות, הן בתחומי הספרות העברית והן בתחומי הספרות העולמית – וזה אולי המקום לציין שאדף אינו רק סופר גדול, אלא גם קורא גדול, תכונה לא נפוצה בקרב הסופרים בני זמננו, המרחיבה את אופקו הצורניים והתודעתיים ומסייעת לו ביצירת עולמות ספרותיים שלא היו יכולים להתקיים או אף להסתמן בלעדיה.

ובכל זאת חוטים נמתחים מן השירה, דרך המסות והסיפורים הקצרים, אל הרומנים והטרילוגיות, בשפה ובלקסיקון האדפי ההולך ונוצר במשך השנים, וטווים גם צד נוסף להתרחקות מהמוכר. אומנם באופנים אחדים היא תמיד מחדשת, אך ישנם גם מקרים

שבהם, למרות הכול, היא מתרחשת כדי לחזור אל המוכר. לחזור ולהתבונן בדברים מנקודת מבט אחרת, ליצור את המוכר מחדש ולהוסיף לו ממדים, ובכל אחד מהסיפורים המהלך יוצר מיתזציה של דמויות, של חפצים ושל אתרים. דוגמאות מופת הן שדרות ובבואתה הבדיונית מבוא ים.

אדף, יותר מכל כותב עכשווי, שחרר את המרחב הארץ-ישראלי מכבליו, והעניק לממד הטמפורלי מקום מהותי בכתביתו. העיסוק בטמפורליות משחרר את המרחב מגבולותיו הסוציולוגיים והפוליטיים השגורים. הוא מאפשר לו קיום אחר, ספקולטיבי ובדיוני, משוחרר מהמשקל החיצוני, השבלוני, ומזקק מתוכו איכויות רגשיות ומיתיות. כך מושב למרחב ייחודו החד-פעמי, הנחוה מנקודת התצפית הייחודית לאדף.

גם מקריאות חוזרות בספריו של אדף אני תמיד מופתעת, ובשנים האחרונות אני משתכנעת יותר ויותר שמעבר לרווח הטמון בקריאה חוזרת ומעמיקה ברבים מהספרים הנכתבים, בספריו של אדף הקריאה השנייה נדרשת במיוחד, כי רק היא משלימה את מהלך הקריאה הראשון. בעולם ובתרבות ההופכים גם את הקריאה לחד-פעמית, ולא במובן הייחודי, אלא במובן הצרכני, שבו אנו צורכים וממשיכים אל הספר הבא, מבקשים עוד מאותו דבר, הספרות של אדף נשענת על יסודות אחרים לחלוטין. היא דורשת קשב וקריאה חוזרת. אם בשל תנועתה הפראית לפעמים, פניויה החדות ונסיקותיה התלולות, ואם בשל תחושת הנפילה ללא שליטה, מז'אנר לז'אנר או ממצאות למציאות אחרת. אין לה קרקע יציבה.

שוב עלינו להרפות מן המוכר הוא אוסף מאמרים ראשון על יצירתו של שמעון אדף. מסתה של רונית מטלון, הפותחת את הקובץ, היא ההרצאה שנשאה ביום העיון בשנת 2017, ששלחה אליי כמה ימים אחריו. לא ידענו אז שלא תספיק לראות את הגיליון. במסתה המבריקה נוגעת מטלון ביסודות המהותיים ביצירתו של אדף. היא עומדת על מחשבת הספרות שלו, כפי שהיא מופיעה בקוסמוס שבוראת יצירתו, וזאת על אף סירובו של היוצר "לייצר" אובייקטים אסתטיים מוגמרים. כמו כן, היא עומדת על מאפייניה של העיר שדרות, המסרבת להיות מקום, ועל האי-נחת של אדף ביחסו לכללי הייצוג הריאליסטיים.

המאמרים בחטיבה הראשונה בוחנים את יחסי הפריפריה והמרכז ביצירתו של אדף. יגאל שוורץ עוסק במה שהוא מכנה "בריאה עצמית של מרכז מתוך פריפריה", וקושר בין האסטרטגיה הפיזית של אדף (ויוצרים הפועלים באופן דומה) לבין זאת של כמה מהסופרים שכוננו את הספרות העברית, ובהם ברדיצ'בסקי וברנר. עדיה מנדלסון-מעוז בוחנת את תהליך החניכה וההתבגרות של גיבורי פנים צרובי חמה ומוקס נוקס כמתח שבין הפריפריה למרכז, ויעל דקל, הקוראת ברומן פנים צרובי חמה, כותבת על מפות ספרותיות ואמיתיות, על מעברים בין מרכז לפריפריה ועל משמעותה של השפה העברית האדפית במעברים האלו.

החטיבה השנייה עוסקת בשפה, בדיון ומציאות. אופיר טושה גפלה מבקש למפות את הגנום של יצירתו של אדף בפרוזה ואת זהותו כיוצר. הוא מפרט ומסביר את שש דרגות הבדיון שהוא מוצא ביצירתו. עוד הוא מרחיב בדבר הזליגה בין העולמות המוכרים לבין הזרים, שטטוש הגבולות בין מציאות לבדיון והזליגה מז'אנר לז'אנר. דורית למברגר עוסקת

ביחסים שבין השפה לבין העולם בפרוזה של אדף, דרך הגותם של בכטין וויטגנשטיין, ובוחנת, בין היתר, את היחסים בין התצורות המונולוגיות לבין התצורות הדיאלוגיות ביצירתו, ואילו הדס שבת נדיר נדרשת אל הסמל של ורד יהודה ברומן עדים של מטה ואל שאלת המסורת. מאמרה של זהר אלמקייס עוסק בתמות של זיכרון, באופי ההיברידי של מוקס נוקס ובתפקידן של העברית והלטינית ביחסי האב והבן ברומן, ומאמרה של אורית ברמן, החותם את החטיבה, עוסק בלשונו הפיוטית של אדף. ברמן מבקשת לחזור אל חומריותו של הממד הפיגורטיבי ביצירתו, בעיקר המטפורה, שעה שהיא בוחנת את חומרי הגלם והיצירה הממשיים המרכיבים אותה – לא הזיכרון או נוף הילדות, אלא החומרים עצמם: זכוכית, פורמייקה, ברזל ועוד – ואת דרך עיבודם בשפתו הספרותית. בחטיבה השלישית שלושה מאמרים העוסקים בחיבורים שונים שבין השירה לפרוזה אצל אדף. החטיבה נפתחת במאמרה של רעות בן יעקב, העוסקת בטכניקות ובאסטרטגיות פואטיות של הסתרה בספר הביכורים של שמעון אדף המונולוג של איקרוס, ומזהה שלוש טכניקות של הסתרה: שיר מוקדם וגנוז לכאורה המסתווה בשיר אחר; דיון בכתיבה למגירה והצבתם של "סודות גלויים"; ושכחה כפרקסיס. מאמרה של לילך לחמן בוחן את ה"הלל" ביצירתו של אדף ואת היחסים בין שירה לפרוזה ביצירתו. היא שואלת מדוע, כיצד ולאילו תכליות מנכיח אדף את השיר, על ריבוי מובניו וקולותיו, בספרי הפרוזה שלו. גם המאמר שלי עוסק ביחס שבין השירה והפרוזה, וליתר דיוק, במעבר של אדף מזו לזו. במאמרי אני מתארת שתי תנועות, היענות והתנגדות, המרכיבות מהלך מרכזי ביצירתו של אדף, ומראה כיצד מהלך זה מתגלם בראשית כתיבתו – בספרי השירה הראשונים שלו ובמעבר לספר הפרוזה הראשון, שהוא גם רומן הבכורה הבלשי – לכדי סיפור החניכה של אדף ככותב.

החטיבה האחרונה בקובץ עוסקת ברוחות הרפאים של הכתיבה: שבא סלהוב עוסקת בספר השירה השני של אדף מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי, מדובבת את הרוחות ואת רוחות הרפאים המנשבות בו, וכותבת על התשוקה הבסיסית המובעת בו: "תשוקה של גוף שאיננו מסוגל להכיל את ידיעתה העמוקה של התשוקה". סלהוב כותבת על שיבה אל מקום מוכר, אל מקור, שהיא מוצאת בשירתו של אדף, ואל ההליכה מעבר להם – שלו ככותב, ושלה כקוראת. עינה ארדל ואילה בן לולו עוסקות בשני אתרים ורגעים חשובים בטרילוגיה הבלשית של אדף. ארדל כותבת על אליש בן זקן ועל דמותה הרפאית של דליה שושן ברומן הראשון שהם מופיעים בו, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, על הרגע הכפול והמכונן של גילוי האהבה ואובדנה בבית הקברות, ובן לולו קוראת את קום קרא, ונדרשת לדמות המספר הייחודי ברומן, המכנה את עצמו "אני, כלומר, אני". ברגישותה בוחנת בן לולו את חורשת האקליפטוסים, אחד הלוקוסים החשובים שאדף חוזר אליהם שוב ושוב ברבות מיצירותיו, מקום שהפך להיות, כפי שהיא כותבת, "מרחב קיום חלופי המאפשר לאני שלל של התנסויות במרחב ובזמן".

מאמריהן של קציעה עלון ונוית בראל עוסקים בספר השירה השלישי המדהים של אדף אביבה-לא, שעורר הדים רבים, ובחציית הגבולות של השפה. עלון כותבת על ארוס ומוות הכרוכים בספר זה בזה ומרחיבים זה את גבולותיו של זה. בראל קוראת את חוסר האפשרות של מות האחות ואת אבלה של האם. היא מדברת על הלשון החד-פעמית של

ספר הקינה הזה, שהלשון השירית הנוהגת אינה מספיקה לה ו"מיוצרת מחדש לצורכי הכאב".

בחלקו האחרון של הגיליון השיחה שערכנו, שמעון, יגאל ואני, על החיים, על הספרות ועל מה שביניהם.

ברצוני להודות ליגאל שוורץ, על שאפשר את קיומו של יום העיון, שהשתתף בתכנונו ואף הציע לערוך את הגיליון הנוכחי. תודה לחנה סוקר-שווגר, שהעניקה לנו בית, תמכה ועזרה לנו לאורך הדרך. למעין גלברד-עזיזה ולמורן אריה, מזכירות מערכת מכאן, וגם להדס שבת נדיר, על חלקה בשלב הראשון של ארגון יום העיון.

תודה גדולה לרווית לוין, הממונה על המנהל במכון הקשרים, ולסיגל אדרי, הממונה על המנהל במחלקה לספרות עברית, על עזרתן היעילה ומאירת הפנים, גם ביום העיון וגם בכל הקשור להפקת הגיליון.

ברצוני להודות לכל הכותבים כאן, שרובם השתתפו ביום העיון בשנת 2017, על חלקם בהרחבתו ובהעמקתו של השיח הפורה והמתמשך על יצירתו של אדן, שזהו רק ראשיתו, לחביבה ישי, שבעת יום העיון הייתה ראש המחלקה ונתנה לנו רוח גבית, לטלי בלייכר, על העריכה הקפדנית והמיטיבה, ולדוד גוטסמן וצוות הוצאת הספרים פרדס, על ההפקה המסורה והמקצועית.

ותודה גדולה לשמעון אדן, בשמי ובשמו של יגאל שוורץ, על הספרים, על השיחה, על האופק ועל מי שהוא.

רינה ז'אן ברוך

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



## שמעון אדף: קווים ליצירתה של "החיה החדשה"

### רונית מטלון

קודם כול התנצלות. הצ'ק שהפקדתי לפני כמה שבועות, כשהפצירו בי להעניק כותרת לדבריי כאן, נשאר במידה ידועה בלי כיסוי, בלי בשר, בלי הנמקות והנמקות שכנגד. ככה זה. מה קרה? הזמן קרה. המילים קרו. של שמעון אדף ושלי. המחשבות קרו והסתכנו. ושוב לא הצלחתי לפענח את כתב ידי בכותרת ההיא, להבין אל נכון למה התכוונתי. בקיצור, הכותרת מאז "כמה מחשבות על מקום שהוא דמות ודמות שהיא מקום אצל שמעון אדף" רזתה מאוד, מאוד היא רזתה ("רזית, נעימה ששון, רזית", אומר המורה יחזקאל לנעימה ששון באחת מהצהרות האהבה המרטיטות ביותר בספרות העברית, "נעימה ששון כותבת שירים" לעמליה כהנא-כרמון) ומה שנוותר ממנה בעצם הוא צמד המילים "כמה מחשבות".

הרפתקת המחשבה הזאת על עבודתך, שמעון (ומשום מה נראה לי נכון לדבר אליך כאן, ולא עליך, מין התרסה כלפי הנימוסים וההליכות שלך ושלי כאחת), ההרפתקה הזאת, שבתוכה, בין חצי הרהור להרהור, נפערו חללים גדולים שאין למלאם בלי לרמות מישהו ובלי שאתה תבחין ברמייה הזאת – שהלוא אמת ושקר הן קטגוריות שאתה יודע עליהן לא מעט – התרחשה בימי הצינה הכי גדולים בחיפה, שנעשתה העיר שלי, בעת שהמזגן שלי קיצר את החשמל בבית שמונה פעמים רצופות.

שלוש פעמים ביקר אצלי עטייה איש המזגנים, שבא בכלל מכאן, מהדרום, וביחד דנו ארוכות, הוא ואני, באישיותו הרב צדדית של המזגן שלי, כי גם עטייה וגם אני, צריך להגיד, מתעניינים הרבה יותר באפיון דמויות מאשר אתה, שמעון, כפי שהעדת על עצמך לא פעם בגרסאות שונות. בקול נמוך, מלא בדרך ארץ ובמצוקה, תיאר לפניי עטייה את המזגן שלי הקרוי "האינוורטר": זהו מזגן משוכלל ביותר, מתברר, הקורא בלי הרף את הטמפרטורה בחלל ומתאים את פעולתו אליה באמצעות רשת חיישנים מתוחכמת ורגישה מאין כמותה, דקה מן הדק. רק שאליה וקוץ בה. דווקא מערכת מסועפת ומשוכללת זו של חיישנים, הודה עטייה, גורמת לא פעם קצרים חמורים בהבנה ובתקשורת שבין חיישני

---

1 רונת מטלון הקריאה מסה זו, בכותרת "כמה מחשבות על מקום שהוא דמות ודמות שהיא מקום אצל שמעון אדף", ביום עיון שהוקדש ליצירתו של אדף ב-4 בינואר 2017, באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. המערכת מודה למשפחתה של רונת מטלון על הרשות לפרסם את המסה. (הערת העורכת, רז"ב.)

המזגן לבין המנוע. המנוע מסרב לקרוא ולהבין את חיישני המזגן ולהפך, ומכאן התקלות הרבות ביצור המשוכלל.

השיבוש החוזר ונשנה באותו יצור המתכנה האינורטר הוא אפוא לא רק תוצר לוואי מצער של השכלול, אלא ממש מובנה בתוכו! וכך ישבנו ותהינו, עטייה ואני: האם יש לשיבוש המובנה הזה בקשר בין חיישני האינורטר למנוע תחביר צפוי מראש וניתן לחיזוי? האם ניתן לשחזר את התחביר של השיבוש?

לפיך, שמעון, לפי מה שנדמה לי שאני מבינה מהפרויקט הלשוני המשוכלל שלך, שהוא ספרותי אבל לא רק ספרותי (כי לא פעם נראה שאתה חוקר משהו באמצעות הספרות, והספרות היא אמצעי, לאו דווקא תכלית), כמעט ולא ניתן לשחזר את התחביר של השיבוש, את העיקומים וההיפוכים והסטיות בחוט הפתלתול המוליך מן הנפש אל העולם ולהפך. אי אפשר. אין ארגז כלים.

לרגעים השיבוש הוא האמת לאמיתה, הוא הדיוק, הוא הווא־הוא דווקא ההבנה העמוקה, כמו במקרה של הנער המשבש כביכול את הפתגם "יד רוחצת יד", וסבור בתוקף שהוא "יד לוחצת יד", ובמקום אחר השיבוש – שכמעט תמיד הוא לשוני – קשור באי־יכולתו של הדובר שלך באותו פרק בחוקס נוקס לדבר את השפה שמדברים בשכונה, השפה המקובלת. וכך הפעולה בעולם של אותה דמות המתקראת "אני" היא ג'סטה ריקה של חיקוי, "אבא שך ערומקר", חיקוי שפה וחיקוי מחוות אנושיות, והשיבוש הוא החושף אותנו ואת ה"אני הזה" לזרות התהומית של הפעולה הלשונית, ובעצם לזרות של ההיות בעולם, לאותו מצב שכיח אצל הגיבור שלך שהוא מחקה נוכחות של עצמו במציאות, כאילו שינן את התנועות הנכונות, אבל לא ממש נוכח.

אבל לפני כל זה, ואולי בעצם בהמשך לאותה מחשבה על התחביר של השיבוש הנעוץ בעצם הפעולה הספרותית, צריך להגיד משהו על מה שנתפס בעיניי כמהותי אצלך. נדמה לי שהספרות הישראלית, ובעיקר הפרוזה, ענייה מאוד במחשבת ספרות. זוהי איננה שאלה של ערך ושיפוט. טקסטים טובים ואפילו טובים מאוד נכתבו ונכתבים. אבל מחשבת ספרות כמעט ואין. המחשבה הזאת על מהו הדבר הזה שאנחנו עושים. מה מקומו. מה ממדיו. מה מערכת הזיקות שבין האסתטי לבין האתי. ואינני מתכוונת כאן למניפסטים של כותבים, אלא למחשבת הספרות הנמצאת בתוך הספרות עצמה, בתוך המעשה הספרותי עצמו. על רקע הדלות הזו במחשבת ספרות, וגם לא על הרקע הזה, מזדקר הקוסמוס הזה, שהוא עולמך הלשוני, שמעון, ושמודרך בלי הרף בידי מחשבת הספרות. חקירת המחשבה הזו. הפרויקט הלשוני הזה שלך, נדמה שהוא מסרב כל הזמן. שמה שעומד ביסודו הוא קודם כול סירוב עיקש. מהו הסירוב הזה? ובכן, קודם כול נדמה לי שזהו סירוב לייצר מוצר שקוראים לו "ספרות" או "ספר" או "רומן" או כיוצא באלה. והטקסט שלך, כמו אצל ברנר, הוא מין מעשה של "אף על פי כן". טקסט שמסרב לפעולת הייצור, לאובייקט האסתטי המוגמר, ואף על פי כן מעמיד אותו, כשהסירוב לייצור פועם כמעט בכל משפט ובכל פסקה.

זה רק אפס קצהו של מה שניתן לומר על מחשבת הספרות שלך, אבל כאן – ומייד – מוכרחים להגיד משהו על המחיר: ספרות כזאת, המעמידה בסימן שאלה את אקט הייצור ואת הספרות כמוצר וכתוצר, משלמת מחיר. אפילו מחיר כבד. אתה מכיר אותו,

את המחיר הזה. גם הוא נמצא בתוך מחשבת הספרות, ששורשיה, נדמה לי, נטועים עמוק בתוך מודרניזם כמעט תאולוגי בחומרה שלו. אותו אספקט של המודרניזם הספרותי המניח יחסי מלחמה ומאבק עם הקורא שלו. וישנה גם תביעה גדולה מהקורא הזה: להיכנס וללמוד ולקבל פעולה לשונית שבליבה שיבוש של מה שאנחנו קוראים לו הטבעיות ביחסי כותב וקורא. בשדה החקר שלך, שמעון, יודעת התודעה הכותבת כל הזמן שהמעשה הספרותי הוא מעשה של צירוף והדבקה בלתי פוסקים של דברים שאינם מצטרפים ונדבקים ב"טבעיות". שהטבעיות של המעשה הספרותי, אותו ניסיון לגעת בשורש הנשמה של היחיד והעולם, מותנית במעשה הייצור המלאכותי, בתוך המבחנה, במעבדה של היוצר. לאותה ישות כותבת, העמלה על המלאכותי בעודה מנסה ללכוד את הטבעי, אתה קורא בעמודי הפתיחה העזים והנפלאים של מוקס נוקס "החיה החדשה". הניסיון ליצור חיה חדשה.

מי היא אותה "חיה חדשה" שאותו "אני" במוקס נוקס שואף ליצור? האם היא אדם, סובייקט, או דבר, משהו בעולם? אני לא יודעת. אני גם לא בטוחה שאתה לגמרי יודע, משום שהגבולות בין היות סובייקט, "אני", לבין היות דבר בעולם, משהו ולא משהו – כל כך הם נזילים אצלך. משנים צורה. רוצים להיות גוף ומתנגדים לגוף. וכשאני אומרת גוף אינני מתכוונת רק לגוף של משהו, ה"אני" או הדמות, אלא גוף של מקום. שדרות שלך למשל. איזה מין מקום היא בשירים או בפרוזה? אז שדרות היא קודם כול מקום המסרב להיות מקום, מסרב להיכלא בתבניות הלשוניות של המקום הישראלי הפריפרי על כל מערכת אביזריו. כן, שוב ברנר. "הז'אנר הארץ ישראלי ואביזריה". אתה אומר שאתה קרוב לעגנון, אבל כל כך הרבה יש בכך דווקא מברנר!

על כל פנים, אם הייתי מנסה למצוא מקבילה בתולדות הצירוף לאותו מקום שהוא שדרות אצלך, הייתי חושבת על המופשט האקספרסיוניסטי. זה המקום שהוא כל מיני דברים, שהוא התגלות ולא טריטוריה. זו שדרות: התגלות. ושוב, התגלות שמסרבת לחצוצרות הגאולה. איש לא נגאל בהתגלות הזו של המקום, אבל רגע מסתורי, כמעט סמוי מן העין וחרשי לגמרי – אולי הוא נגאל. אלה פניה של הגאולה אצלך, נדמה לי: תמיד צדדיים, אגביים, כמעט סמויים, חרישיים כל כך וכמעט הרמטיים: "לְחַשׁ אֶחְרוֹן שְׁפֹלְטוּ גְלֵי הָאֶסְפֹּלֶט / הִתְעַרְב / בְּרַחֲשׁ טְרִיקַת הָעָרְב עַל הַקְּרָקַע, / כְּקוֹלָה שֶׁל אֵשׁ נִשְׁפָּחַת, שֶׁבְגַד בָּהּ / וְסִפֵּר אֶת הָאֲמֹת שֶׁהִשְׁתַּדְּלָה / לְהִסְתִּיר בְּפִנְיָה".

המקום, אם כן, וגם הסובייקט אצלך, הם מהויות חומקות, נודדות, בלתי טריטוריאליות במפגיע, והם נושאים בתוכם גן עמוק של הגירה מתמדת, גורלית. הגירה מהכול: מהביוגרפיה לתולדות הספרות, מתולדות הספרות לביוגרפיה, מלשון הבית ללשון הספרות ובחזרה ללשון הבית, מלשון הקודש ללשון החול ובחזרה. כמעט ואין מטר מרובע בתוך מה שכינתי קודם "הקוסמוס שלך" שאפשר להניח עליו את הרגליים בבטחה, בלי לסרב ובלי לנדוד. הטקסט שלך כמעט תמיד מגיב לטקסט הנמצא ברקע, או במרכז העולם הטקסטואלי שלו, תמיד דרוך לטקסט אחר, מדבר איתו. העודפות הטקסטואלית הזאת, הנדודים של התודעה, אותה תודעה עמוקה של עקירה והגירה המתקיימת מעבר לכל ניסוח סוציולוגי או פוליטי, הביאו אותי לא פעם לחשוב כשקראתי אותך שאתה אולי אחד היוצרים היותר יהודיים בשפה העברית.

לא יהודיים במובן של היידיש קייט הזה, של אביזרי הקורפוס היהודי, לא זה. יהודי בעמדה הקיומית הבסיסית. יהודי במובן שבו תפס היוצר היהודי מצרי צרפתי אדמון ז'אבס את הדבר הזה של היות יהודי.

הינה מה שאומר ז'אבס, על היחסים בין תודעת הנודדים של היהודי, ההגירה המתמדת, לבין המציאות הטקסטואלית, הספר ומציאות הספר:

לאט לאט תפסתי שהמקום האמיתי של היהודי הוא הספר. בספר הוא מוצא את עצמו, בספר הוא שואל את עצמו, בספר נמצאת חירותו, שנאסרה עליו בכל מקום. זו הסיבה שמזה 2000 שנה היהודי שואל את הספר. מכאן גם נובע, עבורי, היחס בין היהודי לכתיבה, בין היהודי לסופר: היהודי, על מנת לדעת את האמת שלו, שאל את הספר, שהרי האמת שלו מונחת בספר. הוא שאל אותו כמו שהסופר שואל את הספר. אין ברצוני לומר שכל הסופרים הם יהודים וכל היהודים סופרים. אך מצב הגלות של היהודי ומצב הגלות והפירוד של הסופר — הם מצבים זהים. ההבדל היחיד הוא שהיהודי שילם. הסופר, גם אם הוא כותב יצירות מקוטעות, או כאלה המעידות על אחרותו [וז'אבס כתב בלי ספק יצירות מקוטעות מאוד וכמעט הרמטיות, ר"מ]. עדיין כותב משהו ואינו משלם בחייו — בעוד שהיהודי משלם באמצעות הגלות. על הקריאה של עצמו, החקירה על עצמו באמצעות הספר — הוא משלם במחיר חייו. מכאן שהמחשבה היהודית, תהיה אשר תהיה, היא מחשבה נודדת. זו הסיבה שבספרי מתעוררות שוב ושוב שאלות על עצמי, על הכתיבה — ובו בזמן על היהדות. היהדות היא השתקפות אינסופית של עצמה, ובכך היא מודרנית כל כך.<sup>2</sup>

העמידה היהודית הזו מול הטקסט, כמו שמתאר ז'אבס, והמחיר שמשלם הסופר היהודי על עמדתו השבורה, הכמעט הרמטית, באים מתוך מקום של חולשה גדולה. חולשה המיתרגמת ברבות הזמן לכוח — אבל חולשה. בעיקר חולשת הגוף, הגוף הגברי, יש לדייק ולומר. עצם הבריוח של הדובר שלך במוקס נוקס נשברת. לא פעם אחת. ארבע פעמים. רק שאת הפעם הראשונה, המכה הראשונה, ההתרסקות הראשונה של הגוף במפגשו עם העולם, עם המציאות, לא זוכרים. הדובר לא זוכר את הפעם הראשונה. הסופר בוחר למחוק את הפעם הראשונה של השבר הטראומטי. מה יוצא מזה? יוצא שאין מקור, אין תפיסה של מקור לאירוע המכונן, ואולי, אני אומרת בזהירות, אולי אין אצלך תפיסה של המקור בכלל. יש חשד מתמיד וספק בתפיסה של המקור באופן שבו אנחנו מبنים את סיפור חיינו, הן כאינדיבידואלים והן כקולקטיב, ומשתיתים אותו, את הסיפור הזה, על תפיסת המקור, על "השורשים". הינה הם שוב, הנודדים. הדמות שלך, שהיא גם משהו ולא רק מישהו, מסרבת להשתית את עצמה על המקור, על השורשים. הנודדים והמחשבה הנודדת היהודית הם המקור, אומר אדמון ז'אבס, ואולי גם אתה, כי הלוא יותר מפעם מוצאים אצלך את הדבר הזה שקוראים לו זהות, הזהות, כתוצר של

2 הדברים נאמרו באוקטובר 1991, בשיחה שנערכה בפתיחת התערוכה הקבוצתית "מסלולי נדודים" במוזיאון ישראל (זימה ואצרה שרית שפירא). (הערת העורכת, רז"ב).

שכפול והעתק, של יצירה עצמית מתמדת של שיקוף על גבי שיקוף, העתק על העתק. יצירה עצמית, לא דטרמיניזם של מקור, של שורשים, לא ההייררכייה של האב ואפילו לא ההייררכייה של האם בתור מולידי הזהות, אם יש לה בכלל תולדה. כי, הלא, לא על תולדה אתה מדבר רוב הזמן, אלא על עקבות. עקבות שחלקן נותרו ונצברו וחלקן נמחקו, כשהתמונה הסיבתית הגדולה נותרת תמיד חלקית איכשהו, תמיד רופפת מבחינת יחסי הסיבתיות. משום כך, אולי, היחידה שיכולה אולי להוליד מחדש את הזהות היא אחות. האחות. לא אב. לא אם. אחות. זהות שבוקעת לא רק מתוך מאבק על יחסי כוח ורצון לרשת או לנצח, אלא זהות שמושגת גם על ברית של אחים לדרך ושבטוכה קול האב הפנימי מוכרח להמציא את עצמו, להיות אחר תמיד, אחר ממה שידע ניסיון החיים ואחר מעצמו. כמה מרתק ושובר לב אצלך, שמעון, שההולדה החדשה של הזהות נתונה בידי זו שמסמנת דרך החוצה מהבית, שמסמנת את כל עושרו של העולם שמעבר לבית והרחק ממנו, שבעצם מציעה את הבגידה ב"שורשים" כאפשרות האוטנטית היחידה של האני להיות הוא עצמו, על כל קרעיו. זו החולצה הקרועה. ועל אביבה-לא אמרת בצער ובמורת רוח שהוא חולצה קרועה, וצדקת בחולצה הקרועה, אבל אולי לא במורת הרוח כלפי החולצה הקרועה. בעניין הזה, אימא שלי תמיד נהגה להגיד, מה שאתה בוודאי יודע, אפילו בלי לדעת את המילים, שתמיד עדיף הקרוע על המלוכלך. תלבשי קרוע ורק אל תלבשי מלוכלך, היא אמרה. לא ככה, שמעון?

בכל מקרה, נדמה לי שלא אפתיע איש, ובוודאי לא אותך, אם אגיד שההיעדר של תפיסת המקור אצלך והערפול המתמיד בנוגע למושג השורשים הם עמדה רדיקלית ביותר בשיח הישראלי, המושגת כמעט כולו על המקור ועל השורשים, ומצוי זה עשרות בשנים על ספינת ההזיה של השיבה הסנטימנטלית למשהו. זה גם מה שמייחד ומבדיל אותך כיצור מזרחי מהפריפריה מכל השיח המזרחי, בעבר ובהווה. אין דבר זר יותר לטמפרמנט של הכתיבה שלך מאותה יבבה סנטימנטלית ודביקה, תקשורתית כל כך, הבוקעת לעיתים ממשוררי ערס פואטיקה, על יפעתו של בית אבא! אותה התרפקות עצמית נרקיסית ומומצאת. בחושך הפוליטיים תרבותיים החדים אתה יודע מה שלא הרבה יודעים או מסרבים לדעת: שאותה פנייה סנטימנטלית לשורשים של היוצרים המזרחים אינה אלא עוד תפקיד שניתן למזרחים בידי ההגמוניה התרבותית הקודמת. ששום קריאת תיגר והצעה של סדר מחשבתי חדש אין בזה, אלא החלקה לתוך עלילה שלא אנחנו, הכותבים המזרחים, כתבנו. ואתה מבקש לכתוב את העלילה מתחילתה, על כל קרעיה והסתירות שבה, ובלבד שלא להחליק אל התפקיד המובנה מראש. והינה הוא שוב, הסירוב. הסירוב לשגרות הלשון והמחשבה ביחס למזרחים ולמזרחיות בתוך הספרות ומחוצה לה, והסירוב הבוזמני להכחשת הפרובלמטיקה הזו.

אני מכירה את זה. את כל הרבדים כמעט של עמדת השלילה כלפי שגרות הלשון והמחשבה האלה נדמה לי שאני מכירה, ואת הפתוס העומד מאחוריה ומפעיל אותה: אותו פתוס של גאווה עצומה, פגיעות, תחושת אין אונים וכוח לחלופין, זעם וצינון של הזעם, חום וקור, והגירה מתמדת מהבית שאינו לחלוטין שלך אל הספרות שאינה שלך. הינה מה שהייתי בו, ואולי במידה מסוימת עודני בו. הייתי בת שמונה-עשרה וכאילו התחלתי לכתוב ברצינות. מתוך שלא יכולתי להביא את עצמי לכתוב בשום נוסח שהוא

וכל הדלתות כמעט היו סגורות בפניי, כתבתי מין סיפור שכל מילה בו הייתה ההגדרה המילונית של עצמה ממילון אבן שושן. ואז למילים בהגדרה המילונית הייתה גם הגדרה מילונית. כך הלכתי וטבעתי בתוך ההגדרות המילוניות חודשים ארוכים, והסיפור הזה כשלעצמו, איך כתבתי את הסיפור ההוא, הוא כשלעצמו הזכיר פרודיה על טקסט של בורחס! הייתה בכל זה נואשות עצומה וגישוש באפלה. אבל מה שמעניין או חשוב הוא התחושה שעמדה מאחורי הניסיון הספרותי הזה: שרק ההרמטיות המוחלטת היא מוצא מפני ההילכדות בשגרות המחשבה והלשון. בסטראוטיפים המוכרים ובתיגו. שהאמת, כך הרגשתי אז, יכולה להיות רק הרמטית, משום שכל מובנות כרוכה בכזב של הנפילה לדברים המוכנים מראש. למזלי הרב השתעממתי בסופו של דבר מההרפתקה הזאת, שהיה בה כמובן הרבה פתוס התבגרותי, ומה שבעיקר נשאר מהניסיון הזה הוא לא הטקסט, שהיה סתום וחסר ערך ולא ראוי למאכל אדם, אלא מה שכינתה לאה גולדברג "הרגשת העולם" שהפעילה אותו. והרגשת העולם הזאת, שביסודה עמד הסירוב לייצוגים המוכנים מראש, לא הייתה להרגשתי רק ספרותית. היא הייתה גם מה שקוראים פוליטית-תרבותית.

את אותו מיאון, אותה עמדת סירוב ואי נחת כלפי הייצוג, אני מוצאת גם אצלך, שמעון, ובאופן הרבה יותר מסועף ומורכב, כמובן, מטקסט הנעורים שלי. פשוט משום שהסירוב לייצוג – לא רק באופן צר, סירוב לייצוג של הרומן הריאליסטי המסורתי, אלא הייצוג במובנו הרחב ביותר – הוא אבן חשובה ביותר, נדמה לי, בכל הפרויקט הלשוני שלך, פרוזה, שירה ופובליציסטיקה. מהאסטרטגיות המחשבתיות האלה, שבאמצעותן אתה מתנכל לייצוג, נבנה בין השאר אותו דימוי של בניית העצמי הכותב כיצירת החיה החדשה ההיא.

טענת בריאיון הנפלא עם הלית ישורון שהתשוקה שלך ללשון, ליצירת העצמי האוטנטי בלשון, איננה פוליטית. אמרת שיוצר אמיתי הוא א-פוליטי מטבע ברייתו, משום שהוא לא מחתים כרטיס אצל אף אחד באופן מלא, בשום כנסייה ובשום בית כנסת. זה כמובן נכון, אבל גם לא נכון בחלקו. אני מרגישה שברגעים מסוימים בהיסטוריה של ספרות ושל תרבות, כשהאוויר דחוס ורווי באידאולוגיה על היחסים שבין היחיד לבין הקולקטיב ובנוסחים מוכנים מראש על היחסים האלה, הכתיבה ההרמטית או הכמעט הרמטית היא סוג של עמדה פוליטית תרבותית. לסרב להשתמש באריות של השפה, לשאול שוב ושוב איך אפשר לדבר את מה שהוא רק שלך כשאי אפשר לדבר, היא עמדה פוליטית, ובוודאי מצד מי שנתפס כשוליים חברתיים ותרבותיים.

אבל בזה בכלל לא תם העניין. הוא רק מתחיל. כי אצלך, שמעון, העמדה הפוליטית תרבותית הקשורה לפרויקט הלשוני שדיברתי עליה היא בעצם מעיל דו-צדדי. הצד האחר של המעיל הזה כמעט מטאפיזי. ולמה אני אומרת "כמעט"? הוא מטאפיזי. פניה הגלויות של המטאפיזיקה שלך, הדימוי הגלוי שלה, הקונקרטי, קשור כמעט תמיד בזירת הרצח. יש זירת רצח. מישוהו נרצח. מישוהו חוקר את הרצח. החוקר עלול להיות הכותב שחוקר את הרצח של עצמו, שנמצא בזירת הרצח שלו. יש חידה. ויותר מחידה: יש סוד עמוק וחקר של הסוד העמוק המטאפיזי, שבמהלכו נידון מישוהו, אולי אותו אני שמדבר אלינו, לרדוף בלי הרף אחר הזנב של עצמו, להיות לכוד בהשתקפות אין-סופית של עצמו, בדיוק כמו שאמר אדמון ז'אבס על היהדות, שהיא מצויה תמיד בהשתקפות אין-סופית

טקסטואלית של עצמה. הדימוי הענק והסתום בחלקו הזה של זירת הרצח, הסוד והחוקר הוא מנוע רב עוצמה בעולמך. אתה, כך נדמה, מהופנט אליו, אל הדימוי הזה. אבל מה הסוד, אני שואלת, והאם באמת הוא קשור בחטא? מה מעלים את עצמו ומוכרח להעלים את עצמו בזירת הפשע כביכול הזאת, שהיא בין השאר הזירה של הכתיבה?

אני חוזרת ל"רַחֵשׁ טְרִיקַת הָעָרֵב עַל הַקְּרָקַע" בשיר "שדרות". יש שם אישה. לאישה יש קול. והינה מה שאתה כותב על קולה: "כְּקוֹלָהּ שֶׁל אִשָּׁה נִשְׁפָּחַת, שֶׁבָּגְדָהּ / וְסִפְּרָ אֶת הָאָמֶת שֶׁהִשְׁתַּדְּלָה / לְהִסְתִּיר בְּפָנֶיהָ". זה הציטוט. והינה, האמת שהשתדלה האישה להסתיר מפני עצמה, שרק קולה הבוגד גילה, היא לא אמת על החטא, על המעשה הנורא. היא האמת הגדולה של האהבה והחסד. את האמת הזו על האהבה והחסד מסתיר הדובר בשיר, כמו האישה, מפני עצמו. וקולו בוגד לפעמים ומגלה. האם יכול להיות, אני שואלת את עצמי, שהסוד בזירת הפשע היא הוא לא הסוד של החטא, אלא הסוד של האהבה? האם זה יכול להיות?

קראתי את השיר הזה כמה פעמים לאחרונה, ונזכרתי פתאום בתדהמה, וכמעט בבהלה, באחד הפרגמנטים מתוך קול צעדינו, שנקרא "החדר הריק", ושמונסה לגעת בדיוק בלבנים הללו: הסוד, זירת הרצח, האהבה. אני אקרא חלק ממנו לכבודך:

מתוך האדמה שעליה עמד הצריף ושיושרה בדחפור — להכשיר את בניית הקוטג' התלת־מפלסי החדש והחירש לזמן — נשלחו לחלל, למעלה, הקווים הדקיקים והעירומים של החדר הריק, שדווקא משום שלא כיסו כלום בריקותם גלוית הלב, צפנו את העיקר, או לפחות את אחד מפניה העקריים של האמת, מה שחשבה הילדה במרוצת הזמן לאמת: שהסוד, החבוי מן העין והשקוף, הוא הטוב, לא הרע, שהאהבה היא הסוד ולא חוסר־האהבה, שהמופע הדק של חסד האושר מוסתר על־ידי היריד הפתייני של הסבל, נמשך מאחוריו כמו כרכרת אוויר שקופה, כמו החדר הריק שטווה ספור משלו: שהבלש, שלוחו של הצדק וציידו של הרע, לוכד משהו בחדר הריק, המוצפן והשקוף, אבל לא את הפושע או את המעשה הנפשע בדמותה של הגווייה, אלא את היפוכם — את החסד.

חיפה





# בין מקום למקום



# כשחוני המעגל נפגש עם איקרוס: פריפריה ומרכז ברומן בחורף ל"ח ברנר וברומן הלב הקבור לשמעון אדף<sup>1</sup>

יגאל שוורץ

א

יצירתו של שמעון אדף מעוררת עניין רב בישראל. בקרב חוגים רבים הוא נחשב לדמות מרכזית בסצנה התרבותית הישראלית.<sup>2</sup> יצירתו הספרותית של אדף, יליד 1972, כוללת שלושה קובצי שירה וחמישה רומנים.<sup>3</sup> אדף קנה לו שם גם כמוזיקאי וכעורך ספרות. השילוב הזה – אומן צעיר, גיוון יצירתי וכישרון מוכח – הוא מרכיב חשוב בתהליך כינונה המהיר של הפרסונה התרבותית של אדף והצבתה בהיכל גיבורי התרבות הישראלים.<sup>4</sup> עם זאת, מעמדו התרבותי של אדף אינו נגזר רק מהצירוף של צעירותו ומניפת כישוריו הססגוניים. ברי לכול, ובראש ובראשונה לאדף עצמו, שהמקום שבו הוא מוצב

- 1 בעקבות הרצאה בכנס NAPH ב־Stern College, Yeshiva University, New York, 8/7/2010. המאמר מובא כאן כפי שפורסם לראשונה, בגיליון מכאן ו"ב (דצמבר 2012), עמ' 171–191.
- 2 כפי שעולה מסקירתה השיטתית של הדס שבת נדיר: "אבל אני התרוננתי מכל המקומות: שירה בין שדרות לתל אביב", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 44–47. וראו גם: דרור בורשטיין, "אורפיאוס משדרות", הארץ (12/4/2002), עמ' 2; חביבה פדיה, "לא על דרך השירה אלא לפי כאב", הארץ (24/3/2010); נסים קלדרון, "צופן חדש", מעריב (26/4/2002), עמ' 27; נסים קלדרון, "יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך, אור יהודה ובאר שבע: מסה קריטית, דביר, הקשרים, המכון לחקר הספרות והתרבות הישראלית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2009, עמ' 382–410; מתי שמואלוף, "בין לבין – מיפוי טריטוריה מזרחית-ישראלית: שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה", מאזניים ע"ט, 4–5 (2005), עמ' 72–73.
- 3 ספרי שירה מאת שמעון אדף: המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997; מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002; אביבה־לא, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009. ספרי פרוזה מאת שמעון אדף: קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004; הלב הקבור, שרי גוטמן (עורכת), תל אביב: אחוזת בית, 2006; פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008; כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2010; מוקס נוקס, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011. אדף גם פרסם את האי-פי "עוד מעט ירד הקיץ" (משהו על הדרך, 2005) שאת כל השירים בו הוא חיבר, הלחין, עיבד וביצע.
- 4 וראו גם: אלי אשד, "שפת הביניים של שמעון אדף", היקום של אלי אשד (24/2/2007), בלוג באתר "רשימות".

בהיכל גיבורי התרבות הישראלים קשור גם למקום שבו נולד, לשיוכו העדתי ולרקע התרבותי שלו.<sup>5</sup>

בין טוב למוטב, הדיון ביצירתו של אדף נקשר כמעט בכל הקשר לשלוש עובדות: מוצאו מעיירת הפיתוח שדרות, היותו בן "הדור השני" לעולים יהודים שהגיעו לארץ ממרוקו בשנות החמישים, החינוך שקנה במוסדות דתיים בשלב הפורמטיבי של חייו. לעובדות הביוגרפיות הללו אפשר להתייחס כאל פיסות רכילות, או כאל חומר רקע שיח"צנים מספקים לעיתונאים המבקשים לכתוב כתבות עסיסיות; אך גם אפשר להתייחס אליהן כאל נתונים חשובים בניסיון לצייר את המארג התמטי שממנו עשויות יצירותיו של אדף. יותר מכך, לנתונים האלה – שאדף עצמו מתייחס אליהם לעיתים כאל צל טורדני – יש חשיבות רבה בהקשר לדיון מקיף יותר שאני מבקש לפתוח כאן וענייניו: תופעה חברתית ואומנותית מרתקת, ששם המחבר, "שמעון אדף", יכול לשמש לה "מקרה" מייצג.<sup>7</sup>

לתופעה הזו אני מבקש לקרוא: "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה". עיקרה הוא הופעתה של קבוצת אומנים שחבריה מתכנסים כמו מרצון ב"שוליים התרבותיים", שלתוכם נקלעו בעל כורחם, באקט של הסתגרות תרבותית הפגנתית. מתוך "שוליים תרבותיים" אלה הם פורצים ל"מרכז התרבותי", לזירות ההתרחשות התרבותיות הנחשבות שהיו חסומות בפניהם.

5 לשיר הבכורה של אדף "חוני" שנדפס בכתב העת מאזניים ס"ו, 3 (ינואר-פברואר 1992), עמ' 53, נספחות שתי הערות מערכת – הראשונה: "פרסום ראשון", והשנייה: "שמעון אדף הוא חייל בן 19 מן העיירה שדרות שבדרום". דרור בורשטיין הכתיר את רשימתו על אדף בכותרת "אורפיאוס משדרות" (הערה 1 לעיל); יעקב בסר הכתיר את שיחתו עם אדף בכותרת: "עם שמעון אדף: גם שדרות אומרת שירה", על המשמר (11/6/1993), עמ' 19.

6 בריאיון שערך אדף עם אורי אלחייני, דמות בדיונית בבלוג שלו וגיבורת הרומן השלישי פרי עטו פנים צרובי חמה, חוזר אדף ומנסה לדלות מדמות זאת משהו על "המזרחיות". הוא תוהה: "למה את לא כותבת על הילדות שלך בנתיבות?"; טוען כלפיה ש"בספרים שלך אין אפילו רמז לעבר שלך, לבית המרוקאי שבו גדלת, לזהות שלך, נגיד בגסות, למזרחיות שלך". אורי טוענת שהמודעות שלה לאלוהים "ודאי לא במובן המונותאיסטי", העובדה שהיא "מודעת לכוח הזה בכל רגע" – "אולי זאת המזרחיות שלי". אדף מגיב: "זו התחמקות. זה לא אומר שום דבר". ואלחייני עונה לו: "מה אני יכולה להגיד לך שלא אמרו לך? השיחסים השתנו, ושנחנו, הילדים, מוכרחים לאמץ דרכי מחשבה חדשות כי אנחנו בני כלאיים – יש לנו את העלבון של ההורים אבל גם את הקיום שלנו כאן? אמרו לך. שיש קבוצות חזקות שהאינטרס שלהן הוא לשמור באלימות את האבחנה בין מדכאים ומדוכאים, משום שהם מתוגמלות במשרות באקדמיה, בעיתון, בהון סימבולי? אמרו לך או יגידו לך. כל כך מייגע לחזור על זה. מה אתה מצפה ממני לדעת שאתה לא יודע כבר בעצמך". ראו: שמעון אדף, "ייצא לי ספר", ראיון עם אורי אלחייני, רוח אחד לכל, אתר "רשימות" (6/4/2008); וראו גם: שמעון אדף בשיחה עם יהודה קורן, "רוצים שאכניס קצת קוסקוס לשירים", ידיעות אחרונות (22/3/2002); וכן: שמעון אדף, "דור האבק" (על האלבום השלישי של "כנסיית השכל"), מעריב (5/3/1999).

7 הדיון כאן ב"שם המחבר" של שמעון אדף משיק בכמה נקודות עקרוניות לדיון המרתק של חנה סוקר-שווגר ב"שם המחבר" של יעקב שבתאי, בספרה מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, זיוה בן פורת (עורכת מדעית), בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשס"ז, עמ' 11-75; וגם לדיון שלי ב"שם המחבר" של עמוס עוז בספרי פולחן הסופר ודת המדינה, אור יהודה: דביר, 2011, עמ' 9-41.

ממדי חשיבותה של התופעה הזו מתבררים כשבוחנים אותה בהקשר היסטוריוגרפי רחב. בחינה כזאת מעלה קווי דמיון מפתיעים, ולצידם גם קווי שוני בולטים, בין האסטרטגיה הפיוטית של "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה" שנוקטים חברי הקבוצה ששמעון אדף הוא חיל החלוץ הבולט שלה – סופרים, משוררים, מוזיקאים ואומני במה<sup>8</sup> – לבין האסטרטגיה הפיוטית שנקטו כמה מהסופרים שכוננו את הספרות העברית המודרנית, ובראשם מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרדכי זאב פיארברג ויוסף חיים ברנר.

## 1

במאמרו העקרוני על בחורף מאת י"ח ברנר, קובע אלן מינץ<sup>9</sup> שהרומן הזה, שנכתב על פי עדותו של ברנר בשנת תרס"ב והתפרסם לראשונה בירחון השלוח ב-1903<sup>10</sup>, הוא רומן אוטוביוגרפי הכותב מחדש את כל החיבורים האוטוביוגרפיים (הלא-בדיוניים) שקדמו לו. קביעה זו טובה ונכוחה בעיניי, והיא מתיישבת להפליא עם האסטרטגיה הפיוטית פורצת הדרך של ברנר,<sup>11</sup> שהוא מציג בדרכו הפתלתלה בפתיחה המפורסמת של הרומן:

## בחורף

עשיתי לי פנקס של נייר חלק, ואני אומר לכתוב איזו

רשימות ושרטוטים מ"חיי" –

"חיי" – במירכאות כפולות: עתיד והווה הלא אין לי;

נשאר רק העבר –

8 תופעה מרתקת בהקשר זה הם הסטנדאפיסטים ילידי עיירות פיתוח, שהפכו את ההתחפרות הקומית בהווי של המקומות הפריפריאליים שבהם גדלו למנוף שבאמצעותו הצליחו לחדור למרכז מערכת הבידור הישראלית. לקבוצה זו משתייכים, בין היתר: יעקב כהן ממגדל העמק, ישראל קטורה מאשדוד, שלום אסייג מטירת הכרמל ונדב אבוקסיס מחצור הגלילית.

9 Alan Mintz, *Banished from Their Father's Table: Loss of Faith and Hebrew Autobiography*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 121-202

10 המהדורה המשמשת אותנו כאן היא זאת: יוסף חיים ברנר: כתבים, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תשל"ח. בהערה של מנחם פוזננסקי לרומן בחורף צוין כי "באקסמפלר המודפס שלו ציין י.ח. ברנר: 'הסיפור נכתב בשנת תרס"ב'. נתפרסם לראשונה בירחון 'השלוח' י"א-י"ב (1903, תרס"ג-תרס"ד), ואחר-כך, בלי שינויים, בספר מיוחד (אלף עותקים) שהפיקה חברת 'אחיאסף', קראקוב, תרס"ד. גם בירחון 'השלוח' וגם בספר רשום למטה מן השם: 'רומן' ונמחק על-ידי י.ח.ברנר".

11 בהקשר של דיון דומה קבע בועז ערפלי, ואף קביעה זו טובה ונכוחה בעיניי, כי "יוסף חיים ברנר היה ועודו, המספר הגדול, המודרני (אם כי לא המודרניסטי) והמשמעותי ביותר בספרות העברית החדשה". וראו: בועז ערפלי, מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 8.

העבר! ... לו שמע איש את אמרתי האחרונה, היה חושב  
 בוודאי, שאיזו מעשים נוראים יש לי לספר מ"עברי", איזו  
 טרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות –  
 אבל הלא לא כן הוא! הלא גם בעברי אין מעשים  
 מעניינים, אין עובדות לוקחות לבבות, אין טרגדיות מחרידות;  
 לא הריגת נפשות, לא סכסוכי-אהבים, ואפילו לא זכיות-בגורל  
 וירושות פתאומיות; יש שם אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות...  
 עברי אינו עבר של גיבור, פשוט, מפני שאני בעצמי איני  
 גיבור.

אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.  
 ואף על פי כן, אף על פי שאיני גיבור, רוצה אני לרשום  
 את עברי זה, העבר של אי גבורתי. העבר של הגיבורים נכתב  
 בעד העולם ועליו מרעשים את העולם; עברי אני, עבר של  
 אי-גיבור, אני כותב בעד עצמי ובחשאי.  
 ואף הקדמה זו דיה.<sup>12</sup>

הז'אנר האוטוביוגרפי היה חוט השדרה הז'אנרי של הסיפורת העברית המודרנית בשלב  
 הפורמטיבי שלה. החיבורים האוטוביוגרפיים הבולטים שראו אור בשלב זה – משלהי  
 המאה השמונה-עשרה ועד שלהי המאה התשע-עשרה (חיי שלמה מימון, כתוב בידי  
 עצמו, 1792; אביעזר מאת מרדכי אהרן גינצבורג, 1864; וחטאת נעורים מאת משה ליב  
 ליליינבלום, 1876) – קבעו במידה רבה ולתקופה ארוכה הן את אופייה של עלילת חייו  
 של הגיבור בספרות העברית החדשה והן את סדר היום הציבורי, החברתי והתרבותי.<sup>13</sup>

12 "בחורף", יוסף חיים ברנר: כתבים, הערה 10 לעיל, עמ' 95. כל ההדגשות במאמר הן שלי, אלא אם כן יצוין אחרת, י"ש.

13 תופעה זו, שעד כה נידונה בביקורת באופן חלקי בלבד, משמשת הנחת יסוד ברוב החיבורים  
 שעניינם ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה – גם אלה הבוחנים את הקורפוס הנידון  
 מנקודת מוצא ביוגרפיסטית מוצהרת, וגם אלה הבוחנים את הקורפוס הנידון מנקודות מוצא  
 אחרות: ז'אנריות, סוציו-תרבותיות (דור, תקופה, "גיבור דורנו" וכולי), מגדריות ואחרות. למשל,  
 בבחינת טיפה מן היס: מכאן – פישל לחובר, תולדות הספרות החדשה, תל אביב: דביר, תרפ"ט,  
 ויוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, תל אביב: אחיאסף, 1960; ומכאן –  
 חנה נוה, סיפורת הווידוי: הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פאפירוס, [1986] 1988, ותמר סגמן-הס,  
 "כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית  
 בירושלים, 2003.

תופעה זו משמשת הנחת יסוד, מפורשת או מובלעת, גם ברוב החיבורים המחקריים שעניינם  
 מפעלו הספרותי והביקורתי של י"ח ברנר. וראו, שוב בבחינת טיפה מן היס: גרשון שקד, ללא  
 מוצא: על י. ח. ברנר, ג.שופמן וא. נ. גנסיין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1973, עמ' 58–65 ועוד;  
 יצחק בקון, ברנר הצעיר: חייו ויצירתו של ברנר עד להופעת 'המעורר' בלונדון, כרך א: ביוגרפיה,  
 כרך ב: דיון ביצירות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975; יוסף אבן, אמנות הסיפור של י. ח. ברנר,  
 ירושלים: מוסד ביאליק, 1977, עמ' 11–41 ועוד; אבנר הולצמן, אהבות ציון, ירושלים: כרמל,  
 2006, עמ' 145–160.

אי לכך, כשהמספר של ברנר בפתיחה של הרומן בחורף מציג את חייו ואת עברו ("חיים" הנזכרים פעמיים ו"עבר" הנזכר עשר פעמים!) [בקטע הקצר שלפנינו] בנושא של "הרשימות והשרטוטים" שלו, הוא מתחבר היישר לדרך המלך של הספרות העברית. אך הוא עושה זאת – וכאן מתחילה האסטרטגיה של ה"בריאה העצמית של מרכז מתוך הפריפריה" לפעול את פעולתה – תוך מהלך של סרגציה, של התכנסות והסתגרות.<sup>14</sup> ברנר, בדומה לחוני המעגל – שהוא אחד מגיבורי עולמו השירי של אדף<sup>15</sup> – עג לו מעגל קטן, שהוא שלו ושלו בלבד, וזאת באמצעות הדרה תקיפה של כל מה שזר לליבו. זהו מהלך מבריק, משום שהוא פועל את פעולתו בשתי דרכים משלימות. ראשית, דרך מערכת השלילה המסועפת – המילים "לא" ו"אין" מופיעות כאן, בהטיות שונות, שש-עשרה פעמים! – שלילה שמסלקת מן המניפסט הברנרי כל אלמנט מוכר של עלילה מלודרמטית ("מעשים נוראים", "סרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות", "הריגת נפשות", "סכסוכי אהבים", "זכויות בגורל וירושות פתאומיות") ועם זאת, שומרת לה את הזכות להתגדר במלודרמטיות, אבל מסוג חדש ("אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות..."). שנית, הקטע הזה שואב לתוכו את כל המארג האפולוגטי שאנו מכירים, עד לזרא, מהפראטקסטים של החיבורים האוטוביוגרפיים (כלומר, מן היחידות הטקסטואליות המופיעות לפני תחילתו של הרצף הסיפורי עצמו), שנכתבו בספרות העברית לפניו. ברם, וכאן המהפך – ההתנצלות המפורסמת, שהיא הסעיף העיקרי במה שפיליפ לז'ן (Lejeune)<sup>16</sup> כינה "חווה הקריאה" שאותו הגישו לקוראים כל מחברי הז'אנר הזה, הופכת כאן להתרסה. ביטויה הבולט ביותר של התרסה זו הוא הצירוף המילולי המזוהה ביותר עם ברנר: "האף על פי" העיקש שלו – המופיע כאן, ולא בכדי, פעמיים

14 דיון בקטע מפתח זה מנקודות מוצא דומות-שונות, ראו: שקד, שם, עמ' 90-91; אריאל הירשפלד, "אחרית דבר", ל"ח ברנר, בחורף, מסביב לנקודה, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 303-305.

15 כך, בין היתר, בשיר הבא שכותרתו "חוני": "ספרו על חוני, מעגל / איש קשה מול שמים עקשים. / לא ידעתי / כמה בודד היה חוני / במעגל שלו. / גשם מציף את אבן הטועים. // בדידותו של חוני / שבעים שנה אחרי וְהַנְטֵעַ / הַרְדָּ כָּבֵד גְּבַה מְאֹד, / זַעַת הָאִישׁ הִיתָ לְפִלְגִים, / גְּדוּתֵיהֶם שִׁיחֵי אֲגָמוֹן בְּנוּעִם. / וְהִנֵּה, / תִּינוּקוֹת מְשִׁתְעִשְׁעִים בְּמַחֲוֶה. // בדידותו של חוני / היא בדידות המשורר היא / בדידות הנביא היא בדידות / בעל הסוד, לא לבד / ובכל זאת בודד מאד. // אש שורפת בארץ הזאת / בעצמות נביאיה / בכבישים / שטח אש מימין הדרך, משמאלה / או משני הצדדים. // עם בוא הגשם / הרשה לעצמו דברים אחרים, / לפאר גבישי סכר בפנות המעגל / בלי מורא הנמלים, / להשפיק קומתו תחת נטל המטר, / להתיר כהבל פה את / העשן העולה מהמדורות הכביות / של הקיץ. // הוא פוחד שמה / חצה את הקו המפריד בין מציאות ושירה, / כל משיכת גדר או / בקבוק מנפץ או ענן תועה / (מלבד האדמה הבקויעה) / נדמים לו כשיר. // אני ידעו מחפש את חוני / בתחנה המרכזית בתל אביב / בין מוכרי הסדקיות והקבצנים / ליד דוכן אסימונים / מתערסל בצלילי המוזיקה המזרחית / אולי בזרם האנשים מהכא להתם / אני זוהה אותו לפי / המבט הרדוף העולה בעיניו למשמע קול מטוס / לפי העגולים המשחירים / סביבם. // אש שורפת בארץ הזאת / שדות קוצים. יערות / מתלקחים עלים יבשים / בבצורת, בשרב". השיר התפרסם בכתב העת מאזניים (הערה 4 לעיל). אגב, אדף לא כלל את השיר הזה בקובצי שיריו.

16 Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Katherine M. Leary (trans.), Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1989, pp. 3-30

ברציפות ("ואף על פי כן, אף על פי ש[...]"), ואחר כך במופע מתריס מקוצר ביחידת הסיגור: "ואף הקדמה זו דיה".

ברנר אינו מסתפק בסילוק כל מה שאינו רלוונטי לעמדתו הספרותית המהפכנית. הוא גם אינו מניח לקוראים להבין בעצמם, בדרך של "הפוך על הפוך", מה כן רלוונטי לפואטיקה החדשה שהוא מציג. הוא מנתב אותנו ל"פאנץ' לייך" שלו במיומנות של קופי-רייטר השולט להפליא גם במישור הלקסיקלי וגם במארג הטיפוגרפי של הטקסט, וכל זאת תוך שמירה על חזות תמימה, שמנחם ברינקר היטיב לסמנו במונח "רטוריקה של כנות"<sup>17</sup>.

ה"פאנץ' לייך" הזה, הממוקם בכוונת מכוון בשורה קצרה באמצע הקטע, הוא המשפט הבא:

אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.

כדי להשמיע את המשפט הפשוט הזה היה ברנר צריך לעשות מאמץ פסיכולוגי ואומנותי אדיר. המשפט הזה הוא תוצר מזוקק של יחס מהפכני לשלוש קטגוריות יסוד שברנר מסמן כל אחת בנבדל וגם שוזר אותן זו בזו.

ראשית, ברנר מסמן כאן את **המקום** שממנו, לדעתו, צריכה להיכתב ספרות עברית. המקום הזה, ה"בכפר הזה", הוא נקודת הציון הגאו-תרבותית השולית ביותר במפה מדמת-המציאות המעוצבת בספר. והינה דווקא ממנה אמורה לצאת הבשורה מטעמו של נציג הקבוצה המתיימרת לכבוש את המרכז של התרבות העברית. זוהי, אם לאמץ את מושגיהם המפורסמים של דלז וגואטרי,<sup>18</sup> ספרות המתיימרת להיות "ספרות מז'ורית" במסווה של "ספרות מינורית". ספרות המנסחת את תשוקתה האליטיסטית באמצעות השתבללות מכוונת בפרובינציה בתוך פרובינציה. שהרי ה"בכפר הזה", שבו קובע גיבורו של ברנר את מושבו, הוא פרובינציה ביחס לעיר המחוז N, שהיא עצמה פרובינציה ביחס לערי התרבות הגדולות של רוסיה – אודסה, מוסקבה וסנקט-פטרסבורג – שהן עצמן נתפסו בעיניהם של רבים מבני האליטות בממלכת הצארים כפרובינציות ביחס ל"מקומות התרבותיים האמיתיים", כלומר בירות מדינות המערב.

קטגוריית היסוד השנייה שברנר קובע כאן עניינה **מעמדו של הגיבור**. ברנר מכוון – וכבר עמדו על כך רבים וטובים<sup>19</sup> – גיבור שהוא כהגדרתו "אי-גיבור" או מי ש"אינן] גיבור". כלומר, במונחיו המפורסמים של נורת'רופ פריי,<sup>20</sup> הוא מכוון טיפוס מדגם "החיקוי האירוני" – דמות של "אדם רגיל", "אחד מאיתנו", ואולי גם מי שהוא "פחות" מאיתנו

17 מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל אביב: עם עובד, 1990.

18 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא – לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, [1975] 2005.

19 וראו: יצחק בקון, הצעיר הבודד בסיפורת העברית 1899-1908, תל אביב: בית ההוצאה אגודת הסטודנטים אוניברסיטת תל אביב, 1978, עמ' 48-90.

20 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957



במקצת. גם כאן, כמו בסוגיית המקום שממנו צריכה להיכתב הספרות העברית, ברנר יודע בדיוק מה כוונתו והוא טורח להבהיר לנו באותה טכניקה ספרותית-רטורית פתלתולה. פרק א ברומן בחורף, המתחיל מייד לאחר הקטעים שציטטתי קודם, נפתח בפסקה הבאה:

בן נסיכים ורוזני ארץ אינני. משפחתי אינה חומר לכותבני היסטוריה. אני הוא בנו של איזה ר' ליזר ע"ה – בתואר זה הוא עולה לתורה – ואמי גדלה בכית ר' ברוך, ר' ברוך גולדה'ס, ר' ברוך המוזג.

בקטע הזה שילב ברנר ארבע תחבולות, שבדיוק כמו התחבולות שהצגתי בקטע הקודם שדנתי בו משרתות שתי פונקציות משלימות: פסילה של הנורמות המלודרמטיות הרווחות במסורת הספרות האוטוביוגרפית העברית, ויצירת הכשר למלודרמטיות מסוג חדש. זו שמוקדה "אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנוחות..."

תחילה הוא נוקט את תבנית השלילה המוכרת – הפעם תוך גיוון יצירתי של הגיוון התחבירי העברי. במשפט הראשון ("בן נסיכים ורוזני ארץ אינני") הוא מציב את מילת השלילה בסוף המשפט ובכך מקנה לו מעמד של משפט פואנטה, המבליט את עמדתו השוללת. במשפט השני הוא נזקק שוב לאותה תבנית שלילה, אך הפעם במתכונת הנורמטיבית ("משפחתי אינה חומר לכותבני היסטוריה"). שני המשפטים האלה מוצבים, כיחידה אחת, כמין רקע קונטרפונקטי למשפט החותם את הקטע. זהו משפט מחובר חיובי (אפירמטיבי) באופיו התחבירי, בשתי היחידות המרכיבות אותו ("אני הוא בנו [...] ואמי גדלה [...]") – עובדה לשונית לוגית המבליטה, בדרך של איפכא מסתברא, את נמיכותם ואפרוריותם של מושאי המשפט הזה: המספר, אביו – בנו של ר' ליזר, ואימו – בתו של ר' ברוך.

האפקט הנממך נוצר כתוצאה משילובן של שתי תחבולות רטוריות נוספות. התחבולה הראשונה היא הצמדה של הלוואי "איזה" לר' ליזר ע"ה; לוואי שעיקרו חוסר מסוימות וחוסר מוגדרות, ולפיכך הוא יוצר אפקט של הנמכה והקטנה של שם העצם שהוא סמוך אליו.<sup>21</sup> התחבולה השנייה היא הכפלת שם סבו של המספר מצד אימו ("ואמי גדלה בבית ר' ברוך, ר' ברוך גולדה'ס, ר' ברוך המוזג"), היוצרת מעין העצמה לרגע של דמותו, העצמה המתפוגגת בשל ציון מקצועו (מוזג) המופיע, בכוננת מכון, רק בסוף הקטע.

21 אפקט דומה יוצר ברנר בקטע שדנו בו קודם באמצעות הלוואי "איזו", המופיע שם שלוש פעמים. אגב, כאשר בודקים מה טיבם של שמות העצם שברנר מצמיד אליהם את הלוואי "איזו/איזה", מתברר שהם שייכים הן לקבוצת הערכים הנחשבים ("איזו מעשים נוראים [...] מעבריי" ו"איזו טרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות –") והן לקבוצת הערכים הלא-נחשבים ("איזו רשימות ושרטוטים מ'חיי' – ו'בנו של איזה ר' ליזר ע"ה"). נגזרת מכאן העצמה נוספת של המתח בין נדמה לבין אמת, והיפוך מתוחכם, אם כי לא מתחייב עד הסוף כדרכו של המספר הברנרי, של המיקומים בהייררכיית החשיבות של המרכז הספרותי הקיים מול הפריפריה – פריפריה המקבלת על עצמה את מעמדה השולי, אך רק למראית העין.

באמצעות הבחירה בז'אנר האוטוביוגרפי, ברנר מתחבר אפוא לדרך המלך של הספרות העברית, ששימשה כור ההיתוך של התרבות העברית החדשה. הוא עושה זאת תוך דחייה מוחלטת של מקבץ מאפיינים מלודרמטיים מסוים (אגב, מקבץ "נשגב" שלא אפיינ באמת אף לא אחת מהאוטוביוגרפיות העבריות שנכתבו לפני הרומן בחורף – וזאת עוד תחבולה של ברנר, הממציא נוסחים מתחרים ואחר כך מתייחס אליהם כממשויות) ואימוץ מקבץ מאפיינים אחר שמוקדו: "אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנוחות..."

אך אל לנו לשגות! בה במידה שהתשוקה הברנרית אינה מוצאת לה בכפר הנידח כר ראוי דיו להתגדר בו והיא נושאת את עיניה לערים הגדולות, גם אלה שמעבר לים – כך גם סימון מרכז העניין הקיומי ב"אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנוחות..." הוא סוג של העמדת פנים, לפחות בחלקו: מופע של הוויה מינורית שמסתירה תשוקה מז'ורית. שכן, כפי שברי לכל מי שמכיר את הספרות העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה, כל גיבוריה של ספרות זאת, גם כשהם מוצגים כ"אי-גיבורים", סובלים מ"תסביך אטלס" – כלומר, חשים שעל כתפיהם מונח העולם ועליהם מוטלת המשימה לשפר ולתקן אותו. אין תמה אפוא, והדברים ידועים, שהגיבורים האי-גיבורים הללו מאופיינים תדיר כמי שנעים הלך ושוב בין הרגשה משכרת של אומניפוטנטיות להרגשת אפסות אימפוטנטית. למהלך הטנטאלי הזה נלוות כמעט תמיד קטגוריות מעמדיות מוסריות, שאינן עולות בקנה אחד, בלשון המעטה, עם ההתגדרות המוצהרת ב"אנשים-צללים, מחזות כהים" וכיוצא באלה.

דוגמה מובהקת בהקשר זה הוא נחמן של פיארברג בנובלה לאן?. זהו "איש מרתף" מובהק, מתבודד ומסתגר, שרוחו הסוערת נעה הלך ושוב בין שני מצבים קוטביים שיסודם בתשוקה היבריטית. מצד אחד "הוא עומד ומביט בפני השמש ברוח עלז ושמח: – ראי נא, שמש, הביטי נא בי, אני הנני הגיבור, אני המביא את המשיח"<sup>22</sup>. מצד אחר הוא תופס את עצמו "כבן המלך המקולל"<sup>23</sup>, כמי ש"נושא את הקללה הזעומה על שכמו הכפוף!"<sup>24</sup>.

קטגוריית היסוד השלישית שברנר מבנה אותה כאן מחדש עניינה **הלשון הספרותית**. כמו בסוגיית המקום שממנו אמורה להיכתב ספרות ובסוגיית מעמדו של הגיבור, ברנר נוקט פעולות של פירוק מתוחכם של מה שנדמה בעיניו כמטענים קונוטטיביים עודפים. כאן אלה הם המטענים הקונוטטיביים שהקוראים בני הזמן ייחסו לכמה מושגים קיומיים ונפשיים.

את המהלך הזה מבצע ברנר בטכניקה של שרשור אנאפורי הבנוי מ"כליאה" של מושג במירכאות ואחר כך "שחרורו", "כליאה" במירכאות של מושג נוסף הקשור לקודמו ושחרורו. טכניקה זאת מקנה לזיגזוג המניפולטיבי הזה מראית עין של תקינות הגיונית. ברוח זאת מכניס ברנר תחילה את התיבה "חיי" למירכאות ואחר כך משחרר אותה מהן בתואנה שזוהי מילה שאינה במקומה – שהרי "חיים" כוללים עבר, הווה ועתיד ולו

22 מרדכי זאב פיארברג, כתבים, תל אביב: דביר, תשי"ח, עמ' 94.

23 שם, עמ' 125, 126, 135.

24 שם, עמ' 136.

"נשאר רק העבר". אחר כך הוא מכניס את המילה "עבר" לאותו "כלא" ו"משחרר" אותה.

באותה טכניקה הוא מטפל גם במילים הנתונות ב"מירכאות סמויות" – כאלה שאנו יודעים על קיומן בשל אופיין של התבניות התחביריות-לוגיות שהן משובצות בהן. כך הן המילים "מעשים", "עובדות" ו"טרגדיות", הנתפסות כמושגים שבני התקופה ניפחו את השדה הסמנטי שלהם, משום שהן משובצות בטקסט מייד לאחר הצירוף "בעבר", שעבר "טיפול" דוקציוני: באמצעות כליאתו במירכאות ושחרורו – ובאותה תבנית תחבירית. כך: "אבל הלא לא כן הוא! הלא גם בעברי אין מעשים מעניינים, אין עובדות לוקחות לבבות, אין טרגדיות מחרידות". את הטכניקה הזו מפעיל ברנר, וזהו מהלך פואטי מכריע, גם ביחס למילה-מושג שכלל אינה מופיעה בסיפור. אני מתכוון למילה-מושג "סיפור", שאת מקומה תופס צמד המילים הברנרי המפורסם "רשימות ושרטוטים".<sup>25</sup>

הטיפול של ברנר במילים ובמושגים הוא רציני ומוקפד מאוד. הוא הציב לעצמו מטרה אסטרטגית לבחון מחדש כל מושג ומושג וכל מטבע לשון לא ברורה, לנטרל מהם את המטענים הקונוטטיביים העודפים ורק אז לחזור ולהשתמש בהם. זהו מהלך שאפשר לכנותו דנוטטיזציה של המערכת הלשונית-מושגית, שהיה עבור ברנר – וגם בהקשר זה העיר מנחם בריןקך כמה הערות מאירות עיניים<sup>26</sup> – כלי חשוב ביצירת הריאליזם שלו. למהלך הזה הייתה גם תוצאה תרבותית ידועה שקשה להגזים בחשיבותה. הדנוטטיזציה התקיפה והשיטתית של העברית, ששימשה במשך מאות שנים לשון קודש, גרמה לחילון בוטה של השפה הלאומית. זה היה, אם להשתמש במינוח הסוגסטיבי של גרשם שלום,<sup>27</sup> ניסיון מהפכני נועז אך בה במידה מסוכן, שתוצאתו הייתה הפיכתה של העברית ל"שפת רפאים",<sup>28</sup> כלומר, לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו

25 המתח בין "סיפור" ל"רשימות ושרטוטים" הוא אבן הפינה במהפכה הספרותית שברנר חולל בספרות הארץ-ישראלית. אחד ממופיעיה של סוגיה זו הוא רשימתו המפורסמת של ברנר "הז'אנר הארצישראלי ואזריהו" (כל כתבי ברנר, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967, עמ' 268-270, נדפס תחילה בעיתון הפועל הצעיר, תרע"א) – רשימה זו פרנסה חיבורים רבים. סקירה ודיון בנושא זה: נורית גוברין, "בין קסם לרסן, על השפעתו של מאמרו של ברנר: 'הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו'", מפתחות, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 9-19.

26 מנחם בריןקך, "על השימוש במיתוס של איוב ועל רמיזות אחרות ב'שכול וכילון'", מחקר ירושלים בספרות עברית ד (1983), עמ' 112-126. שימוש דומה במיתוסים של חורבן ירושלים עשה אהרן ראובני בטרילוגיה עד ירושלים; וראו לעניין זה: יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני: מונוגרפיה, ירושלים: יד יצחק בן-צבי ומאגנס, 1993, עמ' 176-184.

27 גרשם שלום, דברים בגו: פרקי מודעה ותחייה, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 557-590. וראו גם במכתבו של שלום לפרנץ רוזנצווייג (26/12/1926), תרגום: אברהם הוס, עוד דבר, אברהם שפירא (כניס וערך), תל אביב: עם עובד, 1997 (הדפסה שלישית), עמ' 59-60.

28 שלום, שם.

לחלץ ממנה את העוקץ האפוקליפטי. אך לאמתו של דבר, העוצמה הדתית נותרה כמוסה בשפה, ואם לא נדע לטפל בה בחוכמה היא תתפרץ ותמיט עלינו אסון".<sup>29</sup> למעלה ממאה שנים עברו מאז פרסומו של הרומן בחורף. בפרק הזמן הזה הפכה הספרות העברית בארץ ישראל ואחר כך במדינת ישראל לספרות מז'ורית. דפריה המרכזיים כתבו ממקומות שנתפסו כאתרי תרבות מרכזיים – קיבוצים ומושבות ואחר כך ירושלים ותל אביב – ובשפה שעברה מהכתב אל הפה והפכה עם כינונה של המדינה לשפה הגמונית.

המהלך הגדול הזה, שעיקרו המז'וריזציה של הספרות העברית, עובר בשנים האחרונות טלטלה של ממש שיש לה סימנים רבים ומרתקים. אחד מהם הוא האופציה האומנותית וההגותית החדשה שיצירתו של שמעון אדף היא השגרירה הבכירה שלה. זוהי, אני מבקש להדגיש, אופציה יומרנית מאוד, הכותבת ספרות עברית "כמו מהתחלה". היא אינה מתמודדת חזיתית עם הספרות הישראלית הקאנונית, אלא מפנה לה עורף. כמה מהסופרים הצעירים המבטאים אותה מנסים למצוא דגמים ספרותיים שנדמים כלא־רלוונטיים לספרות הישראלית – דוגמאות בולטות הם הספרים: מקום אחר ועיר זרה מאת מאיה ערד,<sup>30</sup> אנשים טובים מאת ניר ברעם<sup>31</sup> והיברו פבלישינג קומפני מאת מתן חרמוני.<sup>32</sup> יוצרים צעירים אחרים – ויצירותיו של שמעון אדף, לצד יצירותיהם של לאה איני וסמי ברדוגו, הן ייצוגים מובהקים של התופעה המרתקת הזו – חוזרים לנקודת המוצא של הסופרים המודרניים הגדולים של הסיפורת העברית החדשה. אבל זאת בדרכים חדשות ומקוריות, הנגזרות גם מאופיים המסוים של בתי הגידול החברתיים־תרבותיים שלהם.

## א

הז'אנר האוטוביוגרפי־ספרותי שהיה כאמור חוט השדרה הז'אנרי של הסיפורת העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה, חזר לככב בה בעשור האחרון של המאה הקודמת ובשנים הראשונות של העשור הנוכחי. בתקופה זו ראו אור בין היתר האוטוביוגרפיות

29 שלום, שם. וראו בהקשר זה את הערותיה של רות קרטון־בלום: "מה אתם חושבים שאני אלוהים?", הרהורים על פסיכות'אולוגיה בשירת נתן זך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 9–12. באותו הקשר ראו גם בספרי: מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרן אפלפלד, אור יהודה: דביר, 2009, עמ' 101–131.

30 מאיה ערד, מקום אחר ועיר זרה, תל אביב: חרגול, 2003.

31 ניר ברעם, אנשים טובים, תל אביב: עם עובד, 2009.

32 מתן חרמוני, היברו פבלישינג קומפני, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2011.

הספרותיות של יורם קניוק (פוסט מורטם),<sup>33</sup> אהרן אפלפלד (סיפור חיים),<sup>34</sup> אורי ברנשטיין (ספק חיים),<sup>35</sup> חיים באר (חבלים),<sup>36</sup> ועמוס עוז (סיפור על אהבה וחושך).<sup>37, 38</sup> הופעתו המחודשת של הז'אנר הסמכותי הזה, ודווקא במגרש המשחקים של הסופרים הקאנוניים ולאחר תקופה ארוכה של חיי מחתרת – חיבורים מן הסוג הזה נכתבו בעיקר (ולא תמיד פורסמו) על ידי סופרות לא קאנוניות<sup>39</sup> ועל ידי אנשי ציבור: פוליטיקאים, אנשי משק בכירים וכולי (או על ידי "סופרי צללים" מטעמם) – לא הייתה מקרית. כנראה היא הייתה קשורה, כפי שניסיתי להראות במקום אחר,<sup>40</sup> לערעור של תחושת הבכורה שהייתה נחלתם של הסופרים הישראלים הגברים, רובם ככולם ממוצא אשכנזי, עד מחצית שנות השמונים – שנים שהתאפיינו בשיטפון מו"לי והתקבלותי של "ספרות נשים" ו"ספרות אתנית".<sup>41</sup>

הרומנים האוטוביוגרפיים של הסופרים הקאנוניים, שהיו משולבים, "מטבע הדברים", בעלילות-העל ההגמוניות של החברה הישראלית – אם כי תדיר, ברוח התקופה, בהיטל מינורי, כלומר כסיפור של קורבנות<sup>42</sup> ולא של מנצחים – החזירו לבעליהם את אהדת הקהל ואת מעמדם המכובד ב"בית הלורדים" של הרפובליקה של הספרות הישראלית.

33 יורם קניוק, פוסט מורטם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.

34 אהרן אפלפלד, סיפור חיים, ירושלים: כתר, 1999.

35 אורי ברנשטיין, ספק חיים, ירושלים: כתר, 2002.

36 חיים באר, חבלים, תל אביב: עם עובד, 1988.

37 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002.

38 לרשימה זו אפשר להוסיף, בסייגים מסוימים, את הטטרלוגיה של חנוך ברטוב שנשלמה בתקופה הנידונה: פצעי בגרות, תל אביב: עם עובד, 1965; של מי אתה ילד, תל אביב: עם עובד, 1970; רגל אחת בחוק, תל אביב: עם עובד, 1994 ומתום עד תום, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2003. ספר שיש לו אופי שונה מעט הן מבחינה ז'אנרית והן מבחינה סוציו-פוליטית הוא ספרו של ששון סומך: באגדד, אתמול, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004. וראו לעניין זה: אבנר הולצמן, מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2005, עמ' 27-40; גרשון שקד, תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2009, עמ' 288-376. על המפעל הספרותי-אוטוביוגרפי של חנוך ברטוב ראו: אבנר הולצמן, "מפתח הלב – על יצירתו של חנוך ברטוב", חנוך ברטוב, לגדול ולכתוב בארץ ישראל, אור יהודה: דביר, 2008, עמ' 11-19. על סיפור על אהבה וחושך של עמוס עוז בהקשר ההתקבלותי הסוציו-פסיכולוגי ראו: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2005, עמ' 265-304; ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, תל אביב: שוקן, 2011.

39 וראו: סגמן-הס, הערה 12 לעיל, וגם: תמר סגמן-הס, "אניני יחידה בעולם: זיכרונותיה של הניה פקלמן", הניה פקלמן, חיי פועלת בארץ: אוטוביוגרפיה, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, [1935] 2007. וראו גם: אורלי לובין, "בין מטבח הפועלים לקפה ההונגרי: אוטוביוגרפיה של אישה עירונית", תרבות דמוקרטית, מגדד וחברה בישראל 10 (2006), עמ' 357-394; מרגלית שילה, "פרטי כציבורי: איטה ילין ויהודית הרי כותבות אוטוביוגרפיה", קתדרה 118 (תשס"ו), עמ' 41-66.

40 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל.

41 וראו: הולצמן, הערה 37 לעיל; יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", אפס שתיים 3 (1995), עמ' 7-17.

42 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל והערה 6 לעיל.

את יצירותיו של אדף שראו אור עד עתה אפשר לקרוא כאוטוביוגרפיות פוסט-מודרניות. היצירות הללו קוראות מחדש דרך פריזמה אומנותית משוכללת, סמי-ביוגרפית וסמי-פנטסטית, את שלל האוטוביוגרפיות שהתפרסמו לפנין וקוראות עליהן תיגר. את המהלך הספרותי החברתי-תרבותי הזה יוצר אדף באסטרטגיה דומה מאוד לזו שנקט ברנר. הוא תוחם לעצמו מעגל, בנוסח חוני המעגל, מסלק מתוכו את כל החומרים המלודרמטיים השגורים, מצהיר על עמדה מינורית ועל "פואטיקה של עוני", משתבלל ומפנה עורף בוטה כלפי ההגמוניה ובה-בעת חותר למרכז בתשוקה מז'ורית לווהטת.<sup>43</sup> דוגמה מאירת עיניים לצורת ה"התכתבות" בין אדף לברנר בהקשר המרתק הזה היא, כמדומני, הקשרים המפתיעים – על דרך הדמיון והשוני – בין קטעי הפתיחה של הרומן בחורף שעיינו בהם קודם, לקטעי הפתיחה של הרומן הלב הקבור<sup>44</sup> של אדף, שראה אור ב-2006.

#### 1. כשמו כן הוא

אמיר מור-טל לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים. עובדה משונה כשלעצמה. אך להוציא אותה ואת צליל שמו הלא-שגרת, לא היה דבר יוצא דופן או מעורר עניין באמיר. למעשה, אמיר מור-טל היה הילד הרגיל ביותר בעולם. שום תכונה לא ייחדה אותו. גם מראהו היה פשוט ונמלט על נקלה מהזיכרון: שיער שחור

43 ברשימה ששמה "מי נתן לך שפה, מי אמר לך: 'דבר עכשיו?', 'אם נבוא על האמת'; לשיח האוטונטי, שראתה אור בספר: עיירות הפיתוח (צבי צמרת, אביבה חלמיש, אסתר מאיר-גליצנשטיין [עורכים], סדרת עידן, 24, ירושלים: יד בן-צבי, 2009) כותב אדף כך: "באותן שנים של כתיבה [שנות העשרה המאוחרות שלו, י"ש] קראתי שירה עברית, זך ועמחי, רביקוביץ ופגיס, וולך ועוד רבים אחרים, אך לא הנחתי שיש לי הזכות לדבר על חיי באופן שבו הם דיברו על חייהם. מוכנית, מתוך אטימות גרידא, מצאתי את חיי בלתי ראויים, עשויים מחומרים שאינם מוכשרים לשירה" (עמ' 376). בהמשך דרכו מבין אדף, לדבריו, שקולו של יוצר מן הפריפריה "מתקבל במרכז, כל עוד הוא בא כוחה של הפריפריה ונושא דברה" (עמ' 377), כלומר משחק את המשחק המצופה ממנו ב"פוליטיקה הזוהיות הישראלית", שאחד מעקרונות היסוד שלה הוא שמותר לך להשמיע את קולך רק אם הוא לא מפר את ההרמוניה הקולית השלטת. לעומת זאת, מוסיף אדף, ומתכוון ליוצר בדמותו ובצלמו: "אם הוא מבקש לחמוק מן ההגדרות, ליצור יצירה הטורפת את ההבחנות של המרכז והשוליים ולהעמיד יצירה שקולה בכוחה, תרכובת אחרת של היסודות על-פי היררכיה חדשה – הוא מהלך על קרום דק. איש לא ידבר בריש גלי נגד היצירה שלו. דפוסי ההתקבלות יתקוממו בעצמם. הוא יגלה שאין לו קהל, ששני הצדדים מבקשים להקיא. זהו השלב שבו מצויה הספרות העברית של ימינו" (שם). עמדתו של הסופר "איש הפריפריה" צריכה להיות, לדעתו של אדף, כזו המפנה עורף לכללי המערכת השלטת. הוא צריך ליצור "מעשה תשבץ אחר, שלם לא פחות, שאינו נזקק למערכת המושגית של המרכז כדי לאשרו כתופעת שוליים; תצריך של בליל לשונות שאומר: ראה, זו שפתי, והיא אחרת, היא אינה נופלת משפתך ואינה עולה עליה. היא פשוט מרשה לעצמה להגדיר את חוקיה בעצמה", עמ' 378. דברים דומים הציג אדף בהרצאתו "חשיבה מחדש על ספרות מיעוטים בישראל", בכנס NAPH ב-Stern College, Yeshiva University, ב-New York, 8/7/2010.

44 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל.

חלק, עור שחום, נחיריים רחבים, עיני שקד מוארכות מעט, אישוני דבש, שכשנפל עליהם האור, הפכו שקופים והקנו לו הבעה שבירה.

הוא נולד וגדל במבוא ים. עיירה בדרום ישראל שאיש לא הבין כיצד זכתה לשמה. חוף הים היה מרוחק כחמישה-עשר קילומטרים מן היציאה מן העיר. יש מי שטען שמייסדיה חשבו על השם משום שהעיר נבנתה בדיוק על הקו שבו המדבר מאבד את שלטונו ורוחות הים וריחותיו מתחילים למלא את האוויר. אחרים הצביעו על רחוב משופע וסיפרו שמי שעומד בתחתיתו מקבל את התחושה שאם יעפיל לראשו, יתגלה לו מראה הגלים.

בשנותיו בגן הילדים ובבית הספר מעולם לא נבחר אמיר לגלם תפקיד ראשי בהצגת בית הספר, או לכהן באחת מוועדות הכיתה. בשיעורי ספורט ובמשחקים של אחר הצהריים לא בלט בשום אופן, לא במעלותיו ולא בחסרונותיו. ציוניו היו ממוצעים לכל הדעות, לא מרשימים ולא מדכדכים, וכך גם ההערכות של מוריו. הוא צפה בשעמום קל בתכניות הטלוויזיה שעל אודותיהן דיברו יתר תלמידי הכיתה, שיחק במשחקי המחשב הפופולאריים, שבהם, בלא שיפתיע בכך איש, לא שבר שום שיא ולא נכשל כישלון חרוץ. כישוריו בתחום הלשוני לא היו סיבה לגאווה, גם לא לבושה, למרבה חמתו של אביו. שכן שמואל מורטל היה כרוך מגיל צעיר אחר שעשועי שפה מכל מין וסוג: לשון נופל על לשון, תשבצי היגיון, כתיבת צפנים ופענוחם, מילים שנשכחו, מילים מוזרות שמצא במילונים בשפות שונות, וגם אחר דיונים אודות השפה ומוצא הלשונית.

לעתים קרובות היה שמואל מורטל מנסה לגרום לבנו לגלות מעט עניין בדבר מה, והיה מקשה בפניו קושיות שהיו מבוססות על חידודי לשון. אמיר היה מושך בכתפיו ואומר, "אבל מה זה מעניין?"

שמואל היה משיב ככעס מרוסן, "לעולם אל תזלזל במילים. יום יבוא ותבין כמה כוח טמון בהן." ואמיר היה עונה, "בסדר." ושמואל היה מוסיף, "לא לחינם ניתנו לך לב ועיניים."

אמיר הכיר את הטקס הזה בעל־פה והיה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו, "כן, כן. שמענו. לב להבין ועיניים לראות."<sup>45</sup>

אדף, כמו ברנר, פותח את סיפורו בהצהרת כוונות כמו מתנצלת, מנמיכה ציפיות, שמאותתת, לפחות בקריאה לא שהויה, על שגרתיות, נורמליות, פרובינציאליות, ואפילו... שעמום. אולם – ובשל כך מתעורר החשד לראשונה – הוא עושה זאת באינטנסיביות מוגזמת ותוך הפעלה של מנגנון שלילה ה"סובל", כמו אצל ברנר, מעודפות מכוונת. ולראיה: בקטעי הפתיחה הקצרצרים של הרומן, המילים "לא", "אל" ו"אלמלא" מופיעות יחד שש־עשרה פעמים(!).

זאת ועוד: את מנגנון השלילה האינטנסיבי הזה "מגבה" אדף בשלל צירופים טוטליים, שאינם מותירים מקום – לפחות למראית עין – להרהור שני בסוגיית רגילותו של אמיר. אני מתכוון לצירופים הבאים: "לא היה [שום] דבר יוצא דופן או [שום דבר] מעורר עניין באמיר"; "למעשה, אמיר מורטל היה הילד הרגיל ביותר בעולם. שום תכונה לא ייחדה

אותו"; "גם מראהו היה פשוט ונמלט על נקלה מהזיכרון"; "מעולם לא נבחר"; "לא בלט בשום אופן"; "ממוצעים לכל הדעות, בלא שיפתיע בכך איש"; "לא שבר שום שיא". לעודפות השוללת-טוטלית הזאת יש שתי מטרות עיקריות. ראשית, אדף מבקש לסלק מן המניפסט הספרותי שלו אלמנטים של עלילות מלודרמטיות מוכרות, ועם זאת לשמור לעצמו את הזכות להתגדר במלודרמטיות מסוג חדש. שנית, והדברים עולים בקנה אחד, אדף מרמז שהוא מסתיר מאיתנו משהו. שיש דברים בגו שהוא מצפה, באורח נואש כמעט, שאנחנו, הקוראים, נגלה ונחשוף. את ה"דברים" הללו, אותן "כמוסות מידע" המוסתרות בין קפליהם של משפטי הפתיחה של הסיפור שלו, אפשר לבחון, באורח מפתיע ולא מפתיע כאחד, במסגרת אותן שלוש קטגוריות שבאמצעותן דנתי במשפטי הפתיחה של הרומן בחורף: **המקום** שממנו אמורה להיכתב ספרות, **מעמדו** של הגיבור ותפקידה של **העברית**.

אתחיל, שוב, בסוגיית **המקום**. אדף, אני מבקש לקבוע, ממקם את גיבורי במרחבים המדמים את המקום שנולד בו: עיירת הפיתוח שדרות. כך בקובצי השירים וכך ברומנים.<sup>46</sup> בשני הקורפוסים הללו הדרמה הקיומית שאדף ממחזי קשורה בעבותות למרחב המייצג את עיירת הולדתו – אבל, וזה סייג מכריע שמייד אדרש אליו: לא ממנו היא נוצרת. ההסבר לתופעה הזאת נעוץ כנראה גם ביחס הכפול של המחבר למקום הזה. מצד אחד, זהו מקומן של הנפשות היקרות ביותר לליבו – בני משפחתו הגרעינית<sup>47</sup> – ולפיכך, כפי שעולה מן היצירות, זהו המקום המייצג את האידאה הרגולטיבית שלו; כלומר, זהו המוקד המוסרי והרגשי שעל פיו נשפטים בסופו של חשבון כל הדמויות וכל המעשים. מצד שני, זהו מקום שאפשר לכנותו, בהשראת רולאן בארת,<sup>48</sup> "נקודת אפס" – קו אופק המציין את גבולות הזירה וגם את מגבלותיה, אך לו עצמו אין קיום ממשי.

46 ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה (אדף, הערה 2 לעיל) יש שתי דמויות מרכזיות: דליה שושן משדרות ואליש בן זקן מאשקלון. גם ברומן הלב הקבור יש שתי דמויות מרכזיות: אמיר מורטל ש"נולד וגדל במבוא ים, עיירה בדרום ישראל", וטליה פינטו שמגיעה עם משפחתה לגור בעיירה הזאת מרחובות (אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 13). פלורה אלחייני, גיבורת פנים צרובי חמה (הערה 2 לעיל), היא מנתיבות. ודורון אפללו, הגיבור הנסתר של הרומן כפור (הערה 2 לעיל), אף הוא – כמו גיבורי קילומטר ויומיים לפני השקיעה – ממבוא ים. גם ברומן החדש של אדף, מוקס נוקס (הערה 2 לעיל), הגיבור הוא יליד עיירת פיתוח דרומית (כנראה שדרות), ועיר המחוז הגדולה שלו היא באר שבע. לעניין זה, וכן למקומה של שדרות במכלול מרחבי ה"אני" של אדף, ראו: שבת נדיר, הערה 1 לעיל, עמ' 91–102.

47 בשיחה עם יהודה קורן אמר אדף: "הדרך לקבל לגיטימציה בתרבות הישראלית עוברת דרך הפולקלור, וכך יש לנו מוזיקה מזרחית שהיא המצאה, וטברנה וענטוזים, וכל אלה בשבילי הם לא המזרח. בשבילי כל המזרח מתמצה במבט של אמא שלי" (קורן, הערה 5 לעיל). "מבטה של האם" משמש ציר העולם, AXIS MUNDI גלוי בכמה מיצירותיו של אדף. דוגמאות בולטות: האם ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה והאם ברומן מוקס נוקס. דמות נוספת שיש לה משמעות מכרעת בעולמו של אדף היא אחות שיש לו קרבת נפש אליה, המופיעה בכמה גרסאות בכל כתביו. מקום מיוחד בהקשר זה יש לקובץ השירים אביבה־לא (הערה 2 לעיל), שכתב אדף בעקבות מותה בטרם עת של אחותו האהובה. עניין טעון ורגיש זה מצריך כמובן מסגרת דיון נבדלת.

48 רולאן בארת, דרגת האפס של הכתיבה, מצרפתית: דניאלה ליבר, מילי אפשטיין ינאי וטל גולדפייין (עורכות מדעיות), תל אביב: רסלינג, [1953] 2004, עמ' 103–106.



כך עולה בבירור מהתיאור של עיירתו של אמיר מורטל ביחידת הפתיחה של הרומן הלב הקבור. המספר מדווח לנו ששמה של העיירה הוא "מבוא ים"; כלומר שער הכניסה לים. אך הוא טורח להוסיף: "חוף הים היה מרוחק כחמישה-עשר קילומטרים מן היציאה מן העיר". ואכן, הוא "מתודה", "איש לא הבין כיצד זכתה לשמה"; ובאותה נשימה הוא מגבב שתי השערות אטיולוגיות מופרכות בעליל ביחס לשמה חסר הכיסוי של העיירה. מבוא ים היא אפוא סימן שאין לו מסומן ממשי, ייצוג לשוני שאין לו פרנט בעולם.<sup>49</sup> זאת ועוד; זהו מקום שהתשוקה אליו נובעת באורח פרדוקסלי – כלומר, באותה מתכונת ברנרית של "ואף על פי כן" – מכוח העובדה שהוא נטול כל ממד של תשוקה. קביעה זו עולה כמדומה בקנה אחד עם הצהרתו של הדובר בשירו המפורסם ביותר של אדף "שדרות": המקום הזה, הוא קובע, "הַחֹר בְּאֶמְצַע שוֹם מְקוֹם הַזֶּה", "לְקַח לִי עֶשְׂרִים שָׁנָה לְאֵהָב". והוא מוסיף כי מתברר לו ש"רַק מְקוֹמוֹת חֶסְרֵי אֶהָבָה זֹכְרִים לְאֵהָבָה מְחֻלָּטֹת".<sup>50</sup> העיירה מבוא ים היא סימן בלי מסומן. לעומת זאת, הגיבור של הרומן, אמיר מורטל, שהמספר עושה מאמצים אנושים לשכנע אותנו שהוא "הילד הרגיל ביותר בעולם", הוא – כך מתברר כשחוזרים וקוראים את המשפט הפותח של הרומן, הפעם בדרך שהויה – **מסומן שנוצר מסימן**. שהרי כפי שקובע המספר הוא "לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים". זוהי, בלי ספק, כפי שמוסיף המספר לפי תומו כביכול, "עובדה משונה כשלעצמה". "עובדה משונה" ש"משונותה" מתבלטת ומתעצמת ככל שהמספר מנסה לקבור אותה בתליתלים של הצהרות ודוגמאות, שכונותן להוכיח שאמיר הוא אכן "הילד הרגיל ביותר בעולם".

אמיר הוא ילד שבא לעולם לא בדרך הטבע. את העובדה הבדייונית הזו – שיש לה משמעויות מרחיקות לכת – מבליט אדף באמצעות הפרדוקס שהוא יוצר בקטע הפתיחה של הרומן הלב הקבור על בסיס הדמיון הסמנטי בין שני צירופים הכוללים את התיבה "עולם". מצד אחד הצירוף: "הילד הרגיל ביותר בעולם", הכלול במשפט: "אמיר מורטל היה הילד הרגיל ביותר בעולם", ומצד שני הצירוף: "לא היה מגיע לעולם" המופיע במשפט: "אמיר מורטל לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים". שני המשפטים הללו אינם עולים בקנה (הגיוני) אחד. שהרי קשה לחשוב שילד שנוול ממשחקי מילים הוא הילד הרגיל ביותר בעולם. ואולם, וזהו עצם העניין, שני המשפטים

49 עובדה סמיוטית הנתמכת על ידי העובדה שהתייחסויות למקור שמה של העיר נמסרות מפיהן של מורות עלומות-שם: "איש לא הבין כיצד זכתה לשמה", "יש מי שטען שמייסדיה חשבו על השם [...] אחרים הצביעו על רחוב משופע וסיפרו [...]". הקטע העוסק במקור השם מבוא ים נראה כפרודיה ממוקדת על העיסוק המקביל של המספר בסיפור "מסע הערב של יתיר" מאת א"ב יהושע, המקדיש מאמץ ניכר לחשיפת ההיסטוריה העלומה של הכפר הנידח שבו מתרחשת העלילה – ניסיון "ארכיאולוגי" לפענוח אולטימטיבי של "סוד קיומנו", שהוא המכנה המשותף לכל הסופרים הישראלים הראשונים, בני "דור המדינה". וראו לעניין זה: יגאל שוורץ, "ספר התקנות הנעלם": לשאלת דוריותו של 'דור המדינה'", שוורץ, הערה 37 לעיל, עמ' 201–213.

50 אדף, "שדרות", המונולוג של איקרוס, הערה 2 לעיל, עמ' 40. והשוו: שמעון אדף, "לא ידעתי שכל זה שלי", רוביק רוזנטל (עורך), קו השטח: החברה הישראלית בין קריעה ואיחוי, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2001, עמ' 183–188 (פורסם תחילה בכתב העת פנים 11 [1999], עמ' 77–88). וראו גם: אדף, "דור האבק" הערה 5 לעיל.

הללו עולים בקנה (רגשי ופואטי) אחד. זאת, משום שהלידה ממילים משחררת את הגיבור מהקשריו הביוגרפיים והביולוגיים – את חבל הטבור, בשר ודם, ממיר קשר רוחני-טקסטואלי; ומשום שהלידה ממילים (שהן כאן מקבילה חילונית לרוח הקודש) מכניסה את הגיבור היישר לקטגוריה שאליה הוא משתייך באמת, זו שדימוי הילד הרגיל ביותר בעולם משמש לה כסות דקה בלבד: הקטגוריה של **הגיבורים אשר מעולם**. שכן, לאמיתו של דבר, אמיר מורטל זה הוא, בדומה לנחמן של פיארברג, הבן הנבחר, The Chosen One. ילד שכמותו מופיע רק אחת לאלף שנים, ועל כתפיו הדלות מוטלת המשימה לשמור על העולם מפניהם של יצורים תאבי הרס ואדירי עצמה.<sup>51</sup>

הלידה הלא-טבעית של הגיבור היא עובדה בסיסית בסיפוריהם של כל "הגיבורים אשר מעולם".<sup>52</sup> את העובדה הנדירה הזו מקדים תדיר אות מבשר מאותו סוג בדיוק שבקימומו רוצה להאמין הדובר בשירו של אדף "אוטוביוגרפיה".<sup>53</sup> אצטט מתוכו את הבית הראשון:

לֹא רָחוּק מִכָּאן  
יְכוּל לְהִיטֵל כָּל מְקוֹם בְּאַרְץ,  
שֶׁם נוֹלְדָתִי,  
תַּחַת שְׁמֵי תַמּוּז מְתָכִים.  
כְּמוֹת אִמָּה נוֹרָא הִיָּה צְעָרָה.  
כּוֹרַעַת לְלִדְתָּ עַל סְדִינִים לְכָנִים.  
עַל סְדִינִים לְכָנִים  
צְעַר תְּמֹנֶת וְצַעַר הַלְדָּה חִבְרוּ יַחַדְיוּ לְהַכְרִיעָה.  
הִיִּיתִי רוֹצֵה לְהֶאֱמִין כִּי אֵי שֶׁם  
גְּמָעָה צְפוּר  
אֶת הַשְּׁחַר שֶׁל טָרֶם הִיִּיתִי  
וְצִוְחָה,  
או כּוֹכֵב מְלַבֵּן נְדָלֵק לְסַמֵּן אֶת בּוֹאֵי.<sup>54</sup>

51 וראו גם: הדס שבת נדיר, "הגיבור ה'מיתי' משדרות", שבת נדיר, הערה 1 לעיל, עמ' 85-90. והשוו: עמרי הרצוג, "יהדות היא גז אציל", הארץ, "ספרים" (30/6/2010), עמ' 4. הרצוג הדן ברומן כפז, חש בתשוקה המז'ורית של אדף, אך אינו מצליח לעמוד על מקורה העמוק. יתר על כן, הוא טוען ש"יש עמדה בלתי נעימה של היבריס ספרותי ואינטלקטואלי [...] המספר של 'כפז' מציב את עצמו ללא הרף בעמדה אלוהית [...] הוא אל תובעני, נוטר ודורש כבוד. מצוי ברקיע העליון, הוא מצהיר על יכולתו להבחין 'בנקודה נמרצת בין נקודות אחרות' וגם 'להתבונן בה, להוציא מכלל הברואים'. זו עמדה רפלקסיבית מרתיעה; היא משעה את הקשר של האמון בינו לבין הקוראים". הרצוג, הכותב ממקום של סקרנות וכנות, אינו מזהה משום מה את הצד השני של "תסביך אטלס" ביצירתו של אדף: הנפילות וההתרסקויות הגדולות, הנכויות הרגשיות הקשות של הגיבורים וכיוצא באלה.

52 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press, 1973

53 שמעון אדף, "אוטוביוגרפיה", המונולוג של איקרוס, הערה 2 לעיל, עמ' 77-78.

54 שם, עמ' 77.

בכל גיבוריו של אדף – כמו אצל ברידיצ'בסקי, פיארברג וברנר – גלום גרעין של הבן הנבחר, הנחשף כמו בהארט-ברק לאחר פתיחה שגרתית. וגם – שוב, כמו אצל הסופרים המודרנים העברים הגדולים – גרעין של הבן המקולל, תמצית של קין מודרני. לגיבורים האלה: אליש ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה, אמיר מורטל ברומן הלב הקבור, פלורה אלחייני ברומן פנים צרובי חמה, יחזקאל בן גרים ברומן כפור ואחרים, מיוחסים תמיד הן מגע מחיה והן מגע ממות. על רקע זה מתברר שמו "הלא-שגרת" של גיבור הסיפור שלפנינו. פירוש המילה אמיר בעברית הוא נסיך, אבל זהו נסיך מורטל – נסיך בן-מוות.<sup>55</sup>

זאת ועוד. גיבוריו של אדף ניחנים תמיד ביכולת לנסוק השמימה מתוך המציאות המשמימה שאליה נקלעו.<sup>56</sup> בכך הם דומים לדדלוס ואיקרוס – שתי דמויות מפתח נוספות בשירתו של אדף, המופיעות בגרסאות שונות גם בפרוזה שלו.<sup>57</sup> אך ליכולת הזו, שמקורה, כאמור, באקט ההתכנסות וההסתגרות במעגל הקיום "הפרובינציאלי", מחיר נורא: הגיבורים הללו חיים בתחושה מתמדת, שזוכה לאישושים עלילתיים, שיש להם מגע מידאס: בני אדם שהם נוגעים בהם, בעיקר קרובים ואהובים, עלולים להינזק ואף למות.

המקום שאליה נקלע הגיבור של אדף הוא בבחינת סימן נטול מסומן. והינה דווקא ממקום זה שהוא בגדר צל בלי גוף<sup>58</sup> – צומחים הגיבורים שלו. אין זה מפתיע אפוא שלקובץ שיריו השני קרא אדף מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי.<sup>59</sup> אבל – ואני מתמקד

55 בדומה לכך שמו של אליש ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה נגזר מאלישע – כרמיזה לאלישע הנביא, שהיה מסוגל להחיות מתים, ובשל כך נקשר שמו בשמו של ישו; או מאלישע בן אבויה, התנא "האחר". לפלורה ברומן פנים צרובי חמה שם משפחה – אלחייני (אל-חייני) – העולה בקנה אחד עם ההתגלויות הפוקדות אותה, ועוד. זאת ועוד, המתח הקונטרפונקטי-פרדוקסלי בין הנורמלי לעל-טבעי נרמז כבר ביחס בין כותרת חלקו הראשון של הספר הלב הקבור: "ילד סתם", לכותרת הפרק הראשון "כשמו כן הוא"; כלומר, אמיר הוא באמת נסיך בין תמותה או בן-מוות.

56 בריאיון המדומיין שלו עם אלחייני (ראו הערה 5 לעיל) יוצר אדף דיאלוג רציני ומשעשע כאחד עם "המרואינת" שלו סביב המתח בין המציאות "של פה" – של עירת הפיתוח, לבין הנסיקה ל"מציאויות אחרות":

"גם אצלך [קובע-קובל המראיין אדף] הילדים עוברים אל מציאויות אחרות, אבל לרוב הן מרתיעות, והמעבר קורה בשוגג. בספר הראשון, 'כפל הכפילים', הגיבור שלך סוטה מהשביל בדרך לבית הספר, ומגיע לעיר שנראית כמו העתק של העיר שבה הוא גר. בספר השני, 'מעבר לערי החושך', חייהם של ארבעה ילדים משתנים בעקבות טעות של ילדה חמישית, שהם אינם מכירים, והם יוצאים למסע ובספר השלישי הגיבורה מתאמצת ללכת לאיבוד".

"אז? מה אתה רוצה להגיד בזה?" [מגיבה אלחייני]

"שהמציאויות האחרות הן שגיא. שצריך לחיות פה, ולכתוב על פה. למה את לא כותבת על הילדות שלך בנתיבות?"

"אבל זה מה שאני עושה כל הזמן. כל הזמן". ההדגשות במקור.

57 דוגמה בולטת: הפיכתו של צדוק, תלמיד הישיבה המחונן ברומן כפור – לשרף.

58 דימוי זה אינו יכול שלא לעורר לחלילה אצל כל מי שמכיר את אבן השפה במוזיאון בהירושימה שעליה מוטבע צילה של אישה שהתאדתה בחום הנורא שהפיץ הפיצוץ האטומי שהחריד את העיר.

59 וראו בהקשר זה את הערותיו המחכימות של נסים קלדרון בספרו 'יום שני', הערה 1 לעיל, עמ' 382-401.

כאן במישור הלשון בספר – לא רק הגיבור נוצר כאן מן המילים. למעשה עלילת הספר כולה היא מערכת מסומנים שנבראה מתוך סימנים הנדמים כצללים.

עלילתו של הרומן הלב הקבור היא מלאכת החיאה של אחד הסיפורים הסתומים ביותר במקרא. הסיפור מורכב רובו מ"מילות כלח", כלומר מילים שאין להן מסומנים ממשיים – כמו שם עירו של אמיר מור-טל: מבוא ים וגם, אגב, שם העיר שאליה נולד שמעון אדף: שדרות.

עלילת הרומן מבוססת על סיפור המלחמה המוזרה שהתרחשה ב"עמק השדים הוא ים המלח" בין קבוצות של מלכים ששמותיהם ושמות הממלכות שלהם ושמות המקומות שבהם מתרחשים הקרבות נשמעים כלקוחים ספק מאיזו מיתולוגיה מסופוטמית, ספק מאיזה כתב יד אזוטרי מיסטי. אמרפל מלך שנער, אריוך מלך אלסר, כדרלעמר מלך עילם ותדעל מלך גויים מכים בחמתם את רפאים בעשתרת קרנים ואת הזוזים בהם ואת האימים בשוה קריתיים, וכולי וכולי. ומה שלא פחות משונה הוא סופה של הפרשה הזו: המלכים המנצחים לוקחים בשבי את לוט – שכהרגלו נקלע למקום הלא-נכון בזמן הלא-נכון – ואברם העברי יוצא להצילו ומכה את כל החילות העצומים הסמי-מיתולוגיים הללו בעזרת שלוש מאות ושמונה-עשר חניכיו ילידי ביתו בלבד.<sup>60</sup>

אדף מחיה את "סיפור הכלח" הזה כשהוא משלב בו גיבורים ומושגים שמקורם אף הוא במילות כלח. כך, למשל, "כנף רננים נעלסה" הוא דרקון המשרת את אחותופל שהרכיב אמרפל, שהוא כאן "שר ההרס", משלוש בנות אוב: משיסה, שמה ונעוות המרדות. הוא "לקח [אותן] עמו אל פסגת הר טרשיות, וביתר את גופן, ואת איבריהן סידר במעגל",<sup>61</sup> וכך – ואלה פרטים רלוונטיים מאוד ליצירתו של אדף כולה – עלה בידו לצבור "כוח דיו להחליף את עצמו בצילו. את צילו עשה אמרפל. ואת עצמו עשה לצילו".<sup>62</sup>

הבריאה הדמיונית של אדף מתוך הלשון הפוכה באופייה, בהיבט מרכזי שלה, מהפעולה המקבילה של ברנר. ברנר, כזכור, הציב לעצמו מטרה אסטרטגית לבחון מחדש כל מושג ומושג וכל מטבע לשון לא ברורה, לנטרל מהם את המטענים הקונוטטיביים העודפים ואז לחזור ולהשתמש בהם. זהו, כפי שצינתי קודם, מהלך שתכליתו דנטטיזציה של המערכת הלשונית-מושגית, שהיה עבור ברנר כלי חשוב ביצירת הריאליזם שלו.

אדף הולך בהקשר זה בדרך הפוכה. הוא יוצר קונוטיזציה של מושגים אטומים ומילים סתומות. הוא מטעין כלים לשוניים ריקים ואיברי שפה חלולים וזנוחים ברעיונות חדשים. הרגישות והמיומנות הדקות של אדף ניכרות בהקשר הזה בדרך שהוא מנצל בה

60 בראשית יד 1-16.

61 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 146.

62 שם, שם.

את האיכות "הרפאית", "הזוית" ו"האימית" של החרסים הלשוניים הנשברים ושל צבירי האבנים שאין להם הופכין ליצירת גוף של סיפור חדש, ריאליסטי ופנטסטי כאחד.<sup>63</sup> בלשון אחרת, אדף מודע לכך שהשפה העברית הפכה, כפי שצפה גרשם שלום, ל"שפת רפאים", כלומר לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו לחלץ ממנה את העוקץ האפוקליפטי, אך לאמתו של דבר, העוצמה הדתית נותרה כמוסה בשפה" – והוא עושה בעובדה לשונית-תרבותית זו שימוש מושכל, מתוחכם ונועז. הוא משכן את גיבוריו בערים ריקות וחרבות, המאפשרות לו טווח פעולה רחב מאוד, הזדמנות ליצור כמו מהתחלה, ab ovo, ועם זאת, המרחב ההרוס-הרפאי הזה מתאים להפליא להתמודדותו עם מסורות מאובנות ועם רוחות הרפאים של ילדותו. על מעמדו המכריע של המהלך הלשוני-התרבותי הזה עבור אדף אפשר ללמוד גם משני ה"איתותים" הבאים הכלולים אף הם בפתיחת הרומן. ה"איתות" הראשון מובלע בדיאלוג בין האב, שמואל מור-טל, ובנו, אמיר מור-טל, ונושאו מעמדן הגורלי של מילים. הינה:

לעתים קרובות היה שמואל מור-טל מנסה לגרום לבנו לגלות עניין בדבר מה, והיה מקשה בפניו קושיות שהיו מבוססות על חידודי לשון. אמיר היה מושך בכתפיו ואומר, "אבל מה זה מעניין?"  
 שמואל היה משיב בכעס מרוסן, "לעולם אל תזלזל במילים. יום יבוא ותבין כמה כוח טמון בהם." ואמיר היה עונה, "בסדר." ושמואל היה מוסיף, "לא לחינם ניתנו לך לב ועיניים."  
 אמיר הכיר את הטקס הזה בעל-פה והיה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו, "כן, כן. שמענו. לב להבין ועיניים לראות."  
 ואז כמעט תמיד, היה שמואל מספר לו כיצד, בזכותם של חידודי הלשון, קנה את אהבתה של אמו.<sup>64</sup>

לא מדובר כאן בדיאלוג חד-פעמי, אלא בדיאלוג המתרחש "לעיתים קרובות". דיאלוג זה כולל "כמעט תמיד" אותם מרכיבי שיח המופיעים בפי הדוברים בסדר קבוע וידוע מראש: האב פותח, מנסה ליצור עניין, הבן "מושך בכתפיו", האב דורש דרשה קצרה, הבן עושה

63 לאדף יש משיכה ברורה לסיפורת הגותית – כולל גלגוליה המודרניים בז'אנר סיפורי/סרטי האימה – ולז'אנר הבלשי, שעקרון היסוד המכונן אותו הוא משימתו של הגיבור להשליט מחדש את הרציונליות על עולם שלכאורה חרג ממסלולו. על הבלש מן הסוג הזה כתב אדף באחרית הדבר שלו לסיפורי אדגר אלן פו: "הבלש מטפל לא רק באריגת המציאות ובארגונה לאחר שזירת הרצח או ביצוע הפשע פערו בה חור; הוא גם רשות המסוגלת לנחש את המציאות מתוך ערב-רב של פרטיה המדווחים והמוסתרים. הוא גיבור מיתי מסוג חדש. בניגוד לקודמו הוא אינו נלחם בכוחות הרוע. מאבקו הוא בתוהו. הוא אביר הצלילות היורד אל מצולת הצל של היעד הסדר ושל שפע המידע הסותר והמסחרר, שהם פריים של החיים בערים הגדלות והולכות". וראו: שמעון אדף, "מצולות הצל והצלילות" [אחרית דבר], אדגר אלן פו, הרציחות ברחוב מורג וסיפורים אחרים, מאנגלית: שירלי אגוזי, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 170.

64 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 14.

ג'סטה ומסכים – מן הפה ולחוך. האב מסכם את הסצנה במשפט מכתמי, ואמיר ש"הכיר את הטקס הזה בעל-פה [...] היה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו [...] לב להבין ועיניים לראות". ואז "כמעט תמיד" האב מזכיר את הלשון כמקור בריאתו של אמיר.

המעמד הזה מעוצב כטקס מכוון. גיבוריו הם האב והבן. נושאו של הטקס הוא המסר שהאב מנסה להעביר לבנו ועיקרו ייחודן של המילים ועצמתן הגורלית-מאגית. חשיבותו הרבה של המעמד הזה – המתבטאת גם בעיצוב הטקסי שלו – מתבררת כאשר שמים לב לזיקה האמיצה בין מרכיביו לבין מרכיביו של טקס אחר שאליו מפנה אותנו האלוזיה התנ"כית המשמשת ציר סמיוטי בחילופי הדברים בין האב לבן: "ויקרא משה אל-כל-ישראל ויאמר אליהם אתם ראיתם את כל-אשר עשה ה' לעיניכם בארץ מצריים לפרעה ולכל-עבדיו ולכל-ארצו. המסות הגדולות אשר ראו עיניך האותות והמופתים הגדולים ההם. ולא נתן לכם לב לדעת ועיניים ואוזניים לשמוע עד היום הזה".<sup>65</sup>

בדומה לעם ישראל, הגיבור של אדף, אמיר מור-טל, הוא סרבן הבנה. אך חטאו גדול מזה של עם ישראל שאינו שומע למשה, נציג האלוהים, בפעם המיידע-כמה. זאת משום שאמיר מור-טל לא רק מסרב לשמוע את המילים במשמעותן האורתודוקסית, אלא הוא – בדומה ליוצרו, אדף – בורא את עצמו מחדש באמצעות התייחסות למילים הללו כאל מילות-כלח, כאל חרסים שבורים. מאלה הוא בונה עולם חדש שבעת ובעונה אחת הוא משמר את העבר, או ליתר דיוק – את העבר כעולם של רוחות רפאים.

ברנר גירש, או לפחות ניסה לגרש, את רוחות הרפאים מהשפה העברית. אדף, לעומתו, מנסה להחזיר את רוחות הרפאים לשפה העברית. על כך אפשר ללמוד מן "האיתות" השני המוצב בראשו של הרומן הלב הקבור: המוטו – שכדרכו של אדף הוא רציני ומעלה חיוך כאחד – "לרוחות הרפאים של ילדותי, לאלה שעדיין טורדים אותי בשנתי".

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

# הבחירה בנוודות: מהלך בפרוזה של שמעון אדף<sup>1</sup>

## עדיה מנדלסון-מעוז

בריאיון לכתב העת משיב הרוח מתאר שמעון אדף שני מרחבים מכוננים ביצירתו:

אצלי שדרות הייתה חלק מחיפוש השפה [...] הניסיון שלי להבין מהי שדרות עבורי ואיך לכתוב אותה בשיר היה חיפוש אינסטינקטיבי אחרי שפה שתאפשר לי להביע את נסיוני האישי. במובן הזה שדרות אינה שדרות הגיאוגרפית, הפיזית, אלא שדרות שהפכה לתבנית בתוכי, לנקודת ציון בתוך הגיאוגרפיה הפנימית שלי [...] גם תל אביב הפכה ברבות השנים, לאחר שחייתי בה מספיק זמן, להיות תבנית בתוכי. אך על אף הזמן שחלף, אני מרגיש שהדימוי של תל אביב חזק בתוכי כמו הדימוי של שדרות. בעיני תל אביב היא עיר שמתקיימת מכוח הפנטזיה, מכוח הדמיון, ולא מכוח החיים שבה. זו עיר שיש בה כל הזמן תשוקה למשהו. [...] לעומת זאת בשדרות, מלבד התשוקה אל החיים עצמם, התשוקה פונה החוצה, לצאת ממנה, להתקדם.<sup>2</sup>

אדף מתאר שני מרחבים קונקרטיים – שדרות ותל אביב – ההופכים לתבניות בחייו וביצירתו. מרחבים אלה יוצרים מערכת של סימונים פואטיים, שכן הם נקבעים ומתעצבים באמצעות המילים והחיפוש אחר השפה. בדבריו מתוארת גם הכיוונית שהם מתווים: שדרות מתווה תשוקה החוצה, אל עבר יצירה ומילוט, ואילו תל אביב מתווה תשוקה פנימה, אל עבר בריאה מחודשת מכוח הדמיון.

מעברים בין מרחבים וכיווני תשוקה ביחס למקום מאפיינים את ההקשרים המרחביים בספרות העברית. בספרו הידעת את הארץ שם הלימון פורח הראה יגאל שוורץ כי שורשיה של הספרות העברית נטועים בקורפוס עצום ומגוון המיוסד על "קטור תשוקה": וקטור המכיל קרע בין הקיום הרגשי והשכלי לבין הגוף והארציות.<sup>3</sup> וקטור זה מבטא רצון להגיע

1 מאמר זה הוא פיתוח והרחבה של מאמרי: Adia Mendelson-Maoz, "Shimon Adaf and the Peripheral Novel", *Journal of Jewish Identities* 7, 2 (July 2014), pp. 1-13.

2 אריאלה נידם-פרץ ולטם חיקי, "שיחה עם שמעון אדף: ופעם כבר למדתי לחיות מן השירה", משיב הרוח מ"ב (סתיו תשע"ד), עמ' 56.

3 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2007, עמ' 13.

למה שגורביץ' וארן מכנים "המקום הגדול", האידאי, המרוחק והמנותק מן הבית,<sup>4</sup> מרחב ארץ-ישראלי שנצפה ונחלם בגולה והופך להיות מקור לאכזבה וסתירות, שכן בבסיס האידאה המרחבית עומד חוסר היכולת לממשה.

אני מבקשת להראות כי אומנם אדף מעצב את מרחבי יצירתו על פי מונחים דומים של תשוקה וכיוונויות, אך ביצירתו אין הם קשורים לחלום על ארץ ישראל או לחזון הציוני, אלא הם ממוקדים בתחום היחסים בין הפריפריה למרכז וארוגים במהלך של חניכה אומנותית. מאמר זה יעסוק בשני המרחבים האלה ובמשמעותם הפואטית והערכית, כפי שאלו באים לידי ביטוי בשתיים מיצירותיו: פנים צרובי חמה<sup>5</sup> ומוקס נוקס.<sup>6</sup>

## מבוא

כפי שהראו חוקרים רבים, הספרות העברית הקאנונית, שבתחילת המאה העשרים עסקה בביסוס דמותו של "היהודי החדש" ודימוי ה"צבר" של הישראלי הילידי, שהיה על פי רוב ממוצא אשכנזי, בחרה למקם את גיבוריה במרחבים אוטופיים כגון הקיבוץ, המושב וערים יהודיות.<sup>7</sup> מרחבים ישראלים כמו מעברות, שכונות מקופחות ועיירות פיתוח הוזכרו לעיתים רחוקות בלבד. הרומן המעברה מאת שמעון בלס, שפורסם ב-1964,<sup>8</sup> היה ליצירה הראשונה שתיארה את המעברות. את התנאים הקשים ששררו במעברות תיארו בהמשך גם יצירות אחרות, ובהן שווים ושווים יותר מאת סמי מיכאל והאסופים מאת לב חקק.<sup>9</sup> במחקרה של בתיה שמעוני על סיפורי המעברות היא מציגה את המעברה כמרחב לימנילי, אתר הממוקם לא פה ולא שם, שבו אותות העבר נמחקו אך אלה של העתיד טרם נוצרו. מרחב זה נתפס כ"לא-מקום" מנותק ומבודד, אתר של בוץ, לכלוך ומוות, שפעמים רבות נשזרת בו תחושה של מלכוד; אתר שממנו אין לגיבורי היצירה דרך להיחלץ.<sup>10</sup>

קציעה עלון ודנה מרקוביץ טוענות שהספרות המזרחית יוצרת דיאלוג עם הגבולות הטריטוריאליים של הארץ ועם המרחבים הגאוגרפיים, שהם גם מרחבים תרבותיים.<sup>11</sup> לפיכך, בדור השני והשלישי להגירה המזרחית ממשיך להדהד המתח שבין המרחב הציוני-

4 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום", אלפיים: כתב עת רב-תחומי לעיון, הגות וספרות 4 (1991), עמ' 9-44.

5 שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008.

6 שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011.

7 ראו, למשל, אצל עוז אלמוג, הצבר דיוקן, תל אביב: עם עובד, 1997. את מיפוי המרחבים אפשר לראות גם אצל שוורץ, הערה 3 לעיל.

8 שמעון בלס, המעברה, תל אביב: עם עובד, 1964.

9 סמי מיכאל, שווים ושווים יותר, תל אביב: בוסתן, 1974; לב חקק, האסופים, תל אביב: תמוז, 1977.

10 בתיה שמעוני, על סף הגאולה: סיפור המעברה: דור ראשון ושני, יגאל שוורץ וטלי לטוביצקי (עורכים), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2008, עמ' 80.

11 קציעה עלון ודליה מרקוביץ, "ילדה שחורה, פרא אציל ועבריין צעצוע: הגיבורים החדשים של הספרות העברית?" הכיוון מזרח 8 (2004), עמ' 10-12.



הגמוני למרחב הפריפריאלי, אך את תיאורי המעברה מחליפים תיאורי השכונה או עיירת הפיתוח, ואיתם ניכרת גם התפכחות מחלום ההשתלבות המלאה בחברה הישראלית. אם כן, בהמשך למלכוד המצוי במרחב של המעברה, גם עיירת הפיתוח הופכת, לפי שמעוני, ל"מרחב חונק ומסרס שאפשרויות המילוט היחידות ממנו הן פשיעה או חזרה בתשובה – שתי אפשרויות שבאות בהן לידי ביטוי לא רק תחושת הניכור שמעוררת החברה הישראלית הנורמטיבית אלא גם התרסה כנגדה"<sup>12</sup>.

עיירות פיתוח ושיכונים מהגרים נוכחים בספרות העברית של העשורים האחרונים: ספרו של בלס תל אביב מזרח<sup>13</sup> המשיך את עלילת המעברה, והציג את אותן הדמויות וחייהן כעבור עשר שנים.<sup>14</sup> ייצוגים ספרותיים של מרחבים דומים מופיעים גם ביצירות כדוגמת עקוד של אלברט סוויסה,<sup>15</sup> המתאר את שכונת עיר גנים בירושלים, והירח ירוק בוואדי מאת דודו בוסי,<sup>16</sup> שעלילתו מתרחשת בשכונת התקווה בתל אביב. הסיפורים הקצרים באסופה זרים בבית מאת רוגית מטלון מתרחשים אף הם בשכונה פריפריאלית באזור המרכז ששמה אינו מוזכר.<sup>17</sup> בסיפורים אלה הגיבורים הם ילדים החיים בשכונה ענייה ומבודדת בפרווריה של עיר גדולה, במרחב המעצב אנשי שוליים שאינם יכולים להיחלץ ממנו.

אך היוצר הבולט ביותר המקנה קול לחוויה הפריפריאלית ולמתח שבינה לבין המרחבים ההגמוניים הוא שמעון אדף. ביצירותיו, ובהן קילומטר ויומיים לפני השקיעה, פנים צרובי חמה, מוקס נוקס, מתנות חתונה, קובלנה של בלש, שדרך וקום קרא,<sup>18</sup> העיסוק במרחב דומיננטי ונוכחות הפריפריה הישראלית – ובמקרים אלו, עיירת פיתוח דרומית – מרכזית, גם באזורים הקונקרטיים והריאליסטיים שביצירתו וגם במרחבים הבדיוניים והעתידיניים. להבדיל מטקסטים רבים הממקמים את עלילותיהם בשכונות עוני בשוליה של עיר גדולה, יצירותיו של אדף מדגישות את המרחק הגאוגרפי בין המרחב הפריפריאלי למרחב ההגמוני (או הדמיוני), ואת תנועתו הבלתי פוסקת של גיבור היצירה ביניהם. כביכול, בניגוד לטענתה של שמעוני, גיבוריו של אדף מסוגלים לעזוב את עיירת הפיתוח הדרומית ו"להצליח" בעיר הגדולה בלי לפנות לחיי פשע או לדת, אך בהתאם לטענתה, הצלחתם חיצונית בלבד, משום שבכל מקום שיהיו בו לא תרפה מהם תחושת הזרות.

12 שמעוני, הערה 10 לעיל, עמ' 256.

13 שמעון בלס, תל-אביב מזרח, תל אביב: בימת קדם לספרות, 1998.

14 הספר, שהיה גמור ומוכן כבר בשנות השישים, שנים מעטות לאחר פרסום המעברה, נדחה ביד מוציאים לאור ופורסם רק כעבור שלושים שנה.

15 אלברט סוויסה, עקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990.

16 דודו בוסי, הירח ירוק בוואדי, תל אביב: עם עובד, 2000.

17 רוגית מטלון, זרים בבית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.

18 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004; אדף, הערה 5 לעיל; אדף, הערה 6 לעיל; שמעון אדף, מתנות חתונה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014; שמעון אדף, קובלנה של בלש, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2015; שמעון אדף, שדרך, תל אביב: רסלינג, 2017; שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017.

מבין הרומנים של אדף המתארים מרחבים פריפריאליים, מאמר זה עוסק בשתי יצירות שאני רואה כתאמות – פנים צרובי חמה ומוקס נוקס. יצירות אלה בונות את המתח שבין המרחב הפריפריאלי להגמוני תוך כדי סרטוט תהליך החניכה של הגיבורים – תהליך שראשיתו במרחב הדרומי של ילדותם, שנצרב בהם ומחייבם לפלס את דרכם החוצה ממנו כדי להתפתח ככותבים. בשתי היצירות מעוצב נתק מובנה בין תיאור הילדות לתיאור החיים הבוגרים, ובשתיהן בונות המילים הבוקעות מן הפער עולם בדיוני שהוא עולמה של היצירה המילולית. היצירות מדגימות את היחסים רבי-הפנים של הפריפריה והמרכז ואת תהליך החניכה, שהוא תהליך מרחבי וטמפורלי, הכולל מצב תמידי של היעשות. מלבד הדמיון המכוון בין היצירות ניכרים גם ההבדלים ביניהן, שאפשר לפרשם כביטוי להתפתחות בתפיסה המרחבית והאסתטית של היוצר. להלן ארחיב אפוא גם על ההבדלים שבין שתי היצירות, על יחסיהן השונים למרחב ועל חשיבותן האידאולוגית, ואבחן את התנועה המרחבית שאדף מציג, הפונה אל האפשרות המרחבית והאסתטית של אומנות נוודית.

## ללכת לאיבוד בפנים צרובי חמה

הרומן פנים צרובי חמה מורכב משלושה חלקים: הראשון מתמקד בפרורה, ילדה שגדלה בנתיבות, השני מתאר אותה כעבור עשרים שנה, כאם וסופרת המתגוררת בתל אביב, והחלק השלישי, הקצר יותר, מציג מובאה מהספר שהיא כותבת, שהוא החלק החסר בסדרת ספרים שקראה בילדותה.

בחלק הראשון, המתאר את ילדותה של פרורה, מוצגת תמונה של עיירה תוססת. למרות קיפוחה ועונייה אין העיירה מתוארת מעמדה של אפליה או מחסור. המשפחות ואמונותיהן (כמו קדושתו של הבאבא סאלי) מתוארות כחלק ממרקם חי ונושם, ללא תפיסה מרוחקת, מתנשאת או פולקלוריסטית. נקודת התפנית בחייה של פרורה היא האירוע המושתק שאירע לה בגיל שתים-עשרה: יום אחד, בשובה מבית הספר, תוקפת אותה חבורה מבית ספרה, ולמן הרגע הזה היא מרחיקה את עצמה מהעולם באמצעות אילמות. היא נלקחת לבית החולים, שם מדברים עליה בגוף שלישי ושם היא גם לומדת להאזין. "המילים התעצבו במוחה"<sup>19</sup>, אך היא אינה יכולה לצוות על השרירים המניעים את הפה. השתיקה מעצימה את מודעותה למראות ולקולות חדשים, לבני משפחתה ולחבריה:

באין מילים שיסוו את ההבדלים ויחסו את הגבולות בין קיום לקיום, העולם הנתפש בחושים מתבהר. גם אם לעתים נדמה שההפך הוא הנכון. השפה משרתת את העונג שביצירת הבחנות רק עד גבול מסוים. ממנו ואילך היא כללית מדי, עמומה, חסרת חדות.<sup>20</sup>

19 אדף, הערה 5 לעיל, עמ' 16.

20 שם, עמ' 17.

הרומן נפתח בלילה שבו שבה לפלורה יכולת הדיבור, כשהיא צופה בטלוויזיה בסלון וחווה חוויה מטאפיזית:

ואלוהים אמר לה: 'קומי, אורי, כי בא אורך'.  
והניח לה לנשור מטה מחייה, אף כי מעולם לא תפשה שהיא מצויה בגובה רב כל-כך.  
והיא נפלה.<sup>21</sup>

לקול הבוקע ממסך הטלוויזיה, ככל הנראה מהפינה היומית "פסוקו של יום" שחתמה שנים רבות את שידורי הטלוויזיה הישראלית בהקראת פסוקים מהתנ"ך, פלורה מייחסת משמעות של קדושה.<sup>22</sup> הציטוט "קומי אורי כי בא אורך", שמקורו בישעיהו ס 1, מעורר בה טלטלה מטאפיזית, ומוביל אותה לשנות את שמה ל"אורי" ולהפר את השתיקה שהטילה על עצמה. כפי שתיארה רינה ז'אן ברוך, במקור פונה הפסוק לציון, אך פלורה רואה את עצמה כנבחרת, כמי שנחנכת לנבואה, ומקבלת על עצמה את התפקיד. ואכן, אף ש"לא ניתן לקבוע האם כל השינויים שעוברת אורי, קורים בגלל שאכן נבחרה להיות זו שהאור האלוהי זורח עליה, או בגלל שהיא בוחרת להאמין כך",<sup>23</sup> אירוע זה מתחבר אל השתיקה שקדמה לו, מביא אותה לידי התבוננות אחרת על המציאות שהיא חיה בה, ומשליך אותה אל עולם המבוגרים.

נעמה גרשי מציינת ש"אחרי ההתגלות אורי מודעת יותר ומבינה טוב יותר את המצוקה הכלכלית של תושבי העיר, את מאבק הקיום היומיומי של הוריה, את הפחד מפני הפיטורים. מבטה כלפי סביבתה נהפך גם למבט מעורב וחומל יותר".<sup>24</sup> עם זאת, ההתגלות והנבואה אינן מתגשמות כביקורת גלויה או כקבלת תפקיד חברתי, אלא כהיווצרות של דבר חדש בתוכה, דבר המפריד בין מה שהייתה לבין מה שהיא מתהווה, וכן בינה לבין סביבתה. המודעות וההבנה, בצד עקבות שתיקתה, הופכות אותה למרוחקת; היא ממשיכה לחיות במעין "גוף שלישי", ורואה את העולם מתוך התפצלות תמידית בין העצמי שלה כנוכחת ופועלת לבין הישות שלה כמתבוננת.

האקט הזה כולל גם הקשרים מגדריים. כמי שהותקפה באירוע שאינו מתואר ביצירה אבל היה טראומטי, אורי מתנתקת מהמגבלות הפיזיות הלוכדות אותה כאישה ומסוגלת לעמוד מן הצד ולרשום את מעשיהם של האורחים בחגיגת בת המצווה שלה, מתרכזת בפעולות קטנות של אנשים, חושפת את העליבות, את הזיוף (ההתייפיות הזולה של החברות), המגושמות (הריקוד המאולץ), ואת הזוהמה והטומאה (של בן הכיתה החושף את איבר מינו, של המנהל הממולל את הנזלת בידו ולאחר מכן לוקח אוזן המן מן הצלחת באותה היד). היא מתבוננת בשכונתה ובאנשים סביבה וכמעט לא מתערבת, והעולם הנצפה מבעד לעיניה מתגלה כמרחב מחניק, עיר של גלי חום, חרושת חרקים, רוח קדים

21 שם, עמ' 14.

22 יוסף אורן, "פנים צרובי חמה" – שמעון אדף", צו-קריאה לספרות הישראלית: מסות על הקיטוב הרעיוני בספרות הישראלית, ראשון לציון: יחד, 2009, עמ' 128-143.

23 רינה ז'אן ברוך, "והיא נפלה": אורי אלחייני והאפשרות הנבואית", הכיוון מזרח 30 (2016), עמ' 41.

24 נעמה גרשי, "נתיבות, לב כל ההתרחשויות כולן", הארץ (28/5/2008), עמ' 16.

זכוכיתית וציפורים מעולפות.<sup>25</sup> בתוך המרחב הזה נחשפים הקשיים המשפחתיים: האם גוססת ממחלה, האחות מבקשת לברוח מן העיירה ומרגישה כלואה, והאח מתמסר לזוג מוריו להתעמלות, העושים בו מעשים מגונים. כך נחשפת גם אורי למיניות המעוותת ומוצאת דרך להתרחק, ולו בכוח המחשבה, ממרחב המחיה שלה.

ככל שמודעותה לסביבה הולכת ומתעצמת, וככל שהפיצול בתוכה מעמיק, אורי נשאבת לעולם הספרים: "בחופשת הפסח, שבועיים לאחר מסיבת בת המצווה, נולדה באורי תאוות הקריאה, ותאוות הכתיבה לא פיגרה אחריה, כזוג תאומות הפרוצות מן הרחם וידה של אחת אחוזה בעקב אחותה, בצווארה".<sup>26</sup> להבדיל מהספרים שברשימת הקריאה לבית הספר, כמו ספריה של גלילה רון-פדר באור ובסתו, על זאב ז'בוטינסקי, ואל עצמי, המתמקד בבני נוער ישראלים, אורי מבכרת ספרי פנטזיה, ונשבת בקסמה של סדרת הספרים (הבדיונית) אריאלה הפיה החוקרת – סדרה על ילדה אנגלייה שהוריה מתו בתאונה כשהייתה בת שתיים-עשרה, ולאחר סבל רב עוברת לארץ הפלאות קריית סער ושם הופכת לגיבורה ולפותרת חידות.<sup>27</sup> הבריחה אל הטקסטים הספרותיים היא גם בריחה מן הקונטקסט החברתי והמקומי, כפי שהראתה יעל דקל, שכן הדמויות הנקשרות לספרים – כגון פרוספרו ג'ונו והפרא מהסערה של שייקספיר – מכוונות לקלאסיקה מערבית.<sup>28</sup> דמויות אלה וההקשר התרבותי שלהן מעצבים שורה של הפניות לשוניות ותרבותיות חדשות, הסוטות לחלוטין מההון התרבותי שמקובל להניח כי הוא מנת חלקם של בני העיירה הדרומית, כפי שהעיד גם אדף בעצמו: "ללכת לספרייה העירונית ולקחת משם ספרים שאתה רוצה לקרוא, כשבבית הספר מכריחים אותך לקרוא ספרים [...] שדרכם] רוצים להלביש עליך איזושהי אידאולוגיה לאומית. ואתה הולך לספרייה העירונית ומוציא ספרים מתורגמים. אף אחד לא התכוון שתקרא אותם".<sup>29</sup> ועם זאת, למרות מרחקם של הטקסטים הללו מעולמה של אורי, הם גם קרובים אליה, שכן הם מייצרים ומשחזרים יחסים חדשים בין תרבויות בתוך העולם הפנטסטי, הכולל משכילים ופראים ופערים גאוגרפיים ותרבותיים, ויש בו תפיסה מגדרית אחרת, הממקמת את האישה כבעלת כוח.

מרגע שאורי מגלה את ארץ הפלאות של אריאלה היא נודדת בין המרחבים הפלאיים של הספרים לבין המרחב המקומי של נתיבות, המכונה בפי אחותה הגדולה "בלאד ז'וע", כלומר "כפר הרעבים". היא מתרחקת מאירועים בבית הספר, ובשעה שהכיתה רועשת ורוגשת היא שולפת ספר ו"הולכת לאיבוד במשעולים שחצו את פאתי המזרח של ממלכת האביב, עברו את הגשרונים הנטויים מעל לאגמים הקטנים".<sup>30</sup> הפער בין החיים לבין

25 אדף, הערה 5 לעיל, עמ' 9, 205, 206.

26 שם, עמ' 27.

27 סדרת ספרי הפנטזיה על אריאלה אינה קיימת במציאות.

28 Yael Dekel, "The Place, Makom, Nonplace: Between Netivot and Tel Aviv in Shimon Adaf's *Panim zeruvei hamah (Sunburnt Faces)*", *Shofar* 36, 3 (Winter 2018), p. 64

29 שמעון אדף בריאיון עם אלחנן אפריימוב ורחלי פרידמן, "התביעה שלי מן הקורא שהוא יתמסר לחלוטין לקול שלי", מעמול: מגזין תרבות בדרום (קיץ 2010), עמ' 42.

30 אדף, הערה 5 לעיל, עמ' 70.

הקריאה מתרחב, וכן המטען החיובי שנלווה לארץ הפלאות, למול הקושי, העליבות והכאב של עולמה הממשי, מתעצם.

החלק הראשון מסתיים באירוע מיסטי שני של חיבור עם האל, אך הפעם לא האל פונה אל אורי, אלא היא אליו. במהלך הטיול השנתי, מתוך תחושה של חיבור אל הטבע, אורי מבקשת להחזיר אל האלוהים את מה שהוא נתן לה:

להחזיר, להשיב את מה שהושאל לה ומאסה בו. לנגד עיניה עלו שתי תמונות: אשר מוקף בג'ודי ובג'וש, המגפפים אותו. ואמה בסלון ביתם, משתעלת ויורקת דם אל הרצפה. מה הטעם בכל זה?

היא רומתה. הכול היה שקר מלכתחילה, מאז השיב לה הקול שהוא את כוח הדיבור.<sup>31</sup>

חוויה זו שוב מתיקה מפיה את המילים, שוברת אותן, וכשהיא חוזרת אל האוטובוס היא מסוגלת להוציא מפיה רק "אנקתה של חיה שנורתה וכשלה באמצע מנוסתה".<sup>32</sup>

חלקו השני של הספר מתרחש כעבור עשרים שנה, בשנת 2006. אורי חיה בתל אביב, נשואה לאיש מחשבים ואימא לילדה בת ארבע, והיא המחברת של סדרת ספרים מצליחה לילדים ולנוער. היא עזבה את נתיבות בגיל ארבע-עשרה, לאחר מות אימה, ועברה לפנימייה בירושלים. אחיה עזבו גם הם, ואילו אביה, שאורי תמיד כמהה לאהבתו אך מעולם לא זכתה לה, התחתן בשנית. בבגרותה החליטה לנסות לבנות את חייה בתל אביב, מנותקת לחלוטין ממקום הולדתה – שבו היא מסרבת לבקר. במובן כלשהו, המעבר לתל אביב הוא שלב בתהליך החניכה של אורי, העוברת מהעיירה המרוחקת אל תל אביב ומממשת את עצמה כבוגרת. אך גם תל אביב אינה ביתה; תל אביב זרה לה, מלאה במקקים ומגעילה אותה.<sup>33</sup> אורי המבוגרת לא מצליחה ליצור עולם משל עצמה: היא לא יודעת היכן היא נמצאת או "מדוע באה לכאן".<sup>34</sup>

כמו בשנות ילדותה, גם בבגרותה אורי ממשיכה להיות נוכחת ובו בזמן נתונה במעין "גוף שלישי", במעין משחק "שבו ניתן לה רק תפקיד הניצב, או העומד מן הצד וממתין לתורו".<sup>35</sup> כמו בילדותה, גם בבגרותה היא בורחת ממרחבים ריאליסטיים למרחבים פנטסטיים. במאמר שהיא כותבת על ארץ הפלאות מסרטטת אורי הבוגרת את המאפיינים של אותן המעשיות, המאפשרות לילדה-גיבורה לעבור לעולם אחר ולעזוב את המציאות. מעברים מרחביים דומים מתרחשים גם בספרים שאורי כותבת לבני נוער, כפי שעולה מכותרותיהם: כפל הכפילים, מעבר להרי החושך, ומפה להליכה לאיבוד. כך, אף שאורי מתגוררת בתל אביב, היא אינה כולה שם, כפי שאומר בעלה: "אני כבר לא יודע איפה את

31 שם, עמ' 210.

32 שם, עמ' 213.

33 שם, עמ' 297.

34 שם, עמ' 220.

35 שם, עמ' 217.

נמצאת, שם או פה, אתנו. לפעמים לוקח לי זמן להבין שכשאת מדברת אתי, לא אתי את מדברת, אלא עם איזה אֶוֹטֶר שלי בעולם שאליו הסתלקת".<sup>36</sup>

סופו של החלק השני מסיים את העלילה כולה, שכן החלק השלישי הוא מובאה מספר שאורי כותבת. מצד אחד, בכך שהיא חוזרת לבעלה ולבתה נראה שתהליך ההתבגרות הממושך של אורי נחתם, ובמקומו מופיעה השלמה, הנרמזת לא רק באיחוד המשפחתי – המעיד גם על קבלה של מקומה כאישה שהמרחב שלה מוגדר – אלא בעיקר בניסיון שלה לחזור ל"נקודת האפס" ולספר על האירוע הטראומטי שהוביל לאילמותה. אך מצד שני, הדבר אינו מתממש. אורי אינה נוטשת את עולם הפנטזיה, ותחת זאת מופיע עוד רמז על חוויה מיסטית שלישית: בשורה האחרונה של חלק זה מכה באורי קרן אור.

החלק האחרון קצר יותר, מודפס בגופן שונה, ולמראית עין נדמה שהוא פונה לילדים ולמתבגרים. בחלק זה אורי כותבת את הכרך השמיני של סדרת הספרים על אריאלה שקראה בילדותה, הסדרה שבסופה לומדת הגיבורה את סודן של כל ממלכות הקסם ומתחייבת להגן עליהן: "מלכתחילה היית צריכה לנחש. את הילדה שהיא ארצות-הפלאות כולן".<sup>37</sup> במילים האחרונות של הרומן מצויה מחשבה חוזרת על הבית, כשארואלה בוחרת לא לחזור לקריית סער ואומרת לפרא: "אם ארצה ואם לא, [...] זה הבית שלי".<sup>38</sup> אך אין זה ברור באיזו מידה מדובר בבית קונקרטי או בחוויה מטאפיזית או פנטסטית הארוגה לתוך המציאות. סיום היצירה אף הוא אינו מביא להכרעה.

את פנים צרובי חמה אפשר לקרוא כרומן חניכה, שבו המעבר מנתיבות לתל אביב הוא שלב מעבר בחתירה אל התבגרות הדמות. לפיכך, הצלחתה של אורי בהיחלצות מן העיירה הדרומית המעיקה והתבססותה כיוצרת מובילה הן המזינות את תהליך החניכה, שסופו חיובי. עם זאת, כפי שנראה, נרטיב זה מתערער ונתון בהפרעה מתמדת.

יעל דקל דנה במרחב ביצירה באמצעות המושגים "מקום" ו"המקום", שטבעו גורביץ' וארן: "מקום" הוא המקום הממשי, היום-יומי, ואילו "המקום" (ביידוע) הוא סימון של מקום מיוחד שיש בו קדושה, כמו ישראל או ירושלים, הנושא מטען אידאולוגי ונחוה בדרך כלל מבחוץ.<sup>39</sup> דקל מרחיבה את הניגוד בין "מקום" ל"המקום" לניגוד שבין פריפריה למרכז, בין נתיבות לתל אביב,<sup>40</sup> ומקבילה בין פנים צרובי חמה לבין יצירותיהם של המשכילים היהודים באירופה, שראו את כפרי הולדתם המזרח-אירופיים כ"מקום" וייחלו ל"המקום", כלומר לעיר הגדולה. במובאה של אדף שבה פתחתי נראה כי המעבר לתל אביב כ"המקום" מונע מתשוקה, שכן "תל אביב היא עיר שמתקיימת מכוח הפנטזיה", עיר שמעצם היותה "עיר אמיתית" בונה את ה"יכולת להשתוקק בה, מהיכולת להיות משהו או מישהו בתוכה".<sup>41</sup> בעולמם של אותם משכילים מזרח-אירופיים, כמו בעולמה של אורי, המעבר לעיר הגדולה נבע מרצון להיות "משהו או מישהו בתוכה", אבל על פי רוב,

36 שם, עמ' 386.

37 שם, עמ' 476.

38 שם, עמ' 477.

39 גורביץ' וארן, הערה 4 לעיל.

40 Dekel, הערה 27 לעיל, עמ' 61.

41 אדף, אצל נידס-פרץ ולטם חיקי, הערה 2 לעיל, עמ' 56.

בבואם לעיר הגדולה חשו המשכילים ניכור ותלישות שאינה מרפה. המעבר, שהיה אמור להביא עימו הצלחה, לא הושלם, והותיר אותם, וגם את גיבורת הרומן של אדף, ב"שום מקום". בדומה לאותם משכילים, גם אורי הצליחה להימלט מעיירת הפיתוח ולהגיע לתל אביב, ואף לחיות חיי משפחה נורמטיביים ומבוססים – ההפך הגמור מילדותה בנתיבות. בעקבות אותה התגלות מיסטית בילדותה היא החלה לקרוא ולכתוב, וקיבלה שפה חדשה, שהתאימה את אורי להגמוניה והובילה אותה לקריירה כסופרת ילדים מוכרת. ועם זאת, מהלך זה לא הביא אותה לכדי סיגור – אורי אינה מוצאת את מקומה בעיר ולא כאשת משפחה, ותהליך החיפוש שלה מומר בהליכה לאיבוד, כמו כותרת אחד מספריה, מפה להליכה לאיבוד.

זאת ועוד, אצל אדף תמונת המרחב הבינארית הזו, בין הפריפריה למרכז, כתנועה של חניכה אומנותית, אינה מגיעה אל הסוף הטוב, לא רק משום שאורי אינה מצליחה למצוא את עצמה בעיר הגדולה, ולא רק משום שאינה מסוגלת להישמע למקום הממגדר אותה במשפחה, אלא גם משום שלאורך הטקסט המהלך הליניארי נפרע. פריעה זו באה לידי ביטוי הן במישור המטאפיזי, בהתגלות שאורי עוברת בתחילת הספר וברמיזות על חוויות מטאפיזיות בהמשכו, והן במישור הנוכחות של עולם הפנטזיה והבדיון, המערער את הקו הריאליסטי.

ההפרעות המטאפיזיות והבדיוניות קשורות לממדי המרחב והזמן, ומייצרות מציאות אקס־טריטוריאלי, כפי שעולה בבירור גם מהמבנה המשולש של הרומן. החלק הראשון של הרומן מסומן במספר 12, ומרמז לקו פרשת המים של הילדות, שבו חל האירוע הלא ברור שגרם לשתיקתה של אורי. החלק השני של הרומן מסומן במספר 32, ומתאר את תקופת הבגרות, ואילו החלק השלישי זוכה לסימן המתמטי של אינ־סוף,<sup>42</sup> כלומר סוטה מן המבנה הכרונולוגי והליניארי ומתייחס לעולם הבדוי ולא־זמניות שלו.<sup>43</sup> לכן, אם אורי הייתה אמורה בתהליך החניכה למצוא לה בית (ארץ מולדת), הרי ש"ארץ הפלאות ממשיכה להבהב עבורה כאפשרות ממשית", כפי שטוענת ז'אן ברוך, ו"המתח בין ה־homeland ל־wonderland" ממשיך להתקיים לאורך היצירה כולה.<sup>44</sup>

## בין המרחבים במוקס נוקס

כמו פנים צרובי חמה, גם מוקס נוקס יכול להיקרא כרומן חניכה, וגם בו מדובר על מעבר מהפריפריה הדרומית לתל אביב. כמו ביצירה המוקדמת יותר, גם ביצירה המאוחרת תהליך החניכה כרוך בבחירה בכתיבה, וגם ביצירה זו נוכחים שלושה מרחבים: מרחב הילדות, מרחב הבגרות והמרחב הבדיוני. מבחינת מבנה העלילה, מוקס נוקס דומה לפנים צרובי חמה בכך שאינו מתאר מהלך ליניארי רב־שלבי, אלא בוחר שתי נקודות התייחסות

42 Dekel, הערה 28 לעיל, עמ' 61.

43 ברוך, הערה 23 לעיל, עמ' 44.

44 שם, עמ' 43.

מרכזיות. בפנים צרובי חמה היו אלה שתי שנים מובחנות, גיל שתיים-עשרה וגיל שלושים ושתיים, ובמוקס נוקס אלו שתי תקופות מרכזיות, קיץ אחד בגיל שש-עשרה וההווה, שבו הגיבור המבוגר גר בתל אביב.

במוקס נוקס שני נרטיבים: הראשון הוא נרטיב הילדות, המתאר את הגיבור בן השש-עשרה שחי בעיירת פיתוח קטנה. במהלך חופשת הקיץ הוא נשלח לעבוד במפעל שבו עובד אביו המחמיר והדתי. האיש הצעיר נקרע בין הצורך שלו בעבודה ואסירות התודה שלו לאביו לבין חוסר יכולתו לעסוק בעבודה פיזית ומשיכתו לספרים ולשפות. הנרטיב השני מציג את המספר כמבוגר, סופר המשלים הכנסה באמצעות סדנאות כתיבה לנשים מבוגרות ואמידות. אך בשונה מפנים צרובי חמה, במוקס נוקס משולבים מעברים תכופים בין שני הנרטיבים ובין שני המרחבים, הארוגים זה בזה ומקבילים זה לזה. פתיחת הרומן מביאה בקיצור את תולדות חייו של הגיבור מגיל תשעה חודשים ועד גיל שש-עשרה, באמצעות תיאור האירועים שבהם שבר את עצם הבריח השמאלית. כמו בפנים צרובי חמה, גם כאן מלווה את הנרטיב פגיעה פיזית מסתורית ולא-מפוענחת המגרה את סקרנותם של הקוראים: "ראיתי סופות להט, ערים עשונות, הרים שנהפכו לבקעות. ראיתי נחלי זפת, ראיתי מערות כורכר, פרצים של יופי נוכרי".<sup>45</sup> זוהי פגיעה המדגישה את חולשת הבשר וממנה משליכה אל אלטרנטיבה, כפי שטוען מתי שמואלוף:

הפצע שחש הנער הצעיר שמבקש להפוך לאיש רוח הוא לא רק סיפור חיים, אלא הוא מובחן ככאב בתוך הגוף, והכאב הופך לזיכרון שמלווה את הנער בכל חייו. [...] עצם הבריח השמאלית קרובה ללב וחולשתה הינה מטפורה לאותה שבירות של המספר הצעיר ברומאן של אדף. הפגיעות של הנער תהפוך למקום שממנו הוא ישאב את כשרונו וכוחו הספרותי.<sup>46</sup>

בתיאור שרשרת הפגיעות בפרק הראשון נותן המספר, גיבור היצירה, דוח מפורט האורג יחדיו את מצבו הרפואי (הנובע במקרים רבים מהתעללותם של הסובבים אותו) ואת התפתחותו האינטלקטואלית, הכוללת פתרון חידות, בריחה מבית הכנסת ולמידת יוונית ולטינית. הקיץ של גיל שש-עשרה והעבודה במסגריית המפעל הם קו פרשת המים של המספר (בדומה להתגלות שעוברת פלורה בחלק הראשון של הרומן המוקדם), והם היוצרים את הקרע הגדול בינו לבין סביבתו. הגיבור מפנה את מבטו אל נוף ילדות אכזר, אל הצמחייה הדלה, מבני המפעל, "בתי בטון גסים, ופלדה, סאון רחוק, מעומעם",<sup>47</sup> ואל התשתיות של העיירה שהוזנחו, ובהן "תרומות של נדבנים פרטיים או יהדות התפוצות הסתכמו בהתפרצויות של פינות חמד, צלמי בטון צבועים, סוכות עץ להנאת התושבים, מלאכת מחשבת של ספסלים ודקלים נותנים צל, חווילות סדוקות ברקע, קירות פרומים".<sup>48</sup>

45 אדף, הערה 6 לעיל, עמ' 7.

46 מתי שמואלוף, "ילד הולך לאיבוד", ישראל היום (12/8/2011), עמ' 50.

47 אדף, הערה 6 לעיל, עמ' 17.

48 שם, עמ' 233-234.



המפעל שהנער נשלח אליו מתואר כמקום לא נעים. ריח רע של קטורת הנודף ממנו נקשר ב"ניחוחות קרים", עשן סיגריות, אדי ריתוך דליקים, בערה "ורח גברים, נוכחות קיבוצית של גופים וזיעה, ארצית להבחיל".<sup>49</sup> האב מצייע לבנו שתי חלופות – להיות רב או להיות מסגר, ואילו הבן מחפש דרכים לברוח מכל אחת מן האפשרויות האלה, ואותו הקיץ מסמן את השלב הראשון בדרך להיחלץ מן המקום. מי שתסייענה בידו תהיינה רק נשים. הגברים המתפללים, הגברים במסגרייה, והחברים האלימים המפילים אותו ומשפילים אותו,<sup>50</sup> כולם גדולים, בעלי פיזיות דוחה וחסרי יכולת ביטוי. סוכנות ההשכלה שלו כולן נשים – מוכרת בחנות הספרים בעיר א--ר--, המזכירה ר-- (ולאחר מכן האישה האמידה נ--), והן המובילות אותו אל עולם הספרים. גם אחותו נמלטת מהעיירה, מתגוררת אצל קרובי משפחה ולומדת, ואילו אימו מעירה באוזניו: "אתה ילד חזק, אתה גבר, אתה תמצא את הדרך שלך החוצה",<sup>51</sup> והיא המציידת אותו במטבעות לקניית ספרים גם כשהאב אינו מתיר זאת.

הגברים, ובהם אביו של המספר, מתוארים כנוקשים מאוד, ואף שההיחלצות מציפורניהם מתוארת כמלחמה עקובה מדם, המספר אינו מוותר על הנוקשות שהיה חשוף אליה, אלא מעצב מחדש את כיוונה. ביציאתו מעולם הדת ומהערכים הכוחניים שבחברתו הוא ממירה בלימוד אובססיבי, לא פחות נוקשה, של פילוסופיה ולטינית. בדומה לאורי בפנים צרובי חמה, העוזבת את הבית לפנימייה בגיל ארבע-עשרה, גם המספר במוקס נוקס מתקבל לבית ספר חילוני בעיר א--ר-- העיר הסמוכה ומתחיל בכך את היפרדותו מן העיירה; וכמו ברומן המוקדם, שבו הגיבורה בוחרת בהקשרים ספרותיים ותרבותיים הזרים להקשר המקומי, גם המספר במוקס נוקס לומד בשקדנות; הוא מטיל מטבעות שיעזרו לו לשנן את נטיות הפעלים בלטינית בניסיון לחשוף כיצד השפה יכולה לבטא "את האופן של המצבים הבלתי-ממומשים בעולם, הקיימים במחשבה, בשאלות עקיפות, בתנאים שעל פי רוב לא יתקיימו, בלתי מוחשיים, משוערים, אציליים יותר, נקיקים וחרכים בשפה, בעולם".<sup>52</sup> כותרת הרומן מוקס נוקס, שפירושה בלטינית "הלילה קרב", מבטאת חשש מפני חוסר המוגדרות, ואולי אף תחושה שעוד מעט יגיע רגע האמת, הזמן שבו נדרש האדם לבוא חשבון עם עצמו.

נרטיב הבגרות ביצירה עוסק במספר שהפך לסופר וחי בפרוור הערבי של העיר הגדולה. אך הזרות והבדידות אינן מתפוגגות, ומבנה הרומן, המדלג בין המקומות ובין התקופות, מדגיש את ניכורו של הגיבור ביתר שאת. לדוגמה, הפרק השלישי נפתח בתיאור זרותו אל מול דלת דירתו התל אביבית, המקביל לתחושותיו הקשות בכניסה למסגרייה, על ריחותיה, הברזלים האורבים בה לחישולם, מוטות הברזל וחריכת המתכת הצווחת שתוארו בפרק הקודם:<sup>53</sup>

49 שם, עמ' 12.

50 "השתטחתי על פני המדרכה, כפות ידי שרוטות כולן, בוערות, גם הברכיים, ומשהו מן הלחי הימנית, האף, קצת הסנטר, מגוררים כולם, על האספלט". שם, עמ' 51.

51 שם, עמ' 172.

52 שם, עמ' 207.

53 שם, עמ' 12.

אני עומד לפני דלת הדירה, מניח מידי את השקיות על הרצפה, המפתח מגשש בחור המנעול, הזיזים אכולים, מחלודה או מסיבוב אלים, המתכת עייפה, קרובה מעט להישבר, אני נכנס, האור שאני משאיר בצאתי, שפופרות ניאון מרחשות, אפילו בשעת צהריים, משווה חלל הדר חוץ-ארצי, נקלעתי למשכן שאינו שלי.<sup>54</sup>

גם בכניסה למסגרייה וגם בכניסה לדירה התל אביבית מתוארים מתכת חלודה ומוטות העתידים להישבר, ובשני המקרים מצויר מבנה של מסגרת, המדמה את המציאות הסוגרת על האדם וחונקת אותו.

המעברים בין התקופות והאנלוגיה בין סוגי התלישות מאפשרים לגזור מן ההקשרים המוקדמים הטרמות לאירועים המאוחרים. כך, למשל, נוצרת אנלוגיה בין שתי המלוות המבוגרות של המספר, המזכירה ר--- והאישה האמידה נ---, שבהן הוא תלוי בתקופות השונות. מערכת היחסים בינו לבין ר--- עמוסה במתח בשל השמועה שהיא מנהלת רומן עם אביו. היא מתווכת בינו לבין אביו (למשל כשהיא מעודדת אותו: "אני יודעת כמה אבא שלך מאמין בך"),<sup>55</sup> וחושפת לפניו שירים שכתבה. אולי בחיים אחרים גם היא הייתה יכולה לעבור למקום אחר, אך בינתיים מתקיימת בה ההבנה היסודית כי מן העיירה הדרומית אי אפשר להימלט. שירה, המתאר גורלו של כל המנסה לעבור למקום חדש, משמש כנבואה לחייו של הגיבור בהווה:

ארץ חדשה לא תמצא, ים חדש לא ייקרה לפניך.  
 העיר תבוא בעקבותיך. תשוטט באותם  
 הרחובות. באותן השכונות תזדקן.  
 תאפיר ותלך באותם הבתים.  
 תמיד תגיע אל העיר הזאת. אל תיחל לאחרת —  
 בשבילך אין ספינה, אין שום דרך.  
 כשם שהשמדת פה את חיך.  
 בפינה הזו הנשכחת, כך אבדו מידיך בכל העולם.<sup>56</sup>

נ---, הדמות הדומיננטית בחייו הבוגרים של הגיבור, פונה אליו כדי שינחה מעין סדנת פרוזה לקבוצת נשים אמידות מן המרכז. באותה העת הוא מנסה לכתוב ספר אבל מתקשה, וחש בודד וזר בסביבתו; תל אביב אינה מעניקה לו תחושת בית והוא נותר מנוכר. בסדנה הוא דן בטקסטים ספרותיים שונים, מציג יוצרים כדוגמת שייקספיר ודידרו, בוחן עלילות וגיבורים, ובדומה להקשרים התרבותיים שפגשונו ברומן המוקדם, גם כאן אינו עוסק ביצירות ספרותיות מקומיות, אינו מזמין את הנשים לכתוב בעצמן, ובוחר להתבסס על הקאנון של הספרות המערבית, הנראה לחברותיה של נ--- מסובך

54 שם, עמ' 13.

55 שם, עמ' 202.

56 שם, עמ' 216.

מדי. בהמשך הופכים יחסיו עם נ- -- למורכבים יותר, והוא מוצא את עצמו במיטתה, ספק מאהב ספק נתיין: "נ- -- לוקחת כל מה שהיא יכולה, אולי אני נותן. אולי אני נענה. קושרת, מצליפה, הכול ברכות, למה אִכֹּזב".<sup>57</sup> נ- -- רואה את התלישות שלו, ואולי אף מנצלת אותה, והוא משחק לידיה – אבל גם זוכה בשעות כתיבה.

העריכה הצולבת של שני הנרטיבים – נרטיב הילדות ונרטיב החיים הבוגרים בתל אביב – יוצרת דיאלוגים בין התקופות ובין המרחבים. ההתייחסות האנלוגית לתחושת התלישות של הגיבור לא זו בלבד ששוברת את הדיכוטומיה בין המרחבים, אלא גם פורעת את הזמנים. יתר על כן, אין כאן ויתור מוחלט על העבר ועל מקום הילדות: המספר אומנם עזב את מקום מגוריו הדרומי, אבל גם בהווה המאוחר של היצירה הוא מתקשר עם משפחתו, ולקראת סוף הרומן הוא אף עורך ביקור ארוך בעיירת ילדותו, שבו הוא חוזר למיטת ילדותו ולספר שלמד ממנו לטינית, משחק עם אחייניו, ממשיך להתעמת עם אביו, המתואר כאדם חולה וחלש, ומתבונן אחרת על אימו, שרוותה צער מבעלה ולא מרדה. בהקשר זה אפשר להתייחס גם לדברים שאדף אומר על עצמו, בתארו כיצד נסע פעם בשבועיים לבקר את הוריו: "וטופוגרפיית הבית שבו גדלתי הכתיבה לי מסלול של הכרה".<sup>58</sup> בצד הביקורים בבית ההורים ברור כי גם החיים הבוגרים בתל אביב מתוארים ברומן באופן אמביוולנטי, וגם ביחס אליהם לא נוצרת תחושת שייכות עמוקה. מוקס נוקס מחבר את המקומות והזמנים זה אל זה ללא התר; הם מתפתחים זה לתוך זה בקשר שאינו ליניארי או סיבתי, ופועלים כחוטים באריג ללא כיוון.

## הקיום הנוודי כאפשרות אסתטית

פנים צרובי חמה ומוקס נוקס דומים זה לזה בהיבטים רבים. שתי היצירות מתכתבות עם הביוגרפיה של אדף, ואת שתיהן אפשר לתאר, במונחיו של שוורץ, כ"אוטוביוגרפיות פוסט-מודרניות".<sup>59</sup> שתיהן מתארות את תהליך החניכה היצירתי ואת המעבר מהעיריה הדרומית לתל אביב. אך דווקא על רקע קווי הדמיון אפשר לסרטט קו בהתפתחות יצירתו של אדף ובתפיסתו הביקורתית כלפי המרחב. ההבדל הבולט הראשון בין שתי היצירות הוא השוני במבנה שלהן. לעומת היצירה המוקדמת – שבה עוסק כל חלק בתקופה נפרדת ונוצר נתק בין התקופות ובינן לבין עולם הבדיון, החלק השלישי ביצירה – ביצירה המאוחרת מותכים המרחבים והזמנים יחדיו. כפי שראינו, הבדל זה חורג מהרמה המבנית, ויוצר תפיסה שונה של המרחב ושל המעברים בין המרחבים.

האידיאולוגיה הציונית יצרה מרחבים מסומנים, בעלי הייררכיות של מרכז ופריפריה, וגבולות התוחמים אוכלוסיות. סימון המרחבים הללו השאיר את עיירות הפיתוח ואת

57 שם, עמ' 186.

58 שמעון אדף, "אולי עכשיו אפשר", יגאל שוורץ (עורך), אני אחזים, מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 166.

59 יגאל שוורץ, כאן, עמ' 11.

תושביהן במצב של שוליות מתמדת, או של גלות חדשה, או כפי שהיטיב לנסח זאת שמעון אדף בעצמו –

בארץ המובטחת ממשיכה הגולה לשרוד בזהירות ובבטחה כמו נגיף קטלני, ופעם אחר פעם נוצרים כיסים של גלות במציאות הישראלית. גדלתי באזור הסגר כזה, הוא מכונה שדרות, וההורים שלי היו חולים אנושים בזרות.<sup>60</sup>

סיטואציה כזו של גבולות כמעט אינה מאפשרת יציאה מן ה"הסגר", כלשונו של אדף, ובכל זאת, שני הרומנים שאנחנו דנים בהם מתארים יציאה כזאת: מן השוליים, הפריפריה של עיירת הפיתוח, אל המרכז, תל אביב. בשתי היצירות נחלצות הדמויות מעיר נעוריהן, אך בשתי היצירות עתידים הגיבורים לגלות שגם בעיר הגדולה ימשיכו לחוש גולים. שוורץ טוען כי בקורפוס יצירתו של אדף "הדרמה הקיומית שאדף ממחזי קשורה בעבותות למרחב המייצג את עיירת הולדתו – אבל [...] ללא ממנו היא נוצרת".<sup>61</sup> שוורץ ממשיך ומצביע על יחסו הכפול של אדף למקום הזה:

מצד אחד זהו מקומן של הנפשות היקרות ביותר ללבו – בני משפחתו הגרעינית – ולפיכך, כפי שעולה מן היצירות, זהו המקום המייצג את האידאה הרגולטיבית שלו; כלומר, זהו המוקד המוסרי והרגשי שעל פיו נשפטים בסופו של חשבון כל הדמויות וכל המעשים. מצד שני, זהו מקום שאפשר לכוונתו, בהשראת רולאן בארת, "נקודת אפס" – קו אופק המציין את גבולות הזירה וגם את מגבלותיה, אך לו עצמו אין קיום ממשי.<sup>62</sup>

את ההבחנה הזאת ממחישות שתי היצירות בדרכים אחרות. לאורי, היציאה מנתיבות פירושה ניתוק מוחלט. החלק הראשון של היצירה התרחש בנתיבות, החלק השני בתל אביב, ואורי כמעט אינה עוזבת את העיר ומסרבת לבקר בנתיבות. היא מודעת לגבול שבין שני המרחבים, ולכן יציאה מאזור ההסגר היא דרך שאין ממנה חזרה. אך היעדר אפשרות החזרה אין פירושו נטרול של "נקודת האפס", של קו האופק. הניתוק חוזר אליה וגוזר עליה סוג אחר של "הסגר" גם בתל אביב, וברגע שהיא מצויה בהסגר הזה, כל שנותר לה הוא לברוח לעולם הבדיונות הספרותי.

חוקס נוקט, לעומת זאת, מציג יחס אחר לאותו הגבול. הגיבור ביצירה זו נע ונד בין המרחבים השונים ומוותר על סימון או הייררכייה שלהם. שניהם שייכים לו ולא שייכים לו בעת ובעונה אחת; קו האופק אינו נעלם גם כשהוא מבקש להתנתק מהעיר שגדל בה. בחלק האחרון הוא חוזר אל הבית, והאנלוגיה הנבנית בין המרחבים, שלשניהם הוא שייך

60 שמעון אדף, "לא ידעתי שכל זה שלי", רוביק רוזנטל (עורך), קו השסע: החברה הישראלית בין קריעה ואיחוי, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2011, עמ' 187–188.

61 שוורץ, הערה 59 לעיל, עמ' 179.

62 שם, עמ' 180.

ולא־שייך בו־זמנית, איננה מתכחשת לאותה "נקודת אפס", אלא פועלת לסילוק הגבולות בין הערים, ליצירת מסלול מתמשך ודינמי.

כדי להבין את ההבדל בתנועה המרחבית המתוארת בשתי היצירות כדאי להידרש לעבודה המושגית של ז'יל דלז ופליקס גואטרי, וכן להבחנה של מישל דה סרטו בין "מקום" ל"מרחב". דלז וגואטרי מתארים ריזום – גבעול או קנה המחבר צמחים חסרי שורשים לאדמה בקשרים אופקיים (ולא אנכיים) – כדי להציע תפיסה אחרת של מרחב ושל הקשרים הייררכיים. הם מבחינים בין "מרחבים מתולמים" – מסודרים, מחולקים, הניתנים לסיווג, מרחבים של פיקוח וגבולות טריטוריאליים – המונחים מאידאולוגיה, ובין "מרחבים חלקים" – שאין בהם כל סימן למעבר או לגבול. מרחבים חלקים הם ריזומטיים משום שהם נעדרי מרכז, מורכבים מקווי מילוט ועוצמות שאינן יציבות, וכך מציעים "ריבוי שטוח" (flat multiplicity), רבגוני ונעדר הייררכיה.<sup>63</sup>

מישל דה סרטו מבחין בין "מקום" ובין "מרחב": מקום הוא סטטי, ואילו מרחב נוצר באמצעות הסובייקט בהקשר משתנה, והוא תמיד דינמי: "ההליכה מטעימה, מעזה, מפרה, מכבדת את המסלולים".<sup>64</sup> במקום אפשר להתבונן מבחוץ, ואילו מרחב נחוה מבפנים. במילותיו של דה סרטו, "פעולת ההליכה היא עבור המערכת האורבנית מה שמעשה הדיבור הוא עבור הלשון או ההיגדים שנאמרו. [...] זהו תהליך ניכוס המערכת הטופוגרפית על ידי הולך הרגל [...] זהו מימוש מרחבי של המקום".<sup>65</sup> לפיכך, לעומת ההליכה לפי מפה, המראה קווים וגבולות, שיטוטיו של סובייקט במרחב יכולים לחצות גבולות, להפוך אותם לגשרים וספים, ובאופן הזה להנכיח אותם. "בדרך זו הוא גורם להם להיות ולהיראות. אך בד בבד גם מתיק אותם וממציא אחרים, מאחר שדרכי הקיצור, הסטיות או האלתורים של ההליכה מעדיפים, ממירים או זונחים יסודות מרחביים".<sup>66</sup>

התבוננות בשתי היצירות בפריזמה התאורטית הזאת תדגיש את ההבדל בין שני הגיבורים. גיבורת פנים צרובי חמה לא יכלה לנוע בחופשיות בין המרחבים המתולמים, ובהיותה בת לעיירה הדרומית, וגם בהיותה אישה, מרחביה־שלה מוגבלים. היא יכולה לעבור בין מרחבים ולהמציא מסלולים חדשים רק בעולם הפנטזיה, ושם היא מוכנה גם ללכת לאיבוד. לעומתה, גיבור מוקס נוקס מפרק את הגבולות ויוצר תחתם "מרחב חלק" – מרחב הממומש לפי דרכו ובחירתו. כמו הצועד של דה סרטו הוא בונה לעצמו מסלולים חדשים, ובכך מתגבר על הקואורדינטות של המרחב (וגם של הזמן).

אך מחיר הניידות הוא מחיר הנוודות, המוגדרת לפי שרית שפירא כ"ויתור על השתייכות ל'בית' – למקום שבו התנועה נעצרת, מתקבעת וזוכה ביציבות של גבולות

Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi (trans.), 63  
Minnesota: University of Minnesota Press, 1987, p. 488; Mark Bonta and John Protevi,  
*Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh: Edinburgh University  
Press, 2004, p. 154

64 מישל דה סרטו, המצאת היומיום, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 218.

65 שם, עמ' 215–216. ההדגשות במקור.

66 שם, עמ' 216–217.

ומשמעות<sup>67</sup>. הבית הוא מבנה ממשי, אך גם יותר מזה – הוא גם מערכת מנטלית, לשונית וערכית קבועה. על כל אלה מוותר הנווד ופונה למבנה ריזומטי, חסר הייררכייה, שאינו מאפשר לאחוז בדבר הנושא הגדרה עקרונית של שייכות – בין שמדובר באדמה, בקוד גנטי או במשק בית.

הזרות הנוצרת ברומן בשל הנוודות באה לידי ביטוי במישורים רבים. למשל, המספר לא מצליח להחזיק בעבודה לאורך זמן:

עבדתי כמעט בכל תחום אפשרי, אני מתוודה, כל שאיפשר לי היעדר ההכשרה, התמקצעתי בחוסר מקצועיות, שנאתי כל דקה, שוטף כלים במסעדה, כן, במדרחוב שם, מכירה, מחסנאי בחברת מחשבים, ממיין דואר כלילות בסניף המרכזי, דלפקאי בחברת תקשורת, לפני מהפכת הסלולרי, איש מכירות בטלפון, כן, אני, עובד בארכיון של יתרון ארצי, גוזר כתבות, מדביק, מקטלג, זבן בחנות נעליים, כתיבת סמינרים לסטודנטים, עבודות עריכה בזויות.<sup>68</sup>

הוא אינו מכיר את תושבי הבניין שהוא גר בו – "איני מדבר עם השכנים מטוב עד רע"<sup>69</sup> – והוא שומר מרחק מבני האדם: "אני לא בז להמונים, לבוז פירושו שאני חש כלפיהם משהו, שאני כועס, שאני מתוסכל מזה שהם דוחים אותי, אבל אני אדיש, אין להם מה לומר לי, התרבות שלהם לא נוגעת לי"<sup>70</sup>. הוא נהנה לצפות באירועים ממרחק – ובמדוקדק. באוטובוס הוא שומע את בליל הקולות, את האנשים המדברים על ילדים, על הנפט ועל הפילגש, ורואה נערות עליזות, אנשים מבוגרים וילדים. הוא בוחר לא להיות שייך, ולפיכך יכול לנוע בחופשיות: "אני נוסע באוטובוסים לפעמים, בקווים העירוניים, חוצה את המרחב האורבני לאורכו, לצדדים, בלי שום סיבה בעצם"<sup>71</sup>. מבטו של הנווד מערער על הסדר, שכן, כפי מציינת חנה נוה –

הנווד חי מחוץ למוסכמות ולסטרוקטורות חברתיות, שנראות לבעליהן אוניברסליות, [...] אין לו שאיפה לטריטוריאליזציה, הוא אינו מתפקד בתפקידים חברתיים הנגזרים ממבנים אלה: תפקידים וחובות של משפחה ובית, חובות ופונקציות חברתיות, מוסדות של מדינת לאום – כהגדרתם וכהבנייתם בחברה המערבית.<sup>72</sup>

67 שרית שפירא, מסלולי נדודים: הגירה, מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1991, עמ' 67.

68 אדף הערה 6 לעיל, עמ' 142.

69 שם, עמ' 60.

70 שם, עמ' 123.

71 שם, עמ' 21.

72 חנה נוה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, תל אביב: משרד הבטחון, 2002, עמ' 106.

היצירה פנים צרובי חמה נותנת ביטוי למצב התלישות, אך אין בה בחירה בנוודות; להפך, הנוודות מופיעה כאיום. אורי, גיבורת הרומן, יורדת אל הגן ליד ביתה בתל אביב בפנינת גינת המשחקים, שם היא רואה את "הקבצן הקבוע של הגן, אוחז בידית של עגלת סופרמרקט עמוסה עד שפתה בפחיות ריקות".<sup>73</sup> אורי מתעבת את הקבצן. כשראתה אותו לראשונה, כשרק נכנסו לביתם החדש, הוא נעץ בה עיניים, והיא, "בדחף בלתי-ברור, שאשמה ורחמים שימשו בו בערבוביה, הוציאה את ארנקה והציעה לו חמישה שקלים, ונענתה ביריקה על כפות רגליה".<sup>74</sup> מה יש בקבצן, או בחסר הבית, כדי לאיים על אורי, להפחיד אותה? מדוע אינו רוצה לקבל את הכסף שלה? אורי אינה מצליחה למצוא את הבית שלה, את המקום שלה, אבל מאוימת מהמחשבה על בחירה בנוודות, בחירה אקטיבית במצב של "אין-בית" – הבחירה שמייצג "הקבצן", חסר הבית שאינו מעוניין בכספה. אורי מאוימת ממנו בכל פעם שהיא יורדת עם בתה אל מתקני המשחקים, בוחנת במבטה אם הוא שם והיכן הוא נמצא. בסופו של דבר היא נותרת פסיבית, ומגבילה את נדודיה במרחבים רק לעולם הלא אמיתי.

במוקס נוקס יכול הגיבור לבחור להיות אדם שאין לו בית. ברגע מסוים ברומן הוא כמעט מתגלגל לדמותו של אותו חסר בית, כשהוא יושב על הספסל בגינה ציבורית, גם כאן בפאתי מתקני המשחקים שילדים והורים מגיעים אליהם.<sup>75</sup> המספר מבקש לקרוא אך הילדים מסיחים את דעתו, לצעירה שלפניו, השואלת אם הוא מגיע לפה הרבה, הוא אומר "סליחה" בתקיפות, אף שבדרך כלל אינו תקיף, ובהמשך הוא מבין שנוכחותו מרתיעה את אימותיהם של הילדים וכי הן מבקשות שיעזוב, כי אולי, כמו אורי, הן נרתעות מהחופש המרחבי שהוא מייצג. הוא אוסף את דבריו ועוזב. אך בשבתו על הספסל מתחדדת בו תחושת הנוודות, ולראשונה היא זוכה לניסוח פואטי:

איני יכול למקד את מבטי, השורות מיטשטשות לי, אני נודד מהן, הוגה בספר שבכתיבתו אני מצוי, כל נים, כל הרף של קריאה מפנים אותי אליו, כל כתם דיו, הספרים כולם דומים לו להחריד, חומסים ממני את העלילה, את הדמויות, את הנושא, כמה פעמים נכתב כבר, כמה פעמים לא יצא עוד מתחת לידי. [...] חיי בלי כתיבה נפרשים לי, פרוזודור העובר בתוך אין-ספור דירות שכורות, מגובבות זו על זו.<sup>76</sup>

ענבל מלכה טוענת כי הרומן הוא "אנטי סיפור", כזה הנתון ברמזים ועקבות שתפקידם לערער את הטקסט כרומן בעל "עלילה עם התחלה, אמצע וסוף". לדידה, הטקסט מתאר מאבק בין שני קצוות, המייצר תחושה "שאחד הצדדים צריך לוותר ולעזוב".<sup>77</sup> אך בטקסט יש עיקרון מארגן ובחירה פואטית: הבחירה בנוודות, שאינה רק הבחירה של הגיבור, היא-היא המכתיבה את מבנה הרומן. המספר הוא סופר שבחר לכתוב ספרות שאינה

73 אדף, הערה 5 לעיל, עמ' 220.

74 שם, עמ' 221.

75 אדף, הערה 6 לעיל, עמ' 28.

76 שם, עמ' 29.

77 ענבל מלכה, "מוקס נוקס" מאת שמעון אדף | ספר הסכסוך הפנימי, הארץ (24.8.2011), עמ' 4.

פונה להמונים, אלא משאירה את הריחוק בינו לביןם. הספר שהוא כותב, שהוא גם הרומן שלפנינו, חורג מהסדר המרחבי והכרונולוגי, ונמנע מאמפתיה ואינטימיות (למשל, אין בו שמות, לא לאנשים ולא למקומות, אלא רק אותיות ראשונות). הוא מעוצב כזרם המנוקד מפעם לפעם בסימני פיסוק.<sup>78</sup> פרקים רבים מסתיימים במילה חתוכה, בהיג קטוע, והיצירה שוברת בכוונה את נטיית הקוראים להזדהות. המבט של המספר, תמיד מרוחק, מועתק אל הקורא עצמו.

אין זה מקרי שהמספר במוקס נוקס מתגלגל בדמותו של חסר הבית היושב על הספסל. אין זה גם מקרי שאותו חסר בית מתבונן בכתם הדין. הרומן כולו, על היבטיו התמטיים והפואטיים, מאמץ את המבט הנוודי, שלפי דלז וגואטרי מחליף ראייה למרחוק בראייה לטווח קצר, ובדרך זו יוצר, מצד אחד, מרחב בר-מישור, שאפשר לגעת בו, להרגיש אותו ולהריח אותו – לראות את הגדר, את הברזל, את הציפורים ואת החלודה – ומצד שני, מרחב נעדר גבולות או קטגוריות מכל סוג, מרחב חלק.<sup>79</sup>

הנוודות מאפשרת את המבט האחר אבל גם מתקשרת לסוגיית הזהות. רוזי בריידוטי טוענת שמצב הנוודות "מבטא את התשוקה לזהות העשויה ממעברים, מחילופים רצופים ומשינויים מתואמים, ללא אחדות יסודית וכנגדה".<sup>80</sup> בריידוטי דנה במושג היעשות (becoming) שטבעו דלז וגואטרי, הממיר זהות קבועה ויציבה בתהליך המתפתח ללא קץ.<sup>81</sup> היעשות מאפשרת להימלט מהמערכת הטריטוריאלית של הכוח (האדיפלית, הבינארית, הגנאלוגית וכדומה). חוסר היציבות של הבית, הזמניות של הגבולות ותהליך ה"היעשות" שאין לו סוף יכולים להתרחש רק במסגרת של מיעוט – שכן כל היעשות היא "מיעוטי",<sup>82</sup> וראשונה במיעוטים היא האישה – אבל יש בחשיפה שלהם כוח חתרני. בריידוטי טוענת כי הנוודות אינה מהות אלא פרפורמנס, "התקדמות בסחרור לכיוון של שבירת זהות, של פירוק",<sup>83</sup> כשהיא משקפת דינמיות, מעברים בין-טקסטואליים והשהיה של התבססות מכל סוג שהוא.

על עיצוב הזהות העיד אדף בספרו אני אחרים: "תהליך העיצוב של העצמי במובנים הללו, בלתי נגמר. הריבונות לא מושגת לעולם, אבל הבטחתה חשובה יותר מהשגתה".<sup>84</sup> בשתי יצירות אלה הוא אכן מתאר תהליך של "היעשות" המאופיין בנטישת השאיפות לאחדות ובמקומן עידוד התשוקה לתהליך אין-סופי המערער על מושגי המרכז והגבולות. בשתי היצירות תהליך זה מחליף את שאיפת הציונות לזהות קבועה ומשטיח את המרחב האידאולוגי. עם זאת, ביצירה פנים צרובי חמה התהליך עדיין נתון בגבולות המרחב,

78 שם, שם.

79 Deleuze and Guattari, הערה 63 לעיל, עמ' 492-494.

80 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 22. תרגום שלי, עמ"ס.

81 Rosi Braidotti, "Affirming the Affirmative: On Nomadic Affectivity", *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* 11/12 (2005-2006)

82 Deleuze and Guattari, הערה 62 לעיל, עמ' 106.

83 Braidotti, הערה 80 לעיל, עמ' 16. תרגום שלי, עמ"ס.

84 שמואל אדף, "האני המשתוקק לומר אני", יגאל שוורץ (עורך), אני אחרים, מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 15-16.



וחוסר שלמותו הוא תוצאה, לא מטרה. אקורד הסיום ברומן המוקדם מסמן שעתוק של מבנה הכוח של הפריפריה במרכז בהקשר המגדרי, שכן הגיבורה חוזרת אל המשפחה שלה ואל הבעל המפרנס. את היעדר הגבולות היא תוכל לממש רק בהקשר של עולם הבדיון. לעומת זאת, מוקס נוקס מציג עמדה מאוחרת יותר ומודעת יותר, הנובעת מבחירה, הנוטשת את השאיפה לאחדות ומחליפה אותה בתשוקה לנוודות. המספר מממש את יכולתו לאוטונומיה, שאותה הוא מתרגם לפעולה נגד קביעות הבית וזמניות הגבולות. ברומן המאוחר אין רק ערעור של השאיפה האידיאולוגית, כפי שעושה הטקסט המוקדם, אלא מועמדת לה חלופה.

שוורץ תיאר את יצירתו של אדף כ"בריאה עצמית של מרכז מתוך פריפריה"<sup>85</sup>, אך לטעמי היצירה פועלת בכיוון הפוך: היא מנביעה פריפריה מן המרכז, ומוחקת את הפריפריה בכך שהיא מוחקת גם את המרכז. המרכז כבר אינו אנטייתזה של הפריפריה, אלא עוד צורה שלו. ערעור הניגוד הזה מעורר בקוראים חוסר שקט, ומניע מהלך של חקירה בלתי פוסקת והתנכרות מתמשכת. הוא אינו מאפשר למושגים ההגמוניים של "מרכז" ו"שוליים" להשתלט על ההגדרה העצמית של המיעוט, אלא חושף כיצד היצירה חותרת לתצורות חדשות של מרחב, ולכן גם של זהות.

במוקס נוקס שמעון אדף מביא לידי ביטוי רב־עוצמה את ההשלכות של מעמדו כמיעוט. לעומת הרומן פנים צרובי חמה, שבו הוא מבקר את התפיסה המרחבית אך נמנע מפירוק מחסומים, במוקס נוקס הוא מתקדם הלאה במשימתו להפוך את "המרחב המתולם" הציוני, המוגדר, הממוגדר והתחום – שבו המזכירה ר – – – אינה יכולה לעזוב את העיירה ולהגיע למימוש עצמי – לכדי "מרחב חלק", שבו הגיבור יכול לנוע ללא הפרעה. השוטטות היא אולי האפשרות היחידה הניצבת לפניו, אך הוא מבסס אותה כבחירה. זוהי דרך חיים ואומנות בעת ובעונה אחת, והיא הדבר החותר תחת האפשרות לְזֶהוּת קבועה, שרק ההגמוניה יכולה לזכות בה. סוג זה של נוודות משחרר אותו, אך גם מותיר אותו חסר בית לנצח.

האוניברסיטה הפתוחה

85 שוורץ, הערה 59 לעיל, עמ' 171.



## "מפה להליכה לאיבוד": על פנים צרובי חמה לשמעון אדך

יעל דקל

"מה עושות מפות ספרותיות?" שואל פרנקו מורטי, ועונה:

מפות ספרותיות הן דרך טובה להכין טקסט לקריאה פרשנית [...] את מצמצמת את הטקסט לכמה אלמנטים, מתמצתת אותם מתוך סיפור המעשה, ובונה אובייקט מלאכותי כמו המפה שדיברתי עליה. בקצת מזל, המפות הללו יהיו יותר מסך החלקים שלהן: תהיה בהן איכות מתהווה, שממבט מלמטה היא בלתי נראית [...] המפה עצמה אינה ההסבר כמובן: אבל היא לפחות מציעה מודל של העולם המסופר, מסדרת את מרכיביו בצורה לא טריוויאלית, שאולי תציף תבניות חבויות אל פני השטח.<sup>1</sup>

הקרטוגרפיה של הספרות העברית אכן הציפה תבניות חבויות על פני השטח. כפי שהראה יגאל שוורץ, את ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, כלומר היחסים בין טקסטים, אופני שיח ואידאולוגיות, אפשר להציג ממבט על באמצעות מפות – בשימת לב לתנועות במרחב, לכיוונים ולמנוחות.<sup>2</sup> אך ראוי לציין כי לעיתים, וכווריאציה על דבריו של מורטי, המפות עצמן הן חלק מכריע בהסבר – לא משום שהן חושפות תבניות אחרות, אלא משום שעיצוב המרחב הוא מהות תהליך המיפוי הספרותי. במילים אחרות, המפות הספרותיות מזמנות תובנות בנוגע למושג "מקום" ובנוגע להבדל שבין "מרחב" ל"מקום" בתפיסה העברית-יהודית, ובהתאמה, גם בספרות העברית לדורותיה. למשל, מחשבת המרחב בתרבות העברית נובעת, בראש ובראשונה, מהבניה דיאלקטית של האופוזיציה הבינארית בין ארץ ישראל לבין הגולה. בהשתמש בניסוחם של זלי גורביץ' וגדעון ארן, הכמיהה רבת-השנים אל "המקום" עיצבה את היחס אליו, הן בתרבות היהודית והן בתרבות הישראלית, כתהליך מתמשך של תקוות, השוואות, הגשמה ורצון לגשר על הפער שבין המרחב היום-יומי ("מקום", או "המקום הקטן", במילותיהם של גורביץ' וארן) לבין המקום האידיאלי ("המקום", או "המקום הגדול"), המרוחק והבלתי מושג – מושא-עד

1 Franco Moretti, *Graphs Maps Trees: Abstract Models for Literary History*, London and New York: Verso, 2005, pp. 53-54. התרגום שלי, י"ד.

2 יגאל שוורץ, "הנדסת האדם ועיצוב המרחב בספרות העברית החדשה", מה שרואים מכאן, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2005, עמ' 25-51.

של שאיפות ומשאלות.<sup>3</sup> המאמר הנוכחי עוסק בפרשנות חדשה למתח שבין "המקום" ל"מקום", המוצעת ברומן השלישי של שמעון אדף פנים צרובי חמה.<sup>4</sup> יצירתו של אדף כוללת שירה, ספרי בלשים וספרות פנטזיה. פניה מיסטיות ומיתיות, ומשולבים בה שפות ממוגוון תרבויות וטקסטים מז'אנרים רבים, מהיהדות ומהקאנון הספרותי והפילוסופי של תרבות המערב. על פניו, ברקע הזה פנים צרובי חמה נראה יוצא דופן, שכן הוא קרוב לז'אנר של רומן החניכה. הרומן מתמקד בהתבגרות הנערה אורי אלחייני, גיבורת הסיפור, ומשלב ארמזים לטקסטים שונים והקשרים לממדים של על-טבעי. את שלושת חלקי הרומן, המאורגן באופן ליניארי, מציינים סימנים מספריים: החלק הראשון "12" מתמקד בילדותה של אלחייני בנתיבות, ובעיקר בחייה שם סביב גיל שתיים-עשרה; החלק השני "32" עוסק בשנות השלושים לחייה, בתל אביב; והחלק השלישי, שכותרתו היא סמל האין-סוף ( $\infty$ ), הוא ציטוט ארוך מספר פנטזיה שכתבה. כפי שאטען כאן, באמצעות התנועות והיחסים בין מקומות שונים במדינת ישראל, הרומן משמר את הפער בין "המקום" ל"מקום". המעבר מהשוליים אל המרכז מקביל לתהליך המתמיד שבאמצעותו נתפס המרחב בתרבות היהודית-ישראלית. זוהי כמיהה מתמדת שהגשמתה אינה אפשרית, מעבר בין מקום פיזי, לוקאלי, ל"המקום", הרעיון עצמו שיש לחזור ולהגשים. בקריאתי אראה את חשיבות המעברים הללו ליצירת הקול והזהות ברומן של אדף. כמו כן, בסיכומי של דבר, אראה את הקשר שבין פנים צרובי חמה לבין טקסטים מהספרות העברית בתקופת ההשכלה, המציגים מעבר דומה בין שוליים למרכז. בכך אני מבקשת לחשוף מבנה עומק בספרות העברית, המקשר בין תקופותיה, ומדגל – או עובר מעל – הלאומיות והאידיאולוגיה הלאומית, ומציבן כמשניות בסיפור.

## הכרונוטופ

מיכאיל בכטין הציע את מושג הכרונוטופ, המחבר בין טקסטים העוסקים בתקופות שונות ובמקומות שונים. לשיטתו הסטרוקטורליסטית, באמצעות הכרונוטופ אפשר לקטלג רומנים על פי טיפוסים של יחסי זמן-מרחב, שתפקידם העלילתי והתיאורי חובק את הרומן כיחידה אחת, ויש ביכולתו לקבץ רומנים שונים המתאפיינים בכרונוטופ כזה או אחר. בכטין כותב:

בכרונוטופ הספרותי-אמנותי מתמזגים תווי ההיכר של המרחב והזמן בתוך שלמות קונקרטייה, שנתמלאה משמעות. הזמן כאן מתעבה, נעשה סמיך ונראה בעין, מוצג באמצעים אמנותיים; והמרחב מועצם וחוזר לתנועת הזמן, העלילה, ההיסטוריה. תווי

3 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית", זלי גורביץ', על המקום, ניצה דרווי-פרמן (עורכת), תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 22-73.

4 שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008.

ההיכר של הזמן באים לידי ביטוי במרחב; המרחב נטען משמעות מכוחו של הזמן ונמדד על ידי הזמן. הצלבת קטגוריות ומיזוג תווי היכר מעין אלה מאפיינים את הכרונוטופ האמנותי.<sup>5</sup>

בכוחו של הכרונוטופ, מקום שיש בו התרחשות בזמן, לקשר בין יצירות שונות. נקל להבחין כי התנועה בין השוליים למרכז היא כרונוטופ החוזר בספרות הנכתבת במקומות שונים ובשפות או תרבויות שונות: אוליבר טוויסט של צ'רלס דיקנס, הבודהה מהפרברים של חניף קורישיי ולהיות אביגיל של כריס אבני הן דוגמאות אחדות מני רבות היוצרות וריאציות על כרונוטופ אחד – של מעבר ממרכז לשוליים.

הרומן פנים צרובי חמה מושתת על כרונוטופ זה. התנועה שבבסיסו בזמן ובמקום, בדומה לכרונוטופים אחרים שהציע בכטין (למשל "הסף", "המערה", "הגשר"), ממסגרת את העלילה, קובעת את הז'אנר, מבנה את הדמויות ברומן (ובעיקר את הדמות הראשית), ואף מגלה דבר בנוגע לחברה ולתנאים ההיסטוריים שאפשרו אותה. המעבר המוצג ברומן של אדף חובק זמן ומקום, ועל כן הוא מתאים במיוחד להגדרת הכרונוטופ: זהו מעבר בזמן, מילדותה של הגיבורה לבגרותה, וזהו מעבר במקום, מנתיבות לתל אביב. שני המעברים קשורים זה לזה בקשר בל יינתק, ולכן המושג כרונוטופ שימושי במיוחד בהקשרם.

את היחסים בין מרכז ושוליים הזכיר גבריאל צורן במאמרו "לקראת תיאוריה של המרחב בסיפור" כחלק מהמישור הטופוגרפי המארגן את המרחב בטקסט הספרותי.<sup>6</sup> המישור הטופוגרפי מורכב מצמדי ניגודים הממפים את המרחב ביצירה לפי יחסים של מעלה-מטה, פנים-חוץ ומרכז-שוליים. מישור מרחבי אחר שצורן מגדיר הוא המישור הכרונוטופי, הכולל יחסים סינכרוניים (תנועות ומנוחות) ויחסים דיאכרוניים (כיוונים, צירים וכוחות). שני המישורים הללו (וכמובן, המישור השלישי שצורן מאפיין, מישור הארגון הטקסטואלי) לא רק נמצאים ברומן של אדף – כבכל יצירה ספרותית, התייכון ספרות ללא מרחב? – אלא הרומן כולו סובב סביבם. הם לא רק המישורים שבהם הטקסט מארגן את המרחב, אלא גם המישורים שבהם הטקסט עצמו מאורגן. צורן מדגיש את חוסר הסימטריה שבין הזמן למרחב בטקסט הספרותי, שכן ספרות היא בראש ובראשונה אומנות של זמן.<sup>7</sup> אך בפנים צרובי חמה קביעה גורפת זו מתערערת. אומנם הסיפור נקרא לאורך זמן (ולפיכך, מעצם היותו ספרות, ממד הזמן נוכח בו), אך את הרעיונות ברומן, את עלילתו ואת דמויותיו מארגן הנושא החלל-זמני (או הכרונוטופי) של שוליים ומרכז.

5 מיכאל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, 2007, עמ' 13-14.

6 גבריאל צורן, "לקראת תיאוריה של המרחב בסיפור", הספרות 30-31 (אפריל 1981), עמ' 20-34.

7 "קיומו של המרחב נדחק לאיזו קרן זוית", קובע צורן במטפורה קולעת (שם, עמ' 21).

## השנה

אחרי חודשיים של שתיקה שסיבתה אינה מתגלה במהלך הרומן, מעט לפני בת המצווה שלה, פלורה אלחייני, הגיבורה של הרומן פנים צרובי חמה, שבה לדבר. "קומי, אורי, כי בא אורד",<sup>8</sup> קורא אליה אלוהים ממסך הטלוויזיה, פונה אליה בשם העכשווי "אורי", מחזיר לה את קולה ומשנה את יחסה אל סביבתה המיידית בנתיבות.<sup>9</sup> מכאן והלאה הופכת פלורה לאורי. מלאת חיים, מורדת, מתבלטת בקולה הייחודי, היא דורשת מחבריה ומסביבתה לקרוא לה בשמה החדש, שאיתו שבה לה היכולת לדבר ואיתו גם קיבלה את היכולת לענות, להגיב, למתוח ביקורת ולא להסכים. זהו קולה העצמאי של אינדיבידואלית גיבורה של רומן חניכה, רומן המתאפיין, כפי שכתב מורטי, בניידות (מעבריה בהמשך הרומן) ובפנימיות (התהליכים הפנימיים שהיא עוברת ומתפתחת דרכם במהלך הרומן).<sup>10</sup> חלקו הראשון של הרומן מסופר בגוף שלישי, ומתאר את המרחב בנתיבות לפרטי פרטים: רחובות, שכונות, הבית של אורי על כל חדריו ובתים של דמויות אחרות, וכן דרכים ותנועות בין המקומות השונים (הדרך לבית הספר, הדרך לספרייה, דרכי קיצור). מעניין לראות כי בחלק הראשון של הרומן יש כמה תנועות החוצה מנתיבות, לבאר שבע ולעיירות אחרות בדרום או לקברי צדיקים בצפון, אך מרחבים אלו אינם ערים מרכזיות בישראל; והתנועה בחלק זה של הרומן לעולם אינה ל"מרכז".<sup>11</sup> תל אביב או "המרכז" אינם נוכחים בחלקו הראשון של הרומן כלל, אין בו כל השוואה של המרכז לפרפריה, ונתיבות הופכת ל"לב כל ההתרחשויות כולן".<sup>12</sup>

המרחב הוא כל-כולו נתיבות, אך אורי מתאמצת להבדיל את עצמה ממנו. שינוי השם ("זה שם של מרוקאים עתיקים", אומרת אורי לאימה, הנדהמת לא רק משינוי השם, אלא גם משינויו "לשם של בן")<sup>13</sup> מטשטש את המגדר, וגם, במהלך שאפשר להבינו כציוני-ישראלי, מוחק כל זהות מזרחית או גלותית קודמת. לפיכך, את שינוי השם אפשר לראות כיצירה של גשר או מעבר סימבולי אל המרכז. זהו סממן אחד שבאמצעותו אורי מבחינה

8 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 14.

9 פסוק זה לקוח כלשונו מישעיה ס1, והוא הופך את רגע ההתגלות גם לרגע של גילוי כוחותיה הנבואיים של אורי. מקומה של המיסטיות, וליתר דיוק, של הדת ברומן ראוי למחקר נפרד, אך ניכר כי תפקוד הדת כאן כפול: מחד גיסא, זהו מנגנון של שליטה בפרפריה, ומאידך גיסא, הדת והמיסטיקה מסמנות את התפתחותה האישית של אורי. רינה ז'אן ברוך כתבה על האפשרות הנבואית של אורי ועל החיבור שהיא יוצרת לנביאים אחרים. ראו, רינה ז'אן ברוך, "והיא נפלה": אורי אלחייני והאפשרות הנבואית", הכיוון מזרח 30 (2016), עמ' 40-46.

10 פרנקו מורטי, "דרך העולם: רומן החניכה בתרבות האירופית", מאנגלית: שירה סתיו, מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 161-180.

11 עדיה מנדלסון-מעוז משווה בין המרחב בפנים צרובי חמה לבין המרחב הנוודי ברומן מוקס נוקס מאת אדף, על פי המושגים המרחביים-תרבותיים של דלז וגואטרי. ראו: Adia Mendelson-Maoz, "Shimon Adaf and the Peripheral Novel", *Journal of Jewish Identities* 7, 2 (2014), pp. 1-13.

12 כך לפי גרשי, ברשימת הביקורת שלה על הרומן הנושאת כותרת זו. ראו: נעמה גרשי, "נתיבות: לב כל ההתרחשויות כולן", הארץ (2008/5/27).

13 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 56, 55 בהתאמה.

את עצמה מסביבתה. מלבד שינוי שמה, בעקבות ההתגלות אורי גם מנתקת חברויות ישנות לטובת קשרים חדשים ומאתגרים, עם הילדים הפחות מקובלים בכיתה, ובכך היא מציבה את עצמה בשוליים, ומבחינה את עצמה, שוב, מן החברה בנתיבות. זאת ועוד, לאחר ההתגלות אורי מתחילה לקרוא ולכתוב באופן קבוע ואינטנסיבי. פעילות זו גם היא מבדילה אותה מסביבתה החברתית הכללית, שכן היא נחשבת יוצאת דופן בקרב התלמידים בכיתה ובקרב רוב החברים והחברות שלה.

הקשר בין אוריינות לבין יחסי כוח מבוסס היטב במחשבה הביקורתית. בספרו עור שחור, מסכות לבנות כותב פרנץ פנון כי השליטה בשפה מקנה כוח גם מעבר ליכולת השפתית, משום שהיא משלבת את דובר השפה בהגמוניה הנתפסת כציוויליזציה. פנון כותב:

לדבר פירושו מניה וביה להשתמש בתחביר מסוים, להיות בעל מורפולוגיה של שפה כלשהי. אך המשמעות העיקרית היא לקבל על עצמך תרבות מסוימת, לשאת מטען של ציוויליזציה [...] אדם שיש לו בעלות על שפה, יש לו אגב כך גם בעלות על העולם המתואר והמשתמע מהשפה הזו [...] יש בבעלות על השפה עוצמה יוצאת מן הכלל.<sup>14</sup>

בעלות על השפה היא בעלות על הון סימבולי, בלשונו של בורדייה, המשמש גם הוא לריבוד חברתי ולביסוס יחסים הייררכיים של מרכז-שוליים שאינם מסומנים בהכרח במפה הגאוגרפית, הכמוניטרלית. ואכן, שליטתה של אורי במדיום הלשוני החדש, הקריאה והכתיבה, מוציאה אותה מנתיבות הרחק אל התרבות המערבית ההגמונית. הספרים שהיא קוראת לאחר ההתגלות הם בעיקר ספרי פנטזיה מאת המחבר הבריטי הבדיוני פרוספרו ג'ונו, ששמו לקוח מהמחזה הסופה לווליאם שייקספיר (שמו הוא שילוב בין שתי דמויות במחזה: פרוספרו, דוכס מילאנו, הדמות הראשית במחזה, והאלה ג'ונו, המופיעה בו בסצנות ספורות). אורי קוראת בסדרת ספרים זו לאורך כל החלק הראשון של הרומן (ובחלקו השני היא מזכירה ספרים אחרים, כולם מלב הקאנון המערבי, ובפרט של ספרות הילדים המערבית), והדמויות, האירועים הבדיוניים ועלילות הספרים הופכים להיות ידידיה הטובים ביותר. ראוי לציין כי גם השפה שהיא מדברת שונה משפתם של סובביה. במונחיו של ז'אק דרידה, השפה של אורי ממוקמת במקום אחר. היא לא נובעת מהשוליים, מהעירות או הערים הממוקמות בפריפריה, כי אם מהמטרופולין, ולכן היא שייכת, מעל לכל, להגמוניה.

בהקשר זה יש לציין את מקומה המרכזי של השפה הערבית-מרוקאית ברומן. מילים במרוקאית, למשל "ז'ין" (יפה), "בֵּשֶׁל" (משעמם או יבשושי) ו"תְּחַרְדֵּ" (מבלבל), נוכחות תדיר ברצף הרומן, בעיקר בדיבור ישיר המצוטט מפי הוריה של אורי, אך גם, אם כי במידה פחותה, בשפתם של חבריה לכיתה. למשל, כשאורי מתחילה לעסוק בקריאה משלבת אימה בפנייתה אליה מילים במרוקאית: "ומה זה, גם את נכנס בכ הג'וק של

14 פרנץ פנון, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: ספריית מעריב, 2004, עמ' 14-15.

הספרים, שלא תצאי לי מְהִינְדָה כמו עופרה [...] קודם היית דְּוֹאָרָה, אי אפשר היה להחזיק אותך לשנייה"<sup>15</sup> משפטים כאלה, המשלבים כמה שפות (לעיתים מופיעות ברומן גם מילים באנגלית, הקשורות למוזיקה או ללימודים בבית הספר), קשורים תמיד למבע הישיר של הדמויות ולעולם אינם נאמרים מפי המספר, המצטייר כאן כסמכות דוברת עברית בלבד. כך, רוב הדמויות ברומן דוברות עברית אחרת, המבליטה את נוכחותה של הערבית-המרוקאית. נוכחות זו מציעה רובד אחר, של אפשרות שאינה מתממשת – אפשרות הדיבור בשפת האם, הנדחקת לקרן זווית ומסתפקת במילים בודדות בלבד. השפה הזו מבצבצת תחת החד-לשוניות של הדמויות ברומן. כמו המספר, גם אורי דוברת עברית בלבד ואינה משתמשת בערבית המרוקאית, שהיא כמובן מבינה. אורי היא במובהק חד-לשונית במובן הדרידיאני של המושג. בפרפרזה על דרידה, אורי דוברת עברית אך זו אינה השפה שלה.

כך כותב דרידה בחיבורו החשוב על החד-לשוניות של האחר, כשהוא מאפיין מצב דומה של חד-לשוניות הנכפית על הפרט הדובר צרפתית בעל כורחו:

אותו חד-לשוני שאני מדבר עליו מדבר שפה שנגשלת ממנו. היא אינה שפתו, הצרפתית. משום שנגשלת ממנו אפוא כל שפה שהיא, ואין לו עוד לאן לפנות – לא לערבית, לא לברברית, לא לעברית, לא לשפה כלשהי מאלה שדברו אולי אבות-אבותיו – משום שהחד-לשוני הזה הוא איכשהו אפאזי (אפשר שהוא כתב משום שהוא אפאזי) הוא מושלך אל התרגום המוחלט, תרגום בלא ציר התייחסות, בלא שפה בראשיתית, בלא שפת מוצא. אין עבורו אלא שפות יעד, אם תרצה, אבל שפות – מה מוזר – שאינן מצליחות [arriver] להגיע אל עצמן [s'arriver], משעה שאינן יודעות עוד מנין יצאו, מעמדת המוצא של מה הן דוברות ומהו כיוון מהלכן.<sup>16</sup>

השפה של החד-לשוני היא שפת המטרה או שפת התרגום בלבד; וזוהי, לפי דרידה, שפת המטרופולין, ולא השפה המקומית (או שפת האם) שיש להדחיק או לשכוח. כפי שדרידה טוען, השפה של המטרופולין מייצגת תרבות רחוקה ושונה, לא אמיתית. באמצעות הקריאה והכתיבה אורי עוברת מן השוליים אל המרכז, אל התרבות הרחוקה והשונה, המערבית, החילונית, השונה מה"בלאד ז'וע" שהיא חיה בה (עיר הרעבים, כך

15 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 64. על ההיברידיות של הלשון בפנים צרובי חמה וביצירות אחרות מאת אדף, ראו: Dorit Lemberger, "Contacts and Discontinuities: Changing-Aspects in Shimon Adaf's Work", *Hebrew Studies* 55 (2014), pp. 329-354, esp. pp. 345-347. על ערבית בספרות העברית, ובפרט ביצירתם של סופרים בני עדות המזרח, ראו: בתיה שמעוני, על סף הגאולה: סיפור המעברה: דור ראשון ושני, יגאל שוורץ וטלי לטוביצקי (עורכים), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2008, במיוחד עמ' 226-239. על מעשה הכתיבה בעברית ובערבית במרחב הישראלי (ובפרט על יצירתם של סופרים ומשוררים ממוצא מזרחי), ראו ספרה של ליטל לוי (בעיקר עמ' 189-299): *Poetic Trespass: Writing Between Hebrew and Arabic in Israel/Palestine*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

16 ז'אק דרידה, החד-לשוניות של האחר, מצרפתית: משה רון, תל אביב: רסלינג, 2019, עמ' 137-138. ההדגשות במקור.



קוראת עופרה אחותה לנתיבות).<sup>17</sup> אם כן, הקריאה והכתיבה מסרטטות גם הן מפה – של תנועות סימבוליות ומנטליות מן השוליים אל המרכז. באמצעות הספרים אורי נעה לכיוון ההגמוניה שבמרכז; אך כשהיא עושה זאת היא מתנתקת מהשוליים ומאמצת שפה שונה, או, בלשונו של דרידה, מדברת "בשפתו של האחר".

במאמרה "העיר כטקסט והשוליים כקול: ההדרה מן הספר והניתוב אל הספר" חביבה פדיה מראה כיצד יהודים שעלו לארץ מארצות האסלאם הודרו הן מהמרחב והן מהזמן, בפרקטיקה המשלבת כתיבה ותנועה במרחב. ראשית כול, הם נותבו לעיירות ולא לערים. שנית, הם הודרו מטקסטים היסטוריים המשמרים זיכרון. לפיכך, ההגמוניה פעלה למחיקת קבוצות אלו לא רק מהמרחב, כי אם גם מן הזמן. ובמילותיה:

הספר הגיאוגרפי הוא שיקוף של הספר ההיסטורי. הטריטוריאלי. הממשי הוא שיקוף של הקודים הלגיטימיים של התרבות ושיקוף משחקי הזיכרון והשכחה שבתוכה; קיימת התאמה מלאה בין פרקטיקות של הדרה לבין מניפולציות של ניתוב הגירה ואכיפת מקום מגורים.<sup>18</sup>

ההדרה הכפולה שפדיה מתארת נענית בחלקו הראשון של הרומן של אדף במרכז כפול. כאמור לעיל, חלקו הראשון של הרומן מערער על יחסי המרכז והשוליים המציאותיים ומציב את נתיבות במרכז הדברים. באשר להדרה מן הספר, חלק זה של הרומן עוסק בנערה שהוריה הם ילידי מרוקו, כלומר החוויה שלה היא המרכזית בספר.<sup>19</sup> באמצעות שימוש התכוף במבע משולב, המספר מאמץ את זווית הראייה של אורי ומעצב את אופני הבעתה ואת דיבורה כאילו היו שייכים למרכז, לעיר ולא לעיירה: הן מבחינת מיקומם בספר והן מבחינת סגנון דיבורה ועיסוקיה. במילים אחרות: אורי מממשת את עצמה באמצעות השפה של המרכז; יוצאת מן הספר המוכפף לעיר באמצעות שפת העיר עצמה, השפה של ההגמוניה. בכך היא מאשררת את מרכזיותה של העיר ושפתה, אך בו בזמן היא גם נכנסת לקאנון של הספרות העברית: כדמות בספרו של אדף וכסופרת ילדים מצליחה כשלעצמה, בעלילת חלקו השני של הרומן. "יש לי רק שפה אחת, אלא שהיא אינה שלי", כותב דרידה על מצב זה של קריאה-כתיבה-דיבור שנגלים בו יחסי הכוחות שאפשרו או עיצבו את הפעולות הנעשות בשפה ההגמונית.<sup>20</sup>

17 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 114.

18 חביבה פדיה, "העיר כטקסט והשוליים כקול: ההדרה מן הספר והניתוב אל הספר", ישראל כ"ץ, זאב דגני ותמר גרוס (עורכים), א"י-כאן: שפה זהות מקום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 131.

19 זאת ועוד, הרומן מציב במרכזו את חוויות ההתבגרות של ילדה, ובכך הוא כביכול עונה לכל אותם סיפורים מז'אנר רומן החניכה שבהם חוויות ההתבגרות היא של ילד, ולא של ילדה (תקוות גדולות לצ'רלס דיקנס, התפסן בשדה השיפון לג'ד סלינג'ר, ספר הדקדוק הפנימי לדויד גרוסמן, אלו הן רק כמה דוגמאות, לסבר את האוזן). בדרך זו הופך הרומן את השוליים למרכז גם מבחינה מגדרית.

20 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 35.

אך יש להדגיש כי אורי אינה מוכנה להשתתף בכל פעולה של קריאה או דיבור בשפה ההגמונית. קריאה המאששת באופן גלוי את ההגמוניה, כלומר קריאה שמטרתה המוצהרת היא חברות השוליים לנורמות של המרכז, מחיקת השוליים והחלפתם במרכז או אשורור ברור של השוליים כשוליים ושל המרכז כמרכז, נתקלת באירוניה מצד אורי (וגם מצידו של המחבר המובלע). הקטע שלהלן, העוסק בניסיונות המרים והלא מודעים של המורה אלישבע זיקרי בספר לדבר בקולה של ההגמוניה, מדגים זאת בביור:

ועכשיו אלישבע והשטויות שלה. בתחילת שיעור ספרות, השיעור שהיה מחובר לשיעור תושב"ע, הודיעה להם אלישבע בהתרגשות, וקולה הניחר מתמלא צלילות, שהסופרת גלילה רון־פדר תגיע לבית־הספר שבועיים וחצי לאחר חזרתם מחופשת הפסח, ולכן הם צריכים לקרוא את ספרה "באור ובסתר: סיפורו של זאב ז'בוטינסקי". "ספר מרגש, שמספר על ההיסטוריה שלנו, ספר שיעזור לנו להבין מאיפה באנו ומה אנחנו עושים פה," אמרה אלישבע. "תכינו שאלות בבית, ונענה עליהן בשיעור. שלא תשכו מולה כמו גלמים."<sup>21</sup>

ההיסטוריה הציונית (בשונה מהמקרא ומהמיסטיקה היהודית) אינה מעניינת את אורי, הממקדת כאן באירוניה את הסיטואציה ואת הסיסמאות הנדושות של חינוך ציוני וכור היתוך שאלישבע מדקלמת. כמו כן, אורי לא נהנית מקריאת ספרה הכה־לוקאלי של גלילה רון־פדר, והיא מבקרת גם את הפטרונות שבה ספרה של רון־פדר אל עצמי נכתב. היא פונה הרחק, אל עולמות הפנטזיה, אל שייקספיר, אל תרבות המערב. הקריאה והכתיבה של הסיפורים המתרחשים הרחק מכאן הן שמביאות את אורי, סימבולית ולאחר מכן גם פיזית, אל העיר.

## ההליכה לאיבוד

גיל חמש־עשרה אורי עוזבת את נתיבות ועוברת לירושלים, ללמוד ולגור בפנימייה, אך שנות הנעורים שלה נעדרות מן הרומן כליל. התנועה החוצה מנתיבות, וגם ירושלים עצמה, אינן במפה של הרומן. הזמן (שנות נעוריה של אורי) והמקום (ירושלים) נרמזים מפעם לפעם במפוזר, בתנועות אחורה בזיכרון של אורי ושל דמויות אחרות. הרומן מחסיר תקופה בלתי מבוטלת מבחינת הזמן והמקום. ראשית כול, כרומן חניכה, פנים צרובי חמה אינו כולל את השנים המעצבות את אורי, את הניתוק והמסע (הפיזיים, לא המנטליים) הרחק מסביבתה. שנית, זוהי ירושלים, מרכז העולם בתקופות ארוכות בהיסטוריה האנושית, "המקום הגדול" שאליו תמיד "עולים", העבר, העתיד התמידי

21 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 33.

("לשנה הבאה בירושלים"), המלכות והחורבן.<sup>22</sup> בתרבות העברית והיהודית ירושלים, שנתפסה זהה לארץ כולה, הייתה מושא לכמיהה ולגעגועים, רחוקה מרחק רב מהיום-יומי ומהמוחשי, אך במפה של פנים צרובי חמה הופכת ירושלים ללא-מקום – מרחב לימינלי המעצב את הזהות של אורי. מרחב זה, אף שהוא מותר בה סימנים, אינו מעוצב ברומן במילים, אינו נראה בתמונות ואינו מאופיין באופן ישיר. כותבים גורביץ' וארן:

[ו]בין שתי האפשרויות, בין מקום כלשהו לבין "המקום", משתרע הלימבו – המדבר, המעבר, שדווקא ממנו בא הרעיון, בו מתגלה הקול, ובו ניתן הספר. כך, במיתוס המקראי של המקום מתקיימים זה ביחס לזה שלושה מקומות – הארץ (המקום) הגולה (מקום אחר, או כל-מקום-שאינו-המקום), והמדבר (לא-מקום).<sup>23</sup>

הרומן פנים צרובי חמה מהפך את ההיררכיות הללו, בהציבו את ירושלים ("המקום" לאורך המיתוס וההיסטוריה היהודיים) כמדבר, כלא-מקום. זוהי הערה הנוגעת לירושלים, המצטרפת ומאתגרת את המתח התרבותי שבין ירושלים לתל אביב.<sup>24</sup> התיאור המפורט של תל אביב בחלקו השני של הרומן מדגיש עוד יותר את היעדרה של ירושלים, את הפיכתה ללא-מקום בהיררכייה חדשה, שבה תל אביב היא "המקום" ונתיבות היא "מקום". בחלקו השני של הרומן הופך "המקום" (תל אביב) ל"מקום". חלק זה מסופר גם הוא בגוף שלישי, ובו אורי, בשנות השלושים לחייה, היא סופרת, אם לילדה, נשואה וגרה בתל אביב. בדומה לחלקו הראשון של הרומן, גם כאן המפה (או המישור הכרונוטופי, במילותיו של צורן) מפורטת עד מאוד: היא כוללת תנועות בין מקומות שונים, בתי קפה ומסעדות, שמות של רחובות ותיאורי נוף עירוני. תל אביב, "המקום", הופכת להיות "מקום" אמיתי וריאלי, על כל מאפייניו היום-יומיים, הפרוזאיים, הרגילים. מעניין לראות שגם כאן, כבמעין תמונת מראה לחלק הראשון של הרומן, יש מעט מאוד תנועות מתל אביב החוצה: מלבד נסיעה אחת לחיפה ועוד נסיעה ליבנה, לבקר את הוריו של ברק בעלה, אורי לא עוזבת את תל אביב. יתרה מזאת: היא לא חוזרת לבקר בנתיבות. ברק אף לוקח את בתם עלמה לנתיבות, לבקר את משפחתה של אורי, ואורי אינה מצטרפת אליהם.

ילדותה של אורי, המקום שגדלה בו ומוצאה נשארים בחלק זה של הרומן עניינה הפרטי בלבד. היא כלל אינה מוכנה לעסוק בנושאים אלו בשיחות עם בעלה או עם דמויות אחרות. למשל, כשעלמה מבקשת מהוריה לספר להם על שמה (וברק האשכנזי מתעקש להכניס לסיפור את שורשיה המזרחיים של אימה), "אורי לא הייתה מוכנה לשתף פעולה, ולא הסכימה לספר לברק על ילדותה ועל נערותה שלה בנתיבות, גם לא

22 גורביץ' וארן דנים בתפיסות השונות והמשתנות של הישראליות כלפי ירושלים. גורביץ' וארן, הערה 3 לעיל, עמ' 66-73.

23 שם, עמ' 30.

24 על המתח הזה כתב גם מירון במסתו: דן מירון, "אם לא תהיה ירושלים", אם לא תהיה ירושלים: הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 227-235.

לצורך הסיפור שרקם באוזני בתם<sup>25</sup>. אורי מפרשת את התנהגותו של ברק כפטרונית וכאוריינטליסטית, ומסרבת בתוקף לתיוגים של "מזרחית" או "משתכזזת". בחלק זה של הרומן אורי היא סופרת ילדים מצליחה, בעלת משפחה, מבוססת כלכלית, תל אביבית. אך חיים אלה – לכאורה ממלאים ומספקים – נדמים כאן כפשרה מתמשכת, שכן היא אינה שבעת רצון מנישואיה, מאימהותה ומסגנון חייה הכללי. חוסר סבלנות, תשישות ועצבנות מלווים את יחסה לסביבתה, ודומה, למרות עיסוקה בכתיבה יצירתית, שהקול הייחודי שאפיין אותה בשנות התבגרותה בנתיבות נאלם בחלק זה של הרומן. אורי עוברת למרכז, תחילה מבחינה סימבולית ולאחר מכן באופן פיזי. היא נטמעת בו ומאבדת את האותוריטה ואת העוצמה של קולה. ייתכן שאובדן הקול קשור לממד הזמן ברומן, כלומר סיום תקופת הילדות, וייתכן שהוא קשור לאירוע עצמו המסיים את תקופת הילדות, הוויתור על הנבואה. כפי שציינה גם ברוך, אורי בוחרת לוותר על מתנת הנבואה שניתנה לה כשקיבלה את שמה החדש.<sup>26</sup> במהלך הטיוול השנתי במדבר (הלא-מקום, האקס־טריטוריה בתרבות היהודית), אורי מחפשת את הר חורב – לא כדי לעבור התגלות אלוהית (וגם כאן יש היפוך בהקשר הלא-מקום), אלא דווקא כדי להיפטר מן הנבואה:

"קח את זה!" צעקה, מביטה לשמיים הנקיים, הקוויים מעליה. "אני לא רוצה. מה שזה לא יהיה, אני לא צריכה את זה, לא רוצה יותר, לא רוצה."  
 "קח את זה!"  
 "קח!"

"א ני לא רוצה."  
 "לא רו צה את זה."  
 "אתה"  
 לא מ  
 בין?"

"קאאאאאאאאאאאאא"  
 לא  
 רו  
 צה  
 את  
 זה<sup>27</sup>

סצנה זו מתרחשת ממש לפני סיום החלק הראשון של הרומן, לפני המעבר לשנות בגרותה של אורי. ייתכן שהוויתור המודע על הנבואה כרוך גם בויתור על הקול, אך

25 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 264.  
 26 ברוך, הערה 9 לעיל.  
 27 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 211-212.

מעניין לראות כי לא רק קולה של אורי משתנה בבגרותה. הכוח שבתהליך הסיפור, או קולו של המספר, נחלש גם הוא בחלק השני של הרומן. לעומת שנות בגרותה של אורי, המאופיינות בפשרה או בריחוק מחוויותיה־שלה, דומה שגם המספר (בגוף שלישי לאורך כל הרומן) מתרחק מהחוויות, והסיפור פחות "מהודק", אם ליטול לשון מעט ביקורתית. הכרונוטופ (שזכור, מקיף מרחב וזמן) של המעבר בין שוליים למרכז יכול להסביר את השינוי בקולה של אורי. המעבר שאורי עושה בין נתיבות (דרך ירושלים החסרה) לתל אביב מהדהד, שוב, את רעיונותיהם של גורביץ' וארן בנוגע למקום הגדול והמקום הקטן. הם כותבים:

המקום ("הארץ") הוא רעיון הקודם למקום. קדימותו של הרעיון למקום משמעה אי־זהות בין המקום לרעיון. זהו היסוד הדיאלקטי שבמחשבת המקום היהודית, המהווה מקור לאמביוולנטיות מתמדת, שכן קדימותו של הרעיון פועלת כנגד הפיכת המקום למובן־מאליו, לילידי. המקום לא נח מהגשמתו, מהחובה המתמדת כלפיו, ומהצורך המתמיד להגיע אליו. מכאן המתח המציין את עמדתנו כלפי המקום, שאינו חדל להיות מוקד של הבטחה ועלייה, וממילא גם של אכזבה וירידה.<sup>28</sup>

בפרפרזה חילונית על דברים אלה, הרומן פנים צרובי חמה שומר על המתח שבין המקום (כלומר תל אביב, בשיח ההגמוני על מרכז ושוליים בישראל) ובין מקום (תל אביב כפי שהיא מתממשת בבגרותה של אורי). מתח זה ברומן אינו קשור באופן מפורש ליהדות, אך מעניין לראות כי יחסים של מרכז ושוליים יוצרים את אותה ההבנה בנוגע ל"המקום". הגשמת המקום וההשתייכות למרכז מובילות את הדמות הראשית ברומן של אדף לאכזבה ולחוסר יכולת לגשר על הפער, שהרי קולה נטמע במרכז ואובד בו. הגשמת החלום אינה מובילה לשלמות, ההפך הוא הנכון. הגשמת החלום וההגעה למקום הגדול מאלימה את הקול, וכך הפער בין "המקום" ל"מקום" שוב נפתח. כמו במחשבת המרחב היהודית, המקום הגדול לעולם לא יתגשם ויהפוך ל"סתם" מקום. במאמרה, פדיה מבחינה בין העיר נושאת הכתב לשוליים נושאי הקול. היא כותבת:

ההיסטוריה האורבנית של הציוויליזציה האנושית מלמדת שהעיר הביאה לעולם את הכתב. לא יאה זה מופרז לומר שהעיר בימינו כאשר היא אכן מתפקדת כעיר במישור התרבותי הריהי מהווה מרכז כוחני טריטוריאלי בתוך מערכת קונצנטרית של עולם גלובאלי, היא עדיין שומרת הסף של הכתב. השוליים מנסים לפרוס את המרכז באמצעות הקול.<sup>29</sup>

הניגוד שיוצרת פדיה בין כתב לקול, הגם שאפשר לטעון כי הוא ממשיך (ולא שובר או מאתגר) את הניגוד בין מרכז לפריפריה, הולם את סיפור חייה וקולה של אורי: בעבורה

28 גורביץ' וארן, הערה 3 לעיל, עמ' 26-27.

29 פדיה, הערה 18 לעיל, עמ' 162.

המעבר לעיר הוא גם מעבר לכתב כעיסוק מרכזי, שכן היא הופכת לסופרת. היא מאבדת משהו מן הקול המאפיין, לדברי פדיה, את השוליים המנסים לפרום את המרכז. ואכן, נושא זה של שוליים ומרכז (ובהתאמה, קול וכתב) מערער את היציבות-לכאורה של הקול ברומן, ומעורר שאלות בנוגע למעבר עצמו – לתפיסה החיובית של המרכז (שהרי, שם אורי אומנם זוכה בעצמאות ובכתיבה אך גם מאבדת את קולה) ולתפיסה האוריינטליסטית במהותה, הרואה בשוליים, או בפריפריה, דבר מה “אותנטי” שיש לשמר.

בסיומו של הרומן קולה של אורי אינו מתקיים בשום מקום קונקרטי: לא בשוליים, שבהם אינה מבקרת, ולא במרכז, שבו היא משתמשת בקולה החדש, הקונפורמי. הרומן מסתיים בציטוט של שבעה פרקים מתוך סיפור פנטסטי (כלומר בז’אנר הפנטזיה) שאורי כתבה, שהיא שולחת לחברת הילדות שלה סיגל. בחיי היום-יום בבגרותה קולה הייחודי של אורי אינו נמסר בעל פה, כי אם מתועל לספרי הפנטזיה לנוער שהיא כותבת. במילים אחרות, בבגרותה קולה של אורי קיים בלא-מקום ובזמן אבוד.

המקום הגדול, עכשיו, אינו תל אביב. המקום הגדול, עכשיו, אינו נמצא כלל על המפה. “המקום” (במובן של גורביץ’ וארן) הוא ארץ הפלאות הפנטסטית והבלתי מושגת, מקום שאי אפשר להגשים מחוץ לספרות, ובאופן יותר מדויק: מחוץ לספרות הילדים. כסופרת אורי יוצרת את ארץ הפלאות, וגם כאינטלקטואלית היא עסוקה ברעיון זה. למשל, המאמר שכתבה “שערי ארץ הפלאות”, המצוטט במלואו ברומן, הוא מחקר אישי-למדני על ארצות הפלאות בספרות הילדים. אך ככל שהיא משתדלת לגשר על הפער שבין ילדות לבגרות, ובין תל אביב לארץ הפלאות, היא מבינה את חוסר האפשרות: לעולם אי אפשר לשוב לארץ-לעולם-לא.

בחלק השלישי של הרומן, כמו בתפיסת המרחב שמציגים גורביץ’ וארן, “המקום” בלתי מושג. שלא כמו תל אביב בשיח הישראלי ההגמוני, ושלא כמו ירושלים בעיניהם של יהודי הגולה לאורך דורות, את ארץ הפלאות אי אפשר להגשים, לא באמצעות כרטיס נסיעה ולא באמצעות ציונות מדינית. הפער בין “המקום” (עכשיו זו ארץ הפלאות) ו”מקום” (עכשיו תל אביב) נותר פעור לרווחה. הגשמת “המקום” תל אביב והפיכתו ל”מקום” הותירה את אורי ללא קול; אבודה בתל אביב היא שואפת למקום גדול וחדש, הפעם אחד שלעולם לא תוכל להגשים. רק באמצעות השאיפה הזו, החתירה אל המקום הגדול, ורק באמצעות ההבניה של המקום הגדול בכתיבה ומילים, אורי מצליחה לשמר את החיוניות והיצירתיות.

מפה להליכה לאיבוד היא כותרת של ספר שאורי חיברה, שעלילתו מתוארת בפנים צרובי חמה. זהו סיפורה של ילדה בשם עלווה שאביה, החוזר מארץ רחוקה, נותן לה מפה במתנה. אין המדובר ב”סתם” מפה –

אלא מפת עיר מגוריהם, שמצא, מכל המקומות בעולם, בשוק נידח בעיר זרה דווקא. ועלווה מגלה שהמפה היא מפה להליכה לאיבוד בעיר שחשבה שהכירה. היא מורה על מבנים ואתרים ומשעולים נסתרים [...] במקום שקובעת המפה שיש גרם מדרגות, מתוחה גדר, בנקודה שעל-פי המפה מתפתל שביל מהדרך הראשית ומוליך לחורשה, מצוי בעיר הממשית בניין העירייה. אולם אם מתעקשים ועוקבים אחרי תוואי המפה [...] הולכים

לאיבוד בעיר אחת ומוצאים עיר אחרת, אפלה ומסוכנת, מלאה רפאים ומכשפים, שוקקת היסטוריה סודית.<sup>30</sup>

מפה להליכה לאיבוד הוא הרומן האישי ביותר של אורי, כך היא אומרת. ואכן, הקשר למפה של חייה ברור: במקום למצוא דרך היא מאבדת אותה בעיר; במקום לגדול ולמצוא תשובות מתעוררות בה עוד שאלות, וההיסטוריה המוחבאת שלה (הנבואה, החיים בנתיבות והקשר בין שני אלה) מבצבצת מדי פעם בפעם אל פני השטח. הפרטים המופיעים במפות אמיתיות (מבנים, אתרים, גרמי מדרגות) אינם מכוונים אל "המקום" שהיא מחפשת. אורי אינה מוצאת את ארץ הפלאות, אבל ממשיכה לכתוב – וממשיכה לחפש.

### במקום סיכום: מרחביזמן חדשישן

כיוון התנועה מן הגולה לארץ ישראל יסודי בתרבות היהודית; תנועה זו נכתבה בדרכים שונות ברבות מיצירות הספרות העברית של אלפיים השנים האחרונות. במילותיו של יגאל שוורץ, יצירות אלו מבוססות על "וקטור תשוקה", המצביע על הכיוון (מהגולה לארץ ישראל) ועל קרע פנימי (שבין "הלב" ל"גוף", אם להשתמש בשורה של יהודה הלוי "לבי במזרח ואנכי בסוף מערב").<sup>31</sup> אך תקופות שונות וסוגי שיח שונים משפיעים ומשנים את כיוון התשוקה הזה. כך, קבועה בזיכרון הקולקטיבי, התנועה יכולה להיכתב מחדש כתנועה אחרת, המתייחסת לקודמתה ומשנה אותה.

על כיוון התשוקה הכללי וגם על הכיוון יוצא הדופן בספרות העברית כותב שוורץ: "יוצא מן הכלל בולט בהקשר זה הוא קורפוס ספרות ההשכלה (בעיקר המאוחרת). כיוון התשוקה בקורפוס זה לא היה ארץ-ישראל, אלא מרכזי הידע באירופה".<sup>32</sup> אם כך, יצירות מספרות ההשכלה והתחייה מציעות תנועה של מעבר בין שוליים למרכז. הכרונוטופ שוליים-מרכז מופיע בנרטיב המשכיל המשתוקק לעבור מן העיירה היהודית אל העיר (ולא אל ארץ ישראל). המעבר מסתיים פעמים רבות במפח נפש, באכזבה מרה ובתחושה של משבר, ייאוש ואובדן דרך; העיר דווקא מגבירה את תחושת הזרות.<sup>33</sup> דמותו של "התלוש" – המבוססת על החוויות הללו בתקופת ההשכלה, והפכה מרכזית בספרות

30 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 286.

31 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2007, עמ' 13.

32 שם, עמ' 25.

33 למחקר מקיף על האוטוביוגרפיות מתקופת ההשכלה והתחייה, המציין גם את המעבר המרחבי בין העיירה לעיר, ראו, Alan Mintz, *Banished from their Father's Table: Loss of Faith and Hebrew Autobiography*, Bloomington: Indiana University Press, 1989. דוגמאות לדמות שכוז מופיעות, למשל, בוידיו של חשכיל: אביעזר מאת מ"א גינצבורג (1864) ובחטאת נעורים של משה לייב לילינבלום (1876). אלה נחשבים מבשריה של דמות התלוש בסיפורת התחייה.

העברית של תקופת התחייה – מציגה את הקושי במעבר בין ”מקום” (העיירה היהודית) לבין ”המקום” (העיר האירופית), ואת הקושי בהפיכת המקום למקום.<sup>34</sup> בהתאם לתפיסתו של בכטין, בכוחו של הכרונוטופ לאגד טקסטים שנכתבו בתקופות שונות, ובכך להאיר זווית אחרת, פנים-טקסטואלית וחוץ-טקסטואלית כאחד. לפיכך, מבחינת הנושא החלל-זמני, פנים צרובי חמה יכול להצטרף לקורפוס של ספרות ההשכלה המאוחרת, המציעה מעבר דומה. לסיכום מאמר זה אבקש להציע את הכרונוטופ בפנים צרובי חמה ואת המפה שהרומן מצייר כהדים של הווה קודמת, יהודית באופייה אך לאו דווקא לאומית במפורש. הווה זו משוכפלת ברומן של אדן, ומקיפה דמות ומרחב-זמן. במחקרה המקיף של הדי שייט על דמות התלוש (ואף התלושה) בסיפורת העברית מתקופת ההשכלה ועד לישראל במאה העשרים, בוחנת המחברת דמויות מוקדמות ומאוחרות של תלושים. היא קובעת כי גם בבסיסם של ה”תלושים” המאוחרים קיימת דמותו של היהודי ”הנווד, הגלותי, איש הספר”. שייט כותבת:

מרכז הכובד של המושג אינו קשור בסיבות המשתנות שבגינן הדמות תועה, טועה, נודדת ונוחלת מפלה, אלא ברכיב היהודי של הדמות: הוא הוא הסיבה לנדודיה ולתלאותיה והוא בסופו של דבר המקור לתלישותה. התלוש העברי הוא יהודי, ובכך הוא שונה מדמות ”האדם המיותר” המוכר לנו מספרות העולם.<sup>35</sup>

הטקסטים שאורי קוראת, הנבואה שקיבלה על עצמה (ואחר כך זנחה), הקשר לקריאה ולכתיבה הממוקמת בעיר (במונחיה של פדיה) וגם ההקשרים התרבותיים של סיפורה אכן מדגישים את הפן היהודי שבדמותה. טקסטים אלה ופעילויות הקריאה והכתיבה מחברות את אורי – גם מן הזווית הזאת – אל ה”תלושים” המוכרים מספרות ההשכלה והתחייה. המרחב הפיזי, התנועה במרחב, והמרחב הסימבולי של קריאה וכתיבה בעיר הגדולה משותפים לרומן של אדן וליצירות מוקדמות אלו מן הספרות העברית החדשה. המפה של פנים צרובי חמה והתנועה על גביה גם הן, כאמור, קושרות בין רומן זה לבין הקורפוס מתקופת ההשכלה והתחייה. בין המפות בולטת עוד נקודת דמיון: בשני המקרים המפה משקפת תנועה רצופה על היבשה, שאינה כוללת חצייה של ים. בכך הסיפורים הנודדים שונים מסיפורי הגירה נורמטיביים (ויורוצנטרים) בתרבות העברית.<sup>36</sup> זוהי הגירה יבשתית, ללא הקושי הגדול שעליו יש להתגבר – הים – סמל לאויב שאותו צריך לנצח. סמל זה הופך את סיפורי ההגירה המוכרים לדרמטיים, גדולים, הנקשרים,

34 ראו טיפולוגיית התלושים אצל שמעון הלוקין, מבוא לסיפורת העברית: רשימות לפי הרצאותיו, צופיה הלל (עורכת), ירושלים: מפעל השכפול, 1958, עמ' 334–355.

35 הדי שייט, לפניך דרכיים: מתלישות בגולה לתלישות ילידית בספרות העברית במאה העשרים, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2015, עמ' 14.

36 דברים אלו נכתבו בהשפעה ישירה ממאמרו של חנן חבר, המדבר על ספרות מזרחית כנטולת מעבר בים, ועל כן כשונה מסיפור ההגירה ההגמוני בתרבות הציונית-עברית. ראו: חנן חבר, ”לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית”, יהודה שנהב (עורך), מרחב, אדמה, בית, ירושלים: מכון ון ליר, 2003, עמ' 199–214.



כמובן, למיתוס של חציית ים סוף, מצטרפים אליו ומהדהדים אותו. אם כך, ברומן של אדף וגם בספרות ההשכלה והתחייה הנידונה, המעבר מתבצע ללא ספינה וללא חצייה סימבולית של האוקיינוס.

אדף, כמו סופרי ההשכלה המאוחרת, יצר כאן סיפור אינדיבידואלי, שבו אין הוא מבקש ליצור מיתוס או לבסס היסטוריה. בדומה לסיפורי התלושים, המעבירים מציאות פנימית (ופחות מכך מציאות פוליטית או אידאולוגית, לפחות לא במפורש), פנים צרובי חמה אינו סיפור "גדול", אלא סיפור על יחידה, על אורי אלחייני המחפשת קול ומוצאת כתב, העוברת בתחנות שונות, מסומנות או לא מסומנות על המפה, שסיפורה (כתלושה, כלומר כיהודיה) הוא הערה על הרגע שבו פרטים הם רק (או כבר) פרטים, הרגע שבו המפה יותר אישית ופחות כללית, לאומית או אוטופית. אורי אלחייני, כמו התלושים הקלאסיים, תלושה לנצח במולדתה, שכן המקום לעולם לא יוכל להפוך למקום. ובכל זאת, זהו סיפור גדול. סיפור הטורף מרכז ושוליים, המעמיד במרכז, בסופו של דבר, את הפנטזיה, ונקשר דורות אחורה אל הווייה יהודית אחרת. סיפור ששפה ומקום שזורים בו וגם נפרמים בו. דבריו של אדף שלהלן, שנאמרו בריאיון לידיעות אחרונות לקראת צאת הרומן פנים צרובי חמה, יכולים לחדד את סיכום המאמר הזה, שכן הם נוגעים במתח הזה שבין סיפור פרטי לכללי. כך ענה אדף לשאלת המראיין על הכתיבה והמזרחיות:

דווקא דרך כתיבה על מקומות כמו נתיבות, שדרות או עיר מומצאת בדרום, מעניין אותי לייצר טענה מרכזית לגבי ההווייה, לא טענה שולית. הדמויות שלי לא רוצות לחוות את עצמן כשוליות, בשום ספר שכתבתי. ואת זה קשה למסד לשאת, הוא עדיין רוצה יצירות שהמזרחי חווה את עצמו כמדוכא, לא כמישהו שמתעסק בעניינים ברומן של עולם. אבל ברגע שהשוליים יתחילו לחוות את עצמם כמרכז, מהרגע שבו איש משדרות יקום ויגיד שבמקום שהוא דורך נמצא מרכז הישראליות או הספרות הישראלית אז יהיה סיכוי לשינוי [...] הדרך היחידה, אני חושב, להיאבק בסדר הדברים המעוות זה לשנות את הצורה בה אתה חווה את עצמך.<sup>37</sup>

המעבדה הספרותית, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

37 איתן בוגנים, "האצולה מחייבת", ידיעות אחרונות (25/4/2008).



# שפה, מציאות ובדין



## המציאות היא לא האליבי של הספרות

### אופיר טושה גפלה

בבואנו לדון בגוף העבודה של אומן נסקור את מכלול יצירותיו העומדות לרשותנו ונמפה את הגנום שלו באמצעות בחינה של מוטיבים חוזרים ביצירתו, גורמים המעצבים את קולו הייחודי והופכים אותו לחד־פעמי, בחירות סגנוניות המתבררות בדיעבד ככורח או כצו פנימי, וכן שאלת הזהות שלו כיוצר, כלומר הפרסונה העולה מן הכתוב. במקרה שלפנינו, מקרה הסופר שמעון אדף, את פגישתנו עם כל ספר חדש מלווה מערך סבוך של ציפיות, הנובע מהיכרות מעמיקה עם יצירותיו הקודמות. אנו מצפים לקבל את הסיפור האדפי על שלל רבדיו, את הלשון האדפית על אין־סוף מכמניה, את המבנה האדפי על סך הפתעותיו ואת החלקיק החסר, החידתי והבלתי מופענח, הבוזזן היגס האדפי המתקיים בלב כל המרקחת היקומית המשונה והפלאית הנקראת "ספר של שמעון אדף". במהלך הקריאה מיתמרת מעל המילים, המעשיות והתובנות דמות בדיונית של היוצר – זה שמעון וזה לא שמעון, אולי זה כתב מראה שלו ואולי זה צל שנוכחותו אינה תלויה בדבר, שהרי הוא־הוא הגוף האמיתי שאנו נדרשים לו. היום ברצוני לעסוק בקמצוץ מהפרסונה הספרותית הזאת כפי שהיא מגיחה מבין השורות, כפי שהיא מתעצמת מספר לספר וכפי שהיא עולה ומתגלה במשחק מחבואים בין טפחים גלויים ונסתרים.

גילוי נאות: אני קורא אדוק של ספריו של שמעון לא משום שאנחנו חברים, אלא למרות זאת. יש חברים שאת ספריהם עדיף לא לקרוא, כי יש בהם מן החזרה על שיחות בתי הקפה, ספרים שכל קשר בינם ובין המציאות חסר מקריות באופן כמעט מקומם, שכל עניינם האדם שמאחורי הספר ולא הפרסונה הספרותית העולה מתוכו. ויש חברים שהמפגש עם יצירתם מזמן לך היכרות מזן אחר, לא כזאת המשננת את המוכר לעייפה או מתרגמת את המציאות לסיפור כפעולה מאולצת, אלא כזאת הרתמת את המציאות ואת הסיפור בעת ובעונה אחת כדי לייצר שעטנז מהמם של דו־קיום בין שם ופה, בין התרחשות שקרתה ובין כזאת שתקרה – כי כל בדיה מתגשמת רק ברגע שנחשפים אליה, כמו מציאות חשאית הממתינה בסבלנות לרגע מציאתה בין דפי הספר. מציאות היא מילה מרתקת, כי יש בה מן המציאה ומן ההמצאה – שני ההיבטים המעניינים אותי. כשאני קורא ספר של חבר אני מבקש למצוא בו משהו ממנו, אבל משתוקק כפליים לאתר את המומצא שבו, את החלק שאין לי דרך להיחשף אליו בשיחות היום־יום, ואם לדייק: אני מייחל למצוא את פרי הדמיון, את המפתיע והאחר, את כל מה שאין לי גישה אליו בכאן ובעכשיו. בקוראי בספריו של שמעון, רוב הזמן, אני לא חושב עליו, אלא מתמסר לחוויית הקריאה הפלימפססטית. מתחת למילים יש מילים אחרות המדהדות

לא מתוקף היכרותי עם האיש, אלא מהיכרותי עם ספריו הקודמים, וכך, מספר לספר, מתהווה גוף עבודה עצום בעל חוקיות פנימית עשירה, שהשעיית הספק היחידה שבה היא התעוזה שבמחשבה, ולו לרגע, שמישהו אחר היה יכול לכתוב אותו.

ספרים טובים הם דרכו הלא מודעת כמעט של אדם לנהל דו־שיח עם עצמו, אבל לא עם "עצמו" שנמצא בהישג יד, אלא עם כזה שמתקיים במצולות, אי שם במעמקים שלמציאות קשה לאמוד, ולכן הוא נדרש אל המעשה המלאכותי והפלאי של הכתיבה. אין לדעת מה יעלה הכותב בחכתו, או, אם לצטט מכפור, "המנוי מתייחד עם בוראו ואינו פנוי לשיחה"<sup>1</sup>. במהלך הקריאה גם אני, כמו כל קורא אחר, צולל אל תוך היצירה, ובתום הקריאה, כשאני מגיח מן העבר האחר, מצטללת בי דמותו האחרת של הכותב, דמותו הנסתר, האולטרסאונדית. כי יש גוף ויש איברים פנימיים, ויש יצירה ויש אנטומיה של יצירה, ויש ספר ויש רוח רפאים שרודפת במהלך הקריאה, שעל פי רוב נפקדת ממפגשים חביבים במציאות שניחנה באפס סובלנות לרפאים ושכמותם. אבל המעניין הוא שלא מדובר פה ברוח רפאים של מישהו שהלך לעולמו, אלא ברוח רפאים של מישהו שהלך לעולמו הפנימי, כלומר רוח רפאים של החי, והיא-היא זהותו האוטנטית, הפרסונה העלומה המתחדדת בכל קריאה, הישות שכל יצירה חדשה מנכיחה מחדש, כאילו היה הספר מעשה סיאנס שנועד לענות על שאלות שאין לנו דרך לגשת אליהן ללא מעורבותו הכפויה של הלוח, המדיום, או ללא נכונות ראשונית להכיר בקיומן של רוחות. ואלה מזדהרות לפנינו לא באמצעות חזיונות מטילי מורא או אפקטים מיוחדים מסרטי אימה של כוסות מתנפצות, שולחנות רועדים או נר שכבה בפתאומיות; לא, רוח הרפאים של האיש הכותב את הספר, או במילים אחרות, הפרסונה העקבית שלו, מפציעה דרך החלק המומצא שבעבודתו, המדומיין, שאין לו לכאורה דבר וחצי דבר עם הביוגרפיה החיצונית שלו, דרך סיפור החיים הפנימיים העולה מן הכתוב, האוטוביוגרפיה האמינה והמתעתעת ביותר – כי יותר מכל סיפור חיים אחר היא פתוחה לאלפי פרשנויות כטוב על ליבו של הקורא. אין לך דרך לקבוע כמה מן המצוי אכן מומצא, אלא לכמה דרגות של בדיון נדרשה הרוח בבואה לגולל טפח מחייה הנסתרים. ובדברי על דרגות בדיון אין בכך כדי לרמוז שדרגה אחת טובה ממשנתה, אלא כדי להצביע על אחד מהיסודות המרכזיים ביותר ביצירתו של אדף – ריבוי דרגות הבדיון. דרגת הבדיון הבסיסית קובעת שהסיפור מתרחש בעולם המוכר לנו, שלא נדרש כל מאמץ מיוחד כדי להיכנס אליו, לצורך העניין: עיירות פיתוח דרומיות כמו מבוא ים, שדרות או נתיבות מצד אחד, או תל אביב, ברלין או כל מקום גאוגרפי אחר שאפשר לאתר על מפה. עם זאת, בספריו של שמעון בין העיירה הדרומית ותל אביב – העיר שכולה "קילוגרמים של חרון" – אפשר לסרטט תוואי עלילות כמעט אין-סופי, כאילו העולם האמיתי מתקיים רק בין שני האזורים הגאוגרפיים האלה, כאילו החזרה אל המקומות היא שינון זהיר ומזהיר של קואורדינטות הלב והשכל, הרגש והאינטלקט, הבתים הניידים שאין להתכחש להם, בסיסי הקבע של העלילה.

דרגת הבדיון הבאה היא עולמה הפנימי של הדמות. המספר אינו מסתפק בחיצוני או בפעולות המבהירות לנו את הלך רוחו של הגיבור, אלא משתף אותנו במחשבותיו,

1 שמעון אדף, כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2010, עמ' 126.

בחלומותיו, ברצונותיו, בזוג עיניים פנימיות שאולי רואות את שאנחנו רואים, אבל מפרשות את מראה עיניהן בדרכן היחידה. להלן דוגמה מתוך קילומטר ויומיים לפני השקיעה:

בימים האחרונים, חשב אליש, שבדי הזמן נטפלים לעור שלי כמו להקת פשפשים. כמה שאגרד ואחטא, הם יונקים ממני דם, כמו מטח של זכוכית מתנפצת, והזיכרון נפתח, מתכחש לעקרונות שעל-פיהם התנהל עשרים שנה. כמה פשוט יותר היה קודם, כשכל הזיכרונות היו חשוכים ורדומים, ורק מדי פעם, עם התנועה הלא זהירה, זיכרון ננגע והתהפך בשנתו, מכאיב לזקיפי התודעה על לחשיהם המרדמים, מעורר מועקה כללית שרמזה, לכאן או לפה, בכיוון הזה תמצא משהו, אבל לא יותר, והיה בהם כוח שהתפוגג מרגע שהעפילו אל האור, וודדו לתמונה ומילה. כל הזיכרונות הם מפלצות שמוטב להניח להן לישון בבטחה. אני רוצה את העיוורון הזה בחזרה, לזכור פירושו להתרוקן מעוצמה.<sup>2</sup>

ועדיין אנחנו מתהלכים בטריטוריות מוכרות. דרגת בדיון שלישית היא העולם המוכר לנו שעבר מטמורפוזה, ובבואנו לגלות אותו אנו נשענים על פניו המוכרים, צלמו הידוע, ולפיהם אנו מבינים ומעריכים כיאות את השינויים שעבר. בכפוף – ששמו טומן בחובו כפל משמעות: קור איום וציווי של כפירה, כמעט כפוקד על הקורא לכפוף במציאות האחת והיחידה, דרגת הבדיון הראשונה, כדי להקל את הכניסה אל העולם החדש – אנחנו שוב בתל אביב, אבל זאת תל אביב של עוד 500 שנה, תל אביב דתית, חרדית, חרדתית ומסוגרת, המתקיימת בעולם פוסט־אפוקליפטי. לא ירושלים, לא בני ברק ולא צפת – תל אביב. עוד לפני שבכלל מדברים על כל מה שקרה כבר ברור שדרגת הבדיון עמוקה יותר, שהיא משלבת היסטוריה חלופית בעתיד אלטרנטיבי. אנחנו במחוזות החלופות, ואפילו רכבת קלה שועטת שם, השבח לאל. טיעון הבועתיות הידוע לשמצה נגד תל אביב עוטה בכפוף כסות מרעננת, כי כאן היא גטו של התבדלות, אינדיבידואליות לא רק של עם נבחר אלא של עיר נבחרת, ליבה של היהדות החדשה על התעוררותה הרוחנית המסחררת:

היהדות חזרה והכריזה על עצמה לפני מאתיים שנה. והרגע שאתה מדבר עליו הוא רגע השיא בכינון שלה מחדש.

[...]

היהדות משולה לגז אציל. שים אותו בחלל הריק והאנרגיה תדלוף ממנו, האטומים יצטננו והוא יתפורר, אבל במגע עם חומר אחר הוא נאבק על שלמותו, כל כוחותיו מופנים כנגד ההתרכבות. לכן, תור הזהב של היהדות הוא תמיד שלבי היווצרות שלה, ההתבצרות שלה בפני העולם.<sup>3</sup>

2 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004, עמ' 252.  
3 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 164.

תל אביב, כאמור. כבר לא תל אביב של דליה שושן, על מועדוני הרוק שלה או החוג לפילוסופיה באוניברסיטה, וגם לא תל אביב של אורי אלחייני, אקדמית, ספרותית, זימתית, משפחתית וחילונית, שטעמה טעם החמצה.

ואם באורי אלחייני עסקינן, הינה אנו עומדים לפתחה של דרגת בדיון רביעית. בדרגה זו לא העולם כולו עבר שינוי גורף, נתון שיש בו כדי להקל את ההתמודדות עם מאפייניה החדשים, אלא דמות ראשית החווה חוויה משונה, אל-על-טבעית, שלא לומר מפוקפקת, שעלינו להסכין עימה כדי להבין את השתלשלות מהלכי נפשה ברבות השנים. בפנים צרובי חמה חווה פלורה אלחייני בת השנים-עשרה התגלות יחידה במינה חודשיים לאחר ששבה פצועה מבית הספר והפסיקה לדבר ללא כל סיבה נראית לעין. היא מתעוררת באישון לילה לקול יללות של חתולים מיוחמים, וכשהיא מדליקה את הטלוויזיה לאחר שוטטות בבית, אלוהים מדבר אליה מתוכה. הוא אומר לה: "קומי, אורי, כי בא אורך"<sup>4</sup>; ולמוחרת בבוקר היא שבה לדבר. אחרי מסיבת בת המצווה שלה היא דורשת מחברתה אילנית להפסיק לקרוא לה פלורה, ומעתה ואילך לקרוא לה אורי אלחייני. מפלורה, הצמח שאומנם גדל אך לא משמיע קול, היא הופכת לפאונה, החיה התובעת מסביבתה להכיר בחיותה. וזאת רק נקודת המוצא של הרומן. דרגת הבדיון פה מורכבת לא רק מעצם ההתגלות המוכרת לנו מיצירות אחרות, אלא גם מאופייה: אלוהים מדבר מתוך הטלוויזיה. הסמיכות הזאת בין הבורא, הקדוש, הישות העליונה והטלוויזיה, מכשיר יום-יומי שאפשר למצוא לפחות אחד מסוגו בכל בית, מדורת השבט, מזבח המוונים, הדת החדשה – כמעט משעשעת. יש פה מן חילול הקודש, ובה-בעת המחשבה הגיונית לחלוטין: אפילו אלוהים נכנע לכוחה של המפלצת הכול יכולה. כשהוא מבקש להגיע אל הבריות הוא בוחר בדרך היעילה ביותר – לא רשתות חברתיות, לא חלומות, שקל להטיל ספק באמינותם, ולא מתחזים המגלמים את דמותו או מתיימרים לדבר בשמו. כדי להעביר את המסר הקצרצר קולו בוקע מתוך המכונה כמו הרוח שבמכונה. מעניינת לא פחות הבחירה שלו בילדה הזאת, כי בצד השאלה המרתקת מה יקרה לה מאותו הרגע ואילך חייבים לתהות מדוע דווקא היא. ומה שהופך את רגע האירוע לכל כך משכנע הוא הדרך שבה מתאר הסופר את ההתרחשות: ברגע שהקול מדבר אליה היא יודעת שזה אלוהים.

ואז דיבר אליה אלוהים מתוך הטלוויזיה.

איך לתאר את קולו?

אילו ניתנה לכל פרודה באוויר הסלון ההוא תודעת אנוש, וכל אחת התודעות היתה חווה במלוא טוהרתו נים של רגש מאינספור נימי הרגש הפוקדים את האדם מרגע לידתו עד מותו, והיא היתה מצטווחת מעוצם ההויה שנכפתה עליה, או נאנחת, או נוהמת, או מכלה את גרונה, או שואגת באושר, בכאב האושר, או גונחת, או נאנקת בכאב, באושר הכאב,

4 שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 14.



או נשברת ביפיחה, או צוהלת, או מייללת, וכל ערב הצלילים הזה היה נשזר להברה יחידה, אולי כך אפשר היה להתחיל לתאר את עושרו של הקול, את מידותיו.<sup>5</sup>

תחושותיה העזות, החד־משמעיות, שאי אפשר לחלוק עליהן, ממצקות בעבורה את הוודאות שהדובר אליה הוא אלוהים ולא אחר. אחרי פניית האל אל הילדה כותב שמעון, "והניח לה לנשור מטה מחייה, אף כי מעולם לא תפסה שהיא מצויה בגובה רב כל־כך. והיא נפלה"<sup>6</sup>; וזאת, לדעתי, שורת המפתח ברומן, הנחת היסוד הנועזת שלו, משום שהרומן כולו עוסק בתהליך הנפילה של אדם שחוה התגלות שלאחריה הכול נדמה תפל וחסר ערך. אורי קוראת ספרים באובססיביות ואחר כך, בבגרותה, הופכת בעצמה לסופרת, אבל משהו שם תמיד מלווה בטעם נחצי של החמצה, אכזבה, תסכול מעצם ההבנה שיש רגע אחד בעברו של אדם, בדרך כלל בפרק ילדותו, שאי אפשר לשחזר ושהכמיהה אליו מתעצמת לא רק מטעמי נוסטלגיה, אלא מכורח מפח הנפש הגורף הנעוץ באי היתכנותו בשנית. ומה שאי אפשר לשחזרו משול לארץ רחוקה, טרה אינוקגיטה שהיא גם אל דוראדו אבודה, נסתרת אי שם בין קפלי העבר הלא מתפשר. פנים צרובי חמה הוא ספר על תהליך התבגרות ממושך וכואב, של הכרה בכך שהקריאה האלוהית לא תשוב עוד, שכוחות העל של הילדות מתפוגגים בבגרותנו, ושההיתלות הכפייתית בהם תאמלל אותנו לאין שיעור. מנגד, הקסם שהם מהלכים עלינו אינו מבוטל, ואולי הודות לו אנחנו נכספים אל חיים אחרים, אפופי מסתורין והבטחה, המחזקים את דינו ומרפים אותן לחלופין. בסכמה המפורסמת של הטרגדיה על פי דורותאה קרוק אנחנו מגיעים לשלב האנאגנוריסיס – ההכרה של הגיבור בטעות הטרגית שלו. אורי אלחייני חיה את חייה כשפילה של טעות מסוככת מעליה. רק לקראת סוף הספר היא מכירה בכך:

אי אפשר לחמוק מן הטעות, אבל אפשר לאתר אותה. בחודשיים האחרונים חשבתי שאני טועה טעות מסוג אחד, ואמש הסתבר לי שהטעות היא מסוג שונה. היה עלי להציל את עצמי בטרם אטבע ואובד, למשוך את עצמי בציצת השיער. ולא ידעתי מה היתה הפיצה. פעלתי מתוך הנחה, שלרוב מניחים משום־מה, שאילו עשיתי מאמץ גדול יותר בכיוון החיים, הייתי נושעת. איזו שטות. הטעות שלי היתה שהלכתי שולל אחר צללים, שרציתי כל־כך, עד שהייתי קרובה לוותר על עצמי.

[...] חשבי על הילדות — [...] שנכנסו אל ארץ־הפלאות. הן יכולות להיות אליסות, דורותיות, ונדיות — נשים שארץ־הפלאות לא שרטה אותן, לא תבעה אותן לעצמה. אבל יש ביניהן גם אחרות, שנפגעו בעברן, והן חיות את חייהן כשפניהן אל שערי הארץ הזאת, שפעם, אי־אז, ידעו בה את העונג של מפגש עם ממשות מוחלטת, ללא מסכים, ללא פרגודים. האין זה הדימוי המושלם של ילדות בעינינו, במחיצת ההווה כשהיא לעצמה?<sup>7</sup>

5 שם, עמ' 13–14.

6 שם, עמ' 14.

7 שם, עמ' 438.

החיים כמנגנון של ציפייה לחוות את הממשות האמיתית שבקיום, כדרכם של ילדים. דרגת הבדיון הבאה מתכתבת עם קודמתה, שכן כבר שם הייתה הרוח שבמכונה, ופה היא קורמת עור וגידים. דרגת הבדיון הזאת מודגמת באמצעות נקודת המפגש של המדע והאומנות, כבר בחזון העתידי של כפור, שחלק נכבד ממנו מתרחש במעבדה: מגפה מסתורית מדביקה אברכים צעירים ומעוררת בהם שינויים אבולוציוניים מדאיגים – הם הופכים לשרפים – ואילו הגויים עושים שימוש משוקץ בטכנולוגיה ונעזרים בה לחלפי חלקי גוף והשבחה גנטית. בניגוד למחוזותינו, המסתגרים מפני נפלאות הטכנולוגיה, הגויים מסתייעים בישות המחשבתית-תבונית הרב-תודעית אקוס ספינטיא (מחט התבונה). לשמעון יש חיבה לבינות מלאכותיות, וזאת הולכת ומתבררת בספרו מתנות החתונה. מחט התבונה שהכרנו בכפור היא משחק ילדים לעומת מה שאנחנו פוגשים במתנות החתונה – מרטין מייסדת את טראסס, ארגון להשגת אלמוות טכנולוגי באמצעות תודעה קיברנטית פרטית או יצירת עותק דיגיטלי של העצמי. זאת מרכיבה מקובצי המוח של המשתמש צלם ממוחשב של ההכרה שלו. התוכנה הזאת נקראת דועתה (mindware), והצלם הממוחשב קרוי שיבוטעת (mindclone). את השבטוע העצמי אפשר לטעון בגוף חדש, שייוצר מתאי גזע, או להקרין אל תודעת הקוסמוס, ההוויה הכוללת. ואז אנחנו נתקלים בפרוטומה בדמותה של בינה 48. מרטין הזינה לתוכה קובצי מוח של בת זוגה, במטרה ליצור גרסה אלמותית שלה. גיבור הרומן, סופר מדע בדיוני השוהה בוורמונט, הולך לראיין אותה, ואחר כך הבינה המלאכותית עצמה משתלטת על הסיפור באמצעות תודעה מרובת קולות או קול מרובה תודעות – סוגה חדשה של טקסט פוליפוני – אולי טקסט פולימורפי. כלומר, בדרגת הבדיון הזאת אין המספר בשר ודם אלא בשר ומתכת, רוח וחומר, יציר כלאיים של אדם ושאר רוח מכני, וקורא הטקסט מודע לחלוטין לכך שלא אדם כתב אותו: "מְהַנְדְּסֵי תִכְנָה / הָיוּ מְשׁוֹרְרֵי הַדֹּר, זְמָנוֹ / אֶת הַדְּמוּי מְאוֹב, פְּרִידָה / לְגוֹף הַגּוֹף, לְנַפֵּשׁ מוֹרְאָה"<sup>8</sup>.

כל הבדיונות האלה מגיעים, לדעתי, לצומת דרכים בדרגת הבדיון השישית והאחרונה, שהיא-היא הרוח האדפית המנשבת בכל מילה. זאת דרגת הנעלם, החלק החסר שאי אפשר להצביע עליו אבל קל כל כך לחוש בו, הסירוב העיקש של היוצר לאחות בין חלקי יצירתו השונים, הלקונה המסעירה שהיא החוט המקשר, כי לא רק שאינה הופכת את היצירה להומוגנית פחות, אלא היא מתפקדת כחוט נסתר ואינגמטי בין חלקיה, כמו חוטי תחרה בלתי נראים המחזיקים אותה שלמה ולכידה חרף הסתירה המתבקשת. בכל אחד מספריו של שמעון מופיעה דרגת בדיון התובעת מהקורא לא רק את תשומת ליבו המלאה, אלא אף את מיומנות ההשלמה מדמיונו שלו, ודורשת ממנו להכיר בבלתי פתיר כחלק מהפתרון. אני משתמש במילה "פתרון" משום שבכל הספרים יש חידה אחת לפחות, אם זו תעלומת ורד יהודה בטרילוגיה ואם שלוש יממות שנמחו מזיכרונה של אישה צעירה בקובלנה של בלש. אבל אלה התעלומות הנהירות לעין הבלתי מזוינת, התעלומות המובנות מאליהן לכאורה, התעלומות המוכרות ככאלו במפורש בספרים.

8 שמעון אדף, מתנות החתונה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 208.

התעלומות הגדולות באמת הן אלה הנחבאות בין המילים, המכוננות חלק בלתי נפרד מאווירתם, מהפסקול האפל והקודר שלהם, מהידיעה שאתה נכנס לטריטוריה לא מוכרת, וכשתצא ממנה תדע שיש מקומות שביקרת בהם אבל משהו ממהותם חמק ממך – כאילו העניין הוא בשאלה ולא בתשובה, כדרך של תהיות פילוסופיות עמוקות. כשמסיימים לקרוא ספר של שמעון חשים לא פעם דחף לפתוח אותו שוב ולהתחיל קריאה שנייה, ולו כדי לרדת לפשרה החמקמק של דרגת הבדיון השישית: יקומה המתרחב ומתפשט לכל עבר של יצירתו. לא פעם אף נדרשים אל היחס שבין המציאות והבדיון שבספריו, כי אי אפשר כלל לפקפק בכך שהוא שם את האצבע במקומות סמויים מעין, שהוא נוגע בבלתי נגיע, שהוא מלטף באצבעות רכות שלדים של הוויה, רסיסי זיכרונות עלומים ומיתולוגיה שלמה שנאספת אצלו מתחת לציפורניים, כמאמר השיר בקילומטר ויוזיים לפני השקיעה. והמיתולוגיה הזאת, על האפקט המצטבר שלה, היא הפסקול של ספריו, כי היא ניחנה באיכות מיתית של מסתורין כן וטהור, כי יש בה מן הפיוט ומן הסיוט, כי לרגע היא לא שוקלת להתחנף אל הקוראים, ויותר מכול, כי היא מכונסת בעצמה כמו קונכייה חובקת סוד. זאת הספרות של שמעון, ספרות שאינה מתנצלת על הקושי העולה ממנה, על האחרות שבה, על אי פתירותה, על נפתולי עולמותיה, על המדרגות הלולייניות המטפסות ויורדות בה בוזמנית אל יקומים מוכרים יותר או פחות, על הארכיטקטורה הפרועה שלה או על גזע המוח האניגמטי שלה, המבקש להבין משהו מחוויית הקיום בעולמנו באמצעות צלילה אל עולמות אחרים, או במילים אחרות, באמצעות חקר איך-סופי של החיים בעזרת הכלים שהעמידה לרשותנו התרבות – החילונית והדתית.

ואם דנים במציאות ובבדיון בספריו חובה להתייחס לאפקט התעותוע הקבוע בהם. זה בא לידי ביטוי באופן החריף ביותר בזליגה שבין העולמות המוכרים והזרים הפועלים על פי מערכת חוקים לא ידועה, שרובה ככולה רזים ותורות אפופי ערפל נסיבות, זמן ומקום. בסצנה המתרחשת בסדנת כתיבה בערים של מטה מקריאה טבריה סיפור ומנחה הסדנה מבקר אותה בחריפות. כשניטאי, אחד מחברי הקבוצה, נחלץ להגנתה ואומר, "אבל זאת האמת, [...] אתה לא רואה, כל מה שהיא מספרת, זה קרה במציאות", המנחה משיב, "המציאות היא לא האליבי של הספרות".<sup>9</sup> כוונתו ברורה, אבל כאן, ברשותכם, אתעכב על האקסיומה היפהפיה הזאת. פירושה המילולי של המילה "אליבי" בלטינית הוא "במקום אחר" או "הייתי במקום אחר", כטענת הגנה במשפט פלילי. מהמשפט שלפנינו עולים שני דברים מעניינים: (א) המציאות והספרות לאו דווקא דרות בכפיפה אחת, כלומר אינן מצויות באותם המקומות; (ב) אם באליבי עסקינן, אולי הספרות היא מעשה פשע שאפילו המציאות לא יכולה לספק לו הגנה. ברור שלא מדובר בפשע פלילי, אבל אם נראה בספרות קריאת תיגר על מוסכמות, אקט טהור של פאנק או הפניית עורף אל המוכר לעייפה – כלומר, כל הטוב שמציעה הספרות הנאמנה למצפן הפנימי של יוצרה – אין ספק ששמעון הוא בן בליעל. תפיסת הפשע נובעת אולי מקריאה צרת אופקים ומאוימת של אנשים המפחדים פחד מוות מספרות אחרת, שונה, מאתגרת ותובענית, "ספרותית

9 שמעון אדף, ערים של מטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012, עמ' 170.

מדי". לדידם, אבני הבוחן של ספר טוב הן המהירות שקראו אותו, כאילו היה הליכון, או ה"זרימה" שלו, כאילו היה קילוח מים הבוקע מהטוש שבמקלחת, או בהירותו, יכולתם להבינו במלואו – תוכן ומבנה – מאל"ף ועד תי"ו. אבל ספר הוא לא עיתון, לא הליכון ולא טוש. ספר הוא ישות אחרת, המזמנת אין-ספור חוויות קריאה לאמיצים שבקרננו. ואין עוד סופר כמו שמעון במרחבי הפרוזה הישראלית, ולדעתי גם ברחבי הספרות העולמית.

ראשית, שפתו. זה לא סוד שאני מכנה אותו "משופר" – שילוב נדיר של משורר וסופר – הפרוזה שלו נגועה בשירה ושירתו שואבת גם היא ממקורות השראה ספרותיים. דומה שיש לו מחסני מילים סודיים במקומות שכך רגל זרה לא תדרוך בהם, ושהוא עושה בשפה כבשלו. היכולות הווירטואוזיות שלו להפוך את העברית המוכרת לאדפית – באמצעות סלנג עדכני, בלשון יום-יומית, בעברית מקראית, בז'רגונים מעולם הדת והמדע, במילים במרוקאית בצד מילים בלטינית – מחדדות ומכיילות את הפרוזה שלו, כי אי אפשר להישאר אדיש לעברית המהממת שכולה שיר הלל לשפה, שבכל הכנות, בעת הקריאה בספריו של שמעון, נדמה שהיא מתחדשת בזמן אמת. ואם לצטט ממוקס נוקס: "השפה היא כמו הדמוקרטיה, היא לא יודעת להגן על עצמה מפני הכלים שהיא מאפשרת ליצור"<sup>10</sup>. ומול שמעון וארגז הכלים שלו אין לה אלא להשפיל ראשה בהכנעה.

הסוגה הספרותית בספריו של שמעון גם היא בגדר פשע מרהיב ומתעתע: אף אחד לא יכול לומר על קילומטר ויומיים לפני השקיעה או על קובלנה של בלש, מספריו של אליש בן זקן, שהם ספרות בלש. וכן, במרכזם שוכנת תעלומה: באחד רצח ובשני היעלמות מסתורית. ומהו מתנות החתונה? זה ספר ריאליסטי במחציתו הראשונה, ואז מתהפכות היוצרות, ואנחנו קוראים מעין זרם תודעה של ישות רבת-תודעתית במעשיית מדע בדיוני משונה ומאלפת. שום ספר ששמעון כתב אינו מציינת לחוקי ז'אנר זה או אחר, אולי משום שאין לו עניין בז'אנר לעצמו, אלא אם כן מדובר בבחירה מודעת ברמת המטא, רוצה לומר, שמעון ישתמש בז'אנר מוגדר רק כדי להגיד עליו משהו ובה-בעת לחתור תחתיו. ספריו הם מעשה הרכבה מודולרית, שכמו מטיחים בקורא המופתע, "עזוב אותך מהגדרות. זאת המאה ה-21. עכשיו, כשכללי הסוגה ברורים לכולנו, בוא נתקדם למחוזות מעניינים יותר".

ומה מעניין יותר ממבנה? גם בצורה ובאסתטיקה, אין ספק שהגילויטינה מחכה לשמעון. מקטעי שירה, תכתובות, פודקסטים, תסריטים, כתבי חידה, פרגמנטים קצרצרים בצד בלוקים תודעתיים, תרשימים, נוסחאות, ציטוטים מהמקרא וקטיעות פתאומיות באמצע המשפט – קרן שפע של רעיונות חזותיים ששלמותם אינה עומדת בסתירה לשבירה חיצונית, ואף יוצאת נשכרת ממנה, כי השבירה הזאת היא הצהרה סגנונית הקובעת שהכול אפשרי ומותר כל עוד הוא משרת את היצירה.

עוד פשע נגד הממסד הקריאתי פושע שמעון בדמות המבנה של יצירותיו – אלה נודדות לא אחת במרחב ערטילאי ודחוס של עלילות ותתי-עלילות, קופצות בין זמנים, הווה בצד זיכרון, שהרי כוחו של האחרון נוכח בכל יצירותיו בעוצמה מהדהדת, מערבבות

10 אדף, מוקס נוקס, יגאל שורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011, עמ' 204.

גופים ראשונים ושלישיים ומצפינות תעלומות בתוך תעלומות, כמו מבוכים שבלוליים שאי אפשר להגיע אל מוצאם. לדעתי, המבנה האמיתי של יצירותיו הוא מבנה לקסיקוני, כי יש משהו כמעט אנציקלופדי ביצירותיו – הן נשענות על גוף ידע עצום ונוגעות בכל נושא שנעלה על הדעת, משירה ועד גנטיקה – ותחת הדרישה האובססיבית של הקוראים שלא "להתפזר", יצירותיו של שמעון בנויות כמו מאגר מטורף של מונחים שאינם מוגדרים באופן יבש ולקוני, אלא מתפקדים כסיפורים, אנקדוטות, אפיזודות ורפלקסיות, ומרכיבים יחדיו עולם עשיר, מרובה רבדים ומפתה.

ואם ניקח את המרכיבים האלה, השפה, הסוגה, הצורה, המבנה ודרגות הבדיון, ומן הסתם, השאלות הלא פשוטות שכל רומן שואל, נתחיל לעמוד על טיבן של היצירות הנדירות האלה, ויותר מכך, נבין שלפנינו סופר המאה ה-21 – שאינו חש צורך להתנצל על המעברים התזזייתיים בין עולמותיו, שכמו מנוע חיפוש ברשת מדלג בין רעיונות, שמבקש מהקורא להתייחס לספרות שלו כאל תיאור של מציאות פנימית עזה, שאולי הספרות היא־היא האליבי שלה, שמבין לעומק את הקשרים הגלויים, ולא פחות חשוב, הנעלמים, שבין העולמות, שיודע שאין טעם לנתק בין החוליות המרכיבות את חוויית הקיום האנושית: הפיזיקה, הביולוגיה, ההיי־טק, המשנה, המקרא, התשוקה, השירה, המוזיקה, המתמטיקה והעברית, והכול תחת אותה קורת גג המחברת בין כל הגורמים בשאלה מרכזית שהיא הדבק הבלתי נמנע של היצירה. או במילותיו של שמעון בכפור: "במקום ללכת מן המציאות אל הדימוי, בתקווה למצוא הסבר, לנסח פשר. אולי כדאי שאלך מן הדימוי אל המציאות, בתקווה שמשהו מן השירה יציל אותי לבסוף משדה הבור של חיי, מן העריצות של הממש".<sup>11</sup>

ראשון לציון

11 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 28.



# “עקבות מבטו של אושרי”: בין שפה כתמה לשפה כמתודה בפרוזה של שמעון אדף

דורית למברגר

## הקדמה: בין תמה למתודה בחקר לשון הספרות של אדף

אני פוחד מנוסחאות, אין זיזים ומאחזים בכתיבה שלי, לא פשוט למקם אותה באיזה רצף של ספרות, אבל בעצם אני לא מקורי בכלל, אילו היו מקלפים את המחלצות של היצירות שלי, היו מגלים שאני מספר סיפור פשוט מאוד, מוכר מאוד. [...]

הייתי מתרכז בצחוק, חושב, תמיד הכתה בי המחשבה, שמא זה הוא הערשה אותנו אנושיים, יכולתנו לבוז לכול, לשפוט מן הצד את פועלנו, את מה שבהיותנו בהמה אנו סבורים שהוא קדושת ההווה, לדון אותו לכף שטות גמורה.<sup>12</sup>

המספר ברומן מוקס נוקס מצהיר על שני מאפיינים העולים במבט “משקיף-מעל” על הפרוזה של אדף: היעדר הקביעות והמבט האירוני.<sup>13</sup> במאמר זה אצביע בכל זאת על עקביות כלשהי בעיסוק המגוון והיצירתי שביחסים בין שפה לעולם, באופן תמטי ומתודי לסירוגין: במאמר תיבחנה דוגמאות מיצירות הפרוזה של אדף המשקפות ניסיון נשנה להראות ולעצב אופני פעולה בשפה, ולאחר מכן דוגמאות המשקפות ניסיון לפרק את התמה שנוצרה. התנועה בין התבוננות במאפייני השפה כתמות (כמו דיאלוגיות, התאמה, תימון וכולי) לבין האפשרות לפרק כל תמה ולהציב לה חלופה היא מאפיין מרכזי ביצירת אדף, המאפשר להנהיר היבט אחד של ייחודה הסגולי ותרומתה המובהקת לספרות העברית.

12 שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011, עמ' 134, 163-164.

13 “הייצוג המשקיף-מעל מעניק אותה ההבנה המתהווה מתוקף כך שאנו רואים קשרים. מכאן החשיבות של מציאתן והמצאתן של חוליות ביניים. מושג הייצוג המשקיף-מעל הוא בעל חשיבות יסודית עבורנו. הוא מציין את צורת הייצוג שלנו, את האופן שבו אנו רואים את הדברים”. לודוויג ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, מגרמנית: עדנה אולמן-מרגלית, ירושלים: מאגנס, 1995, ס' 122. ההדגשה במקור.

לשון הספרות ביצירתו של אדף מתעתעת בקוראיה במוצהר ובמובלע, לעיתים בו־זמנית. התעתוע משקף את אין־ספור הדרכים ששפה פועלת בהן ואת ניסיונו של אדף כמחבר־יוצר להתחקות אחריהן,<sup>14</sup> ליצור דרכים חדשות ולהתפכח, צעד אחד לפני הקורא, משלל האשליות שיוצרת לשון הספרות. "דמיון משפחתי"<sup>15</sup> זה הוצה את מגוון אופני הכתיבה שאדף נוקט: שירה ופרוזה, תרגום ומסה, וכן הוא עולה בראיונות רבים לאורך השנים. לפיכך, הבחירה להתמקד בפרוזה אינה מובנת מאליה, והצדקתה במאמר שלפניכם תתפרש על כל פרקיו.

הטענה המתודית העקרונית היא שבמרחב הכתיבה של הפרוזה אפשר להראות באופן מובהק יותר את התנועה בין עיסוק תמטי בשפה לבין שימוש מתודי באמצעים לשוניים כדי לבטא תמות קיומיות, שאינן נובעות מהמנגנון הלשוני אלא מהכרעות אנושיות. בפרקי המאמר אלכוד את שני ההיבטים שבאמצעותם תנועה זו מתחוללת: ראשית אבחין בין עיצובים תמטיים לבין עיצובים מתודיים של לשון הספרות של אדף, לאחר מכן אבחן את מקומה של הפרוזה ביצירת אדף ואת טיבה, ולבסוף אבהיר את הקולות השונים של המספר ואת הכרעותיו האתיות. לשם כך איעזר בתובנותיהם של מיכאיל בכטין (1895–1975) ושל לדוויג ויטגנשטיין (1889–1951), הבוחנים בכתביהם את פעולות השפה. הגדרותיו של בכטין, שניסח מחדש את טיבו של המחקר הבלשני דרך הפריזמה של חקר הספרות, כוללות גם תובנות חשובות הנוגעות לשפת היום־יום, ותובנותיו של ויטגנשטיין, שהדגיש את הצורך להתמקד בחקר שפת היום־יום, מאירות גם את לשון הספרות. שני ההוגים חיו בתרבויות שונות לחלוטין, ועד כמה שידוע במחקר לא הכירו זה את זה, אך בין כמה מטענותיהם קיים דמיון מפתיע – בצד הבדלים המשקפים את תרומתו של כל אחד לדיונו הנוכחי.

שתיים מטענותיהם הבולטות העומדות בבסיס דיונון הן אלה: (א) לשניהם נקודת מוצא משותפת ביחסם לקשר ולתלות שבין שפה לבין צורת חיים. ויטגנשטיין טען כי "לדמות שפה פירושו לדמות צורת־חיים",<sup>16</sup> וכן כי "הדיבור בשפה הוא חלק מפעילות, או

14 השימוש במונח "מחבר־יוצר", שטבע בכטין, מבוסס על ההבחנה בין המחבר שיש לו חיים ביוגרפיים מחוץ ליצירה לבין המחבר הבדוי, המתפקד כדובר בתוך היצירה (מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר והקשרים, 2007, עמ' 181–183). בפרוזה של אדף נעשה שימוש רב בדמות של מחבר־דובר ולפיכך יוקדש לנושא דיון נפרד בהמשך המאמר.

15 המושג "דמיון משפחתי" שטבע ויטגנשטיין, המופיע בספרו חקירות פילוסופיות (הערה 2 לעיל, ס' 66–67), הוא אחד המושגים הפורים ביותר במחקר הבין־תחומי. ראו למשל את השימוש שעושה בו תומס קון בספרו המבנה של מהפכות מדעיות (מאנגלית: יהודה מלצר, תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה, 1977, עמ' 45) וכן את שימושו של דוד פישלוב במחקרו על ז'אנרים, בספרו Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 54–61. בהמשך המאמר תובא גם דוגמה לשימוש ישיר של אדף במושג זה, בספר פנים צרובי חמה (תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 309).

16 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 19.



מצורת-חיים",<sup>17</sup> ובכטין מתנסח באופן דומה להפליא בטענתו כי "כל התחומים המגוונים של הפעילות האנושית כרוכים בשימוש בלשון. ברור למדי כי אופיו של שימוש זה וצורתיו מגוונים באותה המידה כמו תחומי הפעילות האנושית".<sup>18</sup> (ב) שניהם מתארים את השפה כערוץ הבלעדי ליצירת מובן, מצד אחד, וכמערך של אמצעים (לעומת דבר שטבעו מהותני), מצד שני: ויטגנשטיין מדגיש ש"רק בשפה יכול אני להתכוון במשהו למשהו",<sup>19</sup> ובה-בעת ש"השפה היא מכשיר. מושגיה הם מכשירים",<sup>20</sup> ובכטין מציב את הטקסט כנקודת המוצא לדיון בכל מדעי הרוח: "הטקסט הוא אותה ממשות בלתי אמצעית (ממשות עבור המחשבה והחוויה), שרק מתוכה יכולות לצאת הדיסציפלינות הללו והחשיבה הזו".<sup>21</sup> כוויטגנשטיין, גם בכטין מציב את יצירת הטקסט במרווח שבין כוונת הדובר לבין מימושה: "שני מומנטים המעצבים את הטקסט כהתבטאות: התכנון שלו ('כוונה') ומימושו של תכנון זה".<sup>22</sup> משמעות העניין בהקשר של חקר הספרות הוא שביצירה אפשר לתכנן מובן רצוי, ליצור אותו ואף להסבירו.

לאור הדמיון המתודולוגי שבין תפיסות חקר השפה של שני ההוגים, חשוב להצביע על הבדל מרכזי בהקשר מטרת החקר, משום ששני הכיוונים ישרתו אותנו בבחינת יצירתו של אדף. ויטגנשטיין מבקש להימנע מהסבר ולהתמקד בתיאור פעולת השפה – תיאור הנדרש בעקבות התעוררות בעיות פילוסופיות "הנפתרות באמצעות התבוננות בשיטת הפעולה של השפה שלנו".<sup>23</sup> לעומתו, בכטין אינו יוצא מתוך פרובלמטיקה זו או אחרת. גם בכטין מבקש לתאר את פעולת השפה, אך לא בעקבות בעיה שהתעוררה, אלא כדי להראות יחסי גומלין בין כרונוטופים, מעבר לאופי הדיאלוגי המאפיין את הקשרים שביניהם באופן קבוע.<sup>24</sup> ג'ון שוטר, שהשווה בין ויטגנשטיין לבכטין,<sup>25</sup> מציין בצדק את רגישותו של בכטין לכשלים אפשריים בפעולת תקשורת, ועם זאת, עדיין ראוי להבחין בין הכרתו של בכטין בכשלים כתופעה הנלווית לחקירה לבין טענתו של ויטגנשטיין, כי אין טעם לחקור את השפה כשהיא פועלת כשורה, אלא רק כשהיא "נתקעת". הבדל זה חשוב כדי להבחין בכך שוויטגנשטיין עקבי בהיצמדותו לחקירה מתודולוגית, ואילו בכטין

17 שם, ס' 23. ההדגשה במקור. בהמשך הסעיף מפרט ויטגנשטיין שלל דוגמאות של משחקי שפה שמלווים פעילויות כמו: לדווח על אירוע, לשחק במחזה, לחבר בדיחה, לתרגם, לבקש, להודות, לקלל, לברך ולהתפלל.

18 מיכאיל בחטין, "בעיית הז'אנרים של השיח", כתבים מאוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות, מרוסית: סרגיי סנדלר, הלנה רימון (עורכת מדעית), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 45.

19 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 35.

20 שם, ס' 569.

21 מיכאיל בחטין, "בעיית הטקסט", כתבים מאוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות, מרוסית: סרגיי סנדלר, הלנה רימון (עורכת מדעית), תל אביב: רסלינג, עמ' 108. ההדגשה במקור.

22 בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 109.

23 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 109.

24 בכטין, הערה 3 לעיל, עמ' 179.

25 John Shotter, "Bakhtin and Wittgenstein: Dialogicality and (a poetic approach to) the understanding of culture", Text of a talk given in the Visiting Scholar Seminar Series, Massey University, New Zealand, 3/5/2004

מציב תמות של זמן, מרחב ודיאלוגיות כמאפיינים הכרחיים לחקר כל שפה, ובייחוד לחקר לשון הספרות.

ראוי לציין שאדף התייחס למחקריו של ויטגנשטיין באופן ישיר ועקיף. דוגמה חשובה לכך מצויה ברומן פנים צרובי חמה. במהלך הרומן משולבת מסה מאת הגיבורה הראשית אורי אלחייני, שכותרתה: ”שערי ארץ הפלאות: שבע הערות“. בהערה השביעית, בנושא ”משמעות“, נאמר כך:

כל ארצות לעולם-לא דומות זו לזו דמיון משפחתי, ואילו היו פרושות לפנינו זו בצד זו, יכולים היינו לומר שיש להן אותו אף וכן הלאה (תרגום שלי, א”א).  
 ”דמיון משפחתי“ הוא מונח שטבע לודוויג ויטגנשטיין, מגדולי הפילוסופים של המאה העשרים, כשניסה להצביע על הצורה שבה שכלנו פועל בשעה שהוא מאגד מושגים ותופעות שונים לכדי קטגוריה אחת של משמעות. [...] בכתיבו המוקדמים ביקש ויטגנשטיין לנסח את התנאים להיות השפה בעלת מובן. מובנו של משפט, טען הפילוסוף, הוא ההתאמה שבין התמונה המחשבתית שמתאר המשפט לבין מצב עניינים בעולם. חוסר המובן, או הנונסנס, נוצר כאשר התמונה המחשבתית חורגת מגבולות העולם ומגבולות השפה, שחד הם. כדי לעבור אל ארץ-הפלאות הכרח הוא לנו לצלוח את התעלות המקיפות את לשוננו, לחצות אל חוסר המובן.<sup>26</sup>

המסה של אורי ממחישה היטב את שילובם של דיונים מתודיים באופן פעולתה של השפה. בניסיון להבהיר כיצד נוצרת ספרות אי-גיון (nonsense), מגייסת אורי את דברי ויטגנשטיין כדי להסביר את ”שתי ארצות-הפלאות“ של לואיס קרול, ארץ לעולם-לא ואת ארץ עוץ, שכולן ”חבות את קיומן למנגנונים הלשוניים הללו. [...] מרגע שהלשון מצביעה על גבולה, שמעבר לו המילים מאבדות את מובנן ויש למצוא להן מובן חדש כדי שתוכלנה לשרוד“.<sup>27</sup> הדיון התאורטי של אורי בהיווצרות סיפור אי-גיון משוחח עם הפלא שקרה לה בראשית הרומן, כשאלוהים התגלה אליה בטלוויזיה ואמר לה: ”קומי, אורי, כי בא אורך“.<sup>28</sup> אורי מפרשת את הפסוק מספר ישעיהו ס 1 כהוראה להחליף את שמה הלועזי פלורה לשם אורי, ולאחר ה”התגלות“ היא אכן עושה זאת.

אדף משלב ברומן זה כמה סוגים של פרוזה: סיפור ריאליסטי המבוסס על אירוע פלאי, מסה עיונית, חילופי מכתבים, קטעי שירה ודרמה, ולבסוף – סיפור תנ”כי-כביכול, המשלב דמויות מתקופות שונות בהיסטוריה היהודית. הסיפור כתוב בגופן שונה מזה של הרומן כולו, וממחיש את זרותו בתוך העלילה הריאליסטית ברובה של הרומן. הצבת הז’אנרים השונים בזה אחר זה יוצרת את אופיו ההיברידי, הפוליפוני והדיאלוגי של הרומן, ובמהלך זה נשללות ומוגכחות בזו אחר זו טענות ”ערכיות“, ”חברתיות“ או מהותניות כאלה ואחרות. במקומן, באמצעות המעברים בין סוגי השיח, מחדד הרומן את הבנתנו

26 שמעון אדף, הערה 4 לעיל, עמ’ 309–310.

27 שם, עמ’ 310.

28 שם, עמ’ 14.

באשר למנגנונים השונים המצויים בשפה ומבהיר את אפשרות התנועה ביניהם, תנועה הכוללת את האפשרות לזרוק סולם אחד ולעלות על אחר.<sup>1</sup> בסופו של דבר נשמר האופי הריאליסטי של הרומן משום שכל סוגי השיח מיוחסים לאורי: החיזיון, תיאור חוויות היום-יום וכן המסה והסיפור הדיסטופי, כולם ניתנים לפירוש כביטויים אקספרסיביים של מצבי תודעה. לעומת זאת, בטרילוגיה שנכתבת לאחר מכן, הכוללת את הספרים כפור, מוקס נוקס וערים של מטה, מתרחש לעיתים מהלך של פיצול בין דברי הדמות לבין דיון במנגנוני השפה. לעיתים מיוחס דיון זה לדמות המספר, ולעיתים קשה להבחין לאיזו דמות הוא מיוחס.

הרומן כפור, למשל, חודר אל "מאחורי הקלעים" של השימוש בשפה ומפתח שאלות שניצניהן כבר נראו בשלושת הרומנים הקודמים של אדף. השימוש בשפה כמתודה פועל בראש ובראשונה בבחירה לכתוב בלשון מקראית-תלמודית, היוצרת תנועה כפולה: מן ההווה אל העבר ומן ההווה אל העתיד. התנועה בין לשונות מתקופות שונות ממחישה את הקשר והתלות בין שפה לבין צורת חיים, בחושפה הבדלים וקווי דמיון ביחסים שבין גברים לנשים, במעמדות השונים ובתפיסות של חולי ובריאות. התנועה אל העבר מאפשרת להתחקות אחר מסורות ושורשים של אופני שימוש בשפה, והתנועה אל העתיד מזמנת את השאלות התמטיות, כמו אילו סודות מאפשרים כתיבת פיוט או מהי התכלית של חיי אנוש. "שפת הכלאיים" שאדף יוצר משלבת צורות התבטאות שונות לכדי משחק לשון אינטגרטיבי של פרוזה, שלעיתים היא לירית, לעיתים פילוסופית ולעיתים דיסטופית. הגיוון היצירתי הזה בא לידי ביטוי, למשל, בקטע שלהלן:

והנער מישיר אליו מבט ואומר, הגוף הזה לא שלי, האם אתה מכיר את הבדידות, את הייאוש, שבהיות לכוך בגוף לא לך? ראה, אני רחוק, אני כבר להלן, ומאזין לאלוהים המנגן בדם, אותו האלוהים שאת נשימתו אתה שומע כשהספירות סומרות, כשכל גם בשמים רונן לקראת מעברו, תן לי לבוא אליו, אל אלוהים הפרא, הקנא, המטורף, בצלמו שלו לבוא, הוא המשסע את נפש האדם, קריאתו קורעת את החושים הרגילים, תן לי לנוע אל החושים האחרים, לנעם את השנים, לחפד את מרחק הגשם, לעמום את החשמל, לטרק את המעלות, האם אתה מכיר את הבדידות, את הייאוש, המתגנבים עם החשש שהישות שלך זרה במשכנה, נוכרית בתוך העור, שניהם ארעיים, שניהם נצחיים, אבל מה לה ולו, מה לו ולה?<sup>2</sup>

קטע פיוטי לירי זה מדגים את אחד מאופני ההתבטאות ברומן, שכביכול לוכד את תודעת הקורא ונושא אותה אל זרם התודעה של הדמות, למסע של התחבטות קיומית בנוגע

1 המספר ברומן בונה סולמות מטפוריים וזורק אותם, כפי שמובהר בדבריו הבאים של ויטגנשטיין: "משפטים אלה שלי מבהירים משהו בכך, שמי שמבין אותי מכיר, בסופו של דבר, שהם חסרי מובן. דרכם, ובאמצעותם, הוא יטפס אל מעבר להם. (הוא חייב, כביכול, לזרוק את הסולם לאחר שטיפס עליו.)" ויטגנשטיין, מאמר לוגי פילוסופי, מגרמנית: עדי צמח, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, ס' 6.54.

2 שמעון אדף, כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2010, עמ' 108-109.

לשאלה הנצחית של יחסי גוף ונפש, ובמיוחד בנוגע לאפשרות לנסח את ההבדל שבין "קולו של הגוף" ו"קולה של הנפש". אפשרות זו יוצרת תחושות של ניגוד ומתח, ואלו מובילות לרגשות ייאוש ובדידות. בנקודה זו ברומן אפשר לראות את ההתנגשות שבין השימוש המתודי בשפה לבין תפיסתה כתמה. מתודית, בקטע יש מעבר בין דיאלוגים: הדיאלוג שמקיים הנער צדוק בן אבטליון עם יחזקאל הופך להיות שיח פנימי מונולוגי של הנער, והשיח הפנימי – ללא סימן מקדים – הופך לדיאלוג של המספר והקורא. את אחדות ההתבטאות, מצד אחד, ואת קולותיה השונים, מצד שני, מיטיב בכטין להנהיר:

מחבר יצירת הספרות (הרומן) יוצר יצירת שיח (התבטאות) **אחת ושלמה**. הוא יוצר אותה מהתבטאויות ממינים שונים, התבטאויות שהן **זרות** כביכול. [...] אין לנתק את המחבר מדמויות הנפשות הפועלות, שהרי הוא נכלל בתוך הדמויות הללו כחלק בלתי נפרד מהן (בדמויות יש שניות ולעיתים הן אף דו־קוליות).<sup>3</sup>

החלוקה להתבטאויות, כפי שמכנה זאת בכטין, מאפשרת את יצירת הדיאלוגים ("שכן תמיד יש כאן שניים, ושלישי בפוּטנציה").<sup>4</sup> אך הדיאלוגים בקטע מכפור נושא גם אופי תמטי, לא רק מתודי. הטענה־תלונה בנוגע לנפש הכלואה בגוף, החיפוש אחר האל והמטפוריות העשירה המנסה לפרק את האופן השגרתי שבו תחושות פועלות – כל אלה יוצרים תחושה שהשפה מוסיפה נדבך מטא־לשוני, רפלקסיבי, שבכוחו לעצב כמיהות בדיוניות למיניהן יש מאין.

כיצד מאפשרת השפה לייצג רבדים שונים של תודעה? במאמרו "בעיית הז'אנרים של השיח", מקשר בכטין את העושר והרבגוניות של הז'אנרים של השיח למגוון האין־סופי של "אפשרויות הפעילות האנושית".<sup>5</sup> ויטגנשטיין טוען טענה זהה לגבי טיבה של השפה: "כמה סוגי משפטים יש? [...] סוגים כאלה יש **לאין־ספור** [...]". והגיוון הזה איננו דבר קבוע, הניתן פעם אחת ולתמיד; אלא מינים חדשים של שפה, משחקי־לשון חדשים, [...] נוצרים, ואחרים מתיישנים ונשכחים".<sup>6</sup> בקטע שלהלן, למשל, מתרחשים, כמאמר בכטין, "חילופי סובייקט השיח": "**מחבר** היצירה – משקף כאן את **האינדיווידואליות** שלו בסגנון, בהשקפת העולם, בכל היבטי התכנון של יצירתו".<sup>7</sup>

אפילו שאת אישה, אפילו שעברת את הגיל, ממחר בערב אתחיל להורות לך את מסורת הפייטנים.  
רחש נופל אצל מירה, באיברים הפנימיים. זה רגע עדין, כמו שאדם, נניח, למה אדם, אני, כמו שאני נוסע בליל ערפל, [...] ורצף מחשבות מהיר מכה: שאין בידינו אמצעי להבין דבר עוד; שתבניות היסוד של המציאות נגלות לנו כטעויות גיאולוגיות, כגחמות

3 בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 124-125. ההדגשות במקור.

4 שם, עמ' 125.

5 בחטין, הערה 7 לעיל, עמ' 46.

6 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 23.

7 בכטין, הערה 7 לעיל, עמ' 65. ההדגשות במקור.

של ממלכת החי, כחריגויות של מזג האוויר; שההשגחה בקלקלתה לובשת צורות רבות; שהיא משתנה כדי לשרוד; שבעצם ימים איומים אלה היא פועלת כסוג של עכביש. ותכף אני מתפעל מטמטומו של רצף המחשבות, לא מתוכנו, אלא מתחושת העמקות שנלוותה לו, זה הטמטום, כמה פעמים הפציעו כך פתרונות של חידות אדירות, בהתחלקויות דומות של גאונות. אבל זה רגע עדין. ואנחנו מצווים להציל את עצמנו בכל דרך שניתן. אפשר להשתגע. אפשר לאבד את האמונה. אפשר להתאהב.<sup>8</sup>

בקטע משולבים שלושה סוגי שיח. הראשון רק מוזכר: שיח תאורטי מתודי של "מסורת הפייטנות", כלומר כללי הכתיבה של הפיוט. השני הוא שיח בשפת יום-יום, שפת המחשבה של המספר, הכוללת כללים המעצבים קשרים בין שפה לבין מציאות. הסוג השלישי הוא שיח קיומי של עיון במשמעות החיים וביטוי של ייאוש ממציאת פתרון לאחר כל הפתרונות שהכזיבו. שיח זה מוביל בסופו של דבר להצעה "להציל את עצמנו" באמצעות ויתור על העיון ועל ניסוח המשמעות בשיח יום-יומי ומעבר לשיח מסוג אחר: שיח השיגעון, שיח הכפירה או שיח האהבה.

בהקשר שני הקטעים שצוטטו מכפור אפשר לשאול כיצד נוצרים מתחים בין מהלך תודעה רוחני למהלך תודעה גופני, או בין האפשרות לנסח כללי יצירה לבין האפשרות להבין את "ההשגחה" או את חידות הקיום האחרות. כיצד נוצרים פרדוקסים בין מצבי התודעה, וכיצד אפשר ליישבם? תיאור הקולות המונולוגיים והדיאלוגיים אצל בכטין אינו מספיק למענה על שאלות אלה,<sup>9</sup> ולפיכך ניעזר במושג ה"תמונה" של ויטגנשטיין,<sup>10</sup> המבהיר כיצד ייתכנו שני מצבי תודעה מקבילים היוצרים תחושה של התנגשות, למשל, בהקשר של זיכרון:

כאשר בהתפלספות אנו מתבוננים אל תוך עצמנו, לעתים קרובות אנו זוכים לראות בדיוק תמונה שכזאת. ממש ייצוג תמוני של הדקדוק שלנו. לא עובדות; אלא כביכול אופני-דיבור מאוירים.

[...]

8 אדף, הערה 19 לעיל, עמ' 204.

9 בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 120-121.

10 ראוי לציין בקיצור ש"תורת התמונה" נחשבת חידושו המרכזי של ויטגנשטיין. בספרו הראשון מאמר לוגי פילוסופי (הערה 18 לעיל) מתאר ויטגנשטיין כיצד אנו תופסים את העולם ומה הקשר בין תפיסתנו לבין מערכת השפה, וטענתו המרכזית היא שהמחשבה והשפה מבוססות על אותו מערך לוגי – הדקדוק. בפועל, תפיסתנו מבוססת על האפשרות לתמן את העובדות ובכך להקנות להן מובן. בספרו המאוחר זקירות פילוסופיות (הערה 2 לעיל) מרחיב ויטגנשטיין את שימושו במונח "תמונה" גם להקשרים אחרים, מלבד תפיסת עובדות. לפירוט מאיר עיניים של השימושים השונים במושג התמונה בחקירותיו המאוחרות, ראו מאמרו של אגן: David Egan, "Pictures in Wittgenstein's Later Philosophy", *Philosophical Investigations* 34, 1 (October 2010), pp. 55-76.

מה שאנו מכחישים הוא שתמונת התהליך הפנימי נותנת לנו מושג נכון בדבר השימוש במלה 'לזכור'. אכן, אנו אומרים שתמונה זו והסתעפויותיה מונעות מאתנו לראות את השימוש במלה זו כפי שהוא.<sup>11</sup>

ויטגנשטיין מבהיר שתודעתנו יכולה לפעול בערוץ חזותי ובערוץ מילולי מופשט במקביל, דבר היוצר לעיתים את התחושה שהמעבר בין שני הערוצים נחסם. דברי ויטגנשטיין מאפשרים להנהיר שלל התנגשויות בקטע שלהלן, מתוך ערים של מטה:

נדמה לי שאני עומד על פשר התחושה שליוותה אותי כל הקיץ, שבהיותנו זרים לעצמנו, אנו קרובים למי שהננו יותר מתמיד, כך מתחוויר לנו קיומו של גרגר עצמיות המצוי מחוצה לתאוותינו והתפלצויותינו, כמו מילה הממתינה בקצה הלשון, שמשמעותה נהירה לנו, אף כי לא מזומנות עדיין ההברות לבטאה, כאילו איננו יכולים לחמוק מן הידיעה שלוו הווייתנו, גם אם אנו שוגים באשליה לגביו, שגיב ובלתי נגיש, זה הניכר האמיתי, נטול השם, שאנו מורישים מיום ליום, בהתחלפות של תאינו עד שלא נותרת שארית לגוף הקודם.<sup>12</sup>

כיצד תיתכן תחושה של זרות בה־בעת עם תחושה של קרבה לעצמנו? לכאורה, הפרדוקס נפתר כשהמספר מתאר "גרגר עצמיות", אך תיאור זה הוא תמונה המתנגשת עם חוסר האפשרות לתמללה. גם "מילה הממתינה בקצה הלשון" היא תמונה המייצגת קושי לתמלל. שני הקשיים האלה יוצרים דילוג ל"ידיעה", שהיא מצד אחד מעבר לשפה, ומצד שני, קיומה מעלה קושי המנוסח בהמשך: כיצד אנו זוכרים משהו שהוא "נטול שם"? מה מעצמיותנו עובר ליום הבא, וכיצד משתמרת רציפות כלשהי המאפשרת את תנועת השינוי? השאלות הללו נענות באופן מתודי בדבריו של ויטגנשטיין:

הפרדוקס נעלם רק כאשר אנו מנתקים את עצמנו באופן קיצוני מהרעיון שהשפה מתפקדת תמיד רק בדרך אחת, משרתת תמיד אותה מטרה: להעביר מחשבות — ותהיינה אלה מחשבות על בתים, כאבים, טוב ורע, או על כל דבר אחר.<sup>13</sup>

ויטגנשטיין מתאר את פעולת השפה כמתודה רב־ערוצית: שפה יכולה לתאר מחשבות ולהעבירן, אך זו רק דרך אחת של פעולה. מלבד זאת, השפה יכולה לפעול גם כדי לבטא גחמות של ממלכת החי, חריגויות של מזג האוויר ופטרונות אפשריים של חידות חיים. מה שמאפשר לשפה לפעול בריבוי הערוצים הוא חופש, הנובע מכך שלפי ויטגנשטיין, הדקדוק אינו מחויב למסור דין וחשבון לשום מציאות. הכללים הדקדוקיים מכתביים

11 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 295, 305.

12 שמעון אדף, ערים של מטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2012, עמ' 97.

13 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 304. ההדגשה במקור.

משמעות (מכוננים אותה); כשהם לעצמם הם אינם אחראיים לשום משמעות, ובמובן זה הם שרירותיים.<sup>14</sup>

בקטעי היצירות של אדף שהובאו עד כה אפשר לראות כיצד רב-ערוציות זו מופעלת. מצד אחד, הדמויות משתמשות במנגנונים לשוניים כדי לנסח כללים לכתובת שירה, רפלקסיה עצמית או משמעויות קיומיות, ומצד שני, המספר משתמש במנגנונים הללו כדי לבקר את האשליה שהם יוצרים, כאילו השפה אכן מאפשרת לכונן משמעויות – פואטיות, סובייקטיביות או כלליות. הדובר מבהיר שמעקב אחר תבניות המגולמות בלשון אינו מוביל להבנת העולם, שפתרון חידות קיומיות זמני בלבד, ושהאפשרות להנחיל מסורת של כתיבה היא רק אשליה. משמע, השפה אינה מתפקדת כמאגר תמטי של פתרונות, תשובות או מפתחות להבנה. ההצלה משרון הלב הנוצר בעקבות הכרה זו מתאפשרת בעזרת שיגעון, ויתור על האמונה או התאהבות: שלושה ביטויים של רצון סובייקטיבי, שנימוקם והצדקתם אינם אפשריים במישור הלשוני. במקרים הללו השפה עובדת כמתודה של ביטוי, ולא כמערכת של הצדקות.

לסיכום, אפשר לומר שבפרוזה של שמעון אדף, במיוחד מאז הספר כפור אך גם ברומנים שלפניו, מנשבת רוח של אי נחת מהשפה כמאגר של רעיונות, ובמיוחד מיכולתה "לכשף" אותנו לקוות כי חוזרים ונשנים של ניסוח יובילו למציאת תשובות.<sup>15</sup> אי נחת זו לעיתים גלויה ומפורשת בדברי המספר והדמויות, ולעיתים הקורא חווה אותה כטקסט משני. במחקרים קודמים ניתנו לכך הסברים כמו מגוון משחקי השפה, המעברים בין הז'אנרים, חידושי הלשון והתחביר ועוד.<sup>16</sup> בדיון שלהלן נראה כי כל המאפיינים הללו שייכים למהלך דו-כיווני: התנועה בין תפיסת השפה כתמה לבין תפיסתה כמתודה ולהפך. תפיסת השפה כתמה משמעה ייחוס תכונות ואפשרויות אחדות לשפה, כמו סימון וסימול המציאות, שיקוף תודעה, יצירת תודעה חדשה ויצירת חוקיות חלופית – ניסית או בדיונית, למשל – לחוקיות הטבע. לעומת זאת, לפי תפיסת השפה כמתודה, אין השפה מאפשרת לחולל את כל התהליכים הללו כשלעצמה, אלא היא "ארגז כלים" שבאמצעותו בני אדם משקפים את יכולותיהם וקשייהם. לפיכך, אין ביכולתה לחשוף אמיתות נסתרות או ליצור מציאות חלופית, אלא רק לבטא את הקיים בעולם הריאלי,

14 "Grammar is not accountable to any reality. It is grammatical rules that determine meaning (constitute it) and so they themselves are not answerable to any meaning and to that extent are arbitrary". Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Grammar*, Anthony Kenny (trans.), Rush Rhees (ed.), Oxford: Basil Blackwell, 1974, p. 184

15 ויטגנשטיין הצהיר ש"הפילוסופיה היא מאבק נגד כישופה של הבנתנו באמצעיה של השפה" (הערה 2 לעיל, ס' 109). הפרוזה של אדף פועלת באופן דומה, בכך שהיא מנסחת את הציפיות שהשפה מאפשרת לנו לנסח ומפרקת את אפשרויות מימושן.

16 ראו, למשל: יגאל שורק, כאן, עמ' 11; קציעה עלון, אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 41-44; יוחאי אופנהיימר, מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 57; דוד גורביץ', הבלש כגיבור תרבות: ספרות, קולנוע, טלוויזיה, חולון: משרד הביטחון, 2013, עמ' 310-317.

היום-יומי.<sup>17</sup> בפרקים הבאים נבחן מנקודת מבט כפולה זו את מאפייני הפרוזה של אדף ואת מאפייני דמות המחבר שלו.

### בעבותות דימוי: על מקומה וטיבה של הפרוזה ביצירת אדף

אין בשירים דבר, חשבתי, מלבד התעקשותן של המילים להיות קודם כול מילים.<sup>18</sup>  
 נדמה לי שאני תמיד כותב שירה, אלא שכתובה הופכת יותר ויותר בלתי אפשרית עם השנים. ונדמה לי שאני מגיע ללא הרף אל המסקנה הזאת, אך עליי לעשות בכל פעם דרך עקיפין אחרת, לצאת מנקודת מוצא שונה כדי להעניק למסקנה מובן חדש.<sup>19</sup>  
 באין שירה

שיר נהי בא.<sup>20</sup>

השורות במוטו מבטאות עמדה אמביוולנטית כלפי שירה, שאפשר לתארה כתנועה בין מה שקורה בה מבחינה מתודית לבין המשמעות החיובית של יצירתה, שכן בהיעדרה נוצר שיר קינה. העיסוק בטיבה של שירה הוא היבט מרכזי בפרוזה של שמעון אדף, והעיסוק של שירתו בטיבה של שפה מזמין את הניסיון שלהלן להבהיר מה מייחד תנועה זו בפרוזה. חשוב לראות שהמחבר-היוצר בחר לעיתים להבליע את המשפטים כחלק מהפרוזה ולעיתים לעצבם באופן חזותי כשירה. שילוב זה מעיד, מצד אחד, על האינטגרטיביות של אופני הכתיבה של אדף, ומצד שני, על הצורך להבחין בקריאה ובפרשנות בין שני אופני הביטוי.

הבחירה במילה "ביטוי" נובעת מדימויו של ויטגנשטיין בחקירותיו המאוחרות באשר ליכולתה הוודאית של השפה לבטא תהליכים פנימיים בנפש הדובר.<sup>21</sup> ויטגנשטיין מעיד על כשלי תקשורת ועל קושי לברר את מידת ההתאמה בין שפה לבין המציאות, אך אין

17 "הפילוסופיה של הלוגיקה מדברת אודות משפטים ומלים במובן שאינו שונה במאום מזה שבו אנו משתמשים בחיים הרגילים" (ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 108), "אנו רוצים ללכת; אז אנו זקוקים לחיכוך. בחזרה לקרקע מחוספסת!" (שם, ס' 107. ההדגשה במקור). הסיבה לכך שוויטגנשטיין רואה במציאות "קרקע מחוספסת" הראויה לבחינה פילוסופית היא שרק שם אפשר לברר כיצד האשליה, המבוכות והשאלות המטרידות אותנו נוצרו. הקריסה החוזרת ונשנית אל אותה קרקע מחוספסת היא מאפיין מרכזי בפרוזה של אדף.

18 שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017, עמ' 347.

19 שמעון אדף, "האני המשתוקק לומר אני", הרצאה שנישאה בכנס אוטוביוגרפיה: ספרות ועדות, האוניברסיטה העברית בירושלים, 15/5/2017. אני מודה לשמעון אדף על רשותו להביא דברים שטרם פורסמו.

20 אדף, הערה 35 לעיל, עמ' 349.

21 "ביכולתי להציג כאבים, כשם שאני מציג אדום וכשם שאני מציג ישר ועקום ועץ ואבן" (ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 313).



לו ספק באשר ליחס הייחודי שבין דובר למילותיו,<sup>22</sup> ובייחוד לאלו המבטאות אמונה.<sup>23</sup> יצירות הפרוזה של אדף רוויות ביטויים של זיקה לטקסטים מן המסורת היהודית (לצד טקסטים מתחומי דעת שונים ומגוונים), כמו למשל, השיר "קום קרא" המשובץ ברומן קום קרא:

לא תיושע באהבה  
לא יצילך קאב  
[...]  
כל מה שהווה יקום אל הקיים  
ולא תכרע  
בעבותות דימוי  
חופשי ברשת הבשר  
[...]  
אוזניך כרויות בעומק הדום  
עניף פקוחות לראות בחושך  
  
ואלה האותות אשר בם תכיר  
כי קרבה מלכותך  
בן אדם  
  
קום קרא.<sup>24</sup>

השיר שכותרת הרומן קום קרא לקוחה ממנו מופיע לקראת אמצע הספר ומייצג עמדה כפולה: תחושת שליחות מצד אחד ואירוניה ספקנית מצד שני. משחק השפה המקורי שהביטוי לקוח ממנו מופיע בספר יונה.<sup>25</sup> האל מצווה על יונה לקום וללכת אל נינוה ולהתרות בתושביה בשל חטאיהם (כאן הציווי הוא "קרא עליה", והוא רומז על קולו האקטיבי של יונה וקולם הפסיבי של אנשי העיר, הנידונים להקשיב ולא לענות). לעומת

22 "עמדת כלפי מילותי-שלי שונה לחלוטין מזו של אחרים". Ludwig Wittgenstein, *Philosophy*. *of Psychology: A Fragment*, part 2 of *Philosophical Investigations*, 4th ed., P. M. S. Hacker and J. Schulte (eds.), G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, and J. Schulte (trans.), Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, § 103. התרגום שלי, ד"ל.

23 "אדם יכול לפקפק בחושיו שלו אך לא באמונתו". שם, ס' 91. התרגום שלי, ד"ל. אדף, הערה 35 לעיל, עמ' 126-127.

25 "וְיָהִי, דְבַר ה', אֶל-יוֹנָה בֶן-אֲמֹתַי, לֵאמֹר. קוּם לךְ אֶל-נִינְוָה, הָעִיר הַגְּדוֹלָה – וְקָרָא עָלֶיהָ: כִּי-עָלְתָה רָעָתְךָ, לְפָנַי. וַיִּקְם יוֹנָה לְבָרַח תְּרַשִׁישָׁה, [...] וַיֵּרֶד יָפוֹ וַיִּמְצָא אֲנִיָּה בָּאָה תְרַשִׁישִׁי, וַיִּתֵּן שְׂכָרָה וַיֵּרֶד בָּהּ לְבוֹא עִמָּהֶם תְּרַשִׁישָׁה. [...] וַיְהִי סַעַר-גָּדוֹל, בַּיָּם; וְהָאֲנִיָּה, חֲשֹׁבָה לְהִשָּׁבֵר. וַיִּירָאוּ הַמַּלְחִים, וַיִּזְעְקוּ אִישׁ אֶל-אֱלֹהָיו, וַיִּטְלוּ אֶת-הַפְּלִים אֲשֶׁר בְּאֲנִיָּה אֶל-הַיָּם, לְהַקֵּל מֵעֲלֵיהֶם; וַיּוֹנֶה, יָרַד אֶל-יָרְכָתִי הַסְּפִינָה, וַיִּשְׁכַּב, וַיִּרְדָּם. וַיִּקְרַב אֵלָיו רֵב הַחֲבֵל, וַיֹּאמֶר לוֹ מֶה-לָּךְ נִרְדָּם; קוּם, קָרָא אֶל-אֱלֹהֶיךָ – אוּלַי יִתְעַשֵּׂת הָאֱלֹהִים לָנוּ, וְלֹא נֹאבָד" (יונה א 1-6).

זאת, לאחר שספינתו של יונה נקלעת לסערה מעיר רב החובל את יונה הרדום (תדרמה הרומזת גם להתעלמותו מצו האל), ומבקשו לפנות לאלוהיו: "קום, קרא אֶל-אֱלֹהֶיךָ" (יונה א 6).

שלושה משתתפים בדיאלוג שבשיר: מספר בגוף ראשון, קולה של דליה וקולו של הצינור הפנימי, המכונן את תחושת השליחות ומניע אותה. בסיטואציה המתוארת המספר שומע את דליה שרה את השיר המולחן, ותוך כדי כך מעלה באופן רטרוספקטיבי שאלות שעלו במכלול יצירתו של אדף – מהרומן הראשון קילומטר ויומיים לפני השקיעה ועד קום קרא, הן בספרי הפרוזה והן בספרי השירה.<sup>26</sup> לפיכך, יש בשיר "קום קרא" כדי להאיר את העמדה הקיומית של מהלך ספרי הפרוזה.

הפרוזה ביצירת אדף מאפשרת תהליכים מתמשכים של כינון עצמי, לעומת השירה ביצירתו, המאירה מצב נפשי מוגדר בהווה.<sup>27</sup> יש לצרף את שני אופני הביטוי כדי להבין את התהליך הכרונולוגי מצד אחד ולברר את העמדה הנפשית הרגשית מצד שני. תהליך ההתפתחות בפרוזה נפרש לאורכן של שתי טרילוגיות (האחת קילומטר ויומיים לפני השקיעה, קובלנה של בלש וקום קרא, והשנייה כפור, מוקס נוקס וערים של מטה), וכן ברומנים דיסטופיים (הלב הקבור, ושדרך), ברומן ריאליסטי (פנים צרובי חמה) ורומן רב-ז'אנרי (מתנות החתונה). אפשר להצביע על שלל כיווני התפתחות: בחינה של יחסי שפה ועולם, בחינה של מערכות יחסים בין אדם לבין החברה בעיירה או חיי העיר, בין הדובר לבני משפחתו ובין הדובר לגברים והנשים בחייו. ברומן קום קרא, הסוגר את הטרילוגיה הבלשית, מנחה המספר כיצד להבין את מטרת כתיבתו בז'אנר אחד כשהוא מגדיר את קילומטר ויומיים לפני השקיעה כרומן בלשי, את קובלנה של בלש כרומן מטא-בלשי ואת קום קרא כרומן אנטי-בלשי.<sup>28</sup>

הז'אנר המוגדר הוא ז'אנר הבלש, אך בצד הכתיבה "על דרך החיוב" בוחן המספר את הז'אנר גם במבט "משקיף-מעל", מטא-בלשי, וגם במבט מתנגד וביקורתי, כשהוא טובע מטבע לשון חדש: ז'אנר "אנטי-בלשי". באבחנת שורה הופך ז'אנר הבלש של אדף ממערכת תמטית למערכת מתודית, שמטרתה, כמאמר השיר שלעיל, להשתחרר מעבותות הדימוי ולפקוח עיניים, כדי להתפכח בנוגע לאפשרות ה"ישועה" – הטמונה, לכאורה, באהבה או בכאב.

האם תהליך התפכחות כולל גם שמיטת גבולות בין שירה לבין פרוזה כמפתח לכינון עצמי זה או אחר? לכאורה, מתבקשים כאן ויתור על ההבחנה וכתובה על יצירת אדף

26 למשל, בספר השירה מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי (ירושלים: כתר, 2002) יש עיסוק רב בשאלה כיצד מתפקד הבשר הן בתפיסה העצמית והן ביחס להיסטוריה האישית והכללית.

27 הכללה זו מנוסחת ברוח דיונו של פישלוב, שהוזכר בראשית המאמר (הערה 4 לעיל) ושיידון בהרחבה בהמשך. העיקרון שמנסח פישלוב בהשראת ויטגנשטיין הוא שלמרות גמישותם של גבולות ז'אנריים, אפשר להצביע על מאפיינים החוזרים על עצמם ברוב המקרים.

28 אדף, הערה 35 לעיל, עמ' 608.

בכללה,<sup>29</sup> במיוחד לאחר הגל הפוסט-מודרני, שדובריו הבולטים ערערו על קיומם של גבולות דיסציפלינריים ועל האפשרות להבחין בין צורה לבין תוכן.<sup>30</sup> בדברים שלהלן ברצוני להצטרף למגמה המנוגדת לגישת "ביטל הגבולות", שהחלה בשנות השמונים של המאה העשרים בהתעוררות מחודשת בחקר הספרות בטיבם ובמאפייניהם של ז'אנרים.<sup>31</sup> אפשר לראות שינוי זה כתוצר של הפרגמטיזם האמריקאי במאה העשרים, שנקודת המוצא שלו היא העובדות במציאות ולא עקרונות הקודמים לניסיון. משמע, כשאנו עדים לצורות ארגון שונות של יצירות ספרות ראוי לתת את הדעת על משמעותן.<sup>32</sup> בהמשך לאוריינטציה הפרגמטית התפתחו תאוריות של ביקורת ספרות המציבות במרכז את התפקוד הסמינטי של יצירת הספרות.<sup>33</sup> כיוון אחר של השפעה הוא הפנומנולוגיה ברוח מחקריו של דילתי, שהקדיש תשומת לב רבה לניסוח מתודה פנומנולוגית של חקר שירה, שמרכזה הוא הביטוי הפואטי כתוצר של צורת חיים, מצד אחד, ושל יצירתיות אינדיבידואלית, מצד שני.<sup>34</sup>

29 הבחירה להתמקד בפרוזה של אדף טבעית לכאורה לפרשני יצירתו, משום שהיא מאפילה בהיקפה על יצירתו בז'אנרים אחרים. עם זאת, למאמר הנוכחי קדמו מאמרים שהציגו דיון משולב בשירה ובפרוזה של אדף, וכן פרק בספר שדן בקורפוס השירי שלו בלבד [ראו: דורית לנברגר, "שמעון אדף: שירה פילוסופית ופילוסופיה כשיר", שושנה אדומה בחושך: כינון עצמי בשפה פואטית בשירתם של זלדה, יהודה עמיחי, אדמיאל קוסמן ושמעון אדף, ירושלים: כרמל, 2017, עמ' 267-269]; Dorit Lemberger, "Contacts and Discontinuities: Changing-Aspects in Shimon Adaf's Work", *Hebrew Studies* 55 (2014), pp. 330-354; Dorit Lemberger, "Questioning boundaries of language and world: Ambivalence and disillusionment in the work of Shimon Adaf", *Hebrew Studies* 56 (2015), pp. 201-230. הסיבה לכך היא שכדי להתבונן בקורפוס המרהיב בהיקפו ובעושרו של הפרוזה של אדף מומלץ להצטייד ראשית בהיכרות עם הז'אנרים האחרים, ולרכוש כלים מתודיים שיאפשרו לנו להבין את טיבה האינטרטקסטואלי, ההיברידי והבין-תחומי. לשונו הספרותית של אדף אינה נעצרת בגבולותיו של ז'אנר אחד. שירתו כוללת טענות פילוסופיות, עיבוד מחדש של מיתולוגיות ומשחקי שפה מן המסורת היהודית, וכן מהלכים נרטיביים (ראו למשל את שיריו על אדיפוס, איקרוס ואורפיאוס בספר השירים המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997).

30 לביקורת נוקבת על מגמות פוסט-מודרניות אלה, במיוחד בכתיב דרידה, ראו אצל שייפר: Jean-Marie Schaeffer, "Literary Genres and Textual Genericity", Ralph Cohen (ed.), *The Future of Literary Theory*, New York: Routledge, 1989, pp. 167-170.

31 לדיון במגמה זו ראו Vered Karti Shemtov and Anat Weisman (eds.), "Form", special issue, *Dibur Literary Journal* 2 (Spring 2016).

32 צ'ארלס סנדרס פרס וויליאם ג'יימס היו שני ההוגים המרכזיים שטענו כי נקודת המוצא של הבחינה היא התוצאה, משום שהיא משקפת הכרעה, הרגל ופרשנות שיש לפענח בתהליך הבנת המשמעות. בהקשר של חקר הספרות ראוי לציין שחוקרי זרם "הביקורת החדשה" (למשל איזור ארמסטרונג ריצ'רדס וטי אס אליוט) עסקו רבות בקשרים בין צורה לתוכן, אך עיקר תרומתם נרשמה בחקר השירה. מכיוון שהעיקרון המרכזי במחקריהם – "קריאה צמודה" של "הטקסט כשלעצמו" – מנוגד לאוריינטציה של ויטגנשטיין ובכטין, לא אתייחס במאמר זה לתרומתם להבנת ז'אנרים.

33 ראו, למשל: Roger D. Sell (ed.), *Literary Pragmatics*, London: Routledge, 1991, esp. pp. 143-163 (Ziva Ben-Porat, "Two-Way Pragmatics: From World to Text and Back"); Jørgen Dines Johansen, *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto: University of Toronto Press, 2002.

34 ז'אן-מארי שייפר דן בהשפעה זו (Schaeffer, הערה 47 לעיל, עמ' 170).

ויטגנשטיין משלב בכתביו הן רעיונות פרגמטיים הן רעיונות פנומנולוגיים, ולענייננו חשוב לציין שמספר מכובד של חוקרי ספרות כבר הציעו לבחון ז'אנרים בהשראת המושג "דמיון משפחתי", שהוא טבעי. דוד פישלוב עורך דיון מקיף בשימושי המושג, ומותח ביקורת הן על הפרשנות שלפיה אין שום מכנה משותף לז'אנרים אלו או אחרים, והן על הכיוון הביולוגי שלפיו ז'אנר הוא מעין משפחה המקבילה ל"זן" או "מין" בטבע. לפי הפרשנות שמציע פישלוב ל"דמיון משפחתי" ניחן כל ז'אנר בתכונות קבועות, אך הקביעות הזאת היא הבחנה המשמשת לצורך מתודי, ולא טענה מהותנית או תמטית באשר לטבעו של הז'אנר.

גם את מושגיו העיקריים של בכטין, הכרונוטופ, הדיאלוג והפוליפוניה, אפשר להבהיר כמושגים פנומנולוגיים ופרגמטיים. רעיונות הרב-קוליות והתנהלות העלילה ברצפים של מקום וזמן נראים במחשבה המערבית כבר בדיוניו של אריסטו, אך תרומתו הייחודית של בכטין היא בהארה מדוע דווקא ז'אנר הרומן בפרוזה הוא המתאים ביותר למימוש ייעודה האתי של הספרות. בכטין טען שרוח היחיד יכולה להתפתח רק במונולוג פילוסופי, אך האפשרות להכיר קולות שונים ומגוון של תודעות הקיימות בו-זמנית ממומשת רק במהלך על פני רצף של זמן ומרחב, שמקיים דיאלוג פוליפוני.<sup>35</sup> בכטין מנסח את האפשרות לאמץ תודעה של אחר כסובייקט – ולא באופן מחפיץ, כאובייקט – כייעוד דתי אתי, שאמור להכתיב את תוכן הרומן.<sup>36</sup> המפגש בין קולות סובייקטיביים הוא המאפשר תנועה והבנה מחודשת הן של האירוע והן של הסובייקטים עצמם: "אירוע חיי הטקסט [...] תמיד מתרחש על הגבול בין שתי תודעות, שני סובייקטים".<sup>37</sup> המפגש עם האחר יכול להיות גם פנים-תודעתי, ובכל מקרה, כל דיאלוג מתבטא בחילופי התבטאויות. בפרוזה של אדן בולטים במיוחד מעברים מעודנים בין התבטאויות הדמויות הפועלות, היוצרים דיאלוג טבעי:

או הוא רציני, הדורון הזה שלך?

קשה לדעת איתו, אמרה. שלה, תהתה, הוא שלה, למה קשר בין בני אדם תמיד מוגדר במונחים של שייכות. לא, הם חלקו משהו, כן, אבל לא היו, לפחות לא היא, בעליו. היא שילחה את דורון באתו טרום-שחר ספוג חריכה, בלהט המלחך של הסתמנות זריחה,

<sup>35</sup> "Each novel presents an opposition, which is never canceled out dialectically, of many consciousnesses, and they do not merge in the unity of an evolving spirit [...] Within the limits of the novel the heroes' worlds interact by means of the event, but these interrelationships [...] are the last thing that can be reduced to thesis, antithesis, and synthesis". Mikhail Bakhtin, "Discourse in the Novel", M. Holquist (ed.), *Dialogic Imagination*, C. Emerson and M. Holquist (trans.), Austin, TX: University of Texas Press, 1981, p. 26

<sup>36</sup> "The affirmation of someone else's consciousness—as an autonomous subject and not as an object—is the ethico-religious postulate determining the content of the novel". Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetic*, Caryl Emerson (trans. and ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 10

<sup>37</sup> בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 112. ההדגשה במקור.

במונית, לביתו, ושבה לדירתה מהורהרת, [...] איזה נמנום לאה פשט בגופה, כי כאשר הטלפון צילצל ממרחק, [...] וקולו של דורון הבקיע את הטשטוש, [...] הוא צחק, צחוק מאושר [...]. לא שכרות, חשבה, [...] וצהלתו דבקה בה.<sup>38</sup>

בקטע מתחלפים שלושת הדוברים ניתאי, טבריה ודורון במישורי שיח שונים, בטרמינולוגיה של בכטין: דיאלוג ישיר בין ניתאי לטבריה, דיאלוגיות פנימית ודיאלוג בין טבריה לדורון. למרות תחושת הרצף, ההבדלים בין הקולות ברורים: ניתאי מייצג את המבט הארצי הפשוט, המפשט את המציאות בצורת שאלות שהתשובות להן, לכאורה, הן "כן" או "לא". לטבריה קול מהורהר, הפוך בטבעו, והיא בוחנת את המילים "במלוא מובנן".<sup>39</sup> קולו של דורון הוא קול יוזם; הוא מניע את העלילה ומצליח להשפיע על טבריה. דוגמה יפה אחרת לדיאלוג הממחיש את המילים במלוא מובנן אפשר לראות בשיחה המשוחזרת בזיכרונו של המספר ברומן קום קרא:

אמרתי שחשבתי שבשבילה החיים והספרות הם אותו דבר. היא אמרה שכן, אם הספרות טובה. היא אמרה שהפרטים שיוצרים את הניצוץ, את התנועה, את הידיעה של האיברים איך לקום בבוקר, איך לספוג את אור השמש של הצהריים, איך לשרוד את השקט של הערב, המעשים והאמירות, זאת הספרות שהיא מחפשת.<sup>40</sup>

מדבריה של דליה אפשר להבין מהי איכותה המיוחדת של לשון הפרוזה: יחסים מכל סוג שהוא הופכים לדיאלוגיים, על פי בכטין, רק כשהם מכוונים במכלול התבטאויות שאפשר לזהות את דובריהן, ושהמפגש ביניהן יוצר יחס סמנטי ייחודי, שהוא תוצרו של דיאלוג זה.<sup>41</sup> בניגוד לשיר הלירי, המתרכז בדרך כלל בדובר יחיד ובמונולוג הפנימי שלו בעקבות אירוע כלשהו, מרחב השיח שלשון הפרוזה יוצרת מאפשר התפתחות של תיאורים וטענות החורגים ממציאות קונקרטיה לכדי מציאות במבט כולל. להלן דיאלוג מסוג אחר המוביל ליצירה מוזיקלית, בין דליה ורמי ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה:

היה לו חוש טוב למבנה. זה כן. בכל פעם שעבדו על שיר שהביאה ידע בדיוק איך יהיה המבנה שלו, איפה לכתוב בית משנה, איך לשבור את ההרמוניה ככה שתפתיע את המאזין, באיזה מקום המלודיה צריכה להרפות, כמה פעמים הפזמון צריך לחזור

38 אדף, הערה 29 לעיל, עמ' 281-282.

39 "כאשר מלים מובעות במלוא מובנן מתרחש משהו אחר מאשר כאשר הן מובעות סתם" (ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 594).

40 אדף, הערה 35 לעיל, עמ' 345.

41 פיתוח חשוב של רעיון זה מוצג בדיונו של טודורוב: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Wlad Godzich (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 60-61.

על עצמו בלי שיימאס. זה לא היה כישרון מוזיקלי. הוא לא שמע את הדברים, הוא ראה אותם.<sup>42</sup>

אדף מפתח דיאלוג לא רק בין דמויות, אלא גם בין שפות שונות: השפה המוזיקלית ושפת הכתיבה של הרומן. הקשר בין השפות והמעבר ביניהן מובהרים בדבריו של ויטגנשטיין: "התקליט, המחשבה המוסיקאלית, התווים וגלי הקול, כולם עומדים זה לזה באותו יחס פנימי מתמן, הקיים בין השפה והעולם".<sup>43</sup> הכישרון המוזיקלי של רמי משקף את המכנה המשותף לשפת הכתיבה ולשפה המוזיקלית: אפשרות התימון. אך אדף מתריע גם נגד הפיתוי שמציעה המוזיקה, שעלול ליצור תחושה שקרית של משמעות. ברומן קום קרא מסכם נחום פרקש את העובדה שאומנם חשיבות השורות שדליה כתבה עומדת בעינה, אך בדיעבד, השירה לא אפשרה לה לבטא את עצמיותה האמיתית, אלא להפך, היא הסתירה אותה:

תרתי אחרי עקבות מבטו של אושרי. השתהיתי על הכיתובים, ציטוטים מאמנים ידועים ילידי העיירה. אל חנוכת התחנה הגעתי שטוף גאוה על שמילתי משובצות בכותלי אותו היכל תהילה תמוה, לצד שורות של דליה שושן. אבל כשניצבתי למולן התפרצה אצלי התפרצות שחורה של הבקרים שבהם אני קם חסר כוחות מהשינה. את השורות שלי הייתי מוחק. את השורות של דליה הייתי מחליף באחרות. בחירה משונה. ומתאספת אצלי מיתולוגיה שלמה מתחת לציפורניים, כשאני רואה אנשים, את החושך שלהם בא, זה כאב שבפיתוי אינני יכולה לעמוד עוד. [...] היא שיקרה לי. כשראה את שיריה, זמרת מלאך הנכאים שלה החדירה בהם שכנוע ודחיפות, אבל כשהיו עירומים מהלחן, מהביצוע, נלקחה מהן האמת, נלקחה השירה. בסופו של דבר גם היא עברה את המלך של החידלון שכה הטיפה לי נגדו.<sup>44</sup>

הרפלקסיה הרטרופסקטיבית של פרקש, המשלבת בחינה עצמית ובחינה של ה"אחרות", בגילומה של דליה, מזמנת את שאלת תפקודו של הכרונוטופ, או שרשרת הכרונוטופים, בפרוזה של אדף. המתבונן במבט "משקיף-מעל" על מהלך הפרוזה לא יכול להימנע מההכרה בכך שדמותה של דליה, וכמוה דמותו המתחלפת של המספר, עולים במובלע או במפורש לצורך בחינת השאלות המרכזיות, כמו מה משמעות היצירה ואילו יחסים בין בני אדם משתקפים בשפתה. בכל אחד מהרומנים יש ייצוג "גברי" וייצוג "נשי" (לאו דווקא בהתאם למין הדמות), והמעברים במקום ובזמן מכוננים בחינה רפלקטיבית המובילה למסקנות כמו-שקריות או אמיתיות של יצירה כלשהי, או של יחסים כלשהם. ייחודו של המהלך הכרונוטופי בפרוזה של אדף מגוון ביותר: בבחינה כרונולוגית נוכל לראות התמקדות בזמן הווה (קילומטר ויומיים לפני השקיעה), התמקדות בתקופה של

42 שמועון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004, עמ' 19.

43 ויטגנשטיין, הערה 18 לעיל, ס' 4.014.

44 אדף, הערה 35 לעיל, עמ' 83-84.

ילדות (הלב הקבור), הכוללת תנועה המנסה לתפוס תודעה של נצח באמצעות ניסוח התגבשותה של תודעת מוות; התמקדות בכרונוטופ של "סיפור חניכה" (פנים צדובי חמה), הנסוב על התבגרותה של אורי ועל הקשרים בין מאורעות ילדותה לבין הכרעותיה כאישה; התמקדות ביחסים שבין שפה לעולם (בטרילוגיה המצוינת לעיל כמספר שתיים), בכינון עולמות אלטרנטיביים שבהם מושגי הזמן והמקום מחברים את הווה הסיפור לעבר ולעתיד באמצעות שמות ומקומות מתקופות שונות, ובייחוד בשימוש אינטרטקסטואלי בטקסטים ה"צועקים" את תקופתם; ולבסוף (בטרילוגיה הראשונה, הבלשית), בחינה של ז'אנר הבלש – כביכול האומניפוטנטי מכל הז'אנרים, משום שהוא אמון על מהלך פנימי נבחר הנושא היגיון פנימי באופן המובהק ביותר, אך אדף בורא תת-ז'אנרים המפרקים גם אותו. מה פשר הפירוק כאן, וכיצד עוזרים לנו ויטגנשטיין ובכטין להבינו?

הדגשת התלות בין משחקי השפה לבין צורת החיים, שבעקבותיה מותנית הבנת הקורא בהיכרות עם כללי המשחקים ועם מאפייני צורות החיים, היא עוגן מרכזי בפרשנות הפרוזה של אדף. הקורא מאותגר ללא הרף כשהוא מתבקש, לעיתים קרובות כבדרך אגב וללא הכנה מוקדמת, לעבור מעולם אחד למשנהו. הדיאלוגיות שיוצר אדף בין העולמות, בשלל כרונוטופים ובריבוי קולות, מתבררת כתביעה אתית במיוחד לאור הרומן קום קרא (כפי שהודגש בהקשר כותרתו והשיר שממנו נלקחה). התביעה האתית, בניסוח זהיר, קוראת להתפכח מאשליות המונעות מן הצורך שלנו להצדיק באופן תמטי מהלך ספרותי זה או אחר ולהתמקד בבחינה מתודית של דרכי הפעולה של השפה ושל האפשרות לברוא באמצעותן עולמות שונים, ובעיקר – לעקוב ולחפש את ה"עצמי", השב ומתעצב בשיאיו דווקא בקטעי השירה. לסיום חלק זה בדיון אציין שמאז פרסום ספר השירה אביבה-לא שילב אדף את שירתו בספרי הפרוזה בלבד. לאור עובדה פרגמטית זו, אפשר לומר שהאמביוולנטיות שהצגנו בתחילת הדיון בנוגע לשירה נותרת בעינה. אחת ההבהרות המעניינות לכך, מנוסחת בדבריו של אדף שלהלן:

בשבילי השיא של הכתיבה הוא תמיד שירה. הרגע שבו קורה האירוע הראשוני, החד פעמי, כשהלשון עומדת בפני עצמה ולא חייבת להתייחס לעולם – הוא הכי מעניין אותי. אבל שירה לירית הרבה פעמים מבוססת על התפרצות של העצמי, ואני מרגיש יותר ויותר שהעצמי שלי לא נגיש. יש יותר מדי רעש, התודעה שלנו היא זירת מאבק עכשיו.<sup>45</sup>

רפלקסיביות זו נוספת על מהלך הדיון, ומעלה את השאלה האחרונה שתידון במאמר זה: מה טיבה של הפוליפוניה של המחבר, המספר והדובר בפרוזה של אדף?

## קום קרא: הקול האינדיבידואלי והקול הדיאלוגי

45 דבריו של שמעון אדף, כפי שמובאים אצל אבישי חורי, "קוראים את העיר: הפגשנו מוזיקאים ושפים עם הכותבים האהובים עליהם", *Time Out*, 1/6/2017.

אולי לעולם איננו מתגעגעים לאדם או לדבר, רק לרגע שבו לבשנו גוף יפה יותר, חזק, שבמבט לאחור היה לו סיכוי טוב יותר להינצל. אולי כל תעשיית הזיכרונות והדיבור אינה אלא צורך אנוכי לשחזר עונג שלא השכלנו לנצל במלואו, בעייתי הנכון.<sup>46</sup>

בשם מי נאמרים הדברים שלעיל? הקול, לכאורה, הוא קולו של המספר ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה, אך רבות מהדמויות ברומנים של אדף היו יכולות לומר זאת. שוב ושוב מזמנת הפרוזה של אדף את השאלה בשם איזה דובר נישאים הדברים: האם זהו קולו של המחבר-היוצר, קולה של הדמות ששמה מוזכר לפני הדברים, או קולו של דובר סמוי המשלים את פרטי התודעה העצמית שהגיבור עצמו לא יכול או לא רוצה להיות מודע להם? בקטע שלפנינו, למשל, נראה שאליש מפליג להרהור קיומי על מקומו החשוב של הגוף בסיפוק העצמי, מעבר לפרט חיצוני כלשהו. הגוף החווה את העונג מתואר כמושא לשאיפה ולגעגוע, והרפלקסיה יוצרת בקריאה תחושה של תנועה דו-כיוונית בין תודעתו של אליש לבין תודעת המספר.

מעבריות זו מעוררת שאלה מרכזית בפרוזה של אדף באשר לטיבם של יחסי המחבר-היוצר והדמויות. דיוניו של בכטין בקשרים הללו מאירי עיניים, אולי יותר משל כל תאורטיקן אחר. בנקודה זו ראוי להדגיש את המעבר בין הכתבים המוקדמים של בכטין, שדיוניו בהם פילוסופיים, לבין כתביו המאוחרים, שבהם פנה למתודה של חקר ספרות, בעיקר בהשראת חקר כתביו של דוסטויבסקי. בספרו יוצר וגיבור בפעילות האסתטית, שנכתב בשנות העשרים של המאה העשרים, הגדיר בכטין את הנוסחה הראויה ליחסי יוצר-גיבור:

הנוסחה האסתטית הבסיסית, הפורה ליחס היוצר לגיבור מבטאת יחס שבו היוצר תופס במכוון עמדה קבועה מחוץ לגיבור, ביחס לכל מאפיין מכונן שלו, עמדה מחוץ לגיבור ביחס למרחב, לזמן, לערך ולמשמעות. [עמדה זו של] היות-בחוץ ביחס לגיבור, מאפשרת ליוצר (א) לאסוף ולרכז כל מה שמפוזר בנפשו ובהכרתו של הגיבור [...], ובאירוע הפתוח של הפעולה האתית; (ב) לאסוף את כל פרטי חייו של הגיבור עד לנקודה בה הוא יוצר מכלול, על ידי סיפוק כל הרגעים שאינם נגישים לגיבור עצמו [...], (כמו תפיסת המוות ואין-סופיות העתיד וכולי); (ג) להצדיק ולהשלים את תיאור המשמעות, ההישגים התוצאות וההשלכות של מעשי הגיבור באופן עצמאי לתפיסתם הישירה בידי הגיבור.<sup>47</sup>

לכאורה, בכטין מציג נוסחה פוזיטיביסטית: יוצר מכונן גיבור באופן המאפשר לו גישה לכל נבכי נפשו ותודעתו, לרבות היבטים הנבצרים מהשגתו של הגיבור או של כל דובר בגוף ראשון. אך לא מדובר באומניפוטנטיות מלכתחילה, אלא במאבק ובכיווש. דמות

46 אדף, הערה 59 לעיל, עמ' 173.

Mikhail Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity", *Art and Answerability: 47 Early Philosophical Essays*, Holquist and Vadim Liapunov (eds.), Vadim Liapunov (trans.), Austin: University of Texas, 1990, p. 14.



הגיבור אינה נתונה כחומר ביד היוצר, משום שגם אם מדובר ב"אחר" יש קושי מובנה בהיות לצד מישהו או מולו ונגדו:<sup>48</sup> את עצמנו אנו מכירים ויודעים באמצעות אחרים, באמצעות דבריהם אלינו ועלינו, והקושי להצטרף ל"אחר" ולהיות לצידו מגלם את הקושי בתהליך ההכרה העצמית. לפיכך, הקושי הגדול ביותר, לדעת בכטין, מתגלה בכתיבה אוטוביוגרפית, שבה היוצר מנסה במוצהר לעצב את דמותו־שלו.

עמדה פילוסופית זו, המנוסחת ברוח הגליאנית, נלכדת במהותנות המצמצמת מאוד את יכולת התמרון והשליטה של המחבר־היוצר בדמויות. בכתיבו המאוחרים נחלץ בכטין ממהותנות זו, ומצביע על אפשרות של ביטוי אינדיבידואלי שאינו מוכתב בידי תבנית מוגדרת: "כל טקסט שהוא יצירתי באמת הוא תמיד במידה מסוימת בגדר התגלות חופשית של האישיות, שאינה נקבעת מראש על ידי הכרח אמפירי."<sup>49</sup> בכטין מנסח מורכבות מעניינת: אף ששום אדם אינו יכול להתנתק מסביבתו וליצור בחלל ריק, אפשר להבחין בין הז'אנרים של השיח, היוצרים את ההקשר שהיצירה נוצרת בו, לבין קווים אינדיבידואליים המאפיינים יוצר אחד. כדי להבין את הצדקתה של קביעה זו נפנה לתיאורו הנוקב והמשכנע של ויטגנשטיין באשר לוודאות שאדם חש כלפי כאבו: "שהרי כיצד אוכל בכלל לרצות להידחק באמצעות השפה בין מבע הכאב לבין הכאב? [...] יש מובן לומר על האחרים שהם שרויים בספק האם כואב לי; אבל אין מובן לומר זאת עלי עצמי."<sup>50</sup> משמע, יש מצבי תודעה שלמרות ודאותו של הדובר בגוף ראשון בעניינם הוא אינו יכול לתמללם, וגם אם הוא מצליח לעשות זאת, האחרים יכולים להטיל בהם ספק. מעניין לראות את השילוב שיוצר אדף בין הסוגיה הפילוסופית לבין מאמר חז"ל ברומן קום קרא: "אדם ניכר בכוסו, כיסו וכעסו. מה עם הכאב שלו?"<sup>51</sup> המספר נחום נזכר בדיאלוג בינו לבין דליה, שבו התנצל על שפגע בה, וכשניסתה לעודדו ציטט לפניה את המשפט ממסכת אבות: "אדם ניכר בכוסו, בכיסו ובכעסו."<sup>52</sup> בהמשך הדיאלוג דליה מוסיפה למאמר חז"ל את הכאב, ובכך רומזת למלכוד שוויטגנשטיין הצביע עליו, שבו אדם אינו מצליח להתמיר את כאבו הפנימי למילים ובכל זאת הכאב מאפיין אותו.

בעייתיות זו מודגשת עוד יותר בעיצוב של נחום המתגעגע לדמותו בעבר, ומזמנת את שאלת ההבחנה בין המחבר־היוצר לבין דמות הגיבור. דבריו הבאים של בכטין מסייעים להבנת מתח זה. בספר יוצר וגיבור בפעילות האסתטית מציג בכטין במאמרו הראשון, "בעיית יחס היוצר לגיבור", את המורכבות המתגלמת בדמותו של גיבור הרומן.<sup>53</sup> הבעיה נוצרת בתהליך הפרשנות, משום שהגיבור הוא בעת ובעונה אחת דמות בדיונית, פרי הכרעותיו של יוצר, וכן שיקוף שאינו ניתן לביטול של תכונות ומאפיינים של היוצר עצמו. בפרוזה של אדף אפשר לאתר הקבלות רבות בין מאפייני הדמויות הראשיות

48 שם, עמ' 15.

49 בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 113.

50 ויטגנשטיין, הערה 2 לעיל, ס' 245, 246.

51 אדף, הערה 35 לעיל, עמ' 341.

52 שם, עמ' 340.

53 Bakhtin, הערה 64 לעיל, עמ' 4-22.

לבין מאפיינים אוטוביוגרפיים, ולכן עולה הצורך בהבהרה מתודולוגית שתאפשר להבחין בייחודו של התיאור האסתטי:

בין העולם הריאלי היוצר ייצוגים לבין העולם המיוצג ביצירה נמתח גבול חד ועקרוני. אל לנו לשכוח זאת לעולם; אסור לבלבל, כפי שהדבר נעשה בעבר וכפי שנוהגים לפעמים לעשות עד היום, בין העולם המיוצג לעולם הייצוגים (ריאליזם נאיבי), בין המחבר יוצר היצירה לבין המחבר-האדם (ביוגרפיזם נאיבי), בין המאזין או הקורא בתקופות השונות (והרבות), היוצר את הטקסט מחדש ומפיח בו חיים חדשים, לבין המאזין או הקורא הסביל בן זמנה של היצירה (דוגמטיות של פרשנות והערכה). [...] ועם זאת, לא יעלה על הדעת להתייחס אל הגבול העקרוני הזה כאל גבול מוחלט ובל-יעבור [...] גם אם העולם המיוצג ועולם הייצוגים אינם יכולים להתמזג זה בזה, ולמרות קיומו המתמיד של גבול עקרוני ביניהם, הם קשורים זה בזה ללא הפרד ופעילות גומלין מתרחשת ביניהם תדיר [...]. כל עוד האורגניזם חי הוא אינו מתמזג בסביבה הזאת, אך אם יעקרו אותו מתוכה, הוא ימות. היצירה והעולם המיוצג בה חודרים לעולם הריאלי ומעשירים אותו; גם העולם הריאלי מסתנן אל תוך היצירה ואל תוך העולם המיוצג בה.<sup>54</sup>

בכטין מציג גבול ברור בין המחבר בעולם הריאלי והעולם הריאלי עצמו לבין הייצוגים ביצירה, ועם זאת, מצביע על יחסי גומלין ואף על תלות הדדית בין היצירה לבין העולם הריאלי בתהליך הפרשנות. להלן דוגמאות אחדות מיצירתו של אדף הממחישות תלות הדדית זו.

במכתב שכותבת סיגל, חברת הילדות של אורי ברומן פנים צרובי חמה, היא אומרת או שואלת שאלה הלוכדת את לוז עלילת הרומן (המתעלה מעל לרצף הסיפורי לרמת ה"כלל" של משחק השפה ברומן):

את מאמינה שלפעמים, כשנוצר בין אנשים קשר חזק, במיוחד בילדות, קורה שאירועים בחיים שלהם ממשיכים לגעת אחד בשני גם אחרי שהם נפרדים וכל אחד הולך לדרכו? אני מאמינה שכן. יותר ממאמינה. אני יודעת בוודאות.<sup>55</sup>

מקומה של האמירה במכתב, השובר את הרצף העלילתי, תורם להבנת אמירות מעין זו כמבט "משקיף-מעל" עלילת הרומן כולו. הרומן, הפותח בילדותה של אורי ומלווה אותה עד לבגרותה, מכיל אין-ספור השתקפויות של פרקי נרטיב של עבר והווה, והשאלה כיצד משפיע העבר על ההווה משתרגת לכל אורכו.

לעומת זאת, ברומן הלב הקבור עולה שאלת היחס בין מישורי תודעה שונים של הגיבור בהווה הסיפורי. בבחינת עיצוב הפורמלי-אסתטי, אפשר לומר שהמספר מתאר

54 בכטין, הערה 3 לעיל, עמ' 180-181.  
55 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 273-274.

את המתרחש בתודעתו של הגיבור אמיר, אך למעשה, הקורא נדרש להכריע היכן עובר הגבול בין תודעת המספר לבין תודעת הגיבור:

ברגע שגחן קרוב מספיק, אץ אליו אחד משומרי המוזיאון וגער בו, "אסור לגעת בציורים. אתה רואה את הקו הזה?" שאל והצביע על קו ששורטט על הרצפה, "אל תחצה אותו." אותו קו נקבע עתה בינו ובין תמונות חייו שהכיר וידע, והוא תהה אם אי-פעם יוכל לפסוע מעליו, ולהצטרף שוב אל העולם הלכוד בהן. לא היתה לו ברירה של ממש. הוא נאנח. כובד מבטו של הצל הוסב ממנו. [...] הוא הביט אל הצל שזרזיר קטן ריחף למולו. הצל הגה מילה גרונית בשפה מוזרה, והזרזיר צנח לארץ והחל מפרסס ומתעווה. אמיר חש אליו.<sup>56</sup>

שאלת הגבול בין תודעת המספר לבין תודעת הדמות מגולמת בקטע שלעיל באופן מוחשי, והמלכוד הפרשני שהקורא נקלע אליו בעלילה נפתר באמצעות מהלך פנטסטי, שבו מופיעים הצל והזרזיר ומסיבים את תשומת הלב מן השאלה האקזיסטנציאליסטית אל המישור הדמיוני. בעזרת עיצוב זה מציע אדף מענה ספקני לשאלת האפשרות ליצור נרטיב של זהות. במאמרה של דפנה ארדינסט-וולקן על תרומתו של בכטין להבנת המושג התאורטי הספרותי של זהות נרטיבית, מציגה ארדינסט-וולקן את בכטין כמי שנחלק מהשאלה הפסיכולוגית פילוסופית "כיצד מתוכננת סובייקטיביות" באמצעות התמקדותו בטקסט עצמו, ולא במהלך חיצוני לו, המבוסס על תפיסה של רציפות (אמפירית או קונספטואלית).<sup>57</sup>

ארדינסט-וולקן מצביעה על הגלישה הנשנית בדיונו של בכטין בין הבחנות פילוסופיות לבין הבחנות ספרותיות אסתטיות,<sup>58</sup> ומראה שבגללה אי אפשר לענות באופן מוחלט על השאלה מתי הסובייקט מתפקד "לעצמו" (I-for-myself) ומתי הוא מתפקד "לעומת או למען" אחר (I-for-the-other). יתר על כן, הסובייקט אינו מסוגל לתפוס את עצמו בכוליותו, ממש כפי שאינו יכול להרים את עצמו במשיכה בציצית ראשו. לכן עיצב בכטין את המונח "דיאלוגים" כמונח מתודולוגי, המבהיר, בין השאר, מהלך נרטיבי של עיצוב עצמי, שבו הסובייקט לעולם אינו קיים "לעצמו" אלא תמיד מתכונן לעומת אחר. בעניין זה עולה השאלה אם היוצר הוא לעולם ה"אחר" שלעומתו ובזכותו הדמות מתכוננת. ארדינסט-וולקן עונה בחיוב לשאלה זו, אולם בהשראת דבריו של קן הירשקופ, חוקר מרכזי של כתבי בכטין, ברצוני להציע שגם דמות ברומן יכולה לתפקד כ"אחר" לעומת

56 שמעון אדף, הלב הקבור, שרי גוטמן (עורכת), תל אביב: אחוזת בית, 2006, עמ' 87-88.

57 Daphna Erdinaš-Vulcan, "The I That Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity", *Narrative* 16, 1 (January 2008), pp. 1-15

58 שם, עמ' 3-4.

יוצרה.<sup>59</sup> הירשקופ משווה בין בכטין לבין ויטגנשטיין, בהיותם מייצגים מובהקים של "המפנה הלשוני", ובהמשך טוען ששניהם אינם מנסחים בכתביהם אמירות אתיות באופן ישיר, אלא באמצעות טכניקה של כתיבה: הם מראים לנו כיצד הטקסט עובד. כך גם רואה בכטין את כתיבתו של דוסטויבסקי, ולפיכך אפשר לומר שה"אחר" אינו מגולם בדמות זו או אחרת (היוצר או הגיבור), אלא בתנועה של הטקסט, הכוללת יחסי רצוא ושוב, דיאלוגים והיעדר מסר ברור ובר הוכחה.

הדוגמה הבולטת ביותר לכך ביצירת אדף מגולמת בדמותו של אליש בן זקן. אליש הוא גיבור הרומן הראשון, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, וכן גיבור הרומן השמיני, קובלנה של בלש, הנפתח במוטו "אני שונא גיבורים, יש להם נטייה להגיע ברגע הנכון ולהתנהג בגבורה".<sup>60</sup> במוטו הזה אפשר לראות פרודיה עצמית המנהלת דיאלוג עם דמותו של אליש, שבהחלט מתפקד כגיבור בפרוזה של אדף. אליש הוא גיבור במובן המתודולוגי הדיאלוגי, ולא במובן הריאלי. תמצית טענה זו מודגמת בבחירה של אדף לסיים את הרומן קום קרא בסגירת מעגל, שבה הוא מוגדר כ"אנטי-בלשי" ואילו הרומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה מוגדר "בלשי", וקובלנה של בלש – "מטא-בלשי". אדף קושר את שלושת הרומנים כביטויים שונים של עיצוב רומן בלשי, המנהלים דיאלוג זה עם זה. בכטין הדגיש:

אין להבין את היחסים הדיאלוגיים באופן פשטני וחד-צדדי, ולצמצם אותם לסתירה, מאבק, ויכוח, אי-הסכמה. ההסכמה כשיתוף קולות היא אחת הצורות החשובות ביותר של יחסים דיאלוגיים.

[...]

גם בין יצירות שיח מונולוגיות לפְּנֵי ולפנים תמיד יש בנמצא יחסים דיאלוגיים.<sup>61</sup>

האתיקה היא אפוא מתודולוגית ומתגלמת בריבוי קולות בטקסט, שאינו מכוון להגדרה חד-משמעית של ויכוח או של הסכמה אלא נותר בעינו: ריבוי של קולות אפשריים. אחת הצורות הבולטות של ריבוי קולות אצל בכטין מגולמת ביחסים בין מבע אינדיבידואלי לבין מבע דיאלוגי, וצורה זו דומיננטית מאוד בפרוזה של אדף.

הדמיון המשפחתי בין ויטגנשטיין ובכטין לבין הפרוזה של אדף בא לידי ביטוי בהכרה בוודאות הגוף הראשון מצד אחד, ובהיותה של השפה מערכת המבוססת על הבנה

<sup>59</sup> "[T]he direct, full-weighted intentionality of the hero's words calls forth an immediate response – as if the hero were not an object within the discourse of the author, but the full-valued bearer of his own individual word, with equal rights to those of the author". Bakhtin, *Problemy tvorčestva Dostoievskogo*, Leningrad: Priboi, 1929, pp. 7-8. הציטוט לקוח ממאמר בהכנה של הירשקופ: Ken Hirschkop, "Ethics, Narration and the Linguistic Turn in Bakhtin and Wittgenstein במאמר.

<sup>60</sup> ציטוט מהסרט *Masters of the Universe*, כפי שמופיע אצל שמועון אדף, קובלנה של בלש, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, עמ' 5.

<sup>61</sup> בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 136. ההדגשה במקור.

ואפשרות של דיאלוג, מצד שני. המתח נוצר מתפקודים אינדיבידואליים היוצרים גבולות, חסמים, אי הבנות ורצונות מתנגשים. האתיקה הסמויה של בכטין, המובלעת בתפיסת הרומן שלו, מכוננת את חוקר הספרות לבחינת הכרעותיו של המחבר-היוצר כפי שהן מגולמות בעלילה כשהן מאפשרות ביטוי אינדיבידואלי ודיאלוגי באותו הקשר:

התקשרתי לע---, שאלתי, תגיד לי בכנות, אני קיים. הוא צחק, איזו שאלה. כשהחרשתי אמר, אני אשמש עד לטובתך. מטעם ההגנה, אמרתי. מטעם התבונה, אמר. אמרתי, טוב שלא אמרת מטעם הכתיבה, מה יהיה. נחכה ונראה, הוא אמר. אמרתי, זאת מלאכה לרוחות רפאים. הכתיבה, שאל. לא, ההמתנה, אבל בעצם... אני לא מאמין ברוחות רפאים, קטע אותי. אני לא יודע במה להאמין, אמרתי. אבל אני מאמין בדבר אחר, אמר, הם היו פה לפנינו, אתה מבין, וכשהגענו הם גילו כמה הם רעבים, והם אכלו אותנו מבפנים, את התשוקה שלנו, את הכעס, את הבדידות, את האכזריות, את היגון, עד שנשאר רק העור של מי שהיינו, והם לובשים אותו ומראים את עצמם.<sup>62</sup>

בקטע שלושה סוגי דיאלוג: הדיאלוג של המספר-הדובר עם ע', הדיאלוג עם כללי הדקדוק (המספר מחליף סימני שאלה ונקודתיים בפסיקים ומחליף את מקום הנושא והנשוא במקום המושא הישיר, מקצר לאות אחת את שם הדמות שהדובר משוחח עימה), והדיאלוג המשמעותי ביותר מתקיים בין השפה היום-יומית לבין שפת הדמיון, כשדמויות הרפאים מגשרות בין הדמיון למציאות של אכזריות ויגון. מה תפקידו של המנגנון הדיאלוגי, וכיצד הוא משקף טכניקה או מתודה, מצד אחד, ותמה של בירור העמדות הנפשיות של הדובר, מצד שני?

בכטין מצהיר כי מן הנמנע לדבר על סובייקט הפנייה – "אפשר רק לפנות אליו".<sup>63</sup> בהמשך הוא כותב:

הדיאלוג הריהו כאן לא פתח לפעולה, כ־אם עצם הפעולה. אף אינו אמצעי של חשיפה, גילוי האופי המוגמר כביכול של האדם; לא, כאן האדם לא רק מגלה עצמו כלפי חוץ, אלא לראשונה הופך להיות אשר הוא-באמת [...] – לא רק לגבי הזולת, אלא גם לגבי עצמו. להיות – פירושו לבוא במגע-ומשא דיאלוגי. כאשר מסתיים הדיאלוג מסתיים הכל.<sup>64</sup>

הדובר בקטע פונה לע' כדי לשאול אם הוא קיים. ההגנה על קיומו לא יכולה לנבוע מהתבונה ולא מהכתיבה (שני מנגנונים לשוניים), אלא היא נרקמת בדיאלוג: רק בדיאלוג יכולים הדובר וע' לנסח במה הם מאמינים או לא מאמינים, ותוכני אמונתם אינם מחויבים

62 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 252.

63 מיכאיל באחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, מרוסית: מרים בוסנג, יעל הרוסי (עורכת מדעית), תל אביב: ספרית פועלים, 1978, עמ' 253.

64 שם, עמ' 253-254.

בדין וחשבון למציאות. השפה הפואטית מאפשרת כיוון עצמי דמיוני באמצעות עיצוב היחסים בין רוחות רפאים לבין הדמויות, אך מה שהיא אינה מבהירה בדיאלוג שלפנינו הוא את הגבול שבין שני הסובייקטים הדוברים. עניין זה מברר בכטין כשהוא עוסק בתפקודו של המחבר-היוצר. בכטין מדגיש שהמחבר-היוצר מצוי בעת ובעונה אחת מחוץ ליצירה, "כאדם החי את חייו הביוגרפיים", ועם זאת "פעילותו נגלית לנו" ביצירה עצמה, בהכרעותיו הנוגות למבנה היצירה "שאינו משתקף באופן בלתי-אמצעי בכרונוטופים המיוצגים בה".<sup>65</sup> ביצירה מתרחשת פעילות גומלין בין הכרונוטופים – של העולם המיוצג, של הקוראים ושל היוצר – ואת הזיקה ביניהם מארגן המחבר-היוצר. כך נוצר "כרונוטופ של סיפר", אירוע נפרד מהאירוע המסופר ביצירה.

כיצד אפוא באה לידי ביטוי הכרתו של המחבר-היוצר? הוא –

נע בחופשיות בתוך הזמן הנתון לשליטתו: הוא יכול להתחיל את סיפורו [...] מכל אחד מרגעי המאורעות המיוצגים, בלי להרוס עם זאת את מהלכו האובייקטיבי של הזמן. [...] כאן מסתמן בבהירות ההבדל בין הזמן המיוצג לבין הזמן של עולם היצוגים.<sup>66</sup>

החופש של המחבר-היוצר בא לידי ביטוי גם באפשרות לבחור מאיזו נקודת מבט לתאר את העולם: של הגיבור, של המספר, של המחבר-הבדוי או של המחבר "ללא מסכות". עם זאת, מדגיש בכטין, גם בתיאור הישיר ביותר מדובר בעדות הכפופה לזמן ולמרחב מסוימים, ולעולם אי אפשר ליצור זיהוי בין ה"אני" שלי לבין ה"אני" שאני מספר עליו. העולם המיוצג, גם כשמדובר בתיאור הריאליסטי ביותר, "לעולם לא יהיה זהה במישור הכרונוטופ לעולם הייצוגים הריאלי שבו נמצא המחבר".<sup>67</sup>

ויטגנשטיין טוען ש"גבולות שפתי משמעם גבולות עולמי. [...] הסובייקט אינו שייך לעולם; הוא גבול העולם".<sup>68</sup> מהו אותו גבול בין תודעות של סובייקטים שונים, וכיצד אפשר להבחין בו? תיאור פעולתה של שפה משקף את המתודיות שלה, ולעומת זאת, תיאור מאפיינים מהותיים של שפה, או של כל דבר אחר, משקף את גבול הסובייקטיביות, כפי שמנהיר הקטע שלהלן, מתוך מתנות החתונה:

הוא שאל על שלהבת. אמרתי לו שהיא נערת טיפש-עשרה מצויה. איני יודעת מדוע השתמשתי בביטוי נלוז זה, טיפש-עשרה. אין דבר מטופש בגיל הנעורים, ודאי לא ההתמסרות הלהוטה לרשמים ראשוניים, לברק, לקלישאות המציעות עומק מזויף. מי שלא עבר דרכם – דרך ההליכה שבי אחר הבטחה של משמעות, דרך הנהייה אחר הסוואה של העצמי בסממנים של עצמי ודרך כינוי ההסוואה הזאת בשם חדוות גילוי, דרך כמירת הלב הנתפסת, לפני שמרסנים אותה, לפני שמעקרים אותה, כדאבון אמיתי,

65 בכטין, הערה 3 לעיל, עמ' 181.

66 שם, עמ' 182.

67 שם, עמ' 183.

68 ויטגנשטיין, הערה 18 לעיל, ס' 5.632. ההדגשה במקור.

סופי — מי שלא עבר דרכם, כיצד ניתן להסביר לו את הריבוד המשוכלל, ההפכפך של האנושי.<sup>69</sup>

בפתח הקטע מודגם כיצד אנו משתמשים בשפה באופן אינסטינקטיבי, כמו בביטוי "טיפש-עשרה". החשיבה על השימוש בביטוי היא חשיבה על שפה כמתודה: שפה המבטאת רשמים ראשוניים, קלישאות, הבטחה של משמעות וניסוח סממנים של עצמי. גילוי יכולתה של שפה להסוות את מאפייני העצמי האמיתי הוא מעבר הכרחי להבנת הריבוד המשוכלל וההפכפך של האנושי. באמצעות החשיבה המתודית על שפה נחשפים שני סובייקטים: האחד הוא שלהבת, נערה הלכודה בשבי האשליה כי אפשר לנסח סממנים של עצמי בשפה ובאשליות שהשפה יוצרת, כמו חדווה וכמירה, לפני שהפיכחון והציניות מדכאים אותן. הסובייקט השני הוא הדובר, המעיד על שלל המישורים של האנושי. הנהרת הריבוד המשוכלל וההפכפך של האנושי, מתאפשרת, כמו בקטע של השיחה עם ע' מתוך מוקס נוקס, באמצעות הדיאלוג.

דיאלוג לפי בכטין (כפי שכבר נידון לעיל) הוא אמצעי מתודי הכרחי לביטוי עצמי ולרפלקסיה, בין שמדובר בדיאלוג פנימי או בחיצוני.<sup>70</sup> בהמשך לכך מדגיש בכטין את הכרחיותה של פעולת התקשורת להבנת טיבם של דברים, ובכך קובע קביעות תמטיות הנוגעות לטיבן של הבנה ותקשורת: יש שלושה משתתפים, דברים מטיבם רוצים להישמע, והיותות ללא מענה היא הגורל הקשה ביותר. בקטע שלהלן, מהרומן קובלנה של בלש, אפשר לראות כיצד מאתגר אדף את קביעותו של בכטין ומציע לה חלופה:

לא זכורות לי שעות שלוות, על גבול האושר, כמו השעות הארוכות הללו, שאותן העברתי בעיון בסיפורים, בהעלאה מדוקדקת של המחשבות. שבתי והייתי לבד, ברשות עצמי. העולם, הנמסר בדפקים של אור ובסבך של צלילים, בהזדקקות של אחרים, בתביעותיהם הסמויות, עמד מלכת.<sup>71</sup>

המספר חווה שלווה וסוג של אושר בהיותו לבד וברשות עצמו. לעומת זאת, לפני אותו תיאור פסטורלי, וכן אחריו, הוא מתאמץ לשווא להבהיר לבטי, שממנה הוא מבקש לפרסם את ספר הבלש שלו, את נקודת מבטו על כתיבת ספרות בלשית. לא רק שעמדתו

69 שמעון אדף, מתנות החתונה, יגאל שורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 177.

70 "הבנתן של התבטאויות שלמות והיחסים הדיאלוגיים ביניהן נושאת בהכרח אופי דיאלוגי. [...] המבין (ובכלל זה החוקר) נעשה בעצמו למשתתף בדיאלוג, הגם שהוא נעשה למשתתף במישור מיוחד [...]. המבין בהכרח נעשה ל'שלישי' בדיאלוג [...]. כל דיאלוג מתרחש כמו על רקע הבנתו המשיבה של 'השלישי', הנוכח נוכחות בלתי נראית, והעומד מעל כל משתתפי הדיאלוג [...]. 'שלישי' זה [...] הוא מומנט מכוון של ההתבטאות כמכלול [...]. הדבר נובע מטיבם של הדברים, שתמיד רוצים להישמע, תמיד מחפשים הבנה משיבה ולא מסתפקים בהבנה הקרובה ביותר, אלא פורצים הלאה והלאה [...] אין דבר נורא יותר מלהיות ללא תשובה". בחטין, הערה 10 לעיל, עמ' 137-138. ההדגשות במקור.

71 אדף, הערה 77 לעיל, עמ' 181.

אינה מובנת, הדיאלוג מגיע למבוי סתום: הם מתווכחים מה יהיה ההקשר (יחסי מזרחים-אשכנזים או עוולות הכיבוש), איזה מין בלש יהיה גיבור הספר ומה יהיה אופי התעלומה. בסופו של דבר הם מגיעים לנקודת הסכמה:

היא אמרה שאנו חיים בעידן השעתקת, לאיש אין כוח לחשוב, די בכך שהדברים נאמרים מפני דמות ידועה כדי להפוך אותם לנכונים. אמרתי לה שנוותר על היוזמה, שפשוט אתקדם בכתיבת הספר, יש לי בלש, ויש לי תעלומה, ואני מביין פחות או יותר מה הטון שהיא מחפשת. היא אמרה, בשעה טובה.<sup>72</sup>

למעשה, חושף המספר תכנון שהוא מסתיר מִבְּטִי:

לא סיפרתי לה שתיכננתי לכתוב מסה רביעית, אישית, שתעסוק בטבעה הטפילי של ספרות הבלש [...]. תיכננתי לכתוב שבעבורי השאלה אינה מדוע ספרות בלש אהובה עלי, אלא מה במופע מסוים שלה, זה הנטפל לספרות הדתית, מתאים למפת צלקותי.<sup>73</sup>

מתברר שגם כשהדיאלוג מוביל להסכמה נותר היבט סמוי, שניסוחו משקף את השימוש של אדף בשפה כמתודה: העיסוק בטבעה של ספרות הבלש, במופע אחד שלה, תואם את צלקותיו. תוכנו של הצלקות אינו מפורט, והקורא יכול רק לנחש מה מאפיין את ההתאמה בין לבין ספרות הבלש. מה שאנו רואים כאן הוא חשיפה של הגבול הסובייקטיבי, שכפי שטען ויטגנשטיין, טיבו אינו אפשרי לתמלול, ואפשר רק להצביע על קיומו. לשונו הדיאלוגית של אדף מעידה על כך שהדיאלוג הוא אופן ולא תוכן, דרך התבטאות מתודולוגית המאפשרת להראות ריבוי קולות, ולא דווקא שיח של תקשורת או של הבנה הדדית. חשוב להדגיש שהמתודולוגיה חושפת שלל תמות ביחס לשפה בכלל ולספרות בפרט, כמו אפשרות של ייצוג העולם הריאלי או של עולם הבדיון, ושכלל רומן נבדקות תמות שונות. לסיום, ברצוני לצטט את התמה האולטימטיבית המנוסחת במפורש ברומן הלב הקבור, המביעה, אולי, את משאלת הלב המפעמת ברקע כל שאר הרומנים:

לפי המאמר, זו שפת הבריאה או שפת המלאכים. שפה שיש בה רק מילה אחת לכל דבר שקיים, בין אם הוא מוחשי ובין אם הוא לא מוחשי, והמילה הזו מכילה את המהות או הנשמה של הדבר שהיא אומרת. [...]

מתישהו בשחר הזמנים למדו בני אדם מעט משפת המלאכים והתחילו בניסיונות משלהם ליצור מילים חדשות, להוסיף בעזרתן בעלי חיים וצמחים ורעיונות לבריאה. הספר אומר בעצם שיש זנים של יצורים ופרחים ועצים ומושגים שבני אדם יצרו בעזרת השפה הזו.<sup>74</sup>

72 שם, עמ' 181-182.

73 שם, עמ' 182.

74 אדף, הערה 73 לעיל, עמ' 166-167.



הפנטזיה הכפולה המשתקפת בקטע מתאימה כהשראה למילות הסיכום: קסמה של שפת הספרות ושל השפה בכלל טמון בפנטזיה הכפולה שהיא יוצרת, שלפיה יש שני מישורים – מישור טרנסצנדנטלי, שהוא מקור המשמעות, ומישור ריאלי, שבו משתמשים במשמעות באופנים שונים, וההיבט השני של הפנטזיה הוא קיומה של משמעות אחת לכל מילה. שתי התשוקות הללו, המנוסחות באופנים כה רבים בפרוזה של אדף, מאפשרות לנו להבין מדוע – וכיצד – מניעה אותנו יצירה אסתטית בשפה לבחון את עצמנו ולהתעלות מעבר לגבולות בלתי נראים, שאולי אינם קיימים.

התוכנית לפרשנות ותרבות, אוניברסיטת בר-אילן



## לברק את מושג המסורת: על ערים של מטה לשמעון אדף

### הדס שבת נדיר

בריאיון עם הלית ישורון סיפר שמעון אדף על הקשר בין הגבהים שנסק אליהם בספרו המונולוג של איקרוס לבין המסורת שהנחיל לו אביו:

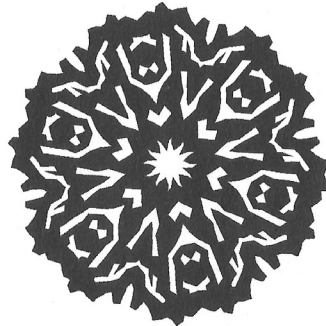
איקרוס היה בעבורי דמות שאפשרה לי לנסח את היחסים עם אבא שלי במילים שאינן של אבא שלי, אילו ניסיתי לפענח את יחסי איתו דרך עולם המושגים של המשנא והגמרא, לא הייתי מגיע לשום דבר. [...] הנפילה שלו [של איקרוס] היא נפילה מתוך המיתוס. עניינה אותי המריית פי האב, אבל העונש הוא לא אלוהי. העונש קשור ושייך לעולם הזה, לאיך שהעולם פועל, לאיך שהטבע פועל [...] כמי שפעם ראשונה ניתנת לו חירות אמיתית והוא מגלה את האלמנט שלו, את חוסר הגבולות. חוסר הזהירות הזה, שחלקו יהירות וחלקו טיפשות, דן אותו לנפילה [...] ולהבין שהוא נופל כל הזמן, ושגם הנפילה לא תיגמר. הוא כלוא בנפילה נצחית.<sup>1</sup>

אדף מתאר את יחסיו המורכבים עם אביו ושואל איך אפשר לדבר על האב בלי להיות כלוא במסורתו, או איך אפשר להמשיך את מסורת האב בלי להיות כלוא במערכת המושגים שלו. דומה כי כדי לדבר על מסורת, כדי לשוב ולדבר על האב, נדרש אדף להמריא אל השמיים ולשבור את חוקי המציאות המוכרת – רק כך שפת האב לא תכפות אותו אל הצורות הקיימות.

בספרו ערים של מטה עובר הגיבור מסע בלשי מופלא בחוקרו את חידת מוצאו של "חותם ורד יהודה", סמלה של תורת סוד יהודית נסתרת שנוסדה במרוקו. מקורותיה של תורת הסוד מופצים במשך אלפי שנים: מחז"ל ועד ימינו, והחידה הבלשית נעה בין מרוקו, ברלין, עיירות הפיתוח בדרום ותל אביב. כדי לפצח את סודו של חותם ורד יהודה פורץ אדף את גבולות העברית המקובלת, ומחבר בין עולמות שכמעט ואינם אפשריים לחיבור: תורת סוד, מדע, בלש, שירה ופרוזה. אדף בוחן מחדש את אופני הכתיבה על מסורת תרבותית ועל מסירה, ואת מקומו של הזיכרון האישי והתרבותי בתהליכים אלו. מאיר בזוגלו, בספרו שפה לנאמנים, מסרטט את קויה של המסורתיות: לטענתו, המסורת רואה בעצמו חוליה אחת בשרשרת המכילה גם את עולמם של הוריו. החוליות

1 הלית ישורון, "הפנים האינסופיים של ההעדר", מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה? ראיונות "חזרדים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 509.

נאחזות זו בזו לא מכוח ביטחוננו של האדם כי הוריו מחזיקים בתאוריה הטובה ביותר, אלא מנאמנותו למה שמסרו לו. עם זאת, המסורתי אינו מחקה את התנהגותם של הוריו – ומכיוון שהמציאות הסובבת אותו שונה מזו שסבבה אותם, אי ציות זה אינו נתפס כמרד או כבגידה.<sup>2</sup> אדף מסרב לתהליך המסירה מאב לבן שבזוגלו מציע, והוא שואל כיצד אפשר לייצר מסורת גם אחרי מחיקה תרבותית רבת שנים של הציונות, וגם אחרי המרד של הבן באביו וסירובו להמשיך בדרכו. דומה כי תורת הסוד ממרוקו "שורפת", ומתגלה דווקא לאלו שהמסורת אינה נמסרת אליהם מדור לדור: לגיבור המסרב לתהליך המסירה של אביו, ולטבריה, הגיבורה המנושלת משושלת המסירה. אך שניהם אינם יכולים להימלט מפני המסורת והם מתעוררים למסע הגילוי. דומה כי אדף לש מחדש את מושג המסורת ובוחן את גבולותיו: הוא מנפצה לחתיכות קטנות ומעניק אותן לגיבוריו, אך במעשה זה הן מאבדות את משמעותן. מהלך זה הופך את המסורת לפאזל שבור ומנותץ לרסיסים שחלקיו אינם מתאימים זה לזה. ובה־בעת, הספר הוא פעולת ליקוט של שברי המסורת לכדי נרטיב אחד שתמיד יישאר סדוק. בפעולות הניפוץ והליקוט אדף מבקש לקרוא את המזרח ואת המסורת בעיניים חדשות, בלי ליפול לקטגוריות מוכנות מראש ובאופן שיכול להשיב את הדיון על המסורת המרוקאית, כפי שהוא יכול לדמיין אותה.



את "חותם ורד יהודה" המספר מגלה במקרה בברלין. במרכז החותם שנים־עשר עלי כותרת משונים, שסביבם חגים מעין שישה פרצופים וביניהם שישה זוגות כנפיים, וקצותיו כמו בוערים מסמל מערכת של עולמות מקבילים המתקיימים בו־זמנית. החותם הוא מעין מערכת של מראות שבה העולמות משתקפים זה בזה. הסמל מעורר בדובר תחושות לא מוכרות:

2 מאיר בזוגלו, "המסורתי", שפה לנאמנים: מחשבות על המסורת, ירושלים: כתר, 2008, עמ' 47–58.

באחת מהן [אחת האספקלריות], מסגרת עץ פשוטה, שבמקצועה התחתון תגליף יחיד. התקרבותי לבחון, הוא היה תלוי בגובה עיני, וכשעמדתי על צורתו הסופית של התגליף, על הפיתוח המסועף, נמלאתי פחד, שלא ידעתי את מקורו, באותם רגעים לא ידעתי, יובש בוושט, לאורך המסלול היורד עד חדרי הלב, צריבה.<sup>3</sup>

את שאלת המסורת ותפקיד הזיכרון האישי והתרבותי אדף הופך להפקה סינתטית של הזיכרון, במונחיו של בנימין, לאוסף של זיכרונות לא רצויים המתקיימים מתוך יד המקרה ומעוררים את הגיבורים לכלל פעולה.<sup>4</sup> לשם כך בורא אדף מערכת מטאפיזית חדשה – צופן – ויוצר לו צורה ומסורת. דומה כי אדף ממציא את הצורה החדשה לא רק כדי להמציא את המסורת, אלא גם כדי לראות ולשמוע טוב, מבעד לפרצופים שבווד, את פני האב המת בדמותה של המסורת ואת פני האחות האהובה שנפטרה.

אם כן, החיפוש אחר מוצא החותם השבור, מערכת ה"מראות" המשקפת את העולמות המסומנים בווד, הוא חיפוש משותף אחר מסורת האב (שלא בשפתו) ואחר האחות האבודה.<sup>5</sup> בספר הקינה אביבה-לא אדף ספק משבש את העולם אל מול מותה של אביבה: "העולם הֶכְרַע כְּלוֹ אֶל מוֹל אֲבִיבָה-לֵא",<sup>6</sup> ספק כותב את העולם מחדש בחיפושיו אחר ישותה, קיומה ודמותה. בערים של מטה, בעיצומה של חקירת המספר את האם על מוצאו של החותם, נשברת האם ואומרת: "כמה אחותך רצתה לנסוע למרוקו, [...] כמה חיפשה מי שייסע איתה, איפה היית אז, למה לא נסעת איתה, והתחילה לבכות".<sup>7</sup> אולי אם ישוב אדף למסורת האבודה, אם ימצא את מקורות החותם, יצליח לשמוע מבעדו את הד קולה של האחות האהובה.

במקביל לחקירת המספר אנו מתוודעים לגיבורים טבריה ועכו אסידו, שילדותם והתבגרותם עומדות בצל מותו העלום של אחיהם התינוק צפת, ילד לא רגיל שכמעט לא התפתח, ובצל משיכתו של האב לתורת סוד יהודית לא מוכרת שבמרכזו חותם ורד יהודה. הן מותו המסתורי של צפת והן תורת הסוד המושתקת של האב מניעים את הגיבורים לחקור את גבולות השפה ואת גבולות המציאות, כדי להתמודד עם שפת

3 שמעון אדף, ערים של מטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012, עמ' 55.

4 ולטר בנימין, "על מוטיבים אחדים אצל בודלר", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 86-87.

5 חקירת המספר אחר מוצא החותם השבור מזכירה את סיפור הילדים "מלכת השלג". בסיפור זה הכין שדון מרושע מראה מיוחדת, שכל מי שהביט בה הפך לרע ומכוער. השדים נשאו את המראה אל השמיים, בוקר אחד התיישב השד על ענן, וביקש להגיע אל המלאכים שבשמיים ולהפוך גם אותם לרעים ולמכוערים. אך המראה לא עמדה בעומס הרשע שנדרשה להראות, התנפצה לרסיסים, ואלו התפזרו וחדרו ללב האנשים. אחד הרסיסים חדר לעינו והשני לליבו של קיי, ילד קטן הגר בעיר סקנדינביה ובשכנות לחברתו גרדה. מלכת הקרח פיתתה אותו לעלות עימה במרכבתה לארמונה שבקוטב הצפוני, ואהבתה של גרדה אליו דחפה אותה לצאת למסע להצילו. מאגדות הנס כריסטיאן אנדרסן, מלכת השלג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 1-3.

6 שמעון אדף, אביבה-לא, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009, עמ' 33.

7 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 79.

התהום של צפת.<sup>8</sup> יש לשאול מה טיב הקשר בין האחים המתים, האחים החיים ומסורת האב, ובאילו אופנים מכוננת מחדש המערכת המטאפיזית שאדף בונה את שאלת ייצוג המסורת המרוקאית. זאת ועוד – כיצד מתאר החותם השבור את ייצוג השפה המתקיימת בין האחים המתים לחיים, וכיצד הוא מתאר את ייצוג השפה המתקיימת בין תהום השפה לבין השירה והפרוזה?

למרות מראית העין המיסטית, "חותם ורד יהודה" אינו סמל, אלא אלגוריה. הסמל – מהותו היא השאיפה אל האקסטטי, אל טוטליות רגעית. בנימין כותב: "בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה־Facies Hippocratica [פני הגוסס] של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא בזמנו, רווי הסמל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, מתבטאת בפרצוף פנים – לא, בגולגולת־מת".<sup>9</sup> כפי שלמדנו מבנימין, האלגוריה היא סיפור חורבת ההיסטוריה בצורה אמורפית, כמקטעים, בלי התכוונות ממוקדת אל המטרה, מעין מלאכה לא מושלמת הטומנת בחובה גם את הנפילה התהומית מטה. דומה כי הייצוג האלגורי של "חותם ורד יהודה" – הפנים המצויות על כנפי הוורד והחותמות השבורים בין הפנים השבורים – מתגלה כמערכת היסטורית שבורה, מערכת שאינה מיתרגמת לכדי נרטיב אחד קוהרנטי ו"מחוררת" את השפה. מבעד לתהום המילים ומבעד לפרוזה היא מגלה בתוכה את השירה, את ההד, את הזעקה, את ההשתברות ואת הצירוף המתקיימים ביחסים בין המילים, המהדהדים כולם את השפה הנחבאת בין מסורת האב הגנוזה, האחים החיים והאחים המתים. אין מדובר כאן בסמל מיסטי הרומז לגאולה, שכן אפשרויות השפה המתקיימות בין מערכות העולמות מתגלות כמערכת של הסטות והזחות המפרקות זו את זו ומכלות את משמעות הסמל. דרי הערים "של מטה" אינם נעים כלפי מי מדרי הערים "של מעלה": תנועתם מתגלה כנפילה לתהום הפעורה של השכחה והלא מובן. אך שם מוצא אדף את הד האחים המתים. אדף מבקש לספר את סיפור ההיסטוריה ולגלות את עקבות המסורת, אך ההד הנשמע מפיל גם אותו אל התהום חסרת המשמעות ואל השכחה המופגנת של העבר.

## בין הסימבולי למעשי: מסורת האב וכוחה האפשרי של טריס

בספרו אדף מערער את הנרטיב היהודי המקובל על ארבעה שנכנסו לפרדס: לטענתו, האמונה ברבי עקיבא ובהלכתו היא אקט אלים שנהגה ההלכה היהודית ההגמונית כדי להסתיר את כוחותיו האמיתיים של בן זומא, שלכאורה "הציץ ונפגע". תורת הסוד מסוורה

8 את המושג "תהום" אני שואבת ממסתו של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון", דברי ספרות, תל אביב: דביר, תש"ט, עמ' כב-לא, גם חמוטל צמיר עמדה על מושג התהום במאמרה: "בין תהום לעיורון: תיאולוגיה פוליטית וחילון העברית אצל גרשם שלום וח"נ ביאליק", מכאן י"ד, כוח משיחי חלש: תיאולוגיה פוליטית, דת וחילוניות בספרות העברית (מרץ 2014), עמ' 82-119.

9 ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה־התוהו", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 15.

שבמרוקו גורסת כי כשהציץ בן זומא ראה שחותם אחד שבין העולמות נשבר, וכתוצאה מכך העולמות משתקפים זה בזה – כמו מעגל מראות שבור.<sup>10</sup> האב, יצחק אסידו, ספון בחדרו הקטן, שוקד על הספרים ואינו מגלה את תורת הסוד לילדיו. את שמותיהם הוא קובע על פי הערים טבריה, עכו וצפת, כחלק מתורת הסוד: "והספרים, והכישוף שהוא לומד כל היום, הנה העונש, והחשובים, החשובים והשמות המזעזעים שנתן לילדים שלו, כאילו הם חלקים של איזה תוכנית, כאילו יש להם גורל".<sup>11</sup> שמותיהם הם מסמנים לא רצוניים של די־אן־איי תרבותי מסורתי שלהם עצמם אין גישה אליו; הם חלק מחידה בלשית לחשיפת תורת הסוד שהאב מטיל על ילדיו בלי ליידעם: בעצם בחירת השמות הוא בוחן את תוקפה של תורת הסוד בדמות חותם ורד יהודה, ומבקש להגיע אל שורש הווייתו, ואולי פתרונו האפשרי: איחוי החותם השבור בין העולמות.

האב מבקש למסור את סוד התורה לבנו עכו, והוא מסתגר עימו בחדרו ומלמדו. אנו הקוראים מתוודעים לראשונה לטבריה, הבת, ברגע ההתגלות: במהלך משחק ילדים נגלה לעינינו בין שברי מראות ומשחקי אור השמש הנזרקים אל החלל ילד שעניו עצמות:

אבל האלומות הצטלבו, באורח פלא, והילד שב והופיע, כמו תעתוע, ברגע אחד אוויר ואור, ובמשנהו יצור שלם, ברור. עתה יכלה לבחון אותו. פניו העגולים, הלבנים ועיניו העצמות, עפעפי מרפרפים כמו בשינה. לחייו תפוחות משהו ושיערו בעירה דקה של זהב, בעירה של ממש, סבך קל של להבות נעות אך בקושי, בוהקות, ואופף כעננה את הגולגולת. [...] אבל אז פקח הילד את עיניו [...] עם פקיחתן החל לצעוק, צעקה שהוסתה, קול לא בקע מפיו הפעור, אבל עיניו נקרעו לרווחה בארובותיהן, ואפו התעווה. נוכחות הכאב בפניו היתה כה גדולה, עד שחשה [...] כאילו צעקתו הדמומה בכוחה היה למסור משהו מן הכאב אל המתבונן בו, והיא שמטה אותה [את המראה].  
הילד היה לאין, רק משהו מכאבו, ומן התמיהה על עצם קיומו של כאב, [...] מעיר אותה אל העולם, אל מוחשיותו הטורדת, משהו ממנו עוד רעד באוויר לפניו.<sup>12</sup>

מיהו הילד הבווער? מדוע עצם את עיניו והתעורר כעת בבעתה? מדוע הוא בווער? ומה בינו לבין חותם ורד יהודה? הילד, ששערו בווער והוא זועק מכאב אך קולו אינו נשמע, מזכיר את הילד קיי מסיפור הילדים "מלכת השלג" לאנדרסן, שנחטף בידי מלכת השלג ונכלא קפוא, ללא תנועה, בארמון הקרח. גרדה, גיבורתו של אנדרסן, מצליחה להציל את קיי, ואהבתה אליו מפשירה את הקרח.<sup>13</sup> דומה כי הילד הבווער זועק לטבריה שתציל אותו מתוך הבערה. אך מדוע הוא מבקש שתציל אותו? ומדוע פולח כאב את מבטו? דומה

10 על פי תורת הסוד מסוורה, בן זומא ראה שכל העולמות קשורים זה לזה ומופרדים בחותמות. את צורת החותמות כינה "ורד יהודה". אחד החותמות נסדק, עולמה של אומת אדום נהרס, ובניה נפוצו בשאר העולמות. כעת בני אדום מחפשים אנשים "בעלי שם", כדי להחריב באמצעותם את כל העולמות. אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 263.

11 שם, עמ' 83.

12 שם, עמ' 13-14.

13 אנדרסן, הערה 5 לעיל.

כי מתקיימים כאן יחסי מראה הפוכים בין הדמויות: טבריה מגלה את הילד המשתבר בין המראות, ונדמה כי המספר הוא הילד הבווער הזועק: "הוא צף באוויר בלבשו הפשוט, מכנסי ג'ינס וחולצת טי מפוספסת, פסים צרים, אפור וכחול ושחור לסירוגין, חולצה קיצית, רגליו נעולות סנדלים",<sup>14</sup> ובמקום אחר: "ליד המכון הפתולוגי באבו-כביר, ליל קיץ אחד נרעדתי [...] מיום מותה של אחותי. והילד הנשרף הזה, עולה כמו לשון אש באור, בחולצת הטי המפוספסת שלו, בג'ינס ובסנדלים המומסים".<sup>15</sup>

בדומה לקיי הקפוא, המספר בווער,<sup>16</sup> משותק מכאב על מותה של האחות, זועק לטבריה שתצילו מהתהום שנשאב אליה. המחבר מציב את עצמו כדמות בסיפורו־שלו, מעניק לטבריה, הגיבורה, את כוח ההתגלות ואולי את ה"מפתחות" שיצילו אותו. בדומה לגרדה, גם טבריה אמורה לצאת למסע שבסופו תציל את הילד, ואולי את המספר, מבעירת האובדן הפנימית.

אבל הילד או המספר כואב לא רק על אובדן האחות, אלא גם על יחסיו הטעונים עם אביו, שכעת נמצא על ערש דווי. במקביל להתגלות שחוה טבריה, בפרק הראשון גם המספר מגלה לפתע את חותם ורד יהודה בברלין, משתקף מאחת המראות: "וכשעמדתי על צורתו הסופית של התגליף, על הפיתוח המסועף, נמלאתי פחד, שלא ידעתי את מקורו, באותם רגעים לא ידעתי, יובש בוושט, לאורך המסלול היורד עד חדרי הלב, צריבה".<sup>17</sup> המספר נצרב, נשרף אל מול הסמל. במין יחסי מראה מקבילים, גם הילד המשתבר בין המראות נרעד כולו ברגע שטבריה מגלה אותו. אך מה בין חותם ורד יהודה ותורת הסוד מסוורה במרוקו לבין הבערה של הילד וכאב האובדן? דומה כי הילד הבווער מזכיר את חלום הילד הנשרף של פרויד,<sup>18</sup> שבו שואל הילד "אבא, אתה לא רואה שאני נשרף", ומעורר את המודחק של האב, המבקש לחלום לרגע שוב על בנו החי ונאלץ להתעורר משינה אל מציאות הבן המת. דומה כי גילוי המספר את חותם ורד יהודה

14 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 14.

15 שם, עמ' 296.

16 דמות הילד, כדמות המספר, מזכירה את האופן שבו תיאר אדף את עצמו: איקרוס הבווער מכניף השמש אחרי שהמרה את פי אביו ונסק לשמיים. הבערה היא הנפילה אל התהום. וראו: ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 509.

17 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 55.

18 חלום הילד הנשרף על פי פרויד: "בין החלומות שנודעו לי מפי אחרים יש חלום אחד התובע ממני להפנות אליו עכשיו תשומת לב מיוחדת. הוא סופר לי על ידי מטופלת, והיא עצמה שמעה עליו בהרצאה על החלום: מקורו האמיתי עדיין אינו ידוע לי, אך תוכנו הרשים את הגברת, שכן לא החמיצה הזדמנות לחקותו ולחלום אותו: כלומר, לחזור על אחדים מיסודותיו בתוך חלום משלה, כדי לבטא הסכמה בנקודה מסוימת באמצעות העברה זו. הנסיבות המקדימות של חלום מופתית זה הן כדלקמן: ימים וילות ישב אב ושמר על מיטת חוליו של בנו. אחרי מות הילד הוא הולך לנוח בחדר הסמוך, אך משאיר את הדלת פתוחה כדי להביט דרכה אל החדר שבו מונחת גופת הילד בארונו, מוקפת נרות גדולים. זקן אחד הזמן לשמירה והוא יושב ליד הגופה וממלמל תפילות. כעבור כמה שעות שינה חולם האב, שהילד עומד ליד מיטתו, תופס אותו בזרועו ולוחש לו בתוכחה: 'אבא, אינך רואה שאני נשרף?' הוא מתעורר, מבחין באלומת אור הבוקעת מן החדר שבו מונחת הגופה, ממחר לשם ומגלה כי השומר הישיש נרדם והתכריכים ואחת מזרועות הגופה היקרה נשרפו באש של נר בווער שנפל עליהם". וראו: זיגמונד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: עם עובד והמפעל לתרגום ספרות מופת, 2007, עמ' 466. ההדגשות במקור.



במקביל לגילוי־שלו במראות בידי טבריה מסמן את היחס השבור אל האב הגוסס כעת ואל תרבותו. אולי מבקש אדף לקיים פה את השיחה שלא התקיימה מעולם בינו לבין אביו: הילד הבוער, המספר, זועק על אביו שלא שמר עליו מספיק, שלא ראה אותו ממש אלא רק כילד פלא העונה על חידות. ואולי זועק הילד גם על התהום הפעורה בין השניים, תהום שלעולם לא תתאחה, האב שחומרתו הולכת ונמוגה והוא כמו מותיר את המספר לבד:

שאלתי לשלומי, כמובן שלא ענה, הכברתי עוד שאלות סתמיות, תקוף תאוה לשיחה הבטלה שלא הצלחנו מעודנו לנהל באמת [...] ניסיתי, אמרתי, חתם בטבע דיוורדה דליהודי. שום תגובה. לא היעלמותו של זיק הזיהוי צרם לי, לא, אלא התפוגגותה של החומרה, של הפרגול, מילדותי.<sup>19</sup>

אך נדמה כי גם כאן מתקיימים יחסי מראה הפוכים: האב, נטוש בבית החולים, על ערש דווי, ספק מודע ספק לא מודע למציאות, סובל מנמקים השורפים את עורו וכמו זועק בעצמו לבנו – "בן אתה לא רואה שאני נשרף", נטשת אותי ואת תרבותי – ובנו מתבונן בו בריחוק. המספר, נטוש בעצמו, שבוי בבערה הפנימית של עצמו, אינו יודע כיצד לגשר על הפער רב השנים, על הריחוק הגדול שנוצר. כל שנותר לו הוא להמציא תורת סוד ממרוקו שתבנה את הגשר בחזרה למקורות תרבותו של האב הגוסס, בלי שהאחרון ישאיר את עקבותיו. אדף רומז כי העולמות בחותם ורד יהודה לא רק משתקפים זה בזה, אלא גם עוברים זה אל זה. לפיכך דומה כי הילד הזועק, המרמז על כאבו של המספר, הוא־הוא החותם השבור בוורד יהודה. הן זעקת הילד על כאב אובדן האחות והן גילוי של חותם ורד יהודה, המסמן את השביל המוביל בחזרה אל האב הגוסס – שניהם מובילים כעת את המספר ואת טבריה למסע לגילוי תורת הסוד מסוורה שבמרוקו, ואולי לתיקון החותם השבור. אדף רומז כי באחד העולמות מצוי האדם שבידיו המפתחות לאיחוי החותם, אך הוא אינו יודע זאת.

אבל כיצד אמורה טבריה להציל את המספר הבוער מכאב? דומה כי הילד הזועק מן המראות מעורר את דימוייה המנוגדים של טבריה עצמה ומהדהד את התהום המצויה בה: אדף שובר את שלב המראה הקלאסי, שבו הילד מדמיין את עצמו ככול יכול אל מול מבטה האוהב של האם, וכמו מנפץ את המראה לרסיסים. בכך משתקפים שני הדימויים של טבריה בעיני עצמה: מחד גיסא, אביה מוסר את תורת הסוד לעכו ומסמן אותו כממשיך דרכו, וטבריה נטושה בידיו: "והיא התגעגעה אליו עתה משגז, אלא כאילו בלעה מחט, והיא נכנסה ויוצאת בפתחי הדם",<sup>20</sup> ומאידך גיסא, טבריה מבינה כי הידע הנסתר טמון בה וכי אינה זקוקה למסירת האב: "מה פתאום? פתאום ידעתי אותה, מעצמי".<sup>21</sup> זהו בדיוק כוחה של טבריה: היכולת להגיע לשפת התהום, לשפת האין המצויה בין המסמן

19 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 80.

20 שם, עמ' 72.

21 שם, עמ' 73.

למסומן, המתקיימת ברווח שבין האני למראה. התהום שבין המראות והחותם השבור של תורת הסוד מרמזים על האופן שבו אדף מפרק את היחס הקבוע בין מסמן למסומן ופוער את הרווח שביניהם. דומה כי המסע שטבריה יוצאת אליו הוא המסע אל התהום הפעורה. המסע אל המספר, הנמצא בעצמו בתהום בין שתי המראות וזועק מכאב על אובדן האחות האבודה, הוא גם המסע אל איחוי החותם השבור בין שתי המראות. אולי בסופו תצליח טבריה לתרגם את התהום שנפלה אליה האחות לשפת המסמנים: את האין-סוף למסמן סופי.

כדי לאחות את החותם צריכה טבריה להתמודד עם דימויי המראה של עצמה, ואולי אף להשתלט עליהם. כאמור, האב אינו מוסר לה את תורת הסוד, אלא רק לעכו אחיה. האב מתנגד ליהדות המקובלת, מתנתק מהמציאות, ספון בחדרו ושוקד על תורת הסוד מסוורה, וטבריה, המשתוקקת לתשומת ליבו, מבקשת "להוציאו" מן הצריף באמצעות השפה שלו עצמו. טבריה מבקשת לפרוץ את הנסתר והסמוי מן העין ולתרגמו לעולם הממשי של המציאות, על כן היא אוספת חיות שונות, ומכנה אותן בשמות קדושים ובשם הכולל "חיצוניים":

[טבריה] יצאה לחצר, לצד הביכר, סנגרים ופלמוני בצנצנות, זה אחוז תזזית וזו בלא תנועה, טהוין-דעץ דבקה בנפנופיה בתוך חופת התיל שעכו והיא מתחו וקבעו, גרגש מפזז לו וגתרעל מגתרעל. היא חפרה גומה, השליכה לתוכה את פיסות התצלום [...], והעלתה אותן באש.

העשן הדליל זימן את אביה, או אדם בדמות אביה, או אל קדמון, הוא יצא מן הצריף שלו. היא ראתה אותו קרב, ומיהרה לזרות עפר על המדורה הזעירה, סותמת את האפר. טבריה, אמר, גוחן אליה, מה את עושה.

[...] טבריה לא עצרה בעצמה. היא לחשה בכוח, לא חיות, חיצוניים, חיי-צוניים.

החיוך הסובלני קפא על שפתיו. הוא הזדקף באחת, איפה שמעת את המילה הזאת? מעכו?

מה פתאום? פתאום ידעתי אותה, מעצמי, לבד.

שלא תעזי להגות אותה שוב, את מבינה. לא, אמרה טבריה, אני לא...

פשוט תפסיקי לדבר.<sup>22</sup>

בניגוד לאב הספון בחדרו, השומר על תורת הסוד הגנוזה מפני גילויה, טבריה מחליטה לחשוף את תורת הסוד ולהוציא את האב מחדרו. הביבר שטבריה יוצרת מגלם את המתח בין הסמוי לגלוי: מעגל החיות שבלבו היא מבעירה אש משכפל את "חותם ורד יהודה", ועצם השכפול כמו מתרגם את החותם מהסימבולי לממשי, "מוציאו לאור". את החיות שאספה טבריה מכנה בשם הכללי "חיצוניים", הלקוח מתורת הסוד מסוורה, ומצביע על כתבים החיצוניים ליהדות שנוכסו בידי תורת הסוד. דומה כי הכינויים נועדו להשתלט

22 שם, עמ' 72-73.

על שפת האב מכבלי הסוד – ובכך לשחררו – וכי בקריאת השם טבריה מבקשת לשעבד את החיה המאיימת או להשתלט עליה. טבריה מכנה את המקק בשם המאיים סנגרים:<sup>23</sup>

למה לא אמרת לי את השם של הג'וק? אבא נכנס להלם כשהוא שמע אותך. הוא היה בטוח שאני מספר לך חלק ממה שכתוב בספרים שלו.  
סנגרים?  
הוא החיצוני הכי מפורסם, בעצם, היחיד שאבא הכיר.  
מה הקשר? את כל הסיפור של החיצוניים וסנגרים אני המצאתי.<sup>24</sup>

טבריה יודעת שהאב חרד מהשם סנגרים, וכמו דורסת את תורת הסוד. היא ניצבת מול אביה ומפעילה עליו את האיום שבשם, ובכך, כביכול, דורשת שיהיה משועבד לה. נראה כי תרגום השם הסימבולי "סנגרים" לדמות ממשית ונחותה כמו תיקן הוא דרך לשחרר את האב, בשפתו שלו, מעוצמת חרדתו מפני הסמוי – כבליה הלופתים של תורת הסוד המובילה לאובדנו. זאת ועוד: טבריה מבקשת לשעבד את החיה ולפרק את תורת הסוד מכוחה המצמית – ובכך אולי תצליח לשחרר את האב ולהחזיר את מבטו האוהב כלפיה. היא מבקשת להכעיס את האב בכוונה, כדי שישוב, אולי, ויהיה אב "רגיל":

תראה, אמרה, ומנתה את השמות, בהגיעה לסנגרים היססה מעט, אבל הגתה את ההברות אט. ואביה נקשח. סנגרים, אמר בקושי, היא הביטה אליו, נחיריו מתרחבים, האיש האחר מתנשא בו למשול, ואף שמעולם לא הכה אותה האיש האחד, המתינה שיסתור לה עכשיו השני, לחייה היתה מושטת, מכוונת, היא קידמה בכרכה את הכאב שהביאה על עצמה. אבל השני היה נורא יותר, אפילו את הסיפוק הזה מנע ממנה. [...] הוא וצלו הסתלק מעליה.<sup>25</sup>

טבריה אינה מצליחה לזכות במבטו האוהב של האב ואינה מצליחה להשתלט על תורת הסוד ולפרקה מכוחה. האב הופך ל"חיצון" בעצמו, הולך ומתנתק ממשפחתו, ספון לא נגיש בחדרו, ומותיר בליבה של טבריה חור פעור שאינו נסתם. אולי בכך מפספס האב את התיקון האפשרי לחותם ורד יהודה.

דומה כי החותם הוא סמל נשי הדוחה מעליו את מסורת האבות. בספרה מרחב ומקום טוענת חביבה פדיה כי היהדות מציעה שני טיפוסים עיקריים של "אב": האב המחוקק, שעיקר מאפייניו הם תורה, חוק וענישה, מצווה כחוקה וכמערכת, ולעומתו האב המתגלה, המדגיש דווקא אמונה, אהבה, תמימות ומשמעות פנימית. לטענתה, הבן המורד באב

23 אדף מסביר שסנגרים הוא דמות החיצוני האחראי לשרפה שהשמידה את תלמידי הרב שלמה בנבנישתי שעסקו בתורת הסוד. סנגרים הוא החיצוני המאיים מכולם, כיוון שהוא מבקש לפגוע בכל העוסקים בתורת הסוד מסורה. שם, עמ' 263.

24 שם, עמ' 134.

25 שם, עמ' 73.

המחוקק דורש לחדש את החוויה הדתית ואת התביעה לאמונה.<sup>26</sup> אפשר לראות כי אביו של המספר הוא האב המחוקק, השומר על ההלכה ועל קיום המצוות הנוקשה, ולעומתו יצחק אסידו מורד באב המחוקק, והופך בעצמו לאב מתגלה, הדבק באמונה.<sup>27</sup> אך שניהם לא מצליחים למסור את המסורת לממשיכיהם, והם מוקעים משרשרת המסירה. במקום זאת, אדף מסמן את החותם כסמל נשי; חלק בשרשרת מסירה נשית. במאמרה "השושנה המיסטית: ר' ישראל נג'ארה" טוענת שלי אלקיים כי השושנה היא סמל נשי וחושני, סמל מיסטי בין־דתי ורעיון קבלי מורכב.<sup>28</sup> היא מציינת כי בזוהר מצויות שתי שושנות: אחת למעלה ואחת למטה, והן נקשרות למעשה בראשית. לשושנה שלושה־עשר עלי כותרת, כמניין התיבות (המילים) הנספרות ממופעיה הראשון של התיבה "אלוהים" עד למופעיה השני. שלושה־עשרה נחשב למספר טיפולוגי גברי, ואדף משנה את מספר עלי הכותרת של חותם ורד יהודה לשנים־עשר, מספר טיפולוגי נשי (על דרך ההקבלה), ובכך מרמז כי הכוח לפתרון השבר בין העולמות מצוי בידי אישה. מי שמספרת לדמות המספר על סוורה היא האם ולא האב, וגם האחות מבקשת לנסוע למרוקו אך מהלך זה לא צולח. במהלך הספר נפגש המספר עם עדה, שלמדה את תורת הסוד מאימה.<sup>29</sup> גם טבריה מקבלת את תורת הסוד "מעצמה" – ולא מאביה. לעומת זאת, דווקא הגברים הם שעוצרים את שרשרת המסירה של תורת הסוד: המספר, המגלה את נרטיב תורת הסוד, מותקף בסוף בידי חיצון ושוכח את התורה; יצחק אסידו ספון בחדרו ומגלה את התורה רק לעכו; ועכו ממיר את השפות הטבעיות למערכת של חישובים ומתגונן מפני מה שלמד – או אף מתכחש לו. ואולי מוסר אדף את התורה לנשים כדי שימצאו את הד קולה של האחות. דומה כי המסורת הסמויה היא־היא כלי הנשק נגד מוסריה. כלומר, החותם הוא מערכת אוטו־אימונית התוקפת את עצמה (ואת מוסריה) שוב ושוב. על כן, גילוי המסורת ותרגומה מחותם סימבולי אל הממשי, כמו שטבריה ביקשה לעשות, יעקרו את כוחו ההרסני של חותם הוורד, ובכך ישעבדו את ה"חיצון" שפגע באחים המתים. אבל

26 חביבה פדיה, "דגמים של היהדות כדת־אב: אב־מחוקק ואב־מתגלה", מרחב ומקום: מסה על הלא־מודע התיאולוגי־פוליטי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 163–169.

27 למשל, כשהאב יוצא מהצירף הוא מתואר כאל קדמון שהתגלה באמצע הטקס שטבריה עורכת. אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 72.

28 שלי אלקיים, "השושנה המיסטית: ר' ישראל נג'ארה", חביבה פדיה (עורכת), הפיוט כצוהר תרבותי: כיוונים חדשים להבנת הפיוט ולהבנייתו התרבותית, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2012, עמ' 151–180.

29 במהלך המסע אחר מוצאו של חותם ורד יהודה פוגש המספר את עדה, האחראית ל"ארכיונים" הקשורים בתורת הסוד. עדה מספרת לו שהיא נצר לשושלת העוסקת בתורת הסוד: בזמן שסבתה הייתה בהיריון סבה הלך וגסט, וכיוון שבכתה כי אינו משאיר לה דבר סיפר לה על הספרים הקדושים שבביתם, וביקש שאם ייוולד לו בן תיתן אותם לו, ואביו ילמד אותו, ואם תיוולד בת תחזיר אותם לאביו, כדי שילמד את אחד מאחיו. לאחר שנולדה בת סירבה סבתה של עדה להחזיר את הספרים, ולימדה את ילדתה את תורת הסוד הגנוזה. אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 258.

האדם העוצר את הטקס,<sup>30</sup> ובכך מחבל באפשרות לתקן את המעוות, הוא האב עצמו. האב, המתואר כ"אדם בדמות אביה או אל קדמון", כמו הופך להיות ל"אב קדמון" היוצא לשמור על הממלכה שלו ועל המסורת המתגלה כעת, המתפרקת ממשמעותה. בכך הוא הופך בלי דעת למי שמפריע למהלך התיקון הטבעי, ומשרת דווקא את איום החורבן הטמון במסורת עצמה.

## שברי הקול והד השירה

בריאיון מדומה שעורך לכאורה גלעד כהנא עם שמעון אדף על מעשה היצירה מספר אדף על תהליך הכתיבה והפחדים העולים בו:

### לכתוב שירה

זה לא מסוכן?  
 ...זה...  
 יש משהו קשור לזה שניתנת לך מתנה  
 ואתה מתחיל לבזות אותה  
 זו התחושה הכי ה... הכי גדולה שלי ככותב  
 זאת אומרת  
 הכי חזקה נגיד ככה  
 ש... קיבלת משהו באיזשהו שלב  
 לא משנה  
 מתי שהוא בחיים  
 למדת לזהות אותו  
 אתה עובד איתו מול העולם  
 הרבה פעמים כל היחסים שלך עם העולם  
 מתנהלים או  
 מתנסחים דרכו  
 ואז אתה נו... אתה נוהג בו באיזה סוג של זלזול  
 זה לא מסוכן?

30 דומה כי ברומן זה עצם הכינוי בשם נושא משמעות מיסטית או טקסית. למשל, עכו מסרב להיות לבעלים של הארנב שהוא מצא לאחר שטבריה מכנה אותו בשם: "את נתת לו שם, חזר עכו, אני לא רוצה אותו יותר". שם, עמ' 44. ייתכן ששבירת השם היא למעשה הריסתו, או הרס הטקס, כשעשה האב, שעצר את הטקס וביקש מטבריה לא להגיד יותר את המילים "חיצוניים".

— לכתוב שירה  
 זה לא מסוכן?  
 — מילה ועוד מילה  
 להניח לכאב לרגע להיות כאב  
 בלי שהוא יהיה  
 צריך לכתוב אותו

באיזשהו מקום,  
 אתה יודע, בכתיבה יש גם איזה רצון להנחיל אותו למישהו אחר  
 להעביר אותו הלאה  
 אולי יש בזה משהו נעלה  
 ואולי משהו בזוי גם, אתה יודע  
 נראה לי...  
 נראה לי כל כך אינטימי

[...]

למה אני לא... לא מסוגל לנעול את זה אתה יודע בתוך הלב שלי  
 ולהמשיך עם ה...  
 ליותר אתי התחושה הזו  
 שנעלמה לפרקים, אתה יודע  
 היו תקופות שאמרת  
 זה לא חשוב  
 שיום אחד אני אקום  
 ולא יהיה שם כלום  
 ואז מי אני אהיה<sup>31</sup>

לשמע דברים אלו מתמקדת המצלמה תחילה באדף המרואיין, ואט אט עוברת לדמותו של כהנא, הנראה מחוסר הכרה בכיסאו, חבול, פצוע ומדמם. ואף שהוא מוטל בכיסאו, מת, הדובר ממשיך ומדבר עם כהנא כאילו היה מדובר בריאיון רגיל. בסיום ה"ריאיון" נותר הכיסא ריק. נשאלת השאלה מדוע משוחח אדף על השירה עם מראיין חבול ומת. מדוע לכתוב שירה זה מסוכן? דומה כי אדף מתייחס לספר השירה המפעים והכואב אביבה-לא, שזכה לביקורות מצוינות ובפרס היוקרתי לשירה על שם יהודה עמיחי. מתוך התהום, מתוך האובדן הקשה והכאב הפולח נולדת שירה מפעימה. אדף מבועת מהמחשבה שהתהום היא מקור גם לאובדן וגם לשירה היפה והמזוככת: "זה לא מסוכן? [...]" להניח לכאב לרגע להיות כאב / בלי שהוא יהיה / צריך לכתוב אותו.<sup>32</sup> אדף המרואיין משוחח

31 שמעון אדף וגלעד כהנא (מילים), "לכתוב שירה", גלעד כהנא ודרור פז (במאים), NMC, 9/10/2015, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JFfKZMHuko](https://www.youtube.com/watch?v=_JFfKZMHuko). ההדגשות שלי, הש"נ.

32 שם, 0:53-0:40.

על השירה בעודו מתבונן כעיור בכאב עצמו, בדמותו של כהנא. בכך משול מעשה השירה לרצח: ספר השירים היפה על מותה הפתאומי של האחות כמוהו כשימוש מסוכן בשירה, הרוצחת את הכאב הממשי, שאינו ניתן לייצוג, ובאופן פרדוקסלי הופכת את המוות והכאב למערכת של מסמנים אסתטיים ויפים. ואולי זה החטא שעליו צריך המספר להיענש – וליפול בעצמו אל התהום: "שיום אחד אני אקום / ולא יהיה שם כלום / ואז מי אני אהיה"<sup>33</sup>. הכאב הממשי, החבול, שאינו בר-ייצוג, הוא התהום שאדף מבקש ליפול אליה, ובה־בעת מפחד ליפול אליה בלי להחזיק במילים, בשירה, כקרח הצלה. דומה כי הסרטון ממחזז את מסתו של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון". לטענת ביאליק, המילים מסתירות את העולם, את התהום עצמה. כתיבת הפרוזה, כמו המתמטיקה, היא צירופים של מילים שלא נועדו לשנות את השפה או להעיר אותה מתרדמתה, ובכך הפרוזה מנוונת את השפה. לעומת זאת, טוען ביאליק, לשון השירה נוגעת בתהום עצמה ומצליחה לגעת בכוח התנועה של השפה:

וזהו סוד השפעתה הגדולה של לשון השירה. יש בה מגִּרֵת היצר של הרגשת האחריות, מן האימה המתוקה של העמידה בנסיון. ולמה הללו דומים? למי שעובר את הנהר בשעת הפשרה על-פני גלידין מתנדנדים וצפים. חלילה לו להשהות את הרגל על-גבי גליד אחד יותר מהרף-עין, יותר מכדי קפיצת הרגל מגליד לחברו הסמוך ומחברו לחברו. בין הפרצים מהבהבת התהום, הרגל מתמוטטת, הסכנה קרובה.<sup>34</sup>

דומה כי אדף מבין כי גם הדיבור על הפרוזה אבל גם, ובעיקר, הדיבור על השירה או השירה עצמה הם מעשה המנותק מן הכאב הממשי עצמו, כמעין רצח נוסף. על כן, בספרו ערים של מטה בוחן אדף אם אפשר בכל זאת לייצג את התהום, את הכאב עצמו, הממשי, דרך השירה והפרוזה. האם אפשר להגיע לצורה אחרת שדרכה יישמע לרגע הד קולה של האחות המתה (ושל האחים המתים בסיפור)? דומה כי דמויותיהם וייצוגיהם של טבריה, עכו וצפת מבקשים לתת מענה על כך.

חידת זהותו ומותו של צפת התינוק נותרת כ"קופסה שחורה" בלתי מפוענחת: צפת אינו יכול לדבר או לתקשר עם הסביבה, והוא נותר במצב הטרומ סימבולי שלו. לכל היותר, הוא מצליח לחזור על פעולות או מילים בצורה מעגלית מכנית, חסרת משמעות: "הוא חוזר על מילים שאנחנו אומרים, כמו צעצוע מקולקל"<sup>35</sup>. שפתו מנתקת את המסמן מהמסומן, פוערת את הרווח ביניהם, ונשמעת ברובה כשפה של שברים: בכי, נאקות שבר וצעקות. דומה כי שפתו השבורה של צפת מנכיחה את התהום של השפה – את השבר שבין המסמן למסומן.

סודו האפל של צפת ומותו טורד את מנוחתם של עכו וטבריה, והם מבקשים לגעת בחוויה הטראומטית. בשפת האין שלו הם מוצאים כר לתרגום: עכו פונה אל המתמטיקה

33 שם, 1:52-1:55.

34 ביאליק, הערה 8 לעיל, עמ' ל'.

35 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 85.

וטבריה – אל השירה. בשיר שכתבה טבריה, ובו היא מצטטת את עכו, היא מבקשת לפרוץ את גבולות המציאות וההיסטוריה ולעמוד על אפשרויות השפה המתקיימות בין האחים החיים לאחיהם המת:

כָּסָא שְׁלֵמָה לא נשלם. המתכנת ניכר בקרעי הקוד, הילד  
 בשברי הבשר.  
 מתי היה זה שעכו אמר:  
 המתמטיקה טרם הפנתה עין בוחנת של  
 ממש לשתי הנחות קיום,  
 זו של האינסוף וזו  
 של פונקציות רקורסיביות, שתיהן  
 אדנים של התודעה האנושית,  
 תפיסת האפשרות של היעדר הגבול ו  
 סגולת הרפלקסיה, או  
 בהתאמה, היכולת לדמות מכשיר  
 שאת תוצאותיו היא נכשלת  
 להשיג, והכושר לקלוט את עצמה כנתון של  
 עצמה.<sup>36</sup>

בשירתה נוגעת טבריה בשלושת ממדי השפה: "כָּסָא שְׁלֵמָה לא נשלם. המתכנת ניכר בקרעי הקוד, הילד / בשברי הבשר". מה משמעותו של כיסא שלמה, ומדוע לא נשלם? כיסא שלמה נזכר בקהלת רבה ט, שם מתואר כי יש בכיסא מנגנון סודי, וכי כשבא פרעה לשבת על הכיסא הכיש אותו נחש ונשך אותו אריה. כלומר, אפשר להבין כי כיסא שלמה הוא הסוד, הוא שפת האין או שפת התהום שאינה מיתרגמת. בערים של מטה מסביר אדף את הדרשה העוסקת בכיסא שלמה בתורת הסוד היהודית מסוורה:

לא שקטה דעתם של חכמים על כיסא שהיה שלמה מושל הימנו, עד שדרשו בן זומא, תועבת מלכים עשות רשע כי בצדקה יכון כיסא, שהיו מתקוטטין בבניינו בני מרום וזרע אדום, זה אומר מלאכתי וזה אומר אומנותי, והיה עומד בין עליונים ובין תחתונים עד שנתכנסה חמה.<sup>37</sup>

ניסיון התרגום של "כָּסָא שְׁלֵמָה" אינו מצליח ומתקיים כאן מעגל הרסני: "הילד בשברי הבשר", הספק ממשי ספק שירי, קורע לא רק את הקוד, אלא גם את המתכנת עצמו. אפשר לומר שדמותו הסודית של צפת הופכת לעקב אכילס של ה"מתכנת" יצחק אסידו: לא רק שהילד אינו מיתרגם לשפת המתמטיקה של עכו, הוא גם הורס את

36 שם, עמ' 178.

37 שם, עמ' 203.



המתכנת, את יצחק אסידו. לאחר מותו עוזב יצחק אסידו את התורה בעל כורחו, ומכתיר את ניסיונו לתיקון דרך שמות ילדיו ככישלון. ואולי מתכוון אדף לכך שהכאב הממשי פורץ מתוך עצמו וכמו "קורע" גם את המספר, שאינו יכול לתרגם אותו באמת ואינו מצליח להשתחרר מהסבל הכולא אותו. כלומר, לעומת ביאליק, הכותב כי אפשר לתרגם את שפת התהום לשפה הממשית, אדף טוען כי דווקא הממשי הוא שמערער על מערכת התרגום ומנפצה לרסיסים. המציאות הממשית – או להפך, שפת האין-סוף, שפת התהום – אינה מיתרגמת לשירה ואינה מיתרגמת ל"קוד", ונוצר ניפוץ מוחלט של המשמעות.

בספרה מחשבת העודפות מציעה חנה סוקר-שווגר כי הספרות מתרחשת בתוך המתהווה בתנועת המלקחיים שבין עודפות הלשון לעודפות הממשות. בנקודת המגע לא-מגע הנוצרת בתנועת המלקחיים שוהה השיר, בין המילים לדברים, ספק מפריד ספר מחבר בין הלשון לממשי, מזדעזע מעוצמת העודפות הניתכת נגדו הן מצד הלשון והן מצד הממשות, עד כי השיר כמו "רועד" מאותם גלים המתנפצים לכל העברים.<sup>38</sup> דומה כי צפת, "הילד בשברי הבשר", מממש בדמותו השבורה את המערכת הסימבולית המטאפיזית, החותם השבור בין העולמות. ולפיכך, גם אם אי אפשר לתרגם את שפת התהום לשפה הסימבולית, אולי מתקיימת שפה אחרת בין האחים המתים לאחים החיים, המגלמת בתוכה את ה"רעד" שבין המילים לדברים?

טבריה, בשירתה, מתייחסת לשני יסודות שעכו מציין, המתקיימים בו-זמנית: האין-סוף והפונקציה הרקורסיבית. האין-סוף מגולם בפונקציה הרקורסיבית, המקבלת את עצמה כנתון של עצמה ונשנית כמו שרשרת של לולאות. דומה כי "ורד יהודה" מדומיין כמרחב טרנסגרסיבי, המשקף את עצמו כמכשיר חזרתי הנפתח למרחב שבין העולם לאין-סוף. הוורד הוא מצרף של שנים-עשר עלי כותרת ובהם שש פנים, המסמלים את העולמות שאינם מתחברים זה לזה ובה-בעת מקיימים חזרה רפטיבית אין-סופית של העולמות המשתקפים בהם. כאילו סובב הוורד סביב עצמו בצורה מעגלית פנימית. זוהי טעות המתקיימת בתנועת הוורד: במקום מלמטה למעלה ולהפך – בין הערים "של מטה" לערים "של מעלה" – הוורד מסתובב על צירו, ובכך מהדהד את העולמות האחרים. במסתו "האלגוריה ומחזה-התוגה" טוען בנימין כי השירה האלגורית צוברת ללא הרף מקטעים ללא התכוונות למטרה. המשורר אינו רשאי לטשטש את מלאכת הצירוף ולא את השלם, שמבנהו הגלוי היה מטרתם המרכזית של האפקטים המכוונים.<sup>39</sup> טבריה נוגעת בשירתה באי-סדר השולט בין העולמות, במערכות החופפות זו את זו, ובין המקטעים הלא שלמים (בשל תנועת הוורד על צירו) יש אפשרות לחפיפה. המגע בין העולמות כמוהו כרעד, הסטה והד.

צורת הפנים שבוורד והכנפיים השבורות המחברות ביניהם מסמנת מעבר שאינו רציף בין משמעויות השפה, כמעין הסטה, הזחה והדהוד של מילים מעולם אחד לאחר. עכו מסביר:

38 חנה סוקר-שווגר, מחשבות מיותרות – עודפות בספרות העברית 1907-2017, סדרת אופקי מחקר, רמת גן: הוצאת בר-אילן (בדפוס).

39 בנימין, הערה 9 לעיל, עמ' 24.

היחידה הבסיסית של הלשון, הוא כותב, היא המלה הכודדת. [...] כל מילה מקיימת קשרים, בעוצמה זו או אחרת, עם כל המלים האחרות. [...] סביב כל מילה מתגבש ענן של הסתברויות. כל נקודה על הענן, הוא כותב, מייצגת את הסתברותה לגרור מילה אחרת.<sup>40</sup>

החותם מתברר כרשת של מילים הגוררות אחריהן שובל של הסתברויות וצירופים. דומה כי תרגום האיין־סוף לפונקציה רקורסיבית – תופעה שכאמור, כל מופע שלה מכיל מופע אחר שלה והיא מתרחשת ומשתקפת בעצמה בשלמותה שוב ושוב – מוביל אותנו לרטט, להד השפה, השירה כהד. הד השירה מתקיים בהינתן הפרדה בין כוונה למציאות, או בין התגלות למציאות. שירה של טבריה על צפת הוא הדהוד פנימי של שפתו השבורה לשפה השירית שלה, כמלאכת מחשבת לא שלמה החושפת את השברים והצירופים שאי אפשר לאחות. גם השירה הבוקעת מגרונה של מירה בספר כפור היא שירת האחות המתה, וגם ספרו של אדף אביבה־לא הוא הדהוד השבר בין האחות המתה לאח החי. הוורד הוא הד השירה שאינו מחבר בין המסמן למסומן, אלא פורם את הצורות – אנו שומעים רק אותו, את השפה השבורה הרפטיבית, הנשמעת למרחקים, בין האני המשורר לבין ההד הנשמע של השירה (מפי האחים המתים). הדבר דומה לכפתור הפרום של הספה, כפי שתיאר לאקאן את שפת הפסיכוטי, כהיפרעות השפה שאין בה די נקודות כפתור או שנקודות הכפתור שבה נפרמות. התוצאה הרת אסון למחפשי המשמעות – המסומן חומק באופן קבוע מהמסמן, והמשמעות היציבה מתמוססת כליל.<sup>41</sup> הד השירה הוא מנגנון פסיכוטי של השפה, שבו המסמן והמסומן נפרמים זה מזה ונפרדים לאין־סוף אפשרויות של צירוף המהדהדות את השבר בין העולמות. הוורד, כשברי זכוכית, עשוי לשנות בכל רגע את קשר הצירוף של המילים, ולכן פה טמון כישלונו, הוא אינו יכול לחבר את הצירופים לכדי משמעות קוהרנטית. הד השירה הוא הכפתור הפרום בין האחים המתים לאחים החיים. "חותם הוורד" מצביע על כישלונו הפנימי.

דומה כי המסע שהחל יצחק אסידו כשכינה את ילדיו בשמות טבריה, עכו וצפת הגיע אל סיומו. שלושת השמות שבחר ביטאו מודל מרחבי ולשוני כאחד. המקומות טבריה, עכו וצפת מסמנים את החזרה למסורת שהתרבות הציונית השכיחה כאשר דמיינה את האומה החדשה,<sup>42</sup> והילדים התבקשו לייצר בשמם מרחב ממשי וסימבולי גם יחד כדי לחזור אל המסורת, ללכוד את תורת הסוד מסוורה ולחשוף אותה. אולי כך יצליחו הילדים לאחות את החותם השבור ולשמוע את הד קולם של האחים המתים. המשולש המרחבי שבין המקומות עכו, טבריה וצפת לוכד גם משולש לשוני: שמו של צפת וחיידת חיי מרמזים על תורת הסוד היהודית־קבלית מהמאה השש־עשרה בצפת;

40 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 211–212.

41 דילן אוונס, "נקודת כפתור", מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, מאנגלית: דבי אילון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 169.

42 וראו: יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2007. בספרו עומד שוורץ על הערים והמקומות שדרכם דומיינה האומה החדשה: בעיקר הקיבוצים, המושבים, ירושלים ותל אביב. הערים המסורתיות כמו צפת, עכו וטבריה נשכחו מהלב הציוני.

"תורת השברים" משתקפת בדמותו של הילד כנרטיב שבור שאינו מצליח להגיע לכדי מימוש. אדף כותב כי על פי תורת הסוד הגנוזה מסוורה במרוקו, ברגע כלשהו נכנס בן זומא לפרדס וגילה שבר באחד החותמות המפרידים בין העולמות, שבר שבגללו בני אדם, שחיו בעולם מקביל לשלנו, התפזרו בכל העולמות וביקשו למחוק את הראיות. דמותו של צפת מממשת אפוא את החותם השבור, את התהום שבין העולמות. שמו ודמותו מרמזים על מרחב מטאפיזי המגלה מערכת מורכבת של עולמות, מערכת המגלמת גם את אפשרות המעבר בין העולמות ואת אפשרות ההדהוד של התהום לשפה. מולו עומדת טבריה. במאה העשירית נחשבה העיר טבריה למקום של שימור השפה העברית הצחה, המקורית, השפה שבה ניתן המקרא לבני ישראל. העברית של אנשי טבריה נחשבה "מיטב השפה", ודובריה בפי כל שכבות הציבור היהודי בטבריה. משוררים התקבלו אם עברו בחלוף השנים בטבריה, ולמדו את לשון השירה הצחה.<sup>43</sup> הגיבורה טבריה מייצגת את התשוקה אל השירה הטהורה, השירה שמבעדה משתקפת התהום.<sup>44</sup> לעומתה, במעין יחסי מראה אליה, עכו מייצג את המתמטיקה, הצירופים השונים של המילים והאופנים שבהם המילים מהדהדות זו את זו. דומה כי כדי להתמודד עם האובדן ועם תהום השפה של צפת יוצר עכו מערכת הגנה של השפה: מילה אחת גוררת אחריה מערכת של מילים, עד שאין מקום למציאות עצמה. ביאליק כותב:

מלה או שטה יורדת אפוא מגדולתה ומפנה מקומה לאחרת [...] לפי שנשחקה המלה או השטה מרוב מעוף ומשמוש וחטוט ואין בה עוד כדי כסוי והעלמה יפה, וממילא אין בה עוד כדי הסח הדעת לפי-שעה.<sup>45</sup>

עכו, שאינו יכול להתמודד עם התהום של השפה, הכאב הממשי על מות האח, מבין כי מילה אחת עלולה לאבד את כוחה אל מול התהום המשתקף מתוכה, ולכן, כאמור, בונה מערכת הגנה בשפה:

הוא כותב, כיסא שלמה, צירוף ששאלתי ממדרש קדום ששמעתי מפי אבי. אבל ראשית, הוא כותב, עלי להציג מודל לשוני שעובד בבסיס השיטה. היחידה הבסיסית של הלשון, הוא כותב, היא המילה הבודדת. [...] כל מילה מקיימת קשרים, בעוצמה זו או אחרת, עם כל המילים האחרות. הלשון, הוא כותב, לתפיסתי, היא רשת צפופה, ויחד עם זאת, הוא כותב, לא כל הקשרים באים לכדי ביטוי בכל שימוש של המילה. עלינו, הוא כותב, להבהיר כיצד מושגת, למרות היחסים המסועפים בין המילים, משמעות סופית, מוגדרת.<sup>46</sup>

43 רינה דרורי, ראשית המגעים של הספרות היהודית עם הספרות הערבית במאה העשירית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 138-148.

44 בבגרותה שבה טבריה אל האב ומבקשת להתחקות אחר עברו הסמוי, לגלות מהי תורת הסוד ששקד עליה. אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 163.

45 ביאליק, הערה 8 לעיל, עמ' כ"ח.

46 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 211-212.

שיטה לשונית זו אינה משאירה מקום גילוי לתהום שבין המילים. אפשר אף לומר כי המערכת שממציא עכו, כמוה כמעין "אנטי-מחיקון" המבקש למחוק את תורת הסוד, את כאב אובדן האח ואת התהום שהייתה כה פעורה בילדותו. לא בכדי עוסק עכו לאורך כל הספר בבנייה של מערכות הגנה ממוחשבות. המרחב השירי של טבריה מהדהד גם את גבולות השפה, התהום, המתמטיקה (הפרוזה) והשירה, אבל מבעדן הוא מצליח לשמוע את הרטט, ההד וההזחה המתקיימים בין העולמות הלשוניים שהילדים מייצגים. בה בעת, חותם ורד יהודה מנכיח את אי האפשרות להעביר את המסורת מדור לדור: גילוייה מוביל מייד למחיקתה, כאילו משתלט ה"ממשי" על השפה ופורע אותה מבפנים. אך דווקא סוד המסורת ומחיקתה שוב ושוב הוא המאפשר את חיי הנצח שלה – כמערכת המתעוררת מחדש בכל דור ודור וכמו תובעת את גילוייה.

## הד השירה והתכלות השפה

דרך הדהוד השירה עובר גם הסוד הנורא של חותם הוורד – סוד התכלות השפה. במסתו "משימתו של המתרגם" טוען ולטר בנימין כי קרבה בין שתי הלשונויות בתרגום טמונה בהתכוונות משותפת המונחת בבסיסן. כלומר עלינו להגיע לכדי אינטנסיביות בין השפות, ובכך ניגע ולו בנקודה אחת דקיקה ב"לשון טהורה". אך בנימין כותב כי "בלשון הטהורה, הלשון האלוהית, כל אמירה וכל התכוונות נתקלים לבסוף בשכבה שנגזר עליהם להתכלות בה"<sup>47</sup>. הד השירה המתורגם משפת האחים המתים לשפת האחים החיים מכיל את פחד הכיליון, את האופי ההרסני של המסורת, השואב את האחים המתים וכמו מאיים לשאוב אליו גם את האחים החיים.

האם מדובר בהתכלות השפה או בהתכלות החיים עצמם? דומה שאצל אדף היינו הך – איום ההתכלות של המספר כרוך בתהליכי התגלות ואובדן של השפה עצמה כזיכרון:

היא אמרה, תפסנו את החיצוני שנייה אחרי שהתנקש לו בזיכרון, ושנייה לפני שנעלם. מדוע לא נלקח ממני הזיכרון אם כן, היכן היה בטרם, ומה פיתה אותו לשוב. האם כך הם הדברים, שהאהבה נושאת אותנו בעד הזמן, מחוץ לגוף, למחשבה, שהתימרנו להאמין שהם שלנו, רכושנו היחיד, טובינו, שהיא מורה ללבוש צורה על פי גחמותיהם של אלה האוהבים אותנו, ומפצירים בנו להישאר כצלם הצפון אצלם, כאותם כיסים של עבר, כלואים במקומות של זעזוע. ליד המכון הפתולוגי באבו כביר, ליל קיץ אחד נרעדתי, ששם היה תפוס משב מקפיא מן הכסליו ההוא, מיום מותה של אחותי. והילד הנשרף הזה, עולה כמו לשון אש באור, בחולצת הטי המפוספסת שלו, בג'ינס ובסנדלים

47 ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: נילי מירסקי, ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, עדי שורק (עורכת), תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 138.

המומסים, דבקים אל כפות הרגליים [...], ואני יושב בבית אמי, מוקף באחי ואחיותי, בעוד השיחה זורמת הלאה, אני מסרב להאמין שהוא אני, אך אין לי ספק שכך אירע.<sup>48</sup>

רגע הבשורה על מות האחות מבשר את רגע הנפילה האורפיאית של המספר. הילד המשתבר בין המראות הוא המספר, והוא נשרף באש הכאב על מותה של האחות וצולל עם זיכרון מותה אל תהום השכחה. לא בכדי הסצנה מהדהדת גם את הגיבורה מירה בספר כפור, הנשרפת כיוון שטימאה שפתיים – אמרה דברי שירה אסורים של האחות. נדמה כי בקרבו של המספר בוערת השירה כקינה, כשבר פנימי, אבל בגינה הוא נשרף ונופל: "זה לא מסוכן?" ממשיך לשאול בזמן הנפילה האורפיאית.

זיכרון האחים המתים הוא הרגע המעורר ומחולל את העלילה ואת הטרילוגיה, אבל במידה רבה הוא המכלה אותה. המסע הבלשי מגיע אל סיומו במפח נפש, שכן גם חותם ורד יהודה לא הצליח למלא את המשימה: להציל את הילד, את המספר, מכאב האובדן, ולשמוע לרגע את הד האחות. כפי שקובע המשפט המתאר את ורד יהודה: "חתם בטבע דיורדה דליהודי", שפירושו חתם בחותם הוורד היהודי, ומשמעותו – נידון לכישלון. אי אפשר להתגבר על עבודת האבל הפרטית על מות האחות האהובה, ואולי הדובר השירי של אדף נידון מראש לכישלון בשירתו עליה. כפי שמתוודה דורון אפללו בסיום הספר: "את עבודת האבל, אני חושב, לא אסיים, אבל אולי, בתום יצירה זו אוכל לחדול מכתבתה".<sup>49</sup> חותם ורד יהודה מסמל את תהום המשמעות, את אובדן הזמן והזיכרון השמורים בו. זעקת הילד המשתבר בין המראות היא זעקת המספר על "החור השחור": האב, כנר אחרון למסורת יהודי מרוקו, לעולם לא יתגלה מבעד למחיקה הציונית רבת השנים, ואדף, במילותיו, מבקש להקים לו גלעד ומרחב של תורת סוד. בהבעת זוהי זעקה על אובדן אחותו האהובה אביבה, שעל מותה כתב בספרו המפעים אביבה-לא, שבו ביקש לשבור את השפה העברית ולהנכיח את האחות כייצוג של "חירור השפה", כניסיון לשמוע בתוכה רחשים אחרים ומסורות אחרות. ספרו של אדף הוא דיבור מתוך נסיקה אל הנפילה האינסופית – ואולי שמו של המספר הוא-הוא החותם השבור, הרועד, של הספר.

מכללת סמינר הקיבוצים ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב

48 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 296.

49 שם, עמ' 331.



## ”מה שמעודו לא נשכח באמת”: הערה על מוקס נוקס

### זהו אלמקיים

זהו דיון בספרו של שמעון אדף מוקס נוקס,<sup>1</sup> שפירוש הביטוי הלטיני שבכותרתו הוא “הערב יורד”. כתיבתו של אדף מתמודדת עם שאלות של ספרות מזרחית על גווניה – זיכרונות ילדות מעיירת פיתוח במדבר, משפחה המתמודדת עם הקרע והשבר של ההגירה, פערים המצטברים בין חינוכו המסורתי־דתי ובין העולם החילוני והמרחב הספרותי שהוא פועל בו. במוקס נוקס תמות אלו נחקרות באמצעות גופי ידע ומבעים צורניים בלתי רגילים, כגון מדע בדיוני, עתידנות וטכנולוגיה, השזורים ומצויים בשיג ושיח עם חוכמה יהודית ועם טקסטים מקודשים. האופן שבו שתי המסורות נכרכות זו בזו מייצר עולם היברידי, הנקרא בעת ובעונה אחת כעתידיני (ואף אפוקליפטי) וכעתיק, ולהבנתי, הספציפיות של המרוקאיות בכתיבה הזאת – בצד ההתחמקות מיצירת קול כול־מזרחי – מציעה צופן נוסף לקריאת העולם הזה.

במוקס נוקס מסרטט אדף שני מתווים כמו־אוטוביוגרפיים: האחד בזמן עבר, כילד וכנער בעיירה דרומית, והשני בזמן הווה, כסופר צעיר, מוערך אך כושל מסחרית. בשני המתווים השפה קריטית: היא עמוד תווך הן בשקידתו הדתית־כמעט כנער על לימודי הלטינית, שבעבורו אינה אלא שלילת סביבתו המיידית, והן בהטמעת העצמי הבוגר והמספר בתוך הספרות המערבית. לאחר שגדל לאב ידען וכמעין עילוי, תלמיד מחונן בספרי הקודש היהודיים, המספר בוחר בלטינית – היפוכה וניגודה הקטגורי של העברית – כאקט של מרידה בשפת הקודש, המקודשת כמו גם נכפית עליו בידי אביו. הבחירה בלטינית מסמנת אותו גם כ”אחר” מוחלט, המנוכר מסביבת הילדים האלימים בבית הספר ובמפעל שבו אביו עובד, ושבו יעבוד גם הוא בקיץ של שנתו השש־עשרה. כדי להביא את עצמו אל סיפו של ידע אחר, כפי שהוא תופס אותו, הוא נוסע אל חנות הספרים בעיר הקרובה (המכונה שוב ושוב “עיר המחוז”), פורש מהתיכון הדתי שלמד בו לטובת תיכון חילוני, ושוזר בהתנשאות מימרות לטיניות בדיבורו, לעיתים בניסיון להוכיח את אביו ולהטיח בו את חוסר מקוריותה של העברית, את הישענותה על מקורות זרים ואת המקבילות הקיימות לה בשפות הנכר, המפשיטות אותה מקדושתה. אך המתחים הללו,

\* המחברת מבקשת להודות לפרופ' אלה שוחט, שכן המאמר גובש לראשונה במסגרת קורס בהנחייתה ב-NYU. העבודה הוצגה בגלגולה השני בקיץ 2018, בכנס הבין־לאומי של איגוד הפרופסורים לעברית באוניברסיטת אמסטרדם, בפאנל בנושא “עברית במגרב, עברית מגרבית”, שיזם פרופ' יגאל נזרי, ועל כן תודה נתונה גם לו.

1 שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2011.

שהמספר מכונן כדיכוטומיות הופכיות, בין שני עולמות המשמשים כתשלילים זה לזה, אינם פועלים כצפוי: דומה כי תהליך ההשתנות או המעבר לעולם אינו מושלם. כדי לדבר על האב, לנתח את דמותו או למרוד בו משתמש המספר באותו הידע שהאב שתל בו – העברית. יתרה מכך, זיכרונות ילדותו, חבר ילדותו ותהום שנפערה בינו לבין האחרים רודפים אותו עדיין.

בכל רובדי הסיפור מצויה המזרחיות. היא אינה שם כזהות גנרית, כאבחון סוציאלי או כתיגו חיצוני. גילומיה מורכבים, מעודנים וספציפיים, ומתפענחים רק על דרך פיצוח הקוד. הזהות הזאת, יותר משהיא מזרחיות סוציולוגית, היא מרוקאיות שאינה מציגה או מציעה את עצמה לקורא השגור בדימויים (הן בשפה, הן בחזות). במקום זאת היא פועלת כעור הנלבש, נוכחת ומובנת מאליה בעת ובעונה אחת. במסה זו ברצוני לפענח את צורת האכלוס הזהותית הזו כאופן קיום בעולם באמצעות שלוש תמות: הראשונה ממזגת יחדיו את דמות האב והשפה העברית לכדי סבך שהמספר מבקש למרוד נגדו, ובה־בעת חב לו חוב גדול; השנייה מנכיחה את המכונה "השסע" – הפוליטי, החברתי, האתני – באופן המפורש ביותר האפשרי; והשלישית, הפושה גם באלו הקודמות ומצויה בטקסט באופן מופשט ונרחב בהרבה, מגולמת בסירוב – על כל פניו.

## א. האב, העברית

כבר בפרק הראשון במוקס נוקס האב עולה וחוזר בשישה אזכורים, ה"כותבים" אותו לא רק כדמות בעלילת הרומן, אלא גם כמכשיר החולש על הכוחות הסותרים, המושכים והמתנגדים, במהלכי נפשו של הכותב. לשון אחר, האב אינו רק דמות ביוגרפית ממשית, אלא גם דמות מיתית. שני תפקודיה הללו הכרחיים זה לזה משום שהספר עצמו כמוהו כמעשה פרשני הנעשה בסיפור האוטוביוגרפי של הכותב (המילה "סיפור" חיונית כאן במובנה הישיר: העמדה של פיקציה).

כגלגל שיניים עלילתי ושפתי, דמות האב בסיפור כתובה הן כאובייקט מתפרש והן כמפתח לפרשנות. כאובייקט מתפרש, הספר הוא מעין מסע להבנת הרבדים הגלויים והנסתרים בדמות האב – האלימות שלו, הביוגרפיה שלו, הגירתו ואדיקותו הדתית. כמפתח לפרשנות, דרך גלגוליו הסימבוליים של האב מתבררים מסלולי ההיעשות של הבן, פגמיו הטרגיים והכוחות המפעילים אותו. התפקוד הסמלי הזה מתאפשר משום שהאב, מעצם היותו ידען ומלמד, אוחז בעמדת שומר הסף של החוכמה, מחזיק לא רק בידע הדתי עצמו, האינפורמציה, אלא גם בגישה אליו. אזכור האב המעגן הן את הקריאה לפרשנות והן את אי היתכנותה של קריאה כזו, סתימותה ההכרחית, מופיע בדימויו כאל: "אבי היה אל שלבש צורות מרובות, בני גילי לעגו לי בחצר המשחקים, ביקשתי הוכחות מאמי, לבסוף הניח לי אבי לנהוג במרכבת השמש שלו"<sup>2</sup>, ולמעשה, הדימוי האלוהי עולה

2 שם, עמ' 9.



כבר באזכורו הראשון: "פניו של אבי ריחפו מעל הספרים בערבים"<sup>3</sup>. כבר כאן נכתב האב כדמות המכוננת והמאיימת של מעשה הקריאה והלימוד, כבעליה של שפה הנקשרת באלוהות, ובאזכור הבא הכותב ממשיך וממצב את אביו ככוח אלוהי, כמי שלעומתו, ככוח נגדי לו, מתקיים ידע אחר: "ברחתי מבית הכנסת מפני זעם אבי, ראיתי גורל נרשם בעננים"<sup>4</sup>. ההתרחקות משפת האב היא היכולת להינצל, לברוח, והיא כוללת מחיקה של ידע קיים. שנים אחר כך יספר למאהבת נ-- --, האשכנזייה והעשירה, המבוגרת ממנו:

רצית לדעת על המשפחה שלי, על העבר, אז הנה, אבא שלי הכריח אותי לשנן, כל הילדות שלי, את המקורות, היה מענה אותי בשאלות, הכרתי בעל פה איך ספור פסוקים וסוגיות, מראי מקומות, בלי הינד עפעף הייתי מצטט, אבל שכחתי את הכול, השכחתי את הכול, מצאתי דרך להיחלץ.<sup>5</sup>

שפת הקודש וידיעת הפסוקים הן האמצעי אל האב, והאב הוא האמצעי אליהן. אך המספר מבקש דווקא להתרחק מן האב ומן המעמד המובטח לו כתלמיד חכם. הוא בוחר למרוד באמצעות השפה, לא רק בשלילה או במחיקה, אלא באופן דווקאי: בפנייה אל האויבת המושבעת של האב, הוא העברית, הוא הקודש – השפה הלטינית. אך בטרם נתמודד עם מעמד הלטינית בספר, ועם האופן שבו היא פועלת נגד ועם הזהות האתנית והדתית, יש לחזור לדימוי מרכבת השמש ולהציע אפשרויות להבנתו. הדימוי לקוח מהמיתולוגיה היוונית. במרכבת השמש רוכב בנו של אל השמש הליוס, המבקש הוכחות לאלוהותו של אביו, וסופו שיאבד את שליטתו בה ואת חייו. מעבר לחשיבותה של הבחירה בעולם הדימויים הזה דווקא, יש כאן עוד רמיזות: המספר נחנך בידי האב, מקבל ממנו דבר מה, לומד להשתמש במה ששייך לאביו. לפי הפרשנות המוצעת כאן מרכבת השמש היא השפה; וכתבת הסיפור היא מעשה של היענות למה שלפנים היה נחלתו הבלעדית של האב, מה שהאב ניסה להנחיל לבנו כל העת: האות העברית. אך באותו מעשה ממש ישנה גם סכנה, דבר מה העומד להיאבד, "לילות שלמים הוצאתי בבהייה בחושך, משהו התקרב ובא, לא ידעתי מה"<sup>6</sup>.

אך בצד נוכחותו האלוהית האב הוא גם דמות פרקטית, יום-יומית לחלוטין, הנתונה בידי כוחות חיצוניים סוציו-אקונומיים: "אף שאבי הבטיח נסוג, הטיח שאין לו אמצעים לרכוש לי מחשב"<sup>7</sup>. מובן שפרט זה מתיישב עם סביבת ההתרחשות של הסיפור כולו, עם מצבה של המשפחה המהגרת, עם הצורך בעבודת הקיץ במפעל הקיבוצי ועם הרכנת הראש הכרוכה בה, הן לאב והן לבנו (בעת שהבן שינן הטיות פעלים במטבח ישב אביו "בבגדי העבודה שלו וקרא בתלמוד, ממתין להסעה למשמרת השלישית"<sup>8</sup> – ברגע מינורי זה לוכד

3 שם, עמ' 7.  
4 שם, עמ' 8.  
5 שם, עמ' 145.  
6 שם, עמ' 9.  
7 שם, עמ' 8.  
8 שם, עמ' 181.

המספר את הפער כולו, את משמעות העבודה בעיני אביו, היינו, את עולמו שחרב), אך מניעת המחשב מן הבן נושאת גם משמעות סמלית הקשורה לאופן שבו המספר מפרש את דמות אביו ומבין אותה. במעשה המניעה אין האב רק מעכב את למידתו של הכותב, אלא הוא גם מנסח מהי למידה ראויה, ובכך ממפה את העולם הלגיטימי לאינטלקט של בנו: כתיבי הקודש, ולא המחשב, ולא ספרי הדקדוק בלטינית. אלא שמתוך הצורך הכלכלי, כפי שקורה פעמים רבות בהגירה, נפער פער: בשלחו את בנו לעבודת הקיץ הראשונה בחייו מייצר האב כמעט בלי דעת את האמצעים החומריים שיעניקו לו בבוא העת גישה אל הנוכרי (הלטינית, הפילוסופיה, הספרות הזרה). בתחילה הכול כשורה: הכותב מתחיל לעבוד תחת עינו הפקוחה של אביו, במחלקה שהוא מנהל במפעל. כשם שהאב הוא אדון המכונות במפעל (המצוין לשבח בפי הבכירים ממנו, המתפעלים מדקדנותו), הוא גם האדון של מכונת הלמידה והאמונה שהיא בנו. הוא מפקח לא רק על עבודתו, אלא גם על שעות התפילה שלו, ובאופן זה חוזר האב ונשנה בסיפור כשער הגישה: אל המזון ואל הדעת. הוא השער הנעול – נועל את דלת המקרר, מכבה את אור הקריאה לפני שבת ובלילה, מונע כסף לקניית ספרים.

אך גם האב זקוק לבנו, המהווה בעבורו מעין אפשרות. הוא מכין אותו לתחרויות ולחידונים העוסקים בארון הספרים היהודי, ובזכות ניצחונותיו הנשנים של הבן יכול האב לרכוש את ספרי הקודש לבייתם. בנקודה מסוימת נוקט הבן שתיקה מרדנית על הבמה ונכשל בכוונה. משנפתח השער אל הזר והנוכרי באמצעות עבודת הקיץ והגישה הגאוגרפית שזו מקנה לערים אחרות – לרבות חנויות הספרים שבהן – האב מסרב להלוות לבנו כסף לרכישת הספרים שהוא עצמו רוצה ("יקשה עלי להסביר מהי תאוות הבעלות על ספר").<sup>9</sup> הבן מבקש להתנגד לייעודו כמסגר במפעל, להסללה אל עבודת הכפיים, אך האב מסרב – ומעכב את הבלתי נמנע: "הוא פלט נחרת בוז, מה אתה לומד, את האפיקורסות שלך, אבל את אפיקורוס הוא ביטא אפיקורס, ככה הגו בעיר שלו. אפיקורוס, חשבת. אז תגיד שזה העניין".<sup>10</sup> הבן והאב נדמים בתשוקתם אל המילה. בתחילה כונן האב את הפתח אל הלשון ואת הדרך להכירה, הן במובן של ביסוס הגישה והקרבה אליה והן במובן של דוגמה או מתודה, כדרך היחידה להכיר את הלשון:

אבי לא השתנה בחודשים שנפקדתי מבית הכנסת הקבוע, בפרשת השבוע עקב בחומרה אחר בעל הקורא, אחר ההגייה, ההטעמות, אורב לטעויות, כשלים של הלשון, ומתקן אותן בקול חותך, בנעימה שלוה, מלבדי מי שמע את השמחה לאיד, וקודם, כשהוזמן בפעם המיליון לקרוא בהפטרה, נחבא אל הכלים, אמר, אתם עושים לי יותר מדי כבוד.<sup>11</sup>

בבית הכנסת ההקפדה כוללת תיקון כשלי הלשון באמצעות הלשון, במילים, אך בבית היא מיתרגמת לענישה על עניינים שבלשון באמצעות הגוף:

9 שם, עמ' 40.

10 שם, עמ' 33.

11 שם, עמ' 57.

נודע לו [...] שאחי הצעירים לא מתייצבים לקריאת תהילים. [...] במוצאי אותה שבת ינעל אבי את הדלתות, שתיהן, זו של הכניסה וזו הפונה אל החצר, ישלוף את החגורה למודת ההצלפות, וירדוף אחריהם ברחבי הבית.<sup>12</sup>

בחלוף הזמן יהיו ילדיו חזקים מכדי להכותם ("ואחי יאמר, יש לך מזל, רק מהכבוד אני לא מפרק אותך"),<sup>13</sup> אך לעת עתה מה שמונע את הענישה הגופנית הוא המילה, הפעם של האם: "אני יצעק, אמי תגיד, אני יצעק, עד שכל האנשים ברחוב ישמעו. [...] הוא ייכנע, ימשוך ידו מהמכות."<sup>14</sup>

אך כוחה של האם, המצילה את ילדיה מנחת זרועו של אביהם לא פעם, אינו רק מילולי: "משך שנים רבות עינה עִפְרִית אכזרי את אבי במצודת החול שלו, עד שחילצה אותו אמי בכשפיה וכלאה את הַשֵּׁד בגלעין תמר."<sup>15</sup> כאן כבר מצויה מיתולוגיה אחרת מזו היוונית. עִפְרִית (عَفْرِيَّت) הוא שד מרדני ושוחר רעות המופיע בקוראן הופעה יחידה, ובסיפורי עם הופעותיו רבות.<sup>16</sup> גלעין התמר נזכר כקמע נגד כישוף דווקא במקור רומי, האנציקלופדיה תולדות הטבע של פליניוס (Pliny), אך שם הוא נקשר במסורות בבליות ופרסיות.<sup>17</sup> מעבר לעולם התרבותי הזה, חשוב להבחין כאן גם באלמנט אחר, פנים-סיפורי: לעומת האב כאל השמש ומרכבתו, שאינם מתעלים מעל לרובד הדימוי המושאל, ממשותו של העִפְרִית והכישוף המחלץ את האב ממנו לחלוטין אינם רק דימוי. הם מתכתבים עם רובד על-טבעי המצוי לאורך הסיפור כולו, ששיאו בהבנה האיטית של המספר המבוגר שאחינו ואחיניתו, שהוא מרותק אליהם, הם יציר דמיונו, או לפחות נראים קודם כול לעיניו.

לכוד בכוחותיו של שד, ברשתות המצויות מעבר לו, האב מופיע אט-אט כדמות אחרת משנצטיירה קודם. האב, עם הזמן, הולך ונעשה נתון לחסדיה של האם. האם תשוב ותרסן אותו לאורך הסיפור, בתחילה באמצעים מורכבים לאיתור, סמויים מן העין. אחותו הגדולה של הגיבור, היוצאת בשאלה, טוענת לפניו: "היא יודעת לחכות. [...] נשים, אם הם שורדות, הם תמיד מנצחות. [...] האמת היא שאמא כבר ניצחה [...], אני ההוכחה."<sup>18</sup> בזקנתו האם תשלוט שוב בגורלו, והוא קמל בכיסא גלגלים, אך ייתכן גם כי הנזקקות המשעבדת הזו היא המשך ישיר לאלימות הגלויה של ימי העבר:

12 שם, עמ' 57-58.

13 שם, עמ' 75.

14 שם, עמ' 58.

15 שם, עמ' 8.

16 *Encyclopedia Britannica Online*, s.v. "Ifrit", accessed September 15, 2020, <https://www.britannica.com/topic/ifrit>

17 עקיבא לונדון, "מטעי התמר בארץ ישראל בתקופת בית שני המשנה והתלמוד", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, התשס"ג, עמ' 164-165.

18 שמעון אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 85-86.

עמדתי בסלון והאזנתי ללחישתה בשעה ששטפה אותו, לוחשת לו את העוללות שהסב לה מאז צעירותה, ההשפלות, הגידופים, המכות, מקוננת על חייה. נשבעת למרר לי את החיים, אמרה, הייתי צריכה לעזוב אותך כשעוד היה לי כוח.<sup>19</sup>

קשר בל יינתק בין שליטה והשתעבדות מתחוויר כאן במלוא עוצמתו, שני צדדים של מטבע. אך עוד בטרם יאבד לו כוחו הפיזי מתעמת האב עם כוח אחר, הקשור דווקא לתשוקתו־שלו לידע ולמילה הכתובה – ידיעת הלטינית של בנו, המאפשרת לו לפתע להשיב מלחמה שיערה:

הוא מטיח בנו, בערבי שיש, בעיקר כי הוא מתנגח, אני צעיר, אני נענה לאתגר ומשיב, בכל הזעם שלי, אני מצטט כנגדו בשפה שהוא מכנה שפת המשומדים, הוא שולף משפטים עתיקים, עבשים, מפוררי תפארה, אני מדגים את מקבילותיהם הקדמוניות לא פחות.<sup>20</sup>

שפת המשומדים והכפירה שהיא נושאת עימה מסוכנות דווקא משום שהן שזורות ושלובות בשפת האב, הקדושה: "ומאוחר יותר, עשור אולי, במלחמותי נגד אבי, אוכיח לו את העכו"ם המסובכת בשורשי אמונתו".<sup>21</sup> אם כן, הזעזוע הממשי אינו רק בפנייה אל מה שנדמה כזר מוחלט, הופכי, אלא בגילוי שהזר המוחלט אינו כה זר, שהוא והמוכר, הנכון, "מכתימים" זה את זה. כשנשאל מדוע בחר בלטינית כשפת המרד של הגיבור בספרו, ענה אדף:

התשובה הפשוטה היא כי הוא רוצה לשלוט בשפה שמסמנת, מבחינה תרבותית, את מרחב הקיום הכי אחר וצר למרחב הקיום של אבא שלו, הכי עוכר ישראל. מפתיע עד כמה היריבות בין יהדות ונצרות נשמרת לאורך הדורות, גם בארצות שהנצרות לא היתה בהן הדת הדומיננטית. בעבור ההורים שלי, למשל, אף על פי שגדלו במרוקו, ובמיוחד בעבור אבי זכרונו לברכה, ישו הנוצרי שייך לסטרא אחרא, אסור להעלות את שמו במעשה או בדיבור. אני זוכר כל מיני טאבוים שהיו נהוגים בקרב הילדים בשדרות – לא לשרטט מפגש של קוים שמזכיר צלב, להגיד ימח שמו וזכרו בכל פעם שהשם נהגה, האמונה ששמו הוא נוטריקון של ימח שמו וזכרו וכיו"ב. טאבוים כאלה בכלל לא נהוגים בקרב הקהילות במדינות ערב, ביחס למוחמד או לסמלים של האסלאם. אצל יהודי מרוקו, מוחמד או מוסלמי הם שמות נרדפים לכופר או לגוי, אבל לא יותר. זה מוביל אותי לתשובה המורכבת. בלא יודעין, המספר, כדי להשתחרר, צריך לשחזר בזירה הנפשית שלו את התנאים שהובילו לאחד מרגעי המשבר הגדולים בתולדות היהודים, ובמידה רבה חתמו את גורלם – תקופת המשנה המאוחרת, לקראת סופה. היהדות מתפלגת.

19 שם, עמ' 220.

20 שם, עמ' 78.

21 שם, עמ' 97.

היא מתפוצצת מבפנים, בהולידה מתוכה דת אחרת, שתופסת את עצמה כירשת החוקית שלה, הגלות הופכת להיות עובדה מוצקה, ובעצם, המאפיין העליון של הקיום היהודי. כל זה נעשה כשבגבולות השפה העברית רוחשת התרבות הרומית, הנוכרית, ובעיקר השפה שלה, שהיא שפת הכובש והמנשל. ובאירוניה השמורה רק למפלצת של ההיסטוריה, תנסה לדחוק את רגליה של היהדות כשפת ההתגלות והאל, במאות לאחר מכן.<sup>22</sup>

הבן, אם כך, אינו רק מוצא את עצמו בעולם הזר לו, אלא מבצע ביודעין הגליה של העצמי. הוא נולד מן האב לא רק ביולוגית ולא רק בהשאלה (כשם שהנצרות נולדה מן היהדות), אלא גם באופן טעון יותר: תאוות הספר וההשכלה היא תולדה של חינוך האב, אך היא חרב פיפיות המוליכה בסופו של דבר את הבן להתאוות לידיעה המצויה מעבר לגבולות שאביו מכתוב לו. אביו הרגיל אותו לשקוד על הספרים בלילה, אך עתה הספרים התחלפו. בסופו של דבר, מלבד כוחו הפיזי וכוחו הכלכלי כמפרנס, דועך גם כוחו של האב המגולם בשליטתו בשפה (הבקיאות בכתבים, הידע) ובגישתו אליה (היכולת ללמד, השלטת המשמעת של הלימוד). בתפנית אכזרית, מה שנותר לאב מן השפה הוא שם האם שהוא קורא בתחינה, "בלשון מתבלעת, הברות הברות".<sup>23</sup> בזקנתו של האב יבצע הבן מעשה שנקרא, בקריאה ראשונה, כנקמה מושלמת, אולטימטיבית. הוא הולך עם אביו לבית הכנסת, מן החסדים המועטים שעוד נוטים לאב משתש כוחו שאיים כל כך פעם. זהו המקום היחיד שבו האב מוצא את לשונו שוב:

הם נותנים כבוד לאבי, בהחלט, מגישים את ספר התורה לפיו לנשיקה, כבר קודם התעורר לחיים, את נוסח הברכות מילמל יחד עם שליח הציבור, הברה לא חסרה, אני זז במוכניות, נעמד ומתיישב כמקובל, אני חושק שיניים, אחד הגברים מתרומם על רגליו, הארמית של הקדיש מזנקת לאוויר, קהל המתפללים משיב בקול נמוך לעומתו את פועלי ההתגדלות. אני רוכן מעל המשענת, סמוך לאוזנו של אבי, בקצבם של היתר לואט, בְּאָטוּם סִיט נוֹמֶן דוֹמיני אֵין סִיקוּלוּם אָט אֵין סִיקוּלוּם סִיקוּלי, אצבעותיו של אבי מתעקלות סביב המסעדים המרופדים, מתחפרות, הוא נוהם, הגאים צפופים, משוללי פשר, בְּאָטוּם אָט אַאוּקְטוּם סִיט אָט סְפֶלְנְדְּאָט אָט אַדְסוּוֹגֶט, הוא נושף דרך אפו, טלטלת גופו גוברת עם כל פועל, אה, השימוש הפוקד של אופן השייוי הלטיני, אָט אַקְסְאָלְטָט אָט אַאוּוֹסְטָט, ראשו נוגח קלות במצחי, מוטח אחורה, מבטים משתגרים לעברנו, אני משיב עליהם בחיוך, בארשת מפייסת, אָט אַמְפֶּלְט אָט לַאוּדְטוּם סִיט, אני מעסה את כתפיו בידי, משכך את מריו.<sup>24</sup>

זהו אקט של ידיעה שיש בו אכזריות מופגנת. טמונה בו הוכחה ניצחת להצלחתו של הבן בהטיית הפעלים המופיעים ברצף בתפילת הקדיש – "ויתרומם ויתנשא ויתהדר". טמונה כאן גם האפשרות מעוררת האימה, מבחינתו של האב, שמכל השפות שבעולם,

22 שהרה בלאו, "אלוהים דומה לבעל דירה", כביש ארבעים: מגזין התרבות של הדרום 122 (2011).

23 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 80.

24 שם, עמ' 222–223.

ביום מותו יאמר עליו בנו קדיש בשפת המשומדים. מבחינת מעשה כתיבת הספר נדמה שיש כאן רגע של היפוך: בדעיכת לשונו של האב ורכישת הלשון הנוכרית יכול הכותב סוף־סוף לדבר עליו. והרי, האב הוא המפתח הפרשני אל האובייקט שהוא, בהיותו מייצג הלשון. אך מבט אחר יראה כי הספר, הכתוב באמצעות הלשון, כמו נע במסלול שהאב עצמו הוא שהגדיר מראש, כלוא בתנאים שהכתיב. אין דרך לעקוף אותו: כדי לפענחו, ואף כדי לתארו, יש להשתמש בידע שהוא הניצב בפתחו. כך היו הדברים עד עתה. משנתבלעה לשונו, משנרכשו לשונות אחרות, תופס האב שוב מקום כאובייקט שניתן לפענח רק דרך עצמו: דרך העברית, הקודש. אומנם כעת מתאפשרת איזו פעולה של חבלה, התחמקות – ללחוש לאב קדיש בלטינית שמזעזעת אותו כל כך – אך זהו ניסיון כושל, גם אם מפואר. אין התרחקות של ממש מהאב: בידיעת הלטינית, שהושגה בעמל מפרך, מצליח הבן, בסופו של דבר, לדבר רק על האב ואליו.

## ב. שטע

עתה ארחיב את נקודת המבט לבחינת הרגעים הספורים שבהם עולה בספר אזכור או נרטיב שאפשר לזהותם כ”חברתיים” במובהק. למוותר לציין כי יחסי המספר עם אביו טעונים קשיי הגירה ומוכתבים מהם. כעת, כוחו הגדול ביותר של האב, הכישרון הייחודי לו: ידיעת התורה והחוכמה והדקדקנות שהיא נושאת בתוכה, זוכה להערכה רק בין כותלי בית הכנסת. מחוצה לו האב הוא פועל במפעל – אומנם בכיר יחסית, וכזה הזוכה להערכה על אותה דקדקנות ממש, אך גם כזה הנאלץ להיעזר באחרים כדי להבין את שמותיהם הלועזיים של חלקי המכונות. מעבר לנתונים היסודיים הללו, המתגלמים לאורך הסיפור כמעין כאב נזולי כמעט, הפושה בכול, הספר מכיל גם אזכורים מדוברים, מתומללים, לסוגיות חברתיות, המכונות בשפה מיושנת משהו, ויש שיאמרו אף מכובסת, ”שטע”. סצנה ארוכה כזו מתרחשת כאשר המספר מביא עימו את המאהבת נ--- לארוחה עם חבר ילדותו, בת זוגו החדשה וחברתם הדוורית:

את זאת שתרמת כסף, לא, פתאום בת הזוג אומרת, היא פונה אל נ---, משסעת את הזרם העכור של היזכרות, כל כך יפה מְצָדֵךְ, באמת, הרבה פעמים אני חושבת שאתם פשוט חירשים לסבל של מי שלא דומה לכם, ואז באה מישהי כמוך ומפתיעה אותי לטובה. מי זה אתם, נ--- שואלת [...]. את מבינה, היא אומרת, למה אני מתכוונת, אני מתכוונת אליכם, התושבים הישנים. אני לא מרגישה ישנה, נ--- אומרת. אני רואה את הארס המבעבע בעיניים, איש מלבדי לא מבחין. [...] נו, הדוורית אומרת, איזה סיכוי היה לך להכיר, אני בטוחה שהילדים של התושבים הישנים הכירו וידעו, הדרך שלהם לבלום את החדשים היתה לגרום להם לחיות בעבר, איך אתה יכול לחשוב על העתיד כשאפילו ההווה בלתי נתפס בשבילך, הכסף נמצא תמיד בעתיד. אהה, נ--- אומרת, דוורית עם תודעה מהפכנית. לא נעים לך לשמוע, הדוורית אומרת, ע--- מפנה אליה ארשת מכורכמת. נ--- אומרת, אני

בעד שתוציאו את הצעקה שלכם, אני באמת חושבת שנעשה לכם עוול. את לא נראית הכי מרוצה מזה, הדוורית אומרת.<sup>25</sup>

הצורה המקודדת של הטקסט – "אתם", "התושבים הישנים", "החדשים" – תובעת תשומת לב. אורחי הארוחה אינם משוחחים על אשכנזיות ומזרחיות, אף לא על עלייה ואפליה, אלא משתמשים בביטויים אחרים לגמרי, מכובסים בהרבה. הבחירה הזאת יכולה להיקרא בהקשר של רצף בחירות אחרות בספר, כגון הבחירה לא לציין שמות של בני אדם (מלבד הדמויות בספרים שהמספר דן בהם עם הקבוצה שהוא מנחה) והבחירה לא לציין שמות של מקומות. במובן זה מרתקת ההכרה שאף על פי כן, עולה הבנה משתמעת של העולם שהמחבר מדבר עליו. ייתכן שהדבר מתאפשר בשל ההיכרות החוץ-ספרותית עם הסופר והביוגרפיה שלו, אך סביר יותר להניח שזוהי תוצאה טבעית של מערך עשיר של סימנים שהמחבר הניח: גאוגרפיה מדברית דרומית; מסורתיות דתית והגירה, שכאשר הן נקשרות זו בזו הן מיוחסות, באופן סטראוטיפי, למזרחיות; וביטויי סלנג ספציפיים מזהים תרבותית (באחד מאלו אדון בהמשך). אך בתום הסצנה הזו, השיחה הכמעט תבניתית בין שתי הדוברות, המהדהדת אמירות נפוצות ומוכרות משיחות ארוחות ערב טיפוסיות, פונה בחדות ממחוזות המוכר אל האפשרי, שלא לומר, הסייטי:

אני מסתובבת בתת-עיר, בחלקים של העיר שאת רק שומעת עליהם, ואני רואה את הגברים עם הראשים הכרותים תחת בית השחי, את הנשים שנולדו בגיל הפריור, את הילדים עם הרככת בגפיים, את הילדות מוכות הקטרקט, את כל המפלצות שהכסף שלכם יצר. נ--- מחניקה פיהוק באגרופה.<sup>26</sup>

חלק מן התיאורים בחזיון הזוועות המובא כאן מעוגנים ברגעים היסטוריים ממשיים או קשורים למציאויות חייהם המורכבות והכאובות של המהגרים לישראל: הליכים רפואיים שהובילו למחלות, מיתות במלחמות או שירות צבאי כלוחמים – שבו ממונים על הרג משמשים בעצמם בשר תותחים. סביר אף להניח כי שורת הדימויים המופיעה בפסקה קצרה זו צוברת עוצמה יתרה, הופכת לאימה של ממש, דווקא משום שאינה פיקטיבית לחלוטין, אלא רק מארגנת מחדש, מקצינה ומוסיפה על מציאות החיים הקיימת. אך הבחירה בהקצנה אל עבר הבדיון גם היא בחירה המרחיקה את הקורא בהכרח מנרטיב שהוא יכול לזהות כריאליזם חברתי במובנו המיידני. אני מבקשת לקרוא את ההרחקה הזו לא כאימה מפני זיהוי של מזרחיות, אלא להפך, כחתימה לספציפיות, לדיוק בזהות שאיננה מוגדרת מן החוץ, בידי הממסד הישראלי. בריאיון עימו אמר אדף:

25 שם, עמ' 154-156.

26 שם, עמ' 156.

אני אמשך להתעסק במהמורות הניצבות בדרכה של המרוקאיות להתנסח כתפיסת עולם כוללת, שלא נדרשת לאישור של המרכזים הישראלים הישנים, בין אם הם מצויים באקדמיה או בתפקידי מפתח אחרים, או מתחזים כפטרונים של המזרחיות.<sup>27</sup>

אדף מביע כאן חשש מפני סכנותיה של הגדרה כוללת ורחבה, שאינה מותירה מקום לאתניות הספציפית שהוא חווה כעולם ומלואו: המרוקאיות. בשיח הציבורי מצוי המונח הכולל "מזרחיות" – אם כמושא לגזענות ואם בתביעה לזיהוי מתקן, מעצים ומחזק – ואילו המרוקאיות היא נתיב ספציפי בתוך העולם הזה, שאדף מבקש לסרטטו בלי להידרש לחותם חיזוני מזהה או מגן. כדי לייצר את הספציפיות של העולם הזה יש לייצר לו גם אפשרויות בדיוניות, הנוגעות לעבר שלא התרחש או לעתיד שעוד עלול להתרחש, לסכנה.

רגע מובהק אחר של מפגש מבעד לפערים חברתיים ואתניים הניתנים לזיהוי ולשיום מתרחש כשהמספר פוגש כנער פועל ערבי במפעל הקיבוצי שהוא עובד בו. תשומת הלב של הנער נתונה, בראש ובראשונה, לאופן הדיבור שלו, ובלי דעת, תשובתו לבן שיחו חושפת הבדלים ייחודיים בין שניהם:

פ--- בא והציג את עצמו, אמר, אני פ---. הפועל הערבי המדושן, כחנתי את עור פניו זרוע החטטים, קלסתריו העגול, חשבתי על כרסו הצבה, ניסיתי שלא יירשם על פני. [...] כי מה אתם עושים, אנחנו מביאים נער מאצלנו עושה את העבודה של שלושתכם, המבטא ביצבץ אך בקושי במילותיו, ברבע כסף, הוא דיבר כמו בני הקיבוץ, לשון מעופרת, בלי התנגות. איך למדת לדבר ככה, שאלתי. לומדים, נאנח, השאירו אותך בגלל האבא שלך, הוא מגן עליך. מאיפה לך. אני שומע דברים, הפועלים מספרים לי כל דבר.<sup>28</sup>

אל הפועל הערבי, שלמד לאבד את ניגון השפה ולדבר כמו בעלי הבית והמפעל הקיבוצניקים, המספר משיב בלשון סלנג, מזרחית במובהק: "מאיפה לך". בתחילה אומנם נדמה כי הנער משתאה כאדון אל מול הזר שלמד את רזי הניגון של השפה (חשוב להבחין: לא את מילותיה, ואף לא את דקדוקה הנכון, אלא את ניגונה, המרכיב השפתי הקשה ביותר ללמידה, הטבעי ביותר לדובריה), אך בתשובתו "מאיפה לך" נעשה נהיר כי הוא עצמו אינו אדון, וכי הוא עצמו מדבר – לאורך הספר כולו, בשיחותיו עם בני גילו, עם שני אחיו ואחותו, וכן עם דמויות סמכותיות – בעגה יום-יומית, "שכונתית". בבגרותו, אף שיתגורר ב"פרוור ערבי" (נראה כי הכוונה ליפו), ישיל מעליו את סממני שפת הנעורים המזרחית שלו, את הסלנג, וידבר עברית תקנית ועשירה כל כך עד שיחוש זר גם בקרב מי שכונו כאן "התושבים הישנים". נשים משכילות יגחכו, או יחייכו בלעג, למשמע ההטיות הנדירות שיעשה בפועל השפה העברית (למשל, "נדברנו"). נדמה כי כאדם בוגר נותר המספר קירח מכאן ומכאן: חסרה לו היכולת לדבר בשפת בני האדם

27 בלאו, הערה 22 לעיל.

28 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 191-192.



– זו הבהומיינית, הספרותית אך יום־יומית ונגישה (הוא אינו מוצא את עצמו במופע הפרינג'־שירה שנ--- מזמינה אותו אליו), וזו המשפחתית־קהילתית, המזוהה מעמדיית ואתנית, של העיירה המדברית שגדל בה.

## ג. סידור

מן התמות הקודמות שתוארו כאן רוחש נרטיב תת־קרקעי שבמרכזו הסיור המתמשך להיות משאב, כלי לשימוש, הכרוך באופן שאינו ניתן להתרה בהבדלים מעמדיים, אתניים ודתיים. כלומר, סיור לשמש מושא לאקזוטיזציה בידי האחר, להיענות לאופני התיוג שלו. הסיור הזה רב־כיווני ורב־פנים, ומתפקד בכל רובדי הזהות של המספר. אפנה כאן לשלושה ממופעייו של סיור זה – שניים בנערותו ואחד בבגרותו – המתקיימים בהיבטים תלויי זהות ומשפחה הן באשר למספר והן באשר למחבר.

הדוגמה הראשונה היא סיור מינורי ומאוחר יחסית בסיפור. בנעוריו, כשחבר ילדותו הקרוב והיחיד חוזר ממחנה הקיץ שנסע אליו, מבקש החבר מהמספר להיות לו לצינור למקורות היהודיים ולטקסטים שלהם היכולים לשמש כהשראה מוזיקלית:

הוא חייב להשמיע לי את המוזיקה שהביא, אחד הנערים לימד אותנו כמה אקורדים על גיטרה, אולי נלמד לנגן יחד, שנים אחר כך יטעם שבשלי זנח את שאיפות הנגינה, תבוא תקופה שבה יפציר שאברור לו מבין המקורות, אתה ובית הכנסת שלך, יגיד, שירים להלחנה, ואני אשיב, מה נותן לך את הזכות להחזיק גיטרה, אם אין לך שום דבר חדש להגיד, תכתוב את המילים שלך, השירים שלך טובים מספיק, הפרשייה תימחק לחלוטין מזיכרוני, מאוד לא אופייני לי להגיד את זה, אומר לו כשיסנוט בי.<sup>29</sup>

מובן כי רגע זה, "אתה ובית הכנסת שלך", מהדהד גם רגע תרבותי רחב יותר, הקשור לפנייתה של מוזיקה פופולרית אל המקורות היהודיים, ובפרט אל הפיוט. בספרה שיבתו של הקול הגולה מציעה החוקרת חביבה פדיה פורמולציה מתווה לדרך שעבר הפיוט בכלל, והפיוט המזרחי בפרט. לדידה, בעקבות ההגירה המזרחית לישראל והמפגש עם הציונות חוותה סוגה זו זעזוע והתרסקות, ובחלוף הזמן מצאה את דרכה בחזרה לא רק אל הקהל המזרחי, אלא אל התרבות הישראלית בכלל, דרך מוזיקה מולחנת.<sup>30</sup> אף שההתפתחות הזאת חלה במלוא עוצמתה בשנים האחרונות ממש, בכל זאת יש משמעות לאופן שבו המחבר "שותל" רמיזה אליה כבר בימי נעוריו של המספר: החבר, שרחק כעת אל מחוזות אחרים, מבקש להגיע לפתע דרך המוזיקה אל עולמות התוכן של חברו. המספר מסרב

29 שם, עמ' 247–248.

30 חביבה פדיה, שיבתו של הקול הגולה: זהות מזרחית: פואטיקה, מוזיקה ומרחב, דנה פריבך־חפץ, קציעה עלון, ישראל בלפר (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016.

להיענות: הוא דוחק את חברו אל עבר מקוריות, אל קול משלו, ואינו מעניק לו גישה אל עולמו-שלו, היהודי.

עוד רמיזה הקשורה לעולם התרבותי העכשווי בישראל, החיצוני לנרטיב הסגור של הספר, מצויה ברגע שבו המחבר מורה אל מעמדה התרבותי של עירו. הרושם המתקבל מהדהד את מושג העיר שדרות בתרבות הפופולרית הישראלית כמרכז תרבותי, אבן שואבת של יצירה, מוזיקלית בעיקר, המגשרת בין היבטים מוזיקליים מרוקאיים ואנדלוסיים, המזוהים עם דור ההורים המהגרים, ובין מוזיקת רוק מערבית, המזוהה יותר עם דור הילדים. אך המעמד הזה נוכח ברובד הפיקטיבי – העיר הספרותית מתמחה בכתיבה, ולא במוזיקה – ובאופן ביקורתי ומודע לעצמו. המספר, באופן טיפוסי, מנותק, מנוכר ומתנגד. הוא מבדיל את יצירתו־שלו מיצירה אחרת, הנענית לתבניות המוכתבות לה מראש ולדימויים שתלטניים הכופים ”חברתיות” שטחית ומשוטחת:

חודשים לפני כן שלחה לי צעירה כמה עמודים פרי עטה, ונקבה בשמו כאסמכתה, פרקים תמימים מחיי העיירה, ארוגים במדויק על פי ציפיותיו של הקורא הממוצע, של המבקר החברתי הזועם, מזמן לא שררה אחידות דעים כזו בין השניים, דמויות עילגות, שטופות רגש, נושאות בריצוף שפתיים את סבלם הענוג. קישרתי אותה עם עמית, והוא קרא, אהב, פירסם. בלשון רפויה אני מפטיר שטוב שהעיירה מייצרת כל כך הרבה כישרונות. הוא אומר בפליאה, היא בכלל לא גדלה פה.<sup>31</sup>

בשני המקרים שהובאו לעיל מסרב המחבר להיות משאב – בשל יהדותו או בשל מזרחיותו (והלוא את זו האחרונה מכתוב מקומו הגאוגרפי, והיא, בתורה, מכתובה אותו במעין צימוד כפוי, כובל, האופייני לקשר הגורדי הישראלי בין מעמד ואתניות). במקרה הביקורת שהמספר מותח על היצירה הספרותית אפשר לאתר גם טשטוש גבולות אופייני בין המספר למחבר, משום שגם הספר חוקס נוקס, כיצירה הנובעת מתוך העיר שדרות (גם אם לא באופן בלעדי בגבולותיה), מסרב להתארגן על פי המוסכמות הקבועות מראש ולתפקד כרומן חברתי־אתני. המספר מדגיש כל העת בהרצאותיו לקבוצת הקריאה את משמעותו של קול מקורי, ייחודי. לעיתים הוא עושה זאת בתיווך הסופרים שהוא דן בהם, כדוגמת ג'ויס (Joyce):

המטפורה הגדולה של הסיפור היא למצוא את הקול של עצמך, זה ביטוי עממי, שחוק, אבל עוד אפשר לאתר בו את שרידי האמת שטבעה אותו פעם, לדבר מגרונך שלך, הקול הוא המקבילה החזקה ביותר לעצמיות, וגם לחיים, כמו שנראה, משום כך הסיפור עמוס בשלל מגבלות שמוטלות על הקול, שהחמורה ביותר בהן היא הקוד החברתי, שמציין מה מותר לומר ומה אסור, למי מותר להגיד, למי אסור, ובאיזו לשון.<sup>32</sup>

31 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 244.

32 שם, עמ' 133.

במקום אחר אומר המספר לתלמידותיו: "העניין הוא לא להיות טבעי או תרבותי על פי נוסחים קודמים, העניין הוא החירות שניתנת לאדם לצעוק בקולו שלו, לשיר מהגרון שלו".<sup>33</sup> השדה הסמנטי הכורך מקוריות ועצמיות בקול ובגרון אכן מוכר ושגור בשפה, ונדמה בתחילה שהמספר מתיימר להציג את עצמו כמקורי, כיחידני, אך כשהוא דן עם תלמידותיו בספריו־שלו הוא מסרב להצעה הזאת:

אחת שואלת, יהירת הארשת, מה המגרעת הכי גדולה שלך ככותב. אני מהרהר בזה רגע, אני מקורי מדי. אישה צוחקת. שנייה צוחקת גם. אני שומר על רצינות. אם אני מסכם את הטענות שמופנות אלי, ברור לי שהרומנים שלי מציבים מכשלה, אני פוחד מנוסחאות, אין זיזים ומאחזים בכתיבה שלי, לא פשוט למקם אותה באיזה רצף של ספרות, אבל בעצם אני לא מקורי בכלל, אילו היו מקלפים את המחלצות של היצירות שלי, היו מגלים שאני מספר סיפור פשוט מאוד, מוכר מאוד.<sup>34</sup>

ומהו הסיפור הפשוט מאוד, המוכר מאוד, המתגלם בספר הזה ממש? הסיפור על בן מורד, הן באביו והן באל, השוואה שאדף עצמו מכיר בפשטותה:

מאז המאה העשירית בערך, תחת ההנהגה של רבי סעדיה גאון, הדת היהודית מנסה לבער מתוכה כל סוג של דימוי לאל. כי כל דימוי הוא העצמה של הניסיון שלנו כבני האדם, ולכן גם, באופן הכרחי, מבטל חלק מהמהות האלוהית. המאבק לטיהור העולם היהודי מגיע לשיאו עם הרמב"ם, ושם מתברר כמה הוא מועד לכישלון. בני אדם לא יכולים לחיות עם אל המופשט לחלוטין מכל תואר. התואר הראשון שאנו נוטים להעניק לאל היהודי הוא דמות האב. לא פעם אנחנו תופסים אותו כמין הרחבה של צלם האב שבתוכנו. זה דימוי פשטני, אבל הוא חזק ביותר. כך שהמשא והמתן עם האל, עם הספירה הדתית, עם החינוך היהודי ועם העבר, נעשה לעתים קרובות באמצעות המשא ומתן עם דמות האב, על כל הגלגולים שלה. אפשר להגיד שהמספר שלי לא מצליח, וגם לא רוצה, להבחין בין השניים.<sup>35</sup>

דרך השיבה אל האב אנו מגיעים למופעו השלישי של הסירוב, המזקק את הסירובים התרבותיים הנרחבים לכדי סירוב נקודתי, בין־אישי, שעדיין מהדהד כנרטיב־העל שלו את ההגירה ומכאוביה. סירוב זה מתחולל כאשר המספר הנער מאזין למנהלת שלו במפעל, קיבוצניקית מבוגרת וספק מאהבת של אביו, כשהיא מנסה לספר לו מחדש את סיפורו של האב ככה שיאפשר לו סליחה, מחילה והתאחדות:

33 שם, עמ' 173.

34 שם, עמ' 134.

35 בלאו, הערה 22 לעיל.

אני רוצה לספר לך סיפור, אמרה, על אישה שנולדה בארץ אחרת, שנשלחה אל יבשת רחוקה ממנה, מלחמה התחוללה על היבשת הזאת, ואחיה ואביה נעלמו בה ביום אחד, היו סוחרים, ולא שבו, מישוהו בגד בהם, מסר אותם לשלטונות, הם נאסרו, נשלחו למוות, והמלשין לקח את העושר שלהם, את התעודות ואת הזהות, וקראו לה לחזור מהפנימייה היוקרתית שלה, ואחר כך חיתנו אותה עם תלמיד חכם עני, והיא ילדה יותר ילדים ממה שרצתה, ממה שהעזה בסיוטים שלה לחלום, מילא מי שלא שמע על אהבה, אבל היא, שהזיות של האהבה כבר נכנסו לתוך המוח שלה, לתוך הנפש, ועוד אחר כך להיזרק לארץ נוכרייה, אבודה, זרה, שבה רמסו כל שביב של גאווה שהיתה לה... מה לזה ולי, אמרתי, סיפורים כאלה יש מיליון בגרוש, לכולם בעיירה. אמרתי, אז מה, כולם נזרקו לאשפה. אבל, אמרה, אם הייתי ממשיכה ומספרת על אחד הילדים שלה, הייתי מספרת לך על העיר שבה גדל, עיר חמה, על שפת ים, רחבה, מוארת, ושכיום שהודיעו להם עוזבים, עוברים לארץ חדשה, הוא החליט להתנקם בשכן רשע, שהוא עלה על גג ויידה בו אבן... אם הייתי מספרת לך על כל התקוות שלו, על התקוות שתלו בו המורים בבית הספר, הרב של הקהילה... די, קטעתי אותה, למה נראה לי שאם תספרי לי את הסיפור שלו כמו סרט טורקי, יעניין אותי לשמוע, מניתי בראש, נאחז בעובדות, עיר לבנה על שפת ים, יום לפני שיצאו בספינות, עלה על גג ליידות אבן בשכן מרושע, נפל ושבר שן, פעם סיפר, ברגע של חולשה, זה הספיק, עצרתי שם. בעתיד, לעתים רחוקות, אם בכלל, אחשוב על אבי עומד על סיפון הספינה, נפרד מקו החוף, מילדותו, הספינה בוצעת את חייו לשניים, עד כאן ומכאן. אמרתי, אני לא אסלח לו בחיים. לסלוח, ר--- אמרה, מה הוא עולל שהוא צריך סליחה, ועוד ממך.<sup>36</sup>

לדחיית הנרטיב שבפיה של ר--- משמעויות מרובות. אנסה כאן להפרידן זו מזו ולסרטן, משום שבהן מצוי הגלעין הקשה של הספר כולו – לא במובן שסצנה זו היא המוקד העלילתי של הספר, אלא בכך שרבים מהרבים המורכבים של הסיפור מקופלים בה. באופן ראשוני, אינטואיטיבי, מצוי כאן סירוב נערי ומרדני כלפי האב, ובמובן זה אינו ייחודי או בלתי מוכר: הנער מסרב לראות את אביו כאדם מורכב, לאפשר לאלמנטים ביוגרפיים בעלי ממד של חמלה לחלחל אליו. הוא לא מעוניין לשמוע עליו ולא רוצה לדעת על אודותיו. אך טבעם של האלמנטים הביוגרפיים שהמספר דוחה מעליו בהכרח אתני ומקומי: החיים הנבצעים לשניים על ידי הספינה, סיפור ההגירה, הפוטנציאל המבטיח שלעולם לא יתמש. במובן זה המספר מסרב לסיפור ההגירה קורע הלב (לא לסיפור ההגירה, אלא לקריעת הלב), אך הוא עושה זאת לא בהיותו מבוגר, ממרום גילו, השכלתו ומעמדו הספרותי, ולא בהכחשת אמיתות הסיפור, אלא דווקא בהיותו נער, המוקף מכל העברים בסיפורים שכאלה ומכיר אותם לפרטיהם. במובן זה, "מיליון בגרוש" אינו ביטוי המסמן בהכרח את חוסר הייחודיות, אלא את ההכרה בקיומו של סיפור קולקטיבי, נרחב, שכל בני האדם בעולמו של המספר מצויים בו: "כולם נזרקו לאשפה". הסירוב הנערי, העקשן, מיתרגם אפוא לסירוב תרבותי, המתנגד לנרטיב כולל.

36 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 193-194.

אך רובד שלישי של סירוב עולה כאן בתגובת המספר לבכירה ממנו – קיבוצניקית משכילה המחזיקה בסתר דירה עמוסת ספרים בעיר, החונכת אותו, במידה כלשהי, אל עולם הלטינית, המרחמת על מטבעותיו הספורים בקפידה וקונה למענו ספר שהוא כל-כולו כפירה, גן העדן האבוד הנוצרי של מילטון (Milton) – תגובה המביעה את חוסר נכונותו לאפשר לה לספר את הנרטיב המשפחתי שלו "כמו סרט טורקי", ביטוי האוצר את הלעג הישראלי למלודרמה המזרחית ולעודפות הרגש. אך נדמה כי בהיפוך מתריס, אין המספר שופט בדבריו את הרגש, אלא את ר---: הוא מייחס לה את עודפות הרגש; בז לעדשה שמבעדה היא מבינה ומספרת את אביו; ובז להנחת היסוד שלה, שהוא ושכמותו ייענו לרגש ולא להיגיון. קריאה כזו מהדהדת גם את הסירוב הקודם: לא להיות "שטוף רגש, נושא בריצוף שפתיים את סבלו הענוג". ייסוריו של הנער המספר אחרים. המוצא מסבל הנעורים נעוץ בהוספת סבל בפעולה הטכנית כמעט, השקדנית והמתודית, של הטיית הפעלים בלטינית. וכעת, בדומה לפעולה זו הוא מונה בראשו את הפרטים ונאחז בעובדות, עיר לבנה על שפת ים, יום לפני שיצאו בספינות. מעשה כתיבת הספר כולו מצוי בין שני המעשים אלו: שינון הפעלים וההיצמדות לעובדות; הניסיון לשבור מן העבר והחזרה הכפייתית אליו; ניסיון הנעורים לצאת משפת האב, שפת האל, והיכולת לומר דבר מה על האב, על הבן, רק בשפה זו ממש. הלטינית לעולם אינה מצליחה להרכיב חידוש בשפה, אינה מצליחה לדבר את שהיה, ונותרת בגבולות המימרה והתרגום. במקום זאת, העברית היא האופן היחיד שבו אפשר לנסות ולפענח את הקיץ ההוא, הקיץ שבו הבן מנסה לגדוע עצמו מן האב: "את הברכות זכרתי על נקלה, אין טעם בזכירת מה שמעודו לא נשכח באמת".<sup>37</sup> בשיר של הבכירה ממנו במפעל, שהיא חולקת עימו, נכתב: "תמיד תגיע אל העיר הזאת, אל תיחל לאחרת – / בשבילך אין ספינה, אין שום דרך".<sup>38</sup> העיר הדרומית היא אולי כבר פתח לטקסט אחר, ובינתיים מספיק לומר שכמו העברית, היא אינה מרפה. תמיד שבים אליה.

המחלקה לאנתרופולוגיה, אוניברסיטת קולומביה

37 שם, עמ' 220.

38 שם, עמ' 216.



# ”נוקב נְסִכָּה בְּזִכּוּכִית”: חומרי גלם ועיבודם ביצירתו של שמעון אדף

## אורית ברמן

את צירוף המילים **חומרי היצירה** בהקשר יצירתו של סופר נִפְרָשׁ לרוב כמחשבות או ניסיון חיים שהיצירה שואבת מהם (כגון תקופת הילדות של הסופר, יישוב כלשהו או אירוע היסטורי העומדים ברקע היצירה). במאמרי כאן לא אתבונן בחומרים מסוג זה, אלא בחומרי גלם במובן הפשוט והישיר – חומרי גלם פלסטיים, כזכוכית, פורמייקה, ברזל ודומיהם – ואבחן כיצד הסופר שמעון אדף מעבדם ביצירתו.

**תהליך העיבוד הספרותי** שעושה אדף באמצעות המטפורות האונטולוגיות, מעולם החומר, שאני מכנה **מטפורות העיבוד**, מטפורי לתהליך העיבוד הפיזי: בתחום המקור עומדות ישויות פלסטיות הקיימות בעולם, שבאמצעות עיבודן מתגשמות ומתגבשות לכדי נוכחות תלת־ממדית חיה. חומרי היצירה שמאמרי עוסק בהם, אפוא, משועבדים לתכונות הפיזיקליות הנמדדות בסולם מוס – הסולם שהגדיר המינרולוג פרידריך מוס (Mohs) בשנת 1812, והוא המקובל ביותר כיום למדידת קשיות של חומרים. עשר דרגות הסולם מבטאות את מידת ההתנגדות של החומר לחריצה בידי חומר אחר.

**העברית היא שפה מטפורית מטבעה**, שפה פלסטית מאוד שבה מושגים מופשטים נובעים מן החומר, מן הבשר. למשל, המושג המופשט ”ידיד” מורכב בעברית מיד ועוד יד, ובכך נוצר הדימוי ”יד ביד” שממחיש ידידות; או דוגמה נוספת: המושג המופשט ”אמת” נגזר מן השורש אמ”נ, שבהופעותיו בתנ”ך נקשר לאיכותו וחוזקו של בניין.<sup>1</sup> אם כן, המושג ”אמת” בעברית, שבשימושו היום אנחנו מחשיבים למושג מופשט, אינו מופשט כלל ועיקר, אלא הוא מטפורה אונטולוגית המבוססת על חומר גלם מוחשי ועיבודו. הייתי אומרת שמשמעות המושג ”אמת” בעברית היא, אפוא, רעיון מותקן כהלכה.

כך שככל הנראה, לא נצליח לומר בעברית ולו משפט אחד או מילה אחת שאינם מטפורות. אך במאמרי לא אעסוק במטפורות שנקלטו בלשון ובמילון, ואף לא במטפורות שמשמעותן נשמרת בשפה העברית בלבד. מטפורות העיבוד מיוצרות לצורך הטקסט המסוים ומתקיימות ללא תלות בשפה זו או אחרת, ולראיה אביא גם לא מעט דוגמאות

1 ”אומנה” היא עמוד התווך של הבניין. במלכים ב יח 16 מסופר על האומנות שציפה חזקיה מלך יהודה בבית המקדש, ומקובל לפרשן כעמודי התמך המרכזיים בבניין: ”בָּעֵת הַהִיא קִצְץׁ חֲזַקְיָה אֶת־דְּלָתוֹת הַיֵּכָל וְהָיָה אֶת־הָאֲמֹנוֹת אֲשֶׁר צָפָה חֲזַקְיָה מֶלֶךְ יְהוּדָה וַיִּתְּנֵם לְמֶלֶךְ אֲשׁוּר”.

למטפורות כאלה שליקטתי מן היצירה בשוכבי גוועת מאת ויליאם פוקנר.<sup>2</sup> בניתוחי את מטפורות העיבוד אני מאמצת את הגדרתו של בנימין הרשב למה שהוא מכנה "מטפורות יצרניות", במאמרו "תורת המטאפורה והעולם השירי".<sup>3</sup>

מטפורות שתחום המקור בהן הוא **חומר גלם** נפוצות בספרות מקדמת דנא. ראו, למשל, את המטפורה בדניאל ב 40: "וּמְלָכוּ רְבִיעִיהָ תִּהְיֶה תְּקִיפָה כְּפָרְזֶלָא" ("והמלכות הרביעית תהיה תהיה **חזקה כברזל**"), הנסובה על איתנותו של חומר הגלם – ברזל. לרוב, במופעיהן המוקדמים של מטפורות אלה, תהליכי העיבוד המוזכרים הם **תהליכי העיבוד המסורתיים** שהאנושות השתמשה בהם, ועודה משתמשת בהם, לעיבוד חומרי הגלם מאז התגלו או הומצאו, ומטבע הדברים, חומרי הגלם ושיטות העיבוד נכללים באותו שדה משמעותי.<sup>4</sup> "וַיִּיצֵא אֶתְכֶם מִכּוּר הַבְּרָזֶל מִמִּצְרַיִם", נכתב בדברים ד 20, ופירוש הדבר שה"פָּרָךְ", הקושי עד כדי שיברון, במה שנקרא עבודת הפרך במצרים, מדומה לתהליך הליבון של ברזל באש, ומדומה אולי לתהליך שבו נצרפות ומתמצות תכונות אחדות, שבאמצעות תהליך הליבון יצאו מן הכוח אל הפועל. הכור בדוגמה זו הוא תנור המיועד להתכת מתכות, ושיטת העיבוד, שאף היא חלק מן המטפורה, היא המשמשת מימים ימימה לעיבוד החומר שהמטפורה בנויה ממנו.

גם בדוגמה שלהלן, מתוך פנים צרובי חמה לאדף, נראה שעיבוד חומרי הגלם מותאם בדייקנות לתכונותיהם הפיזיות של חומרי הגלם:

הפורמיקה הירוקה של לוחות השולחנות שנותרו בחדר היתה סדוקה ברובה. היא הבחינה בראשיתיות החרוטים על השולחן שהסכו אליו, בהצהרות אהבה, בגידופים. בידה גישה בצדו התחתון של לוח השולחן. קצות אצבעותיה נתקלו בחספוס עץ הסיבית, בגבשושיות של מסטיקים שיבשו.<sup>5</sup>

בפורמיקה, חומר ממשפחת הפלסטיק, ניכרות חריצות במכשיר חד. בצידו התחתון של לוח הסיבית דבוק מסטיק שהתקשה. הפורמיקה, מוצר תעשייתי המשמש בעיקר לציפוי משטחים, הסיבית, לוח עשוי סיבי עץ דחוסים המשמשים בתעשיית הרהיטים, וגומי לעיסה, ממתק פופולרי שנועד ללעיסה, הם חומרי הגלם היוצרים יחדיו את המשטח שאנחנו מזהים כשולחן כתיבה. עד כאן מפרט טכני למדי, כתב כמויות, או לכל היותר, סקיצה לתפאורה.

אך כשממשיך הכתוב ותוהה: "איפה הפיות שלעסו אותם, הידיים שהתייגעו על מעשה החריטה בפורמיקה", נרמז שמטרת המבנה אינה רק טכנית, במיוחד כשהתמונה העולה בדמיון הנערה המסיבה אל השולחן היא "אסירים מנסים לחפור מנהרה אל

2 ויליאם פוקנר, בשוכבי גוועת, מאנגלית: רנה ליטוין, תל אביב: פועלים, 1980.

3 בנימין הרשב, שירה מודרנית: מבחר תרגומים, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 9.

4 "שדה משמעות", או "שדה סמנטי", הוא תחום המאגד קבוצת מילים בעלות מכנה סמנטי או נושאי משותף.

5 שמועון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 18.



החופש בעזרת כפית"<sup>6</sup>. בשלב זה מתגבשת הבנה ברורה שהשולחן שנבנה קודם בקפידה, מטרתו מטפורית. אך בניגוד לפורמייקה, שנחרצה, ככל הנראה, בחפץ מתכתי חד, העיבוד העולה בדעתה של התלמידה, החפירה, נעשה בכפית, כלי עבודה שאינו יעיל למטרה זו, ושנבחר למטפורה בזכות אי התאמתו – כדי להעלות על הדעת עבודה סזיפית והקשרים היסטוריים של אסירים החופרים מנהרה אל החופש בכפית.

כאן משתמש אדף במה שאכנה **שיטת המורג החרוץ**. בישעיהו כח 27 נכתב: "כִּי לֹא בְּחָרוּץ יוֹדֵשׁ קֶצֶחַ וְאֹפֶן עֲגָלָה עַל פְּמֹן יוֹסֵב כִּי בְּמִטָּה יִחַבֵּט קֶצֶחַ וְכִמֹּן בְּשֶׁבֶט". "חרוץ" הוא קיצור הצירוף "מורג חרוץ", כלי שנועד לדישת גרעיני תבואה גדולים כמו חיטה ושעורה, ולא לדישת גרעינים קטנים ועדינים כגון גרגרי התבלינים כמון וקצח.<sup>7</sup> כפי שניתן לראות, **השימוש בכלי העבודה השגוי** להפקת התוצאה הרצויה (במקרה הזה שימוש במורג חרוץ שנועד לדישת גרעינים גדולים, לדישת זרעוני קצח וכמון) **מכוון**, ותפקידו כמטפורה בטקסט הוא להאיר את עיני השומעים **לטעות קריטית** שתמנע את השגת התוצאה המבוקשת.

דוגמה עתיקה זו מבהירה שוב שמאז ומעולם נעשה שימוש במטפורות שכוחן נבע קודם כול משליטת היוצר **בתורת החומרים ועיבודם**, בטכנולוגיות הנפוצות בנות הזמן ובדרגות הקושי השונות המסוכמות בסולם מוס. על היוצר להיות בקי בטבעם של חומרי הגלם ובמקומם בסולם הקשיות, ורק כך תיווצר משמעותן האפקטיבית של מטפורות העיבוד.

גם למטפורה המצוטטת בכותרת המאמר מוקנית המשמעות הרצויה במפגיע תודות לבחירה **מכוונת** – מתוך היכרות עם טבעם של החומרים שמהם עשויה המטפורה – בחירה בשיטות עיבוד **שאינן מתאימות** לחומר הגלם הנזכר. הביטוי "נוֹקֵב כְּסִפָּה בְּזִכּוּכִית"<sup>8</sup> יוצר בכוונה מפגש צורם ובלתי אפקטיבי מבחינה טכנית. במטפורה הזאת חומר הגלם הוא זכוכית, ושיטת העיבוד – נקיבת חור באמצעות סיכה מתכתית. מפגש זה נוגד את סולם מוס, מפני שמתכת לא תוכל לזכוכית. רק מפגש בלתי אפשרי כזה, ששיטת העיבוד בו אינה מתאימה, לכאורה, לטבעו של חומר הגלם, מאפשר את התוצאה המטפורית הרצויה במקרה זה: צרימה, חריקה, עצירה.

הדבר ניכר גם בדוגמה מיצירתו של פוקנר בשוכבי גוועת: "ליד כיסאו עומדים מגפיו. הם נראים כאילו סותתו בגרזן קהה מברזל-גולמי"<sup>9</sup>. הסיתות המטפורי בברזל הגולמי נעשה באמצעות גרזן, כלי עבודה שלא רק שאינו מיועד לעיבוד חומר גלם ברמת קשיות של ברזל, אלא שהוא מיועד לחומר ברמת קשיות נמוכה בהרבה, עץ – הוא אף קהה, מוזנח ואינו מתוחזק כהלכה. התוצאה של עבודת הסיתות הזו בתודעת הקורא היא אובייקט מגושם עד כדי דוממות ואפילו נכות, אף שמדובר במגפיים שנועדו להליכה,

6 שם, שם.

7 תודותיי לד"ר דוד כהן צמח על הדוגמה.

8 שמעון אדף, "א. אָנִי בְּמִצָּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאֶקְרָאָהּ אֲבִיבָה־לֹא אֶקְרָאָהּ אֵינְחוּת]", יגאל שוורץ (עורך), אביבה-לא, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009, עמ' 7.

9 פוקנר, הערה 2 לעיל, עמ' 14.

לתנועה ולעשייה, האובייקט המהוקצע בעילגות, בחוסר כישרון, הוא מטפורה מדויקת לטבעה של הדמות בעלת המגפיים הנכים הללו, שסמוך למיטתה הם עומדים, אנס. ברקע המפגשים הבלתי אפשריים שהדגמתי לעיל עומדות **תכונותיהם הידועות של חומרי הגלם** ודרכי **עיבודם**, והידיעה הזאת, העומדת ברקע התודעה, היא האחראית להיווצרות התגובה המבוקשת. בדוגמאות שהוצגו, לולא ידענו שסיכה אינה יכולה לנקוב זכוכית או שגרזן אינו יכול לסתת ברזל, היה הדימוי מאבד את כוחו ואת משמעותו. דוגמה אחרת לכך מופיעה בבשוכבי גוועת, כאשר פיבודי, רופא הכפר שהיה עד כל השנים לאוזלת ידו של אנס ולהעבדתה של אשתו בפרך (שאפילו כשהוכרעה וביקשה למות התמהמה אנס ארוכות עד שקרא לרופא לעזרתה), אומר בהתייחסו לטיפול של אנס באשתו: "כשאנס שלח לבסוף לקרוא לי מרצונו, אמרתי 'הוא שֶחַק אותה סוף-סוף'". תפקידה של מלאכת העיבוד, כפי שמעיד שדה משמעותה "עבודה", הוא לגרום לחפץ עשוי חומר אחד לשנות מצורתו ואף מתכונותיו. במקרה הזה אישה נשחקת בידי בעלה והופכת לחומר מרודד ושטוח, שאין בו תנועה או רצון.<sup>10</sup> ודוגמה נוספת נראה, למשל, בשמואל ב כב 43: "וְאֶשְׁחֶקֶם בְּעֵפְרָאֵךְ כְּטִיט־חוצות אֲדָקֶם אֲרָקְעִם". גם כאן התוצאה המטפורית היא **שחיקה**, המתבצעת באמצעות מלאכת ה**ריקוע**, הידועה כטכניקה מתחום עיבוד המתכת (רידוד מתכת בין הפטיש לסדן לאחר ריכוכה באש, בדרך כלל לצורך יישור המתכת, מתיחתה והחלקתה. טכניקה זו משאירה על פני המתכת מרקם אופייני ממכות הפטיש, דבר המקנה למתכת מרוקעת בוהק אופייני).

מטפורת ה**ריקוע** מופיעה גם בכתיבתו של אדף לא פעם, למשל במשפט הזה מתוך מתנות החתונה: "המאורות הקטנים כמעט זינקו לעומתנו מפני השטח הרקועים".<sup>11</sup> בדוגמה זו הגיעה מלאכת ה**ריקוע** כבר קודם אל סיומה, ולא ידועים לנו פרטים על מהלכה, כמו למשל זהות המרקעים. פני השטח מתוארים כרקועים. **רקועים** אינו שם תואר בלבד, אלא גם פועל סביל. זוהי דוגמה לתת-קבוצה בתוך הקבוצה הגדולה של מטפורות העיבוד, שבעיני עבודתן אפקטיבית פחות, משום שהן סבילות ומעוררות את שיתוף הפעולה של הקורא אך במעט. חומר הגלם או שיטת העיבוד אינו מתקיים בהן בפועל (כמו בדוגמה הבאה שאביא), אלא עומד בהן רק כמעין כינוי. באמצעות דוגמה זו ברצוני להמחיש כיצד גם כאשר חומר הגלם אינו נזכר כלל, עצם אזכורה של שיטת העיבוד (במילה "רקועים"), די בו להביא לתודעה את חומר הגלם (מתכת).

בדוגמה אחרת מספר זה חומר הגלם המטפורי, מושא מלאכת ה**ריקוע**, הוא נייר: "הוא כרע ופרש את נייר האריזה, החוטים היו שמנוניים עדיין. הוא ריקע את הקמטים בטפחות יד".<sup>12</sup>

10 שם, עמ' 38.

11 שמעון אדף, מתנות החתונה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 142.

12 שם, עמ' 130.

במטפורה זו מתקיים הריקוע בפועל. החומר המרוקע אינו מתכת, כפי שהיה מצופה אולי, אלא נייר, ואילו ה"פטיש" הוא כף היד. זוהי דוגמה טובה לסוג המטפורות המעניינות אותי במיוחד, מטפורות שבהן, כך אני מוצאת, **הכותב והקורא עובדים יחדיו ומייצרים דבר מה חדש**. מראה הנייר ה"מרוקע" אינו מוזכר כלל בטקסט בדוגמה זו, והוא נוצר בתודעת הקורא בלבד. ריקוע הנייר בטפיחות היד נחוה ויוצר בתודעת הקורא מלאכת ריקוע "אמיתית"; דימוי השבירות והקמטים בפני השטח של הנייר העולה בעיני רוחו של הקורא הוא פרי היצירה המשותפת שלו ושל הכותב. יש כאן **יצירה פלסטית לכאורה, שכלי העבודה שיצרו אותה הם ספרותיים בלבד**.

דוגמה זו ממחישה, בעיניי, את ייחודן של מטפורות העיבוד: האפקטיביות שלהן גדלה ככל שהן מתקיימות בכתוב בפועל, ככל שהן מדויקות טכנית, ככל ששיטות העיבוד מתאימות לחומר הגלם או שגויות במודע. וכך, להלכה וגם למעשה, הן מייצרות חפצים ומצבים.

והינה כאן דוגמה למקרה שבו **חוסר הידע הטכני מחבל בכוחה של המטפורה**: ביצירתו של אדף כפור כתוב: "פנינים מסוימות יש להן גוון הזה, חלביות אטומה, מלוכלכת, בטרם לוטשו".<sup>13</sup> מופגנת כאן בורות באשר לטבען של פנינים. שלא כרוב אבני החן, שהן תוצרים מינרליים הנחצבים מן האדמה ועבודת הליטוש מבליטה את יופיים, הפנינה היא תוצר של תהליך ציפוי שנוקטת הצדפה, אם הפנינה, בגרגיר החול שחדר לקרביה. הציפוי בשכבות החומר הביולגי הוא האחראי לצבעה, למרקם פני השטח שלה ולצורתה העגולה של הפנינה, ולא מלאכת ליטוש כלשהי. לפיכך, השימוש המטפורי בפנינה כחומר הגלם כאן, לא רק שאינו מתאים לשיטת העיבוד שנבחרה (כי הבוחר ללטש פנינה כפי שמלטשים יהלומים ואבני חן אחרות, לא רק שאינו מוסיף ליופייה, אלא משמיד אותה), אלא הוא גם נוטל מן המטפורה את עוקצה.

**סקרנות בנוגע להתנהגות החומר**, כך אני קוראת, שזורה לאורכה ולרוחבה של יצירתו של אדף, עד כדי עיסוק בתורת הקוונטים. בערים של מטה, למשל, נסוב כעסו של הגיבור על אזכור המושג "מכניקת הקוונטים",<sup>14</sup> תורה מתחום הפיזיקה, המתארת את התנהגות החומר (אורך, טמפרטורה, עוצמת שדה כוח, זרם חשמלי) בקני מידה קטנים ביותר ומציעה שהתופעות הללו משפיעות גם על תהליכים קוסמיים בקני מידה גדולים כמו התפשטות היקום. לכן אין להתפלא שגיבור ערים של מטה משתמש בקנה המידה "מיליונית האחוז" כשהוא אומר: "אני נמלא כעס פתאומי, מכניקת הקוונטים, אני אומר, עוד פעם הקשקוש הזה, אולי מיליונית אחוז ממי שמשתמשים במינוח הזה בכלל מבינים מה המשמעות שלו, זה בסך הכול צירוף שמצלצל יפה".<sup>15</sup> כאן **מדומה תודעת האנשים לחלקיקי החומר**.

13 שמעון אדף, כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2010, עמ' 188.

14 שמעון אדף, ערים של מטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012, עמ' 200-199.

15 שם, שם. אזכור זה של תורת הקוונטים אף אינו היחיד ביצירתו של אדף.

מעצם טבעו, עיבוד החומר הוא **תהליך**, וככזה אין הוא אירוע רגעי, חד-פעמי, אלא שהוא הישנות ומחזוריות, כמו ההליכה, שהיא צעדים קצובים. וכאן ברצוני לפנות להתבונן ב**אלמנט הזמן**, שגם אותו אני רואה כחלק ממטפורות העיבוד. תהליך העיבוד מטבעו מתמשך לאורך ממד הזמן, וטכנולוגיות העיבוד שהוזכרו כאן, כולן – החריצה, הריקוע, הדיש, החישול, הליטוש, החפירה, הלעיסה, הסיתות, החריטה – עצם אזכורן מעלה מייד על הדעת תנועת הלוך ושוב. אם כן, גם ה**הישנות** היא מאפיין הכרחי במטפורות העיבוד. "ולא שאלתי מדוע", כותב אדף בשירו "מותו של שכן", "תדהמה זרחה ושקעה / בקרנות משקפיו העבים"<sup>16</sup>. נראה כי חומר הגלם כאן הוא ה**עדשות** העבות במשקפי השכן, ושיטת העיבוד היא ה**זריחה והשקיעה**, תנועתה של השמש הלוך ושוב. כך במחי מילים מעטות נוצרת עבודת אומנות פלסטית קינטית, שיש בה בפועל קצב ותנועה. דוגמה אחרת להישנות מכנית בכתביו של אדף אפשר למצוא במוקס נוקס: "מין חזרה בלתי נגמרת על נוסחאות וכוונות, כמומכמומכמומכמו נדכא", "אני שומע את **תזועת הלסתות בשעה שהמילים נגרסות ביניהן, את צליפת הלשוניות התפוחות על השפתיים**".<sup>17</sup> הפה, בית מלאכה לייצור מילים.

לתנועת ההלוך ושוב, שאני מוצאת אופיינית כל כך למטפורות העיבוד, אני מייחסת כוח ספרותי רב, רעש "לבן" המתגלה בהדרגה ככל שתשומת הלב נאספת, כמו תקתוק השעון המכני, כמו פעימות הלב של כל צורת חיים, כוח שהשפעתו לעיתים עמוקה. לתפיסתי, תנועה זו נמצאת בבסיס התודעה לא רק באזכורן של שיטות העיבוד עצמן, כפי שצינתי למעלה, אלא גם, ובעוצמה לא פחותה, בכל אזכור של כל **מכונה** באשר היא. גם א"ב יהושע, בשיחה עימו שפורסמה באתר הוצאת הספרים הספריה החדשה, מביא דוגמה המצביעה על כוחן של מטפורות העיבוד לעורר את הקוראים **לעבודה**:

אביא כאן דוגמא לכאורה קטנטונת אבל משמעותית, לפחות עבורי, מעריכה יצירתית שעשה מנחם פרי ברומאן האחרון שלי, "אש ידידותית" [...]  
לקראת סופו של הרומאן נושא הגיס ירמיהו [...] נאום חריף של רצון להתנתק מכל סימן של זהות יהודית, ומסכם [...] : מדינת ישראל איננה מדינה אלא מתקן. [...] הביטוי הקיצוני "מתקן" התאים לזעם האירוני של הדמות שיצרתי ברומאן. אולם מנחם ראה בביטוי משהו אכזרי מדי, שגם מובנו לא לגמרי ברור [...].  
כבר עמדתי לוותר על הביטוי, אבל העורך, שהיה קשוב לרצוני לתת קרשצ'נדו חזק לדברי ירמיהו, מנע ממני את הוויתור, ובמשך שעות חיפש מילה מתאימה יותר. [...] והנה, בהברקה מקורית, הציע העורך במקום מתקן את המילה "מחרטמה".<sup>18</sup>

16 שמעון אדף, "מותו של שכן", המנולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997, עמ' 46.

17 שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011, עמ' 22, 29. ההדגשה שלי, א"ב.

18 אברהם ב. יהושע, "סופר ועורך, או מחרטמה במקום מתקן" [טור אישי], הספריה החדשה (29/5/2007). ההדגשות שלי, א"ב.

**מחרטה**, חושבתני, הוא אזכור טעון מאוד מבחינה היסטורית ותרבותית: המחרטה, מהיותה פיתוח של רעיון קדמון הלקוח ממחקריו של ארכימדס ביוון העתיקה (בסביבות המאה השלישית לפני הספירה), תבועה בתודעה האנושית זה אלפי שנים. המהפכה התעשייתית, שהחלה בסביבות 1769, כללה מעבר משיטות ייצור ידניות לשימוש במכונות. שיטות העבודה הידניות, לא זו בלבד שהיו מפרכות ויקרות, אלא גם היה קשה להגיע באמצעותן לכדי **דיוק רב** בתוצרים. לפני שמכונות החיתוך הללו הומצאו נהגו האנשים לחתוך מתכות ולעבדן בצורה ידנית, בשופינים, בפטישים, במסורים ובאזמלים, וכתוצאה מכך היה השימוש במתכת מצומצם ביותר. המתקן הממוכן הראשון שהופיע היה מכונת קידוח (boring machine), שפעלה על עיקרון הדומה ל**מחרטה** של ימינו. באומרנו "מחרטה" כיום אנו מתכוונים למכונה לעיבוד שבבים המשמשת לרוב לעיבוד חלקים ציריים סימטריים. החומרים המעובדים יכולים להיות מתכות לסוגיהן, עץ וחומרים פלסטיים. פעולת המחרטה, הנקראת "חריטה" (turning), היא גריעת חומר באמצעות סכין חריטה, בעיבוד סיבובי מסביב לעובד (חומר הגלם). הפעלת המחרטה יכולה להיות ידנית או ממוחשבת (באמצעות בקר CNC).

עצם אזכור המחרטה (אולי בדומה למחרשה), כלי עבודה כבד שבלעדיו אי אפשר לחרוט חלקי מכונות שמכונות גדולות יותר נבנות מהם (כלי נשק, דחפורים, מחפרים וכדומה), מסמל בין השאר ראשוניות, חלוציות, ואף את מימוש הציונות בארץ ישראל. לכן המילה "מחרטה" בטקסט שעליו א"ב יהושע מדבר היא לא פחות מ"פצצה" מטפורית, חומר מטפורי הטעון בעוצמה רבה. אני מוצאת, אם כן, שדבריו של א"ב יהושע, ואזכור המחרטה בפרט, טעונים בחומרי התודעה המטפוריים של תהליכי העיבוד שאני מתבוננת בהם במאמר זה.

**השלבים השונים** של תהליך העיבוד: **התחלה**, **משך ודעיכה** – גם הם משמעותיים להבנת ה"עבודה" של מטפורות העיבוד. דעיכת תהליך העיבוד – השלב שבו קצב עבודתו של כלי עבודה מואט, שלב ההיחלשות ההדרגתית, עד גוויעתו, כמו מכות הפטיש של קאש, בנה של אדי בבשוכבי גוועת של פוקנר, הבונה בשבילה ארון קבורה בעודה שוכבת גוועת: "והקרדום הארור הוא ממשיך מכה פחות. מכה פחות"<sup>19</sup> – תופסת מקום נכבד בשלל הדוגמאות מן הספרות בכלל ומיצירתו של אדף בפרט. בספר מוקס נוקס, למשל, זרם התודעה של המספר דועך ונעלם בהדרגה, עד שהמילים נגדעות באיבן: "חכי, אני אומר, עוד לא דיברנו על אופי המפג---", או "ספרי אימה מסוימים אני קורא בשביל הפרו---"<sup>20</sup>.

המשותף לכל שיטות העיבוד שליטתני והבאתי לעיל (חריצה, ריקוע וכן הלאה) הוא **העיקרון המכני הקדמון**: המנוף. יהא זה מנוף מהסוג הראשון, שבו נקודת הסמך נמצאת בין נקודת הפעלת הכוח לבין המשא (ההתנגדות), כמו מספריים או מאזניים, יהא זה מנוף מהסוג השני, שבו העצם שהכוח מופעל עליו נתון בין נקודת הפעלת הכוח לנקודת הסמך, כמו מפצח אגוזים או מריצה, ויהא זה מנוף מהסוג השלישי, שבו הכוח מופעל בין

19 פוקנר, הערה 2 לעיל, עמ' 17.

20 אדף, הערה 17 לעיל, עמ' 15, 23.

נקודת המשען לבין המשא וזרוע הכוח קצרה מזרוע המשא, ולכן יש להשקיע בו מאמץ רב יותר מאשר בפעולה ללא מנוף (באופן זה מחוברים שרירי הגפיים כך שמתקבל טווח תנועה גדול אף שמידת ההתכווצות של השריר מוגבלת). אם כך, בכל פעולה קטנה של הידיים או הרגליים, אנחנו משתמשים למעשה בעקרון המנוף.

בספרו *World Hypotheses* מחלק הפילוסוף האמריקאי סטפן פֶּפֶר את שלל תפיסות העולם הפילוסופיות לארבע קבוצות, שבכל אחת "שולטת" **מטפורת** אֵם שונה. מטפורת האֵם, לטענתו, היא הגורמת לנו להבין את העולם באופן זה ולא אחר. אחת מתפיסות העולם שפפר מונה בספרו היא **מכניזם**, ומטפורת האֵם המדגימה תפיסה זו עניינה מנוף או מכונה.<sup>21</sup> תפיסת העולם המכניסטית היא העומדת ברקע שלל המטפורות שאני מבקשת לחקור, אלה שתחומי המקור שלהן הם חומרי גלם ושיטות עיבוד.

אף שלא נגעתי עדיין בהיבטים רבים אחרים של מטפורת העיבוד ביצירתו של אדף, היבטים שאני מקווה עוד להוסיף ולחקור, אסיים כאן את מאמרי בציטוט המטיל ספק בריא בכל המאמצים, ובכללם זה שלי, להבין את המציאות ובתוכה את הספרות: "המציאות, הוא אומר, המציאות... היא מורכבת מהרבה מאוד **כוחות** שאין שום תיאום ביניהם, אין מזימה אחת כוללת, זאת הבעיה הדוחקת".<sup>22</sup>

המכון לאתנולוגיה ויסטיקה במחלקה ללימודי עברית, ארמית וקראות באוניברסיטת אדם מיצקביץ', פוזנן שבפולין

21. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses*, Berkeley: University of California Press, 1972  
 תאוריה זו משמשת היום חוקרים מתחום הארגון, הפסיכולוגיה והמדעים, אך למיטב חקירתי, איש עדיין לא השתמש בה כפי שאני מתכוונת לעשות, בתחום המטפורות בספרות.  
 22 אדף, הערה 14 לעיל, עמ' 198.

# בין שירה לפרוזה





# ”עדיין חבויה מכאת העננים”: טכניקות של הסתרה בשירה המוקדמת של שמעון אדף<sup>1</sup>

רעות בן יעקב

## מבוא

בגב עטיפת ספרו הראשון של שמעון אדף המונולוג של איקרוס מופיעה תמונת המחבר כשידו מכסה על פיו, כסוכרת את פיו ואת קולו.<sup>2</sup> הדיוקן – דיוקנו של אדם צעיר, ידו נוגעת בסנטרו ומבטו נשלח הצידה – מעלה על הדעת את פסל ”האדם החושב” של אוגוסט רודן, וגוני האדום והרקע המרוח בצבעים כמו מזכירים את ”הצעקה” של אדוארד מונק. אך אם ישנה כאן צעקה היא אינה גלויה: הפה חסום. בתמונה קיים ניגוד כלשהו לשם הספר, שבו נרמז האלמנט הקולי, המדבר: איקרוס, הגיבור המיתי, נושא מונולוג. הפה החסום, המונולוג, דברו של היחיד, הציפור ”על הגרדום”, כפי שמתוארת הציפור על האנטנה בתמונת החזית, ואזכור דמותו של איקרוס, מי שכמה לעוף והתרוסק בחום השמש – כך עטוף הספר, ובעטיפתו אפשר לראות רמז למהלך הטמון בו: מהלך שהוא לאו דווקא חסימת קול או השמעת קול אלא מערך מורכב של הסתרות וכיסויים. והרי עטיפה היא מטבעה כיסוי.

במאמר זה אתרכז בטכניקות ובאסטרטגיות של הסתרה בספרו של אדף, ואתעכב על מעמדן בשירתו. אקרא אותן גם לאור הביקורת והמחקר הקיימים, שלטענתי לא זיהו את פעולתן – ולא בכדי, שכן הטכניקות מהוות התנגדות מובנית לתגובות ולקריאות צפויות, מהסוג החרה אחר הביוגרפי והאישי ואחר קואורדינטות של מקום, מוצא ומעמד, קריאות פרשניות המסתמכות על קטגוריות מקובלות ואף אוטומטיות. דומה כי הקריאה הפרשנית, לאור קטגוריות מקובלות וצפויות, משמשת כמנוף המסייע לעצם פעולות ההסתרה, או

1 מאמר זה הוא חלק מעבודת הדוקטורט שלי שנכתבה בהנחיית ד”ר תמר הס, העוסקת בשירה עברית בשנות התשעים של המאה העשרים, ואני מודה לד”ר הס על הליווי וההדרכה לכל אורך הדרך. כמו כן ברצוני להודות לפרופ’ חנה סוקר-שווגר על הערותיה והצעותיה הטובות ולפרופ’ חנן חבר. על קריאותיהן הנדיבות והמועילות אני מודה גם לד”ר צלה רטנר, ד”ר יערה שחורי, ד”ר עמוס נוי, ד”ר תמר טאובר-פאוזנר, מעין איתן, לירון אלון, דוד בן הרא”ש ותמר עומר, וכן אני מודה לד”ר רינה ז’אן ברוך, עורכת שותפה של הגיליון. כמו כן, אני מודה לתוכניות המלגות שהשתתפתי בהן בעת כתיבת המאמר: תכנית הופמן לדוקטורנטים מצטיינים לטיפוח מנהיגות ואחריות ותוכנית ”עמיתי הרצל”, בניהול מרכז צ’ריק לתולדות הציונות, היישוב ומדינת ישראל, במכון ליהדות זמננו – שתיהן באוניברסיטה העברית בירושלים.

2 שמעון אדף, המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997.

לכל הפחות מספקת להן רקע מסוה, מעורר, המקשה את ההבחנה בהסתרות (ואת אפיון). על כן, בעצם קיומן, ההסתרות מנכיחות ומסמנות גם את קיומן של הקטגוריות המקובלות הללו ואת פועלן.

### "קול קריעה של זיכיים בשעת הגילוח" — הביקורת על אדף: ליריות, זהות ו"המידה הנכונה"

מעטפת נוספת של ספר, מלבד עטיפתו, היא השירים שבתחילתו ובסופו. "דוח על ריקנות"<sup>3</sup>, השיר הראשון בהמונולוג של איקרוס עומד כחטיבה מקדימה כשלעצמו ואינו שוכן באחד משערי הספר. השיר הוא אֶקְפָּרְסִיס (ביטוי לשוני לצירור), ובסופו מצוין "על פי תמונתו של דאלי הפיתוי של אנתוני הקדוש". השיר מתאר ומתמלל את הצירור המפורסם של סלבדור דאלי, ובו שיירת פילים וסוס גבוהים ודקיקי רגליים צועדים במדבר, נושאים על גבם מבנים, מקדשים וסמלי תרבות יוונו-רומית, ולמולם כורע אנטוניוס הגדול וצלב בידו. השיר הוא מעין מקבץ ממוספר של שבעה חלקים או בתים. הדובר המרכזי בשיר מספר על אנטוניוס הגדול, הקדוש בן המאה השלישית לספירה הנחשב אבי הנזירות הנוצרית,<sup>4</sup> בהתאם לצירור של דאלי. להלן השיר:

1. פִּילִים מוֹשְׁכִים אֶלְיוֹ שְׁמֵשׁ כְּבָדָה,  
 עֲדִין חְבוּיָהּ מִפְּאֵת הָעֲנָנִים.  
 הָאוֹר רוֹחֵשׁ כִּי  
 עֲדַת זְכוּבִים  
 אֶבֶל מִלְּפָנַי, אֶפְשֶׁר לְחַשֵּׁב אוֹתוֹ  
 מִפְּלֵא  
 כְּמוֹ חֶסֶד אוֹ מְחִילָה.

2. בְּאֶשֶׁר לְשָׁנַי הַקְּדוּמוֹת, אֵין לִי סִפְקוֹת.

3 שמואל אדף, "דוח על ריקנות", שם, עמ' 7-9.

4 סיפור חייו של אנטוניוס הגדול נשתמר בעקבות ספר ביוגרפי שכתב על אודותיו אתנסיוס, שהתפרסם למדי ותורגם ללטינית, ונחשב ל"מניפסט הראשון של האידיאל הנזירי". אורה לימור ויצחק חן, ראשיתה של אירופה: מערב אירופה בימי הביניים המוקדמים, כרך א: נוצרים וברברים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003, עמ' 88. דוגמה להשפעתו: באחד הקטעים המפורסמים ביותר בוידויים של אוגוסטינוס הוא מתאר את רגע החלטתו להיות נזיר, ומספר ששאב את ההשראה לכך מאנטוניוס. לאחר ששומע אוגוסטינוס את המילים "טול וקרא" הוא מחליט שימצא את הבשורה הראשונה שתיקרה בדרכו, "שכן שמעתי שאנטוניוס נקרה אל הכנסייה בעת שקראו בה את הבשורה והוא קיבל את המילים ששמע כצו המופנה אליו: 'לך, מכור את כל רכושך וחלק לעניים ויהיה לך אוצר בשמין, ובוא בעקבותי'. בזכות הדברים מלאי ההשראה הללו שב אנטוניוס אליך. מיהרתי אפוא אל מקום [...] כל צללי הספק נעלמו". אוגוסטינוס, וידויים, מלטינית: אביעד קליינברג, תל אביב: משכל, 2001, ספר שמיני, מקטע 29, עמ' 205-206. הצירור נקרא "הפיתוי" בשל סיפור על פיתויים שניסו להכשילו בהיותו במדבר, כגון שד שהתחפש לזונה בניסיון כושל להכשילו בפרישותו.

המרחקים שצלח בשנתו, כאין  
 לעצמת ערותו הארוכה.  
 האדמה,  
 אהבה אותו  
 בצפוני סלע, במטס נשרים משעשע  
 הגשם שלא בא  
 היה מבטיח  
 בדרךכו.

3. "לפעמים אני חולמת,  
 אהובי אנתוני,  
 את גופך הצל  
 מכתים את אדמת המדבר.  
 לפעמים אתה עולה ממנה  
 כמו צמח נעקר.  
 איני יכולה"

4. אין טעם להכחיש אלימות  
 כל כך ברורה ומכוננת,  
 מה הוא מנופף בצלבו?  
 ברתיעה הנפקדת, הנכונה לזנוק  
 לא רואים את עיניו אך  
 הן אומדות בדרוכות.

5. אף פעם לא הבנתי אם הוא  
 עמד בפתוי.  
 בהחלט, היתה המלה,  
 הסוסים הזילו דם.  
 הפילים,  
 קול קריעה  
 של זיפים בשעת גלוח.  
 חלקות הלשון שלהן, ההאחזות הנקשה  
 שלו, באבן. קדשה כחלה ונפוחה  
 סביב ראשו, זבה  
 תחלה של סערה,  
 ערב שחור ונקמר  
 בחלומי הרע.

6. הִהְגִּינוֹת מְחִיבֵת אוֹתִי  
 לְדַבֵּר בְּגִנוֹת עֲצָמִי.  
 הַגְּלוֹת מֶרְצוֹן, הַנְּזִירוֹת הַמְּלוּלִית.  
 אִי הַהֲצַמְדוֹת לְפָרְטִים.  
 כָּל זֶה.  
 פְּשִׁיטָה חוֹלְנִית שֶׁל רְעִיוֹנוֹת  
 כְּמוֹ אֱהָלִים  
 בְּקַרְקָס מְצַחֵצַח שֶׁל פְּאֹהָה.

7. הַזִּוְנָה הָאֲחֻרָנָה  
 הַשְּׂאִירָה אֲחֻרֶיהָ  
 אֶת הַיָּרֵחַ  
 כְּלָב חוֹצוֹת.

שיר אקפרסיס נוטה בדרך כלל לתת קול ומילים לציור: "השיר האקפרסטי [...] לעתים קרובות נשמע בו קולה הדובר של היצירה עצמה או של דמויות מתוכה, באופן המעורר כביכול לחיים את הסצינה החזותית הדוממת"<sup>5</sup>. אך למרבה הפלא כאן, בשירו של אדף, סך כל ה"צלילים" מועט ביותר ושואף אל החרישי: "הָאוֹר רוֹחֵשׁ", "קוֹל קְרִיעָה / שֶׁל זִיפִים בְּשִׁיעַת גְּלוֹחַ", "הִהְגִּינוֹת מְחִיבֵת אוֹתִי / לְדַבֵּר בְּגִנוֹת עֲצָמִי. / הַגְּלוֹת מֶרְצוֹן, הַנְּזִירוֹת הַמְּלוּלִית"<sup>6</sup>. הציור הדחוס והצבעוני בסגנונו המובחן של דאלי מקבל כאן עדות דוברת מהורהרת המלווה במעט מאוד קולות. למרות הפוטנציאל הקולי שבתמונה – שיוצרות שעטות הפילים והסוס, צניפת הסוס הנבהל על רגליו מול הצלב והציפייה לתרועות הפילים, המשולות פעמים רבות לתרועות חצוצרה – נדמה שהשיר שותק, סוכר את פיו בידו, בדומה למשורר שבתמונת הכריכה האחורית. הקולות הנשמעים אינם אלא רחש האור, קול קריעה המצלצל לרגע כאותן תרועות שציפינו לשמוע, אך מתגלה כקולם של זיפים בשעת גילוח. על כך נוספת העדות בדבר הנזירות המילולית, המוגדרת כחטא שבגללו הדובר מגנה את עצמו<sup>7</sup>. נדמה כאילו במעבר מהאומנות הפלסטית לאומנות המילולית הפך הציור להרהור חרישי.

השיר מכתיר את עצמו, בסתירה לוגית כמעט, "דוח על ריקנות" – לכאורה עדות שהמילים ניתנות לצורך תמלול הריקנות, כמעבר על ה"חוק" הראשון של הפילוסופיה

5 אבנר הולצמן, "שירת הפסלים והתמונות: אקפרסיס בשירה העברית החדשה", מחקר ירושלים ט"ו (תשנ"ה), עמ' 253.

6 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 7, 8.

7 הולצמן ממפה את השירה האקפרסטית העברית ומראה תהליך היסטורי: בתחילה ניכר ניסיון השירה להתייחס לאומנות פלסטית כדי להנגישה לקהל היהודי, שתרבותו עדיין דוחה ייצוגים פלסטיים, וכדי לעורר דיון ולפתוח את היהדות עצמה להתייחסות ליצירות, ולאחר מכן, משנות החמישים של המאה העשרים, גובר העיסוק ב"עיצובן האסתטי הטהור" של היצירות. הולצמן, הערה 5 לעיל.

היוונית: הדרישה של פרמנידס שלא לחקור את האין. בכך מתחדדות שאלת הפער בין ריק לריקנות, שאינה ריק של ממש (אך מהי?) ושאלת הקשר בינה לבין הפיתוי שבשם הציור; הפיתוי שהוא ה"עדיין לא" מול הריקנות, שהיא אולי ה"כבר לא". הפיתוי שטרם השיל את תחפושתו מול הריקנות, שהיא פעמים רבות התחושה שלאחר החשיפה, לאחר הגילוי של הדבר המתפוגג בגילוי, סודיותו של הסוד. המהלך הזה, של תמלול שקט אך לא שותק במעבר בין אומנויות – תרגום, לכאורה, מאומנות אחת לאחרת – בולט בשירה של אדף ובספרותו בכלל.

אפשר היום לחשוב על השירה המוקדמת הזו של אדף כ"road not taken", שביל שלא נבחר, לפחות בינתיים, שהוא שלב מעבר אל הפרוזה. עם זאת, במאמר זה אבחן את השירה המוקדמת לעצמה. לילך לחמן עסקה במעבר של אדף מן השירה לפרוזה בכמה מרשימותיה ומאמריה, והתחקתה אחר הפואטיקה והליריקה גם ביצירות הפרוזה וברומנים שלו. במאמרה "שמעון אדף והשיר המסתווה"<sup>8</sup>, דנה לחמן במעמד המורכב של השירה במכלול היצירה של אדף, במעמד הליריקה ובעצם אפשריותה, ומצביעה על מהלך של "התעצמותה של הלשון וההבלטה של דובריה בד בבד עם ריסוקו של העולם וריסוקה של השירה"<sup>9</sup>. את ספרי השירה המוקדמים שלו היא בוחנת גם בהשוואה לספר השירה המאוחר יותר אביבה-לא: "בניגוד לשני ספרי השירה המוקדמים שלו", כותבת לחמן, "אביבה-לא אינו מסתפק בקול הלירי או ביצירת דימוי של המציאות, אלא מבקש לבחון אותה, לפעול עליה ולכתוב אותה [...] התביעה לרתום את השיר לפעולה שיש לה תכלית שבטית-קהליתית"<sup>10</sup>. אפשר להסיק אפוא שבשירה המוקדמת נעדרת התביעה לרתום את השיר לפעולה, ועולה השאלה אילו קול לירי ודימוי מציאות מאפיינים, לדידה של לחמן, את ספרי השירה המוקדמים של אדף, ושמהם היא מזהה תזוזה או התפתחות ביצירתו המאוחרת יותר.

גם ברשימת ביקורת על ספרו מוקס נוקס מסבירה לחמן את המעבר של אדף מכתבת שירה לכתבת פרוזה. שם היא מסבירה כי "מאז ראה אור ספר שיריו השני (מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי", 2002), נפרד אדף מהליריקה ומהמוסכמה האוטוביוגרפית הנקשרת בה לטובת התמודדות עם מציאות ישראלית אכזרית"<sup>11</sup>. על פי לחמן, "שאלת המפתח" של אדף היא "איך להוליד את עצמך לסיפור שאינו תמונת ראי של מנגנון הדיכוי שייצר אותו"<sup>12</sup>. אם כן, הקישור בין פרוזה לפואטיקה עובר דרך שאלת הזהות ועיצובה. לחמן מראה כי אדף מציע ברומן זהות שאינה תולדה ישירה של קואורדינטות "מקום, מוצא ומעמד", אלא –

8 לילך לחמן, "שמעון אדף והשיר המסתווה", קציעה עלון (עורכת), לשכון בתוך מילה: הרהורים על זהות מזרחית, תל אביב: גמא, 2015, עמ' 223–240.

9 שם, עמ' 233.

10 שם, עמ' 231.

11 לילך לחמן, "תודעה מפולשת לאותות", הארץ (23/9/2011), עמ' 4.

12 שם, שם.

תודעה מפולשת לאותות, לסימנים ולרמזים על-טבעיים מן העבר והעתיד כאחד. זה מעין סיסמוגרף שירי שהוא סך כל החוויה של הזמן האוּל. ככל שמתרוקן עברו של המספר, כך מתעבה ההווה בשברי טקסטים וברסיסי פסוקים הנתפשים כעין הדהוד של זעזועי העולם בתוך רגעי מאבק פרטיים.<sup>13</sup>

דהיינו, לטענת לחמן, בניגוד לשירה המוקדמת, שירה לירית-אישית המתמקדת בעברו של אדף ובביוגרפיה שלו, הפרוזה של אדף ממוקדת פחות ב"מקום, מוצא ומעמד", והעבר הביוגרפי מפנה את מקומו להווה עשוי שברי טקסטים.

לאור הניתוח שהוצג אפשר היה לחשוב שבשירה המוקדמת יימצאו הקואורדינטות הללו, יימצא "עברו של המספר", אך אלו אינם עולים בקריאה בה – לא באופן נרחב. ככלל, נראה כי הביקורת בוחנת את שירת אדף המוקדמת על סמך קשר מונח מראש בין שירה לירית לאוטוביוגרפיה, ומתמקדת באדף כיוצר שנוול בשרדות, אך אדף אינו מגשים את הציפיות הללו. עולה השאלה מה פשרו של הקשר המתואר בין הלירי לאוטוביוגרפי. לכאורה, היה אפשר לחשוב שהלירי משקף את האוטוביוגרפי בכל מיני אופנים, לאו דווקא מסובכים, אך במאמר זה אטיל בספק את הקשר המוסכם, ואראה כי לא זו בלבד שאינו ישיר ואינו הכרחי, אלא שהליריות בשירה המוקדמת של אדף משמשת גם כאמצעי הסתרה של הביוגרפי המוסווה בעידון הלירי. זאת ועוד: דומה כי השירה של אדף נשענת ו"מנצלת" את אותה קריאה אוטומטית, לא חשדנית, של הקוראים המצוידים בהנחות מוקדמות בבואם אל שירתו: הנחות מוקדמות הקושרות שירה לירית לאוטוביוגרפיה כמוסכמה ומונחות פעמים רבות בבסיס הקריאה בשירה ביחס לעברם ומוצאם של המשוררים – במיוחד כשמשורר בא מעיירת פיתוח, על שלל הדימויים השגורים שעובדה ביוגרפית זו נוטה לייצר.

ברשימות הביקורת שפורסמו בצאת ספר הביכורים לאור נהו המבקרים אחר השירים האישיים יותר של אדף. נדמה כי בשירים אלו, המוצלחים מאוד, יש משהו מן הפיתוי בספירה התרבותית הקיימת, שבה עצם כתיבתם (ופרסומם) של הבאים משדרות עומס עליה שלל סטראוטיפים כמו-מתבקשים.<sup>14</sup> נתבונן למשל בחמש ביקורות שיצאו בסמוך לפרסום ספר הביכורים, שכולן מוצאות באדף הבטחה ואף משבחות אותו על כתיבה מדויקת ובשלות פואטית, אך טוענות גם לפספוס בספר, שלא סיפק את מאווייהן עד תום. רפי וייכרט נשא, כביכול, רק מילות הערכה ושבחים הן במישור המצלול והן בדיוק: "הלשון נכונה ומדויקת".<sup>15</sup> רשימתו של יוחנן רשת, הלוא הוא יורם ברונובסקי, מסגרה את אדף כ"משורר העדין, בן העיירה שדרות",<sup>16</sup> והביעה העדפה לשיריו האישיים יותר

13 שם, שם.

14 אולי כאן המקום לציין כי השאלה הראשונה שהופנתה אל אדף בריאיון הראשון, ככל הנראה, בעיתונות הארצית הכתובה הייתה: "מדובר בשרדות, אם אינני טועה מקום מגוריך, שאינו משופע דווקא באווירה של שירה בפרט וספרות בכלל, מה אתה אומר?" יעקב בסר, "עם שמעון אדף: גם שדרות אומרת שירה", על המשמר (11/6/1993), עמ' 19.

15 רפי וייכרט, "אכול באהבה", ידיעות אחרונות (6/6/1997), עמ' 28.

16 יורם ברונובסקי [יוחנן רשת], "באמצע שום מקום", הארץ (28/2/1997), עמ' 2ד.

"שדרות" ו"תולדות") ואכזבה מעיסוקו המתחכם "מדי". המבקר ביקש "יותר פשטות ויותר מקוריות", ובניגוד לאחרים זיהה מקורות השפעה פואטיים לא מוכרזים, כגון זך ואבידן (בניגוד לרביקוביץ, פגיס ועוד, המוזכרים בספר).<sup>17</sup> אלון אלטרס שיבח את בשלותו של הספר, בצינו כי משוררים רבים מסתירים ברבות הימים את ספרם הראשון וכי "אדף לבטח לא יצטרף לחבורה הזאת".<sup>18</sup> הוא תהה על מקורות ההשראה המוצהרים במוטואים בספר, ורמז ל"רצון העז" של אדף "להתחבר אל המסורת הגדולה של שירת המערב".<sup>19</sup> לבסוף, על סמך הצהרה של אחד הדוברים בספר, הסיק כי אדף כתב מרוחב לב ולא מתשוקה, והצהיר כי "דווקא כשהוא פונה לעסוק בשדרות, עיר הולדתו, מצליח אדף למצוא קול משלו".<sup>20</sup> בניגוד לדגש ששם אלטרס על חוסר התשוקה שזיהה, איריס לעאל התרצה דווקא בתשוקותיו של המשורר, ואבחנה כי הוא "רוצה, להוט ממש, להראות הכל ומיד",<sup>21</sup> כשדנה בגודש אזכורי היוצרים בשירתו. ואף שציינה את כנותו והתלהבותו של אדף, לעאל גם זיהתה אותו כמי שרוצה "להיות אחר משהיננו".<sup>22</sup>

ראויה לקריאה ביקורתית רשימת הביקורת של משה בן-שואל, שהיה העורך שפרסם לראשונה את שירו של אדף "חוני" במאזניים, ושרשימתו, האוהדת סך הכול, מלאה בנימה פטרונית ובאלמנטים שהיום ייראו כהתנשאות תרבותית בעלת גוון גזעני. אומנם נראה כי כל הביקורות שהוזכרו ביקשו למסגר את אדף בהקשרים של מקום ומוצא, אך בן-שואל הגדיל לעשות, למשל בתהייתו על קו התפר המחבר בין אדף לחבורת אָב והשפעתה התרבותית:

קשה לי למוד את הקירבה שבין המשורר אדף, הכותב על מותו של שכן, שכותב על אהבה [...] במחזור היפה 'שירים של יום' שורות אותנטיות וחמות ופשוטות כדי כאב [...] ובין רוכש התרבות, עם 'שיר לשארל', שהוא כמוכן אינו שארל דה גול הנודע, כי אם שארל בודלר.<sup>23</sup>

ואני תוהה: על סמך מה מגדירה איריס לעאל, למשל, את הרצון "להראות הכל, ומיד" בשירתו של אדף? מה פשר קביעתו של וייכרט בדבר הדיוק בלשון "נכונה"? ומה פשר ההעדפה שמביעים אלטרס ורשת (ברונובסקי) לשירים ה"אישיים", שעניינם שדרות ותולדות המשורר? מאמר זה מצביע דווקא על טכניקות של הסתרה, ולא על רצון

17 שם, שם. גם אני סבורה שההשפעה הפואטית של זך מורגשת, למשל: "הוא דָּבַר, לא הִקְשָׁבְתִי. / מִשֶּׁהוּ שְׁנִסִּיתִי לְתַרְץ לְעֵצְמִי"; "אֵינִי יָכוֹל לְמַצָּא מוֹצָא מִמְבוֹדְ שִׁירִי – אֶמֶר הָאִישׁ הַתְּלֹוי – / (הוא הָיָה תְלֹוי עַל עֵץ) / אֵינִי יָכוֹל לְהַחֲלִץ. הָעֲנָפִים חוֹרְקִים וְגוֹנְחִים, [...] אֵין לִי כַח [...] כְּמוֹ פְעֵם"; "הַסִּתְיֹוֹ לֹא יָבֹא מֵאֵלֶי, מִשֶּׁהוּ". שמעון אדף, "ב. קרימינליה", "ט. תלות" ו"יא. עקשנות", הערה 2 לעיל, עמ' 13, 17, 18 (בהתאמה).

18 אלון אלטרס, "אילנות גבוהים", הארץ (8/10/1997), עמ' 6.

19 שם, שם.

20 שם, שם.

21 איריס לעאל, "מעניין ומבטיח", מעריב (27/4/1997), עמ' 30.

22 שם, שם.

23 משה בן-שואל, "המיתולוגיה של שדרות". עתון 77, גל' 207, עמ' 6.

"להראות הכל, ומיד", וראוי לתהות מה גורם למבקרים אלה לחפש פה דבר מה הרוצה להיראות דווקא, ועד כמה חיפוש זה נובע מן השירים ולא מהנחות מוקדמות המסתמכות על נתונים ביוגרפיים חוץ-שיריים.

בניגוד למבקרים התרים אחר הביוגרפיה בשירת אדף, אחר חשיפה, רצון "להראות", לשון "נכונה" ושירה אישית, אני מצביעה במאמר שלפניכם על מגוון טכניקות של הסתרה ביצירת אדף. חיזוק לכך אני מוצאת במאמר "חוטא בשירה ירוחם", שכתב אדף על יצירתו של יאיר גרבוז.<sup>24</sup> אדף תהה במאמרו "מה מסתיר אמן שאין לו מה להסתיר",<sup>25</sup> והציג זאת כתמיהה נאיבית, בהנחת עקרון ההסתרה: עיקרון שהגדיר כהנחה המובלעת (שכמובן, מאבדת את היבלעותה כשהיא מוכרזת, קרי: נחשפת), כי פעולת ההסתרה היא "תנאי הכרחי לכתיבה, ליצירה, לאמנות".<sup>26</sup>

בניגוד ל"מידה הנכונה" שווייכרט מזהה אצל אדף, אדף מצביע אצל גרבוז על עיקרון הפוך: "לעולם לא במידה הנכונה. לעולם לא המידה הנכונה".<sup>27</sup> את חיבתו של גרבוז לרשימות הוא מסביר כהפרזה שאיבדה מיכולתה לייצג באמצעות הדגמה מרובה מדי. אומנם כל פרט מקיים זיקה מטונימית לכולל, אך בשל ריבוי הפרטים יכולת ההכללה נעלמת.<sup>28</sup> לדידו, במרכז הכתיבה של גרבוז נמצאת תנועה "בין הגזמה לפירוק", תנועה הנובעת מהמשיכה למיתוס ולקלישאה, שכן שניהם מייצרים חקיינות חכמה של המציאות – לשני כיוונים מנוגדים.<sup>29</sup>

אדף מבחין בין הציור של גרבוז לכתבתו: לעומת ציוריו, שבהם הוא משכפל סגנונות של ציירים מורים ובכך בודה מעין מסורת שהוא עצמו תוצאתה, בכתבתו תכלית החיקוי היא נטרול יכולת ההבעה הלשונית, ומה שנותר הוא חמיקה בלבד, הסתרה. "המגננה הטובה ביותר היא אפוא השעיית האני", כותב אדף, "דחיית גילוי הזהות שלו, התעקשות על הלא-ביוגרפיה, הא-כרונולוגיה, הסיפור לסיפור, לתוכן".<sup>30</sup> עניין ההסתרה האחרון – הסיפור לסיפור ולתוכן – מיוחס אצלו לאומנים היוצרים גרוטסקות, למשל, רגעי אימה של השתקפות האני הריק או הכפול. אצל גרבוז אדף מזהה זאת עם האימה מהאני הנחשף כחיקוי מדויק של אותו אני עצמו, במשחק מופלא שבו האותנטיות תמיד כבר פרודית.<sup>31</sup> את העקרונות שמוצא אדף בכתבה של גרבוז אני מוצאת, כך או אחרת, גם בשירה של אדף, מופעלים בעדינות ייחודית. למשל עקרון ההסתרה, שכאמור, חשיפתו כבר מעמידה אותו בסתירה, אך על פי אדף הוא "תנאי הכרחי לכתיבה, ליצירה, לאמנות".<sup>32</sup> השעיית האני ודחייתם של גילויי הזהות אינם נעשים אצל אדף באמצעות גרוטסקה, אלא

24 שמעון אדף, "חוטא בשירה ירוחם", נעמי סימן-טוב (עורכת), יאיר גרבוז: רדימיידעלה, בית ברל: המדרשה – בית-הספר לאמנות, 2011, עמ' 221–239.

25 שם, עמ' 222.

26 שם, שם.

27 שם, עמ' 224.

28 שם, שם.

29 שם, עמ' 224–225.

30 שם, עמ' 230.

31 שם, עמ' 229.

32 שם, שם.



במנגנוני כיסוי כגון הצללה והשכחה. נוכח גם העיסוק בשאלת המידה הנכונה, אך לעומת העיקרון "לעולם לא במידה הנכונה", שזיהה אדף אצל גרבוז, בשירתו של אדף העיקרון שונה: **אף פעם לא במידה הלא נכונה**, כלל המוביל אותו לחיפוש וכיוונונים ולחצי-הסתתריות מתמידים, כאילו היה זה כפתור ווליום רגיש מדי.<sup>33</sup> נדמה שהפונון בשירה של אדף – הקשור לשאלת המידה הנכונה – תמיד מדוד: לא נע בין ערכי קיצון, לעולם לא בהגזמה, ובכל זאת ממשיך לשחק "בין לבין", לכאורה מנסה לדייק אבל בעצם יש פה טשטוש כאסטרטגיה – פעולת זריית החול אינה נעשית כדי ליישר את פני השטח, אך גם לא כדי לפזרו לכל עבר. בהיסוסו יש משהו מדויק. העקרונות הללו עומדים בבסיס טכניקות ההסתרה השונות הנקטות בשירת אדף המוקדמת. להלן אתמקד בשלוש טכניקות של הסתרה בשירתו המוקדמת של אדף: ההסתרה של אי ההכללה בספר מול שאלת הסוד הגלוי והפעולה הסבילה; שאלת המגירה ועצם העלאת השאלה; והשימוש בפונקציית השכחה.

### "הרשה לעצמו דברים אחרים": השיר שנשמט והומן בשיר אחר

השיר "חוני"<sup>34</sup> הראשון שאדף פרסם, עשוי כמעין מקבץ שירים על דמותו של חוני המעגל. השיר כולו, אפוף שרב, בורא חוני בן ימינו ומניח אותו ביובש הקיץ הארץ-ישראלי בתחנה המרכזית בתל אביב, בין שטחי אש מימין ומשמאל ורעש מטוסים מפחיד, בין מיני מעגלים כגון אסימון, מחוגה ועיגולים משחירים, אולי מסביב לעיניים. העמימות הטקסטואלית והארס-פואטיות באזכור עמדת המשורר כנביא בודד המבקש גשם, הם רמזים מטרימים לשירתו המוקדמת של אדף. להלן השיר בשלמותו:

33 הכוונון נשנה בשירה המוקדמת של אדף. אדגים פה בקצרה את פעולתו בכמה צירופים טיפוסיים משירי המחזור "שפה", המחזור הראשון בספר המונולוג של איקרוס (הערה 2 לעיל): "מתגלים לאט", "נסיתי לתרץ", "זעקות האור החנוקות", "רוצה לתאר", "קרירות מסומת", "גאות נמזת", "נעשה משתאה", "מוחה מיד את טביעות האויר", "כוכבים מדלדלים בערשיהם" (עמ' 13-16). בכל אלה נראית מעין הנמכת הווליום, פונון שלו, פעמים רבות בשילוב סינסתזיה, פעלים נלווים ממתנים, תיאורים ממתנים, הכול מהוסס. במקום לתאר – הרצון לתאר, במקום השתאות – היעשות משתאה, במקום לתרץ – ניסיון לתרץ ועוד. אף פעם לא מוגזם, אף פעם לא במידה הלא נכונה. באחד השירים מוזכרת שאיפה "יסודית": "בשאיפה היסודית / לצמח משהו, שרש / שיוכיח שאיני לגמרי / מת" (עמ' 15). וכך, אפילו ההיות חי ועצם המחשבה על אפשרות המוות מונמכים במילה "לגמרי", המשמשת היפוכה שלה-עצמה (שהרי, לו נאמר "אני לגמרי חי" או "אני לגמרי מת" זה היה מחזק את הקביעה, אך אם השאיפה היסודית היא לצמח שורש שיוכיח שהוא לא לגמרי מת, הרי שהוא אולי רק קצת מת או קצת חי, וזה המצב שיש להוכיח). כמוכן, כל אלה הם גם שימושים של שפה מדוברת בשירה, אבל הדגש המהוסס בולט מאוד בשימוש החוזר והנשנה. ואיזו מין שאיפה היא לצמח משהו שיוכיח, אפילו לא חיים, אפילו לא אי מוות, אלא אי מוחלטותו של המוות?

34 שמעון אדף, "חוני", מאזניים ס"ו, 3 (ינואר-פברואר 1992), עמ' 53.

1. ספרו על חוני, מעגל איש קשה מול שמים עקשים. לא ידעתי כמה בודד היה חוני במעגל שלו. גשם מציף את אבן הטועים.

2. בדידותו של חוני שבעים שנה אחרי והנטע הרף כבר גבה מאד, זעת האיש הייתה לפלגים, גדותיהם שיחי אגמון בנועם. והנה, תינוקות משמעשעים במחוגה.

3. בדידותו של חוני היא בדידות המשורר היא בדידות הנביא היא בדידות בעל הסוד, לא לבד ובכל זאת בודד מאד.

4. אש שורפת בארץ הזאת בעצמות נביאיה בכבישים שטח אש מימין הדרך, משמאלה או משני הצדדים.

5. עם בוא הגשם הרשה לעצמו דברים אחרים, לפזר גבישי סכר בפנות המעגל בלי מורא הנמלים, להשפוף קומתו תחת נטל המטר, להתיר כהכל פה את העשן העולה מהמדורות הכבויות של הקיץ.

6. הוא פוחד שמא חצה את הקו המפריד בין מציאות ושירה, כל משוכת גדר או בקבוק מנפץ או ענן תועה (מלבד האדמה הקועה) נדמים לו כשיר.

7. אני עדין מחפש את חוני בפתנה המרפזית בתל אביב בין מוכרי הסדקית והקבצנים ישוב ליד דוכן אסימונים מתערסל בצלילי המוזיקה המזרחית אולי בנרם האנשים מהקא להתם אני אזהה אותו לפי המבט הרדוף העולה בעיניו למשמע קול מטוס לפי העגולים המשחירים סביבם.

8. אש שורפת בארץ הזאת שדות קוצים. יערות מתלקחים עלים יבשים בכצרת, בשרב.

השיר מתייחס למדרשים המפורסמים על אודות דמותו של חוני המעגל ונטוע אותו חלקית בהקשר עכשווי. עניינו בעיקר חוני שאחרי הגשם, שאחרי ההצלחה,<sup>35</sup> אך גם חוני שהתעורר כעבור שבעים שנה לראות את פריחת החרוב וגילה שהוא בודד. חוני בשיר של אדף מתואר כמשורר (בבתים 3 ו-6 בעיקר). במדרש, על פי התלמוד הבבלי, מרגע שדרישתו נתקבלה (וכזכור, הייתה זו בקשתו השלישית, שכן הגשם הגיע באופן לא מווסת, תחילה זרזיף ואחר מכן שיטפון ורק בשלישית גשמי ברכה) לא חדלו הגשמים, עד ששלחו אליו כדי שיבקש מהשמיים להפסיקם.<sup>36</sup> חוני מבקש להקריב קורבן ומתפלל, ולאחר תפילתו הגשם פוסק – "מיד נשבה הרוח ונתפזרו העבים וזרחה החמה ויצאו העם לשדה והביאו להם כמהין ופטירות".<sup>37</sup> בעצם, הסיפור המדרשי הוא סיפור על הצורך בכוונן ועל משחקי עוצמות, על הדרישה לדייק במידה ועל הפרתה החוזרת ונשנית של דרישה זו: תחילה בעמידה מול הבצורת ומול היובש – בבקשו את הגשם חוני מבקש דבר מה מול היעדר, וכשאינו נענה עג עוגה ועומד בתוך המעגל; לאחר מכן, כשמשאלתו מתגשמת הגשם רב מדי והוא נדרש לכוונן כדי להתאים את כמויות הגשם, ואז נאלץ לבקש במפורש את מה שכנראה נדמה לו ולנו מובן מאליו – גשמי ברכה, לא זרזיף ולא מבול; ולבסוף הוא נדרש לבקש שהגשם ייפסק, לחזור למצב שבו הגשם לא יורד.<sup>38</sup> זהו סיפור על מאמץ להגדרה מדויקת בכל צעד, דיוק בדומה לנדרש בתכנות תוכנה: לכאורה

35 אך שני בתים (4 ו-8, שהם גם כמעין פזמון חוזר) עוסקים במצב היובש הטבעי-תמידי של הארץ, הנקשר גם הוא ל"מצב אש" מלחמתי. בתחילת שני הבתים (או חלקי מחזור) אותה שורה: "אֵשׁ שׁוֹרְפֶת בְּאֶרֶץ הַזֵּאת". בית 4 עוסק כמעט ישירות בספרה הפוליטית המדינית (הכוונה למה שנוהגים לקרוא "פוליטית", כי השירה של אדף מלאה פוליטיות באופנים רבים אחרים), עיסוק שנעדר אחר כך מספרו הראשון.

36 כבר המשנה עוסקת באופי המתריס של דרישתו של חוני, בתגובה המתגרה מן השמיים ובלעג-מה שיש בסיפור כלפי חוני. בסוף הסיפור בתלמוד הבבלי, תענית כ"ג ע"א מצוין: "שלח לו שמעון בן שטח אלמלא חוני אתה גוזרני עליך נידוי שאילו שנים כשני אליהו שמפתחות גשמים בידו של אליהו לא נמצא שם שמים מתחלל על ידך אבל מה אעשה לך שאתה מתחטא לפני המקום ועושה לך רצונך כבן שמתחטא על אביו ועושה לו רצונו ואומר לו אבא הולכיני לרחצני בחמין שטפני בצונן תן לי אגוזים שקדים אפרסקים ורמונים ונותן לו". על הנימה הביקורתית אך מעריכה של חכמים כלפי חוני וכלפי מעשהו במשנה ובתלמוד הבבלי כותבת טוהר: "שיבוץ הופעתו הבלתי צפויה של נשיא הסנהדרין לתוך העלילה יוצר תפנית בלתי צפויה ומעמיד בסימן שאלה את כשרותם של מעשי חוני עד כה. הוא יוצר חשיבה מחודשת על כל נושא הנדר והתפילות ומערער את הלגיטימציה של האיש ומעשיו. מצד אחד משתקפת כאן הסתייגות ממסדית גלויה מסוג מסוים של עבודת אלוהים שיש בה עזות וחוצפה, אך מצד אחר מקבל סוג זה את הלגיטימציה שלו מפני שיש בתמהילו יסוד של אינטימיות שבין אדם ואלוהיו". ורד טוהר, "חוני המעגל מוריד גשמים", יואב אלשטיין ואבידב ליפסקר (עורכים), אנציקלופדיה של הסיפור היהודי, כרך ג, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2013, עמ' 34. המאמר כולו עורך השוואה בין גרסאות הסיפור במקורות השונים, וכן בין אפיוני דמותו של חוני העולים מהן.

37 תלמוד בבלי, תענית כ"ג ע"א.

38 באופן זה הגשם מקבל גם את הפירוש המילולי של ההתגשמות, של ההיות מול האין.

נדמה שהמציאות אינה מפרשת כוונות, אלא מבצעת הוראות בלבד.<sup>39</sup> אם כך, אפשר לחשוב על הסיפור הזה כסיפור על הגזמות, על פונון עוצמות ועל שאלת הפרשנות כהבנת כוונות.

ברצוני לחשוב על קריאתו של אדף בדמות הגיבור הנבואי התלמודי חוני המעגל באמצעות המושג "סודות גלויים" ובעיקר באמצעות קריאתה של התאורטיקנית אן-ליז פרנסואה במושג זה, שמקורות השימוש העדכני בו הם בתאוריות קוויר.<sup>40</sup> פרנסואה מבקשת לחשוב על הסוד הגלוי כדבר שלא דווקא יש חובה לדעת אותו, אלא ככלי, אמצעי המאפשר בחירה: "ספר זה מתמקד בדרכים שבהן הסוד הגלוי, כמחווה של גילוי המבטל את עצמו, מאפשר שחרור מן הציווי האתי **לפעול** על פי הידע שהתגלה",<sup>41</sup> מציינת פרנסואה במבוא לספרה *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*.<sup>42</sup> הביטוי "הסוד הגלוי" הוא אוקסימורון, כמובן, שכן סודיותו של הסוד טמונה באי גלוי (או כך נהוג לחשוב). התאוריה הקווירית, כפי שאראה בהמשך, עוסקת במגוון היבטים של מרחבי ידיעה לא בינאריים, של וידויים חוזרים ונשנים ושל מצבי קיום שכוחם – וגם מצוקתם – קשורים למעגלים של סודיות, גילוי, וידוי וחוזר חלילה. פרנסואה חוזרת למקור קדום יותר של המושג, ומחלצת שאלה על אתיקה של אפיסטמולוגיה, או נטרול של דרישה אתית בניסוח אפיסטמי. היא נסמכת על דבריו של גתה כי אדם הנחשף לסוד הגלוי של הטבע נמשך גם לפרשנית הראויה ביותר שלו, האומנות, והיא תוהה על אפשרותה של ההתגלות כמשהו המצוי בהישג ידו של האדם בעידן הנאורות. פרנסואה מציעה: "הסוד הגלוי, דווקא בתור 'נטורליזציה', משמעו גם שינוי בסוג תשומת

39 אפשר לחשוב גם על מרכזיות שאלת הפרשנות בתלמוד, שכן לפי העמדה התלמודית נתפסת הפרשנות ככלי הסמכות המרכזי שבידיה, וכן אפשר לחשוב על הדמות האלוהית הנרמזת בסיפור – דמות שאינה מפרשת, אלא מבצעת הוראות (ואכן, בדבריו של שמעון בן שטח, שהובאו בהערות השוליים 36 לעיל, רמוזה ביקורת לא רק כלפי חוני), או לחלופין, עמדת השמיים כמגחיכה את חוני ואת עצם הבקשה.

40 המושג נוגע בעיסוק פוליטי מרכזי בעשורים האחרונים, והוא הועלה על נס בכתיבתה של איב קוסופסקי סד'וויק על "האפיסטמולוגיה של הארון" כמרחב בין הידיעה לחוסר הידיעה בהקשר הקווירי-הלהט"בי. בהקשר זה כותבת קוסופסקי סד'וויק על מרחב תודעתי נפרד, שמצד אחד אפשר לשהות בו כמרחב ביניים, ומצד שני אי אפשר באמת לצאת ממנו. אפשר רק להיוותר תמיד בסדרת וידויים חוזרת ונשנית, שאותה היא מסרטטת בהצביעה על השימושים המשפטיים והספרותיים בשאלת הידיעה וה"יציאה מהארון". את מקור המונח "הסוד הגלוי", שטבע א"ד מילר, קוסופסקי סד'וויק מזכירה כבר בעמוד הראשון במאמרה, ולאורך המאמר כולו היא חוזרת לשאלה על עמדת הסוד הגלוי כחלק מחוויית תודעת הארון. "קשה לומר שעם סטנוול נפל משטר 'הסוד הגלוי'. אדרבה, במובנים מסוימים ההפך הוא הנכון. לאנטנות העדינות של תשומת הלב הציבורית, החידוש שבכל חשיפה גיית דרמטית (בייחוד אם היא בלתי רצונית) אינו מתפוגג אלא דווקא מתעצם בהפתעה ובעונג הנלווים לו עקב העיסוק הציבורי האינטנסיבי באהבה המפורסמת בכך שאינה מעזה להגות את שמה. מבנה נרטיבי כה גמיש ופורה לא יותר בקלות על אחיזתו בצורות חשובות של משמעות חברתית". איב קוסופסקי סד'וויק, "האפיסטמולוגיה של הארון", תיאוריה וביקורת 37 (סתיו 2010), עמ' 284. בחלק הבא אעסוק בהגותה של קוסופסקי סד'וויק.

41 אן-ליז פרנסואה, "סודות גלויים: ספרות החוויה הלא-נחשבת", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 3 (סתיו 2013), עמ' 211. ההדגשה במקור.

42 Anne-Lise François, *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*, Stanford: Stanford University Press, 2008

הלב ש'ההתגלות' (Offenbarung) דורשת, הקטנת הסיכונים הכרוכים בה, חירות לקבל את המתגלה כמובן מאליו".<sup>43</sup> זאת אומרת, ההתגלות איננה דבר שמעל הטבע, ובה-בעת גם איננה דבר מה שעלינו להסתובב בעולם עם משימה מגייסת לשים לב לסימניו, לפרש, אלא, בעצם, התנגדות לאתוס הנבואה ומשימת הנביאה (או, בנוסח מודרניסטי: המדענית) המוכרחה לחשוף את "האמת".<sup>44</sup>

בסיפור על חוני המעגל מתהדהדים כמה מצירי המחשבה הזו. ניתן לחשוב על הביקורת של חכמים על חוני, על מוסד הנבואה שהוא לא-טבע, ועל הדרישה ההדדית המתוארת במדרש – חוני הדורש גשם ודיוק, והשמיים הנענים לו הדורשים הנחיה מדויקת לפעולה. בניגוד למדרש, אדף מדגיש עניינים אחרים בדמותו של חוני: הוא לא עוסק בכל תהליך בקשת הגשמים, אלא מתרכז במה שקורה אחר כך ובסביבה שבתוכה הוא נוטע אותו, בדגש על הבדידות. עיקר עניינה של פרנסואה הוא ביחס לידיעה כדבר שאיננו בהכרח נכס שמחייב פעולה, וגם איננו בגדר מותרות. היא מצהירה שהפרויקט כולו הוא תשובה עקיפה ל"שפה של חובה לא-מוגבלת, של דחיפות בלתי אפשרית ושל אחריות הרואית",<sup>45</sup> שפה המחייבת אותנו, שפה שבה "ידע הוא כוח" זו לא אפשרות אלא צו קטגורי: חובה עליך לדעת כי חובה עליך לצבור כוח ולעשות, וחובה עליך לעשות מה שביכולתך אם הידע ברשותך.

נראה שגם אדף מדגיש בדמותו של חוני את האי-ציות לצו החובה, את האי-חובה. אדף מתמקד בדמותו של חוני שלאחר הגשם, ובבית החמישי מתוארים המאורעות אחרי הגשם. מרגע שדרישתו נתקבלה חוני אינו צריך עוד להתעסק בכוונן השמיים והגשם, ונדמה שיש לו פנאי, מותרות אישיות כלשהן הרמוזות בהרשאה העצמית ("הַרְשָׁה לְעֲצָמוֹ דְבָרִים אַחֲרַיִם"), ורומזות על דבר מה שאינו דחוף, שאולי הוא אישי ופחות כללי, לא מגויס. אך ה"דברים האחרים" הללו, שחוני של אדף מרשה לעצמו, הם משונים ואינם מתקבלים על הדעת. הראשון הוא פיזור גבישי סוכר בפינות המעגל, והרי למעגל אין פינות, ועצם פיזור הסוכר רומז על אישור לשפע, אך מתוך עמדת חוסר מורגלות לשפע שכזה. כל ההרשאות הן לכאורה דברים לא חשובים או מהותיים המקבלים במה לפתע – וכולם אכן קשורים לגשם. הנמלים אינן מגיעות בגשם ולא מייד אחריו, המדורות הכבויות של הקיץ כבו אולי בגשם. הפעלים המתארים כאן את הפעולות שהרשה לעצמו, "לְפַזֵּר", "לְהַשְׁפִּיף" ו"לְהַתִּיר", הפוכים ומנוגדים למשימתיות ולאחדות, והופכיים ל"לאסוף", "להזקיף", ו"לאסור", הביצועיים והקפדניים. לא רק שהפעלים בשיר הם פועלי שחרור, פעלים הפועלים נגד התמצקות או היתוך, הרי שגם הסיטואציה המתוארת בהם רכה ולא קשה: הסוכר מפוזר "בְּלִי מוֹרָא", וגם לו היה מורא לא הייתה כאן סכנה של ממש, שהרי מדובר במורא מנמלים קטנות; השפפת הקומה נעשית "תַּחַת נֶטְל הַמָּטָר", לא בשל מסה קשיחה אלא בשל הברכה הניתכת, הנוזלית; אופן ההתרה הוא "כְּהִבֵּל פֶּה", והמותר הוא

43 פרנסואה, הערה 41 לעיל, עמ' 215.

44 פרנסואה גם מדגימה את הערך המוסף הטמון באפיסטמולוגיה שכזו בפעילות פוליטית, אך על כך לא ארחיב במאמר זה.

45 פרנסואה, הערה 41 לעיל, עמ' 215.

העשן העולה ממדורות כבויות (של קיץ), כלומר דבר מה שהושלם ונותר, המסמן את היעדרו וחותר תחת הביטוי השגור "אין עשן בלי אש" – יש כזה, עשן המסמן את המדורה שקדמה לו, את מה שקרה באותו מקום לפני כן. אך אולי גם המדורות מטפוריות, שכן אלו המדורות "שֶׁל הַקֵּיץ". במונחיה של פרנסואה, הסוד הגלוי הוא התגלות ומתנת חיים, ומנוגד ל"מלאכת התבונה",<sup>46</sup> לקריאה חשדנית המחפשת רמזים לידיעה ולהבנת הלא כתוב, לפענוח. "עלינו לטבוע מילה חדשה – המקבילה של 'הפעלה' מן השורש סב"ל",<sup>47</sup> היא כותבת, ואכן, כותרת המשנה של ספרה ספרות החוויה הלא נחשבת (*Uncounted Experience*), כמו מתכתבת עם אותן פעולות שהרשה לעצמו חוני של אדף.

השיר "חוני" ארס-פואטי במוצהר, וכפרסום ראשון הוא הכרזה פואטית פותחת מעניינת ביותר. חוני מושווה למשורר בבתים 3 ו-6, ונדמה שהמשוואה שמסרטט אדף נוצרת מתוך מחשבה מדמה. הבדידות הדומה היא המאחדת אותם. חוני, המשורר, הנביא, בעל הסוד – כל אלה מילים נרדפות מתוך הבדידות, ומתוך כך עולה ומתקמת זהות, או שמתוך כך מוגדר חוני גם כשלושת התפקידים האחרים. בעל הסוד נקשר הן למובנים של הסתרה ושמירת סודיות והן לחוכמת הנסתר ולמקובלים. הבדידות נובעת מן ההסתרה. "הוא פוֹחַד שְׁמָא / חֶצֶה אֶת הַקּוּ הַמְפְרִיד בֵּין מְצִיאוֹת וְשִׁירָה", הקו המפריד בין מציאות לשירה הוא הקו המסוכן למשורר לחצותו, הקו שמעבר לו המציאות, החיים, "נְדָמִים לוֹ כְּשִׁיר" ולא ההפך, אז הפחד מכה. ואולי זוהי בדידות המשורר המתנתק מהמציאות אל תוך השיר, אל תוך הסוד.

שני הבתים האחרונים של השיר חוזרים וממשיכים את הבית הרביעי, מגדירים מקום קונקרטי וניצבים בזיקה אליו. בבית הרביעי צוין כי "אֵשׁ שׁוֹרְפֶת בְּאֶרֶץ הַזֹּאת [...] שֵׁטַח אֵשׁ מִיַּמִּין הַדָּרָךְ, מְשֻׁמָּאֵלָה / אוּ מְשֻׁנֵי הַצְּדָדִים". תיאור זה ממקם את השיר בנוף של אזור הדרום, בעיקר (אך לאו דווקא), ומוסיף נימה מטפורית של ימין ושמאל. הביטוי "שֵׁטַח אֵשׁ" נקשר גם לשמש וגם לאש הבערה – של שדות האימונים והשטחים הצבאיים "בְּאֶרֶץ הַזֹּאת"; של הבצורת, הקושרת את ההווה של הדובר לתקופתו של חוני ולבצורת הקדומה; של התחינה המתמשכת וארוכת השנים לגשם על סף המדבר, תחינה למים ולא רק. בהמשך לכך, בבית השביעי מוגדר מקומו של חוני במפורש: "בְּתַחֲנָה הַמְרַכְזִית בְּתֵל אָבִיב / בֵּין מוֹכְרֵי הַסְּדָקִית וְהַקְּבָצִינִים / יָשׁוּב לִיד דּוֹכַן אֶסִּימוֹנִים [...] אוּלַי בְּזָרֵם הָאֲנָשִׁים מְהַכָּא לְהֵתֵם". המקום מדויק, והמסר הפוליטי כמעט אינו מוצפן כלל. עולה השאלה אם יש כאן הצצה ראשונית ל"התמודדות עם מציאות ישראלית אכזרית",<sup>48</sup> כדבריה של לחמן, במיוחד לאור היחס הרב-משמעי להתגייסות: מצד אחד, במקור המדרשי חוני המעגל מתגייס לסייע בעת מצוקה, ומצד שני, התגייסותו הזאת אינה מוזכרת בשיר, וגם לא ההתעוררות וההבנה שעץ שניטע מיועד לעתיד. מוזכרים רק שני סופי הסיפורים: הבדידות, סופו של סיפור עץ החרוב; ובוא הגשם, שבסוף הגרסה הזאת של סיפור חוני המעגל מאפשר את הפעולות הסבילות והמשוחררות.

46 שם, עמ' 218.

47 שם, עמ' 225.

48 לחמן, הערה 11 לעיל.

השיר "חוני" אינו נכלל בספר הביכורים של אדף, ועל כן הוא עצמו מתפקד כסוד, הוא כמוס. הוא אומנם פורסם, אך לאחר פרסומו הוכנס למגירה, נזנח. ואולם השיר "דוח על ריקנות", שניידון לעיל, הפותח את המונולוג של איקרוס, מזכיר אותו ודומה לו בכל מיני אופנים, וההשוואה בין השניים מאירה בהם כמה נקודות. מבנה שני השירים הוא כמעין מקבץ ממוספר הנסוב על נושא: ב"חוני" שמונה חלקים ממוספרים (השמיני כמעין פזמון חוזר, נפתח במשפט שפותח את הרביעי), וב"דוח על ריקנות" שבעה. שני השירים הם סיפורי קדושים: חוני המעגל ואנטוניוס הגדול, הנשענים על סיפורים ואגדות מסורתיות ועל מסורות דתיות. בבסיס האחד מדרשים על דמותו של חוני המעגל, ובבסיס האחר ציור הנסמך בעצמו על מסורת ציורית של אנטוניוס הגדול ופיתויו. שתי הדמויות מקושרות גם להתבודדות (חוני במעגל ואנטוניוס בקבר ובמדבר. על חוני, שישן לפי המדרש שבעים שנה והתעורר לעולם שהיה בודד בו, אף נאמר "או חברותא או מיתותא")<sup>49</sup>. דמיון ניכר גם בעמדת הדובר ובנימתו בתיאור הדמות. השווי בין "חוני", "לא ידעתי" / כְּמָה בּוֹדֵד הָיָה חוֹנִי / בְּמַעְגַל שְׁלוֹ. / גֶּשֶׁם מִצִּיף אֶת אַבְן הַטּוֹעִים"<sup>50</sup>, ובין "דוח על ריקנות", "אף פעם לא הבנתי אם הוא / עָמַד בְּפִתּוּי. / בְּהַחֲלֵט, הֵיִתָּה הַמֶּלֶךְ, / הַסּוֹסִים הִזְלוּ דָם. / הַפְּיִלִים, / קוֹל קְרִיעָה / שֶׁל זִיפִים בְּשַׁעַת גְּלוּת / חֲלָקוֹת הַלְּשׁוֹן שֶׁלָּהֶן, הַהֶאֱחָזוֹת הַנִּקְשָׁה / שְׁלוֹ, בְּאַבְן. קִדְשָׁה כְּחֶלֶה וְנִפְוָחָה"<sup>51</sup>. בנקודות המבט המזכירות זו את זו אפשר לראות את הדובר הלא מבין או הלא יודע עומד מול העניין המרכזי של קדושת הקדוש: הבידוד של חוני במעגל ועמידתו של אנטוניוס בפיתווי השדים. האבן הנזכרת כנוף שמולו ההתרחשות הניסית מתחוללת – הגשם והאחיזה כדי לעמוד בפיתוי (דאלי צייר את אנטוניוס נשען על האבן ולידו גולגולת. על פי הסיפור, אנטוניוס עבר להתגורר במדבר ובקבר, בקרב האבנים). הביטוי "אבן הטועים" פירושו גם אבן הטוען, מקום ציבורי שבו היו מכריזים על השבת אבדה. חוני שלח את המבקשים את תום הגשם לבדוק אם האבן נמחית.<sup>52</sup> משמעותו הפואטית של הביטוי "אבן הטועים" מודגשת כשהמילה "טועים" פועלת כשם תואר בן ימינו, ומתפרשת כמקומם המטפורי של "הטועים". האבן נקשרת גם לנושא המרכזי בסיפורו של חוני, הגשם, המוזכר גם באקפרסיס של אדף לציורו של דאלי – אף שבציור עצמו אין גשם, והשמש, הגם שהיא מוסתרת, נוכחת מאוד; אך שוליהם השחורים של העננים בציור אולי מרמזים על העתיד, וכך מפרש זאת אדף: "הַגֶּשֶׁם שֶׁלֹּא בָּא / הָיָה מִבְּטִיחַ / בְּדַרְכּוֹ". בהשוואה ל"גם בוא הגשם" ב"חוני", נראה כי בשניהם מודגש הגשם לא כמצב, אלא כמשהו שאמור לבוא, משהו שמוכנס אל הזמן או נעדר ממנו – תהליך, תוצאה, אורח, או ציפייה.

בשיר "דוח על ריקנות" מובאים שני בתים שדובריהם אולי שונים מהדובר המרכזי: הבית השלישי מובא מפי דוברת הקוראת לאנטוניוס "אַהֲבִי" ואפשר לחשוב שהיא ה"פיתוי", ודבריה מופרדים במירכאות; ובבית השישי ספק אם הדברים נאמרים מפי

49 תלמוד בבלי, תענית כ"ג ע"א. ראו גם, משנה, תענית ג, ח.

50 אדף, הערה 34 לעיל. ההדגשות שלי, ר"ב.

51 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 8. ההדגשות שלי, ר"ב.

52 "צאו וראו אם נמחית אבן הטועים". משנה, תענית ג, ח.

הדובר המרכזי או מפי אנטוניוס עצמו: "ההגינות מחיבת אותי / לדבר בגנות עצמי. / הגלות מרצון, הנזירות המלולית. / אי ההצמדות לפרטים. / כל זה. / פשיטה חולנית של רעיונות / כמו אהלים / בקרקס מצחצח של תאנה". האם הווידוי הוא של אנטוניוס, או שהדובר המרכזי הוא המתוודה על תשוקותיו ועל חטאיו? אף שכל הגיונים מתאימים לדמותו של אנטוניוס, אין מירכאות, דבר המותיר את הקוראת בעמימות, ולכל הפחות מעלה חשד באשר לעמדת הדובר המזדהה עם הפיתוי ועם ההתבודדות הנזירית ואף רואה בכך גינוי – חשד שאין זו עמדה דתית חד־משמעית בעד הנזירות (מה שמזכיר גם את הביקורת המסורתית היהודית כלפי צדיקים מסוגו של חוני). כמו כן, במבנה ובנימתו בית זה מזכיר את מניית הדברים שהרשה לעצמו חוני בבוא הגשם, "הדברים האחרים": פיזור גבישי הסוכר, שפית קומתו תחת המטר והתרת העשן כהבל פה. הבל הפה באחד והנזירות המילולית בשני; האי־היצמדות לפרטים בשני ופיזור הגבישים בפינות המעגל; השפפת הקומה והגלות מרצון וכן המחשבה על המעגל כתחום גלות, כגבול. גם בגיונים הכול ממותן. המתיונות היא הגיוני עצמו, שלא מובן אם הוא מיוחס לדובר או לדמותו של אנטוניוס, וכולם הסתרות: בגלות מרצון (בריחה והסתרות), בנזירות המילולית (השתיקה כהסתרת קול ודברים) ובאי־היצמדות לפרטים – בחוסר הדיוק, הסתרת האמת. כל אלה נחשבים תאוה בדימוי רב־עוצמה על "פשיטה חולנית [פשיטה של מה? של רעיונות, כבשיר, או של המוחשי, כדבריו של פרגה במוטו לספר "המוחשי מתפרץ בלי הרף אל תוך הדיבור"<sup>53</sup>] כמו אהלים / בקרקס מצחצח של תאנה", והרי גם אוהלים בקרקס מצוחצח מסתירים את תוכנם, נבנו כדי לכסות.

כך, את הסתרת שיר הביכורים בספר מכסה וחושף גם יחד השיר הראשון בספר, שכן הדמיון ביניהם מבצע שתי פעולות סותרות לכאורה במקביל: מזכיר את המוקדם ונוכח שם במקומו.

## 2. מגירות וארונות — סודות גלויים ומיגון הפרטיות

השיר הראשון, שפורסם אך לא נכלל בספר, מעורר שאלה גם על הסתרה אחרת – שאלת המגירה. עיקר פרסומיו של אדף בשנים שלאחר פרסום "חוני" הופיעו בכתב העת אָב, שערכו דורי מנור, גל קובר ואורי פקלמן בשנים 1993–1996. אדף היה כותב קבוע בכתב העת, והשתייך לחבורה השירית שהתקמה, ובחלק מהגיליונות אף צוין כחבר מערכת.<sup>54</sup> מעניין להשוות בין הפתיחים מאת מערכת אָב לבין "מכתב ספרותי" שכתב אדף בגיליון השני של כתב העת, במדור של מכתבים מחברי החבורה. כמו מניפסטים רבים, דברי המערכת בפתח הגיליונות מלאי פתוס, ובה־בעת נוספת עליהם לעיתים נימה

53 אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 5.

54 אם כי מעט לאחר פרסום "חוני" פרסם אדף משיריו גם בעתון 77, בעריכת יעקב בסר, ובעכשיו. ראו: שמעון אדף, "אוטודיאגנוזיזה", עתון 77 144–145 (ינואר–פברואר 1992), עמ' 33; שמעון אדף, "אביב קצרצר מתגשם סביב אכילאות", עכשיו 58 (1992), עמ' 272–273.



אפולוגטית המבירה שאינם תמימים, ושהיתממות המעושה נעשתה במודע בעת הכתיבה. בפתח הגיליון הראשון פונים חברי מערכת כתב העת בגוף שני יחיד זכר, "אל הקורא", ומכריזים כי "התרבות הישראלית משוועת לרוח חדשה". הם מבהירים כי הצורך המרכזי הוא להתקבץ בחבורה, משום ש"משבי רוח אקראיים של יוצרים, אין בהם די. כדי שחיי הספרות ייגאלו משממונם, על קבוצה חדשה של יוצרים להתגבש. [...] אין בכוונתנו להציג פואטיקה מהפכנית או אידאולוגיה חדשה". הם גם מוסיפים אפולוגטיקה בנוגע למלאכותיות של המפגש ביניהם, מפגש המבוסס על תקווה משותפת יותר מאשר על דרך ספרותית משותפת: "במידה רבה, אנו מבקשים ליצור יש-מאין: שהרי דרכן של חבורות ספרותיות להתגבש באקראי וללא יד מכוונת. שני עשורים עברו על התרבות העברית בציפייה להתרחשותו של נס כזה".<sup>55</sup>

בגיליון השני, הנפתח גם הוא בפנייה "אל הקורא" ומבליט את השפה, את העבריות והדהודה, וגם ב"פתח דבר", ובשניהם שוב מודגש שמה שבשמו פועלת חבורת אב הוא שאיפה לשירה טובה וגדולה ("במונחים מוחלטים") והחייאת השירה, ושוב מודגשת חשיבות החבורה – החשיבות שלא לפעול כיחידים בלבד. הם מסיימים את הרשימה בנימה אפולוגטית, בתגובה לביקורות שנמתחו על כתב העת, ומכריזים שימשיכו בדרכם אף שדבריהם מביאים עליהם "תמיהה וגיחוך, בוז וחרפות".<sup>56</sup> את חשיבות החבורה הם בוחרים להדגיש בגיליון זה באמצעות המדור "מכתב ספרותי", שבו כותבים חברי חבורת כתב העת מכתבים ספרותיים מהאחד לרעהו או לחבורה כולה, וזאת כדי "לבחון אפשרויות שונות של ז'אנר המכתב הספרותי ובו בזמן לאפשר הצצה לעולמם של אנשי כתב העת, ולהתוודע לתפיסת עולמם, לאמונותיהם וללבטיהם. זאת, בין השאר משום החשש כי חבורת אב עלולה להצטייר כקבוצה סגורה ומסתגרת, אשר אינה מאירה פנים למצטרפים חדשים".<sup>57</sup>

מכתבו הספרותי של אדף שהופיע בגיליון השני של אב אינו ממוען לאף נמען מוגדר, ובתחילתו אין כל פנייה "אל...". המכתב נפתח בפסקה קצרה המגדירה תנאי: "לפני שאכתוב על [...] או על [...] אני נדרש, לכאורה, לדלות [...] שאלות [...] – מי אני? – מה מניע אותי לכתוב? – האם ה'משהו' הזה עושה אותי לשונה?" תשובתו בפסקה המרכזית נפתחת במילים: "תארו לכם כמה בנאלי יהיה לכתוב את זה". נראה כאן מהלך של מיתון, הנמכה, אפילו התכנסות ונעילת הדלת, הצבת השאלה ואז גלגול עליה, אך בהמשך הוא בכל זאת עונה לשאלתו: "תחילתה של כל יצירה היא ב'לבד', 'לבד' שאינו מציין מצב פיזי [...] במהותו הוא מצב נפשי. אם להיות פתטי, יש לומר שזהו רגע נדיר של אמת. של התגלות".<sup>58</sup> נדמה כי האפולוגטיקה נחוצה לו כדי לומר דברים, וכי הנימה שלו שונה מהותית מנימת המערכת. המערכת מנפנת בפתוס כעיקרון, וכל נימה אפולוגטית מובאת בדבריה מהשפה לחוץ, כדי לשנע עוד פתוס, ואילו אצל אדף ניכרת פואטיקה של אלוש

55 "אל הקורא", אב 1 (אוקטובר 1993), עמ' 3.

56 דורי מנור ורועי גרינולד, "אל הקורא", אב 2 (יוני 1994), עמ' 5-6.

57 דורי מנור, אורי פקלמן וגל קובר, "פתח הדבר", אב 2 (יוני 1994), עמ' 6.

58 שמעון אדף, "מכתב ספרותי", אב 2 (יוני 1994), עמ' 87.

והנמכה – לא בלי הקביעות הרחבות, אלא במהלך של קביעה ואז עידונה, כמו פונון. אפשר היה לחשוב על הבוסריות ועל הצורך שלא להיראות תמים, צורך המעיד הן על תחושת תמימות והן המטען השלילי שנקשר בה, המעורר חשש להצטייר בגווניה. אך אדף ממשיך:

וסופה של היצירה הוא בפרסומה: איש אינו כותב לעצמו. הרי כל 'יצירה במגירה' קמה לבסוף על יוצרה, ושנות הסגירה מנקרות במוחו של היוצר בצורה של אי־שפיות, או של בוז עצמי. בעצם פרסומה של היצירה, בעצם הטקס הקטנוני הזה של הפגנת כוח לעומת כל דכפין, יש משום השלמה של היצירה – והשלמה איתה.<sup>59</sup>

מלבד המילה "קטנוני", שכמו משלימה סדרה עם השימוש ב"פתטי" ו"בנאלי", הרגע הזה הוא הכללה מוכרזת ולא מצטנעת ולא מתחבאת, וכל זאת דווקא כשהטקסט עוסק בשאלת החשיפה וההסתרה – שאלת המגירה.

האופן שבו אדף מתאר את היחסים בין יוצר לבין המגירה מעלה הרהור על שאלת הארון, שאלות של זהות והחצנת זהות, שאלות של וידי ומקומה של הפומביות, לפי אדף, כחלק מזהות היצירה כיצירה. כמו כן מנקרת השאלה למה חשוב כל כך להכריז זאת, הרי היה אפשר לחשוב שהפרסום הנשאף מובן מאליו. לכאורה זה מה שהוא אומר, ובכל זאת מונכח פה הצורך להבהיר את סכנות המגירה, את סבל היות היצירה במגירה. היה אפשר לדבר, כמותו, על הרגע הפרטי של היצירה ועל כך שהפרסום הוא ההמשך, אבל הדגש על האפשרות השנייה, שעל הפרטי להישאר פרטי, והצורך למחוק אותה כחסרת תוחלת, שם דגש אחר גם על שאלת הפרסום, והוא שהופך אותה ללא מובנת מאליה. עולה השאלה מה מתפרסם בפרסום, ומה קורה לרגע ה"לבדי" של היצירה. איב קוסופסקי סדג'וויק עסקה ב"אפיסטמולוגיה של הארון" בשאלות של חשיפת הזהות המינית הגיית ובעצם התבנית הבסיסית שהארון בונה, ובכך פירשה באורח מרתק את ההקשר של הסוד הגלוי. נקודת המוצא שלה היא קביעתו של א"ד מילר, כי הסוד הגלוי אינו ממוטט את פרקטיקת הניגודים שיוצרת הסודיות (פרטי־ציבורי, פנים־חוץ, סובייקט־אובייקט), וכי אינו ממוטט את העדפת המונח הראשון בכל אחד מהצמדים הבינאריים הללו.<sup>60</sup> קוסופסקי סדג'וויק מראה איך מבנה הארון מגדיר את הדיכוי ההומו־לסבי, ומקפידה לציין ולהדגים כי המטפורה הזאת לאו דווקא ניתנת ליישום בקלות על זהויות אחרות, שאין זו מטפורה לכל שוני או אחרות, אלא מטפורה ייחודית, אף שיש דברים הדומים לה במידת־מה או עד היבטים מסוימים.<sup>61</sup> אך קו הגבול בין ההסתרה לגילוי, מעמד הסוד, שהוא תמיד בחזקת ספק גלוי ואי אפשר לדעת אם יודעים אותו, הצורך בגילוי

59 שם, שם.

60 קוסופסקי סדג'וויק, הערה 40 לעיל, עמ' 284.

61 שם, עמ' 287–289.

חוזר ונשנה, ההפיכה לפומבי כפעולה הקורית שוב ושוב,<sup>62</sup> וכן הסכנה שבהסתגרות, כפי שמתאר אותה פה אדף ביחס ליצירה, כדבר מה בעל השלכה אפיסטמית הרסנית ("שנות הסגירה מנקרות במוחו של היוצר בצורה של אי־שפיות, או של בוז עצמי")<sup>63</sup> – כל אלה מותחים כאן קווים מחברים, הגם שאין האחד זהה לאחר. לכל הפחות אפשר לתהות מה מעמד קיומה של היצירה לפי התיאור הזה. אפשר לחשוב על היחס של אדף ליצירה כאילו היא מראש בסכנת דיכוי המגירה, סכנת חוסר השלמות באמצעות פרסום, שהרי "בעצם פרסומה של היצירה, בעצם הטקס הקטנוני הזה של הפגנת כוח לעומת כל דכפין, יש משום השלמה של היצירה – והשלמה איתה"<sup>64</sup>, ואימת ההסתרה תמיד מלווה אותה, משפיעה על זהות היצירה. ובעצם, כשפוטנציאל ההסתרה ודחיקת הפוטנציאל עצמו כאפשרות נפסלים, מחלחלים תמיד אל הלבד השירי, ועולה ההשערה המשלימה: שההשלמה שביציאה החוצה דורשת לפעמים גם את מיגון הפרטיות בתוככי השירים עצמם.

### 3. "הוא לא זוכר" — "אני יושב ושוכח לטובת הדורות הבאים"

אחת מטכניקות ההסתרה בשירים היא ההסתרה בתוך העומס והריבוי. בתוך המגוון, המיתולוגיות, ריבוי הדמויות והמיתולוגיזציה העצמית, מייצרת ההתפתלות המילולית גודש מסוה. עם ההסתרה, כתמונת מראה, מופיעה לעיתים בשירים גם השכחה. בשיר "דג"<sup>65</sup>, למשל, משתלבות שתי הטכניקות הללו: הסתרה ושכחה. השיר בנוי בקולות מתחלפים, כמו מחזה, והשורה הראשונה והאחרונה ("הוא שוכח" ו"הוא לא זוכר") ממסגרות את השיר בקביעות נחרצות, בתיאור בגוף שלישי המזכיר בנימה את המקהלה היוונית. שאר השיר בנוי כדיאלוג בין גוף שני, הנפתח בשאלה – "אֵתָה שוֹכֵחַ?" בשורה השנייה של השיר, ונחתם בשאלה "אֵתָה לא זוכר?" המקדימה את תשובת ה"מקהלה", לבין גוף ראשון, העונה לשאלה הראשונה:

62 "כל מפגש עם כיתה חדשה – כל שכן בוס חדש, עובד סוציאלי, פקיד הלוואות, בעל דירה, רופא – מקים ארון חדש [...] אפילו לסבית שנמצאת מחוץ לארון מתמודדת יום יום עם בני שיח שאינה יודעת אם הם יודעים או לא. קשה באותה מידה לנחש האם הידע, לו ידעו, היה אכן חשוב בעבור כל בן שיח נתון". שם, עמ' 285.

63 אדף, הערה 58 לעיל.

64 שם.

65 אדף, "דג", הערה 2 לעיל, עמ' 31. השיר הופיע גם באב 2, (יוני 1994), עמ' 71.

כֵּן, אֲנִי שׁוֹכַח.  
הַיָּמִים עוֹבְרִים מֵהָרָ,  
מֵתוֹךְ דְּאָגָה.  
אֲנִי מִתְמַלֵּא שְׁקִיפּוֹת וְעֶצֶב.  
מָה אֲנִי יוֹדֵעַ?  
פֶּעַם הָיָה שְׁמִי אוֹרְפֵיאוֹס  
אוֹ אֵיקְרוֹס,  
זֶה לֹא מְשֻׁנָּה.  
עֲכָשִׁיו אֲנִי יָפָה,  
אֲנִי דָג מְזֻכָּכִית.  
מִפֶּעַם לְפֶעַם, בְּאֶמְצַע שְׁנֵתִי  
אֲנִי מְרַגֵּשׁ צְפָרְנִים אֵימּוֹת  
קוֹרְעוֹת בְּכֶשֶׁרִי.

זוהי עדות של שוכח, מה שהופך אותה לעדות חשודה מאוד. במרכז השיר עומדות האדישות ("זֶה לֹא מְשֻׁנָּה") והשכחה, ההופכת את הדובר ל"יָפָה", וכן עומד השימוש בדמויות המיתיות והטשטוש ביניהן, לכאורה.

שני שירים לאחר מכן, בלב הספר ממש, בסוף השער השני מתוך ארבעה, נמצא שיר הנושא של הקובץ "המונולוג של איקרוס"<sup>66</sup> שבו נואם איקרוס בעד איזו רגילות אנושית יום-יומית, כמי שהגבתה העוף האמיתית והמטפורית באמצעות אומנות וחוכמה מאוסה בעיניו, ונדמה שבמונולוג הוא מתחרט על שלא בחר במסלול הסטנדרטי ובנחמת השכחה: "לִמָּה הֵינּוּ חִיבִים לְנוֹס? / לוֹ הַמָּוֶת הִיא בָּא / בְּמִנְהָרוֹת הַרְעֵב וְהַצְמָא, / הִיטָה מְגִיעָה גַם שְׁכָחָה, / וְכָל מָה שֶׁהָיָה, וְכָל מָה שֶׁנִּבְּא". זהו הבית הראשון בשיר, וכדאי לשים לב איך המצלול הכמו-חורז (בָּא-צְמָא-נְבָא) מכניס גם את השכחה לרוטינה, פוגם באמינות ההכרזה ומטיל חשד ברצינותה. השיר כולו נסוב סביב השימוש בזיכרון דמותו של איקרוס, בפרשנויות ההולכות ומתרבות של המיתוס, "המְשׁוֹרְרִים, הַצְּיָרִים [...] מְכִרְיָחִים אוֹתִי [...] לְמַעַנָּם. / אֲנִי עֵינִי מִן הַחֲכָמָה / הַנְּאֻסָּפֶת בְּשׁוּלֵי הַחֲרוּכִים: / נְפִילָה אַחַר נְפִילָה, / כָּל הָאֲנֵדְרִטָאוֹת נִנְעָצוֹת בְּזִכְרִי, / וּמְקוֹם קְבוּרָתִי הֲלֵא נוֹדָע". הדובר, איקרוס שכנפיו נחרכות מרוב גרסאות ופרשנויות, מעיד על עייפותו מלשמש כזכר למשהו, כמשל, וממשיך: "סִבִּיבוֹ מְאֻבָּדִים אֲנָשִׁים גְּבָה / בְּחָלָל הַנְּרָפָא / בֵּין גְּדֵל הַפְּאָב / וְעֵמֶק הַצֶּעֵר". עולה השאלה על הריפוי הזה: מה ירפא את החלל המסומן במערכת קואורדינטות שבין הגודל לעומק, ומדוע זהו החלל סביב מקום קבורה לא נודע, שגם זיכרונו אינו מצליח למקם אותו?

66 אדן, "המונולוג של איקרוס", הערה 2 לעיל, עמ' 33. מפאת קוצר היריעה לא אדון במאמר זה בעומקו של דימוי הדובר לאיקרוס ולא במעמדו של דימוי זה במסורת הארוכה והענפה של העיסוק האומנותי בדמותו. מובן שיש מקום לפתח את העמדה שמציג אדן מול אינספור הגרסאות, ובמיוחד מול המסורת המודרנית שמציבות הפרשנויות המפורסמות של ברויגל ואודן (הנוקט אקפרסיס), על האי-אירוע שבנפילה. בהמשך המאמר שלפניכם אגע בכך שוב בקצרה.

העיסוק בחלל נקשר לתפיסתו של פול ריקר כי בשכחה קיים טווח עומק בעל דרגות ורמות, וכי אין השכחה מצב בינארי המונגד לזיכרון:

שכחה מציעה פרשנות חדשה לרעיון של עומק, אשר הפנומנולוגיה של הזיכרון נוטה לקשור למרחק, לריחוק, לאור ניסוח של עומק במונחים אופקיים. שכחה מציעה, במישור אקזיסטנציאלי, משהו שמזכיר תהום אין-סופית, שהמטפורה האנכית מנסה להביע.<sup>67</sup>

והרי, עומק של שכחה ודרגות נקשרים גם למגירה והדימוי שלה, וגם לשאלות של כוונן והמידה הנכונה, ככוונן בין זיכרון לשכחה ובין גילוי להסתרה. בהשראת סיפורו של ח"ל בורחס "פונס הזכרן" – על אדם הזוכר כל פרט ולכן אינו יכול לזהות, ובעצם, לזכור, משום שפעולה זו דורשת גם השמטה של פרטים – ריקר שואל איזו מידה של שכחה נחוצה כדי לדעת.<sup>68</sup>

המונולוג בשירו של אדף נאמר, כך מובן לקראת סוף השיר, יום לפני הנפילה: "הַלֵּילָה יִנְעַץ הַיָּרֵחַ / צִפְרָן שְׂתוּקָה בְּעַרְפְּלִים. / מָחָר אֲנִי אֶפֶל. / הַוְּרָדִים יִנְשְׁכוּ אֶת הָאֹרִיר / בְּפֶה חֶסֶר שְׁנַיִם / בְּתֵאֵוָה גְּרִיאַטְרִית עֲצוּמָה".<sup>69</sup> ההנמכות מופיעות גם כאן, הציפורן השתוקה, הפה חסר השיניים, אך הן מובילות לשיר הנחתם בתאוה עצומה. התאוה הגריאטרית, הנקשרת לשכחה דמנטית ולמוות, היא העצומה.

ראיית האנדרטה כדבר מה שננעץ בזכרו של משהו והעימות בין זכר לזיכרון בצד הכמיהה לשכחה מקדמים אותנו עוד צעד אל פולחן הזיכרון: לא רק מעבר מן האנדרטה אל זיכרון אישי,<sup>70</sup> אלא פנייה אל שכחה, ואולי דרכה, דרך פירוק החובה לזכור (בדומה לפעולה הסבילה שמציעה פרנסואה), אל ה"חֶלֶל הַנְּרָפָא".

שני שירים אחרים העוסקים ישירות בשכחה הם מהשירים בעלי הנימה האישית יותר בספר, שנדמה בהם כי המשורר מקרב את הדובר אליו. הראשון, השיר "אני (שיר של יום שישי)" שבמחזור "שירים של יום",<sup>71</sup> מציין בפתיחתו "אֲנִי נִקְרָא עַל שֵׁם סְבִי", ומעלה את השאלה של כל מי שקרוי על שם נפטר, או מי שנקרא על שם מישהו אשר נפטר לאחר מכן – שקיומו הוא זכר לו.<sup>72</sup> דובר השיר תוהה על כך שאינו מבין איך סבו

Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago: University of Chicago Press, 67 2004, p. 414. תרגום שלי, ר"ב.

68 שם, עמ' 412-418. תרגום שלי, ר"ב.

69 הסיום ב"תֵּאֵוָה [...] עֲצוּמָה" יוצא דופן בספר בהחלטיות ובעוצמה שלו, ואולי נקשר גם לסיום השיר המפורסם ביותר בקובץ ("שדרות", עמ' 40): "אַהֲבָה מְחֻלָּטָה", שניהם סופים שאינם ממתנים, ואף להפך, מגבירים.

70 למשל, בדומה לסוגי אנדרטאות מונמכות או מינימליסטיות, לפעמים אנטי-מונומנטליות, שייכתן כי דווקא הן מגבירות את החובה האישית המוטלת על כל אחד ואחת לזכור בהיעדר "תזכורת" בכיכר העיר.

71 אדף, "אני (שיר של יום שישי)", הערה 2 לעיל, עמ' 62. שיר של יום הוא פרק תהלים הנאמר בכל יום מימות השבוע, זכר לקורבן התמיד, ונפתח במילים "היום יום X בשבת השיר שהיו (או, בנוסח אשכנז: שבו היו) הלוויים אומרים בבית המקדש". ביום שישי מזמור התהלים הוא תהלים צג.

72 בהמשך השיר מצוין שהסב מת, ולפיכך במקרה הזה אכן יש שאלה על זכרו. כמובן, קריאה על שם קרוב משפחה היא אמצעי ותיק להנצחת המסורת ושימור המשפחה.

חווה וחי ("את האור המרקע שתלה בימיו, / את מארב השלוח / שהניחו עצים לפניו"), ואז ממשיך ומתאר את עצמו, כשגם הבית השני נפתח במילה "אני" ("אני הבהירות שלי כפוייה"). הבית השלישי נפתח במילים שכמו עונות לריקר "שכחה, זמנית ככל שתהיה, / היא שכחה", ועובר לתאר את שאכן מתמיד, עוד אזכור של סמל הזיכרון: "סבי בשחור על מצבתו / שנה אחר שנה, / האותיות נמשכות אל מצולות השיש. / העולם האחוז בפליאת מבטי / הוא כל העולם". יש אירוניה בטענה שסבו על מצבתו (בשחור, אולי בניגוד לבהירות הכפוייה שלו עצמו), וכן בהמרת הקיום באותיות שעל השיש. אך השיש הוא "מצולות", אולי כמו התהום של ריקר, ללא היאחזות בתקוות השכחה אלא בהודאה שיש שכחה, שהקיים נותר תלוי רק במבטו של הרואה (השיר זרוע מוטיבים של ראייה, אור וחום; לרוב האור והחום משויכים לסבו של הדובר והיפוכם לו: "האור המרקע", "להט חמניות", "הבהירות שלי", "בשעותי החשוכות", "צל על קיר", "משברי ערפל"). ולעומת זאת, רגע הקליטה – הרגע האימפרסיוניסטי המגדיר את העולם ("העולם האחוז בפליאת מבטי / הוא כל העולם") – מונגד למוות, מה שקבור, כמתמשך "שנה אחר שנה". כל דיון בשכחה מניח שהזמן כולל עומק ורוחב – כמו המגירה – אופקיות ואנכיות, כפי שתיאר זאת ריקר, אך לא רק של הזיכרון ומידות השכחה, אלא גם של ציר זמן. חוני המעגל נשתכח בשבעים השנה שבהן ישן, והתעורר זוכר אך שכוח מלב. דבר זה הוביל למוות, להבנה שהזמן עבר ושהוא לא היה חלק ממנו. ב"שיר לא שלם"<sup>73</sup> דומים המבט ותיאור התבוננות במקום לכמה מהשירים המוכרים ביותר בקובץ, כגון "שדרות", אך כאן מובע – בעדינות וביופי מילולי ודימוי – מה שנדמה כתסכול:

הרוח משיב עכשיו סכיונים אל מעט הפית הזה,  
הודף אל החלון  
ערב רב של החלצות,  
עצים מן הזריחה או שמש ממעבה הקיץ  
המרתף את הרחובות.  
[...]  
נשים בשוק; משא ומתן של  
התכופפות והעמסה,  
לכן קהה כמו סכין קצבים מלחתך בכשר.

"שיר לא שלם" והיום-יום החמסיני המתואר בו נחתמים במילים: "עשירים ושלש שנים / ליד הדלת של הנרי / אני יושב ושוכח / לטובת הדורות הבאים". השכחה הזאת היא שימוש בזיכרון, במגירת הזיכרון, כדי לבחור מה לא, להחליט מה לא לזכור, כדי לסמן את העבר, שעצם התהוותו הוא תהליך ארוך שנים של ניסיון לשכוח – ולו רק כדי להעניק אופק לזמן. ברגע זה השכחה המוצהרת נהפכת, באמצעות ההצבעה על ההסתרה, דווקא להנכחה – אינה מחייבת, אך ניתנת לגילוי.

73 אדף, "שיר לא שלם", הערה 2 לעיל, עמ' 67.

מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי,<sup>74</sup> ספרו השני של אדף, מסתיים במילים "אני עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבְּיוֹגְרַפְיָה"<sup>75</sup> בשיר הזה יש דיאלוג מפתיע בעושרו עם השיר החותם את המונולוג של איקרוס, "אוטוביוגרפיה"<sup>76</sup> בקריאה בשני השירים הללו והרמזים הטמונים בהם ברצוני לסכם את המאמר, ואולי במעבר מן האחד לאחר אפשר גם לקרוא מהלך השיר המוקדם, החותם את הספר הראשון, כתוב כאגדה וכמיתולוגיצייה עצמית של הדובר על לידתו. השיר נפתח בסיפור לידתו "תחת שמי תמוז מתכים", ואילו השיר "גמר"<sup>77</sup> נפתח במילים "אני עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבְּיוֹגְרַפְיָה / בְּצִהָרִים חֲדָיִם מְצַהָרֵי תְמוֹז", וגם פה "לידה אולי שוֹבֶרֶת אוֹתִי אֶל הָעוֹלָם". השיר "גמר" מתכתב עם ז'אנר פזמוני: שורות חוזרות בו שוב ושוב, "אָהָה", כתוב באמצעו וגם "אָבֵל לֹא, אָנִי אוֹמֵר, לֹא". "אוטוביוגרפיה", לעומתו, כתוב כמו אגדה זרועה רמזים: שלפוחיות בכתפיים שצרבה השמש נראות כמו כנפיים, כמו אלו של איקרוס ("וחוף הים ציר לי באירונה דקה / שלפוחיות תאומות בכתפי, / דמויי כנפים לילך שוחר מעוף"). ההתכתבות בין שני השירים מחברת את העיסוק הביוגרפי כבעתה. אך המתקרא אוטוביוגרפי אינו מספק מיקום קונקרטי: "לא רחוק מְכָאן / יכול להיות כל מקום בארץ, / שם נולדתי, / תחת שמי תמוז מתכים"<sup>78</sup> – כך נפתח "אוטוביוגרפיה", קרוב ל"כאן אבל אולי בכל מקום "בארץ",<sup>79</sup> והמילה "מקום" חוזרת גם בביטוי "מכל מקום", לקראת סופו. כך, הוא משתמש בקאורדינטות אך אינו ממקם, רק מסמן את האי־מקום. דבר זה חוזר גם בסיפור המדומיין על בשורת לידתו של הדובר, "הייתי רוצה להאמין כי אי שם / גמעה צפור / את השחר של טרם הייתי / וצוחה, / או כוכב מלבן נדלק לסמן את בואי".<sup>80</sup> צוחת הציפור המבשרת על בואו אל העולם מסמלת את העולם שלפני, קצת כמו הכתרה, אבל הפרטים מחוקים ("אי שם", "הייתי רוצה להאמין", "ילדה / שאהבתי מרחוק", "שם ילדתי, / ארוזה בשרטוטי חול").<sup>81</sup> גם פה אפשר לראות את הכמעט־הגזמה, את הכוכב המלובן המבשר, משל היה ישו, אך מונמך ב"הייתי רוצה להאמין", ב"מכל מקום" חסר מיקום, ב"או" מסייג לפני אזכורו. אף פעם לא במידה הלא נכונה. אחרי ההכרזה "אוטוביוגרפיה" מגיעה אגדה שהקוראת יכולה לקרוא בלי חשד, בגלל הכותרת המרגיעה והממקמת לכאורה. בפער שבין ההכרזה הזאת ובין "חלום הבעתה של

74 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002. על עטיפתו של ספר זה, אגב, דימוי של ייצוג של מלכודת עכברים המותקן כפיתיון במלכודת עכברים. גם דימוי זה מאת ירון ללנה, כמו בספר הראשון.

75 שמעון אדף, "גמר", שם, עמ' 75 (אגב, המילה "גמר" משמשת בלשון בדרך כלל כנסמך או סומך, ומעניין לחשוב עליו כשיר סיום).

76 אדף, "אוטוביוגרפיה", הערה 2 לעיל, עמ' 77–78.

77 אדף, הערה 75 לעיל.

78 אדף, הערה 76 לעיל, עמ' 77.

79 השימוש ב"הארץ" מחזיר אותנו גם אל "אש שזרפת בארץ הזאת" מהשיר הראשון "חוני".

80 אדף, הערה 76 לעיל, עמ' 77.

81 שם, שם.

הביוגרפיה", של ההיסטורי והסדור, של איתור המקום הנוכחי והקודם, טמונות הסתרות רבות, כדרכי השתחררות או כדרכי יקיצה.

כל טכניקות ההסתרה שתוארו לעיל בשירה המוקדמת של שמעון אדף – השיר המוקדם הכמו־גנוז, הסודות הגלויים, הדיון במגירה, השכחה, ההנמכות והפּוֹנוֹנִים (אף פעם לא במידה הלא נכונה) – משמשות יחדיו וקוראות תיגר פנימי, מתוך הלירי, כנגד עיניים קוראות ומבקרות, המחפשות את המיקום הוודאי והוודי. הטכניקות הללו פועלות בעדינות; בנקל היה אפשר לקרוא ולא לשים לב לפועלן, הן מסתוות. הן נכרכות גם בהקשרים האקפרסטיים הענפים בשירתו המוקדמת של אדף, בין ציור לכתיבה, ובמשחק המתמיד – ממש כמו בציור – בין אור וצל, משחק רלוונטי במיוחד לשאלת ההסתרה, השימה בצל, גם באמצעות גודש מסנוור ודיוקים חוזרים ונשנים. אני רוצה להעלות את האפשרות שקריאה כזו – המחפשת את ההסתרות והשכחות מול מוסדות של חובה ושל דיבור בשם, מול דרישות לפולחנים של זיכרון ולנתח מ"בשר הביוגרפיה" – מייצרת מעין הסכם אחר בין הקוראת ובין הטקסט, הסכם של הרשאה, כמו שמתאר אדף את חוני, אשר לאחר הגשם "הַרְשָׁה לְעֶצְמוֹ דְּבָרִים אַחֲרָיִם".<sup>82</sup>

האוניברסיטה העברית, ירושלים

82 אדף, הערה 34 לעיל.



## ”במה עוד להללך”: בין שירה לפרוזה

### לילך לחמן

מהתבוננות בגוף הכתיבה שלו – הכולל שלושה ספרי שירה, אחד-עשר ספרי פרוזה (בדיונית) וספר מסות אחד – מזדהר שמעון אדף כמשורר גם בכותבו פרוזה; אולי המשורר המובהק מבין הפרוזאיקונים בשפה העברית.<sup>1</sup> עיסוקו במחשבת השיר, בזמרים ובמשוררים שדמותן מתהווה ביחס לעברית ומול קהל, שלא לדבר על עבודתו עם זמרים ומוזיקאים, על פעימת הפסקה ותדר קול-שלו המהדהדים בפרוזה ועל כינון השפה הפרטית המייחדת את כתיבתו – כל אלה מעוררים שאלה בנוגע להכרעה של אדף ”לנטוש” את השירה ולכתוב פרוזה. בפתח ספר מסותיו שראה אור לא מכבר הוא מנמק את הפניה לליריקה בצורך ”לאתר את תצורת העונג של אמירת האני כיום”.<sup>2</sup> עם זאת, בעיניו, השירה, יותר מכל סוגה אחרת, הטמיעה את המבנה של פוליטיקת הזהויות המתבצרת בקטגוריות תחומות. אדף נרתע אפוא מהליריקה, הן בשל התנייתה ההיסטורית באני ביוגרפי והן בשל מה שהוא תופס כציוטה האופנתית לשפה של זהות והזדהות. לדבריו, בחתירתו ל”תחום של הבלתי מסומן” תועיל יותר הפרוזה, ”יסכון הבדיון”, שכן, בעיניו שני אלה ”עשויים ליצור מערך התנגדות מורכב יותר, משוכלל יותר לזהותית המדוברת”.<sup>3</sup> הבחנתו החותכת של אדף בין שירה לפרוזה, וכמוהו הקו החד החוצה את יצירתו בפרסום אביבה-לא,<sup>4</sup> ספר שיריו השלישי והאחרון עד כה, עומדת אפוא בניגוד לחלחול ההדדי של שתי הסוגות בכתיבתו.

צריך לומר כי כשלעצמה, בדינמיקה בין פרוזה לשירה אין חידוש. מאז המהפכה הרומנטית במאה התשע-עשרה נזילותם של הגבולות בין ”שיר” ל”לא שיר” היא בבחינת מוסכמה. מצד אחד, תפיסתו של הגל את הליריקה כמנוגדת לאַפְּיָקָה ולדרמה הציבה מודל שירי שאינו עומד על סוגות מובחנות, אלא על ביטוי סובייקטיבי ואקספרסיבי של

1 על אף השוני העצום ביניהן, עולות על הדעת בהקשר הזה גם נורית זרחי, שבא סלהוב וחביבה פדיה.

2 שמעון אדף, ”האני המשתוקק לומר אני”, יגאל שוורץ (עורך), אני אחרים, מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 13.

3 שם, עמ' 17.

4 שמעון אדף, אביבה-לא, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009.

התודעה.<sup>5</sup> ומן הצד האחר, גילויים מחדש של המקצבים החופשיים, בנוסח ”אדם מדבר אל אדם”, שטשטשו את הגבולות בין שיר ללא שיר.<sup>6</sup> קשה לחשוב על השירות הגדולות של ויליאם בלייק, על השירה הסיפורית של ויליאם וורדסוורת’ ועל הפואמות של ח”נ ביאליק ללא ה”תן-וקח” החיוני שבין התודעה השירית לבין רצפים סיפוריים ומקצבי דיבור. לא מוגזם לטעון, לפיכך, כי פרט למעמדו האוראלי של הקול השירי ולסידור הגרפי של השורה, אין סדרת תכונות המאפשרת להבדיל בין שיר ללא שיר. בחקר השירה המודרנית מקובל לחשוב, למשל, על שיר באמצעות קבוצת טקסטים המקיימים ”דמיון משפחתי” פתוח ולא מקובע,<sup>7</sup> ובמקביל מתנסחים בשירה עצמה ניסיונות לסמן את חלותו של ה”שירי”, המצמצמת או חוצה את גבולותיו, כך במשוואה הפוסט-רומנטית של ויליאם ייטס ”יופי נורא נולד”, דרך הלוגיקה העודפת של גרטרוד שטיין ”ורד הוא ורד הוא ורד” ועד להגדרתו המפולשת של מאיר ויזלטיר ”שִׁירָה היא נְשִׁיקַת הָאֶקְלִים, הַלְשׁוֹן, הָאֶמֶת”.<sup>8</sup> חרף נזילותם של הגבולות בין מה שאנחנו מורגלים לקרוא כשיר או כפרוזה, הצומת שלפיו אדון בפן אחד ביצירתו של אדף אינו ”ממילאי”, שכן על הפרק עומדת הדינמיקה של הספרות עצמה. עירוב מפרה בין הסוגות מוכר לנו כבר במקרא, מספר בראשית ועד ספרי הנבואה והמגילות. מנקודת מבט מודרנית, החילופים בין פרוזה לשירה, דוגמת אלה שביאליק שוקל במאמרו הנודע ”הלכה ואגדה”, נראים בעליל בעיתות משבר ומתהפכה. השירה הישנה יורדת אז אל ”מצרף הלב” וניתכת לפרוזה, ורק אחרי שנבחנה בדפוס ההגות והמעשה, היא מתגבשת מחדש למסירה חיה.<sup>9</sup>

לתנועת מטוטלת כזאת, בראשית המאה העשרים, קרא ברנר את בסתר דעם של מיכה יוסף ברדיצ’בסקי, וכך האזין זך לאלתרמן בשנות השישים, כשהוא שומע ומעבד על דרך הניגוד מקצבי דיבור מודרני, שנשענו הן על תחביר מקראי קדום והן על הפרוזה הרצוצה של ברנר עצמו. כך שמעתי אני, בדור שלי, את השבר הסודי אפריקני לאבות ישורון, על רקע דיבור יידי מודחק אך גם כעיבוד נועז וחדשני של פרוזה שירית אקספרסיוניסטית. יצירותיהם של ברדיצ’בסקי, של זך ושל ישורון, כל אחת בזמנה ובדרכה, עימתו את

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Hegel's Aesthetics*, vol. I, T. M. Knox (trans.), Oxford: Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press, 2015, pp. 92-105

6 כך מגדיר את השירה המשורר האנגלי ויליאם וורדסוורת’, בהקדמתו לבלדות הליריות. William Wordsworth, “Preface”, W. Wordsworth and S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, London: Printed for T. N. Longman and O. Rees, 1802, pp. vi-xxii

7 על הדמיון המשפחתי שבין תת-סוגות של השירה ועל הדינמיקה המודרניסטית בין שירה לפרוזה, ראו, למשל, Jahan Ramazani, *Poetry and its Others: News, Prayer, Song, and the* *Dialogue of Genres*, Chicago: University of Chicago Press, 2014, pp. 1-32

8 William Butler Yeats, *A Terrible Beauty Is Born*, Cork: Irish & Celtic Publications, 1990; Gertrude Stein, “Sacred Emily”, *Geography and Plays*, Boston: Four Seas, 1922

9 מאיר ויזלטיר, ”שירה היא”, מוצא אל הים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2014.  
חיים נחמן ביאליק, ”הלכה ואגדה”, דברי ספרות, תל אביב: דבר, תש”ט, עמ’ פ”א-ק”ז.

קוראיהן עם משבר שתבע "תן-וקח" חדש בין פרוזה לשירה.<sup>10</sup> לעומת ישורון, שחשבונו המהות שלו הסיט אותו מ"השירה שבדברים" ל"דברים שבשירה" והוביל לחוקיות פרוזאית פורצת דרך בתוך השירה עצמה, אצל אדף, בדומה לסופר הצ'יליאני רוברטו בולניו, עצם האיום על הכחדת השירה נעשה ללב-ליבה של דרמה עלילתית, המייצרת מסירה של פרוזה חדשה.<sup>11</sup>

מצד אחד, כבר בשני ספרי השירה הראשונים שלו נוכחת הפרוזה במקצבי הדיבור, בחומרי העולם החדשים ובעיקר בהתנגדות לעמדה הלירית המסורתית, ומן הצד האחר, בכל אחד מספרי הפרוזה שלו נשמע קולה המועצם של השירה כקול המחבל במהלך הסיפורי ומאט אותו – אך גם מצדיק אותו ופותח אותו לכיוונים בלתי צפויים. מדוע אדף מנכיח את השירה כאפשרות שהוא עצמו אינו יכול להיענות לה? קילומטר ויומיים לפני השקיעה תיעד את חייה ומותה של זמרת-כותבת על רקע שקיעת הרוק הישראלי, הלב הקבור בדק את כוחה של לשון התגלותית-מאגית ככלי לשינוי העולם, ופנים צרובי חמה תהה על אפשרות קיומו של הפלאי בעולם חילונית-טכנולוגי. הקריאה בטרילוגיית "ורד יהודה" חושפת סכנה של ממש המכרסמת בתוחלת החיים של השיר, ובד בבד מעניקה לשירה נוכחות רבת-כוח בפרוזה עצמה, ואילו בקום קרא, רומן החורג מגבולותיו של חיבור זה, מוארת השירה כצומת של פעולה ומסירה בבחינת צו לקרוא ולכתוב מחדש מקור עממי אבוד.<sup>12</sup> הדגם של קריאה שהיא כתיבה מאפשר לאדף צופן של זהות מורכבת והיסטוריה חלופית. קריאה כזאת בקורפוס שלו מגלה כי גם בהתייחס ליחסי הגומלין שבין שירה לפרוזה, דינמיקה האופיינית למודרניזם בכלל, מקרה אדף קיצוני לא רק מתוקף היותו משורר המונע לחזור ולכתוב פרוזה, אלא בשל מעמדה המורכב של הליריקה ביצירתו: מחד גיסא, העמדת השיר בשאלה עד כדי פשיטת רגל, ומאידך גיסא, עיסוק מופגן במלאכת השירה ורתימתה של הליריקה כערוץ פואטי ואתי בתוך הפרוזה.

10 מאז סוף שנות החמישים של המאה העשרים שירתו של ישורון מבטאת את המגמה הזאת באופן מובהק. על ההתקרבות בין שירה לפרוזה ועל טריפת הקטבים ביניהן כמאפיינת את ספרות שנות השבעים כתב מנחם פרי. ראו, למשל, מאמרו על שירתו של מאיר ויזלטיר: "כל הגוף פָּנִים: ויזלטיר ומקייג: מטאפוריות מחוץ ללשון", סימן קריאה 18 (מאי 1986), עמ' 402-412.

11 אני מתייחסת להבחנה שגיבש ישורון לאחר 1948, בין "הדברים שבשירה" לבין "השירה שבדברים" ("הספרות העברית תערוך את התפילה", נאום שנשא בטקס קבלת פרס ברנר, דצמבר 1967). "הדברים שבשירה" – זה הפוליטי, האתני, הממשי, השואף לפרוזה. השירה שבדברים – הלירי, האסתטי. אחרי מלחמת העצמאות רואה אבות ישורון את עצמו מחויב יותר ויותר ל"דברים שבשירה", וחיפש צורות שיריות קרובות לפרוזה שיפתחו את השירה לממשי.

12 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004; שמעון אדף, הלב הקבור, שרי גוטמן (עורכת), תל אביב: אחוזת בית, 2006; שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008; שמעון אדף, כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, ביתן, דביר, 2010; שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011; שמעון אדף, עדים של חטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012; שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017.

## לשאלת היתכנותו של ה"הלל"

בחינת הפרוזה של אדף מגלה מחויבות עמוקה לזיכרון הנדבר עם קהילה ועם ההיסטוריה של דובריה.<sup>13</sup> בזיקתו לטקסי התפילה, השירה והנגינה ובאזכוריו הקבועים למקרא ולמדרשים מסמן אדף מתווה פרפורמטיבי של שיבה לליריקה קדם-מודרנית, שצורתיה הן ההמנון וההלל המשבח את העולם או את האל, ההתנסות הליטורגית הממוקדת בבקשת האל, בתפילה באין מענה. צורות אלה, הקובעות את ייחודה של הפואמה אביבה-לא, שיר הקינה שכתב לאחותו, מובחנות מהתפיסה ה(פוסט)-רומנטית של הליריקה שתיארת קודם, תפיסה שכפי שנראה בהמשך, הייתה נקודת המוצא בספר שיריו הראשון. ההלל הנואש, השיר השמיני בתוך מ"ג מזמורי האשכבה לאביבה, מלווה בשאלות "במה עוד", "מי הללך" ו"מי קדש שמך".<sup>14</sup> ככל שמהדהד השורש הלל ותכוף הביצוע הטקסי הכרוך בו, מתרוקנת הפנייה משואל לנשאל:

במה עוד להללך והללתיך בנקישת הנרד, במפל זמרים עם ערב, בצמרות  
 בדולות משמי בדיל, קנייות מאור, במתח הברק  
 המפרק באפק, על פמות האינטרנט הלל במעמקים  
 ההזויים אתה מופיע כרפא, בצג הסלולרי  
 הללתיך, בהודעת הטקסט: תקשר דחוף,  
 והללתיך בתשובת אחי, בהמיתו חותכת הערים, רוצעת את האזן:  
 אתה חזב לבוא, אביבה, אביבה מתה.

[...]

[...] וישאלו

מי הללך עוד כה מעל

זמרת הזפת, מעבר דכי אספלט, בדבש רפוי של האור,

ומי קדש שמך באחותו, בנשימתה החטופה בבית שמוש, בלב

כבוש ובכשר שוכב על הרצפה, מכחיל,

נמלא הדרת דומה, באם המכסה אותו בנשיקות

מי קלסך.

13 לקשר המורכב שבין המשורר לקהילה, לרישומו של הממד הקוליא-ארוטי של הקריאה בבית הכנסת ולהיבט הליתורגי-טקסי שלה, ראו דבריו בריאיון להלית ישורון. הלית ישורון, "הפנים האינסופיים של העדר", מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה? ראיונות "חדרים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016.

14 שמעון אדף, "[ח]. במה עוד להללך והללתיך בנקישת הנרד]", הערה 4 לעיל, עמ' 15, 16.

ברקע השיר מרחף ה"הל הגדול" מתהלים, המתחלף, זכור, בקינה ובקללה; ומלווה אותו הד התנפצותו – "גמרו הלל"<sup>15</sup>. העולם מפורק, אביבה איננה, אולם הברכה מתקיימת תחבירית וצלילית: פועל וחריזה של כינויי זיקה ושיוך. המזמור עצמו מתפרק לצליל היסוד של שיר באשר הוא ("לל"). הברותיו נהגות כבנעימת אשכבה שצליליה מעמעמים את המציאות על עצמיה ("נְקִישֵׁת הַנְּרָד", "שְׁמִי בְדִיל", "שְׁעָרֵי הַפְּתוּלוּגָה", "בֵּית שְׁמוֹשׁ". ההדגשות שלי, ל"ל). העולם אינו סופח עוד את ה"הלל". כך, בדומה לַמְבָּה "איכה" ולקורא "איכה", קם קולו של השר כילל – אנחה האוצרת את לשון איכה, בבחינת "מָה אֶעֱיֶדְךָ", "מָה אֲדַמָּה לְךָ", ו"מִי יִרְפָּא לְךָ" (איכה ב יג).<sup>16</sup>

המהלך הפרפורמטיבי המורכב שקוראי השיר נעשים לחלק ממנו מועצם אפוא בתדהמה, באי הבנה ובהתרסה. אנו נתבעים לבצע כקדיש את מה שקראנו תחילה כהודעת טקסט בסלולרי, ולשוב ולהשמיע אותה כקינה המתפרקת ליללה. אך דומה כי גם ההפך הוא הנכון: עודפות הלל היא המעצימה את הפער בין השאלות, שהן מסד הפנייה ("בְּמָה", "מִי") לבין ריקונן, והיא המסמנת את פשיטת הרגל של ההלל, לא רק בהיבט התאולוגי, אלא גם כפרדיגמה של שירה ולשון שירית.

קוטביות כזאת בין ההידרשות להלל כעיקרון מובהק של השיר לבין בחינתו ושלילתו מנמקת תנועת יסוד בכתיבתו של אדף. בפתחת אני אחרים, קובץ מסותיו שראה אור לאחרונה, מעיד אדף על עצמו: "נדמה לי שאני תמיד כותב שירה, אלא שכתבייתה הופכת בלתי אפשרית יותר ויותר עם השנים"<sup>17</sup>. כפי שנראה בהמשך, השאלה על מעמדה של השירה בעולם היא שאלת מפתח בספרי הפרוזה של אדף.

מדוע נעשית כתיבת השיר לבלתי אפשרית? המזמור השמיני שקראנו בו, וכמותו מחזור השירים כולו, מעידים כי אין בעומק החיים, ביופיים או בכאב אובדנם דבר שהשירה תירטע ממנו, אם גם במחיר הבלתי נמנע של חילולו. אך בד בבד, בכתיבת אביבה-לא, ספר שיריו השלישי והאחרון (עד כה), מתברר לאדף כי לנוכח מותה של אחותו, המאומת במהלך הקריאה באמצעות רישומו המפרק על הבשר החי, השיר אינו מחזיק. בחתירתו לממשות ובסירובו לתעותועי לשון ונחמות כוזבות מונע המשורר עצמו להוליך את השיר לקצוות, עד כדי ריסוקו:

הָבוּ לִי אֶת הַצְּוֵרוֹת הַמְּצֻרוֹת אֶת הַשְּׁפָה

15 התנאים נחלקים בנוגע לפרקי תהלים המרכיבים את ההלל הגדול, אך רואים במזמור קלז את סופו. במסותיו על אבות ישורון ועל שבא סלהוב נדרש אדף לברכת השיר שבגמירת ההלל. שמעון אדף, "תכונת היש, תכולת האין" ו"החותכת מן האם", יגאל שוורץ (עורך), אני אחרים, מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 88-89 ו-115-116, בהתאמה. ראו גם שירו המכונן של אבות ישורון "קפלה קולות" (כל שיריו, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 151), שחיתוך ה"שא" המרעיד שלו מרחף מעל ה"הלל" במזמור ח לאדף (הערה 14 לעיל).

16 ברקע מהדהדים משלבי הקינה והתוכחה ממגילת איכה ומן ה"פתיחתא" למדרש רבה על מגילת איכה. גלילי שחר מסב תשומת לב למעמדם של משלבים אלה בהגותו של גרשם שלום. ראו, גלילי שחר, "לקונן ולהוכיח: על דרכי המוקדמת של גרשם שלום ביהדות", גלילי שחר ועלית פרבר (עורכים), הקינות: שירה, הגות ותוגה בעולמו של גרשם שלום, ירושלים: כרמל, 2016, עמ' 9-45.

17 אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 12.

וְאֶפְרָקֵן אִיכָר-אִיכָר,  
 אֶעֱרֵן עַד הַסּוּד, מֵעֶלְלָן  
 אֲשַׁבֵּר אֶל סֹלַע,  
 שְׂרָמוֹטוֹת אַיְמוֹת אוֹמְרוֹת אֲבִיכָה מִתָּה.  
 אֲכַל הָיִיתִי גַם  
 אֲנִי, דְּפָקָה עֶבְרִית בְּתוֹךְ  
 גְּרוֹנִי, עֲנִיתִי הֵן.  
 זֹאת זֵין שֶׁל גְּמַל יֵשׁ לָהּ.<sup>18</sup>

אדף הוא הגולה היושב על נהרות ומסרב לשיר במצב של "אינחות",<sup>19</sup> אך הוא גם השובה האכזר, הדורש מדובר העברית את דבר השיר: להחריב את "הצורות המצרות את השפה", לשבור את הסלע. לשונו, הנעה בין ברכה לקללה, הלל וקלס, אוצרת דבר והיפוכו. אזכור תהלים קלז 7-8 מביא את כיבוש ירושלים בידי בבל, על משאלת הנקם בבני אדום ("ערו ערו"), קרי: חורבן גמור. קשה להעלות על הדעת דבר מחריד יותר מקללת ניתוץ העוללים אל הסלע. ובכל זאת, תדר הדיבור שמפיק אדף נע מן הברכה המרחפת מעל המזמור השמיני (ולו כאופק שנשלל), דרך זעקת האם על אובדן הבת ועד לתביעתו של המשורר לנקם ב"צורות המצרות את השפה".

בהרחבת המבט על הפירוק שעוברים השיר והלשון משירי אביבה-לא למכלול יצירתו של אדף, לא יהיה זה מופרז לטעון כי השאלה על עצם היתכנותו של ההלל, כביטוי מובהק של השיר וכהמשגת ההויה, מחזיקה את הקצוות של זמנו ותקופתו. במסה שהזכרתי לעיל דן אדף מכיוון אחר לגמרי ברתימתה המרדדת של השירה לפוליטיקת הזהויות הרווחת, הגורסת הגדרה המבוססת על שלילת אחרויות. בהקשר של כינון האחרות "בתוך מציאות ששפתה היא זהות וזהדות" הוא כותב: "נדמה לי שראשית יש לנגח את השירה הלירית, לנער ממנה את המוכניות שלה [...] בשבילי תועיל פה יותר הפרוזה, יסכון הבדיון".<sup>20</sup> באותה מסה טוען אדף למגבלותיה של הליריקה בהתמודדות עם מורכבותה של הזהות. לעומתה, לשיטתו, הבדיון הסיפורי מתחוויר כמוליך מעולה לעיסוק בהתפרקות האני ובהכפלותיו. אך יש לציין כי מפרספקטיבה היסטורית מחדדת כתיבתו לא את חסריה של השירה, אלא דווקא את סכנת היכחדותה. נדמה לי כי הדה-לגיטימיזציה של השיר, מסימונו העודף, כפי שראינו בתחביר המזמור ובחומריותו הצלילית, ועד לתמטיזציה המורכבת שלו בנובלות, בספרי בלש וברומנים, מציבה בכל חריפותה את שאלת הסכנה האורבת לשיר – כדלקה העתידה לכלות את היקר מכול – סכנה העומדת ברקע הכתיבה של ליריקן השב וחוזר לפרוזה. הקריאה בטרילוגיית "ורד יהודה"<sup>21</sup> מעידה כי אפשר לתלות את הסכנה בהינתקות השיר ממקורותיו ההתגלותיים

18 שמעון אדף, "טו. הבו לי את הצורות המצרות את השפה", הערה 4 לעיל, עמ' 27.  
 19 שמעון אדף, "א. אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה-לא אקראהו אינחות", הערה 4 לעיל, עמ' 7.

20 אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 17.  
 21 הרומנים כפז, מוקס נוקס וערים של משה (הערה 12 לעיל).

והשבטיים, בעריצותה המרדדת של הטכנולוגיה, בהשתלטות הדימוי הפורנוגרפי ובכוחה המצמית של פוליטיקת הזוויות לא פחות מאשר ברישומה המקפד של הדת במדינת הלכה יהודית – כולם כוחות בעלי משקל בהשתקת השיר ובהנעת ההתנגדות האצורה בפרוזה של אדף.

## הפְּנֵדָה מהליריקה: מהמונולוג של איקרוס לאביבה־לא

כבר בשני ספריו המוקדמים, המונולוג של איקרוס<sup>22</sup> ומה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי<sup>23</sup>, ניכר יחסו המסוכסך של הכותב לליריקה. מצד אחד, הרגע השירי, המנותב למעוף או לטביעה המאפשרים התמזגות שיש בה לידה, חוזר לפצע קדום ומלווה כמעט תמיד בהתרסקות, ומן הצד האחר, אותו רגע עצמו נפסל תדיר כשהוא נשקל ביחס לחיים – לפשטותם הפרוזאית מחייבת הפעולה. כך, למשל, במחזור "אַרְס פּוֹאָטִיקוֹת", שבו שאולה כלכלת השיר ממקצבי חייה של אַם המשורר:

כְּשֶׁאֲנִי כּוֹתֵב  
אֲנִי רְאִי לְכֹל בּוֹז.  
כִּי מָה אֲנִי כּוֹתֵב.  
אֲנִי כּוֹתֵב  
אִמָּא יְשָׁנָה  
עַל מְצַחָה אֲבִי זֵיָעָה  
לֹא מִלְאָךְ שׁוֹמֵר.<sup>24</sup>

בספרו מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי מתנתק אדף ממגבלותיו המסורתיות של האני הלירי, ובמיוחד מהקשריו הרומנטיים, באמצעות עימות בין אוטוביוגרפיה לבין בדיון שירי. הקומפוזיציה ההגותית המטא-פואטית של הספר מפרקת ומרכיבה שלושה מחזורים המבנים חלופות של האני ("עבר", "תעתוע" ו"בשר") ומסמנים הן את בידולו של אדף מהליריקה המסורתית והן את התעוררותו ל"חלום הַבְּעָתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרַפִּיָּה" וממנו.<sup>25</sup> עיצוב הזמן בתודעה, הסירוב לתעתועי החושים והדו-שיח עם לשון חומרית-גופנית – אותם עקרונות המניעים את המהלך השירי מ"מה שחשבתי צל" ל"גוף האמיתי" – יבנו בהמשך צירים חיוניים בפרוזה שלו.

הניתוק הכפול (ממגבלות האוטוביוגרפיה והליריקה) זוכה לביטוי קיצוני ומצמרר במחזור השירים אביבה-לא, אחד משיאי השירה העברית החדשה. עירוב של צער וזעזוע

22 שמעון אדף, המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997.

23 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002.

24 שמעון אדף, "אַרְס פּוֹאָטִיקוֹת", שם, עמ' 52.

25 שמעון אדף, "גִּמְר", הערה 23 לעיל, עמ' 75.

ממשיך להדהד בתודעת הקורא זמן רב לאחר שהניח את הספר, ומעיד כי ה”מצב” המניע את השירים לאביבה עודו במצב של התהוות. משהו בעולמם של השירים ובצורת כתיבתם מסרב להגדרה, נרתע מדיבור במושגים, מתנגד לקיומם הפואטי ושלל את השם הפרטי שהוא מסד לשיר ולפנייה הלירית המקיימת אותו. המחזור כולו מתחנן או מצווה לא להפקיע את אביבה: ”אביבה-לא”. מופיעה הפרפורמטיביים של המילה ”לא” במחזור (אם כביצועים של איסור, בקשה, שלילה, ציווי או דיאגנוזה) והווריאציות עליה בצורות שלילה אחרות, ישירות ועקיפות, מכוונים לקריסתה של המוסכמה הלירית, ”לא מְחֻזֵק הַזֵּין הַזֶּה / זָרוֹת זָכְרוֹן זָהוּת”<sup>26</sup> ומקצינים את המגבלה הקיומית; קרי: אי הפיכותו של הזמן, ”לא, לא חוֹזְרִים, אֵין חֲזָרָה – / קִיּוֹם מְמֹשׁ”<sup>27</sup> בקפצות מן האסון לניסיונות לדובב אותה, הצירופים המוקשים ”אֲבִיבָה-לא” ו”אֲיִנְחוֹת” מנמקים את החזרה הכפויה לשוב ולספר את מה שאי אפשר לקלוט, לעבד ולבטא במילים. שני הנאולוגיזמים התחביריים ממשיגים את הצירוף השולל כמצב ספיציפי הכרוך בשם (אביבה) ובזיקה (אחות) פרטיים, ומעניקים לו תוקף של מצב כללי, כמעט קוסמי. שניהם מושתתים על שלילה המפעילה את חיתוך הדיבור, ובעקיפין, את מנגנון הנשימה עצמו. המילה ”לא” היא, לדידו של אדף, גם המקום שממנו שירה מתחילה:

להשקפתי שירה מתחילה משם, מההתנגדות לאלימות שמופעלת עלינו על ידי העולם, על ידי החוץ, על ידי האיסורים. שירה זה קודם כל לצעוק ”לא”, אני לא מוכן לקבל את הדין, אני לא מוכן לצדק אותו [...] זה מה שקרה בספרי אביבה-לא. כל מערכת ההסברים שנועדה להבטיח את הקיום שלי בעולם כקיום ממושע והגיוני קרסה וחזרתי לרגע הזה שבו אני מבקש לומר ”לא” ואין לי שפה לכך.<sup>28</sup>

אם כן, השירה נתפסת כפעולת התנגדות שנקודת המוצא שלה היא שלילה, קריאת תיגר ועמידה כנגד, וכן התמודדות עם חוסר ודאות ואין – אך גם כעמדה אידאולוגית פואטית הדוחה קטגוריות ומסגרות ייחוס קודמות ומעריכה אותן מחדש. צריך להדגיש כי נקודת המוצא הזאת נבדלת עקרונית מעמדתו השירית של נתן זך בשירים שונים ובכל החלב והדבש,<sup>29</sup> הממומשת אף היא, במידה רבה, בזיקה הדוקה לתבניות שלילה.<sup>30</sup> לעומת הסיוגים הקוגניטיביים והאפקט האירוני המייחדים את תבניות השלילה בשיריו אלה של זך, ובניגוד לתפקודן המטא-שירי, השלילות המארגנות את אביבה-לא אינן מסמנות את מעמדו של השיר או של המשורר, אלא את ייחודה המסוים של ”אביבה” – שם העצם

26 שמעון אדף, ”[מ. קְרוֹב לְיִדְאִי שְׁאֶשְׁתַּגֵּעַ]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 64.

27 שמעון אדף, ”[לא. (אֲלֶמְלָא נְפֻצוֹנוּ מִי הַיִּינוּ)]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 53.

28 אריאלה נידם-פרץ ולטם חיקי, ”שיחה עם שמעון אדף: ופעם כבר למדתי לחיות מן השירה”, משיב הרוח מ”ב (סתיו תשע”ד), עמ’ 51–59.

29 נתן זך, שירים שונים, תל אביב: המחבר, 1960; נתן זך, כל החלב והדבש: שירים, תל אביב: עם עובד, 1966.

30 הספר אביבה-לא מאזכר את שיריו הנודעים של נתן זך ”דנטס, לא”, ”אורפיוס” ו”אני רוצה תמיד עיניים”, המאורגנים בתבניות שלילה.



הפרטי והמצב – וכן את מגבלות הדיבור אליה ועליה. בהקשר הזה אפשר לחשוב על "אביבה" כעל פוסטולט מוחלט של האמת. בדומה לטענתו של גרשם שולם על "ציון", גם הפנייה אל "אביבה" ממפה טענות אמת שאי אפשר להפריכן אמפירית ושאינן נבנות על תחום הלשון המוכרת.<sup>31</sup>

רישומי של המחזור כולו, בבחינת חרב פיפיות מושחזת, עומד על דו-משמעות תחבירית המארגנת אותו: היסוס בין המקף הקטן, המחבר בין "אביבה" ל"לא", לקו המפריד בין שני ההיגדים האוצרים את סתירת היסוד שעליה מתקיימת הפניה השירית:<sup>32</sup>

אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה-לא אקראהו אינחות  
אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה – לא אקראהו אינחות

לעומת הקריאה הראשונה, ששני איבריה השליליים נקראים כסינונימים, בקריאה השנייה משתמע ניגוד בין ההיגד המחייב את השם הפרטי "אביבה" כתיאור מצב שעיקרו "יש" לבין ההגדרה השלילית המקבעת את אינותה. ההיסוס בין שתי האפשרויות מותיר סדק, ודרכו אפשרות לערער על מותה, לזעוק "לא" ולשלוף את המצב של "אינחות". במידת-מה נקרא המחזור כולו מתוך אותו הרף, שספק מחבר וספק מפריד, בין אביבה לבין מותה, ולמעשה מצליב את הנתיבים המקוטבים אל "אב העורקים",<sup>33</sup> ובכך חוזר ובוחן את המהמורות בין ה"אביבה" ל"לא". אותו הרף מכוון גם למעשה הכתיבה, שספק אם הוא עוצר את העולם בעקבות מותה של אביבה או כותב מחדש את המציאות בחיפוש אחר דמותה וישותה.

בשלילה המובלעת בשם הספר נרמז גם הקושי לדון בו, כעין "אל-תיגע-בה" המסמן את שולי האי-דיבור ואת סביבתו. ניסיונות כושלים לדון באלגיה רבת-הכוח מוליכים מנושאה הכאוב אל הקול הבוקע ממנה:

אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה-לא אקראהו אינחות  
ואדברה בו ישירות לא על דרך השירה אלא לפי פאב  
וזאת היא תורתו אין לו תורה – מלאכים מתנקים נשימה וחיית  
בוצרות עינים, באינטרנט ממעל ובספרים הנקברים, אין  
לו תורה, רק הרגע בעצמות החלל הוא נוקב כסכה בזכוכית  
והלב החדול וקריו הקל

31 ראו, שמעון אדף "סמל בלי עם לעם בלי סמל", הארץ (27/3/2009). המאמר מתכתב עם מאמרה של שבה סלהוב על שולם ועל חבריו: "אחרית דבר: על נס הדגל: ניסיון מסוים להבין", גרשם שולם, מגן-דוד: תולדותיו של סמל, גלית חזן-רוקם (עורכת), עין חרוז: המשכן לאמנות, 2009, עמ' 59-75.

32 שבת נדיר מצביעה על דו-משמעות זאת במאמרה: הדס שבת נדיר, "הכוח להעניק שם", הכיוון מזרח: כתב-עת לתרבות וספרות 21 (2010), עמ' 45-49. ראו גם, לילך לחמן, "לא על דרך השירה, אלא לפי כאב", הארץ (8/1/2020).

33 ראו במוטו לאביבה-לא, המקדים את המזמור הראשון: "כל ניסיון מלוט / יקרע את אב העורקים". שמעון אדף, "ישל מי הזמן הזה", הערה 4 לעיל.

מְשׁוּם שְׁלוֹשׁ מְאוֹת שָׁשִׁים וְחֲמִשָּׁה מֵנִים שֶׁל עֶשֶׂן שָׁבוּ  
כִּנְגַד שְׁלוֹשׁ מְאוֹת שָׁשִׁים וְחֲמִשָּׁה מֵנִין יָמוֹת.<sup>34</sup>

כך נשמע חיתוך הדיבור המתהווה בראשון מתוך מ”ג המזמורים לזכר האחות: מגשש בישירות אכזרית החוצה גבולות ואופני קיום, טוטלי בחקירתו הנוקבת גוף וחומר ובד בبد מסייג את היגדיו; חשוף באי ידיעה, אשמה, כאב מוטרף, תיקוני קללה וברכה. מצד אחד, תנועת התודעה הזאת, הנמתחת על פני כל אחד משירי המחזור, כרוכה במעברים חותכים ומפתיעים מהיחיד לעולם, לעולמות אחרים, לגוף, לנפש, לרעל החומר ולמופלא, וממנו אל זמן טקסי שהוא זמן האבלות. מן הצד האחר נגזרת קשת המנעדים הזאת, האטמוספירת והלשונית, ונישאת בידי תנועת תודעה שהיא גם נשימת דיבור ותחביר על דרך היגיון דיבורי־שירי הכרחי.

”אֵינְחוֹת” היא הנחת מוצא לחזרה הכפויה לשוב ולספר את מה שאי אפשר לקלוט, לעבד ולגולל כרצף, כעין שחרור נצרה ההולך ומקרב את הכותב לתום מ”ג שנותיה של אביבה, קרי: מותה, שהוא האופק של השיר, ההווה והעתיד אך גם העבר שלו. היעדר בלתי נתפס זה נטבע כאן כשם עצם פרטי, ”אֵינְחוֹת”, מעין כתיבה מחדש של דימוי ההווה או השירה עצמה כ”חללהעולם” באלגיות דואינו לרילקה; ”מצב” הכותש אל תוכו את הגעגוע הרומנטי, ”הֵי לִי אִם וְאֶחוֹת”, אך מומחש כמהות צלילית־קיומית חדשה המסיעה אותנו עם הדובר אל תופת מודרנית: אין־מנוחה, אין־הנחות ואין־חוט – כביכול ליל־רפאים טכנולוגי שבו נחצים הגבולות בין הבדוי לממשי, הגוף והאין, הקללה וההלל. הספר הבנוי כקינה או קצידה, מחקר מותה של האחות (”דבר 1”), דרך ניסיונות להשביע את דמותה (”שירה 2”) ועד הפְּרָדָה ממנה (”עזוב 3”). אך תוך כדי עיבוד האבל מוצא עצמו הקורא שותף לפענוח של מציאות שדימוייה ומפתחותיה מתחלפים ללא הרף: רגע ”נוֹקֵב פְּסָפָה בְּזִכּוֹכִית”, אחת האחיות המטליאות ”דְּקָרָה”, ”יָרַח מְשָׁלֵךְ בְּאֶשְׁפָּה”, הודעת טקסט בצג הסלולרי, מתלה נייר טואלט ניתק בשרותים, אח בשערי הפתולוגיה, אם מכסה את גופת בתה בנשיקות.

הדקירה הגורלית מעבירה אותנו מן הרגע הלירי אל המרחב הביתי וממנו למופלא, לפרוזאי ולעירוב ביניהם. מה שנתפס כמעקב אחר שרשרת עדויות וראיות נהפך למסע אורפאי של משורר החוקר את יחסיו עם אחותו בחיפוש המקום שבו נגמרת היא ומתחיל הוא. אך כל עוד מסע האבל נקרא כסיפור של גירוש ועריקה מחד גיסא וכהתקרבות בלתי נגמרת ל”עֵינַיִם עֵתִיקוֹת / שֶׁל הַשִּׁירָה”<sup>35</sup> ולנסתר מאידך גיסא (”אֲנִי לְקַחְתִּי אֶבֶן, הִיא – / פְּסָה / חֶרֶב לְמַעַנִי / אֶמְרָה לִי לְהַבִּיט / בְּשִׁמְשׁ בְּעֵדָה”),<sup>36</sup> החידה אינה נפתרת. קו הגבול בין השניים הולך ונמחק.

מקובל לחשוב כי המתח בין עולמות והיסוס בין מפתחות מציאות הם תכונות מובהקות של הפרוזה הפנטסטית ולא של השירה; ואכן, פעולתה של האלגיה ביחס

34 אדף, הערה 19 לעיל.

35 שמעון אדף, ”[כה. הנָּדָה]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 44.

36 שמעון אדף, ”[כ. ניצוץ מתיחם הזְּכֹכִית]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 34.

למציאות חורגת מן הליריקה, ושואלת אסטרטגיות מן הסיפר. אחרי שני ספרי שירה נפרד אדף מן השיר הלירי ומריאליזם אוטוביוגרפי, בגישוש אחר צורות בדיון שיאפשרו לו לספר את סיפורו כחלק מהיסטוריה חדשה. נשאלת השאלה מדוע בספר השירה הזה בחר אדף להפנים דווקא מסורות סיפוריות (מטמורפוזיס לאובידיוס, וגם פרליוד לוורדסוורת' והברכה לביאליק; המגדלית ושלוישים עמוד לישורון, אך גם שירי חלום לג'ון ברימן, קדיש לאלן גינצבורג, והפרוזה השערורייתית של רוברט בולניו) ומדוע הוא מיישם באביבה-לא, האישי מבין ספריו, עקרונות שהפעיל בשלושת ספרי הפרוזה שלו? בניגוד לשני ספרי השירה המוקדמים שלו, אביבה-לא אינו מסתפק בקול הלירי או ביצירת דימוי של המציאות, אלא מבקש לבחון אותה, לפעול עליה ולכתוב אותה כגלגול-צורה, טקס אבלות אך גם כהיסטוריה. התביעה להכניס לשיר היסטוריה בעלת ממד אוטוביוגרפי מבדילה את השיר הזה, באתיקה ובאסתטיקה, מן האלגיה של רילקה, שלא מעט משורותיה נקראות ונכתבות כאן מחדש. בולטת בהקשר הזה רתימתו של השיר לפעולה בעלת תכלית שבטית קהילתית. בד בבד עם הטמעת התפילה ולשון ההתגלות, גריסתם של טקסטים שיריים קאנוניים ועירובם במוזיקת רוק, "טְכְנֹנֶבְבֶּלְדִּי וִיט' קְרוֹאִיס"<sup>37</sup> ועגת אם מרוקאית, אדף יוצר שפה פרטית המערטלת את "לשון השבט" וטוענת אותה בכוח ריטואלי מקודש. בכך, באופן פרדוקסלי, הוא "מרוויח" את האמירה השירית שדימינו שכבר פשטה את הרגל, כמו מסף חלום, בתעתיק שובר לב של פטי סמית':

ג'ֶסֶט בִּיפּוֹר אֵי פּוֹל אֶסְלִיפּ, אֵי ט'יִנֶק  
אֵי שׁוֹד וְרִיט אֵין אֶ לְנֶגִיג' נֶר  
אֵי אָם דְּךָ טוֹ דֵּה פּוֹלֶס אוֹף ווֹרְדֶס:<sup>38</sup>

במקום שבו נכשלים כל הניסיונות לסרטט את דיוקנה של אביבה, במקום שבו העולם מלא בחללה, כשהיא עצמה כבר נמוגה כמעט ומצטיירת כהפשטה של הזמן עצמו ("דְּקָה מִן / הַדְּקָה, דְּקָה כְּמוֹ מְפִתָּן, / כְּמוֹ חֲתוּךְ אֵימָה"),<sup>39</sup> אדף מנסה להפיק מדוממותה דיבור ולספר סיפור שיכלול גם את ההיסטוריה השתוקה שלה כאחות, כאהובה וכאם לשירתו, ומעל לכול, כמי שמתה ברשות עצמה. ההשתקה הזאת, שהשיר המכוון לכפר עליה גם מחולל אותה, אינה בלתי קשורה לקריסת ההגנות על הקו שדרות-תל אביב-עזה-שדרות,

37 שמעון אדף, "[כח. ג'ֶסֶט בִּיפּוֹר אֵי פּוֹל אֶסְלִיפּ]", הערה 4 לעיל, עמ' 48.

38 שם. שם. גם השורה "אֶפְשָׁרוֹת הֵיא לֵהב, לֵהב קֶטֶן וְנוֹצֵץ" (שמעון אדף, "[מב. ומוסיקה לְשִׁיר הַזֶּה אֵין]", הערה 4 לעיל, עמ' 67) היא תרגום של שורה מאלבומה של פטי סמית' סוּסִים. אדף מספר שבנערותו הרבה להקשיב לאלבומים של סמית'. בשיחה שקיימנו סיפר שבאחד מחלומותיו בתקופת אבּלו נתגלתה לו אחותו בדמותה של הזמרת. באותו חלום היטשטשו לא רק הגבולות בין חלום למציאות, אלא גם הגבול בין סמית' לאחותו. בחלומו הופיעו שורות השיר שלו כשיר של סמית'; וזאת עד כדי כך שזכר אותן כשורות של פטי הזמרת ממש, והיה משוכנע שהוא מצטט אותה, בשעה שהשורות היו של אחותו, כפילתה בחלום.

39 שמעון אדף, "[כג. דְּקָה כְּמוֹ יָם בְּחֶרֶף מְקִינֵן]", הערה 4 לעיל, עמ' 42.

למצוקה ולבעתה, ולתהליך התהוותו של "סיפור הברבורות"<sup>40</sup> כמצב תודעה וכמציאות. הסיטואציה שחוה אדף בסמוך לכתבת הספר ובעת כתיבתו מהדהדת במרחב ההיסטורי של השיר. ההיסטוריה המפורקת שאפשר לשחזר מאביבה-לא היא היסטוריה של יחיד. זירת המאבק שלה אינה הגדרה עצמית דרך הזדהות עם קטגוריה של זהות חברתית-עדתית – "לא מחזיק הזין הזה / זרות זכרון זהות".<sup>41</sup> מה ש"מחזיק" את המחזור ואוסף את שבריה של המציאות והלשון הוא הדיבור השירי – יכולתו לתת קול, לפנות אף ולהתעמת. במובן הזה, "אביבה" היא הביטוי העליון לקולו של השיר, אם תרצו – קולה של משוררת שהושתקה; קול שכמדומה מאפשר אחרות בתוך מציאות ששפתה היא זהות והזדהות. בניסיון לצוד את הרף התודעה של אביבה לנוכח מותה מתחקה אדף אחר האסון הלא מוכר והמזוועי, אך דווקא הייצוג של אותו הרף על סף מוות הוא החושף את ריבונותה של אביבה. דומה כי קורסים כאן מפתחות המציאות, הדגמים הספרותיים והמסורות באשר הן. דווקא כאן בולטת האי חניכה לנוכח הבזוי לכאורה: יראה, כבוד ורוך שלא ייאמן בערטול ובהצפנה של הלשון הנקייה, בשתילה של מילה זרה בתוך מה שנקרא כהודעת טקסט של המנוחה או אליה: "סנטים מחריד / אַת בַּית הַפֶּסֶא / מִפֶּסֶא הַכְּבוֹד".<sup>42</sup> דומה כי התחלפות עקרונות המציאות, וכמותה הופעתו של קול המובחן הן ממסורות אחרות והן מזו שלו עצמו (בבחינת "אני אחרים", ככותרת ספר המסות שלו) הם הכרח קיומי ופואטי אצל אדף. המתח ששירתו מקיימת בין דגמים ובין מסורות חורג מפוליטיקת הזהויות, המתבצרת בהגדרות עצמיות המוחקות אחרויות.<sup>43</sup> מתח זה חיוני לזעזוע המוסרי והאסתטי שאנו עוברים בתיווך העברית: החיות, ההתאכזרות העצמית והאהבה שבה היא יכולה לנוע מ"זה לא מחזיק" להתחלפות המסחררת של דוברים, משלבים ומנעדים:

וְלִשְׁדָּרוֹת אֲנִי נִדְחָף  
 בְּרֶכֶב אֵשׁ לְחִלוֹת פְּנֵי תִמָּר, אֲמִי, אֲמִי, אֲמִי, אֲיִן־סֶפֶר פְּעָמִים יִקְרָה לָהּ,  
 הִיא תִכְדָּן, אֲנִי יְרוֹץ כְּמוֹ מְטַרְפֶּת בְּרַחֲבוֹת, מִהַבֵּית אֲנִי  
 יֵצֵא רַק לְבֵית הַעֲלָמִין. וְאֲחִים וְאֲחִיוֹת וְאֲחִינִים אֲחִינִיּוֹת, אֵל תִּחְשְׁבוּ כְּמֵה חָמִים, אָה,  
 הַחֲמִימוֹת הַמְשֻׁפָּחֶתֶת הַזֹּאת, וּפְשֻׁטוֹתוֹ שֶׁל הַקָּיוֹם. רַק דָּרֵשׁ יֵשׁ בְּסַפּוֹר, אֶהוֹבְכֶם דּוֹרְשִׁים  
 אֲתֶכֶם, קוֹ לָקוּ, לֹאֲחִים אֲתֶכֶם בְּיָד, אֲתֶם חוֹצִים אֶת הַנְּהָר שֶׁם  
 תִּשְׁכְּחוּ, אֲמֵן אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם, לְמִי אֲנִי אוֹמֵר,<sup>44</sup>

קריסת ההגנות, ריסוקו של הרצף השירי וריקונה של הפנייה – כל אלה בלתי נפרדים מפירוקה המנמיך לכאורה של המחווה הנבואית. בדומה לקינה על אלישע (מלכים ב יג

40 שמעון אדף, "[ג. לְכֶלֶם הָיוּ אוֹתוֹתֵיהֶם שְׁלֶם וְלא אָמְרוּ]", הערה 4 לעיל, עמ' 10.

41 אדף, הערה 26 לעיל.

42 אדף, "[מב. ומוסיקה לשיר הזה אין]", הערה 38 לעיל, עמ' 68.

43 לביקורת שמתח אדף על שיח הזהויות ועל השלכותיו על פישוט הזהות, לכידותה וקרבוּנה, ראו

אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 10-14.

44 אדף, הערה 26 לעיל.

14-15) הופכים רכב האש וסוסי האש שנשאו עימם את תמר לזעקה ("אָמִי, אָמִי [...] היא תִּבְּךְ") המבטאת, כנראה לדידו של הבן, האח, האוהב, פחד שבמותה של אביבה תעזוב ה"רוח" את השירה ותרוקן את עצם היתכנותה של פנייה. "רכב האש" המקראי, רכבו של הנביא־אב האמור לחסות על ממשיכיו, מאזכר כלי מלחמה, ונד בבד מותמר ב"חֲמִימוֹת הַמְשֻׁפְּחָתִית" העולה על גדותיה. מושא הפנייה "אָמִי, אָמִי" מוחלף בבנה, שקולו הנושא אותה פונה ל"אֲחִים וְאֶחָיוֹת וְאֶחָיִים וְאֶחָיוֹת" ולקוראים. שושלת המסירה הגברית שנציגה הוא הבן־המשורר, המאזכר את אלישע שניתק מאליהו (מלכים ב ב 12), מתחלפת כאן בילל האם, המהדהד בין הבית לבית העלמין, ובניב דיבורה, הנקשר במסורת ביתית־אימהית: "אָנִי יְרוּץ [...] אָנִי / יֵצֵא". כאן מכוונת הפנייה השירית לא לדור ראשון של מקוננים היושבים ובוכים ("עַל נְהָרוֹת בְּבֶל שָׁם יִשְׁבְּנוּ גַם בְּכִינוֹ", תהלים קלז 1), אלא להווה עתידי של אלו ה"חוצים" את הנהר. לעומת המזמור בתהלים, הנחתם בשיר על השירים שאי אפשר לזמר עוד, באביבה־לא מגלגל אדף את ההלל דרך ההברה "אח", כזעקת נהי המופנית לקהילה, "דבר" אחר מברכת השיר. מילת הזהות, על הקשרי הזיקה וצליל הקינה שלה, נותנת ל"הלל" צביון חדש.

## רוד יהודה: הפרוזה, הכשל השירי והחניכה להיסטוריה

"אָמֵן אָנִי אוֹמֵר לָכֶם, לְמִי אָנִי אוֹמֵר"<sup>45</sup>. השאלה על הפנייה האוצרת בתוכה הלל ונד בבד מערערת על תכליתה ומטילה ספק בנמעניה מחריפה ב"רוד יהודה", טרילוגיה הבוחנת מחדש את תפקידיה של השירה בחניכה לחיים. במקומות אחרים טענתי כי במכלול יצירתו של אדף השירה הכרחית דווקא בשל המשקל המוענק להיעדרה.<sup>46</sup> כאן אני מבקשת לבחון את היחס בין היעדר זה לבין מופעי השירה – הארעיים אך דחוסים. מה מקומה של השירה בטרילוגיה כמכלול? מהן מגבלותיה? ומדוע דווקא הפרישה מהשיר בד בבד עם הצפנתו בסוגות פופולריות הופכת את קולו הסיפורי של אדף לייחודי ומשכנע? בכונתי לבחון כיצד גדל המרחב הלא מובן מאליו של השירה, כאילו בטלסקופ, עד שמתאפשר בו סיפור חדש ואחר, הקושר בין היחיד לרקמת חיים שקובעת את ערכיו.<sup>47</sup> במאמר זה סימנתי את ציוני הדרך שבדינמיקה בין פרוזה לשירה – בליריקה המוקדמת של אדף, באביבה־לא ובטרילוגיית "רוד יהודה". כפי שנראה, המהלך מתייחד בתנועה מסימון יתר של השיר להבלטתו כמסומן נעדר.

ב"רוד יהודה" אנו נתבעים לתפקידו הלא מובן מאליו של המשורר דורון אפ־לה־לו – שקולו המוחרש מובלע ומהדהד בטרילוגיה כולה – כמעין עד לחיסול השירה. הכשל השירי מתבאר בחריפות בספר מוקס נוקס, השני בטרילוגיה. סיפור החניכה האוטוביוגרפי

45 ש.ם.

46 ראו, לילך לחמן, "שמעון אדף והשיר המסתווה", קציעה עלון (עורכת), לשכון בתוך מילה: הרהורים על זהות מזרחית, תל אביב: גמא, 2015, עמ' 223-240.

47 לעניין זה ראו גם את עמדתו של אדף כלפי המתחים בין שירה לזהות ואת הבחנותיו בין ה"שיח המזרחי" ל"שיח העדתי" בריאיון שערכה עמו הלית ישורון. ישורון, הערה 13 לעיל.

משייך את עצמו למסורת של נקוד לאלברט סוויסה,<sup>48</sup> לא פחות מאשר למודרניזם של ג'ויס ופוקנר. נער בעיירה דרומית, רדוף אימתו של אב רודן ואלים, לכוד במסורת מגבילה ורתוק לחרדות הגוף מנסה להשיל את כבליו ונעשה לסופר ליריקן. המספר, שכמו מחבר כאן מחדש את דמותו של דורון אפללו מכפור, הספר שפתח את הטריולוגיה, נע מן ההווה, שבו הוא מתנסה בפרשת אהבים עם אישה מבוגרת ממנו החובבת את ספריו ומתוודע לבדידותו ככותב, אל העבר, שבו הוא מתעורר למינייתו האסורה ולזהותו כיצור לשוני נבדל.

הקפיצות בין הזמנים (מילדות לבגרות, מעבר עתיק להווה) ובין המרחבים (מפריפריה למרכז, משגרה ריאליסטית לעולמות ספרותיים), קפיצות הממפות את עולמו של אדף בספריו האחרים, צוברות כאן אקטואליות. ככל שהסיפור מתקדם נחשפים האבסורדים והכשלים ביעדי החניכה הישראלית היהודית: איסורים הלכתיים מוליכים לבדלנות, לבידוד ולפרוורסיה; האב בתפקיד של חונך-על מתגלה כמומחה לחלקים מקולקלים; נוהלי העבודה והמיון בבית החרושת שבו הנער עובד מקבעים קיפוח מעמדי ואפטררהיד כלכלי; והמפעל הקיבוצי נחשף כמנגנון הישרדות דכאני.

מהלך חלופי פותחות הנשים בסיפור: האחות המרדנית שחזרה בשאלה, האם שמאבקו של בנה הופך לשלה (“אתה הבן שלי, אני יהרוג בשבילך”)<sup>49</sup> ואוצר מעותיה מממן למענו כתיבים נכספים, מוכרת הספרים המזינה את רעבונו למקורות אסורים, והמשוררת המתלמדת הנעשית לו למאהבת. כל אחת מהנשים הללו מקרבת את המספר בדרכה ל”הביאס קורפוס” – צו שנועד לשחרר אותו מאכיפת חוק האב לטובת חקר הגוף, על גילויי הבוטים ולעיתים המביכים.

מהפרספקטיבה הזאת, מה שקודם לכן נתפס כאוטוביוגרפיה נקרא עתה כרומן בלשי. תיאור קריסת עצם הבריח, אזכורי הפורנו ותחליפי הבשר אצל המתבגר ותיעוד התפרקותו האנאלית של האב, ששיאה בזבובי פגרים ותנועת רימות בעכברוש גווע – בכל אלה מכוונת השאלה “מהו הסיפור” אל גופניותו המעורערת של המספר עצמו. אגב הקריאה מתברר לנו כי המפתחות הז'אנריים נתפסים כמעבר מאפשרות אחת של “היות” לאחרת. במובן הזה, השאלה איך להוליד את עצמך לסיפור שאינו תמונת ראי של מנגנון הדיכוי שייצר אותו – זו שאלת המפתח ששואל אדף. בהמשך להידברותו הקודמת עם דגמים ספרותיים מערביים, גם כאן מקבלות סצנות הקריאה הכרחיות קיומית סיפורית: חניכת הנער תאב הידע באמצעות כתביהם של קאנט ומילטון וקריאת המספר הבוגר את העל-טבעי בקיקרו, בשייקספיר ובג'ויס אורגות את הסיפור המסרב להיכתב אל רגע ההווה. אליו, באופן פרדוקסלי, מתרסקים יעדי החניכה.

כנגד “אני” הניזון על חיקוי פְּרודי ועל גִּבְת קול, וכנגד תפיסה של קול קמאי המציג את עצמו כמקור בלעדי – שניהם ראי מעוות למנגנון המוחק את אחרותם – מציע אדף דגם מורכב של זהות, דגם שאינו נגזרת בלעדית של מקום, מוצא ומעמד, אלא הבנייה של תודעה מפולשת לאותות, לסימנים ולרמזים על-טבעיים מן העבר והעתיד כאחד. זהו

48 אלברט סוויסה, נקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990.  
49 אדף, מוקס נוקס, הערה 12 לעיל, עמ' 229.

מעין ססמוגרף שירי, סך חוויית הזמן האוזל. ככל שמתרוקן עברו של המספר מתעבה ההווה בשברי טקסטים וברסיסי פסוקים, הנתפסים כמעין הדהוד רפאי של זעזועי העולם ברגעי מאבק פרטיים – שיחה סוריאליסטית בין מסגר א למסגר ב, שדה חשמלי האופף שני נערים, אם השופתת חלב על הגז. וככל ש"הלילה קרב" ("מוקס נוקס"), ועדיין לא ברור למספר מה הסיפור ומה תכליתו, מוסט הקשב של הקורא מהדפוס האוטוביוגרפי ומן המתח הבלשי לרישום הזמן גופו.

קיטוע הסיפור ליחידות ריתמיות – משפטים, מילים והברות – פועל כמו בשיר, מעצים ומחריף את חוויית הזמן. תהליך זה מגיע לשיאו בשינון הלטינית, המתפקדת כמקבילה רחוקה ללשון אַם שהודרה ונשכחה. ניגון הלטינית טבוע בטקסט כמעין "מילה טוטלית" הממירה את התפילה; הטיותיה, נגזרותיה וקשריה הפרועים עם שורשים עבריים סודקים ופורמים בקשיותה של העברית כלשון-אב, ונארגים בספר כעין צופן שירי-חשאי, מאגי ואינטימי, המסיט את הקשב מחקר רצח האב אל התכלותו של הרגע וגווייתו של הבן: "טִימְרָה, טִימָס, טִימָט, טִימָמוס, טִימָטי... והאור אזל".<sup>50</sup>

גם בערים של מטה, הספר החותם את הטרילוגיה, נחשפות הסתעפויות של השיר שנועדו לשאת ולתת עם המציאות, אך דומה כי רובן ככולן מוליכות למבוי סתום. בקוטב האחד מכלול התודעה-גוף-נפש המוליד את לשון ההתנסות של טבריה, ילדה-משוררת, ובקוטב האחר שפה שהיא צופן הבינה המלאכותית של אחיה גאון המחשבים. מותו של אח, שהיה מושא לניסויים טרום-מילוליים של האב, סותם את הגולל על המאגיה הצרופה. אפילו מעבדת הכתיבה של משוררי "עין מזוינת" (הזוכים בחלק האחרון של הספר לפרודיה מרהיבה, המתכתבת עם בלשי הפרדא לרוברטו בולניו), כמו מכריזה על מותה של לשון ההתגלות.

אך הקריאה בטרילוגיית "ורד יהודה" מגלה כי גם לו רצה אדף לשחרר את עצמו מהשירה לא היה יכול, משום שלא זרה היא לו – ולא דבר מן החוץ. אדף הוא פרואיקון חזק ונפלא, אך "חשבון המהות שלו", במובנים שייחס ברנר לחשבון כזה – מהות עצמו, מהות עולמו ומהות סביבתו – נחקר בידו בראש וראשונה דרך השירה כצומת של לשונות וככוח חיים. דווקא על רקע מלחמת הלשונות הנפרשת בטרילוגיה בחיות כזאת (העברית, הארמית, המרוקאית, הסייבר והפורנוגרפיה), מתגלה חיוניותה של השירה.

דומה כי חיוניות זו הגיעה לשיאה הטרגי ברומן כפור, הפותח את "ורד יהודה" – רומן עתידי התובע להעריך מחדש את כוחו של הפיוט בעולם הלכתי חרדי. מטריד להיווכח כיצד דווקא צורות שונות של פרישה מן הפיוט מנכיחות את הגוף ואת המוטציות, הגנטיות או ההתנהגויות, המעוותות אותו. זימרתם של שליחי הציבור, שלכאורה מנותקת מכל זה, מבליעה קינה על היהודים, על אשמתם ועל אלוהיהם, ובד בבד קושרת את המזמור למקורותיו העתיקים וללידתו מחדש בהיסטוריה של היחיד. באמצעות קינות החורבן, שאינן אלא שיר העתיד לבוא בחיינו, מוליכים הפייטנים למיניהם את דורון אפללו, משורר שהוא הגיבור הנסתר של סיפור בלשי פנטסטי, אל כאב ואבל.

50 שם, עמ' 160.

באיזה מרחב אפוא עשוי שיר של אמת להתחיל? האתר שבו הפיוט בכפוף מתחולל והציפורים הקטנות מתחילות לזעוק בו הוא תיאטרון הנכאים היהודי ישראלי, יקום הנשלט בידי תאולוגיה טכנולוגית. מבין הלבות מאכלות מתגלה למירה, משוררת-אחות המועלית על המוקד באשמת חילול הלשון וגילוי עריות, מקור הלשונות הבלולות, ושפתיה, החופשיות מחסם הקול, צועקות בלשון אם אבודה: ”אנא נעיש! אתקם!! [...] אחיה!!”<sup>51</sup>

ככל שנעמיק בקריאת הטרילוגיה נמצא את עצמנו נעים מהאתרים הבדיוניים המסמנים את היעדרו של הפיוט אל הצפנתו של השיר בעברית גופה. לנוכח ניסיונות העשורים האחרונים ליצור עברית מזרחית כחלופה לעברית השלטת (עגה, לשון רחוב, שפה ציורית אוריינטליסטית, או לשון חכמים), אדף נע בטבעיות מפליאה ובתעוזה מעוררת השתאות בין רובדי העברית לדורותיה. הוא אינו מתרגם מרוקאית לעברית או עברית ללטינית, אלא מחזיר אותנו לדגם עברי יהודי רב-לשוני. בדומה לפוקנר, לפרוסט ולאבות ישורון, הוא מעבד אל לשון השבט את השפה הייחודית של הזיכרון הלא רצוני ושל התחושות. הלוח ושוב דוחק בנו השירי לוודא מהו הסיפור, ולשאל קריאה מה.

עדים של משה, החותם את הטרילוגיה, מעורר שאלה בנוגע לזיכרון וחיוניותו לחשיבה מאגית, לא פחות מאשר בנוגע לאקטואליה היהודית ישראלית. כל זה בעיבוד קיצוני של רומן חניכה במציאות האינטרנט. כאן המספר הוא סופר ומורה לכתובה, מעין ארכיאולוג שנתקל בשברי טכנולוגיה אבודה, המשוטט בברלין מצויד במודם סלולרי. הוא נענה להצעתו של האספן ליאון עמינדב ליצור נוסח עברי לכתב יד נדיר שהיה הבסיס ל”ספר הרזים”. במקביל הוא מתקין מילון למרוקאית שימושית, ואגב ניסיונו להשלים את הספר שאנו קוראים הוא מתחקה אחר המקורות שעיצבו את עולמו.

נקודת המוצא היא מותחן. הסוד הקדום שנחשף תוך כדי גלגולי כתב היד ממיט אסון על אנשי מפתח המשתייכים למסדר עתיק ואכזרי. על פניו, המרדף בעקבות ”ורד יהודה” נקרא כמאבק בין ה”חיצוניים”, הכוחות המאיימים לחבל בזיכרון השבטי והאישי, לבין ה”דמיוניים” הפועלים להחייאתו. במאבק זה נמצאים האחרונים בסכנת השמדה, ומישהו עלום מוביל את המספר למקומות ולזמנים שלאחרונה הפציעו בתודעתו. משם מופעיו המסועפים של הוורד מפגישים את הקוראים עם שורה של לשונות – מושגיות, חזותיות ושיריות – המטשטשות את הגבולות בין מציאות להתגלות ומוליכות לשאלות איך כותבים, מהי שפת מקור ומיהו המספר.

מה שנקרא כמדע בדיוני בכפוף ובמוקט נוקט, מוסווה בעדים של משה כרומן בלשי. הספר עובר מן הייצוג אל החיים וחוזר חלילה, בחיתוכים קולנועיים: מהילדות בשדרות אל מקלט התופת של ויימאר; מגלריה בברלין בת זמננו לנצרות הקדומה; דרך ירושלים ”צפופה וחונקת כאחת” אל ראשית המדינה; ומשם לתקופת הגאונים ובחזרה ל”יפו המנוגעת בפליטי תל אביב”. עם זאת, מעוף העין שלו מזמין להשתהות, לבחון את רישומה של לשון התמונות בגלריה שלמה של ”עליות השמימה”, ”ימי דין אחרונים”, וכל ”חמת הרצח היפהפייה של המערב”. פעימת הפסקה של אדף – צלולה וחדה –

51 אדף, כפוף, הערה 12 לעיל, עמ' 280.



מוסרת רגעי תודעה מועצמים. קשה להעביר את ישירותו של המשפט: הליריות המגיחה משגרה פרוזאית, לעיתים נוגעת בעצב אכזרי, מוחרשת בחמלה ובאירוניה עצמית. כך זה נקרא, למשל, בעמוד האחרון של הרומן, בדבריו של המשורר דורון אפללו (בן דמותו של המחבר), שבהם תיאור פרודי של הפייטה במטבח יהודי כשר ובמקצב שירי:

אמי לא תאבד עשתונות, תייצב את הכיסא ותעלה לתמוך בגופי, הקל עד בחילה. ותצעק אל אבי, ברוך, מה אתה עומד שם כולך המום, לך תביא סכין חזקה, אחרי גבו הנזנק למטבח תוסיף לקרוא, תביא את זאת מסט הבשר. ובעוד שנינו ממתינים חבוקים, תתנשף, שורפת את חלקת צווארי, דורון, דורון, היית ילד כל כך חרישי.<sup>52</sup>

דומה כי תחושת האבדון הנשמעת כאן מגיעה לשיא בכפוף (כמו לולאה, הספר העתידי שהצגתי לעיל כפותח את האנתולוגיה הוא גם הספר שדורון אפללו הוגה בדפים החותמים את ערים של מטה). בד בבד עם ניסיונות הקצה לקבוע את גבולות המציאות ולברר את התנאים להכרתה מצטיירים החיים, על פי אדף, כאובדן אמונה וכצער חסר פשר. קשרים והצטלבויות בין סיפורו של המספר לסיפורם של האחים טבריה ועכו חיוניים להרכבת החידה המתמצית במרדף אחר ורד יהודה, אך לא המרדף עומד במרכז, כי אם מופעיו השונים, הגלגולים החוזרים של שרידי זיכרונות שאבדו ואין להם שפה. רגעים כאלה מאפשרים לעין לסרב לחוקי המציאות הפועלים עליה, להיפקח מחדש ולנוע פנימה ואחורה בזמן.

מופעיו של הוורד – חזותיים ומילוליים כאחד – מזמינים להיכנס לרגעים שכוחים בהיסטוריה, ונעשים מטפורות של הזיכרון המשפחתי-השבטי. מול המערכת המרוששת את היחיד ואת הלשון מציב אדף לא את הנפש כמהות גואלת, אלא דווקא את חידתיותו של הוורד, דימוי בלתי מפוענח החושף את עריצותו המתעתעת של עולם הסימולקרות. מהו הוורד שבספר הזה, שמשוקעים בו אהבה וחסד רבים כל כך לשירה?

“ורד יהודה” הוא ביטוי שהיה מקובל בפי יהודי מוגדור למפעל שנידון לכישלון. זהו מעין ניסיון פנטסטי לחזור ולגלות את השפות הנשכחות – המאגיה הקדומה, הלטינית, המרוקאית – ולהשיב לשבט את לשון השירה, העדות לגרעין החיוני שבו. ובל נטעה, הניסיון הזה שונה בכול וכול מקריאתו המודרניסטית של מלרמה, ובעקבותיה קריאתו של פאונד, לטהר את לשונו של השבט. סיפור החקירה, כמו בכמה מספריו הקודמים של המחבר, הוא רק סיפור כיסוי לחניכתו שלו עצמו אל מפעל החיים הזה.

על הרקע הזה מרתק להעמיד את חקר “ורד יהודה” של אדף בצד חקר המגן-דוד של גרשם שלום. אדף מרחיק לכת במסקנות האידאיות והפואטיות, ומוביל את שאלותיו של שלום בנוגע לזהות היהודית הלא-מוסדית צעד אחד הלאה.<sup>53</sup> במקום שלום, במאמרו “מגן-דוד: תולדותיו של סמל”, התעלם מגורל המיעוטים הלאומיים שנשאו את המגן-דוד, הנוסח של הטרילוגיה להיסטוריה החלופית חוקר את תולדות הוריו של המספר,

52 אדף, ערים של מטה, הערה 12 לעיל, עמ' 333.

53 אדף, הערה 31 לעיל.

החסרות כל עקבות ברשומות הרגילות. לעומת שלשלת ההורשה שמעמיד שלום, שבה התנסויותיו של המיסטיקאי מתמזגות באחדות אחת עם כלל ישראל, בודה אדף גנאלוגיה חלופית של שבירי נפש ושבירי טקסטים. השושלת המפתיעה של המדרש נוסח אדף – מבן זומא שנלחם על האמת, דרך רבי עקיבא, שלדידו הקרב המכריע היה על הזיכרון, ואביו, שגרס את עדותו של הנידון, ועד לרבי שבוי מסוורה, שמת בגין משיכתו למאגיה – מעוררת שאלה על היחס שבין שתי זרועות האורתודוקסיה היהודית, זו העושה בתורה וזו הנחבאת מאחורי הגב אוחזת בחרב.

מופעי של הוורד – מתעתעים ונוקבים – הם הסימנים בכתב העברית שעלינו לשחזר. ורד יהודה הוא סיפורה של העברית שהתפצלה לתתי-שפות. ההיסטוריה שלה כוללת את לחחול ה”מז’בדה” למילון המשפחתי, ובאותה נשימה כמעט, את דיוקי האב הטהרן, ”העריץ הגא, העולה ממרוקו שערכו העצמי נשחק ורוסק, אך בתוך המרחבים שנותרו מנעוריו, בית הכנסת, בית המדרש, התגלגל חזרה אל מי שהיה אמור להיות”.<sup>54</sup> עצם המריבה על כתב היד מבטאת ביקורת חריפה על הציונות, שניכסה אוצרות תרבות של מהגרים מן המזרח. בד בבד עולה שאלה גם בנוגע למספר, ואולי גם בנוגע לשיר עצמו, הנחשף כ”טפיל של המערכת, רוח הרפאים שלה”<sup>55</sup> – זה שחבר, אולי בלי דעת, לעושקים; הוא ”שלא הובא בשום חשבון” אך העניק משמעות לסיפור.

המבנה הלולאי של הטרילוגיה, כמו של הוורד עצמו, העשוי כותרים כותרים, שולח אותנו למוגלות הניצנים מוכי החום והסרבנים בגנה של האם בשדרות מן המחזור המוקדם ”אַרְס פּוֹאָטִיקוֹת”. הקומפוזיציה של לולאה בתוך לולאה, המריצה אותנו מן החיים אל הלשון וחוזר חלילה, קומפוזיציה שעסקתי בה כאן רק ברמז, מנכיחה את השיר לא רק באמצעות פעימת העברית, אלא באמצעות הקשב שהפרוזה של אדף תובעת לשאלת צידוקו של השיר.

אוניברסיטת חיפה

54 אדף, ערים של מטה, הערה 12 לעיל, עמ' 92.  
55 שם, עמ' 306.

# ”המוות קרה אבל איכשהו המשכתי לחיות”: היענות והתנגדות ביצירתו של שמעון אדף<sup>1</sup>

רינה ז'אן ברוך

A novel for me is a poem unwrapped.

Shimon Adaf<sup>2</sup>

## הקדמה

אפשר לקרוא את שתי הגרסאות של סיפור הבריאה בספר בראשית כמשל על היצירה. המשל הפשוט הוא שיש בורא לעולם, הוא מביע את רצונו וזה מתממש בצורת מציאות. נוצרת כאן אלוהות השולטת על יצירה, האחראית להם. היוצרים גם הם, בזעיר אנפין, פן מן הישות העליונה הזו ביחס ליצירותיהם. הגרסה השנייה, שהיא הרבה יותר קרובה ללבי מהמיתוס של היוצר כאל, היא דווקא היוצר כאדם. היוצר שאומר לא, שמביע התנגדות לאיסורים המוטלים עליו, שמפר אותם ובשל כך מסתבך בהסברים. [...] קודם כל קיימת התנגדות אינסטינקטיבית ובעקבותיה יש ניסיון לייצר עולם סמלי שמטרתו להביע את ההתנגדות הזו ולתת לה משמעות.<sup>3</sup>

בדבריו אלו, המצוטטים מריאיון עימו, מביא שמעון אדף את סיפור הבריאה הכפול בהקשר של יצירה ומעמדו של היוצר. בולטים בהם שני יסודות משלימים: מן הצד האחד האלוהות היוצרת את העולם ונתיניו, שאין ברירה אלא להיענות לה, ומן הצד השני חשיבותו של אקט ההתנגדות, המגדיר את האדם כיוצר. כמו כן מתואר כאן מעבר מתפיסה אחדותית, מונותאיסטית, של האל ושל היוצר כדמוי-אל, תפיסה ליניארית וסמכותית, לתפיסה של כפילות שיוצרת ההתנגדות, הקוראת תיגר על קודמתה. בשתי התנועות האלו, ההיענות וההתנגדות, המשלימות מהלך אחד ביצירתו של אדף, עוסק מאמר זה.

1 מאמר זה מבוסס על הפרק הראשון בעבודת הדוקטורט שלי. אני מודה למנחים שלי, פרופ' יגאל שוורץ וד"ר ענת ויסמן על הקריאה ועל ההערות. כמו כן אני מודה לפרופ' חנה סוקר-שווגר.

2 Lavie Tidhar and Shimon Adaf, *Art and War: Poetry, Pulp and Politics in Israeli Fiction*, London: Repeater Books, 2016, p. 25

3 אריאלה נידם-פרץ ולטם חיקי, "שיחה עם שמעון אדף: ופעם כבר למדתי לחיות מן השירה", משיב הרוח מ"ב (סתיו תשע"ד), עמ' 52–53 (הדגשה שלי, רז"ב). ובהמשך אותו הריאיון: "אני מאמין שלא הביוגרפיה היא שמסבירה אותנו אלא המאבק שלנו כיוצרים עם הביוגרפיה שלנו".

טענתי המרכזית היא כי מראשיתה מלווה יצירתו של אדף בשתי תנועות מקבילות ומשלימות, המופיעות כמעט תמיד יחדיו וקשורות לפיצול וכפילות: **היענות והתנגדות**. שתי התנועות מופיעות ברבות מיצירותיו ברמות שונות, וביתר שאת במעברים שביצע, כמו המעבר מספר השירה הראשון לשני והמעבר משירה לפרוזה. להלן אראה את התנועות ביצירתו עצמן, בניתוח השיר "גמר"<sup>4</sup> מספר השירה השני של אדף ובניתוח הרומן הבלשי הראשון שלו קילומטר ויומיים לפני השקיעה,<sup>5</sup> וכן אראה אותן בסיפור חניכתו של אדף לכתיבה.

שמעון אדף התחיל את דרכו כמשורר מבטיח ומובהק, והתקבל במהירות על ידי המבקרים. לאחר פרסום שני ספרי שירה שזכו לביקורות אוהדות ואף לפרסים, עשה אדף, מעבר חד, לכאורה, אל הפרוזה ואל הרומן הבלשי. מן הצד האחד, במעברו מהשירה אל הפרוזה שימר אדף את היסודות הפואטיים והרעיוניים שכבר הופיעו בשירתו, אך מן הצד האחר, יש במעבר כדי לסמן גם פיצול ושינוי מהותיים בפואטיקה שלו. במאמר זה אבחן את תחילת יצירתו של אדף בשירה ובפרוזה, את התקבלות יצירתו ואת התגובות שעוררה, ואעמוד על הסיבות למעבר, על משמעויותיו ועל דמות הכותב של אדף בסיפור חניכתו אל הכתיבה.<sup>6</sup>

אף שאני דנה כאן בעצם המעבר של אדף מהשירה לפרוזה ובמשמעותו, יש לזכור גם את מאמציו של אדף, ככל שכתבתו מתקדמת, לשבור את הגבולות הברורים לכאורה שבין הסוגות ולשלבן יחדיו.<sup>7</sup> למרות ההבדלים בין שירה לפרוזה, כתיבתו ממוססת את הגבולות שבין ז'אנר לז'אנר; ההגדרה הז'אנרית של ספריו נוטה להיות מורכבת או רופפת, וכפי שאראה בהמשך, לעיתים השירה הופכת לחלק אינטגרלי מן הפרוזה שלו ומשוקעת בה.

## איקרום מזנק: ראשית שירתו של אדף<sup>8</sup>

ראשית כתיבתו של שמעון אדף הייתה בשירה. ספרו המונולוג של איקרום ראה אור ב-1997,<sup>9</sup> וספרו מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי – בשנת 2002.<sup>10</sup> השיר החותם את הספר השני נקרא "גמר":

- 4 שמעון אדף, "גמר", מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002, עמ' 75.
- 5 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004.
- 6 ראו גם את דיונה של למברגר בנוגע למעבר מן השירה אל הפרוזה: דורית למברגר, "שמעון אדף: שירה פילוסופית ופילוסופיה כשיר", שושנה אדומה בחושך: כינון עצמי בשפה פואטית בשירתם של זלדה, יהודה עמיחי, אדמיאל קוסמן ושמעון אדף, ירושלים: כרמל, 2017, עמ' 267–329.
- 7 ראו, למשל, דבריו של אדף בריאיון שהעניק לנידס־פרץ וחיקי: "מרב האנרגיות והכוחות שלי מרוכזים כרגע בניסיון לשבור את המחסומים בין פרוזה שירה ומסה, שהם, לדעתי, תחומים נבדלים היום שלא בצדק". נידס־פרץ וחיקי, הערה 2 לעיל, עמ' 51.
- 8 להעמקה על התקבלות ספרי השירה הראשונים של אדף ראו עבודת הדוקטורט שלי, "'העיתיד לקרות כבר מפלח את האוויר': על הפרוזה של שמעון אדף", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2019, וכן ראו מאמרה של רעות בן יעקב, כאן, עמ' 121. להרחבה על הקשר שבין שירה לפרוזה ראו במאמרה של לילך לחמן, כאן, עמ' 141.
- 9 שמעון אדף, המונולוג של איקרום, תל אביב: גוונים, 1997.
- 10 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002.

אָני עוד אַתְּעוֹרֵר מִחֲלוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרַפְיָה  
 בְּצִהָרִים חֲדָים מְצַהָרֵי תַמּוּז, דְּרוֹף לְבַסּוֹף  
 לְנַחֵשׁ כַּמָּה הָאֹר קוֹרְנָסִים  
 כַּמָּה עַז לְהַחֲנִיק הָאֹוִיר  
 [...]  
 לִיָּדָה אוֹלֵי שׁוֹבְרַת אוֹתִי אֶל הָעוֹלָם  
 לְנַחֵשׁ כַּמָּה הָאֹר קוֹרְנָסִים  
 אֶבֶל לֹא, אָנִי אוֹמֵר, לֹא  
 אָנִי עוד אַתְּעוֹרֵר מִחֲלוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרַפְיָה.<sup>11</sup>

השיר, כשמו, הוא סיום, סגירה, ולא רק של קובץ השירה הזה. בדיעבד, במידת־מה, השיר מסמן סיום של פרק השירה ביצירתו של אדף ומעבר אל הפרוזה, שיתרחש שנתיים לאחר מכן, בפרסום הרומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה.

השיר מציג אפשרות של התנגדות, של אמירת לאו: "לִיָּדָה אוֹלֵי שׁוֹבְרַת אוֹתִי אֶל הָעוֹלָם / לְנַחֵשׁ כַּמָּה הָאֹר קוֹרְנָסִים / אֶבֶל לֹא, אָנִי אוֹמֵר, לֹא / אָנִי עוד אַתְּעוֹרֵר מִחֲלוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרַפְיָה". זוהי התנגדות לכניסה אל העולם, הלידה, הפעולה הראשונה המכוננת את ה"אני", שה"אני" אינו בוחר בה. הבחירה האפשרית לאקט הראשוני הזה מתוארת כאן בפעולת התנגדות, באמירת לא. אך באקט הזה מקופל גם אקט אחר של התנגדות – למה שהתגבש בספר השירה הראשון המונולוג של איקרוס, ולתגובות שהספר זכה להן מהמבקרים ומהקוראים.

דוברו של השיר "גמר" מנבא או מייחל: "אָנִי עוד אַתְּעוֹרֵר מִחֲלוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרַפְיָה", שורה שהשיר נפתח בה ונסגר בה.<sup>12</sup> השיר מסתיים בשורה שבה התחיל, ונוצרת מעגליות, שיר שיכול להיקרא שוב ושוב כלולאה, בניסיון תמידי להתעוררות או לבריחה. באופן אירוני, אכזרי אפילו, השיר המכונן את פעולת ההתנגדות אינו מאפשר בריחה. הוא משאיר את הדובר לכוד בניסיון להתעורר, נידון לחזור על בקשתו שוב ושוב, אך האפשרות היחידה היא החזרה על הבקשה – ולא ההתעוררות. כלומר, השיר "גמר" כלל אינו סוף, אלא חזרה, שבמובנים רבים נמשכת עוד ועוד והופכת לשאלה שתישאל

11 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 75.

12 כך אומר אדף בריאיון על הספר: "הספר הזה הוא ניסיון להשתחרר מהמלכודת של הקונספציה הפסיכואנליטית שביסוד הביוגרפיה. אני זוכר מגיל צעיר שמה שעניין אותי זה מה שלא קיים, מה שיכול או עלול היה להתקיים". יהודה קורן, "רוצים שאכניס קצת קוסקוס לשירים", ידיעות אחרונות (22/3/2002), עמ' 26. ההדגשה שלי, רז"ב. את האמירה וההתנגדות הזאת לביוגרפיה אפשר גם להשוות, על דרך הניגוד, לשיר הסוגר את המונולוג של איקרוס: "אוטוביוגרפיה". ראו: אדף, "אוטוביוגרפיה", הערה 8 לעיל, עמ' 77–78.

לאורך כל יצירתו של אדף.<sup>13</sup> שני הכוחות האלו – הרצון להשתחרר, לחמוק, ובהבעת הכורח לחזור שוב ושוב אל אותו המקום – פועלים כל הזמן ביצירתו של אדף, והתנועה בין כורח לבין בחירה הופכת לאחד מעקרונות יצירתו.<sup>14</sup>

המונולוג של איקרוס זכה לביקורות אוהדות רוב, גם אם מסתייגות לעיתים. שירתו התקבלה היטב וזכתה להערכה כמעט מיידית; ומן הביקורות עלתה התחושה שבצד השירים הבוסריים מעט גלומה בספר ובמשורר הבטחה להמשך. כשהספר יצא לאור זכה בפרס ספר הביכורים של משרד החינוך, ושיר מתוכו, "שדרות",<sup>15</sup> אף נכלל בתוכנית הלימודים לבגרות בספרות, ובכך העניק מעמד קאנוני חריג למשורר כה צעיר.<sup>16</sup> הביקורות שנכתבו בצאתו מדגישות בו שתי תמות מרכזיות: הראשונה, הצבת עיירת הפיתוח שדרות ברקע ההתרחשות כמוקד מרכזי בשיריו של אדף (תמה שהובילה גם להענקת התארים שאדף מתמודד עימם מאז, ובעיקר מנסה לחמוק מהם, "המשורר משדרות"<sup>17</sup> ו"יוצר מזרחי"), והשנייה, עיסוקו הרב של אדף במיתולוגיה היוונית ובשירת המערב, כפי שניכר גם בשם הספר.<sup>18</sup> רוב הביקורות

13 להרחבה על השיר "גמר" ועל החזרה בו: "העמדה המרכזית היא אמביוולנטית שכן מצד אחד מבוטאת בה תקווה-לכאורה, להתעורר מחלום הבעתה של הביוגרפיה. מצד שני, לאורך כל השיר מצטיירת תחושה של טראומה שלא-עובדה ולא ניתן להשתחרר ממנה". למברגר, הערה 5 לעיל, עמ' 314. גם חנה סוקר-שווגר דנה במלכוד המיוצג בשיר. ראו: "כתמים ברשת ההסוואה ביצירתם של שמעון אדף וסמי ברדוגו", הרצאה שנישאה בכנס נווה שלום מטעם המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, מרץ 2005.

14 ראו גם בספר מתנות החתונה, שבו אדף חוזר על האמירה "אֶמְרָתִי, לֹא / אֶמְרָתִי – / לא". שמעון אדף, מתנות החתונה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 7. ההתנגדות אצל אדף היא אקט מתמשך שיש בו צורך תמידי, לא פעולה חד-פעמית המסתיימת בעצמה. יש לשוב ולהתנגד ללא הרף; שתיקה עלולה להתקבל כהסכמה. במובנים אחרים, אפשר לראות את יצירתו של אדף כניסיון התנגדות בלתי פוסק.

15 אדף, "שדרות", הערה 8 לעיל, עמ' 40.

16 ראו, למשל: הדס שבת נדיר, "אבל אני התרוקנתי מכל המקומות: שירה בין שדרות לתל אביב", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 51; מתי שמואלוף, "זמן אהבה: על השיר של שמעון אדף מתוך המונולוג של איקרוס", זמנאהבה/2006/06/05. <https://matityaho.com/2006/06/05>.

17 התואר "המשורר משדרות" מופיע, למשל, אצל שמואלוף, שם, וראו גם בביקורתו של אלטרס על הספר: "דווקא כשהוא פונה לעסוק בשדרות, עיר הולדתו, מצליח אדף למצוא לעצמו קול משלו". אלון אלטרס, "אילנות גבוהים", הארץ (8/10/1997), עמ' 6. יוחנן רשת (שם) העט של יורם ברונובסקי) כותב: "ממילא עניינו אותי יותר מכל אותם שירים בספר-הביכורים הזה, העוסקים במקום צמיחתו של אדף, והם אלה הקרויים 'שדרות' ו'תולדות'". מעבר לכך, מפריע לרשת "תחכום היתר הסקונדארי הזה של השירים. [...] יש רצון לומר: קצת יותר פשוט, קצת יותר מקוריות". יורם ברונובסקי (יוחנן רשת), "שבוע של ספרים", הארץ (28/2/1997). להרחבה על הביקורת על שיריו של אדף ראו, שבת נדיר, הערה 15 לעיל, עמ' 44-56.

18 ראו בביקורתו של אלטרס: "לאדף יש רצון עז להתחבר אל המסורת הגדולה של שירת המערב", ועוד: "אדף נזקק רבות למיתולוגיה היוונית, אך אינו קושר את הדמויות המיתיות לביוגרפיה שלו, לעולמו הישראלי. הוא משוטט כתייר בשביליה החרושים היטב" (אלטרס, שם). לעומת זאת, בפנייה של אדף אל עיירת הולדתו שדרות אלטרס מוצא את קולו הייחודי: "בשיר הנושא את שם עירו הוא נעשה צלול ונוגע ללב". או אז מוצא אלטרס התבוננות אמיתית, "עין משורר אמת". רוב המבקרים מנסים לדחוק את אדף בחזרה אל המקום הביוגרפי, העירתי, המזרחי, ושם הם מוצאים אותנטיות ו"אמיתיות" גדולה יותר. ראו גם, הדס שבת נדיר, "גלימת מלכות רחבת קפלים: קטגוריות של שוליות ופריצתן בשירה ובשיח הישראלי – האם מותר להשוות?" עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2013, עמ' 215-216.

צינו הן את השימוש של אדף בטקסטים האלו והן את הערבוב בין הכתיבה על העיירה שדרות וממנה לבין הטקסטים הקאנוניים. נראה שהזיווג הלא צפוי בין מי שהם תפסו כ"משורר משדרות", נציג עיירת הפיתוח, לבין עולם המיתולוגיה היוונית היה חריג בעיניהם.<sup>19</sup> אדף עצמו מתייחס לכך. בריאיון שנערך לקראת צאת ספר שיריו השני הוא מגיב בחריפות על הביקורות והתגובות לספרו הראשון:

הרגשתי שמצפים ממני למשהו פולקלוריסטי, ואני לא רוצה להיות תואם ארז ביטון או דורית רביניאן. הרגשתי שרוצים שאכניס קצת קוסקוס וחריסה לשירים, ומה פתאום אני כותב על מיתולוגיה יוונית ולא על שדרות. זה מעורר בי התנגדות, כי פירוש הדבר שהדרך לקבלת לגיטימציה בתרבות הישראלית עוברת דרך הפולקלור.<sup>20</sup>

גם בספר *Art and War*,<sup>21</sup> שכתבו יחדיו אדף והסופר הישראלי לשעבר לביא תדהר, מתאר אדף עד כמה הפתיעו אותו תגובות המבקרים לספרו:

כתבתי על החיים בשדרות וכתבתי על המשפחה שלי כפי שהייתי כותב שירי טבע, על היופי של העזוב, השומם, על ההתעלות שמישהו יכול להגיע אליה אל מול מהות העזובה. אבל כשפרסמתי אותם נדהמתי מהתגובה. הם נקראו כשירים פוליטיים בעיקרם. כייצוג מצבם של המזרחים.<sup>22</sup>

את האופן שבו יצירתו התפתחה אפשר לראות כחלק מההתנגדות שעוררו בו התגובות לכתיבתו, ובמידת־מה, כתגובת נגד לקריאה שהתגבשה בשירתו. תחושת האי נוחות של אדף עם ההגדרות שהוענקו לו בעקבות ספר שיריו הראשון הלכה וגברה אף יותר בספרו מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי. מהמונולוג שבשם ספרו הראשון עובר אדף לפיצול בשם ספרו השני, להיפוך בין הצל לבין הגוף האמיתי.<sup>23</sup> כעת מופיעים שניים, הגוף וצילו,

19 יש לציין שוויכוח מזכיר דווקא לחיוב את השילוב שאדף עושה בין הלוקאלי לבין אוניברסלי וכן את שילובו בין החומרים האישיים, הביוגרפיים (כגון מקום מגוריו שדרות), לבין המיתולוגיה היוונית: "קל למקם את אדף בסביבה הטבעית שלו, עיירת מוצאו שדרות, ולטעון שמכאן באים נופיה המיוחדים של שירתו [...]. אבל אדף לוקאלי רק בחלק משיריו. באחרים הוא פונה אל המיתוס היווני או אל ניסיון ליצור שירה אקזיסטנציאליסטית אוניברסלית. גם כאן הוא אינו מוותר על הריאליה, המהווה תמיד בסיס לשיר, אבל היא נמזגת בדגם ספרותי כמו האגדה או האידיליה. כך הוא טווה כעין אגדה מודרנית". רפי וייכרט, "אכול באהבה", ידיעות אחרונות (6/6/1997), עמ' 28.

20 קורן, הערה 11 לעיל.

21 Tidhar and Adaf, הערה 1 לעיל.

22 שם, עמ' 33. התרגום שלי, רז"ב.

23 כך תופסת למברגר את ההבדל שבין ספר השירה הראשון לשני: "בניגוד ללשון הספר המונולוג של איקרוס שהדגימה היברידיות במישור של אוצר המילים, ההיברידיות בספר מה שחשבתי צל היא היברידיות רעיונית ואונטולוגית". למברגר, הערה 5 לעיל, עמ' 315.

וגם מקומותיהם ומעמדם מתהפכים: השולי הנלווה, הכפיל, הופך להיות הדבר האמיתי, המרכזי, ומערער הן על הגוף, שקיומו קודם לצל, הן על העצמי.<sup>24</sup> אם כן, העמדה הדיאלוגית והרב-קולית שאדף מאמץ מפצלת את העצמי.<sup>25</sup> הגוף, ועימו הביוגרפיה והמקום הגאוגרפי והחברתי – שתפסו חלק נכבד לא רק בשיריו של אדף, אלא גם בתגובות של הקוראים והמבקרים אליהם – נדחקים הצידה. "הגוף האמיתי" הוא הצל ומקומו מעתה משני, וזה המעבר המשמעותי והמהותי מהספר הראשון לשני. הפיצול הזה, תהליך ההתרחקות של אדף מהטון המונולוגי אל הכפילות, מרחיב את מרחב הפעולה הפואטי של אדף, יוצר את המרווח שיהפוך להיות המקום הייחודי של אדף בספרות העברית והישראלית, ומסמן את מעברו לפרוזה. נדמה שהצורך במרחב השיחה הפתוח שהפרוזה מאפשרת הופך להיות מהותי לאדף ככותב. כפי שהראה מיכאיל בכטין בחיבורו הדיבר ברומן,<sup>26</sup> השירה, ובעיקר השירה הלירית, מונולוגית מטבעה, בוודאי יותר מהפרוזה, הדיאלוגית והפוליפונית. השירה מאמצת עמדה וקול יחידים וסמכותיים מול העולם:

ברוב הז'אנרים הפיוטיים [...] כפי שכבר אמרנו, אין משתמשים בדיאלוגיות הפנימית של הדיבר האמנותי. אין היא נכנסת לתוך "המושא האסתטי" של היצירה ומן המוסכמות שהיא מסולקת מתוך הדיבר הפיוטי. מה שאין כן – ברומן: שם הדיאלוגיות הפנימית נעשית אחד היסודות המהותיים ביותר של סגנון הפרוזה, והיא נתונה כאן לפיתוח אמנותי ספציפי.<sup>27</sup>

אך אדף, במעברו לספר השירה השני, שובר את המונולוגיות של השירה שלו ומאפשר לה להיות דיאלוגית, מנותקת מן ה"אני" העריץ כמעט של השירה המודרנית. בהמשך גם יכניס את השירה אל הפרוזה, ובקירוב השתיים זו אל זו יטשטש את הגבולות שביניהן. כפי שזיהו מקצת המבקרים, בספר השירה השני מנסה אדף להתרחק מהתואר "המשורר משרדות" ומהעיסוק בפוליטיקה הזוהיות. כך כתב נסים קלדרון על הספר:

הצופן החדש של אדף לא רוצה את המזרח. [...] אדף] בפירוש כותב את המזרחיות שלו, הוא בפירוש מרגיש ומעמיק את הכתיבה על העיירה שדרות כעל מקום שעיצב אותו. אבל את המזרחיות הוא מעביר תהליך של הפשטה [...].

24 כפי שכתב קלדרון: "גוף שנהיה לצל, צל שמחליף גוף". נסים קלדרון, "צופן חדש", מעריב (26/4/2002), עמ' 27.

25 בריאיון אמר אדף: "התחלתי לעשות שימוש בדיאלוגים בשירה, כלי שמרבים לעשות בו שימוש בעיקר בפרוזה. [...] בסופו של יום התחושה היא שהשירה בבסיסה היא מונולוגית, בעלת קול אחד". נידם-פרץ וחיקי, הערה 2 לעיל, עמ' 53-54.

26 מיכאיל באחטין, הדיבר ברומן, מרוסית: ארי אבנר, תל אביב: פועלים, 1989.  
27 שם, עמ' 75. בכטין חוזר על העיקרון הזה פעמים רבות בספר (ראו גם עמ' 52, 76, 77, 90, 91 ו-94). על עמדתו של בכטין בנוגע לאופייה המונולוגי של השירה ראו גם, Graham Allen, *Intertextuality*, London: Routledge, 2006, p. 26



ההפשטה שעורכת כאן השירה היא הפרידה מן הזהות על פי המוצא, וההליכה אל הזהות על פי הכאב, הכאב האוניברסלי של המהגר, שזוקק מן הפולקלור.<sup>28</sup>

כמו קודמו, גם ספר זה התקבל היטב וזכה לביקורות אוהדות. דרור בורשטיין כתב שהספר "מדבר כל כולו קלילות וירטואוזית, דיבור מורכב אך לא מאולץ [...] דיבור טבעי וישיר, ועם זאת יפהפה ומרגש".<sup>29</sup>

## היענות והתנגדות בסיפור החניכה הפואטית של אדף

לשאלת ראשית הכתיבה חוזר שוב ושוב כל כותב וכל משורר; ונדרשים לה גם הקוראים והמבקרים. סיפור החניכה לכתיבה הופך להיות חלק בלתי נפרד מ"שם המחבר"<sup>30</sup> ומהאופן שבו תופסים את יצירתו. את ראשית כתיבתו, סיפור החניכה הפואטית שלו לתפיסתו, אדף מתאר ברשימות שונות המשלבות בדיון אוטוביוגרפי וארס-פואטי. החזרה על הסיפור באופנים שונים, בריבוי גרסאות ושינויים יוצרת סיפור כמו-מיתולוגי, המותק מהרובד ההיסטורי והביוגרפי שלו, ועל כן איני רואה בסיפורים האלו עדויות ביוגרפיות, אלא טקסטים שדרכם מכונן אדף את עצמו ככותב. גם ברשימות האלו נראה פיצול ב"אני הכותב" של אדף: צורך להכפיל את נקודת הראשית של הכתיבה, כשפעם היא נובעת מכורח, כהיענות פיזית ממש לכוח חיצוני, ופעם מבחירה והתנגדות. שתי הנקודות מרכיבות יחדיו את עמדתו הפואטית של אדף – היענות והתנגדות – וביניהן, כפי שאראה בהמשך, מפריד בדרך כלל מוות סימבולי.

בראיונות וברשימות שונות אדף מציין את ראשית כתיבתו ככפולה. לרוב, נקודת ההתחלה הראשונה המוזכרת היא סביב גיל שש-עשרה, גיל נערות טיפוסי שאדף מרבה לציין בעיסוקו בעצמו כיוצר. נקודת ההתחלה השנייה המוזכרת היא לרוב סביב גיל עשרים ושתיים, ובה מזהה אדף מקור שונה לכתיבתו. הרשימות האלו יוצרות מעין מיתולוגיה פרטית של חניכתו של אדף כיוצר.

על נקודת ההתחלה הראשונה כתב אדף ברשימה משנת 2000, בפרויקט של עיתון הארץ שבו סיפרו סופרים ומשוררים על ראשית כתיבתם, כי אירעה ב"אייר דחוס של

28 קלדרון, הערה 23 לעיל.

29 דרור בורשטיין, "אורפיאוס משרדות", הארץ (12/4/2002), עמ' 2. ראו גם ביקורתה של בז'ראנו על הספר, מאיה בז'ראנו, "אור הבהלה של השירה", הארץ (26/6/2002), עמ' 11.

30 כוונתי למושג שטבע מישל פוקו בחיבורו "מהו מחבר?" כמו כן, ראו דבריה של חנה סוקר-שווגר על שם המחבר של יעקב שבתאי בספרה, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, זיוה בן פורת (עורכת מדעית), בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשס"ז, עמ' 24-27.

גיל שש-עשרה".<sup>31</sup> ביום העצמאות, בשעה שהסתובב עם אחיו בין הטנקים שהוצבו בשדרות, נתקל במכשיר טלפרינטר באוהל של חיל התקשורת, והתחיל להקליד עליו "באלימות, רק כדי לשמוע את שאון הכתוב". אדף ציין: "כתבתי את השיר הראשון שלי באותו יום, שיר שהעליתי באש חמש שנים אחר כך".<sup>32</sup> אקט זה סימבולי בעיקר משום שכתבת השיר האישי והראשון על מכשיר הטלפרינטר, יש בה כדי להעיד על מהות המעשה הפואטי של אדף, מהות המופיעה גם בהמשך כתיבתו, כפי שאראה. בשימוש בטלפרינטר בולטת, כמובן, הפיכת המכשיר הצבאי, הציבורי והלאומי למקום ולאמצעי לאמירה אישית, אפילו כהתרסה. אך השימוש בטלפרינטר מעניין גם מבחינה אחרת: זהו מכשיר טכנולוגי המיועד לשליחת מסרים, ליצירת תקשורת ואף לשיחה. גם כאן ניכרת התנגדות למעשה הכתיבה הראשוני: אדף העלה את השיר באש חמש שנים אחר כך. הרגע הזה מתואר בריאיון שהעניק אדף להלית ישרון:

הגיע רגע, ואני כל הזמן מנסה לתפוס אותו, שפעם ראשונה כתבתי שיר, וידעתי שזה מה שאני רוצה לעשות. אני יכול להתחייב לתפאורה של הרגע הוא: בשדרות היה נוהג שהצבא מגיע בכל יום עצמאות, מין לונה פארק כזה, שילדים באים לפגוש חיילים. הלכתי עם שני אחים שלי ומצאתי את עצמי באוהל של חיל התקשורת, שעמדה בו מין מכונת כתיבה, ובתוכה גיליון נייר. פתאום היתה תביעה של הנייר שמשוהו יכתב עליו. שיר ראשון בלונה פארק צבאי. למה שיר ולמה באמצעות המכונה, לא יודע להסביר. [...]

נכנסתי לתחום זמן אחר.<sup>33</sup>

הבולט בניסוח הזה הוא תיאור מעשה הכתיבה כנובע מכורח, כוח חיצוני שנכפה על הגוף: "פתאום היתה תביעה של הנייר"; "לא יודע להסביר". החומר הדומם – או מה שפונה אל אדף דרכו – הוא התובע ממנו לכתוב, ואדף, שאינו יכול להסביר את התביעה, נענה לה כמעט בעל כורחו. "נכנסתי לתחום זמן אחר", מכונת הכתיבה הופכת למכונת

31 שמואל אדף, "הקלדתי באלימות, רק כדי לשמוע את שאון הכתוב", הארץ (17/10/2000), עמ' 22. ברשימה זו מתאר אדף את גיל שתיים-עשרה כנקודת התערורית, נקודה שבה גילה יחס חדש אל האל ואל השפה, ואת גיל שש-עשרה כנקודה שבה החל לכתוב שירה. כך נפתחת הרשימה: "בהיותי בן שתיים-עשרה, מול ארון הקודש, דיברתי אל האל. לא ענה לי. מאחורי הפרגוד שמעתי רחש. לא קרא בשמי. מאז גדולה התאוה לכתוב את הימים שונים משהיו".

32 שם, שם. ההדגשה שלי, רז"ב. אדף אמר דברים דומים גם בריאיון אחר, שנים אחר כך. ראו, הלית ישרון, "הפנים האינוסופיים של ההעדר", מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה? ראיונות "חזירים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 510.

33 ישרון, שם, עמ' 504, ההדגשות שלי, רז"ב. גם בריאיון אחר אדף מציין את הסמליות שבגיל ואת הארכיטיפיות שלו. בתשובה לשאלה מתי החל לכתוב הוא עונה: "בגיל ההתבגרות, בערך בגיל 16, לפחות מבחינה מנטלית, כתבתי את השיר הראשון שלי". נידם-פרץ וחיקי, הערה 2 לעיל, עמ' 52. הדגשה שלי, רז"ב.

זמן.<sup>34</sup> אי אפשר לעמוד בתביעה הזאת משום שהיא באה מבחוך, והגוף עצמו נענה לה מוכנית. הכתיבה כאקט בחירה וכהתנגדות מגיעה מאוחר יותר. מעשה ההתנגדות המפצל את נקודת הראשית ומכפיל אותה מופיע בשלב הבא של הכתיבה שאדף מתאר, סביב גיל עשרים ואחת או עשרים ושתיים. בריאיון עם אביבה לורי נכתב: "כמו כל מתבגר רומנטי הוא התחיל לכתוב שירים בגיל שש-עשרה בערך ובגיל שכולם מפסיקים, הוא המשיך". בהמשך הריאיון אדף מציין את סיום תקופת הכתיבה שהחלה בגיל הנעורים:

"הייתי אז בן 22 ולפני שעזבתי [את שדרות לתל אביב] עשיתי מדורה גדולה בחצר הבית של ההורים שלי ושרפתי שם את כל מה שכתבתי עד אז. תקפה אותי תחושת גועל נוראית, וזאת היתה בעיני דרך להיטהר. היתה שם ערמה רצינית. [...] הרגשתי אחר כך תחושה חזקה של הקלה ושחרור, ושל שליטה". הוריו לא ידעו מה פשר השריפה ולא שהוא כותב. אז הוא גם הפסיק ללכת לבית הכנסת ולהיות דתי.<sup>35</sup>

סביב גיל עשרים ושתיים אדף מתאר מעין שבר ונתק רב-שכבתי. בגיל זה שרף כל מה שכתב לפני כן, עזב את בית הוריו שבשדרות, עבר לתל אביב והתרחק מהדת. השֵׁרפה מסמנת אפוא את נקודת ההתחלה השנייה, הכרוכה בצורך לבטל את כל שכתב בעבר. זו ההתנגדות, אמירת הלאו, והכתיבה המתחילה בנקודה זו נובעת הפעם ממקום אחר, של בחירה והתכוונות. גם אם נקודת ההתחלה הראשונה שאדף מציג נראית טבעית יותר (משתי בחינות: היא נובעת מכורח גופני, אריסטוטלי כמעט, כמו לידה, והיא מתרחשת בגיל הנעורים, המיוחס לכתיבת שירה בתפיסתה הרומנטית, שבמידה רבה עדיין שלטת מבחינה תרבותית), בנרטיב שאדף מבנה על יצירתו ועל חניכתו כיוצר נקודת ההתחלה בגיל הנעורים היא בעיקר מושא להתנגדות.

שוב ושוב עולה מתיאוריו הצורך לסתור נקודת התחלה ראשונית באשר היא. המקום שבו היוצר מתגלה בכל כוחו אינו בהתחלה הראשונית הזאת דווקא, אלא במעבר ממנה לנקודת התחלה שנייה, מעבר הדורש התמרה, גלגול ומטמורפוזה בצד ביטול והתנגדות; מוות סימבולי של מה שהתרחש קודם.

שני השלבים באים לידי ביטוי גם ברשימה אחרת של אדף, שכתב כחלק מפרויקט של עיתון הארץ שנקרא "למה הם כותבים? סופרים, משוררים ומושכים בעט מנסים למצוא

34 בריאיון עם ישורון אדף נשאל מה היה הכתוב הראשון שקרא, ואינו מצליח לקבוע נקודת התחלה אחת: "אני מניח שזה היה מקרא, יש לי שבבים של זיכרון, אבל אם לבנות רצף כרונולוגי, אחותי לימדה אותי לקרוא, ואם כך – זה לא היה מקרא. זה לא היה כתוב, זה היה 'שיר השירים', בבית הכנסת" (ישורון, הערה 31 לעיל, עמ' 503). גם כאן רגע ההתחלה, הרגע המכונן, מוכפל ואינו מוכרע: בין המקרא לבין יצירה אחרת, חילונית ככל הנראה, המתווכת דרך אחותו, ואז לטקסט שאינו כתוב כלל, אלא מושמע. לאדף אין יכולת או רצון להכריע, ונדמה שכל אחד מהרגעים האלו נחוץ, שימושי וחיוני להגדרה העצמית של אדף כיוצר, הגדרה שאינה נותנת לשום אפשרות את הבכורה.

35 אביבה לורי, "צומת אדף", הארץ (31/10/2001).

תשובה". ברשימה הזאת מבנה אדף סיפור על הסיבות לכתיבתו, וגם בו הוא מסמן, שוב, שתי נקודות פתיחה לכתיבה.

בשלב מסוים נדמה לך שלכתוב פירושו לדעת מי אתה. אתה בן ארבע-עשרה, חמש-עשרה, שש-עשרה – בן כמה אתה בכלל? – ואתה רוצה לדעת. העולם משתנה, העולם הקיא אותך, העולם השליך אותך אל חשיכה חיצונית, [...] אתה מתחיל להאזין למוזיקה. אתה כותב שירים.

אחר כך הפשר משתנה. נדמה לך שלכתוב משמעו לבחון מתי נהפכת להיות מי שאתה. מי אתה? אתה בן עשרים ושתיים, [...] פרסמת שירים פה ושם. אתה לא מבין מה זה אומר. לכתוב אותם.<sup>36</sup>

גם כאן מתוארות שתי ההתחלות סביב אותם גילים, אבל ברשימה זו מופיע גם מרכיב שלא הזכר קודם. בדיאלוג שהוא מנהל עם פקידה, הדובר אומר לה:

סיפורי העם, האגדות, המיתוסים, חלק מהם אמורים לתת לנו איזשהו מפתח, איזשהו דימוי למצבי הנפש, כל יצורי הבלהה האלה: רוחות הרפאים, הזומבים, הערפדים, הם מתקיימים למרות שהם לא בחיים. ניסיתי להבין מה מהם אני. וכלום. אין בפנטסיות האלה מה שיסביר את המצב שלי. את מבינה? רוח הרפאים, הזומבי, הערפד, הם עברו את המוות, הוא גלגל אותם. אצלי – המוות קרה, אבל איכשהו המשכתי לחיות כרגיל. – אני לא מבינה.

– יש לי עוד מערכת זיכרונות מזויפת. פעם טבעתי. אני זוכר את המים, את קוצר הנשימה, את הכובד של הגוף. אבל איכשהו קמתי בבוקר והמשכתי לחיות. ומי שהייתי צריך להיות המשיך גם הוא, נפרד ממני, ואתו העולם. אני לא חי, אני מתגעגע, לכל מה שעזב אותי. אני מת מגעגועים.

– ניסית לכתוב את זה?<sup>37</sup>

הדובר מתאר חוסר שייכות קיצוני, כמי שנפרד לא רק מן החיים אלא גם מקבוצות אחרות, לימינליות, הממופות בשוליהם של החיים והחברה ובשולי המוות ומוגדרות על פי חריגתן (למשל, ערפדים אינם מתים לגמרי, זומבים הם מתים שחזרו). אך הקבוצות המוזכרות אכן מקיימות קשרים כלשהם עם החיים, גם אם מוגבלים ועל-טבעיים, ואכן מקיימות חיי חברה וקהילה בעלי חוקים וכללים משלהם, והדובר אינו מוצא בהן הסבר או הד למצבו. המוות שהתרחש והחיים הממשיכים ומתקיימים בעת ובעונה אחת יוצרים

36 שמעון אדף, "אולי עכשיו אפשר", אני אחרים, יגאל שוורץ (עורך), חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 168–169. הרשימה פורסמה במקור בעיתון הארץ: שמעון אדף, "המוות קרה אבל איכשהו המשכתי לחיות", הארץ (5/10/2008).

37 שם, שם. ההדגשות שלי, רז"ב.

כתיבה הנובעת מנקודה של חוסר שייכות מוחלט, "אחרות" מושלמת. כך כותב גם מארק פישר:

[W]hen it comes to fiction, the very generic recognisability of creatures such as vampires and werewolves disqualifies them from provoking any sensation of weirdness. *There is a pre-existing lore, a set of protocols for interpreting and placing the vampire and the werewolf.* In any case, these creatures are merely empirically monstrous; their appearance recombines elements from the natural world as we already understand it. At the same time, the very fact that they are supernatural entities means that any strangeness they possess is now attributed to a realm beyond nature.<sup>38</sup>

הפיצול במסתו של אדף, הנתק המתרחש ברמת הגוף והביולוגיה, שובר את הרצפים שהגוף כבול אליהם באופן טבעי: זמן ומרחב, וככותב – טקסט. לכן, כל אופני הירושה, התורשה והמסירה, כולם מושעים ובטלים. אדף יוצר עמדה כפולה של אני-חוה ואני-כותב, שתחזור שוב ושוב ביצירותיו, וכפי שכותבת אילנה שילה: "נרטיבים של חלוקה עצמית [Self-division], שבהם הכפיל נוצר מתוך בקיע באחדות המקורית, מעידים על רגע של הפיכה – אחרות החותרת תחת חוק הזהות. הכפיל המפוצל הוא תמצית והתגלמות החסר".<sup>39</sup>

המוות הסימבולי של הגוף בטביעה מקביל לשִׁרְפַת השירים. בין שמדובר במוות הגוף בטביעה ובין שמדובר בהרס השירים בשִׁרְפָה, זהו אקט סמלי של מוות שלאחריו מגיעה התחלה כמו־חדשה. ההתחלה הזאת, המנותקת מכל הרצפים ומהגוף הכותב אותה, עדיין נושאת את המטען הרגשי ואת הזיכרון: "פעם טבעתי. [...] אבל איכשהו קמתי בבוקר והמשכתי לחיות. ומי שהייתי צריך להיות המשיך גם הוא, נפרד ממני, ואתו העולם". הנתק וההמשך המתקיימים בו־זמנית מתאפשרים בעקבות הפיצול. אם כן, המעבר בין שתי נקודות הכתיבה כרוך במוות סימבולי, השִׁרְפָה, שאחריו החיים כבר לא יהיו כשהיו. הנקודה השנייה, לפיכך, גם היא בהכרח על־טבעית, משום שהיא בו בזמן התחלה ונקודת המשך.

אחרי הפיצול זוכה הכותב למידת־מה של חירות; הוא אינו מחויב כמקודם לשושלות גופניות, משפחתיות, חברתיות או ספרותיות. הפיצול מזמן לו מעין התעוררות "מִחְלוֹם

38 Mark Fisher, "The Out of Place and the Out of Time: Lovecraft and the Weird", *The Weird and the Eerie*, London: Repeater Books, 2016, p. 15. ההדגשה שלי, רז"ב.

39 Shiloh, Ilana, "The Double", *The Double, the Labyrinth and the Locked Room*, Peter, Lang Publishing Inc., 2011, p. 28. התרגום שלי, רז"ב.

הַבְּעֵתָהּ שֶׁל הַבְּיוֹגְרַפְיָה<sup>40</sup>, והכתיבה שלאחר הפיצול, המתנגדת לביוגרפיה, לכתיבה על החיים ולגוף הכותב, הופכת להיות כתיבה אוטונומוגרפית, קרי: כתיבה שלאחר מות העצמי. בכך מערער אדף על דמות המחבר שלו עצמו ועל ההיבטים הביוגרפיים של כתיבתו. הנתק שאדף מתאר, המוות שאחריו הוא ממשיך לחיות, הופך את אדף למעין רוח רפאים בחייו, ואולי אף לבלש החוקר את חידת מותו שלו.

ביטוי לכך נראה ברשימה "הורי, רמזים להמצאותם"<sup>41</sup>, שדי בכותרתו כדי להצביע על סצנה מעין-בלשית, של חיפוש אחר "רמזים" או ראיות. המוטו של הרשימה, הלוקח משיר של הלקה בל וסבסטיאן, מתאר "פשע": "משפחה היא כמו אקדח טעון / מפנים אותו בכיוון הלא נכון / ומישהו עלול להיהרג"<sup>42</sup>. גם ברשימה זו מוזכר גיל שש-עשרה כגיל שבו קפא הזמן לאדף או לדובר, כמו במצב של מוות, בעוד שלשאר בני משפחתו הזמן המשיך לחלוף כתיקונו. כך מתאר אדף את שגרת ביקוריו בבית הוריו, בית ילדותו:

פעם בשבועיים אני נוסע לבקר את הוריי והטופוגרפיה של הבית שבו גדלתי מכתיבה לי מסלול של הכרה. קירות הסלון מכוסים בתצלומי החתונה של אחי ואחיותי. מיד לאחריהם תצלומים נוספים, אחיינים שלי מחייכים, מקבלים בטבעיות חנינת את הנצח שתצלום יכול להציע [...]. אני חוצה את הבית, אני חוצה את הזמן. אני נזכר מדוע אין תמונה שלי, להוציא תמונת פספורט מגיל שש עשרה לצורך תעודת זהות, שנחבאת בתוך שפע פיסות החיים.<sup>43</sup>

על הקיר עדויות לזמן החולף כרגיל, אחיו ואחיותיו הנוטלים חלק בסדר הטבעי של הדברים: קודם חתונה ולאחר מכן ילדים. כמובן, הנצח שהתמונות מציעות להם, שהם מקבלים "בטבעיות חנינת", כלל אינו נצח, אלא עדות לזמן העובר, להיותם בני חלוף, חוליה בשרשרת. אבל אצל הדובר המצב שונה. חייו כמו נעצרו בגיל שש-עשרה – בתמונת פספורט שצולמה לצורך תעודת הזהות (ובהקשר הבלשי נזכור את כינויה של תמונה זו "פוטר-רצח") – אותו הגיל שאדף מזכיר פעמים רבות כגיל תחילת הכתיבה. התיאור יוצר רושם כאילו אז מת, ועל כן הדיבור והכתיבה כאן, לכאורה, נעשים לאחר המוות. חזרת הדובר אל הבית היא כשל רוח רפאים, הוא "חוצה את הבית, חוצה את הזמן"<sup>44</sup>. אך המצב

40 כך אומר אדף בריאיון על הספר: "הספר הזה הוא ניסיון להשתחרר מהמלכודת של הקונספציה הפסיכואנליטית שביסוד הביוגרפיה. אני זוכר מגיל צעיר שמה שעניין אותי זה מה שלא קיים, מה שיכול או עלול היה להתקיים". קורן, הערה 11 לעיל. ההדגשה שלי, רז"ב.

41 שמעון אדף, "הורי, רמזים להמצאותם", האדף (13/4/2003).

42 ש.ס.

43 ש.ס.

44 רוח הרפאים מערערת קטגוריות ורצפים רבים. ראו, למשל: "רוח הרפאים היא התגשמות פרדוקסלית, היעשות גוף, צורה פנומנלית וגשמית מסוימת של הרוח. היא נעשית אל נכון 'דבר' – מה, שקשה לכנותו: לא נפש ולא גוף, ושניהם, זה וזה. שכן הבשר והפנומנליות הם המעניקים לרוח את הופעת הרפאים שלה, אך נעלמים לאלתר בהופעה, בעצם ביאת רוח המת או השיבה של רוח הרפאים". ז'ק דרידה, "המלט – צוויי של מרקס", דרידה קורא שייקספיר, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 86.

הלימינלי הזה הוא גם מצב של חירות. הדובר יכול לבוא וללכת כרצונו, הוא אינו תלוי על הקיר "לנצח", ולכן הוא חופשי מעריצותו של הזמן.

בקטע זה אדף מתאר שוב את השרפה שבה שרף את רוב כתביו, והפעם מזכיר כי שרף גם את תצלומיו: "בגיל עשרים ואחת, כאשר עזבתי את בית הוריי, חיטטתי ביסודיות באלבומים המשפחתיים ושיליתי את כל התמונות שלי. יחד עם רוב השירים שכתבתי עד לאותה תקופה, הן שימשו חומרי בעירה נהדרים".<sup>45</sup> כאן מתאחדים שרפת השירים, מותו הסימבולי של העצמי הכותב והכתיבה האוטונטוגרפית. אפשר לראות בקטע גם את ראשיתו של העיסוק הבלשי, שבאופן מעניין מופיע כאן בצד פיצול הסובייקט וההתחלה המחודשת של הכתיבה.

דמות הדובר של אדף בקטע חוזרת אל בית ילדותה כמי שחוזר אל זירת פשע, ואופי חזרתה כפול: כבלש המגיע לחקור את הזירה וכרוח הרפאים הרודפת אותה; כטובע וכמי שממשיך לחיות. בעקבות המוות הסימבולי במים ובאש הופכת כתיבתו של אדף לאקט של התנגדות למצבה הטבעי ולמעבר אל מצב על-טבעי, אל-טבעי, המאפשר לה חירות. אפשר לעמוד כאן גם על חשיבותו של מודוס הז'אנר הבלשי לאדף, שכן הפיצול, החקירה והחקירה העצמית הופכים לכלי ביטוי של החיפוש האסתטי והרעיוני.

## אוטונטוגרפיה

I am a deceased writer not in the sense of one who has written and is now deceased, but in the sense of one who has died and is now writing  
de Asis<sup>46</sup>

הפיצול שאדף מתאר, המת הממשיך לחיות, החי בה־בעת הן את מותו והן את חייו, נקשר לסוג ייחודי של כתיבה, המכונה אוטונטוגרפיה.<sup>47</sup> כתיבת המוות של עצמך מנוגדת לאוטוביוגרפיה, כתיבת החיים. במצב פרדוקסלי זה, יש בכוחו לערער על הכתיבה הביוגרפית ועל הביוגרפיה עצמה, שמהן אדף מנסה לחמוק.

45 אדף, הערה 40 לעיל.

46 ציטוט אצל Mark C. Taylor, "Ivan Callus, '(Auto)Thanatography or (Auto)Thanatology?': Simon Critchley and the Writing of the Dead", *Forum for Modern Language Studies* 41, 4 (October 2005), p. 427.

47 עוד דוגמה לכתיבה אוטונטוגרפית היא זו של מוריס בלאנשו, בפסק מוות וב"כרע מותי". בסוף מלחמת העולם השנייה בלאנשו נעצר בידי הגרמנים וכמעט הוצא להורג, אך ניצל ברגע האחרון. עמידתו הקרובה אל המוות השפיעה עליו עמוקות, והיא מופיעה בכתבים המזכירים לעיל. מאותו רגע בלאנשו מתאר מעין מצב של "מוות בחיים": "אני מתאר לי כי אותה הרגשה שאין לפרשה שינתה את מה שנותר לו מן הקיום. כאילו מכאן ואילך לא יכול המוות שמחוץ לו אלא להתנגש במוות שבתוכו. 'אני חי. לא, אתה מת'". מוריס בלאנשו, "כרע מותי", פסק מוות, מצרפתית: הליט ישרון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 90. להרחבה על האירוע הזה בחייו ובכתביו של בלאנשו, ראו מיכל בן-נפתלי, "שברון רוח: על הכתיבה הדיכאונית של מוריס בלאנשו", מוריס בלאנשו, הספר העתידי לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, עילי ראונר (עורך מדעי), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 272.

הכתיבה האוטונטוגרפית מגדירה אופק בלתי מוכר לכתיבה. היא "בלתי אפשרית", שכן "המוות לא יכול להיות ידוע או מוכר לעצמי [הכותב], ועוד פחות מכך להיכתב בידו".<sup>48</sup> בכך שאדף מסמן את ראשית כתיבתו באקט אוטונטוגרפי, הוא מסמן את הקצה הספקולטיבי שלה, את האזורים הבלתי אפשריים שהיא מבקשת לבחון, ולא את הקיים. אוטונטוגרפיה היא פעולה. היא יוצאת נגד חוקי הפיזיקה, הדת והפילוסופיה. לעומת האוטוביוגרפיה, אקט פוזיטיבי של בניית סיפור (חיים) וארגונו, באופן ליניארי לרוב, בתוך מסגרת, האוטונטוגרפיה היא אקט דקונסטרוקטיבי. היא פורעת "היגיון ומובן, קטגוריה וז'אנר, חומר וצורה".<sup>49</sup> ברשימותיו של אדף, בתיאוריו המציגים את מותו בצד המשכם של החיים – כלומר את מותו הבלתי אפשרי – אדף מגדיר את אקט הכתיבה כאקט אוטונטוגרפי; הוא מסמן אותה ככתיבה הנמצאת מחוץ לגבול ומבעדו.

המוות המטפורי שאדף מציג – אם בתיאור מותו של הגוף (הטביעה במים) ואם בתיאור מותו של הטקסט (שִׁרְפַת הכתבים) – מסמל סיום והתחלה מחודשת, ופיצול של הסובייקט הכותב: פְּרֵדָה מהעצמי הכותב ומחיי ופנייה אל מי שכותב מעבר לגבולות הביוגרפיה והחיים, ולכן חוקר טריטוריה בלתי מוכרת. הרצון להשאיר את הגוף מאחור הוא רצון להחליף את הקיום בנוכחות (להיות נוכח באופן אחר, שונה משהגוף מציע) וליצור מקום שיתאים לנוכחות החדשה. ויתור על הגוף כמוהו כהחלפת הוודאות המוחשית בהתנסות, חוויה שמהותה חקירה. המחירים, מערך החליפין, ברורים. המטבע הוא הגוף עצמו, והוא נמסר תמורת נוכחות גבוהה ממנו, הימצאות בעולם שהיא ממשית יותר מכפי שממשות הגוף מאפשרת.

בכלל יצירתו, העיסוק הז'אנרי של אדף מזכיר את בקשתו להינתק מהגוף (מוות סמלי המאפשר קו חיים אחר). כשם שגבולות הגוף, המשפחה והמסגרות האחרות סוגרים עליו, כך גם גבולות הז'אנר. אי אפשר לשבור את הצורה, להתעלם ממנה או להיות חלק מהשיח הספרותי בלעדית; וכדי לחדש בגבולותיה נדרש אדף למצוא פתרון או מוצא אחר, כזה שירחיב את הגבולות וייצור מקום בין כל החוקים הסדורים והמסדירים – אם באמצעות מולטי-ז'אנריות או אינטרטקסטואליות ואם באמצעות מגוון רבדים של העברית שכביכול אינם מתאימים. את כל אלו אדף מביא למקום של הרמוניה (והשימוש במילה "מקום" מכוון); במקום שהוא יוצר זוכים כל אלו לאפשרות קיום.

### "משקיף מן החוץ":<sup>50</sup> קילומטר ויומיים לפני השקיעה

בעקבות שני ספרי השירה שפרסם שומן אדף כמשורר מבטיח ומוערך, בעל קול מובהק ומסקרן, אך דווקא לאחר הצלחתם התחיל, כביכול, מחדש, וסימן עוד התחלה לכתיבתו

Susan Bainbrigge, "Introduction", *Forum for Modern Language Studies* 41, 4 (October 48  
2005), pp. 360, 359. התרגום שלי, רז"ב.

49 Callus, הערה 45 לעיל, עמ' 428. התרגום שלי, רז"ב.

50 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 73.



– הפעם בפרוזה. זוהי אינה התחלה מנקודת אפס. היא אינה מבקשת לבטל את שירתה ולא את מקומה, ואינה מתעלמת ממנה. להפך: נקודת ההתחלה נחוצה כדי להתנגד לה. נקודת הפתיחה השנייה מוגדרת לעומת השירה, ועומדת בדיאלוג מתמשך עימה. המוות הסמלי שאדף מתאר, שיוצר את הפיצול, חוזר ומופיע ברומן הראשון של אדף קילומטר ויומיים לפני השקיעה, רומן בלשי. אפיון זה חשוב, שהרי בספרות הבלשית, כדי שיופיע הבלש, כדי להתחיל בחקירה, מישהו צריך למות.

ברומן הראשון שאדף כותב, הבלשי, הוא יוצר עמדה של כפירה והתנגדות – מחוץ למסורות שונות וביחס אליהן. בחלק זה של המאמר אבחן את קילומטר ויומיים לפני השקיעה כנקודת פתיחה, ואת חשיבותם של הז'אנר הבלשי ודמות הבלש דווקא כנקודת הפתיחה של הפרוזה של אדף. כמו כן, אעמוד על משמעות המעבר מן השירה אל הפרוזה, ואראה כיצד השירה, תחילת יצירתו, מתגלגלת לתוך הרומן ומתווכת בפרוזה ובז'אנר הבלשי. בכך הופכת השירה מפעולה, מעשה פואטי בעל משקל וערך משלו, למושא לחקירה ולהתבוננות. המעבר של אדף מהשירה אל הפרוזה אינו מעיד אפוא על "נטישת" השירה או על ניתוק ממנה, אלא על התקת מקומה ושיקועה במבנה העומק של הרומן והפרוזה.<sup>51</sup>

ז'אנר הספרות הבלשית נחשב שולי ונחות מ"הספרות היפה", ואף שברחבי העולם ספרות בלשית אכן נצרכת ונחשבת פופולרית, הכתיבה בז'אנר בישראל, בעברית, הייתה ועודנה שולית למדי.<sup>52</sup> דן מירון מציין שבתיה גור עצמה, מחברת רומנים בלשיים ומבקרת ספרות, טענה כי "הרומן הבלשי אינו בגדר 'ספרות', כלומר בגדר הספרות הקאנונית, אלא הוא בגדר מה שפעם כינו 'אמנות זעירה', והיום מקובל לכנותו בשם הפחות קולע 'בידור'.<sup>53</sup> מירון, העוסק ברשימתו ברומן הבלשי הנוסחאי, הקלאסי, שהתגבש מן הדגמים הראשונים של ספרות הבלש אצל אדגר אלן פו ורטור קונן דויל, מבדיל בין הרומן הבלשי לבין ספרות יפה באופן מוחלט, ורואה בהם שני קצוות הנבדלים זה מזה באיכות ובמוטיבציה:

51 ככל שיצירתו של אדף מתקדמת מורגש בה ניסיון רב יותר לטשטש את הגבולות בין השירה לפרוזה ולערבב ביניהן, וכן ניסיונות לערבב עם ז'אנרים אחרים (ראו הציטוט שהובא מנידס-פרץ ולטס חיקי, הערה 2 לעיל). למשל, ברומן מתנות החתונה משלב אדף יחדיו הן שירה ופרוזה והן ז'אנרים ספקולטיביים וריאליסטיים. להרחבה על מתנות החתונה, ראו מאמרי, Rina Jean Baroukh, "The Cutting of Light through the Continuum of Time": Light in Shimon Adaf's *The Wedding Gifts*, Ruth Lubashevsky and Ronit Milano (eds.), *Light in a Socio-Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 127-139.

52 דן מירון מסביר את חוסר הפופולריות של הז'אנר הבלשי בספרות העברית והישראלית במאמרו "כומררייה בישראל", הו! 3 (2006), עמ' 99-128. על ספרות הבלש הישראלית ראו גם: דן מירון, "חפזותה של ליזי בדיחי", נוגע בדבר: מסות על ספרות, תרבות וחברה, תל אביב: זמורה-ביתן, 1991, עמ' 304-338; עידן צבעוני, "הרומן הבלשי – טקס גילוי הגופה / מסדר החשודים", רסלינג: במה רב-תחומית לתרבות 4 (חורף 1998), עמ' 60-70.

53 מירון, "כומררייה בישראל", עמ' 99.

[אין] לבטל את ההבדל העצום בין עושרו החומרי והרוחני של העולם הניתן לנו באפוס לבין דלותו היחסית של העולם המעוצב ברומן הבלשי. משום כל אלה ראוי לנו שלא נטשטש את הגבול המבדיל סיפור בלשי טוב אמתי, משוכלל ומלוטש ככל שיהיה במסגרת מוסכמות סוגו, מן הסיפור הבלתי-בידורי.<sup>54</sup>

בהבחנתו מירון אינו רק מתאר את החלוקה בין הספרות היפה לבין הספרות הבלשית, אלא הוא משאיר אותן בנבדלותן זו מזו ומקבע את הנבדלות באופן נחרץ, ואף חרד במקצת. מירון אינו מעוניין שהז'אנרים יתערבבו זה זה; טשטוש הגבולות, לפיו, אינו ראוי – לא לספרות היפה ולא לספרות הבלש. ההבחנה הגורפת הזו, כוחה אומנם יפה לספרות הבלשית הנוסחאית, אך את הרומנים הבלשיים המנסים לסבך את הנוסחה הבלשית במודע מירון אינו מביא בחשבון. סופרים כגון אומברטו אקו, פול אוסטר וחורחה לואיס בורחס (וגם אדף) אכן משתמשים בנוסחה הבלשית, אך בו בזמן הם מערערים אותה וממציאים אותה מחדש, ובכך הם מערערים גם על החלוקה הדיכוטומית בין ספרות גבוהה לנמוכה.

בעברית זכה הז'אנר הבלשי לעניין מחדש בשנים האחרונות.<sup>55</sup> מעמדו עלה מעט, וכיום אכן נראים ניסיונות להעמיד בלשים ובלשיות ישראלים – לא מעט בזכות הרומן של אדף, שסימן את העניין המחודש בז'אנר ואת הניסיון לעסוק בפניו ה"ספרותיים" יותר. ספריו הבלשיים של אדף נבדלים מרוב ספרי הבלש האחרים הנכתבים בישראל, הנשענים על הדגמים הקלאסיים. ספריו של אדף אינם נענים לנוסחאיות של ספרי הבלש, והם מערערים על החלוקה שתיאר מירון.

דמות הבלש אליש בן זקן והדגמים הספרותיים שהיא מבוססת עליהם חשובים להבנת הבחירה של אדף בז'אנר הבלשי דווקא כנקודת פתיחה לכתיבת הפרוזה. מכאן שתי טענותיי: (א) עמדת האחרות של אליש כבלש היא גם עמדה פואטית שאדף נוקט ביצירתו; (ב) השירה ברומן זה משולבת באמצעות הפרוזה והז'אנר הבלשי, ובכך מורחקת והופכת מפעולה למושא לחקירה ולהתבוננות. אם כן, המעבר לפרוזה אינו מנותק מהשירה, אלא מתיק אותה ממקומה ומשקע אותה במבנה העומק של הרומן.

קילומטר ויומיים לפני השקיעה התקבל בעת פרסומו בהפתעה ואף בתמיהה. מקצת הביקורות מצאו ברומן את שמצאו בספרי השירה הראשונים של אדף: דיון על מזרחיות ותנועה בין פריפריה ומרכז (אשקלון או שדרות ותל אביב).<sup>56</sup> באחת הביקורות אף מופיעה הדרישה הבוטה שדמותו של אליש בן זקן תדמה יותר לדמויות אחרות של בלשים

54 שם, עמ' 100.

55 לעליית הז'אנר בעשורים האחרונים תרמו, בין השאר, הרומן הבלשי של דרור משעני תיק נעדר (כתר ספרים, 2011) שגם תורגם לשפות זרות וזכה להצלחה עולמית, ושאר הספרים בסדרה זו. מאז קמו גם בלשים סדרתיים אחרים, כמו דמות "החופרת" של עודד חפר, ספריו של יונתן שגיב (אין סודות בחברה, כתר, 2015; דברים שהשתיקה יפה להם, כתר, 2017; הצעקה האחרונה, כתר, 2019) וספריה של ארנה קזין (גוזל, הקיבוץ המאוחד, 2015; פולשת, הקיבוץ המאוחד, 2017).

56 ראו, למשל: מנשה נוי, "האחר": גרסה מודרנית של הפרא האציל", הארץ (15/12/2004); עפרי אילני, "כמו מרכז מסחרי מנומנם", כותרת 1 (מרץ 2004), 86–87.

מזרחיים קאנוניים מן הספרות העברית: "איפה ליזי בדיחי או מיכאל אוחיון כשצריכים אותם"<sup>57</sup>, שואל ירון פריד, ומראה בדיק את גבולות הז'אנר בספרות הישראלית. לעומת זאת, מקצת ביקורות הבחינו בדרכו של אדף לחמוק מאותם ייצוגים בינאריים ושיח תרבותי. כך כתבה, למשל, אריאנה מלמד ברשימתה:

אני מניחה שרבות ידובר עוד בציר שדרות-תל אביב בספר הזה, כמייצג איזשהו מאבק בין מרכז לבין פריפריה, בין עיר ללא הפסקה לבין מקום שאין בו זמן (כך שדרות על פי דליה שושן), בין צרכנות תרבות מזרחית לבין רוק עברי חדש – לזכותו של אדף צריך לומר, שההתבוננות הבהירה והאירונית שלו בצירים הללו חפה מכל סנטימנטליות אוריינטליסטית מחד, ומאידיך שומרת על מידת הריחוק הראויה גם מתבניות שיח סוציולוגיות עכשוויות על אודות הצירים האלה. לא כל ביוגרפיה של ילדי שדרות היא בהכרח סיפור של מאבק מתמשך, וודאי שגם הרובד הזה בספר מבחין במדויק בין הסיפור ה"אמיתי" לבין הקלישאה התקשורתית שנקשרה בו.<sup>58</sup>

ובכל זאת, ברוב הביקורות ניכר חוסר נוחות סביב העובדה שספרו של אדף אינו נענה לנוסחת הז'אנר הבלשי וסביב סגנונו ה"שירי" לעיתים.

## אליש בן זקן

הרומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה מציג לקוראים את דמות הבלש אליש בן זקן. כעשר שנים לאחר מכן אליש חוזר ברומן קובלנה של בלש, ולאחר מכן שוב ברומן קום קרא, החותם את הטרילוגיה הבלשית של אדף.<sup>59</sup> לאליש בן זקן עבר מזיקלי ואקדמי. הוא נולד וגדל באשקלון וחי בתל אביב. בשלב כלשהו נכנס לשותפות במשרד חקירות, וכעת הוא מתבקש לחקור את מותו של יהודה מנוחין. תוך כדי החקירה מתברר הקשר שלה למקרה אחר, התאבדותה של דליה שושן, זמרת ויוצרת שאליש מכיר מעברו. בדמותו של אליש יסודות מכמה דגמים ועולמות ספרותיים, לרבות ז'אנר הבלש, שראשיתו מיוחסת לסיפוריו של אדגר אלן פו על הבלש הארכיטיפי אוגוסט דופאן.<sup>60</sup> אליש, לפחות בתחילת הרומן, מבקש ללכת בעקבותיו של דופאן ודרכו האנליטית: "אין בעיות ללא פתרון, חשב. [...] הוא העדיף את הניסוח של אדגר אלן פו, [...] כל תעלומה

57 ירון פריד, "מי יערוך את העורך", ידיעות אחרונות (5/11/2004), עמ' 30.

58 אריאלה מלמד, "אפשר גם אחרת", *ynet* (2/11/2004). עוד על שדרות ביצירתו של אדף ראו במאמרו של יגאל שוורץ כאן, עמ' 11.

59 שמעון אדף, קובלנה של בלש, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2015; שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017. לעיסוקי בספרים אלו ובטרילוגיה כולה ראו את הפרק הראשון בעבודת הדוקטורט שלי (הערה 7 לעיל), וכן את רשימת: "שהתעלומה תייצר חיים פתרונה: על 'קום קרא' והטרילוגיה הבלשית של שמעון אדף", אודות 6 (דצמבר 2017).

60 להרחבה על דמותו הארכיטיפית של הבלש ראו, דוד גורביץ', הבלש כגיבור תרבות: ספרות, קולנוע, טלוויזיה, חולון: משרד הביטחון, 2013.

שהגתה הרוח האנושית, בכוחה של הרוח האנושית לפענח".<sup>61</sup> חלק מהתהליך שאליש עובר ברומן – ושמייע לשיאו בקובלנה של בלש – הוא ההבנה שייטכנו תעלומות מעל ומעבר לרוח האנושית, ושלא כל תעלומה אפשר לפענח.

מהיסודות שהניח פו לספרות הבלש התהוו בחלוף השנים עוד צורות של הז'אנר, ובהן הספרות הבלשית המטאפיזית. לתת-ז'אנר זה אפשר לשייך את הסיפורים והרומנים של חורחה לואיס בורחס, אומברטו אקו ופול אוסטר, וכן את ספרי הבלש של אדף. הבלשים המטאפיזיים עסוקים בשאלות אונטולוגיות ואפיסטמולוגיות החורגות מפתרון התעלומה שמולם. כפי שהגדירו זאת פטרישיה מְרִינְוֹלָה וסוזן אליזבת' סוויני, "הסיפור הבלשי המטאפיזי הוא טקסט שעושה פרודיה או חותר תחת הקונוונציות של סיפור הבלשים הקלאסי", ובלשיו "מציגים שאלות בנוגע לנרטיב עצמו, פרשנות, סובייקטיביות, טבעה של המציאות וגבולות הידע".<sup>62</sup> שאלת זהותו של הבלש עומדת גם היא במרכזם של סיפורים אלו. אפיון ספרי הבלש של אדף על פי סיפורי הבלש המטאפיזיים, יש בו כדי לענות על חוסר הנוחות של המבקרים סביב הבחירה הז'אנרית של אדף. קריאה על פי מסורת הכתיבה הזאת מסבירה את כל מה שהמבקרים ציינו כליקויים בספר.

שני דגמים אחרים לדמותו של אליש הם אלישע בן שפט הנביא ואלישע בן אבויה,<sup>63</sup> המתפקדים ברומן כשתי אפשרויות קיום נבדלות שאליש נע ביניהן ומתבקש להכריע ביניהן. כשאליש נשאל על שמו הוא מסביר שזהו קיצור של אלישע, ומוסיף: "להורים שלי היה איזה קיבעון על ספר מלכים, והם רצו להיות מקוריים".<sup>64</sup> בהמשך, בתיאור אחד מהתקפי החום שליוו את ילדותו, מסופר כי אמר לאימו, "אמא, אני חושב שאני הולך למות", והיא הקיפה אותו בזרועותיה, [...] ואמרה, 'אתה לא הולך למות, יש לך שוב התקף חום, אתה לא יכול למות, נתנו לך את השם אלישע'.<sup>65</sup> כלומר, את הבחירה בשמו אליש מבין דרך דמותו של אלישע בן שפט.

אלישע בן שפט, יורשו של אליהו, היה נביא נערץ ואהוב, ובדמותו נקשרו מעשי ניסים עוד בתקופת המקרא. יוחסה לו, למשל, היכולת לרפא חולים ולהקים מן המתים.<sup>66</sup> עם זאת, בדמותו נקשרה גם אכזריות, למשל בסיפור על הדובים שאלישע משסה בילדים שקראו לו "קירח" (מלכים ב ב). אדף בוחר לציין שהוריו של אליש קבעו את חייו כהד

61 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 62.

62 Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney, "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story", Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 2. התרגום שלי, רז"ב. ברוב הביקורות על קילומטר ויומיים לפני השקיעה לא זוהתה היצירה כרומן בלשי מטאפיזי, והמבקרים הביעו את ציפיתם שהרומן יהיה בלשי "קלאסי", כדוגמת אלו של בתיה גור, שולמית לפיד, למשל, הכוללות בכתיבת הז'אנר באותן שנים.

63 ראו גם התייחסותו של שורץ לכך, יגאל שורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 143, הערה 65.

64 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 126.

65 שם, עמ' 265.

66 בפרק ד בספר מלכים ב מתואר שהקים את בנה של השונמית לתחייה, ובפרק יג מסופר כי לאחר מותו שמו בקברו מת אחר, וזה האחרון קם לחיים כשגופתו נגעה בעצמותיו של אלישע.

לדמותו של אלישע הנביא הנערץ והאהוב, אבל השם שבחרו פָּתַח פָּתַח לדמות אחרת, אלישע בן אבויה, הידוע בכינויו "אחר" – ודווקא הדמות הזאת היא המשפיעה עליו ביותר.

ההשוואה בין דמותו של אלישע בן אבויה לבין אליש בן זקן ברורה ומופיעה ברומן פעמים רבות, למשל בשיחתו עם איתן, שלמד איתו באוניברסיטה: "אתה מזכיר לי את חכם המשנה ההוא, נו, איך קוראים לו, זה שרכב על הסוס שלו בשבת ברחבת בית-הכנסת. [...] ההוא, שאיבד את האמונה שלו".<sup>67</sup> דמותו "האניגמטית, אפופת הסתירות והמסתורין"<sup>68</sup> של אלישע בן אבויה מערערת מוסכמות. הוא "נמנה בראשית דרכו עם גדולי החכמים"<sup>69</sup>, ולבסוף נחשב חוטא וכופר ברמה הגבוהה ביותר. עד כדי כך, שבאופן חריג אף נמנעת ממנו האפשרות לחזור בתשובה: בת הקול הקוראת לכופרים מודיעה שהחזרה פתוחה לכולם מלבדו.

סיפור מעניין וידוע פחות קשור לסיפור העלייה לפרדס שאלישע בן אבויה לקח בה חלק, המופיע בספרות ההיכלות, בספר חנוך ג. אלישע בן אבויה מגיע אל ההיכל השביעי ורואה את המלאך מטטרון יושב וכותב, ומכאן הוא מסיק שמטטרון הוא רשות שנייה השווה בדרגתה לאל. אלישע אומר, "וודאי שתי רשויות בשמים. מיד יצאה בת קול מן השמים מלפני השכינה ואומרת 'שובו בנים שובבים' חוץ מאחר".<sup>70</sup> זהו אחד ההסברים לעונשו החמור כל כך: בְּמָקוֹם שהיה עליו לראות בו אחדות ראה כפילות, ובכך ערער על מהותו האחדותית של האל. סיפור זה מסביר את חומרת העונש שניתן לאלישע, ואף שופך מעט אור על הפוטנציאל החתרני הגלום ברעיון הפיצול או ההכפלה, פוטנציאל לכפירה של ממש.

דמותו של אליש ברומן מוצגת בניגוד לדמותו של אביו על רקע שתי המצוות ששכרן אריכות ימים: אביו מקיים את מצוות שילוח הקן, כנדרש, ואילו אליש כופר במצוות כיבוד אב ואם.<sup>71</sup> בניגוד למובטח, אביו של אליש מת והוא חי וקיים, הגם שהוא קשור בעקיפין למותו. אליש אומנם אינו נענש במיתה, אבל בגלל חלקו במות אביו הוא מסומן כמי שיש לו "מגע מוות". אחותו סולדת ממנו: "מאז נולדה [תהל, בתה של יפה], בלי שיהגו את הדברים או ינסחו אותם, התארגנו יפה, אמו ובובי [בעלה של יפה] במשמרות,

67 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 177. בהמשך כשאליש נשאל אם אין לו אמונה הוא משיב נחרצות בשלילה וחושב, "את האמונה שלי איבדתי כמו אדם שמפיל מטבע בשוק. רק חסרי כול והלוקים בשכלם מתכופפים מתחת לדוכנים לחפש אותו, רק הנואשים מסוגלים להתעקש שהמטבע שמצאו הוא זה שאיבדו" (עמ' 286).

68 נורית בארי, "שינויים תלויי זמן ביחס ל'אחר': על יצירת פרשה סיפורית בירושלמי", דפים למחקר בספרות 13 (2001-2002), עמ' 207.

69 מאיר איילי, "מסקנותיו הקיצוניות של אלישע בן אבויה", מחניים 5 (1993), 134-141.

70 עוד על הסיפור הזה ראו, מנחם קיסטר, "מטטרון והאל ובעיית שתי הרשויות: לבירור הדינמיקה של מסורות, פרשנות ופולמוס", תרביץ פב, א (תשרי-כסלו תשע"ד), עמ' 43-53.

71 הדבר נראה בכמה מקומות, בתיאורי מחשבותיו של אליש בבגרותו ("למה היה חייב להעליב את אמא שלו") ובילדותו ("הוא לא יסלח לאבא שלו לעולם, הבטיח לעצמו, חרא על כיבוד אב ואם, וחרא על אבא שלו"). אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 214, 216.

פוקחים עין עליו בשעה שהשתעשע עם תהל, שומרים עליה לבל תגיח קללת המוות מעצמותיו ותכה בה"<sup>72</sup>.

כמו אלישע בן אבויה, אליש כופר באלוהים – אך לא רק בו. כל מערכת ומסגרת נחשדת בעיניו ונחשבת לידו מלאכותית, לא רציונלית; הוא פורש מכולן. אליש אינו שייך למשפחתו, אינו שייך לעולם האקדמי שהתנסה בו, לא לעולם המוזיקה שנקלע אליו לתקופה קצרה ולא למשרד החקירות שלו עצמו, שכבר ברומן הבא, קובלנה של בלש, הוא עוזב. כך הוא מתגלגל להיות האחר המוחלט, ומעמדה זו הוא מבקש לחקור את התעלומות המובאות לפתחו. ואכן, מידה של זרות ואחרות קיצונית נדרשת מדמות הבלש הפרטי, כפי שהתעצבה כבר בראשית דרכה. בבחירה בין הדגם שמציע הכופר אלישע בין אבויה ובין הדגם של הנביא, השופט המוערך, המקבל על עצמו להיות חלק מן המערכות החברתיות והדתיות, הבחירה באלישע בן אבויה היא אפוא המתבקשת.

החריגה ממאפייני דמות הנביא שבחרו הוריו של אליש ניכרת גם בממד אחר. עמדת הנביא היא עמדה מוסרית הקוראת לפעולה, כפי שכותב ולטר בנימין: "נבואה היא פעולה בעולם המוסרי. הנביא חוזה את בתי הדין של העולם"<sup>73</sup>. מהבחינה הזאת עמדת הנביא דומה לעמדה המקובלת של הבלש הספרותי, האחראי להשבת הסדר החברתי על כנו. אך בקילומטר ויומיים לפני השקיעה, אליש מסרב לנקוט עמדה מוסרית. האמת היא המעניינת אותו, ולא הצדק החברתי והמוסרי, וכבר כאן נבדל הספר מספרות הבלש הנוסחאית שהתגבשה, והוא נאמן יותר לאופי הבלש של פו – דופאן. "האמת", אומר אליש, "כמה מלוכלכת שתהיה, אתה צריך בסך הכול לשאת אותה. צדק מכריח אותך לפעול, הוא דורש אמונה שאתה סמכות טובה דייה להתערב בסדרים של העולם הזה, לשפוט"<sup>74</sup>. עמדתו של אליש ככופר, כמי שנמצא מחוץ לסדר החברתי, פותרת אותו מתפקידו של הבלש לשמש נציגו של הסדר החברתי.

אבל בהקשר הספרות העברית, הבחירה באלישע בן אבויה על פני אלישע בן שפט, הבחירה בדמות הכופר על פני דמות הנביא, היא בחירה פואטית. הנבואה, על כל מורכבותה, היא מערכת שושלתית שדינה העברת הסמכות מנביא לנביא. דמות הנביא נחשבת חריגה, מיוחדת ואולי "אחרת", אך היא עדיין משרתת צו אלוהי ופועלת למען החברה ובתוכה. לעומת זאת, כאמור, מעשה הכפירה של אלישע בן אבויה מוציא אותו מן המערכת באופן חריג כל כך, עד שגם החזרה בתשובה נמנעת ממנו. המעבר מדמות הנביא לדמות הכופר הוא גם ויתור על עמדת המשורר כנביא, כפי שהתהוותה בתולדות השירה העברית, על כל המשתמע מכך, כגון הייצוגיות, הפומביות והדיבור בשם האל.

72 שם, עמ' 95.

73 ולטר בנימין, "היזכרות בשטפן גיאורגה: על מחקר חדש על אודות המשורר", גלילי שחר (עורך), כתבים, כרך ב: ביקורת ומראית עין: מבחר כתבים על ספרות ותיאטרון, מגרמנית: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, עמ' 105.

74 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 285–286. ההדגשות שלי, רז"ב. גם בפנים צרובי חמה, אורי אלחיני, הנבחרת או בוחרת בנבואה, מוותרת עליה: "קח את זה!" צעקה, מביטה לשמיים הנקיים, הקוויים מעליה. 'אני לא רוצה. מה שזה לא יהיה, אני לא צריכה את זה, לא רוצה יותר, לא רוצה'. שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 211.

ההקבלה שבין השירה לנבואה ותפיסת דמות המשורר כנביא, היא תפיסה עתיקה. דן פגיס כתב:

עמדות נבואיות שאומצו על ידי משוררים עבריים בני המאה העשרים (או שיוחסו להם) באו אליהם בירושה בראש ובראשונה מן הרומנטיקה האירופית. [נכון הוא] שמסורות אלו היו קיימות: בתקופת התלמוד, ומאוחר יותר, לאורך ימי הביניים ותקופת התחייה. משוררים עבריים הומשלו באקראי לנביאים, ולו בקצת הסתייגויות ובדרך כלל במונח מושאל למדי.<sup>75</sup>

גם חנן חבר טוען לחלוקה בקרב המשוררים לאחר ביאליק "בין מי שהסתייגו מעמדה נבואית ומתקוות משיחיות ונמנעו מלהעלותן בשיריהם לבין מי שהפכו את הנבואה והמשיחיות לחזית מרכזית ביצירתם". עם אלו האחרונים נמנים אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, אביגדור המאירי ויצחק למדן.<sup>76</sup>

דן מירון, במאמרו "הרהורים בעידן של פרוזה", מסביר על היסוד הנבואי שבספרות העברית המתחדשת:

משום כך [תחושת האחריות וההזדהות עם ההיסטוריה של עם ישראל] נטלה על עצמה הספרות העברית החדשה [...] את התפקיד היומרי של "הצופה לבית ישראל". תפקיד זה, שהסתמך על מסורת הנבואה המקראית, קבע בספרות החדשה מראש יסוד נבואי [ההדגשה במקור], ולא במקרה הגיעו כמה מגדולי היוצרים של הספרות (ביאליק, אורי צבי גרינברג [מירון מציין משוררים בלבד]) למיצוי ההיבט הלאומי-החברתי של שליחותם, תוך הזדהות עם דמות הנביא ותוך שחזור הרטוריקה של הנבואה. ההסתמכות על היסוד הנבואי נתפרשה לסופרים כהיתר או כקבלת סמכות "עליונה" (אמנם לא אלוהית) להכוונת החיים הלאומיים היהודיים באשר הם. הספרות התיימרה לבוא במקום המערכת הרבנית-ההלכתית, אשר עד כה היתה הכוח המכוון, ששלט בחיים היהודיים הקורפורטיביים נוסח ימי-הביניים [...]. נורמה זו של "הצופה לבית ישראל" ציינה איפוא הן את אופיה היהודי ההמשכי, אפילו המסורתי, של הספרות החדשה (המשך הנבואה המקראית, המשכה של המערכת הרבנית בעצם מושג האחריות, ה"ערבות" לשלמות החיים היהודיים), והן את אופיה החדשני-המהפכני (יציאת תוכן הומאניסטי למושג הנבואה, החלפת המערכת הרבנית).<sup>77</sup>

75 דן פגיס, "המשורר כנביא בשירה העברית של ימי הביניים", עזרא פליישר (עורך), השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים, ירושלים: מאגנס, 1993, עמ' 277.

76 חנן חבר, בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ-ישראל בין שתי מלחמות עולם, קרית שדה-בוקר: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1995, עמ' 28.

77 דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", זיסי סתוי (עורך), שלושים שנה שלושם סיפורים: מבחר הסיפור הישראלי הקצר משנות הששים עד שנות התשעים, תל אביב: ידיעות אחרונות, עמ' 405-406.

מירון מתאר מערכת שושלתית המחליפה מערכת שושלתית – האחד מחליף את האחר, הנבואה הספרותית מחליפה את המערכת הרבנית־דתית. הבחירה בדמות של כופר אפוא, דמותו של מי שמוותר על שייכות למערכת כלשהי, עקרונית: לא מדובר בהחלפה של מערכת אחת באחרת, אלא ביציאה גמורה מכולן. ברשימה משנת 2005 אדף כותב:

פעמים רבות חשבתי שמשורר עברי חייב לעבור דרך הנבואה. במלה "נבואה" אין כוונתי לרגעים שבהם נגלה האל לשליחו ומטיל עליו לשאת את דברו ברבים. אלא כמטאפורה להרף העין שבו קול עצום ורב מטלטל את האדם, מכה את המחיצות ופוקד עליו לשורר. [...] בתחילה הלכתי שבי אחרי הנביאים המסורתיים, שבפיהם שם האל דברי זעם וכיבושין. אך עם חלוף הזמן סר חינום בעיני, סר מר המוות שלהם מגרוני. שאלתי את עצמי, מה עם הנבואה האחרת, מה עם התגלות שלא נחתמה בהיענותו של הנביא לדבר האל המפציר בו.<sup>78</sup>

אם כן, ביצירתו של אדף יש מעבר מעמדת הנביא אל עמדת הכופר, המקביל, מבחינה סימבולית, למעבר שאדף עצמו עושה מהשירה אל הפרוזה ואל הז'אנר הבלשי. עמדתו של אלישע בן אבויה היא עמדת ההתנגדות שאדף מחפש, היא אמירת הלא. אם כן, העדפת עמדת ה"אחר" פירושה שבירה של רצפים רבים והחלפתם באחרים, באופן שמסבך כל עיסוק בשאלה של מסירה, ירושה ורצף.<sup>79</sup> דמות הבלש של אלישע מעוצבת לאור שתי הדמויות: אלישע בן שפט, שנשאר כאפשרות רדומה שהוחמצה, ואלישע בן אבויה, "אחר", שאין לו כפרה או יכולת לחזור בתשובה. ראשיתה של הפרוזה של אדף נפתחת אפוא בסימן של חקירה מטאפיזית ובדמותו של בלש שמבקשת להיות חסרת שייכות באופן מוחלט. אבל איזה פשע נחקר? לשם מה נדרש הבלש?

## התעלומה

אליש נגרר כמעט בעל כורחו לחקור את חידת מותה של דליה שושן, מישהי שפגש פעם אחת ויחידה כשהיה נער. המפגש ביניהם נותר בו כזיכרון רדום ומתעורר רק לאחר מותה, אף שראה אותה גם בבגרותו, כשהופיעה במועדון תל אביבי, ואף הקדיש לה ולהרכב שלה

78 אדף, הערה 30 לעיל, עמ' 22.

79 הדבר נראה גם בסירובו הפנימי של אליש לעלות למצוות. ביום בר המצווה שלו הוא חווה התקף חום. הסירוב כאן כפול: הוא מסרב להכיר במצוות, בתורה ובאל, והוא מסרב להשתתף בזמן הליניארי, לציין אותו ואף להיכלל בסדר הדברים הטבעי, כלומר להתבגר. אליש נלחם בזמן, במיוחד לאחר מותו של אביו, אז מסופר שהוא הולך לפגוש את עצמו בכל יום, ובכל יום מחליף צד ומנהל שיחה עם עצמו: "שבועיים ניהל את השיחות עם עצמו, מחליף צד בכל יום. הוא הניח שזו הדרך הנכונה. אם ימשיך לשאול את עצמו ולענות משני עברי היממה, ילכו ויידקו גבולות הזמן, והוא יוכל לראות ולשמע את האליש של יום האתמול, את האליש של יום המחרת, עד שישוב ויהיה שלם ויוכל לנוע כאוות נפשו מן העתיד אל העבר, ברחבי ההווה, אדון לעצמו". אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 237, ההדגשה שלי, רז"ב.



“בלאזה אה סן לומייר” פרק בספרו השמיים הם אבק – עלייתו ונפילתו של הרוק הישראלי. הוא מבקש ממנה להתראיין לספרו ומשאיר לה הודעות, אך היא אינה משיבה לו. כאמור, הפגישה האמיתית היחידה ביניהם התרחשה בנערותם. סצנת הפגישה מתוארת כמפגש בין נשמות תאומות: הם קוראים את אותם ספרים, הם שומעים את אותה מוזיקה והם משלימים זה את מחשבתו של זה:

דבר לא הכין אותו לרגע הזה, כל הספרים שקרא, כל השירים שאחרי מילותיהם עקב ברטט. לא. לא נכון. היו שירים שדווקא כן, היה האלבום ההוא של ניק קייב, “פרום הר טו איטרניטי” [...].  
דליה החזירה אליו את מבטה. “יצא לך לשמוע פעם את “פרום הר טו איטרניטי” של ניק קייב?<sup>80</sup>”

הפגישה הופכת לפְרְדָה כשדליה לוקחת את אליש לבית הקברות ומראה לו קבר ששמה חקוק בו, קברה של סבתה. אליש מגיב בזעזוע עמוק, נבעת ממש ובורח, והם אינם נפגשים שוב לעולם.

את הזעזוע העמוק שאליש חש בראותו את שמה של דליה על המצבה אפשר להסביר בכך שבמובן כלשהו, דליה ואליש הם סובייקט אחד מפוצל.<sup>81</sup> ייתכן שעובדת מותה של דליה, הניבטת אליו מן המצבה, מיתרגמת אצלו לעובדת מותו. הקשר הפסיכו-פיזי העמוק ביניהם ניכר באותות הגופניים שמפגש זה הותיר אצל השניים: אליש חווה התקף חום שנמשך שלושה ימים, האחרון שיחווה בחייו, ובמשך כל אותם שלושה ימים, כפי שילמד מאוחר יותר, במהלך חקירתו, דליה בוכה.

דליה נשארת לאליש כחידה הלא פתורה של זהותו גם כשחידת מותה־שלה נפתרת. “דליה נגעה בו, בעומק ישותו, היא היתה כוחו המשתק של העבר, המסתורין של העתיד.”<sup>82</sup> ספינה טרופה מתחת לאוקיינוס הרומן, דליה טורדת את מנוחתו, מניעה אותו בספקולציות, אך נשארת מחוץ לאפשרות מגע, כמה שכבר נשכח ודינו לחזור. עניין זה בולט גם בקובלנה של בלש, שם דליה כמעט אינה מוזכרת, אבל נוכחותה ממשיכה לטרוד

80 שם, עמ' 73.

81 בקורס “מחשבות על בלש” שהעביר אדף על ספרות הבלש באוניברסיטת בן-גוריון בנגב בשנת הלימודים תשע"ו, עמד על חשיבות עקרון ההכפלה והפיצול ביצירותיו של אדגר אלן פו ובספרות הבלש. הפיצול הקלאסי בספרות הבלשית הוא בין הבלש לרוצח שהוא מחפש; הרוצח הוא כפילו של הבלש: “In traditional detective fiction, as well as in critical theory of the genre, the motif of the double is evoked to signal the relationship between the two central protagonist – the detective and the criminal”. Ilana Shiloh, “Subversive Doubles: Patricia Highsmith’s *The Talented Mr. Ripley*”, *The double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*, New York: Peter Lang Publishing, 2011, p. 57.

82 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 70.

את האירועים.<sup>83</sup> בגלל הקשר ההדוק בין דליה לזהותו של אליש, חקירת מותה הופכת גם לחקירה שלו עצמו.

פיצול הסובייקט האחד לשניים מעיד גם על אי היתכנותו של כל קשר ביניהם, שכן בפיצול ובכפילות של שתי הדמויות קשר כזה יהיה בעל אופי נרקסי. כך כותבת צביה לטבסקי על דמותו של נרקיס: "עצם קיומו הוא אי־האפשרות להגיע לאחדות עם מושא תשוקתו. האחדות נקודת מוצא והאחדות כתכלית בלתי מושגת – פרדוקס ניגודים זה משמעו אין".<sup>84</sup> זהות ביניהם, הגובלת בתאומות, פירושה שכל קשר אינטימי או רומנטי ביניהם לא ייתכן. כמו דמותו של נרקיס והשתקפותה במים, כל המקרב ביניהם הופך למה שבסופו של דבר מרחיק ביניהם:

בדמותו של נרקיס מתקיים ריכוז קשה מנשוא של מרכיבי האהבה. בהתאהבותו הוא משתוקק, כדרך הטבע, לאחדות עם מושא תשוקתו, אך להיות מושא זה בבואתו שלו, אין לו אלא להכיר בכך שאחדות זו אינה יכולה להתממש. פער הכמיהה שבין הסובייקט־נרקיס לאובייקט־נרקיס נסגר רק במוות. יחסים דואליים במהותם התגלמו בדמות אחת, העורגת לפיצול עצמה לשניים על מנת לשוב ולהתאחד.<sup>85</sup>

על הפיצול בין דמותו של אליש לדמותה של דליה כדאי להתעכב משום שהוא מסמן פיצול נוסף, הפעם ברמה הפואטית. "דליה היתה האמן המקורי פר אקסלנס",<sup>86</sup> אמר אליש. בשירתה ובמוזיקה שלה היא מייצגת אומנות טהורה, המכילה יסוד שאינו ניתן לפענוח או להסבר. בריאיון עימה דליה אומרת: "החוכמה היא להקשיב מעבר לצלילים של השפה ולמצוא את המקומות שמהם היא נובעת. במקומות האלה כל המילים מובנות. לא זקוקים לתרגום".<sup>87</sup> בשיריה דליה מעבירה את מה שאי אפשר לייצג בשפה אבל נישא בה ודרכה, מה שאי אפשר לסמן. בכך היא מייצגת את הגוף, בניגוד לאליש, שתמיד מנסה לברוח ממנו. "אני חושבת שהגיע הזמן של העברית להישמע, לחגוג את עצמה, את הגרון שלה, את הריאות שלה. אני רוצה להרגיש את העברית בכל הגוף שלי, בקצות האצבעות, בשורשי השיער. עכשיו תור הבשר לדבר".<sup>88</sup>

ברומן מופיע אפוא פיצול גם בין השירה והמוזיקה, שאינן מתפענחות כליל, לבין הדימויים שלהן והכתיבה עליהן, שרומן יכול להעביר. בדמותה של דליה ובסיפור מותה השירה והמוזיקה מורחקות, הופכות מתחום פעילות אפשרי למושא חקירה והתבוננות

83 בקום קרא דמותה של דליה מופיעה שוב, בשנות נעוריה, בתקופה מקבילה יחסית לתקופה שבה פגשה את אליש. גם שם דמותה נותרת חידתית למדי.

84 צביה לטבסקי, הכול מלא אליים: העצמי והעולם במיתוס, תל אביב: רסלינג, 2013, עמ' 46.

85 שם, עמ' 41.

86 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 229.

87 שם, עמ' 137.

88 שם, עמ' 138.

של אליש החוקר, סוד שאי אפשר לפענח.<sup>89</sup> הרומן מוסר את הדבר עצמו, השירה, ובו בזמן מכתיר את ניסיון הפענוח שלו ככישלון, ממש כשם ששירתה של דליה הופכת ומתגלגלת לתיאורים ארוכים ומפורטים של אליש בספרו השמיים הם אבק, וממש כשם שהרומן הבלשי המטאפיזי מסמן את גבולות הידע, החידות שיש באפשרותנו לפתור ואלו שלא. לכן משוקעת השירה במעבר אל הפרוזה כיסוד שהשפה אינה יכולה לסמנו, ולכן היא הופכת בז'אנר הבלשי לשאלה ולמושא חקירה.<sup>90</sup>

המעבר מהשירה לפרוזה ולז'אנר הבלשי והאופן שבו הן מוצגות ברומן משקפים גם מאבק בין עבר לעתיד.<sup>91</sup> כמו שמציינת נעמה רוקם במאמרה על "עיר ההרגה":

בניגוד לשיר (verse), הפונה לאחור פעם אחר פעם (ומכאן הקשר ל-*versus*), הפרוזה היא כתיבה הממשיכה הלאה, קדימה, וממלאה את הדף עד קצהו. האלה הרומית פרורסה (Prorsa), או פרוזה, היא הדואגת ליולדת והופכת את העובר כך שראשו יהיה לפניו, כדי שיוכל לצאת אל העולם בלא לסוב אחורה. הפרוזה מביטה אם כן הלאה, קדימה, [...] אל הקישור או המחשבה הבאים.<sup>92</sup>

הרומן מבקש לנוע קדימה, והרומן הבלשי מבקש לנוע קדימה אל עבר פתרון. אך דמותה של דליה, מותה ומותו של אביו של אליש הם נקודות הניצוצות בזמן בעברו, נקודות שמהן אליש מבקש להתרחק ושאליהן אינו יכול שלא לחזור. למרות פרישתו מכל המסגרות כולן ולמרות המוטיבציה הבלשית "לפתור" את החידות, לסלק את סימני השאלה התלויים מעל לגופה כדי להשאיר במקומה בעבר ולהתקדם הלאה, בחזרה אל הסדר, מתיו של אליש מושכים אותו לאחור, אל הזמן שהוא מנסה להינתק ממנו. הפיצול בין דליה לבין מסמן את שני הווקטורים המושכים את הרומן, כל אחד לכיוונו: האחד, פניו אל העבר, ואליו אליש חוזר בעל כורחו, והשני, פניו קדימה והחוצה.

89 וראו גם: "[את] הניסיון לכתוב בסוגות שונות ניתן לפירוש כניסיון להסביר בעזרת כתיבה בסוגה מסוימת את הנאמר בסוגה אחרת. כך למשל ברומן הבלשי קילומטר ויומיים לפני השקיעה, מזכרת שוב ושוב ההקבלה בין רצח סדרתי לבין שירה, והפענוח של רצח מוקבל לפענוח של שירה". למברגר, הערה 5 לעיל, עמ' 304.

90 אליש אומנם כותב על המוזיקה של דליה, אך כפי שטוען רולאן בארת' במאמרו "גרעין הקול" בעקבות טענתו של בנבניסט (Benveniste), המערכת הסמיוטית היחידה שמוגלת לפרש מערכת סמיוטית אחרת היא השפה, ואף היא כושלת בבואה לפרש את המוזיקה. "בבחינת הפרקטיקה הרגילה של ביקורת מוזיקלית (או מה שלרוב ייחשב אותו הדבר, שיחות 'על' מוזיקה), נראה שיצירה (או הביצוע שלה) לעד תתורגם לכדי קטגוריה הלשונית העלובה ביותר: שם התואר". Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Stephen Heath (trans.), London: Fontana, 1977, p. 179. התרגום שלי, רז"ב.

91 אצל אדף המעבר בין השירה לפרוזה מציין גם מעבר מניסיון (כושל בשירה) להקפיא את הזמן ולעצור אותו לעיסוק אינטנסיבי (בפרוזה) בטמפורליות. עוד על כך ראו את הפרק השלישי בעבודת הדוקטורט שלי, הערה 7 לעיל, עמ' 150-184.

92 נעמה רוקם, "להופיע בעיר ההרגה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק", מכאן י"ב (דצמבר 2012), עמ' 68. רוקם מציינת גם את פניה האחרים של הפרוזה, שהתגבשו בעיקר במאה התשע-עשרה כמדיום שזוהה עם העבר, ההיסטוריוגרפיה.

בחזרתנו לשיר "גמר" שדנתי בו לעיל ולשתי התנועות שסימנתי בראשית כתיבתו של אדף, נמצא בהם כי מבטו של הדובר מופנה אל העתיד, אל המקום שבו יצליח להשתחרר ולהתעורר מ"מַחְלוּם הַבְּעָתָה שֶׁל הַבְּיוֹגְרָפִיָּה". לעומת זאת, בקילומטר ויומיים לפני השקיעה, הפרוזה שהיא ההתעוררות, התנועה קדימה והלאה, השירה נעוצה בפרוזה ומושכת אותה לאחור. השיר המזוהה עם העבר מכיל בחובו את הזינוק קדימה, או את השאיפה אליו, ולעומתו הרומן המזוהה עם אותו זינוק קדימה מכיל בחובו את הביוגרפיה והשירה שממנה התחיל אדף בכתיבה. כך נוצרת מערכת כפולה, "שרוולית", שאינה ליניארית או הייררכית: ספרי השירה אינם קודמים לספרי הפרוזה ותו לא, אלא הם בגד שאפשר להפוך וללבוש משני צדדיו. כש"הופכים" את השירה נגלית הפרוזה ולהפך; הן תמיד "תפורות" זו לזו, וגם כשרק אחת נגלית לעין לעולם אינן נפרדות. ושוב, כמו ב"גמר", נוצרים גם ניסיון קבוע לפרוץ מתוך המערכת, לצאת ממנה ולהתנגד לה – וגם חזרה כפויה אליה שוב ושוב.

בתוך הפרוזה אדף יוצר מרחב אידיאלי לשירה בכלל ולשירתו בפרט. שם, כשהיא מנותקת מהמציאות, מהמרחב החברתי והתרבותי ומתילי המשמעויות המיוחסות לשירה, היא יכולה להיות הרת משמעות, מכריעה וחיונית. בלב הספרות הבלשית הופכת השירה לשאלה מהותית, מושא לחקירה.<sup>93</sup> אדף יוצר את המרחב הנחוץ לו, תיבת התהודה הנחוצה לו כיוצר, בספרות עצמה – היהודית, העברית והישראלית. ולמרות הדמיון הנראה בין שתי הפעולות היצירתיות והפואטיות הללו, התוך-ספרותית והחוץ-ספרותית, הן נבדלות זו מזו. יצירת סביבה תוך-ספרותית, דוגמת יצירת מקום לשירה בתוך ז'אנר פרוזאי כמו הספרות הבלשית, היא אקט שכמעט אינו זקוק לעולם שמחוץ ליצירה. הסופר יוצר את תנאי השירה, את תנאי קריאתה ואת עצם קיומה. כל הקהל שהיא זקוקה לו נמצא בתוך הספר עצמו, ברומן המקיף אותה. זוהי שירה אוטרוקית, המקיימת את עצמה, והיא מנותקת מקריאות ומקריאות שגויות (mis-readings), שכפי שהראיתי לעיל, מעוררות את התנגדותו של אדף. כך יוצר אדף שכבת מעטפת המגינה על השירה, והופכת אותה כמעט לאידיאל של עצמה. השירה, וכן דמות המשורר, מקבלות מעמד כמעט פולחני או מיתולוגי.<sup>94</sup>

לעומת זאת, המעשה הפואטי עצמו של אדף, כלומר המעשה החוץ-ספרותי, מושתת אך ורק על אמון ביצירה עצמה, בכך שההיברידיות שלה, המורכבות שלה ואף תובענותה ייצרו לה קהל קוראים נכון, וייצרו את המקום הדרוש לה בין השושלות השונות, הקריאות הפוליטיות והחברתיות. בסופו של דבר, הסביבה – הקוראים, העולם הספרותי של הטקסטים והכותבים – תתאים את עצמה אל הספרות שאדף כותב.

93 ברבים מספריו של אדף מופיעה השירה לאו דווקא בהקשר בלשי. משמעות הקינה בטרילוגיית "ורד יהודה", למשל, מעט אחרת. להרחבה על הקינה בטרילוגיית "ורד יהודה", ראו בפרק השני בעבודת הדוקטורט שלי, הערה 7 לעיל, 101–148.

94 כמו במקרה של דרון אפללו וטרילוגיית "ורד יהודה". עוד על כך ראו בפרק השני של עבודת הדוקטורט שלי, שם.

במאמר זה הראיתי כי הן בראשית כתיבתו, בשירה, והן בהמשך כתיבתו, בפרוזה, אדף משתמש באפשרות הפיצול וההכפלה כדי ליצור התנגדות, אחרות וסירוב להתקבע בעמדה אחת, סירוב לכתוב מתוך מסורת אחת ובגבולות שושלת אחת – גופנית, משפחתית, דתית או טקסטואלית. הראיתי את התפתחות המגמה הזאת בתחילת יצירתו של אדף, בספר השירה הראשון, בספר השירה השני ובמעבר אל הפרוזה, מעבר שחשיבותו כפולה, הן משום עצם הבחירה לעבור והן משום הבחירה לעבור לז'אנר הבלשי. כמו כן, בחנתי את דמותו של הבלש אליש בן זקן ואת עיצובה על פי דמותו של אלישע בן אבויה, המבקשת את האחרות כעמדת מוצא פילוסופית ופואטית וכדרך לערער על מסורות שונות בלי לוותר עליהן. "ירושה היא אף פעם לא דבר נתון, היא תמיד משימה", אומר דרידה.<sup>95</sup> אדף מקבל על עצמו משימה זו לאורך כל דרכו הספרותית.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, & the* 95  
*New International*, Peggy Kamuf (trans.), New York & London: Routledge, 1994, p.  
 67. תרגום שלי, רז"ב.



# רוחות הרפאים של הכתיבה





# לְחַמֵּי וּוְדָמַי: שִׁירְתוֹ שֶׁל שִׁמְעוֹן אֲדָף<sup>1</sup>

## שְׁבַא סֵלְהוֹב

לע"נ דודי שמעון מכלוף

בין הכריכות הדקות של הספר, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי<sup>2</sup>, מתנשמים, מתלחשים, זועקים ומדברים בקול מהוסה לחלוטין חדרים, ציפורים, מרחקים, רוחות חיים ורוחות רפאים. במקום העמוס הזה, ההולך ונדחס עוד ועוד, באורות ובחשכות, בזיכרונות ושְׁכָחוֹת, מתרחשת כל הזמן – מבעד לסנוור הנורא שמתעצם כמו חתך – תשוקה; תשוקה של גוף שאיננו מסוגל להכיל את ידיעתה העמוקה של התשוקה, את סודה הגלוי, החשוף והחושף לחלוטין.

חסימתו של הכוח המתעצם לחולל שינוי מוחלט בילד הנהפך לנער בר מצווה, לגבר צעיר, מתגבשת ונהפכת לדלת נעולה, ננעלת ברוח העזה; דלת שבה אני שבה ונתקלת כמו בשם סתום. זהו שם הספר עצמו: מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי.

זהו עמוד השער, והוא דלת חסומה. השם החקוק עליה, פונה אליי, מחלחל בי כמו היה קולי שלי: מה שחשבתי צל הוא הגוף, האמיתי.

דיבורו של גוף ראשון, יחיד, מוחלט, שאיזו ידיעה מהפכת חולפת בו, מציבה את הקטבים של עולמו, כמו אחרי חורבן, בסדר חדש של ידיעה; ידיעה שאיננה ניתנת ממש לשיעור, להסבר, להבנה. זוהי ידיעה המכה ככה, באחת, כמו כתובת חתומה שאין ממנה חזרה:

מה שחשבתי הוא צל, וגוף, גוף-צל, נעלם לעולם, אמיתי.

כשאני חוזרת שוב אל השער הזה, ועומדת שוב מול הכתובת שעל השער שפתע נפער, סדק כדי מעבר – אני מבינה שאני נתבעת להניח מאחוריי – את כל השמיים, המראות, החדרים, כבישי האספלט הבוערים, הפרחים, הריחות, את כל הבוהק הזה שבו חלפתי שיר אחרי שיר;

בדרך, אל עיירה נידחה, מעיר מקלט נידחת, דרך הנמשכת רצוא ושוב, בזמן, בזיכרון המשתבר לרסיסיו, לדמיונותיו, בדרך שאין בה לפנים או אחור:

1 המסה פורסמה לראשונה כאן: שבא סלהוב, "לְחַמֵּי וּוְדָמַי: שִׁירְתוֹ שֶׁל שִׁמְעוֹן אֲדָף", מיכל בן-נפתלי (עורכת), מסות על אמונות ויהדות, תל אביב: רסלינג, 2016, עמ' 115-118. המערכת מודה לשבא

סלהוב ולהוצאת רסלינג על הרשות לפרסם את המסה בגיליון זה.

2 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002.

מפאתי דרום נידחים של נפש הנהפכת גוף שאינו יכול לשאת את פעימות דמו, והוא מרחיק איתן לאן, אל הלאה, לפאתי דרום אחר, ושם אותה פעימה, והיא מניסה אותן לשוב. ולחזור.

ובכן, אל מול הכתובת על השער, אני מבינה שעליי להניח את צרור הזוהר הזה שם, בין הקירות הנסגרים שהם שירת הספר הזה, לחצות דרך הלהב והלהט והקירות הנועלים בעדי, לחצות החוצה והלאה, כמו מבעד לצל עצמו.

החוצה והלאה, אל גוף של ממשות שאינה יכולה להרפות. זוהי ממשות שאינה מרפה משום שגם היא צל, צל התמיד של צל. המשורר שמעון אדף קורא לצל המכופל הזה – והופך את המילה שוב לצליל – מחשבה.

המחשבה הלופתת, ההולמת כהד עם כל פעימה של הדם, המחשבה שאתה חושב מאז שהפציעה בכ ידיעת הגוף, זרותו, תשוקתו, שבריריות פחדיו, שנאותיו, אהבתו. ושוב צל – תשוקתו. מחשבה זו, בעודך גוף, היא כבר, ועתה, צל, מתנועע וזע כמי שממְשֹׁו אינו, וכמו אבד.

צליל מחשבתו, צֶלָה הכפול, הד החשיבה על אודות מחשבת הגוף הם הסאון הנואש, ההולך וגובר, הולך ומצטלצל, הנוסק וצולל, מחריש, שמלווה את ההולך בין שירי הספר הזה.

אני רוצה לדבר על ההליכה הזאת. השירה של שמעון אדף, בהולכי קוראת בה, הגעתי – כמו ושוב – אל מקום מוכר לחלוטין, ישנו משכבר, הדרך אליו נבעה ונעה ממנו עצמו, וסבה ושבא אליו, והמשיכה, כמו עורקים מלב.

יש בתוכי מראות שטבעו במעמקי נהר ירוק כזכוכית; ירקותו שברים שלוטשו במכחול שהאפיר והכחיל חול, שמיים ועשב. אלה הם מראות דרכו של ההלך בשירת לאה גולדברג, נתיבי דרך שאבלה לבן אשר אבד עד עולם. הפרסונה הנואשה הזו, שפָּה התלבשה אחת מהנשמות השרות של לאה גולדברג, היא כרוח מעומק רפאים; והקוראת היא רוח דם ובשר שמלווה את רוח הרפאים השרה במסעה הנצחי החולף במרחבֶּה המטובעת בתהומה של ארץ שאול.

בתחומי שירת לאה, שם ראיתי רוח הלך אבוד, אור רפאים, וקראתי לו בחובי, למרות שאין אפשר, אורפיאוס. במסעו הנצחי, בהתרחקותו הדוממה ולא חדלה, הולך ונהפך ערש שירו הנד לארץ כלה, לדומה. ובין המשוררת והקוראת, בין שתי ההולכות, קיר דממה קשה. צל נחתך מבדל ביניהן, בין אשמתן ותשוקתן ואובדנן האחד.

בספר של שמעון אדף, הלכתי בארצות החיים, בנתיבות מבוך משל קדום, עתיק מנצח הזמן, מעומק גנוז של טרם זמן מרחקים, ובו שמעתי הלמות של רוגע קרב כולו ועוד פועם.

אז הגעתי אל בית ובו זך נרכן האור, בית מעט, נסוך צל ואור נמעט, מחוז־זמן טרם ער הבית – וטרם ישן. עוד הרף ונמוגים אנשיו אל מקום שבו הם אחדות אחוזה, נעטפת נשימה עמוקה. ובין הזמנים האלה, שזורים רסיסיו הדקים של אשר נשבר פרידה, נאנח, נלחש, נזעֶךְ, והיסה ליבו מאוד.

שמעתי את געוגעי האנשים שבבית, את תפילתם, אימה שחזה בשרם. שמעתי שוב את המילים שהעברית החדשה איבדה. לְחַמֵּי וּדְמֵי.

מילים ערביות, יהודיות, ערביות מילים ששזרו חכמינו במדרש הגדול, באריגי היקר החתומים של הגדות הנהר הנורא, דינור איום הבוער כלה מאש התפילה, מילות עולם נאסף אל חזביו והמייתו רחוקה ומושקת, כמו בית רחוק ומושקת. בשרי ודמי לְחַמִּי וְדָמִי. שמעון אדף מחזיר את קרעי ההגדה הזאת אל לבבה הנרתח לעד של העברית, שיבה שהוא מחולל בכוח לא משוער, הולם והלום, מטיח אותן כמו מבעד ללחישה השואגה בכל שיריו. מנעד הלמותו עומק רוי, זוהר לפצוע. להכות ארצה המוותה אהבה. שלא להגותה. והיא מביסה אותו כשחר המפציע ופוצע. קולה כנעילת הלילה, כנפילת עמודי החושך מאור אל אור.

עולה ונפרשת כרשת עלווה דווה על מרפסת נטושה בערב המתעווור כחושך, כהה כולו לִיבּוֹל. ליל קיץ בשדרות.

קרע מכחיל הוא החלון – איילת־שחר מסתרתת בפרגודיו המוטחים של החושך והם מתנודדים סמוך אליו להקיצו. אבל הוא ער. בחדר. הקירות נופלים והוא ער וליבו ער וגופו אחוז אימה נרתחת שלא יובס כליל מהקול המשתלח להניס את כל אשר זכר, את כל אשר ביקש לכבול. עם שחר חדר. גוף שאינו נרדם. והוא חתך נחרך מזיח קיר כדלת, עלווה נכבשת אל עפר, מטיח את עברו, מפנה עורף לעתיד הנובע ממנו, הווה המתגבש כדלת מוטח ומטיח בקרבו. טורק. נועל. מודח ומדית. מביט הבן בלב האב הנעול בו, מרחיקו ממנו והלאה כצל. מבעד לדממה שקמה ביניהם מתעצמת ידיעת גוף שאין ישנה האהבה. ואם ישנה, אינה היא אלא זאת אשר מצווה בו: בשרי ודמי.

פשר הצו, המודמם, תובע מהאהוב שאבד כמעט, לדעת. ולהיות. את אשר הוא. שאתה. בשרי ודמי. שאתה הוא אני עצמי.

המקור המוחלט, המשותף, המקור הגופני כנפש של תחושות חיינו הפשוטות כמים ומלח ולחם אשר היו לצל, שבריגי ידיעת ההגנה היחידה – אהבת בשרך ודמך, משום הבשר והדם האחד – מקור מורחק זה שב ומתחייה בין קולות הספר, בדממותיו. דממת מעמקיו מקיימת את החוק העתיק ביותר של השירה הקדושה, של הדמיון הקדוש: המילים, כל מילה ומילה, דחוסה כמו גחל שבו צרורה המשמעות עד תום. וכשחדלה האש להתפשט, מופיע החלל הריק שבו מצטלל רישום קרניה הדקות של המשמעות עצמה; עצמות דקה מטל השחר, נטולת גוף, נטולת צל, ואין דבר המהווה את מראה, אין לה מראה, זולתי קול חיים – קול־גוף, לוהב כאהבה הבוערת ובוקעת מצל. ואיתו תמיד. בכל החשכה, בכל הסנוורים, בכל מרחק מהבית, בקרבתו אליו. הנוכחות הזאת היא שמותחת את האספלט ממנו ועדיו, היא זו שמטלטלת את כל הפריחה להישמט אל העפר, היא זו שקורעת את השמיים להימלט ממנו והלאה, ולשוב ולחפות עליו. צו האהבה הזאת שהוא צל ונפש ושתיקה, מקים עד מבט אם ובנה. אימה וקשר. ומילה.

קשר המערסל קירות כל מקום לשירה – דפנותיו מתרחבות להכיל את עלי הדרך, את פארות נתיב מרחקיה הנכמסים לקרבת עולם, בשלכת, בהלוך המסעות, בכל הנטישות; ואת השיבה האחת, חיים, אשר חולפת מבינות לספי הצל אל פנימי שער חתום, ממתין ככפות מנעול נמוגות שייפתח.



# שוטטות בבית הקברות: מערבולת תשווקה ושנחה

## על קילומטר ויומיים לפני השקיעה לשמעון אדף

עינה ארדל

אליש בן זקן הוא אדם שזיכרונו חבוי. את רגע ההיפקחות העזה של האהבה היחידה שחוה מעודו הוא אינו זוכר. רק אחרי שנרצחה האהובה הזיכרון מתעורר; הוא נזכר בפגישתם על המדשאה של מכללת ספיר, כשהייתה בת חמש־עשרה. היא למדה לנגן בגיטרה והוא הלך בעקבות המוזיקה, ולפתע ראה את הספר שהיא קוראת, אדון האור. הם התחילו לדבר על ספרות מדע בדיוני ועל מוזיקה.

באותו הרגע ידע. מה ידע? [...] לא מילים בשפה שאפשר להגות. ההסתמרות של השיער, כלי הדם המתמלאים בשצף, מתרחבים, כל הבשר הופך לחלל תהודה להלמות אחת [...]. מתי חזרה ונחלצה התודעה שלו מן הכישוף שבו היה שרוי? כשהבחין לפתע שכל אותה העת היה האוויר גדוש צלילים חסרי פשר, שלא היתה חשיבות למילים שהוחלפו, רק לתנועתן הבלתי פוסקת, שעות על שעות. [...] קולה היה נמוך, על סף גרגור, כפות ידיהם חקרו אחת את רעותה, האצבעות רכות, מגלות.<sup>1</sup>

דליה מובילה את אליש לאיזה מקום, בדרך לשדרות בצל האקליפטוסים הם מתנשקים, הוא מרגיש שיכור, ולפתע "רגליהם דורכות על אדמת בית־קברות".<sup>2</sup> המשפט האחרון הוא אלוזיה לסיפור "העיוורת" של שטיינברג<sup>3</sup> שזהו המשפט האחרון בו, רגע של ודאות נוראה אחרי בדידות ושכול, אך כאן זהו רגע של אושר המתחלף באחת בתודעת האסון. דליה נמלטת בצווחת הנאה ומבקשת שאליש יתפוס אותה, אליש רודף אחריה ובה־בעת ליבו נרתע. הוא פוגש אותה, מחבק ומנשק אותה בפעם השנייה, אך לפתע ליבו נחרד בזוועה כשהוא רואה את כתובת המצבה שמאחוריה – "דליה שושן ז"ל". הוא צעד לאחור. דליה שושן עמדה מולו, על רקע המצבה שלה.<sup>4</sup> נבעת מכך שפגש נערה מתה,

1 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004, עמ' 74-73.

2 שם, עמ' 75.

3 יעקב שטיינברג, "העיוורת", בתוך: ילקוט סיפורים, תל אביב: הוצאת יחדי, 1966, עמ' 20.

4 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 75-76.

הוא נמלט מבית הקברות ובורח אל ביתו שבאשקלון, נתקף חוס גבוה שאינו מרפה ממנו במשך שלושה ימים.

למצבה שכתוב בה "דליה שושן", המעוררת באליש פחד בלהות שפגש רוח רפאים, יש גם הסבר מציאותי: זהו הקבר של סבתא של דליה. אך אליש המבועת אינו שועה להסברים, הפחד רודף אותו והמצבה שראה הופכת בנפשו לסמל: מצבה זו מסמלת את היותה של דליה נידונה למוות מבראשית, והיא רמז מטרים לאסון, ולהיותו של אליש מי שיחזה באסון הזה. שני קצוות המוות מתחברים והופכים את הספר למעגלי; הפגישה שמתממשת בנעורים מתממשת גם בבגרות, אימת המוות שמתעוררת בנעורים תאושר בבגרות.

רגע ההכרה באובדן ורגע ההכרה באהבה מתרחשים בו־זמנית, ומכאן נובעת תשוקה מלאת עוצמה שאי אפשר לממשה, כי היא מעוררת את חרדת המוות. מי שמכיר במותם הממשי של הוריו בבית הקברות (כמוני על קבר אימי), אינו דומה למי שמכיר במות האהובה ברגע התעוררות האהבה. שהרי, הכרה במות ההורים מוציאה מן הכוח אל הפועל את הבגרות; לעומת זאת הכרה במות האהובה בטרם האהבה התרחשה משאירה את האהוב תמיד על סף האהבה, תמיד על סף ההתבגרות.

אליש בן זקן, ששם משפחתו הוא אוקסימורון, הכלאה של ניגודים המתרחקים זה מזה כקטבים של מגנט, הוא מי שלא מימש את גבריותו; ומי שהגבריות הזאת כבר מאחוריו. אפשר לפרש את שמו כמתייחס לגבריות על דרך השלילה: בנו של מי הוא אליש? הוא כבר אינו בן של אף אחד, אך גם אינו אב. הוא נשאר באזור הדמדומים שבין הנעורים לזקנה.

\*\*\*

בזמן קריאה ב"שבועת אמונים" לעגנון הופתעתי למצוא את אותה פגישה בין אוהבים בבית הקברות, פגישה שיוצרת ברית ומחללת אותה, פגישה שיש בה בה־בעת אינטימיות ואימה. כאן דליה שושן לוקחת את אליש לבית הקברות, ואילו ב"שבועת אמונים" לעגנון זוהי שושנה שלוקחת את יעקב לבית הקברות. עגנון כותב:

מה שם? — בית קברות ישן של מושלמים. — עדיין קוברים שם מתים? אמר יעקב, שמעתי שאין קוברים שם מת. אמרה שושנה, נלך לשם.

כיון שהגיעו לשם עמדה שושנה ואמרה, זכור אתה אותה שבועה שנשבענו זה לזה. [...] חזור עליה מלה במלה.

שהה וגנח, גנח ושהה ואמר, נשבעים אנו באש ובמים, בשערות ראשנו וכדם לבנו, שנישא זה לזה ונהיה איש ואישה, ואין שום כח שבעולם יכול לבטל את שבועתנו [...].

צמרמורת אחזה אותו ושערותיו עמדו.<sup>5</sup>

5 ש"י עגנון, "שבועת אמונים", עד הנה: כל ספוריו של שמואל יוסף עגנון, ירושלים: שוקן, 1994, עמ' רמ"ח-רמ"ט.

האין דליה שושן – שהדבר הראשון שהיא עושה כשאנו פוגשים אותה הוא לחולל טקס השבעה לעונות השנה כדי לשנות את מסלולן, שברגעי האושר והתענוג הצרוף של ההתאהבות הראשונה, לוקחת את האהוב שלה לבית הקברות, ואת חייה בהמשך מבלה ביצירת מוזיקה דואבת, קשה ופרועה – האם אינה גלגול של שושנה אהרליך, המתעקשת להזכיר את רגעי האושר של הילדות דווקא בבית קברות עתיק, המתעקשת לקיים שבועה ולא להניח לה להתפוגג, המעבירה את ימיה בשינה טרופה וכמעט ונחלצת מן המתים כדי לקחת את הגבר שהיא אוהבת?

אין לי ספק ששמעון אדף קרא את "שבועת אמונים" בעבר הרחוק, ושזוהי תשתית לא מודעת לספרו: אישה אהובה שנשכחת מלב וגבר שאינו יכול לאהוב, הממיר את התשוקה במחקר מדעי של התחום שהגיע אליו בזכותה. ב"שבועת אמונים" מגיע יעקב למחקר האצות בעקבות צמחי המים שראה בילדותו בבריכת הגן של שושנה, ובקילומטר ויומיים לפני השקיעה חוקר בן זקן את סצנת הרוק התל אביבית, ומדחיק לחלוטין את זיכרון האהבה הערה שהייתה לו עם הזמרת שהוא מעריץ.

השבועה שקיימו שושנה אהרליך ויעקב רכניץ בנעוריהם נבעה בעיקר מרצונה של שושנה, "שהייתה אומרת יעקב שלי הוא, כשאחיה גדולה אקח אותו לאיש. לתוספת חיזוק נטלה תלת מתלתליה ושער מבלוריתו ועירבבה אותם ושרפתם ואכלו את אפרם ונשבעו זה לזה שבועת אמונים"<sup>6</sup>. ואילו דליה שושן מקיימת שבועה דומה, שבה היא שורפת שיערה מראשה, אך היא עושה זאת לבדה, ברגע שבו נואשה מן האהבה והיא מוכנה לפרוש מן העולם ולהתמסר למוות.

יעקב רכניץ הוא חוקר של צמחי הים של יפו ונמצא שם יום־יום, ואילו לאליש בן זקן הים הוא מה שאין לגעת בו אבל סמוך כל העת: "לחש לקירות במשרד הריק, והם החזירו אליו את רחש הגלים העמום, המתגלגל, של הים התיכון"<sup>7</sup>. אליש בן זקן נושא על גבו כחטוטר את אשמת מותו של אביו, שנפל ונחבט בסלע בים של תל אביב כשרדף אחריו לתופסו. אי הציות לאב והמרד הראשוני נגדו הם שעוררו את זעם האב על אליש ואת הרדיפה אחריו, וברגע זה החליק, נחבל ומת. העובדה שדווקא היציאה נגד האב היא שגרמה למותו מעוררת באליש תחושת אשם כפולה, כשל בוגד. וכבר עמדה בלה בן־אליהו על הזיקה שבין אליש בן זקן לאלישע בן־אביוה<sup>8</sup>. בחטף שומע אליש את השכנות מכנות אותו "וולד אל חראם", ילד החטא. נוכל להבחין כי בעבור אליש מקום האסון והאשמה הוא הים.

בשיר מוקדם שכתב אדף, שהיה לי לחידה, מופיעות השורות:

כְּכֹד הָרוּחוֹת בְּצִוְאָר הַמַּיִם  
שׁוֹלֵף בְּנֶשֶׁק אֲחֵרוֹן  
נִעְרָה טְבוּעָה,

6 שם, עמ' רכ"א.

7 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 62.

8 בשיחה שקיימה עם שמעון אדף אחרי צאת ספרו במכון כרם בירושלים.

חֲזֹרֶת וְנִלְכְּדֵת בְּרִשְׁתּוֹת יָדַיִם  
 שֶׁל אֵמָּא, אֶל מְקוֹם בֵּית הַדֹּדָה חֲזֹרֶת  
 תַּחַת מִפְצִיצי הַחֶשֶׁךְ,  
 שֶׁלֹּא הִבְנֵיתִי בָּהּ דְּבָר  
 עַד שֶׁפָּסְקָה.

שָׁנָה אַחַר שָׁנָה  
 מִי שָׂרוּצָה בִּי פֹה  
 אֵינּוּ מִכֵּין דְּבָר בְּגַעְגּוּעִים.<sup>9</sup>

לא הבנתי מהי הטביעה החוזרת ונשנית, אך כעת, כשאני מניחה לשיר להשתקף במראות מות אביו של אליש בן זקן, אני מבינה כי הטביעה היא חוויית יסוד החקוקה בזיכרון ואינה מניחה לאהבה לבוא אל מימושה. אחרי הפגישה ההיא, של ימי הנעורים, אליש בן זקן לא יאהב עוד לעולם. לעומת זאת, דליה שושן מבטאת את הנשיות המינית, הבוגרת, השופעת, המופיעה בשיר השירים ב 1: "אֲנִי חִבַּצְלַת הַשָּׁרוֹן שׁוֹשֵׁנַת הָעֵמְקִים". אריאל הירשפלד כותב:

"שושנת העמקים" היא תיאור של מקום. המקום המוחלט. בכל אדם צפון פתח המגע עמו — פתח הראייה אליו. מי שראה אותו יודע כי הוא שושנת העמקים: מראהו כאם כל השושנים ועלעליו עולים ונפתחים לנגד עיניך אל ממדים שאיש לא ראה בעין הבשר — עומק אינסוף במלוא מובנן החמור של מילים אלה; עומק אינסוף שאין בו דבר ואין בו אופק והוא עומק אל כל ריבוא הכיוונים.<sup>10</sup>

דליה שושן, ששני שמותיה שמות פרחים, היא גילום מוכפל של המיניות והתשוקה, אך כיוון שאהובה חמק עבר ממנה היא נעשית חולת אהבה. אימה מספרת לאליש לאחר מותה ששלושה ימים רצוף בכתה אז. בשלושת הימים ההם היה אליש שרוי בהתקף של חום גבוה, אך הסימטריה הזו שבין משברי הנפש שלהם נודעה לו רק אחרי מותה. האומנם אסור לעורר את האהבה עד שתחפץ?

\*\*\*

כמה שנים אחר כך מחליטה דליה שושן לעזוב את בית הוריה בשדרות: "בי"ז בתמוז הניחה שדרות מצור על דליה. בג' במרחשוון נפלה החומה. החורף התחיל. החיים עם

9 מתוך השיר "דצמבר" מאת שמעון אדן, שפורסם בכל העיר (1/10/1997).  
 10 אריאל הירשפלד, "אותו מקום או שושנת העמקים", רשימות על מקום, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 97.



הוריה נעשו בלתי נסבלים".<sup>11</sup> כאן משמשות קואורדינטות הזמן של היהדות למדידת הזמן הפרטי, ומכניסות את ניסיון החיים של צעירה ישראלית אחת לתוך מערבולת ההיסטוריה היהודית. כשתאריכי החורבן של בית המקדש הופכים לתאריכי חורבן הבית הפרטי של דליה שושן היא הופכת לדמות מיתית. אך היא עצמה מתייחסת למושג המיתולוגיה בסרקזם, כשהיא כותבת: "ומתאספת אצלי / מיתולוגיה שלמה / מתחת לציפורניים".<sup>12</sup> הפסולת, הלכלוך, מרכיבי המיתוס האורבני – הם הראויים להאדרה על פי דליה שושן. הכיעור הופך ליופי.

דליה שושן המעונה, הסובלת, שנשכחה בידי מי שאוהב אותה ומוכנה להיות קורבן, מממשת בגופה ובנפשה את העיניו שדליה רביקוביץ כתבה עליו בשירה המוקדם "אהבת תפוח הזהב": "תפוח זָהָב / אָהַב אֶת אוֹכְלָהּ, / טָבוּ מִרְאָיו / לְמִאֲכָלָהּ, / שֵׁם אֶל לְבוֹ / כִּי הוּא הָרוֹאֶהוּ".<sup>13</sup> דליה שושן סובלת מבן זוגה יהודה מנוחין, ואת החוויות המטלטלות שהיא עוברת היא מתעדת ביומן שלה:

יהודה קנה לי שמלה בהון עתק. הוא מכיר את המידה שלי, ובכל זאת קנה מידה קטנה בשני מספרים. מול הראי מגיחה למולי מפלצת, בד המשי שאמור להחליק קימורים, מעצים בליטות. השדיים שלי מרחפים לפני, בשר הזרועות תפוח וצָבָה סביב השרוולים. באתי לפניו, והוא אמר לי, "קחי את הגיטרה ובצעי את השיר של בלאזה שבו את מרגישה הכי חושנית". שרתי את "תור הבשר לדבר". יהודה לא הפסיק לצחוק כל השיר.<sup>14</sup>

ההיענות לטורף החומס והזולל, ההסכמה למגע המאפל ומשמיד, התשווקה הנוגעה בבליעה וההשתוקקות שהיא גם היבלעות, כל אלו מבוטאים בקשר שבין דליה שושן ויהודה מנוחין ממש כמו בשיר של רביקוביץ: "תפוח זָהָב / אָהַב אֶת אוֹכְלָהּ, / אָהַב אֶת מִפְּהוֹ / בְּכָל אֲבָרָיו".<sup>15</sup> דליה שושן נחלצת מן האלימות הזו רק כדי למות, בערב תשעה באב, אחרי טקס שקיימה ובו השביעה את רוחות השמיים:

ענף של עץ הפיקוס האימתני בחצר הוטח בחלון האמבטיה ונלכד בסורגיו. שוב רוח? תשעה באב מאבד מכוחו מוקדם השנה. טוב, חשבה, את זה לא עשיתי כבר הרבה זמן, מאז גיל חמש-עשרה. מה הטעם לנסות לשלוט בעונות השנה אם את לא מסוגלת לשלוט בלב שלך?

היא נכנסה לאמבטיה, הושיטה יד ואספה עלה יבש מאדן החלון. היא העבירה יד בשערותיה וקרעה מן הקרקפת שיערה אחת, שחורה, קצרה. מארון המטבח שלפה נר וצלחת זכוכית. היא הדליקה את הנר וטפטפה מעגל שעווה על צלחת הזכוכית. את

11 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

12 שם, עמ' 5. השורות לקוחות משירה של דליה שושן "לפני הכול", ומופיעות כמוטו של הספר.

13 דליה רביקוביץ, "אהבת תפוח הזהב", כל השירים עד כה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 15.

14 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 304.

15 רביקוביץ, הערה 13 לעיל, עמ' 16.

השערה כרכה סביב העלה, עטפה בפיסת עיתון והניחה במרכז המעגל. היא יצאה אל המרפסת, הניחה את הצלחת על שולחן הפלסטיק, הציתה את כדור הנייר שעל הצלחת ואמרה, "אני דליה בת אסתר שושן, אור ליום ט' באב, מצווה על הקיץ לגווע."<sup>16</sup>

שורת השיר של ביאליק שנרמזת בדברי הכישוף של דליה שושן לקוחה משיר אימפרסיוניסטי המתאר את חילופי העונות, אך דליה משתמשת בה באופן דמוני, כדי לחולל שינוי במציאות. ביאליק כתב: "הקיץ גווע מתוך זֶהב וְכֶתם / ומתוך הָאֲרָגָן / שֶׁל־שְׁלֶכֶת הגנים וְשֶׁל־עֲבֵי עֲרָבִים / הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמֶן".<sup>17</sup> כאן הדם הוא רק עלי השלכת האדומים והכתומים, אבל אצל דליה שושן הדם יהיה דם המוות. שירה ומוות יכולים להיות אחד.

דליה שושן משתמשת בשפה העברית ובכוחות הטמונים בה כדי לצוות על הקיץ לגווע, כדי לשנות סדרי עולם. אך נדמה שיש אירוניה בכך שהמספר מעניק לדליה שושן מילים אלו רגע לפני מותה. המספר המפוכח יודע שאין בכוחן של מילים לשנות סדרי עולם ולסכסך את גורמי השמיים, והדבר היחיד שבכוחה לעשות הוא ליטול את חייה בבדידות ביתה.

\*\*\*

נוכל להבחין כי דמותה של דליה שושן היא הומאז' למשוררת דליה רביקוביץ, שהשתמשה אף היא בלוח הזמנים היהודי כדי לטבוע חותם בסדר הזמנים הפרטי. בשיר "היסטוריה של הפרט" כותבת רביקוביץ:

תִּשַׁע מְלִים אֲמַרְתִּי לָךְ  
 אַתָּה אֲמַרְתְּ פָּכָה וְכָכָה  
 אַתָּה אֲמַרְתְּ: יֵשׁ לָךְ יָלֵד  
 יֵשׁ לָךְ זְמַן וְיֵשׁ לָךְ שִׁירָה.  
 סוֹרְגִי הַחֲלוֹן נְחַרְתוּ בְּעוֹרֵי  
 לֹא תֵאֱמִין שֶׁעֲבַרְתִּי אֶת זֶה.  
 מִמֶּשׁ לֹא הֵייתִי חִיֶּבֶת  
 לְעַמֵּד בְּזֶה בְּמוֹכֵן אֲנוּשִׁי.  
 בִּי בְּטִבְתְּ הוּטַל הַמְצוֹר  
 בִּי"ז תִּמּוֹז הַבְּקָעָה הָעִיר  
 בְּט' בָּאֵב נְחָרַב הַבַּיִת.  
 בְּכָל אֵלֶּה הֵייתִי לְבָר.<sup>18</sup>

16 אדן, הערה 1 לעיל, עמ' 15.

17 חיים נחמן ביאליק, "הקיץ גווע", שירים, תל אביב: דביר, 1966, עמ' קפ"א.

18 דליה רביקוביץ, "היסטוריה של הפרט", כל השירים עד כה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 305.

מקצב המילים של שיר זה מהדהד בספרו של שמעון אדף, והחורבן של בית המקדש היהודי נכפל בחורבן ביתה של דליה רביקוביץ ובחורבן ביתה של דליה שושן. המצור, המלחמה, ההרס והגלות מגיעים עד נפש המשוררת ומחניקים את קולה.

בספר זה חוקר אליש בן זקן את רצח הזמרת דליה שושן ומגלה אגב כך את האהבה שנעלמה ממנו, ואילו אנו הקוראים מפענחים ומגלים בו הבזקי אור של יצירות מן הספרות העברית, המתפענחות מחדש לנגד עינינו ומטלטלות את נפשנו. הבדיון חוצה את מרחק המציאות, והמודרנה משיגה את הזמן העתיק. דליה שושן היא גלגול של הרעיה משיר השירים, החומקת עוברת ברגע שבו נגלתה; היא גלגול של שושנה אהרליך, השבה מן השינה כדי להעיר את אהוב נעוריה, שאינו חפץ באהבתה; והיא גלגול של דליה רביקוביץ, המרגישה סבל בל יתואר ומבטאת אותו בדיוק רב המשסף גידים וצוואר. דליה שושן היא דמות מיתית האוספת אליה את צלילי הנשים הגדולות של הספרות העברית ומשמיעה את קולן. יש מי שמבחין כי היופי בשירתה מצוי דווקא בחריגה שלה מן ההרמוניה המוכרת, ביכולת להיות ליד הקצב ולא בתוכו, והינה, החריגה הזו, שהיא מקור היופי המחוּספס במוזיקה שלה, היא גם המפתח לפענוח מותה.

ירושלים



# קום קרא: בין רומן לאנטי־רומן

אילה בן לולו

אני, כלומר, אני

אני, כלומר, אני, אומר, כאילו נואש השלד מלתמוך בגוף.  
שמעון אדף<sup>1</sup>

כבר בעמודיו הראשונים של קום קרא, המגולל את קורותיו של נחום פרקש, משורר משדרות שבלי ידיעתו הוא המפתח בתעלומות הרודפות את חייהם של אליש בן זקן ואחייניתו תהל דנינו, מתוודעים הקוראים לדמות מספר המתכנה "אני, כלומר, אני". ברשימה זו אנסה, בין היתר, לתהות על קנקנו של אותו מספר, על הסיבות להיעלמותו או המטמורפוזה שהוא עובר ועל יחסיו עם יצירי הרומן, ובעיקר עם גיבורו נחום פרקש. "אני, כלומר, אני", כותב המספר מעת לעת ומחדיר את עצמו ואת ארעיות ממשותו בשרירותיות לכאורה אל הרומן – ננעץ בבשרו של נחום פרקש גיבורו ומפקיע לעצמו את הזמן ואת המרחב הגרפי. המילה "כלומר", שמשני עבריה עומד ה"אני", מחליפה את האוגד "הוא" המחבר בין נושא לנשוא, ופורצת את הטאוטולוגיה "אני הוא אני" ובמקום הצבעה פסקנית של האוגד "הוא" (is) על זהות האני, מופיעה המילה "כלומר" כמעין תחנת ממסר רוטטת שדרכה עובר "אני" הנדרש בלי הרף לפירוש ולהבהרה.

כניסותיו התכופות של המספר אני, כלומר, אני אל בין שורות הרומן ונסיגתו מהן משיבות לסופר לרגע קט את תחושת הממשות המיטשטשת במהלך הכתיבה ומסייעות לו להיבדל מרובדי הרומן. למה הדבר דומה? לנער השוכב בחדת הליל במיטתו ער ומבוהל, מטיל ספק בקיומו. אולי קיום הנער הוא חלום ותו לא, ואולי הנער חושב כי הוא יציר דמיונו של מישהו אחר. הכול סביבו חשוך, הנער אינו מבחין בקווי גופו הצנום, הספקות מנקרים בו והוא חושש להישמט אל השינה והחידלון. הנער צובט את בשר זרועו. כאב הצביטה, חד וחודר, משיב לו את תחושת הממשות, אבל כשהוא מתפוגג שוב מתנגבים הספקות, ועימם מחשבה חדשה ונוראה מקודמתה: הצביטה והכאב החד שחש בבירור בזרועו שייכים לחלמו של יצור ענק – החולם על נער השוכב במיטתו וצובט בזרועו (פרדוקס התיקוף העצמי) – ואימת החידלון ששככה לרגע מתפרצת שוב במלוא עוזו. תהליך דומה של קריסת המציאות סביב (הלילה, החדר, המיטה הצרה, שולחן הכתיבה) ושיקומה מחדש קורה גם לסופר הכותב את קום קרא. וכיוון שברומן, כמו אצל הנער,

1 שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017, עמ' 23.

הישות הנצבטת והישות הצובטת אחת הן, לא מצליח המספר האדפי אני, כלומר, אני, הצובט את בשר הרומן, בשרו־שלו, להיאחז לאורך זמן בתחושת הממשות. אך כפי שנראה, בסופו של דבר ימוססו צורכי הרומן המשתנים את המספר אני, כלומר, אני – כניסותיו ויציאותיו התכופות מדי מן הרומן יפשוטו בעוכריו, והוא יילכד בבשרן המתהווה של דמויותיו עד שלבסוף ייעלם. אולי כמו הנער הצנום וטרוט העיניים יירדם לבסוף אני, כלומר, אני על משמרתו, ואולי פשוט ייסחף אחר עקרון העונג המסוכן של הרומן.

## זמן ההפקר של הכתיבה

אמרתי, כל הנמצא כתוב בספר. אז, בגיל חמש־עשרה, לבי עלה על גדותיו. שמעון אדף<sup>2</sup>

ספר דניאל, דניאל בגוב האריות ואזכורים אחרים מתוכו מלווים את קום קרא מתחילתו, ואת יצירתו של אדף בכללה.<sup>3</sup> הסיפא של פסוק 1 בפרק יב החותם את ספר דניאל, "כל הנמצא כתוב בספר", מציגה רכיב אחר הקשור לשבר הקיומי בליבה של מלאכת הכתיבה. מלשון הפסוק אנו למדים שכל שנכתב זה מכבר קיים ומצוי בספר, ומכאן המסקנה המתבקשת שכל רכיב של האני הכותב שטרם נכתב אינו קיים. אם כן, אנו רואים כיצד מתוך אמונה חסרת מצרים בתוקפו ובממשותו של הכתוב מתרחש בתהליך הכתיבה האדפי זמן הפקר בין שכבר נכתב ובין שאינו כתוב, בין הסופר המתקיים ושנכתב לרוח הרפאים של הסופר שטרם נכתב במלואו.

(אני, כלומר, אני, פתאום יש לי ספקות. יש לי ספקות שהסיפור הזה אינו בדוי לחלוטין, שהוא מוצק לא פחות מההתנסות שלי. איזה זיכרון עמום, משהו דומה פקד אותי. אבל בטרם אני אחוז בו הוא גז, ושוב אני, כלומר, אני, ערפילי, נלכד בסיפור בעוד הוא עובר דרכי.)<sup>4</sup>

## היענות לציווי הנרטיבי

הנער הדתי נחום פרקש מתבגר וחוזר בשאלה. כשהוא מתרברב לפני חבריו לשכונה על אובדן בתוליו הם רוצחים, בתגובה, על אדמת החורשה מול עיניו, את כלבן של אחיותיו. סימו פרקש, האב הכול־יכול, נופל למשכב. חבריו של נחום בשכונה מקימים הרכב

2 שם, עמ' 98. "וּבַעַת הַהִיא יַעֲמֵד מִיכָאֵל הַשֵּׁר הַגָּדוֹל הָעֹמֵד עַל בְּנֵי עַמּוּךְ וְהִיטָה עֵת צָרָה אֲשֶׁר לֹא נִהְיֶתָה מִהְיוֹת גּוֹי עַד הָעֵת הַהִיא וּבַעַת הַהִיא יִמְלֹט עַמּוּךְ כָּל הַנִּמְצָא כְּתוּב בַּסֵּפֶר" (דניאל יב 1).

3 ראו לדוגמה את ספרו של אדף שדרך (תל אביב: רסלינג, 2017). במגילה המקראית זהו שמו הארמי של אחד מרעי הנביא דניאל, ובספרו של אדף הדמות המרכזית בעלילת המראה נקראת חנניה – שמו העברי של "שדרך" המקראי.

4 אדף, הערה 1 לעיל, עמ' 275.

מוזיקלי, הוא מוזמן לאחד המופעים ופוגש את דליה שושן, יוצרת וזמרת חברת הלהקה, ומתאהב בה.

אנו רואים כיצד, על אף זמן ההפקר שמייצר תהליך הכתיבה לכותבו, הולך הרומן ומתבסס ונרקמת בו עלילה בעלת מרחב וכיוון זמן ליניארי. כניסותיו של המספר אני, כלומר, אני לתוכו מגודרות בסוגריים, והוא נסוג מן הרומן לפרקי זמן ארוכים יותר; נדמה שהוא מאפשר לעצמו, עם דמויותיו, לשגות באשליית הרומן, המרגיעה במידת־מה את ספקותיו הקיומיים. כָּאֵב הצופה הליכותיהן מרחוק הוא מותיר לדמויות הרומן להתנהל בלעדיו. סומך עליהן שלא תשוחחנה עם זרים, שלא תתממשנה יתר על המידה, שלא תילכדנה בעבותות בשר הבדיון ושלא תחצינה לבדן את החורשה החיצונית.

### החורשה: קו חציית הגבול בין רומן לאנטי־רומן

היא אמרה, החלל פה יותר דק, כמו נייר, הוא יכול להיקרע.

שמעון אדף<sup>5</sup>

בספר שמואל בורח דוד משאול המלך, המבקש את נפשו, אל המדבר, למקום הקרוי "חֲרֻשָּׁה"<sup>6</sup>. אם כן, ככל הנראה, חורשה אינה שם עצם, אלא טופונים, שם פרטי שהפך ברבות הימים למושג כללי, והיא מקום קונקרטי מקדמת דנא שאליו נמלט דוד. מדרש שם למילה חורשה ופירושה לשתי הברות: חור־שה, חושף לפנינו את שניותה המהרסת והבונה: חור – תהום פעורה (כמו החור השותת והאפל שבמילה האדפית "חורדוי", שאינו מתמלא וכל מילוי שלו מעיד על היותו חסר מלכתחילה) – שהיא שער ופתח הכניסה של דמויות הרומן למציאות אחרת.

ביצירתו של אדף החורשה היא צמרות אקליפטוסים, רחש מדורה גועת, משחקי אור וצל או עלווה גמישה, אבל בראש ובראשונה היא מרחב קיום חלופי המאפשר לאני שלל של התנסויות במרחב ובזמן. אפשר לראות בחורשה את המקבילה הגאוגרפית של המילה "כלומר" משני צידיו של המספר אני, כלומר, אני, וככזו היא מקום השתיתה הפיזי על גבי הדף שממנו עוברות הדמויות ממציאות למציאות.

החורשה האדפית טעונה במרב האנרגיה הליבידינלית של הטקסט, וככזו היא מסוכנת, אך היא ורק היא נושאת הבטחה לאיחוי התהום הפעורה בין חלקי העצמי ותקווה לחסד האהבה.

5 שם, עמ' 371.

6 שמואל א כג 15: "וַיֵּרָא דָּוִד כִּי־יָצָא שְׂאוֹל לְבַקֵּשׁ אֶת־נַפְשׁוֹ וַדּוּד בְּמַדְבַּר־זֵיף בְּחֲרֻשָּׁה".

## כניסה אל החורשה

על אף השבר הקיומי ההולך ומחריף בנפשו עם התבססות הרומן, נענה המספר אני, כלומר, אני לצייוי הנרטיבי של הרומן, נסוג משורותיו, ומאפשר לדמויותיו לחזור אל חור הפצע השותת של החורשה – המקום שבו נרצח הכלב של אחיותיו של נחום פרקש; המקום שבו נמצאה גופתה של חפצי קולומבוס, מזכירתו של ראש עיריית שדרות; המקום הנגוע שממנו מתייראים תושבי שדרות, ושממנו מתיירא המספר. וכך מתגלמת לקוראים מציאות הרומן ללא חיץ המספר והם רואים את דליה שושן ונחום פרקש פוסעים יחדיו בחורשה זה לצד זה.

## נטישה־הגחה

ישותי היתה נתונה בבשר הזה, ונשלפת בכוח הפינצטה, פיסה ועוד פיסה של העצמי, המחולץ ממעטה הזמני, נמשך החוצה, מגורש, סוף סוף נגוע בשמי, השם שניתן לי לזמן מה עכשיו, אליש בן זקן, אני. שמעון אדף<sup>7</sup>

הברית בין הקוראים לבין הרומן ודמויותיו, המתגלמות במלוא חושניותן המתעתעת, הולכת ומתהדקת, ונחום פרקש פוסע לתוככי החורשה עם דליה שושן, הנערה שהוא אוהב, לבקש שם איחוי ותיקון – אבל במקום שייגאל בחורשה הוא ננטש – דליה שושן עוזבת אותו ומותירה אותו מאחור (המספר אני, כלומר, אני נטש גם הוא את משמרתו) – וכשהוא חבול ופצוע הוא מסיים את תפקידו כגיבור הרומן, ומתוך דמותו מגיח הבלש אליש בן זקן.

מנקודה זו והלאה משתנה הרומן כליל: אליש שולף מבשרו של מה שנותר מנחום פרקש את זרעיו הקוצניים של האני המפורק, ותכלית בילושו מתבהרת: **לא פתרון תעלומת רצח, אלא בילוש אחר רסיסי האני המספר, לפני שיישטפו ויאבדו בעורקי הדם המתגעש של דמויות הרומן.**

נטישה־הגחה זו – שבה נחום פרקש ננטש בידי האני המספר ובידי דליה שושן, ושממנה מגיח אליש בן זקן – היא הראשונה בסדרה של נטישות־הגחות המתרחשות מכאן ואילך, שלפיהן אפשר, פחות או יותר, לסרטט הפרדה כלשהי של חלקי הרומן. אליש בן זקן מתאבד או מת ונוטש את דמויות הרומן, תחתיו מגיחה הלומת צער וכאב אחייניתו תהל דנינו, ואחריה מגיחה אל הרומן דמות המתכנה שולה־את. יש לציין כי כל נטישה משמעותית המתרחשת בין דפי הרומן משנה את פניו של קום קרא: פוגעת בחוסנו הנרטיבי, מערערת את תחושת הקיום של המספר, ומחייבת הגחה מטמורפוזה של האני הכותב אל הרומן. אפשר לחשוב על מהלכו של אני, כלומר, אני – חדירותיו אל הרומן ויציאותיו ממנו – כעל מבנה יסוד של נטישה־הגחה העומד בבסיס הרומן כולו.

7 אדף הערה 1 לעיל, עמ' 375.



לשון נקבה

אחרי מותו של אליש בן זקן מגיחה אל הרומן תהל דנינו אחייניתו, וברומן חל מעבר לדמות מספרת בלשון נקבה. זהו השלב הראשון במאבקו של האני המספר – שתחושת הקיום שלו מתועתעת תדיר בעת הכתיבה – להיפרדות מן הרומן ולהגנה על ממשותו המתפוררת. תקוותו של המספר הזכר היא שדיבור וכתובה בלשון נקבה, הזרים לו, ייצרו ניכור שפתי ויבדילו בינו לבין דמויות הרומן הנקביות, ושמותן השינוי הלקסיקלי והווקאלי גרידא של הדיבור היום-יומי ומתוך המעבר לגיבורה נשית תתקבל בעבורו ממשות קיום עודפת על פני דמויותיו, שבה יוכל להיאחז. אך תקווה זו מתבדה. טקטיקה זו אינה יכולה לשמר תחושת קיום לאורך זמן. משהופך הדיבור בלשון נקבה לדבר שבשגרה הוא מאבד עד מהרה את זרותו, שכן העצמי, שהוא יסודי ומהותי יותר ממין הגוף שהוא מתאכלס בו, מסתגל בזריזות לגופה החדש של תהל דנינו, וממד הניכור הראשוני של השפה הנקבית אובד. דמות חדשה ששמה שולה-את, שנועדה לטשטש את גבולות הגופים (ובכך לשמור עליהם מכל משמר), מגיחה אל הרומן. ותהל שהיא כעת גיבורת הרומן, מתקשה לבדל את עצמה ממנה:

שולה, כולך שולה. פתאום אני לא יכולה במחשבה שלי להגיד את, ועוד פחות מזה לדמיין אותך אומרת אני. אני אומרת אני, אבל מה אני אומרת, לא את כל תהל אני מצליחה להכניס במילה הזאת. נתנו לי אותה אחרים, היא הסתובבה בחוץ עד שהגיעה אלי, ואני לקחתי אותה והרכבתי על השפתיים ואני מדברת דרכה, ושיירים של האנשים שהשתמשו בה לפני נדבקים גם לדיבור שלי, מכתמים את תהל שהתחילה אותו, ואני מצליחה להגיד רק תהל-מינוס-שאריות-השימוש-של-המילה-אני.<sup>8</sup>

פירוק השפה

ישבתי בדירתי וחשבתי, קו העימות הסופי הוא תמיד השפה, בסיפור של העצמי הוא תמיד השפה. שמעון אדף<sup>9</sup>

אם תהל תאמר "מקשיבה" ושולה תהיה מולה לא תדע תהל אם היא המקשיבה או שולה. תהל דנינו איבדה את כיוון הנביעה והמקור של השפה, ומבלבלת בינה לבין שולה-את. היא אינה מצליחה לייצר נפרדות ביניהן; והדמות האחרת של הסיפור מאיימת לבלוע אותה. כך הולכת ומתבררת לה נחיצותה של שפה חדשה: אל הפעלים תתווסף הסיומת

8 שם, עמ' 562.

9 שם, עמ' 452.

ת. אם תאמר תהל "שולה־את מקשיבת" היא תדע לעשות את ההפרדה בינה ובין שולה, ותדע ששולה היא המקשיבה (או מוטב, המקשיבת) – ולא תהל.

קודם, בעידן הרומן של נחום פרקש, כשלא נעשו השינויים הנדרשים בשפה כך שתתאים אל העצמי, נחוותה השפה כמזויפת. נחום פרקש מזג לעצמו יין, נחום פרקש שתה והיין החליק במורד גרונו של נחום פרקש: כפי שאפשר לראות משפטי הרומן היו סדורים ובהירים, אך שפתו של הרומן נחוותה כמעין טשטוש ראייה תמידי וכוזב בידי העצמי המפורק והכותב.

כדי לייצר תחושת קיום יש לאפשר לחלקי האני הכותב להתרחק. אך הערבוב בין בדיון למציאות המתרחש בתהליך הכתיבה האדפי והזדהותו הקיצונית של המספר עם דמויותיו ועם המילה הכתובה אינם מאפשרים לחלקיו התרחקות זו, וכשזו מתרחשת ברובד הרומן היא נחוות כנטישה וכקטסטרופה קיומית גם במציאות. אבל המספר אינו יכול להחזיק את דמויות הרומן המגלמות את חלקי האני במצב סטטי של חוסר תנועה, שבו הרומן ישקע למהלכים ידועים מראש השקולים למוות. ומכאן, הדרך היחידה שבה ישמור המספר על תחושת הקיום ויותר לחלקי העצמי להתגלם ברומן בלי לחוות נטישה היא קעקוע הנרטיב, המצאתה של שפה דינמית שתכיל את חלקיקי גופו של האני המתפרק ותבטאם בדף במהלך הכתיבה:

הזה מותח את האיברים של שולה את, מנסה לקרוע אותה, לא, חתיכות של הזה רוצים להיכנס לשולה־את, לפרק אותה מבפנים. שולה־את רואה לאן הם חותרים, להצטברויות שבה. [...]. שולה־את לא יודעת אם הצורה הוא או היא. יש תנועה בצורה, אבל תנועה יש בהואים. ככה ההואים מתחזים להיאיות.<sup>10</sup>

## מילון מושגים

שולה־את תצטרך להתרגל, לא תביני פה כלום אם לא תלמדי את השפה שלנו. שפה דומה לא מספיקה. שמעון אדף<sup>11</sup>

בעמוד 580 מוגדרים מושגי הקיום והגופים של הרומן:

קיום = תכונה נקבית

היא = מה שיש בו חיים

זה = מה שהוא דומם, חפץ שאין בו חיים

הוא = דבר מת (זכר) המתחזה להיות בחיים.

10 שם, עמ' 597.

11 שם, עמ' 580.

שולה־את, שהייתה עד כה מצע של הגופים כולם, מתבררת בעמוד 580 כקוראת המאיימת לבלוע את תהל דנינו ומציצה לתוכה כדי לשאוב ממנה חיים. שולה־את הקוראת מרחיכה ומחפשת בין דפי הרומן, אולם שולה־את לא תבין דבר לעולם אם לא תִשְׁקַע את עצמה בתוכו ותנסה לפענח את שפתו החדשה.

## פרשנות כארוטיקה פתיינית של הזכר המת

אתם רק בנות שם, נכון, כי הקיום הוא תכונה של נקבות,  
או ההפך, מה שחי הוא תמיד בנקבה, ומה שמת בזכר.  
שמעון אדף<sup>12</sup>

אם כן, בחלקו האחרון של קום קרא מתבהרים התנאים האלה: היסוד הקיים הוא הנקבי, הזכר הוא המת. דמויות הרומן הן נקבות שאיבדו את המפתח ואת הגישה לזכר המת שחולל אותן (הרי גם אליש התאבד או מת, ומוסיף לדבר אל תהל לאחר מותו). המספר נעלם, והותיר את חוק הרומן בידי של הזכר המת, שהדמויות מבקשות מידע על גורלו וממתינות לשווא למסרים והוראות מן העולם האחר שבו הוא נמצא. כל הדמויות כולן, הבדיוניות והמציאותיות, וכמותן הקוראים, הן חלקיקים ועקבות של אותו זכר מת.

מבחיני נאמנות מוצבים לקוראים ולדמויות הרומן למין ההתחלה: כך מרגיש נחום פרקש בנוגע לדליה, והוא שואל אותה שוב ושוב אם נכשל במבחן, וגם תהל מרגישה שמרקו מעמיד אותה במבחנים כל הזמן. אך לאחר סצנת הנטישה, שבה נחום פרקש ננטש בחורשה, ולאחר התאבדותו של אליש בן זקן, שבה הוא נוטש את אחייניתו תהל, מחריפים מבחיני הנאמנות שהרומן מציב לקוראיו – הגופים והשפה קרסו, עקבותיו של האני המספר נעלמו, ועל הקוראים כעת להשקיע מאמץ בלתי נדלה בפענוחו. כמיהה לאהבה חסרת תנאים היא העומדת כעת בבסיס חלקו האחרון של קום קרא, והיא המפרקת אותו מכל תנאיו ומבקשת ללכוד את הקוראים במעגל הרמנויטי בלתי נפסק.

## סיכום

היענות לכללי הרומן ולתנאיו אינה מביאה לנחום פרקש את המזור המיוחל, אלא גורמת לו להינטש בחורשה בידי דליה שושן. כך נקשרים סידור המשפטים והזמן הליניארי בתודעתו של המספר לפגיעה באידיאל האהבה ובשלמותה – אהבת הדמויות, אהבת האני לחלקיו, אהבת המספר לברואיו, ויותר מכול, אהבת הקוראים. היענות לציווי הנרטיבי של

12 שם, שם.

הרומן בחלקו הראשון מובילה לשבר קיומי הולך ומחריף, ומחייבת את המספר להשית על הרומן שפה חדשה, שתחייב את הקוראים למהלך הרמנויטי שלא ניתן להרפות ממנו, ושאי אפשר לנטוש. אט אט מתרוקן קום קרא מעקבות האני ומעקבות הזיכרון והשפה. תהליך פירוק הרומן ופירוק השפה והאני מזינים זה את זה כל העת. הרומן ההולך ומתפשט מסממניו המוכרים מבקש מקוראיו אהבה ללא תנאים, ויתור על הניסיון לסרטט את מבנהו ושרייה באיבריו המפורדים.

\*\*\*

סיימתי לכתוב את הרשימה. אני מביטה בספר הזה, הוא מונח על שולחן הקפה ואני פותחת אותו שוב, ועיני נופלת על ההקדשה בתחילתו: "לחברים שלי" – ועולה בדעתי שיותר מכל דבר אחר קום קרא הוא הזמנה של אדף לקשר ולמערכת יחסים רבת־משמעות עם חבריו הקוראים באשר הם.

תל אביב, מאי 2018

# “המוות הגדול” ו”המוות הקטן”: מין ומוות באביבה

## לא לשמעון אדף<sup>1</sup>

### קציעה עלון

הבו לי את הצורות המצרות את השפה / ואפרקן איבר־איבר, / אערן עד היסוד, מעללן / אשבר אל סלע, / שרמוטות אימות אומרות אביבה מתה. / אכל הייתי גם / אני, דפקה עברית בתוך / גרזני, עניתי הן. / זאת זין של גמל יש לה.<sup>2</sup>

לבנים אותו גורל כמו / לאבות, אותם פנים // עומדים ומחפים על מדרכה. / הזמן יקרה להם במקוניות, / בהקנסה והוצאת ספרי / תורה, ברוח בברושים. // קסאמים יהמו בנדידתם אל / הצפון. אביב דולק / בירוקה על פני המים, / בנפת, / שענה // פתאום העור חרוש, המין דליל / כמו ערנה, / איפה היה, הרחוב לקח לאן לקח / קללה ותדהמה // כבדו על לשונם כמו / מטבעות.<sup>3</sup>

כאוהבים אשר חנכו ביתם בזיונים / בכל פנה, פראות / מוטחת בכתלים, בשיש, תפוסה במקרות / מטבח, / בכיתי גם אני את תל אביב: // מליחות זו לא תסור / מעם הפיקוסים, מן השחקים / המתפסים טבת כנערה / שהתפרצו אל מקלחתה. // גריח הקרעונית בשור / דבק במדרכות, במחירי דירות / מאמירים, בבהמות הנושעים / באופניהם על קו החוף, // בהלם / הנחוש של תמסורות אלוטיות. / דמף שהיא הלבנה שוט יקשט — / מסרתי לחרבה את הקרקה הזאת / שונאת לעניים, לגלמודים, / לבעלי / החלומות.<sup>4</sup>

קרוב לודאי שאשתגע, לא מחזיק הזין הזה / זרות זכרון זהות. כלם יודעים לכרבר משהו אחר / על הפרמים, על הגמגום, כאלו אלהימות / לא הגיח והוא להב ממרט, הוא תקע שופר, ראה תראו כמוני הוא ישאיר לכם / רק סדק בגרון שבעדו אני / לואט אל אחותי: קחי לה חלק מגופי וחי ממנו למען תחיי. ולתל אביב / לה אני שר: הנעורים הנרחצים בשור, העתונים המגביהים אוריר על / תאלת העיר, המסחר המגנב את עברך ואת עצריך — למה לי תהלתך / ולמה לה ימך. זה לא מחזיק. ולשרות אני נדחף / ברכב אש לחלות פני תמר, אמי, אמי, אינספור פעמים יקרה לה, / היא תבך, אני ירוץ כמו מטרפת ברחובות, מהבית אני / יצא רק לבית העלמין.<sup>5</sup>

1 שמעון אדף, אביבה־לא, יגאל שוררץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2009.

2 שמעון אדף, “[טו. הבו לי את הצורות המצרות את השפה]”, הערת הפתיחה לעיל, עמ’ 27.

3 שמעון אדף, “[ל. לבנים אותו גורל כמו]”, הערת הפתיחה לעיל, עמ’ 52.

4 שמעון אדף, “[לח. כאוהבים אשר חנכו ביתם בזיונים]”, הערת הפתיחה לעיל, עמ’ 62.

5 שמעון אדף, “[מ. קרוב לודאי שאשתגע]”, הערת הפתיחה לעיל, עמ’ 64.

\*

אחד הגילומים השיריים המרשימים ביותר של קינה אישית נוקבת שנכתבו בשנים האחרונות הוא הספר אביבה-לא, שכתב שמעון אדף בעקבות מות אחותו האהובה אביבה. זהו ספר שכולו בבחינת יד וזכר, אנדרטה מונומנטלית, נר נשמה וזיכרון.<sup>6</sup> השירים וקטעי השירים שצוטטו לעיל הם המקומות הפואטיים שבהם מצליב אדף, בנועזות שכמעט ואין כמוה בשירה העברית, בין מין למוות. ההצלבה הזאת היא הצלפה, משום שקטעים אלו בדיוק מעניקים לספר את עוקצו החד, הבלתי מתפשר, החוטף את נשימתנו ומחלץ מאיתנו את קריאת ה"וואו!". מרחב הסמיטיקה של האבל מוצרן באמצעות הקונוטציות המיניות, המפורשות יותר או פחות. עמנואל לוינס, בהתאמה כמעט חד-ערכית לספרו של אדף, כותב:

רק הווה שבדידותו התכווצה מכוח הסבל עד הגיעו ליחס עם המוות ניצב על מישור שבו היחס עם האחר נהיה אפשרי. [...] את היחס הזה ראוי לאפיין במונחים שלא שאובים מן היחסים המתארים את האור. אני חושב שהיחס הארוטי מספק לנו את אב-הטיפוס לכך. הארוס, עז כמוות.<sup>7</sup>

בדידות ההווה כמו התכווצה מן הסבל עד רגע הפקיעה, רגע המוות.<sup>8</sup> רגע מכוון ונורא זה אפשר את היחס עם האחר, את הקדשת ספר השירה כולו לאביבה, האחות האבודה, ורק ברגע המוות, רגע הפצעתה של אביבה כדמות חדשה, מילולית, מתכוונן בינה לבין המשורר היחס הארוטי במלוא עוזו. האנרגיה הפואטית פורצת ופורצת, שוטפת בדרכה הכול, משטחי טאבו ואזורים "אסורים" במגע או דיבור, עד לתשוקה להכיר את המוות כחלק מאינטימיות גופנית שאבדה. שירתו של אדף רוקמת סבך של קשרים אחדותיים בין השדות המגנטיים הסותרניים, ועושה בהם כבשלה. הרפרורים הגנאלוגיים של אדף לערבול זה משתרעים – לפי הסדר הכרונולוגי שבו השירים שאדף רומז אליהם נכתבו – ממאיר ויזלטיר דרך אהרן שבתאי עד אבות ישורון. למשל, שירו הידוע של מאיר ויזלטיר "מזג-אויר" נכתב בסוף שנות השישים של המאה העשרים:

6 סוגת הקינה והקדשת הספר לאדם אהוב שמת, כמעין נר נשמה, שתיהן מאפיינות את השירה המזרחית. הספר הוא גם דוגמה מובהקת ל"שירה שזורה", שירה העשויה שברי פסוקים ופתגמים שבהם השירה הפרטית נשזרה. ראו דיון במאפיינים אלו בספרי אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, לאה שניר (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

7 עמנואל לוינס, הזמן והאחד, מצרפתית: אלעד לפידות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 45. ההדגשה במקור.

8 וראו למשל את השורות החותמות את שיר כ: "בְּמוֹסְרוֹת הָאֵלָה - / אֶהְבֶּה - / הַכּוֹחַ הַגָּמוֹר לְהַתִּירֵנוּ מֵעֲצָמֵנוּ / מִשּׁוֹם כֶּךָ גַּם פְּרוֹשֵׁן / לְתֵת בְּיָדֵי אֲחֵר רְשׁוּת / לְעֲשׂוֹתֵנוּ בּוֹדְדִים". שמעון אדף, "[כ]. ניצוץ מתוך הזכוכית]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 35.

מְזַג־הָאוֹר עֲלֵי בְעוֹלָם / הוּא מְזַג־הָאוֹר שֶׁל תֵּל אָבִיב בְּלִיל חֶרֶף. / תֵּל אָבִיב  
כְּאִשָּׁה שֶׁהִטְלוּהָ בְּכַנְדִּיָּה לְאִמְבֵּט, / בְּרִיּוֹנִים עָשׂוּ לָהּ אֶת זֶה, וְהִיא מְשׁוֹטְטֶת / עֲכָשְׁיו  
חֲרוּפָה בְּרַחֲבוֹת מִיַּחַלֶּת לְחֶסֶד. // עֲשׂוּ-נָא חֶסֶד עִם הָעִיר הַזֹּאת, אִמְרוּ מִלָּה חֲמָה אֲלֶיהָ.  
// הָאוֹר שֶׁהִרְטִיב אֶת הַחֹל וְהִרְוֶהוּ נִיחוּחַ אוֹר / מְהֵלֶךְ עֲכָשְׁיו נִים-וְלֹא-נִים, מְאֹשֵׁר,  
לְפָנָיו כֹּל הַלֵּילָה. / הוּא מְלַשֵּׁף אֶת לְחִיָּה בְּעֵבְרוֹ, אֵף הוּא לֹא יִתְעַכֵּב. / נְעִימוֹת הַלְחָוֹת  
מְפֻלְחוֹת בֵּין רְבוּעֵי הַבְּתִים / קוֹלְפוֹת טִיחַ. תֵּל אָבִיב נִרְדָּמָה עַל עֲמָדָה וּפּוֹלְטָת / גְּנִיחוֹת  
טְרוּפוֹת מִן הַשָּׁנָה. // אִמְרוּ מִלָּה טוֹבָה בְּעִיר הַזֹּאת, הִיא רְאוּיָה לְחֶמְלָה.<sup>9</sup>

אדף מוצא עצמו נע ונד בין תל אביב לשדרות, שני קטבים סימבוליים בהווה הישראלית. האבל צובע מחדש את תל אביב, המוצגת דרך אחד האיכוניים הפואטיים הידועים שלה. אך לעומת המודוס השירי של ויזלטיר, מודוס של חמלה ואהבה, אדף בוחר להתנער מתל אביב: "לָמָּה לִי תִהְלַתְךָ / וְלָמָּה לָךְ יָמֶיךָ. זֶה לֹא מַחְזִיק. וְלִשְׁדָרוֹת אֲנִי נִדְחָף". שיר ל"ח אף נחתם בטון נבואי: "מִסְרָתִי לְחַרְבָּה אֶת הַקְרִיָּה הַזֹּאת / שׁוֹנֵאת לְעֵנִים, לְגַלְמוּדִים, / לְבַעֲלֵי / הַחֲלוּמוֹת". הדימוי המוליך את שירו של ויזלטיר, העיר כאישה שעברה התעללות מינית, מציב את הדובר השירי הוויזלטירי בשקילות סימבולית לאוויר, המלטף את לחייה של העיר וממשיך בדרכו. אם האוויר הלח העניק לעיר ליטוף של חסד, המשורר מעניק לה מילה טובה. נקודת המוצא של אדף זהה (העיר כנערה ש"הִתְפָּרְצוּ אֶל מְקַלְחָתָה") אולם אדף בוחר לסמן את האתר הטעון הזה כזירת פשע שאין עליו מחילה. על אונס הנערה אי אפשר לעבור לסדר היום, וריח "הַקְרִיעוֹת בְּשׁוֹר" דבק בחלקיה הפרוקים של תל אביב. הזוהמה והצחנה הפיזיות הן מוסריות ורוחניות גם יחד. בקריאת המכלול השירי, ברי כי אדף מעמיד את עצמו במקומה של הנערה הנאנסת, כמי שאנסו המוות; זוהי עמדה רגשית המצויה אף בשירים אחרים בקובץ. "המוות הוא בלתי נתפס", מציין לוינס, "הוא מסמן את קץ גבריותו וגבורתו של הסובייקט"<sup>10</sup>, ובכך הוא מטעים את מקומנו הפסיבי (המקודד בתרבות כנשי) לעומת כוח הטבע המוחלט.<sup>11</sup>

כך כתב ז'ורז' בטאיי בספרו הבלתי אפשרי: "ברגע זה [...] מעירים אותי אל תחושה של 'אונס' בידי המוות"<sup>12</sup>. בהמשך כותב בטאיי: "שתי אפשרויות ניצבות לפני המין האנושי: מצד אחד, התענוג האלים, הזוועה והמוות – זו בדיוק נקודת המוצא של השירה – ומנגד, המדע או עולם הממשות של התועלתיות"<sup>13</sup>. דומה כי בדיוק כאן, באתרים רוחשים ומבעבעים אלו של השירה, מצוי שיר זה של אדף ושירים אחרים שלו. הזיונים הפראיים נמצאים באותו קוטב רגשי סימבולי עם הבכי: "כְּאוֹהָבִים אֲשֶׁר חָנְכוּ בֵיתָם בְּזִיוֹנִים / בְּכָל פְּנֵה, פְּרָאוֹת / מוֹטַחַת בְּפִתְלִים, בְּשִׁישׁ, תְּפוּסָה בְּמִגְרוֹת / מְטַבָּח, / בְּכִיתִי גַם אֲנִי אֶת תֵּל אָבִיב", ומנגד מוצב עולם הממשות של התועלתיות: "בְּמַחֲרֵי דִירוֹת /

9 מאיר ויזלטיר, "מזג-אור", קיצור שנות הששים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1973, עמ' 97-98.

10 לוינס, הערה 6 לעיל, עמ' 42. ההדגשה במקור.

11 גם בשיר מ הופך אדף את המגדר של הדובר השירי הגברי לנשי: "אֲנִי יְרוּץ כְּמוֹ מְטַרְפֶּת בְּרַחֲבוֹת". אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 64.

12 ז'ורז' בטאיי, הבלתי אפשרי, מצרפתית: אביבה ברק, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 99.

13 שם, עמ' 10.

מאמירים, בבהמות הנושעים / באופניהם על קו החוף". עולם הממשות של התועלתיות מוצב נגד השירה גם בשיר מ: "הנעורים הנרחצים בשר, העתונים המגביהים אור על / תאלת העיר, המסחר המנגב את עברך ואת עצידך". אך מה פשר הצימוד שעורך אדף בין התענוג הגופני של הזיונים לבכי? ודוק: אין המדובר כאן באונס, אירוע חסר כל הנאה מינית לקורבן. אדף מציין במפורש: האוהבים. דומה כי אקסטזת העונג מנסה בכל כוחה להתגבר על מה שאי אפשר להתגבר עליו. "בצער, בכאב, בסבל, אנו שבים ומוצאים בטהרתה, את הקביעות המכוננת את טרגדיית הבדידות; הקביעות שעליה לא מצליחה אקסטזת העונג להתגבר",<sup>14</sup> כותב לוינס, ובהמשך, בדברו באופן קונקרטי על המוות כנשא של צער, כאב וסבל קיצוניים: "אנו מצויים ביחס עם משהו אחר לחלוטין, משהו שנושא את האחרות לא כמאפיין ארעי, לא כאחרות שאנו יכולים להטמיעה באמצעות העונג".<sup>15</sup> ניסיונם הנואש של בני הזוג לנצח את המוות באמצעות הגוף האוהב, המשתוקק והמצוי באקסטזה הוא ניסיון נואל, עקר וחסר סיכוי, שכישלונו ידוע מראש למשתתפים בו. הבכי הטמון באקט המיני בלתי נמנע. המוטיב הרווח של הבכי לאחר קיום יחסי מין כמו מנכיח אמת גולמית, ראשונית, שאין רוצים לראותה.

ההשפלה הקיצונית, הרגש המצוי רק בהבהובים בשיר זה, היא ליבתו הרגשית של שיר טו. המוות משפיל אותנו עד עפר, ומכאן גם המגע הסמנטי והחיבור הברור אל האונס. השיר עצמו בנוי כדיאלוג עם תהלים קלז 7-9: "זכר ה' לבני אדם את יום ירושלים האמרים ערו ערו עד היסוד בה. בת־בבל השדודה אשרי שישלם־לך את־גמולך שגמלת־לנו. אשרי שישאחז ונפץ את־עלליך אל־הסלע". הקינה הלאומית עברה טרנספורמציה לקינה אישית ופרטית, והגוף הממוגדר, שבמזמור תהלים רק נרמז, הופך לנשא המרכזי של העומק הרגשי בסצנה מינית בוטה של אונס אוראלי. השיר מצייר תמונה שירית פורנוגרפית מצמררת. לעברית יש זין "של גמל", המצוי בגרונו של הדובר – המעיד על כך בפנינו! השיר מבצע חילוף מדהים, כמעט בלתי מורגש, מעמדה אקטיבית אלימה ("הבו לי [...] אָעָרָן") לעמדה פסיבית קורבנית. עוד רובד משמעות מצוי בשכבה המטפורית, המעמידה את השירה עצמה בפוזיציה העקרונית של "אונס הקורא".

עירובן של חיות באקט המיני נרמז גם בשיר לח, בתיבה הטעונה ב"בהמות", המרפררת בזמנית לשתי דנוטציות ולשדות סמנטיים שונים: נוסעי האופניים גסי הרוח בתל אביב והפושעים אנסי הנערה. בפואמה "חרא, מוות" שכתב אהרן שבתאי ב־1979, במקטעים קצרצרים ממוספרים, במערך גרפי מוקפד, מופיעים הקטעים שלהלן: "105 כִּיצַד / אָנִי מְגִדִיר // אֵת / חֲרָא, מוֹת? // אוֹרְגִיָה [...] 128 הַחַיִּים וְהַמּוֹת // הֵם שְׁנֵי / סוּגִים // שֶׁל מוֹת // 129 הַתְּסִרִיט שֶׁל הָאָנִי // הוּא / מְשַׁכֵּב בְּהֶמָה".<sup>16</sup> גם כאן מוצלבים שדות השיח של האין והארוס, הפרשות הגוף הטמאות והנאות המין, אך המודוס השירי שונה לחלוטין. בוטות, הטחה ופרובוקציה מכוונת הם כלי העבודה הראשיים של שבתאי. המילים הולמות בנו כקורנס; שבתאי סוקל את הקורא במילים המוטחות בו כבליסטראות

14 לוינס, הערה 6 לעיל, עמ' 40.

15 שם, עמ' 44.

16 אהרן שבתאי, "חרא, מוות", הפואמה הביתית, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 49-82.



ענק. לעומת זאת, בשירתו המעודנת ועתירת הקונוטציות של אדף נעטפים שדות הטאבו במחלצות פאר מילוליות מרבדיה השונים של השפה, מהרובד המקראי ועד לסלנג של מינו. ובכל זאת, הטור השיירי "זאת זין של גמל יש לה" מגיח מבעד לכל העטיפות, אליים ומתעתע, מן השכבות הארכיאולוגיות והמיתולוגיות של השפה.

לכנות את הסבל בשם, לרומם אותו, לגזור אותו למרכיביו הקטנים ביותר, פעולות אלו מהוות ללא ספק אמצעי להעלים את האבל בהדרגה. למצוא בו מדי פעם סיפוק, אולם גם להתגבר עליו [...] נראה שהאמנויות מצביעות על כמה דרכים אשר עוקפות את מציאת הסיפוק, ואשר, מבלי שיהפכו את האבל למאניה גרידא, מבטיחות לאמן וליועד הדבר אחיזה מעדנת בדבר האבוד. בראש ובראשונה באמצעות הפרוזודיה, אותה שפה מעבר לשפה, המחדירה לסימן את המקצב ואת האליטרציות של התהליכים הסמיוטיים. באמצעות הרב-ערכיות של הסימנים, כמו גם של הסמלים, אשר בעודה אוגדת מגוון רב של קונוטציות סביב הסימן, היא מערערת את הכינוי בשם ומאפשרת לסובייקט לדמיין את חוסר המובן או את המובן האמיתי של הדבר. [...] באמצעות הכלכלה הנפשית של הסליחה: הזדהות הדובר עם אידיאל מזמין ומסביר פנים, המסוגל לבטא את האשמה שבנקמה או את ההשפלה שבפגיעה הנרקסיסטית, העומדת בבסיס ייאושו של המדוכא.<sup>17</sup>

דברים אלו, שכתבה קריסטבה, רלוונטיים מאוד להקשרנו. קל לראות את הפרוזודיה, את המקצב והאליטרציות של התהליכים הסמיוטיים אצל אדף, את ערעור הכינוי בשם (למשל, בשיר השני בספר: "אַנִי בְּמַצֵּב אֵיךְ לְהַגְדִירוֹ וְאֶקְרָאָהּ אֲבִיבָה-לֹא אֶקְרָאָהּ אֵינְחוֹת"),<sup>18</sup> את הנכחת ההשפלה שבפגיעה הנרקסיסטית המוצרנת דרך רפרטואר הדימויים המיניים, כשהפוזיציה המונכחת לא פעם היא של מעשה אונס. התחביר הקטוע והאליפטי החזקה אצל אדף מעלים בזיכרונו גם את שירתו של אבות ישורון, משורר אהוב עליו.<sup>19</sup> בשיר "אֵדן מְנַחָה" (1990), אולי הידוע ביותר של אבות ישורון, כתב: "אֵדן מְנַחָה / מְשׁוֹאֵנֵץ לִילָה, / הָאֵם זֶה תַּחַס לִילָה / או זֵין זֵין. // אֵדן מְנַחָה / מִן הַפְּאֵנִיקָה, / הָאֵם אֲנִי אֶחָדֵל לְפַעֵם / או אֲנִי אֶתְּךָ אֶבְלֵם".<sup>20</sup> ישורון יוצא "לקרב חייו" נגד המוות. הלילה המאיים לרדת עליו ולהחשיך עליו את יומו הוא אותו לילה שבו נעשים מעשי אהבה, אותו לילה שבו משמש איבר המין מוליך של עונג. במילים "זֵין זֵין" ניכר כפל המשמעות השגור של המילה זין, המשמשת גם כקללה. עירוב זה, בין מין למוות, מצוי גם בשיר "ישו" שבמחזור "אי שם שם הא": "לְקַח וְתֵל אֶתְךָ / בְּשֵׁתֵי יָדַיִם / בְּשֵׁתֵי רַגְלָיִם

17 ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 1987, עמ' 87.

18 שמעון אדף, [א. אַנִי בְּמַצֵּב אֵיךְ לְהַגְדִירוֹ וְאֶקְרָאָהּ אֲבִיבָה-לֹא אֶקְרָאָהּ אֵינְחוֹת], הערת הפתיחה לעיל, עמ' 7.

19 לרשימה שכתב על שירתו ראו, שמעון אדף, "אחרי קרבן הקן: קול דיבור ונוסח", לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 135-142.

20 אבות ישורון, "אֵדן מְנַחָה", הלית ישורון וליך לחמן (עורכות), מלבדאתה: מבחר 1934-1991, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 313.

/ וּבְשָׁנַי אֲשָׁכִים. // תֵּל לָךְ סֵנֶר מְשֻׁלָּשׁ / לְכֶסֶת זֶרַע חֲמֻצָמִץ / וְסָמִיד, נֶאֱלַל כְּחַרְיֵץ גְּבִינָה  
 / וְאַבְרָר הַשְּׁפִיכָה".<sup>21</sup> גם בקובץ אביבה-לא יש שיר העוסק בדמותו של ישו, וגם הוא אינו  
 פוסח על אזכור המילה "מין" כבר בתחילתו: "מין וּבְדִידוֹת וּפְחָם, / כּוֹכְבִים שֶׁל פְּחָם, /  
 זְעָקוֹת שְׁחָרוֹת, כְּלִכְלֵת הָעוֹרְבִים / הַנּוֹקְרִים בְּתוֹכָם. // הַמְסַמֵּר שֶׁבִיד, הַמְסַמֵּר שֶׁבְּרֵאשׁ  
 / שֶׁבֶר הַחֲשֵׁךְ וְנִשְׁיכַת הַמֶּלֶה. / בְּבִקְרָה שׁוֹב לֹא יִדְעֵתִי מָה יַעֲשֶׂה עִם הַדָּם – / זֶה עוֹזֵב  
 אוֹתִי וְהוֹלֵךְ לְעוֹלָם".<sup>22</sup>

אני רוצה לחתום את דבריי במילותיה הנוקבות של קריסטבה, העוסקות במקורן  
 ב"אליס בארץ הכאבים", אך כמו נגזרו במדויק לספר זה: "הודות לפרישה ללא גבול של  
 צערה הקפוא, היא מוצאת מחדש שלמות הזויה".<sup>23</sup>

תל אביב

21 אבות ישורון, "ישו", הלית ישורון ולילך לחמן (עורכות), מלבדאתה: מבחר 1934-1991, בני ברק:  
 הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 374.

22 שמעון אדף, "[לז. מין וּבְדִידוֹת וּפְחָם]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 61.

23 קריסטבה, הערה 16 לעיל, עמ' 68.

# ”עוד אך פעם”: נויִת בראל קוראת שמעון אדף

## נויִת בראל

וְלֹא יִדְעֵתִי שְׁאֲצַטְרֵךְ לְחַיּוֹת  
אֶת מוֹתְךָ, וְכַמָּה פְּשׁוּט יִהְיֶה לְנַסַּח  
אֶת זֶה. כְּמוֹ שְׁאֵמָא  
הַסְּבִירָה לְנִכְדִים, לֹא נִרְאָה  
אֶת אֲבִיכָה עוֹד אֶף פְּעַם. וְשִׁמְעֵתִי  
אוֹתָהּ בּוֹכָה, לֹא הִקִּינָה  
הַזֹּאת הַמְּנַהֶמֶת, רַק הַשֹּׁטֵף  
שֶׁל מִי שְׁכּוֹחוֹתָיו אֶפְסוּ בְּלִהְבָה.  
וְהֵם שְׁאֵלוּ תְּפוּסֵי תְּמִיחָה  
אִם טַפְסֶתָ לְכוֹכֵב, מָה  
תַּעֲשֵׂי אִם יִפֹּל, אִם תִּהְיִי רַעְבָּה.  
הִיא הַנִּיחָה אוֹתָם בְּמִסְתוֹר  
הַקְּסָאָם וּבָאָה יְפוּתָה אֶל  
הַסְּלוֹן שֶׁשׁ יִשְׁבְּתִי  
וּכְבֵּר אֶמְרֵתִי  
כְּמָה פְּשׁוּט לְרֹאוֹת אֶת זֶה  
בְּחִשְׁכָּה כְּמוֹ גַּחְלֵת —  
לְאַבְד יֵלֵךְ פְּרוּשׁוֹ תְּמִיד לְאַבְד יֵלֵךְ.<sup>1</sup>

ספר הזיכרון של שמעון אדף לאחותו המתה הוא דברי הימים שלאחר המוות. עמודי הפנים והחוץ של האובדן. במקום שיש בו מוות יהיה בהכרח גם זיכרון חי, ואת הכתיבה על המוות תאפשר רק נוכחותם המשולבת זה בזה, בשיתוף האהבה. מה מתיר כתיבה כזו? אילו פרקים ושרירים רגשיים מופעלים בה? מהו מושג התחושה בהתייחס אליה? השיר שהובא לעיל מתחיל באי ידיעה. שימבורסקה אמרה:

משוררות אמיתיות חייבות גם הן לומר שוב ושוב, "איני יודעת". כל שיר מסמן מאמץ להשיב על ההצהרה הזאת אבל ברגע שהנקודה האחרונה מונחת על הדף מתחילה

1 שמעון אדף, "[ה. וְלֹא יִדְעֵתִי שְׁאֲצַטְרֵךְ לְחַיּוֹת]", יגאל שוורץ (עורך), אביבה־לא, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2009, עמ' 12.

המשוררת להסס; היא מבינה שהתשובה המסוימת הזאת היתה תחליף גמור ולחלוטין לא מספק. ולכן המשוררות ממשיכות לנסות.<sup>2</sup>

מלכודת ההיגיון של החולה העומד למות כובלת את הצופה בו, הסועד אותו, בהווה מתמשך. אי אפשר לחשוב על העתיד. כשאנחנו אחוזי אימה מול חוסר האונים של החולה, אנחנו עומדים בפני הווה אחד שאין לו סוף, כאילו הייתה תוחלת החיים של המחלה הסופנית נצחית. מה יהיה אחר כך? אין אחר כך. המחשבה על "לְחִיּוֹת / אֶת מוֹתֶךָ" או "לְנַסֵּחַ / אֶת זֶה" אינן קיימות אלא בשקט שאחרי האימה והסבל של המחלה. זהו הדבר החדש, תחת האבל. מהי האפשרות הנגדית שמעמידה הפנייה אל האחות המתה? לדבר את מותך? לכתוב את מותך? האי ידיעה היא תוצר של תדהמה. לחיות אֶת מותך, ולא עם מותך. אותו מודוס של קיום שהיה בלתי נתפס, שלא נחשב מעולם. את המוות אפשר רק לא לדעת; והוא נחוה בשמו המפורש ("אֶת מוֹתֶךָ"), אבל כשמדובר בניסיון לנסח את המוות – לא לחיות אותו – אדף משתמש בכינוי הרומז "זה": "וְכַמָּה פְּשׁוּט יְהִיָּה לְנַסֵּחַ / אֶת זֶה". זה: המפלצת המשנה צורה מספרו של סטיבן קינג; הפעימה החיה שאין לה שם; הרגש הנשמר עלום ברובד ההבעה הלשונית המנסה להיות מעובדת לכדי מילים; המהומה. והינה, הניסוח אינו של המשורר, אלא של אימו. המשורר מצטט את ההסבר שלה, והפשוט שבפיה הוא המסובך שאצלו בלשון. לחיות, פירושו לנסח. "מה זו המחשבה?" לאקאן כתב:

התשובה אינה שרויה ברובד שבו מניחים שמהותה היא להיות שקופה לעצמה ולדעת את עצמה כמחשבה. אם כבר, היא מצויה דווקא ברובד של העובדה שכל ישות אנושית בהיוולדה שרויה במשהו שאנו מכנים המחשבה, אך שחקירה מעמיקה יותר של המחשבה מוכיחה [...], שבלתי אפשרי לחלוטין לתפוס במה מדובר, אלא בהישענות על החומר שלו, המכונן על ידי השפה בכל המסתורין שלה.<sup>3</sup>

על המסתורין הזה מדברת האם השכולה עם נכדיה בשפה חושית: "לא נְרָאָה / אֶת אֲבִיבָה עוֹד אֶף פְּעַם". היא מישירה מבט אל מה שאי אפשר להביט בו ומגלה בכאב את הסוד הפשוט. עוד אף פעם. המוות מעוור, מכבה את האור. הרולד פינטר כתב: "אֵל תַּבְּטִיט, / הַעוֹלָם עוֹמֵד לְהַעִיף מֵתוֹכוֹ אֶת כָּל הָאֹר / וְלִדְחֵס אוֹתָנוּ בְּתֵא הַחֶנֶק שֶׁל הַחֲשָׁכָה, / הַמְּקוֹם הַשָּׁחַר וְהַדָּשָׁן וְהַשׁוֹנֵק".<sup>4</sup> כמה מהוסה הדיבור בתוך בור כזה. "וְשִׁמְעֵתִי / אוֹתָהּ בּוֹכָה", דברים של ילד לאחותו על אימם, באינטימיות של סודות הלב. בכי חרישי כמו אוויר החודר מבעד פקק.

2 ויסלבה שימבורסקה, פניני נובל: מבחר נאומים של כלות וחתני פרס נובל לספרות, מאנגלית: ענבל שגיב, שולמית אלמוג (עורכת), ירושלים: כתר, 2007, עמ' 150.

3 ז'אק לאקאן, מהי הוראתי, מצרפתית: נחמה גסר עם אילנה רבין, מרקו מאואס (עורך מדעי), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 124.

4 הרולד פינטר, "שיר", מאנגלית: נויט בראל, בית העם: גלריית פועלים לאמנות ושירה (ינואר 2009), <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3653114,00.html>

הספר אביבה־לא כולו כמו הבכי הזה של האם. אין הוא קינה מנהמת, אלא "שֶׁטֶף / שֶׁל מִי שְׂכֹחוֹתָיו אָפְסוּ בְּלִבָּהּ". השיר הפותח את הספר הוא הצהרת כוונות: "אֲנִי בְּמַצֵּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאֶקְרָאֵהוּ אֲבִיבָה־לֹא אֶקְרָאֵהוּ אֵינְחוֹת / וְאֲדַבְּרָה בּוֹ יִשְׂרָאוֹת לֹא עַל דְּרָךְ הַשִּׁירָה אֶלָּא לְפִי כָּאֵב / וְזֹאת הִיא תּוֹרְתוֹ אֵין לוֹ תּוֹרָה – <sup>5</sup> ספר אזכרה. ומהו הציטוט? לדבר ישירות, לפי כאב, נגד הרוחות העזים המחרבים את מבני האובדן, את מבצרי הזיכרון. כשהלשון אינה מספקת היא מיוצרת מחדש לצורכי הכאב. אין קצה חוט, אין נחות, אין כוחות, אין הנחות, אין נחת, אין אחות. בשיר ה אנחנו מובלים אל העיניים שלא יראו עוד אף פעם, אל האוזניים השומעות בכי. אנחנו שומעים את צלילי השטף מתוך ההברות, את האפס מבעד לאפר. אנחנו מוכרחים לשים לב לדמעות וללהבות, למים ולאש. יסודות העולם התמוטטו, נבלעו בבור זה, השותת אפלה וצלמוות. המתה והחיה, לשתייהן אזלו הכוחות; האחת מדברת והשנייה שתוקה. האח מדבר אליה. בשיר הבא ידבר אדף אלינו הקוראים, לא אל המתה, על ליבה השוקע בחול של אמו: "הִיָּה לָהּ לֵב כְּבֵד מִן הָאוֹקְיָנוֹס / לְאֲמִי / וְהוּא שְׁוֹקֵעִי"<sup>6</sup>. האובדן אינו ים, הוא מדבר מקראי מבעית – אך כזה שרק קראנו ולא חוונו, ואין לנו מושג: "אֲתֶם חֲשִׁים בְּעֵצְמוֹת אֶת הַמְּדַבֵּר? / אֶת הַסְּפִינּוֹת טְבוּעוֹת, תְּקוּעוֹת / בְּחֹל כְּמוֹ צִלְבִים, אֶת הַבּוֹרוֹת רִיקִים / מְכוֹכְבִים, אֶת דְּפֶק בְּרֵד הַמֶּן / אֲתֶם זוֹכְרִים?"<sup>7</sup> אבל כאן, בשיר ה, המוות בפי הילדים ועל פי תפיסתם. הם "תְּפוּסִי תְּמִיָּה", מציבים בתמיחתם את השאלות שמבוגרים אינם שואלים, שאלות של הנסיך הקטן: "אִם טְפֹסֶתָ לְכוֹכֵב, מָה / תַּעֲשִׂי אִם יִפֹּל, אִם תִּהְיִי רַעֲבָה"<sup>8</sup>. אצל סנט־אכזופרי הילדים "מבינים את סוד החיים": "כִּךְ טִיבִם שֶׁל הַמְּבַגְרִים, וְאֵין לְדוֹן אוֹתָם לְכַף חוֹבָה. עַל כֵּן חִיבִים הַיְלָדִים לְהִתְיַחֵס אֲלֵיהֶם בְּסִלְחָנוֹת וּבְאֲרֵךְ־רוּחַ"<sup>9</sup>. סבתם עונה להם במעשים; היא מגינה ומסתירה. כמה נרפות וכמה כוח גלומים בד בבד בפועל "הניחה" כאן: "וְהִיא הִנִּיחָה אוֹתָם בְּמִסְתָּר / הַקְּסָאָם"<sup>10</sup>. במרחב המוגן בעיר שדרות מוסתרים החיים מפני המוות וכל ספִיחיו. כאן דואגים. השורות הבאות – "וּבָאָה פְּיוּחָה אֵל / הַסֵּלוֹן שֶׁם יִשְׁבְּתִי / וְכָבֵד אֶמְרָתִי" – מהדהדות קינה מספר תהלים. רחוק מעיני הילדים. במרחב של זיכרון, "שֶׁם לְשִׁבְנוּ גַם־בְּכִינוּ בְּזַכְרָנוּ" (תהלים קל"ז 1). השורות האחרונות הן צל של מסקנה אחרונה על המוות, מסקנה שאדף מגלה לאחות המתה על מותה. אחרי ששמע את ההסבר הפשוט "לֹא נִרְאָה / אֶת אֲבִיבָה", הוא רואה בעצמו מתוך האפלה: "כְּמָה פְּשׁוּט לְרְאוֹת אֶת זֶה / בְּחֶשֶׁכָה כְּמוֹ גַחְלֵת – / לְאֲבֵד יֶלֶד פְּרוּשׁוֹ תְּמִיד לְאֲבֵד יֶלֶד"<sup>11</sup>. הטור החותם את השיר, כמו סימן אין־סוף, נארג ונאסף ואז נפתח שוב מחדש. הסימטריה מייצגת תנועה שאינה

5 אדף, [א. שֶׁל מִי הַזְּמַן הַזֶּה], יגאל שוורץ (עורך), אביבה־לא, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2009, עמ' 7.

6 אדף, [א. הִיָּה לָהּ לֵב כְּבֵד מִן הָאוֹקְיָנוֹס], יגאל שוורץ (עורך), אביבה־לא, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2009, עמ' 13.

7 שם, שם.

8 אדף, הערה 1 לעיל.

9 אנטואן דה סנט־אכזופרי, הנסיך הקטן, מצרפתית: אריה לרנר, תל אביב: עם עובד, 1971, עמ' 18.

10 אדף, הערה 1 לעיל.

11 שם.

נפסקת; נחש הנושך את זנבו; פרפטואום מובילָה; "לימבו הילדים". לעולם לשוב ולאבד, לעולם "לְחִיּוֹת / אֶת מוֹתֶךָ". הילד שאבד, הילד במרחב המוגן וגחלת הילד שתבער ולא תפחת. אמיר גלבע כתב: "יִדְעֵנוּ תְּמִיד: אֵין לְדַבְּרִים קֶץ. / אֶךְ מֵהוּ הַחֹזֵר וְחֹזֵר וַיִּכְבֵּר בְּלִי לְאוֹתָת / הַקּוֹל הַלּוֹחֵשׁ / חֵי הַחַי וְנִמְת הַמֵּת / וְאִם צוֹעֵק וְאִם שׁוֹקֵט".<sup>12</sup>

תל אביב

---

12 אמיר גלבע, "על סגנון", שירים בבוקר בבוקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987.

# דיקו





## ”האינסוף קל מדי”: ריאיון עם שמעון אדף

### מדאינים: יגאל שוורץ ורינה ז'אן ברוך

**יגאל:** אתה יודע, שמעון, חשבתי על זה לקראת הפגישה שלנו. נדמה לי, וכבר דיברתי על זה עם רינה, שציר הנבואה, שלא כולל בהכרח עמדת נביא, מקבל יותר ויותר נפח בכתיבה שלך. האם יש לאבחנה הזו תוקף כלשהו? ואיך, אם בכלל, שירה ונבואה מתיישבים יחדיו, ובפרט בתקופה ההזויה הזאת, תקופת הקורונה?

שמעון: קודם כול אני רוצה להגיד שהקישור בין שירה ונבואה די מרתיע אותי. אני חושש מפני העמדה של הנביא, למרות שהיא עמדה מסורתית של משוררים. אפשר להגיד שאם מחלקים את כל המשוררים לקטגוריות, הקטגוריה של הנביאים קיימת. ישנם מקוננים, נביאים, מהללים (שהם תמיד הקבוצה הכי קטנה בקרב המשוררים ומעניין לשאול למה), וישנם אלה שחוצים את הגבולות כל הזמן ומחפשים עירובים משלהם. ובין שלל הקטגוריות, הקטגוריה או הפוזיציה שמרתיעה אותי באמת היא זו של הנביא, משום שבעמדה הנבואית יש טענה לסמכות שלכאורה חורגת מתחום האנושי. הקול שהגיע אליי, שנוצק בעצמות שלי, שחזק ממני, שרוצה להתפרץ, הפיתוי לתאר כך את היצירה גדול. ומובן שהוא נתמך במיתוס ובמסורת רומנטית...

#### **יגאל:** היוצר כמדיום?

שמעון: כן. אבל להגיד באופן גורף שהשירה פטורה מעולם הנבואה תמיד, גם זו סוג של אשליה. ובאמת השאלה שלי היא איך מתחילים לדבר על הדברים. איך מתחילים לדבר על המודוס הנבואי בשירה ובכתיבה? אני חייב להגיד שאני לא ממש יודע. אני יודע להגיד כמה דברים על תהליך היצירה עצמו. שתמיד יש לו מקור שהוא עלום, ותמיד נדמה שהמקור חיצוני, למרות שהוא תואם איכשהו את התבנית הפנימית של האישיות שלי. ואני מניח שהרבה כותבים מכירים את התואם הזה. כביכול, העצמי הוא לא יותר מאשר כלי. יש לו צורה, קווי מתאר, והקול שעובר דרכו מקבל את הצורה הזאת. אבל הכלי הוא לא המקור. ואני מרגיש שככל שאני מתקדם בכתיבה, ואולי זאת הסיבה שנוצר אצלכם רושם של התעצמות הנוכחות הנבואית, ככל שאני מתקדם בכתיבה אני סומך פחות על פיגומים ויותר על קשר לקול האחר, יותר על חיפוש אחר הצורה שלו. אם בהתחלה אנחנו תמיד כופים את הסיפור שלנו על כל מבע שמוצע לנו, אני חושב שככל שמתקדמים בכתיבה, לפחות אצלי, השאלה היא כבר לא "איזה עצמי שלי אני רוצה לתווך", אלא "איזו צורה אני צריך לתת לקול הזה". והרבה פעמים אני מוכרח לשם כך לפרק את העצמי, לפצל אותו, לרסק אותו.

**יגאל:** כלומר, זה סוג אחר לגמרי של שליטה? אתה עובר ערוצים? בערוץ אחד, הקדום מביניהם, אתה קפדן פחות, הוא כמו מעיין שאתה נותן לו לנבוע וכמעט ואינך מתערב, ובערוץ אחר אתה מנתב או צר את הנביעה?

שמעון: כן. זה תיאור טוב, אני חושב. הדבר השני שאני רוצה להוסיף, ואני מתאר לעצמי שאתם מודעים לו, משום שגם רינה כתבה עליו וגם יגאל, אנחנו שוחחנו לא פעם בעניין, הוא סוגיית הזמן. הזמן כתווך או הזמן כתנאי התאפשרות של ניסיון והאופן שבו אני עומד מולו. לעיתים קרובות המחשבה על נבואה נובעת מתפיסת זמן ליניארית. כלומר, ההנחה שאנחנו חיים במציאות שיש לה כרונולוגיה מסוימת, לא משנה אם היא סיבתית או נסיבתית, שבה אירוע רודף אירוע, בשתייהן אנחנו מניחים שמהו בא אחרי מהו, שיש לנו לפני ואחרי, מוקדם ומאוחר ברצף. החוויה שלי בעולם שונה. לרוב היא חוויה של סינכרוניות, של אירועים שמתרחשים באותו זמן, למרות שכשמסדרים אותם, מסדרים אותם מ"מוקדם" ל"מאוחר".

**יגאל:** גם כאדם, לא רק ככותב.

שמעון: כן, גם כאדם. אני חושב שככותב האידיאל שלי הוא ללכת ולהתקרב אל החוויה שלי כאדם. זאת אולי, אפשר להגיד, תפיסת העולם שלי ככותב. שככותב אני צריך לסגור את הפער בין החוויה שלי כאדם לבין יכולות הכתיבה שלי. וזה מפתיע, כי כביכול כבני אדם אנחנו מוגבלים, אנחנו נתונים במסגרות, אנחנו, אם אנקוט בלשון יותר מעודכנת, עוברים הבניות, חניכות לכל מיני צורות של מחשבה, ונדמה שהכתיבה היא המרחב הפרוע של החופש, שבו אנחנו מתנסים ובו אנחנו חורגים. אבל זה לא נכון. אני חושב שהחוויה האנושית האמיתית היא החריגה, היא ההתנגדות, היא חוסר הציות למה שנדמה לנו שהוא אנחנו. הכתיבה הולכת לקראת זה, הולכת אל זה. היא לא המרחב שבו אנחנו פורצים את המוסכמות, היא המרחב שבו אנחנו נאמנים יותר להתנסות שלנו בעולם, זאת התחושה שלי. במובן הזה, אני לא יודע להגיד. אני חושב שרינה כתבה במקום אחד בצורה מאוד מדויקת, לא תמיד מבחינים אצלי בין זיכרון לבין נבואה, ההבדל ביניהן הוא השיבוץ שלהן על הרצף הכרונולוגי המצוי. נבואה היא היזכרות באירוע שנדמה לנו שעוד לא קרה, וזיכרון... טוב, קיימת הבעיה המפורסמת, היא דווקא לא פילוסופית, אלא פיזיקלית, מדעית, שקשורה לתודעה, למה אנחנו זוכרים את העבר אבל לא זוכרים את העתיד. אם אין זמן, לפי הפיזיקה המודרנית, למשל בתורת היחסות הפרטית של איינשטיין. זמן הוא מושג ריק, הוא מה שהשעון מודד, ובתורת היחסות הכללית אפילו לא זה... אני לא יכול להגיד שאירוע קורה במאדים לפני שאירוע קורה פה או אחרי כן, אני צריך לצלוח את המרחק בין שני כוכבי הלכת בשביל לבחון, לעבור בין מערכות ייחוס כדי להבין מה קורה שם. זאת אומרת, אין לנו אותם שעונים.

**יגאל:** בגלל זה יש הרבה מאוד טרנסגרסיות?

שמעון: אני רק רוצה להשלים את המהלך הזה. בכלל, נדמה לי שעם ההתבגרות היכולת שלי לטעון טיעון לכיד בעל פה מתפוגגת, ואילו בכתיבה היא נעשית דחוסה, היא מיתרגמת לצורות הבעה דחוסות. אולי באמת בכל כתיבה אני הולך אל השירה... אז ככה,

אם אין זמן, אפילו סימולטניות אין, איך זה שאנחנו זוכרים את העבר ולא זוכרים את העתיד? תשובה שהופכת מקובלת עכשיו בקרב פיזיקאים צעירים – באופן מעניין, הם נהיו לגמרי שמרנים, כמו שקורה לדורות האחרונים, שפניהם אחורה, מה כבר הם רואים כשהם מפנים את המבט, איזה ביטחון יש בריאקציה – היא שאנחנו זוכרים את העבר כי העבר כבר קרה, ואנחנו לא זוכרים את העתיד כי הוא טרם קרה. זאת שיבה לתפיסה הישנה של זמן כרונולוגי. ואני חושב שהסיבתיות שלנו שגויה. העובדה שאנחנו זוכרים משהו מכוננת אותו כעבר, ויש לנו רגעים שבהם אנחנו יכולים לתפוס את האירוע בלי לכוון אותו כעבר. הרגעים האלה הם מעמד הנבואה. הרגע מתכוון כעתיד, שבו אנחנו משחררים את האירוע מכבלי הזמן שלו, ואומרים, הוא עתיד להיקלט בתודעה שלנו מתישהו ולהיות חלק מהחוויה שלנו.

**יגאל:** זאת אומרת שברגע שמהו הופך לזיכרון, הוא נמצא בזמן... שמעון: של עבר.

**רינה:** דיברת על אירועים שמתרחשים במסגרת זמן נפרדת, למשל מאדים, ואני רוצה לשאול בקשר לתפיסה של קני מידה של זמן. בספרים שלך אתה לא עוסק רק בדברים שמתרחשים בתקופת חיים אחת, אלא יש תחושה של נקודת מבט רחבה יותר, כמעט נצח, וגם זה מתקשר, אולי, למה שאתה מתאר.

שמעון: כן, זה נכון, אני עושה את התרגיל הזה הרבה למרות שאני יודע שהוא אבסורדי. אני זוכר שבלימודי הפילוסופיה, בשיעורים שלקחתי בחוג לפילוסופיה, נתקלתי שוב ושוב בביטוי "sub specie aeternitatis", "מבחינת הנצח". והוא חוזר הרבה, גם אצל פילוסופים ספקנים עד לשד העצמות כמו ויטגנשטיין. מה קורה אם מסתכלים מנקודת המבט של הנצח. אבל מה זה אומר, הרי את נקודת המבט של הנצח אנחנו לא יכולים לסגל או להבין. ובכל זאת אנחנו... יש לי ויכוח עם חברים מתמטיקאים, שמתמטיקאים נוהגים בזילות במושג האין-סוף. אין מהלך שפטור אצלם מאין-סוף, בואו נניח שיש אין-סוף כזה, בואו נניח שיש אין-סוף כזה. מה זה בכלל האין-סוף הזה, אנחנו בקושי מבינים את החוויה של הסופיות. האין-סוף קל מדי. די מדהים, המצאה כזאת. וכך גם בנוגע לנצח. למרות שאני מסרב לאבסורד שברעיון הנצח, אני לא יכול שלא להתפתות אליו, לנסות ולדמיין צירים אחרים של זמן, אם יש, או מרחבים אחרים של זמן, או אפשר להגיד, זמנים – לא במובן של תקופות, אלא במובן של תנאי האפשרות של ניסיון, זמנים אחרים. סוגים אחרים של זמן, של זמניות.

**יגאל:** מה שמאוד אופייני לכתיבה שלך זה חציית גבולות תמידית, או אזורי אופל, האזורים האלו של ה"twilight zone". לי יש הרגשה, ואשמח מאוד שתגיד לי מה אתה חושב, שבדבר אחד הדברים מאוד ברורים. העמדות המוסריות שלך ברורות. רע וטוב אצלך זה רע וטוב. אני אף פעם לא מרגיש שאני בעמדת ספק, כמו אצל קפקא, ב"מושבת העונשין" או משהו כזה, שחשבת שמהו לא בסדר ופתאום מתברר לך שהכול תלוי

**בנקודת התצפית. המון דברים קשורים אצלך לנקודת תצפית, המון חוויות, אבל בעיניי הזה, האתי, זה מאוד ברור, אני חושב.**

שמעון: השאלה מחדשת לי. אני צריך להעביר את כל הספרים שלי בראש ולראות באיזו מידה אתה צודק. זאת אולי באמת גם מכשלה שלי ככותב, מפני שכאדם אתיקה חשובה לי. אני תוהה אם בחיים שלי אני אדם אתי כפי שאני מאמין, וההתנסות שלי בעולם היא התנסות שהיא אתית מעיקרה. אני חושב שאנחנו חיים במציאות לא אתית, במובן העמוק, שהולכת ונעשית פחות ופחות אתית, ואני כועס על כל הפרה של מה שאני תופס כ... אני אפילו לא אגדיר מהי אתיקה, מה שאני תופס כמוסכמה של צלם אנוש, מה זה כבוד, מה זה אומר להתקיים בכבוד. אני לא מדבר על הקודים המיושנים של כבוד, כמו הכבוד של המאפייה או הכבוד של השכונה. הרי גדלתי גם בשכונה שעניין הכבוד היתרגם בה לתפיסות הכי אנכרוניסטיות של התנהגות חברתית שאני מזהה לפעמים בעצמי וממש נאבק בהן, נאבק באנכרוניזמים האלה. אני מדבר על כבוד במובן של שימור צלם אנוש. מה זה אומר לי, מה זה אומר לאחרים. ואני חושב שהאתיקה מתבטאת בספרות שלי באופן המובהק ביותר בהישחתות של צלם האנוש. המופעים הראשוניים של השחיתות ואובדן השליטה שמפציע מהם. אני לא חושב שאני מדבר על רע וטוב, אני מציע הצעה נגדית להצעה שלך, יגאל, לא רע וטוב אלא שחיתות וצדק. איפה הם עומדים. זאת אומרת, איך מגדירים אותם, מה הרגע.

**יגאל: הם שם. הם עומדים. אבל למה אתה מתייחס לזה כאל נכות? לי נראה שהקוראים שלך זוכים במצפן מזהב. הגיבורים שלך הם אנשים שסוחבים אשמות: על מות האב, על נטישה של חברה וכולי, אבל יש להם צלם אנוש. הם מתקיימים בתוך מנעד הומניסטי מובהק.**

שמעון: מחמאה עצומה. אתיקה היא היבט או ממד תרבותי שאני נוטה להימנע מדיונים סביבו, אבל ברור לי שבספרים שלי וביצירה שלי אני רוצה לגעת בו. לשאול איך מתחיל הנגע הזה של השחיתות, מה הן ההשחתות של הנפש ושל הגוף ושל החברה. הן קשורות בעבותים. לא פעם אני פותח במחלה, ואחר כך השחיתות בתוך הבית, ואחר כך השחיתות במועצה המקומית, והבדיקה נעשית בגלים מתרחבים.

**יגאל: כמו שקורה בכתב היד החדש שלך, נכון? הגברת הזאת שמחליפה כל הזמן...**  
שמעון: כן, שמה גלוריה מונדי.

**יגאל: כן, והמספר עוקב אחר דרכי ההשחתה שלה.**  
שמעון: כן, כן.

**רינה: אני אשאל על חציית גבולות הז'אנרים או גבולות של נוסחאות, כגון נוסחת הבלש, או על חציית הגבולות בין חיים לספרות, כמו במקרה של דליה שושן ואורי אלחייני. יש כל הזמן תנועה סביב הגבולות ותנועה של חצייה מעבר להן. ממה זה נובע? האם זה פשוט ניסיון ליצור כל פעם משהו חדש, כמו המודרניסטים שדרשו, "make it new!"**

**אמירה שגם מלווה את הכתיבה שלך? כלומר, הצורך לחדש, לא לחזור על משהו שכבר קיים. אם תוכל להרחיב על כך.**

שמעון: אני חושב שטוב שאת נוגעת בעניין המודרניסטי, כנקודת מוצא או אפילו כמפץ. למרות שאני חושב שבתקופה שבה גדלתי הייתה... אני לא יודע, אני מנסה לשחזר את התנאים בישראל, באיזו מידה חיינו בחברה שהיא מודרניסטית, או פוסט-מודרניסטית, או שוב פרה-מודרניסטית. שנות השמונים אמורות להיות עשור פוסט-מודרניסטי במובן הטריפה של ההייררכיות, וגם לפי כל התסמינים המקובלים שנותנים בפוסט-מודרניזם: מעבר בין גבוה לנמוך, בין קאנוני לפופולרי, תסמינים שניכרו בשנות השמונים בבירור, ואולי גם הגדירו אותן – בעולם ואולי גם בישראל. אבל החניכה שלי לשירה ולכתיבה הייתה של המודרנה. אני לא יכול להגיד שהדבר נעשה במתכוון, הוא היה אקראי לגמרי.

**יגאל: מי במיוחד?**

שמעון: בתחום השירה אחד הספרים שהכי טלטלו אותי היה שירה מודרנית, האנתולוגיה שבנימין הרשב תרגם וערך. קראתי בתדהמה גוברת את השירה שנאספה בה. ולשירים האלה הגעתי אחרי שכבר קראתי בודלר, זאת אומרת, כבר הייתה לי הכנה. הרשב מסרטט שם מהלך היסטורי פשוט, מראשוני המודרניסטים ועד הרגע שבו המודרנה נזנחת לטובת ניסיון צורני שהוא ריק כבר, זאת אומרת, האפשרות שהמודרנה הובילה אליה ונעצרה על סיפה, הגיעה עד אליה ולא בחרה בה. בשנים האחרונות אני חוזר אליה. מבחינתי כבר ביכיתי את המודרנה, מחיתי את זכרה ואני לא מפסיק לחפש אחריה, חוזר אליה ללא הרף, כבית גידול. אולי בכל פעם מטעם אחר. בשנים האחרונות אני חוזר אליה כי היא שידכה בצורה החזקה ביותר, ומעוררת המחשבה ביותר, בין המחשבה הפוליטית למחשבה האקספרימנטלית. אנחנו חיים בתקופה שבה האקספרימנטלי שייך לאסתטי והפוליטי שייך לתחום התוכן, הטענה. הוא מייתר את הצורה, כי הוא פוליטי. כלומר, האמירה מייטרת כל סוג של מבנה. יש ויכוח תרבותי, שאפשר להתוות את הגנאלוגיה שלו, מתי הוא מתחיל, איך הוא נפרש על פני הדורות, בין הפוליטיים, שלפיהם האמירה, המסר, הייצוג הם החשובים, הם ותפיסת העולם שעושים לה נפשות, לבין האסתטיקונים, שלפיהם האמירה חשובה פחות, ואילו האופן והצורה עליונים. ואני חושב שהמודרניזם של המאה העשרים הצליח לזווג בין שניהם. נכון שבודלר מתנער, בזכות אדגר אלן פו, מהדרישה מספרות להכיל היבט דידקטי. להפך. הדידקטיקה והשאלה המוסרית בכלל לא נוגעות לתחום הספרות, הן נוגעות לתחומים אחרים של המחשבה האנושית. ספרות צריכה להיות משוחררת מהם. אבל ככל שהמודרנה מבשילה, דווקא אז היוצרים או האסכולות שעורכים את הניסויים הפרועים ביותר בצורה, בשם הצורה, בשם עליונות הצורה, הם בעלי סדר היום הפוליטי ביותר. למשל מרינטי, שמתחיל עם השטויות של הפוטוריזם, הוא פוליטי במתכוון. לימדתי הסמסטר את המניפסטים שלו, והתגובה הראשונה של הסטודנטים הייתה, זה נורא פשיסטי.

**יגאל:** זה נכון.

שמעון: זה נכון לגמרי. אבל הוא לא תפס את עצמו כפשיסט. להפך, הוא רצה להשתחרר לחלוטין מכל מחשבה פוליטית, מכל תוכן. מבחינתו חומר הוא הדבר המרכזי שהאנושות צריכה להתכוון אליו בקיום שלה. ועד הסוריאליסטים שהם, טוב, ולטר בנימין כבר עמד על זה ואני לא צריך להחרות להחזיק אחריו, שבסופו של דבר הפרויקט שלהם הוא פרויקט לעתיד לבוא. פרויקט של הרחבת התודעה באופן כזה, ששום הייררכייה שמוצעת לנו מן החוץ לא תקנה שליטה בתודעה שלנו. החיסון המוחלט מפני כל השפעה פוליטית, ההתנגדות המוחלטת.

**יגאל:** אני רוצה לשאול אותך על הפוליטי ועל הקשר שלו עם המודרניזם. בזיקה הזאת יש משהו, במודרניזם, בכור ההיתוך של המודרניזם, יש חשבון מאוד מורכב עם אלוהים, לא? שמעון: עם אלוהים, עם העבר.

**יגאל:** עם המורשת. אתה לא יכול לקרוא ט"ס אליוט או עזרא פאונד בלי זה, זאת מין נוכחות נעדרת.

שמעון: לגמרי. אתה כבר... אתה עדיין נושא את המחשבה, את הצורה של המחשבה התאולוגית בתוכך, רק שאתה לא יכול כבר לדבר דרכה.

**יגאל:** זה קין. סוג של קין.

שמעון: אלו אנשים שבורים...

**יגאל:** אבל אני מדבר עליך...

שמעון: כן, כן. גם אנשים שנשברו במיליון צורות. בשבוע האחרון קראתי את התרגום החדש של הר הקסמים של תומס מאן. מאן הוא סופר שאני לא אוהב, אבל מנסה להבין. אני מנסה להבין את הכתמים העיוורים שלי, מה הבעיה שלי עם תומס מאן. די מדהים לחשוב שהרומן נכתב ב-1924. רומן שנכתב ב-1924 ומסתיים במלחמת העולם הראשונה, כי בסופו האנס קסטורפ מתגייס, והגיוס הוא השחרור שלו מהר הקסמים. הוא ממלא את התפקיד של בן הדוד שלו יואכים, שהביא אותו להר הקסמים, ומת שם ממחלת ריאות. וכשהאנס יוצא לקרב הסיפור נוטש אותו. הוא לא יכול להתקדם מעבר למשבר של מלחמת העולם הראשונה, שאחראית לפיצוץ הזה, של המודרנה. אולי זאת הסיבה שאני לא אוהב את מאן. שהוא עדיין סופר של המאה התשע-עשרה. יש לי קושי עם הספרות של המאה התשע-עשרה, גם עם סופרים גדולים בה. אני מרגיש קרבה עצומה לאדגר אלן פו, למלוויל, אבל הם קצת הקדימו את זמנם, הם כבר לא שייכים לספרות האירופית, המכובדת, של הרומן רחב-היריעה, עם המספר הסמכותי היודע כול שיועד גם להתערב.

**יגאל:** החברתי כשלעצמו לא מספק אותך.

שמעון: נכון. מבחינתי, וזה פיתוח של מחשבה שאני חושב שהבעתי בעבר, הדרך היחידה להתנגד בָאמת היא באמצעות הצורה, ולא באמצעות התכנים. הצגה של צורות מסוימות מייצרת מוטציה של תודעה. המאמץ להרכיב מחדש את הצירים של הזמן, של המרחב, אחרי שהם עברו פירוק, זה מהלך פוליטי שלא משאיר את התודעה כמו שהייתה, ואולי גם מאפשר לה להיות עמידה יותר למוסכמות ולמנגנוני שליטה סמויים, להיות מפוכחת יותר בנוגע לאתוסים, למטפורות גדולות ולתצורות מקובעות של זהות וידע.

**יגאל:** בגלל זה גם, אני מניח, זה יצחיק אותך, אבל הדרך היחידה שאפשר לטפל בי זה בפיזיותרפיה או ברפלקסולוגיה, זאת אומרת, כל דבר שבא דרך הראש תקוע. ולא יעזור כלום. אני בא יותר מדי מוכן. בצורה תופסים אנשים פחות מוכנים מאשר ברעיונות... שמעון: אני חושב שהדברים קשורים לצד המודרניסטי שרינה הזכירה, שנטמע, שנטבע בי בבלי דעת. ברור לי שבחזרה על דפוסים ומוסכמות מוכרים בספרות יש נחמה, יש נוחם, אנחנו רוצים לחזור למקומות שהיינו בהם. לא רוצים להתאמץ וללמוד מחדש, זה די מעצבן גם ככל שמתבגרים, די, עוד פעם עם כל ההמצאות האלה. אבל יש בי חשש נורא גדול לכתוב אותו הספר עוד פעם, למרות שאני בוודאי כותב את אותו הספר שוב ושוב. הפרדוקס מובנה. מן רמייה תודעתית נמשכת, שבשביל לכתוב משהו מחדש אני צריך להמציא צורה אחרת ולגעת כמעט באותם רגשות. בעצם, אולי לא לגעת באותם רגשות, אבל כן לחזור לאותם נושאים. אני חושב שההערה של יגאל על הגוף נכונה. החוויה שלי, גם את הלשון וגם את הספרות, היא גם חוויה גופנית. אני אדם שנתרע באופן כללי ממגע. יגאל, עם החיבוקים שלו, נמצא בדיוק בקוטב ההפוך. אני נדחק – לא להילכד בחיבוק, לחצות, לפרוץ החוצה, ללכת למקום אחר, להיעקק לזמן אחר, להשיל כל רגע וכל מקום שבו אני מרגיש בנוח מדי, לבגוד בנוחות הזאת.

**יגאל:** זה ממש סינדרום קין.  
שמעון: יגאל, זה אתה אמרת.

**יגאל:** לא, באמת, אבל זה כאילו אתה... כל הזמן צריך להתחדש, ללכת קדימה. אתה מכיר את זה, הפחד שברגע שאתה עומד אתה מרגיש כמו עוף לילה שמאירים עליו בפנס ולוכדים אותו.

**רינה:** ומה בעניין המעברים בין הספרות לחיים, כמו בדמויות של דליה שושן ואורי אלחיני? איך אתה תופס אותן, האם הן שונות מדמויות אחרות שלך? איזו נוכחות הצטברה אצלן במשך השנים?

שמעון: אני לא יודע להגיד למה דמויות מסוימות ממשיכות להתקיים גם בתום היצירה שעוסקת בהן. דליה שושן נבראה מתה. אולי משום כך היא שורדת הרבה יותר מכל הדמויות שלי, אני חושב, מבחינת העוצמה וגם מבחינת הנוכחות שלה. היא הפרויקט הספרותי הכי נרחב שלי. בשנה שעברה חיים רחמני ואני הוצאנו אלבום עם השירים שלה: מיתולוגיה שלמה מתחזת לציפורניים. את השירים מבצעים אומנים שאני מעריך, ודליה הפכה להיות ערוץ בדיאלוג שלי איתם. אני לא יודע להגיד למה היא. אני חוזר

להתנסות שלי כקורא, לא, אני חוזר להתנסות שלנו כקוראים. אנחנו לא משאירים את הדמויות בין דפי הספר כשאנחנו קוראים בו, הן ממשיכות ללוות אותנו באיזשהו אופן, אנחנו ממשיכים לתהות עליהן. כשהייתי ילד וכתבתי השתמשתי בדמויות מתוך ספרים, הן היו לי בנות שיח. הן הפכו להיות מראות שדרכן אני יכול להתבונן בעצמי, והן היו לא פחות ממשיות מהאנשים שסבבו אותי, ואני לא מדבר פה בגנות האנשים שסבבו אותי, אלא בזכותן של היצירות הספרותיות שהצליחו. יותר מזה, אני חושב שאנחנו חיים במין תרבות שבה, באמת, זאת קלישאה, ההבדלים בין הממשי והמדומיין הם נחלת העבר. מה בדיוק מבחין בין דליה שושן לבין נערה מהמיד-ווסט שלקחו אותה והלבישו אותה בכל מיני בגדים וכתבו לה שירים וקבעו מה היא תהיה, והיא משוטטת לה בין במות בעולם, שרה, יש לה מועדוני מעריצים. מה עושה אותה אמיתית מאשר דמות שנבראה בספר? אתם זוכרים את מילי ונילי? או מילי ואני-לי? זוג ראפרים לבנים, אני לא יודע מה הם היו בכלל, באחת ההופעות שלהם התגלה שהם בכלל לא שרים את השירים, אלא רק מניעים שפתיים בזמן שההקלטה מתנגנת, כי הפלייבק נתקע. זה היה רגע מדהים בשבילי. כמו הסדק הזה שנפער פתאום בחלל ואפשר לראות דרכו יקום אחר לגמרי, את אחורי הקלעים. אחורי הקלעים לא דומים בכלל בשום צורה למה שנמצא בקדמת הבמה. והמעברים האלה, כן, הם חשובים לי, כי אני חושב שכמו שהגבול בין החיים לבין המוות קטגורי מדי, גם הגבול בין הספרות לבין הקיום שלנו קטגורי מדי. אפשר לומר ”הינה ספרות”, ”הינה בדיון” ו”הינה מציאות”. אבל צריך לזכור גם שדמויות שנולדות במחוז אחד חוצות לעיתים למחוז השני. זה קורה.

**יגאל:** יש סוג של קביעות בעניין של הזוג, הנער והנערה, ומה שהם זה לזה. זה יסוד מוסד ביצירה שלך...

שמעון: כן, אני חושב שהמבנה בלתי נמנע, אני לא יודע... הדימוי של התאומים, שני הצדדים של הקיום האנושי, הזכר והנקבה, הוא משוקע באדני התרבות.

**יגאל:** ויש להם גם פונקציות משתנות, אבל בכל זאת בתוך סט של... כאילו אי אפשר לתאר את העולם האדפי בלי הצמד הזה. ויש ביניהם גם סוג של נדיבות ואחריות הדדית ברמה מטורפת. בכלל, יש חבורות קטנות וככה, אבל בין הזוג הזה יש... מה שחשבת, יש קשר. לא יודע אם אהבה, הם ערבים זה לזו טוטלית, אני חושב, באותו הקשר. יש משהו אבירי בעולם שלך. טונות של אחריות ודבקות במשימה אדירה. לא כל סופר יוצר גיבור שתפקידו לחסום בגופו את הסדק שבין העולמות. וזה מחבר אותי לעניין המקום של האסון בעולם שלך. זאת ספרות שכל הזמן יש ברקע שלה (שיכול להיות גם בעתיד) אסון קולוסאלי. והגיבור והגיבורה האלה עומדים מול האסון ורק החיבור הגורדי הזה ביניהם יכול איכשהו, אם כי רק זמנית, לעצור את האסון הזה.

שמעון: האמת שלא חשבתי על זה. זאת הבחנה יפה. בנוגע לאסון, תהיתי עליו לא פעם. הרי בתור מי שמלמד כתיבה במשך שנים, אם אני מזהה תבנית אצל התלמידים שלי חובתי לומר להם, תכתבו בלעדיה ונראה מה יצא. קרה לי עם תלמידה בזמן האחרון, שכל סיפור שלה מבוסס על הסתרה, אחת הדמויות תמיד מסתירה סוד. בסדר, זה שלד



יעיל, רב עוצמה. ביקשתי ממנה לכתוב סיפור שבו אין לאיש סודות. שתבדוק באיזו מידה הכתיבה שלה נסמכת על תחבולת הסוד. היא אמרה, אם אין סוד אין דרמה. אמרתי לה, אוקיי, אולי את צריכה למצוא דרמה במקום אחר. בואי ננסה, בואי נראה. היא לא חזרה אליי, אז יכול להיות שהתרגיל לא עבד. אבל לעצמי אני אומר, גם אני צריך להתנסות בתרגילים האלה. האם אני יכול לכתוב סיפור שבו אין סוד, אין אסון, אין אובדן? ולבושתי אני מודה פה שאני מאמין שאסון, בה במידה שהוא ממוטט אותנו, הוא גם מה שממשמע את הקיום שלנו. הוא מה שמאפשר לנו לספר את הסיפור. אני נוגע בקצה החוט של ריבוי הצורה שעלה קודם בהקשר השאלה של רינה. התפיסה הרווחת של האבל היא שהוא משתק. ואני חושב שאין כמעט מצבים רגשיים שייצרו כל כך הרבה צורות מקוריות כמו האבל, כל כך הרבה חיפושים אחר הצורה הפרטית. אנחנו מקבלים ראיות לכך עכשיו גם בספרות העברית, כי מתפרסמים יותר ויותר ספרי "אחרי מות", ספרים שקודם כול מחפשים אחר צורה. שהשאלה הבוערת שלהם היא איך עכשיו מדברים את הדברים.

#### **יגאל: האבל מכריח אותך למצוא את הפרטי?**

שמעון: כן. האבל מכריח אותך למצוא את הצורה המתאימה לו. כשאנשים כותבים על אהבה, או אפילו על בדידות או על רגשות אחרים, הרבה פעמים יש להם, כביכול, מן המוכן. צורות מן המוכן שהם יכולים להסכין להן. אבל באבל יש משהו שאומר לא, הכול התפרק, ועכשיו בפרוק הזה צריך למצוא.

#### **יגאל: כי זה על גבול השתיקה?**

שמעון: כן. כי השתיקה כל כך מאיימת שם. וגם כי הרגע תובע מאיתנו אמת. יש מעט מאוד יצירות שנכתבו על אבל שנעדרות כל ממד של אמת. אני יכול למנות אלפי יצירות שנכתבו על אהבה שאין בהן שום אהבה באמת. אלפי יצירות שנכתבו על נקמה שאין בהן את השרפה של הנקמה. שאהבה ונקמה בהן הן מוסכמות. אבל אני מתקשה לחשוב על יצירות רבות – יש כמה, אני לא אזכיר אותן, ולפי דעתי תמיד הזיוף שם הוא הכי חורה – שנכתבו על אבל, מתוך אבל, ואין בהן אמת אישית עמוקה. אמת חשובה לי. ואני חושב שריבוי הצורה בקינות הללו קשור לחיפוש אחר האמת.

אני רוצה להגיד גם משהו על גלגול. דיברנו על גלגול בתור חציית גבולות, גלגול בין החיים למוות, אבל אני חושב על גלגול כקטגוריה יסודית של הקיום. שאלה מעניינת בגלגול זה מה השתנה. הרבה פעמים הגלגול גופני, ומה השתנה בעצם? רק הגוף השתנה?

**רינה:** אני חושבת שגם להפך, השאלה בגלגול היא מה נשאר אותו הדבר, מה הלז או המהות שמצליחים להתגלגל למרות הדברים שמשתנים.

שמעון: אלו שני פנים של אותה שאלה. האם הגלגול הוא שינוי, או בעצם לא יותר מאשר החלפת תלבושת, הסרת מלבוש אחד ועטייה של אחר? מה העיקר פה, או מה שאנחנו קוראים לו הלז? אלו שאלות מעניינות.

**יגאל: וככל שהגלגול עשיר יותר המשמעות ברורה יותר?**

שמעון: כן. והרי זאת שאלה שהיא בסופו של דבר גם דתית. ההיקסמות שלי מהמכניזם של הגלגול נמצא כבר בקובץ הביכורים שלי המונולוג של איקרוס, דרך הסיפור של איקרוס, שהוא לכאורה סיפור של גלגול אבל הגלגול מזויף. מאוד הפתיע אותי כשקראתי את הסיפור אצל אובידיוס, בגיל מאוחר. הכרתי את הסיפור בתור ילד, אבל לא את ההקשר. ההפתעה נבעה מהשיבוץ בספר הגלגולים הגדול שלו, מטמורפוזות. בתוך מטמורפוזות רק שתי דמויות לא עוברות שום גלגול, איקרוס ואורפיאוס. אורפיאוס עובר שינוי נפשי, לא גופני. הוא הופך להיות משורר מכוח האובדן. איקרוס, שום דבר, הכול זאת מין תפאורה שטפלו לו: נוצות שאבא שלו הכין לו, כנפיים שהן לא שלו, והסיפור גם מסתיים בטרגדיה הזאת של הנפילה, הנפילה בגלל חוסר היכולת להתגלגל, חוסר היכולת להמיר צורה אחת באחרת. כוח המשיכה שהסיפור של איקרוס מפעיל עליי נובע מהסכנה של הגלגול המדומה, שמציפה את השאלה באשר למהות הגלגול האמיתי. עם התפתחות המחשבה שלי על גלגול הבנתי שהוא שייך לתפיסת עולם פגאנית במהותו. בתפיסת העולם המונותאיסטית, במיוחד בעולם היהודי, אין גלגולים. להפך, אלוהים ברא את העולם בכוונה מלאה, בידיעה מלאה של מה צריך להיות, הדברים וההוויה חדורים ברצון ובכוונה שלו. דברים לא יכולים להתגלגל. מטעם זה האיסור על כלאיים, האיסור על שעטנז, על יצירת חפצים שלא היו במחשבתו של הבורא בעצם הבריאה. בשולי מסה שכתבתי על הספרות של יעקב שבתאי ציינתי שהגלגול במחשבה הרבנית שייך לכוחות הרוע, לסטרא אחרא. זאת הפעם היחידה שמופיע אצל חכמים תיאור של גלגול. איך צורות מתגלגלות? צבוע זכר הופך לנקבה ולבסוף לאחד הסטרא אחרא. הגלגול הוא הפרה מוחלטת של הסדר האלוהי והחריגה ממנו. כך שרעיון הגלגול מציב התנגדות למחשבה המונותאיסטית, שקשורה לאנטי־ריבוי: יחידאות, יחידנות, נוסח אחד קבוע, ואני מתפלל. לעצמי אני חושב שאני כותב יהודי, אבל לא חדל לאגף את היהודיות הזאת.

**רינה: באני אחרים אתה מבחין בין ספרות יהודית לספרות ישראלית. מה לדעתך ההבדלים ביניהן, ואיך אתה תופס את הכתיבה שלך ביחס להבדלים האלה?**

שמעון: אני רוצה להגיד, יגאל יודע ואני חושב שהוא מסכים איתי, שאחת השאלות העמוקות שנשאלו על הספרות העברית היא השאלה של קורצווייל, שלא השכיל לענות עליה כראוי, "ספרותנו החדשה, המשך או מהפכה". האם יש פה רצף או שבר? מה קרה פה, האם ספרותנו החדשה היא ספרות לאומית, ספרות חילונית, ספרות שלא מתייחסת לספרות הדתית שקדמה לה? השאלה טורדת אותי. ואני מבחין בין הספרות האלו כי אני חושב שמתרחשים תהליכים רבים, פנים־ספרותיים וחוסן־ספרותיים ביחסים שבין ישראליות, שאפשר להגדיר כזהות לאומית או אזרחית, לבין יהודיות, שלצורך הדיון אפשר להגדיר כזהות דתית. מה בדיוק יחסי הגומלין ביניהן? מאוד לא ברור. ישנם מי שרוצים להפריד ביניהן לגמרי, והם מגיעים משני הצדדים של המפה הפוליטית, גם מימין וגם משמאל. מתעורר הפיתוי – והאינטרס – להגדיר את הזהות היהודית כזהות גלותית, ואימוץ הגדרה זו הוא ניסיון שיבה להוויה יהודית טרום ריבונית, טרום פושעת, המאפשרת למי שמחזיקים בה לרחוץ בניקיון כפיהם. מנגד, בצד הימני של המפה, ניצתת

תשוקה להפרדה כמענה לאיבוד התוקף של הפרויקט הלאומי-ציוני. הצד הזה, שרוצה לשוב לחברה תאוקרטית, פרה-מודרנית, רבנית, הלכתית, לא ברור מה סדר היום שלהם, מציע קיום בתוך ריבונות אבל לא בהכרח נשמע לאיזו מחשבה אזרחית, אין לו שום משנה אזרחית.

אני לא בעד ההפרדה, בעד אף אחת משתי ההפרדות האלה. כשאני מדבר על כתיבה של ספרות יהודית, אני חושב, אני מדבר על כתיבה שמתנכרת להוויה הישראלית, אלא על כתיבה שבוחנת אותה מנקודת המבט היהודית. אם לרוב אנחנו נתקלים בבחינה הפוכה, שבה הישראליות בוחנת את העולם היהודי, דרך, נגיד... אני זוכר מאמרים שקראתי בשנות העשרים שלי על שירה מודרנית ישראלית. דיברו בהם על סקולריזציה, נכון? אני לא יודע, יגאל, עדיין מדברים על זה? הולכים לעמחי, לרביקוביץ, לזך ובודקים איך הם לוקחים את המקורות ומחלנים אותם. הכיוונית היא מיהודיות לישראליות, איך הפכנו מיהודים לישראלים, אם בעקבות שבר ואם בעקבות גלגול טבעי, הכרחי, מתבקש. אבל היום מעניין יותר לשאול איך קוראים את ההוויה הישראלית דרך המערך של המחשבה היהודית לדורותיה, שיש לה צדדים אתיים וצדדים לא אתיים, ולראות איך הישראליות בודה מהיהדות את היסודות שלימים יתעצמו לכדי אתוס אכזרי, רומסני. איך הן לא מנוגדות זו לזו. דרך ההבנה שהישראליות היא פרי של המחשבה היהודית אפשר לבקר את שני צידי המפה הפוליטית שדוגלים בהפרדה. לשם כך אנחנו צריכים להתחיל ולקרוא גם את הספרות הישראלית דרך המחשבה היהודית, שיש לה טווח זמן הרבה יותר גדול, וגם לשאול, בתוך סבך הגלגולים האלה, שוב: מה נשאר קבוע? מה השתנה? מה שמר על הנוצות שלו, ומה נפטר מהם וטבע? מבחינתי, העבודה היא הרחבה של תחום השאלות ושטח החלות שלהן. ההפרדות הן לא לצורך גידור. קשה לי בעיקר עם המחנה שמנסה לבקר את העולם הישראלי בשם העולם היהודי, שלוקה בכתמים עיוורים רבים. נגיד, תאוות ההצלה, המאמץ לחלץ את נכסי הישראליות, שכיות החמדה של הספרות הישראלית או של הספרות שנכתבה בתחומי ארץ ישראל ולטעון שהן שייכות רק לעולם היהודי. בוא ניקח את עגנון. עגנון לא היה ישראלי, בכלל, מה זאת אומרת לקרוא את עגנון רק ביחס לעולם היהודי כספרות מינורית? מה זה הניסיון הזה? למה הוא קשור בכלל? הייתי רוצה להאמין שהספרה שבה הספרות שלי מתנהלת היא הספרה שאני מכנה יהודית, ובתוכה הישראליות קיימת כתצורה שמעניין אותי לבחון – אותה כשלעצמה ואת היחסים שלה לתצורות האחרות.

**יגאל:** אני מוכרח לשאול אותך ביחס לזה, כי זאת הפעם הראשונה שזיתי בחוסר נחת בכיסא. שמעון: שמת' לב.

**יגאל:** כי אני מרגיש יותר ויותר שהיהדות לא נותנת שום צ'אנס לישראליות. היא חונקת אותה, היא כבדה מדי. אני זוכר שהייתי בשבתון בהרווארד, לפני המון שנים, ונדהמתי מזה שהדוקטורנטים שם מציגים עמדות בחופשיות, ככה מהאוויר, בלי לחשוב לרגע מי התייחס כבר לסוגיה הנדונה ומה הוא אמר. הם לא סבלו מנטל הירושה היהודי-נוצרי

האירופי. והעומס הזה, שלכל משפט יש כל כך הרבה משפטים קודמים שצריך להביא בחשבון כל הזמן, העומס הזה לא נותן לילד לנשום... בעצם, עם כל המשקל העודף הזה אין לישראליות סיכוי להתרומם. אני חושב שבשביל לחיות צריך לדעת לשכוח, לא רק לזכור.

שמעון: אנחנו חוזרים לעניין המודרניסטי, אבל אני רוצה להגיד משהו על ההבחנה בין התנהלות שהיא נאיבית, תמה, להתנהלות שהיא ביקורתית. המחשבה הביקורתית תמיד רוצה לחשוב על תהליכים שבסופו של דבר יצרו את התופעות, ולא רק להיכנע או ללכת שבי אחר עולם התופעות. מה שאתה מתאר, ואני מסכים, אני חושב שהעול או הצל שהיהודיות או המסורת היהודית מטילה על הישראליות קודם כול מבלבל, כי אנחנו לא רואים באילו דרכים היהודיות נכבשה בידי הישראליות גם. אנחנו לא רואים שמה שמוצג לנו כיהודיות הוא גרסה מאוד ישראלית, מעוותת, מכוערת של המחשבה היהודית, כי הדוברים שלה הם דוברים "יהודיים", ואני אומר את זה במירכאות כפולות. אני אתן דוגמה. בדרך כלל ביום הכיפורים אני מסתגר בבית. הסיבה שאני נוטה לזה היא שאני לא אוהב אף אחת משתי הצורות הנפוצות של היום שזכורות לי. בשדרות יום הכיפורים הוא יום שבו לא קורה שום דבר. הולכים לבית הכנסת, הרחובות דוממים, כולם חרדים ומבוהלים מפני אימתו של היום וכולם צמים. נגיד, התמונה מאוד ממושטת, היא כמובן לא אמיתית, בואו נגיד שהיא הפשטה לצורך הטיעון. כשהגעתי לתל אביב גיליתי את יום כיפורים החילוני, את הגרסה החילונית, הישראלית, שבה ילדים יורדים לרחובות ומסתובבים באופניים, הוא נעשה לחג האופניים. והתברר לי שילדים תל אביביים, או עירוניים בכלל, מחכים ליום הזה כי הכבישים ריקים בו לגמרי ואפשר להסתובב בכף ובשמחה ולצעוק. את שני הנוסחים האלה אני לא אוהב. לא את הנוסח של היום הנורא ולא את הנוסח של יום החג. אך אחד מהם לא מתחבר אצלי באמת עם המשמעות הנוקבת של חשבון נפש, ואם זאת מטרתו של היום ראוי לשאול מה מהות העינוי הנפשי בו. ביום הכיפורים האחרון אמרתי, טוב, אצא-נא ואראה. והזדעזעתי. בשנים שלא יצאתי ביום כיפורים מהבית חלו שינויים מפליגים. בשכונה לידי, בערב יום כיפורים, אחרי שכבר נכנס הצום, ראיתי קבוצה של ילדים מגודלי שישיות וציציות רוכבת על אופניים. אמרתי לעצמי, מה זאת המוטציה הזאת? איך הם נפגשו בדיוק, מתי התערבו שני התחומים האלה? האתרים והפולחנים שבהם הישראליות מנכסת לחלוטין את היהודיות מפחידים אותי לא פחות. הדוברים הרשמיים מציגים את הניכוס כביטוי של יהודיות, אבל זאת כבר לא יהודיות. להקפיד על מצוות ציצית ולחלל את היום הקדוש הזה לא יושבים לי ביחד, זה לא יושב לי ביחד. איך הישראליות יצרה את הנוסח החדש של יום כיפור, לא ברור לי, אבל ברור לי שמדובר בתהליך הרבה יותר עמוק שבו נכרתות בריתות, מתכוננות הסכמות. הן לא רציונליות, הן נובעות מכך שצורות לא אוהבות להיות ריקות. הצורה קיימת והיא הולכת ומתמלאת בתוכן חדש. את התוכן הזה נדרשים לכנות "יהודי" על פי הרטוריקה, אבל הוא לגמרי ישראלי. את המחשבה צריך להוליך אל השמות, זאת אומרת, לבדוק איך באו לעולם. ואני חושב שמתוך הפרספקטיבה הישראלית אי אפשר לעשות את הבחינה יותר. אני מסכים עם העובדה שעל פני השטח אנחנו מאמצים יותר ויותר זהות יהודית מסתגרת, מפוחדת, אבל לא לזה אני מתכוון. אני שואל את עצמי על

ההיסטוריה של העולם היהודי, ואחת השאלות הבוערות, מתי המפגש עם העולם הוליד צמתים של שינוי, נשאלת בעקיפין – למשל באמצעות סוגיית הגלגול והסבת המבט אל העולם הפגאני, שהשינוי העמוק שהוא הוליד התנחל בלב היהדות, והפך להיות חלק חשוב ועמוק שלה, שלא היה אפשרי בלי הדיאלוג הזה.

**יגאל: המפגש עם העולם?**

שמעון: כן.

**יגאל: במפגש הזה בין הישראליות ליהדות אני רואה את המפגש בין החלקים המגעילים והאלימים ביותר.**

שמעון: אני מסכים, אני מסכים. אני לא דובר בשם המיזוג הזה. אבל אני חושב שהכלים שהמחשבה היהודית לדורותיה יכולה לספק הם כרגע, בשבילי, חדים יותר מאשר הכלים של המחשבה הישראלית. וזה לא כי עם היהדות אני מזדהה ואת הישראליות אני דוחה. עם שתייה אני עובר אותו תהליך של הזדהות, שקשור לאימוץ של זהות ולדחייה שלה בה־בעת. אבל המרחב של העולם היהודי הרבה יותר מגוון בשבילי.

**רינה: גם בספרים שלך אתה מחדיר כל מיני אלמנטים זרים לתוך היהדות והישראליות ורואה איך הן משתנות ומתהוות, למשל בכפור. אתה יוצר מקומות שהישראליות והיהדות משתנה בהם בתהליכים הדדיים של השפעה.**

שמעון: אנחנו שבים לגעת בשאלת הנבואה. אם אנחנו מתבוננים בשינויים שהתחוללו בשנים האחרונות אנחנו מגלים שמה שנראה לנו בשעתו כאבסורדים מוחלטים או גידולים פראיים התאקלם במהירות, והפך לנורמה השלטת. מעניין לנסות לחזות את הסטיות האלו. אנחנו מבחינים במוטציות מתוך איזושהי חרדה ועוקבים אחרי ההתממשות שלהן. זה לא קל. בכפור כתבתי על מוסד שלהרגשתי חסר לגמרי בעולם שלנו, המוסד של העילויים, שהתפקיד שלהם הוא לבחון חידושים והתקדמויות טכנולוגיות ולהנדס את הגרסה הכשרה שלהם. ומתברר שאופן החשיבה הזה הופך יותר ויותר נפוץ. מדענים דתיים מייעצים לרבנים איך לפסוק בעניינים טכנולוגיים, או איך להטיל על האמצעים הטכנולוגיים מגבלות כך שהשימוש בהם יהיה הלכתי, בגדר ההלכה. למשל, מכשירים ורכיבים שאמונים על שמירת שבת. סים שומר שבת. יש מקרים ששומרים שבת, שיש להם פיקוד שבת. בסדר, את זה אני מבין, אבל יש כאלה שבהכשרת הבד"ץ ויש כאלה שלא. והשינוי הזה חושף סיבתיות חריגה. מבחינה טכנולוגית ניתן ליצור סביבה ביתית שמאפשרת לשומרי מצוות להתנהל בשבת כמעט כמו בימי חול בלי לעבור על שום איסור. והאופציה הזאת מאיימת, היא מערערת מבנה כוח שלם, שהוא תשתית לקהילה. לכן צריך לקבוע הבחנות שאין כל צורך מעשי בהן, בשביל לשמור על יציבות המבנה – והן כרוכות בקיטוב המציאות. אני אוהב להקצין לצורך המחשה ואז מתברר שההקצנה בכלל לא קיצונית. לא קיצונית מספיק.

רינה: פעם כתבת שהספרות העברית טכנופובית, שהיא לא ממהרת לאמץ טכנולוגיות, לייצג אותן, לתאר אותן. אתה חושב שמהו מזה השתנה בשנים האחרונות? אצלך טכנולוגיה נוכחת מאוד, ויש תחושה שהיא חשובה מאוד בכתיבה שלך. היא לא רק מתוארת, התחושה היא שיש לה תפקיד גדול יותר. מה הטכנולוגיה מאפשרת בכתיבה שלך, והאם יש לה גם ממדים אחרים, טרנסצנדנטיים, מטאפיזיים?

שמעון: לגבי הטכנופוביה, אני חושב שכן, שינויים ניכרים בשנים האחרונות, הם בלתי נמנעים, מהסיבה הפשוטה שדברים שהיו "עתידיים" הפכו להיות חלק מידי מהחיים, או בלתי נפרד של החיים. קו ההפרדה בין הווה ובין ההשלכות שלו שמתחזות לצלם העתיד, שהיה ברור, מיטשטש, והספרות צריכה לתעד את הערפול שלו. ברומן מתנות החתונה יש סדרה של מציאויות שמשורשרות זו בזו, שראשיתה בהווה המידי וסופה בעתיד נוכרי שניסיתי להמחיש. שתי המציאויות הראשונות שהרומן מתרחש בהן ריאליסטיות כדבעי; השנייה מבוססת על הסיפור של מרטין רוטבלט, שמתכנתת לתוך מודול רובוטי את הזיכרונות והרגשות של בת זוגה בינה בתקווה ליצור עותק מושלם של האישיות שלה שישרוד לנצח, כייצוג דיגיטלי. הסיפור אמיתי. בינה<sup>48</sup>, הרובוטית קיימת, ושיחות איתה מתועדות וזמינות ברשת, ומרטין רוטבלט אפילו זכתה לאות הכבוד של אוניברסיטת בן-גוריון. חלק מהביקורות על מתנות החתונה הביעו צער על כך שבתום החלק הראשון הספר נוטש את התבנית הריאליסטית לטובת המצאות פרועות. באופן משעשע, כמה חודשים לאחר שנכתבו הביקורות, התפרסמה בישראל כתבת ענק על מרטין רוטבלט ומפעלותיה, ופתאום החלק השני של הרומן, שמתרחש במציאות השנייה, הפך להיות ריאליסטי. ובאמת לא המצאתי דבר. הטשטוש הוא המציאות שבתוכה פועלים הכותבות והכותבים בני ימינו. ועדיין הספרות העברית נוטה להבליע את עיצוב התודעה בלחץ הטכנולוגיה, כמו שהיא בורחת מדיונים כלכליים לעיתים קרובות. נושאים מסוימים מזוהמים מבחינה ספרותית, לא ראויים לבוא בשעריה של הספרות. כסף הוא נושא אחד. בזמנו, אני חושב, גם מין נמנה ברשימת הנושאים המשוקצים. עמוס עוז אמר בשעתו שהספרות שלו מגיעה עד המיטה ועוצרת, נכון? אני חושב שברשימה נמצאת גם הטכנולוגיה, כי יש בה כביכול משהו לא ספרותי. הטכנופוביה נובעת מן המורשת של תפיסת הספרות.

#### יגאל: הם לא קראו פוטוריזם.

שמעון: כן, לא קראו פוטוריזם. הספרות העברית אימצה מסורת הומניסטית לכאורה, אבל היא פסיכולוגיסטית, לא הומניסטית באמת. כי להיות הומני...

#### יגאל: יש חריגה בשירה האקספרסיוניסטית. אצל אורי צבי גרינברג.

שמעון: נכון, אצל אורי צבי גרינברג, הוא אולי היוצרים היחידים שהמילה "בלש" מופיעה אצלם. אני חושב שבמובן של שוטר, אבל היא חוזרת אצלו הרבה. אצל עגנון יש בלש. ב"עד עולם" שואלת אחת הדמויות, מה, הפכת אותי לבלשית? אורי צבי גרינברג, למרות שהוא משורר מטאפיזי, הוא גם משורר מאוד פרויקולרי. אני אחזור לעניין הטכנולוגיה. דברים משתנים מכוח החיים. בעצם היום הזה מתרחש שינוי מהותי שיכריח

או מכריח אנשים להיות טכנולוגיים. אנחנו מנהלים את השיחה הזאת בזום, אפילו יגאל התרצה לזום. הבעיה שלי היא לא עם הטכנולוגיה. אני חושב שהספרות העברית היא גם ספקולופובית, במובן שהיא לא אוהבת את הספקולציה. כל כך מכורה לריאליה. טכנולוגיה היא רק סימן של הספקולציה. כי אם אנחנו מתעסקים בטכנולוגיה המחשבה שלנו הופכת להיות ספקולטיבית בהרבה.

**יגאל:** אני זוכר את זה משיחות עם חיים באר ועם יוכי ברנדס. הצירוף ה"פרובלמטי" בין דתיות ודמיון. סופרים דתיים שהם עתירי דמיון הם לא תופעה שכיחה, וכשזה קורה, למשל, כמו אצל אודי טאוב, זה מפעים. שמעון: כן, זה נכון.

**יגאל:** זאת התרבות היהודית. אין הרבה חזון יחזקאל, הוציאו אותו לספרים היצוניים. שמעון: אבל זה לא נכון, הדמיון שיחק תפקיד מכריע במחשבה היהודית, בתולדות הקהילות היהודיות. יהודים, איפה הם התקיימו אם לא בדמיון? אפילו לעצמם הם לא היו מושגים עד הסוף. אני חושב על הסצנה המדהימה של הדיון בבית מדרש במסעות בנימין השלישי של מנדלי מו"ס. יושבים היהודים הנחמדים הללו ומדמיינים את כל האומות מסביב, והכלים שיש להם הם הכלים של המדרש, ובאמצעותם הם חורצים גורלות.

**יגאל:** זה דמיון פיזי. דמיון של ממון. שמעון: אבל עדיין, עם סיפורי הסמבטיון הזה והיהודים האדמוניים שגלו מעבר לו כל זה הודחק.

**יגאל:** זה לא מובי דיק. בטח שלא אות השני. שמעון: נכון. אבל ההדחקה הגדולה של הדמיון היהודי הוא במעבר למה שנקרא ספרות עברית מודרנית. אחד העם אומר באחד המאמרים שלו שאנחנו עם שהתרגל לדיונים, וספרות שאין בה עיון לא תשבה את לב העם. האמירה שלו לא דסקריפטיבית, היא נורמטיבית. בשביל להיכנס למציאות אנחנו צריכים להיות ריאליסטיים.

**יגאל:** זה צו בית משפט. שמעון: והמחשבה על חיסול מוחלט של אפשרות הדמיון, בשם איזו ריאליה שצריך לכבוש, לממש, היא השבר של העולם היהודי.

**יגאל:** טוב, זה בא על רקע של דורות של פוסקים, של אין-סוף שקלא וטריא. שמעון: אבל תחשוב איזה דמיון צריך להיות לאנשים האלה, שיושבים ומשערים.

**יגאל:** זה דמיון אינטלקטואלי, דמיון פרוטסטנטי, לא? שמעון: אבל המהירות שבה הדיון השכלתני גולש לתוך מדרש מיתרגם לסיפור פרוע, שנראה לא קשור בהכרח, אבל אין-ספור חוטים של משמעויות ותתי-משמעויות נמתחים

ביניהן, אלה הרגעים שבהם הלא מודע מתפרץ. והוא מודר בספרות הרבנית המאוחרת, והדיכוי שלו הולך ומחמיר. הדמיון שייך להמוני העם, האליטה לא מתעסקת בדמיון, ואז מגיעה ההתפוצצות האכזרית של העולם החסידי, שאומרים, אוקיי, אז זה שייך להמוני העם? הינה המוני העם. תשכחו מההלכה, תשכחו מהכול, בסופו של דבר, הילד שהולך בשדה ומחלל בחליל שלו בשבת, תפילתו נשמעת. הניסיון להדחיק את הדמיון לא עולה יפה, כי הוא הכושר היסודי ביותר של החשיבה האנושית. אבל בפרקי זמן קצרים, אולי של דור או שניים, ההדחקה שומרת על כוחה, כמו בתקופתנו, למרבה הצער.

**יגאל: אני עדיין חושב שזה סוג של דמיון אחר, ותמיד יש לו זר הלכה מסביב לראש. העפיפון הזה, תמיד יש מישהו מלמטה שמחזיק אותו. והוא מחזיק אותו לא בצד של האמת, אלא של הנכון. זה לא פרוע.**

שמעון: אני מסכים חלקית, כי הדמיון הפראי, שמסרב לחד-משמעיות, מתחיל להתכרסם עם מיפוי העולם בעידן המסעות הגדולים, ובוודאי בעידן מערכות האיכון הגלובלי ואפליקציות הניווט. דרך זה אולי אחזור לעניין הטכנולוגיה. אני חושב שבתקופת הקורונה, שהיא המבואה של עידן המגפות העולמיות שלפנינו, המחשבה הספקולטיבית נעשית לאופן ההסתכלות השגור. היא הופכת להיות טבע שני. המחשבה על ריאליה שמבוססת על ההבטחה לייצוג מציאות שתישאר על כנה בעוד שנתיים, ושיהיה אפשר לדבר על הייצוגים שלה ולהבין את המושגים שבהם הם נמסרים לנו – המחשבה הזאת הולכת ומתפוגגת. ואני רואה כבר טקסטים. אני רואה את השינוי הזה בטקסטים של יותר ויותר כותבים שהמחשבה הספקולטיבית זרה להם, וגם הכתיבה על טכנולוגיה, אבל הם הולכים ונפתחים אליה. כרגע היישום השכיח של המחשבה הספקולטיבית הוא העמדת אלגוריה ולא ממשות, אבל גם זה יקרה. כי היא מעניקה את היכולת לגלם את הפחדים ומעמקי הצל של הקיום. ומרתק לבחון איך הטכנולוגיה מאפשרת את חזרתה של המחשבה הדתית, של חוויית הטרנסצנדנטי. כי זה מה שהיא עושה. אם נלך ברחוב ונראה מישהו מדבר לעצמו נאמר, הוא משוגע, אבל אם נבחין באוזנייה תקועה באוזן שלו, נאמר, אה, הוא מדבר עם חברה. למה? כי האוזנייה היא הסבר קביל? איזה הסבר? המצב נשאר אותו מצב, אדם הולך ברחוב ומדבר בחוויה שלנו עם ישות ערטילאית, כי אנחנו לא שומעים את הצד השני. הרגעים של קריסת הגבול בין המדומיין והממשי מתרבים בחוויה שלנו, ואלה רגעים שבעבר היו רגעים של התגלות, של התגעשות של כוח קמאי. הטכנולוגיה מאפשרת לנו לחזור ולהתנסות בהם, גם אם בגרסה ההמונית, הפלבאית של ההתגלות. טכנולוגיה עובדת כגילום של מחשבה לכדי חפץ או מכונה בעולם וכהפנמה של המכונה הזאת כדימוי, ובין הגילום להפנמה מתקיימים חילופים תמידיים. קחו למשל את ההיסטוריה של הדימויים למוח. כשהומצא הנול, ואיתו טכניקת השתי וערב, הנול הפך לדימוי של המוח, כי הוא היה המכשיר הפשוט להתוויית תבניות מורכבות מתוך אוסף של רכיבים זמינים, כמו חוטים. אחרי זה הופיע המחשב המכני, והוא הפך להיות הדימוי של המוח. עכשיו שיש לנו מחשב ספרתי אנחנו מדברים על המוח או התודעה במונחים שלו, ועליו במונחים של התודעה שלנו. ברגע שתופיע תצורה חדשה, או שנצליח לחשוב



בצורה חדשה, נמציא טכנולוגיה שתהפוך להיות הדימוי של עצמנו. ובשבילי החליפין הללו הם כלי ספרותי מהותי.

**יגאל:** בעולם יש המון רליקוויות, נכון? חפצים וגם אתרים שאוצרים בתוכם אנרגיה מטאפיזית.

שמעון: כן, אני מסכים איתך, ביטוי של מחשבה מאגית מעיקרה, ופטישיסטית.

**יגאל:** אנרגיה צליינית?

שמעון: הנכונות של חפץ או מקום לגלם את כל הקורות בהם, סביבם, את כל הרגשות שדבקו וכעת ממשיכים לחיות בחומריות שלהם. ממשיכים להיות סוג של אנרגיה, מבווע של אנרגיה, כן.

**יגאל:** ואפשר להגיד שהגיבורים שלך הם צליינים?  
שמעון: זה מעניין, לא חשבתי על זה, אני נוטה להסכים.

**רינה:** בהקשר הטכנולוגי, אתה מסכים עם המשפט של ארתור סי קלארק, "כל טכנולוגיה מתקדמת מספיק, אי אפשר להבחין בינה לבין קסם"?

שמעון: אני חושב שאין לי ברירה אלא להודות בחדות התבונה שלו ובדיוק שלה. השאלה היא מה זה "מתקדמת מספיק"? מספיק זה אומר שאנחנו לא מבינים את העקרונות שמפעילים אותה, מה שקורה לרוב הטכנולוגיה שאנחנו משתמשים בה היום. אין לנו גישה בכלל לקרביים ולנבכים של הטכנולוגיה. מספיק זה אומר שפעם אנשים שנהגו ברכבים ידעו פחות או יותר איך הרכב שלהם עובד, והיום מעטים מהנהגים מכירים את המבנה של הרכב.

**יגאל:** היום זה עובר דרך כל כך הרבה מערכות מחשב. גם אין קשר בין גודל המנוע לבין יכולות הביצוע שלו. יכול להיות מנוע קטן עם יכולת ביצועית מאוד גדולה, ולהפך.

שמעון: מתי אנחנו מאמצים את תפיסת העולם המכושפת או המכשפת? האם כבר הטכנולוגיה מתקדמת מספיק שלא נוכל להבחין בינה לבין קסם? אולי דרך הטשטוש אפשר להסביר את ההתעצמות המחודשת של החשיבה המאגית, שאחד הביטויים שלה הוא העברה מרחוק, השפעה מרחוק שהיא עצם פעולת הטכנולוגיה שמבקשת לבטל את החיבורים החוטיים. עוד ביטוי שלה הוא האמונה האנימיסטית, ההנחה שאפילו בדומם מפעמת רוח חיים. גם זה חלק מההתנסות היום-יומית שלנו. יותר ויותר מכשירים מחוברים לרשת, מה שמכנים האינטרנט של הדברים, ונדמה שהמכשירים מגלים רצון עצמאי, הבזקים של ידע, של תבונה.

**יגאל:** אבל איכשהו יש לי הרגשה, בעיקר בעקבות כתב היד החדש שלך (הלשון נושלה), ששדה האנרגיה מוגבל. זאת אומרת, כמות האנרגיה בעולם לא אין-סופית. העולם יכול בגלל כל מיני אסונות לאבד...

שמעון: הפער בין התודעה להוויה גדל, והגידול בו סודק סדקים של זרות בהתנסות שלנו. מבחינת ההוויה אנחנו חיים בחברת שפע, נדמה שהייצור בלתי נדלה, שכל הזמן יהיה עוד ועוד ועוד, יותר ויותר ממה שכבר יש עוד. ובאותה עת אנחנו גם מודעים לכך שחומרי הגלם והמשאבים הולכים ומתכלים.

**יגאל: וגם האנרגיה המטאפיזית?**

שמעון: כן, אני חושב כך. אני לא מאמין בשפיעה האין-סופית של האלוהות, בהאצלה. אולי בגלל שהעולמות שלי מלאים בכוחות משונים, בתופעות מוזרות, אני שואל את עצמי לא פעם על המקור הנעלם שלהם. בהלשון נושלה לא הניחה לי השאלה, אני כותב עולם שיש בו מלאכים, אבל האם יש בו אל, בורא, יוצר עליון? חזרתי להלב הקבור, הבסיס להלשון נושלה, ומצאתי שנמנעתי בו במתכוון מלהסגיר את קיום האל בסיפור הבריאה שנפרס בו. הבריאה ההיא היא טיוטה לבריאה טובה יותר, אבל מי בורא, למה בורא, מי קבע את מעלות המלאכים ומי מצווה עליהם לשמור על שלמות הבריאה? אני מגיע עד לשם במחשבה שלי, ולא מעז לחצות את הסף הזה.

**יגאל: נשארו רק המשרתים, רק הטכניקה.**

שמעון: פקידי האחזקה ומנהלי הייצור.

**יגאל: בגלל זה גם אפשר להגיד שנקודת המוצא שעולה מהספרים שלך היא שהעולם הזה עומד כל הזמן לפני כיליון, ושיש מישהו שמתבונן כל הזמן על תהליך ההתכלות?**  
שמעון: כן.

**יגאל: נראה לי שיש לך גם עמדה של מדען. אתה עושה בדיקות כל הזמן, בדיקות מצאי, מה קיים ומה לא קיים, איפה החורים, איפה הנזילות. ואז יש קבוצת משימה, אבל הכול... ברור לגמרי שהכול יתמוטט בסוף. זאת רק שאלה של איך מתמודדים עכשיו עם מה שברור שיקרה בסוף.**

שמעון: אפשר להגיד שבעולמות שלי האחריות עברה לבני האדם, רק שהם לא יודעים את זה. ואת זה אני בודק כל הזמן. מה צריך כדי שיתחילו להבין את זה.

**יגאל: אבל יש להם סיכוי?**

שמעון: תראה, בהלשון נושלה נראה לי שכן, שיש סיכוי לתקן, למצוא פתרון. אבל אני חושב שלעומת זאת קום קרא הוא רומן עגמומי מאוד בשל כך. שם החקירה של שני האחים, האחיינים של אליש, תהל ואושרי, תוביל לחורבן ישראל, זה העניין, החקירה תמיט את האסון. הרי היא בלתי נמנעת, התהייה אם אתה חוקר את האסון כדי למצוא פתרון או שעצם החקירה מחולל אותו. ואיפה עוצרים.

**יגאל: החקירה לא יכולה להוביל לפתרון של האסון?**

שמעון: בהלשון נושלה החקירה נושאת פתרון, אני חושב שהוא יצירה יותר אופטימית.

**יגאל:** אז אתה ניגש כל פעם לאסון ממקומות אחרים?

שמעון: כן. אני חייב לשנות גישה בכל פעם. אני רוצה להתנגד למגמה הכוללת, לתפיסה השלטת. עשיתי ניסיון שלא צלח, כתבתי סיפור לגיליון של עיתון הארץ שהוקדש לעתיד. הרעיון היה שהוא ייכתב במתכונת הספרות האוטופית והדיסטופית, שבה אנחנו מאומנים להזדהות מייד עם היחיד שמתנגד או היחידה שמתנגדת. הם הגיבורים שלנו, אנחנו מאמצים את מערכת הערכים שלהם ושונאים את הממסד, כי לכאורה אנחנו חיים בחברה כזאת. לא מפסיקים לשרד שזאת תמונת המציאות. הממסד משדר לנו, כי זאת הדרך שלו לשכפל את הכוח שלו. אבל מה קורה אם אתה מזדהה לחלוטין עם הדמות והדמות טועה? הממסד בסיפור, שאמון על שמירה על העקרונות האוטופיים, צודק והדמות שוגה. היא תהרוס את האוטופיה כי היא כל כך אנוכית. בדמיון המטורף שלה, בדמיון המטורף של החברה שאנחנו חיים בה, אינדיבידואליזם ואנוכיות הם מושגים נרדפים.

**יגאל:** אני חושב על זה הרבה פעמים. יש איזו הנחה, שסופרים של אמת לא מבינים מה הם עושים. שהם סוג של מדיום. זה קשור גם לרומנטיקה כמובן. ואולי זאת סתם הנחה מתנשאת של חוקרים, שאמורה גם להצדיק את עיסוקם. ובכל זאת אולי בה משהו? ואני שואל אותך: האם יש אתרי נפש שצריכים להימצא תחת עלטה תודעתית? ובכלל, האם הדעת, המודעות, היא סכנה לסופר?

שמעון: לא. אני חושב שדווקא הרצון מדעת שלא להיות מודע הוא הסכנה האמיתית. הינה, למשל, דברים שכתבת אתה וגם דברים שרינה כתבה הפתיעו אותי, אפילו במהלך השיחה הזאת צצו תובנות שחידשו לי. ואני מקדיש לא מעט זמן בניסיון לפענח את מה שאני עושה בכתביה, את מה שעובר עליה, וחושב איך לאתגר את התצורות הללו ביצירה הבאה. כשהולכים בעיניים עצומות אל הלא מודע אין מאבק. ואילו יצירה נובעת לא פעם מהמאבק, מתוך הרצון לדעת שמסוכל בידי האי ידיעה שלך-עצמך.

**יגאל:** האם האינטלקט שלך לא מפריע לך לפעמים כסופר?

שמעון: אני לא יודע. את זה יגידו אחרים. תגידו אתם.

**יגאל:** אתה צריך להגיד. אבל אני לא חושב ככה.

**רינה:** גם אני לא.

שמעון: לפני שנה השתתפתי בערב ספרותי. חוקר ספרות פתח ודיבר על הספרות העברית, הכתמים העיוורים הפוליטיים, ההתניות הסמויות שלה. ואנחנו, הסופרים שהשתתפו במושב, היינו צריכים להגיב. לא יכולתי לחזות את ההיתממות שהתרגשה על חבריי למושב, על סופרים, שמשיחות איתם אני יודע שיש להם כוונות ועמדות, והרפלקסיה לא זרה להם. נדהמתי יותר מסופרים שממחזרים אמירות פוליטיות שנתקפו בורות ביחס לעשייה שלהם. המשפט, "אה, לא חשבתי על זה", לא חשבתי על זה", היה משפט המפתח בדיון. סופר שכתב ספר פוליטי במובהק אומר, "לא חשבתי בכלל שאני

פוליטי". לא יודע, כנראה שאני סומך מספיק על האזורים האפלים שיש בי בשביל להעז וללכת לשם בעיניים פקוחות.

**יגאל: כי הקהל אוהב אתכם תמימים.**

שמעון: וכי הוא אוהב לגלות. גם המבקרים אוהבים לגלות. ואני חושב שחוקרי ספרות אמיתיים תמיד מגלים לכותבים הרבה יותר משהכותבים עצמם יודעים על הכתיבה שלהם, לא משנה כמה תכנון ותשוקה נהירה עומדים בבסיסה. זה גם מבחן של יצירה טובה.

**יגאל: ואתה מודע לזה שיש לך קוראים שכועסים עליך כי הם מרגישים שאתה הרבה יותר חכם מהם.**

שמעון: אני לא יודע להגיד.

**יגאל: אלו טענות שנשמעו.**

שמעון: לפעמים אני קורא ביקורות ומבחין בבצבץ הטרונייה והתרעומת, שאם צד בכתיבה שלי הוא חידתי גם להם אז הוא אינו ראוי בקריאה, כי אם הם לא הבינו, איך יבינו רחמנא ליצלן הקוראים המצויים, שמשום מה, להכעיס, דווקא מבינים היטב. ואם כבר הבהרתי בעצמי, אז אמרתי כבר הכול ולא השארתי להם דבר.

**יגאל: זה לא נכון.**

שמעון: המוח שלא שובת לרגע הוא אחת הבעיות הקשות שלי, והיא בעיה רגשית, לא שכלית. חוסר המנוח של המחשבות מניב מצוקה נפשית. אותה אני רוצה להביע, לא את התוכן של המחשבות, את הכלכלה הטורפת שלהן.

**יגאל: למי אתה מחובר בטריטוריה של הספרות העברית?**

שמעון: תשובה אחת לשאלה היא אוסף המסות שלי אני אחרים, שעוסק בסופרים שעניינו אותי. אני בוחן את הפואטיקות שלהם לאור השאלות שיש לי על היצירה שלי ושאלות אחרות שמעסיקות אותי. אבל זו תשובה חלקית. תשובה שנייה היא שיש לי יחסים סבוכים עם הספרות העברית, מעצם ההגדרה שלה, שדנו בה מעט קודם בהקשר הספרות הישראלית והיהודית. מהי ספרות עברית? האם היא כל ספרות שנכתבת בעברית? באני אחרים נצמדתי למתוים כלליים במתכוון של הספרויות השונות – ספרות עברית היא ספרות שנכתבת בעברית; ספרות יהודית היא ספרות שעוסקת במודע ובמפגיע בתכנים יהודיים ובתפיסת העולם היהודית, לרבות ההיסטוריה שלה; ספרות ישראלית היא ספרות שנכתבת על הווה מסוימת שנקודת המוצא ההיסטורית שלה מאוד ברורה (מקווה שלא גם נקודת הסיום, שגם היא עלולה להיות ברורה מדי). היא תחומה. היא נמצאת בתוך הפרדיגמות של ההגדרות המודרניות שקשורות ללאומיות, למדינה, לריבונות וכיוצא באלה. יחסי הגומלין בין שלוש הספרויות לא כל כך ברורים. האם אפשר לכתוב ספרות עברית שלא קשורה ליהודיות ולא קשורה לישראליות? יש ספרות כזאת, היא נכתבת. אני

חושב שדוגמה טובה היא הספרות של אופיר טושה גפלה. היא נכתבת בעברית, קשורה לעברית, אני לא חושב שאפשר למצוא בה פרדיגמות או מחשבה יהודית בכלל. היא יכולה להתפקד בכל הקשר תרבותי מערבי שהוא. פלא בעיניי שהיא לא מתורגמת הרבה יותר, כי לכאורה היא מצריכה מעט מאוד תיווך מושגי או תרבותי. אפשר לכתוב ספרות עברית שהיא לא ישראלית? כן, ראינו דגמים כאלה, והם עוררו שאלות. כמו הרומן של רובי נמדר שזכה בפרס ספיר ועורר דיון באשר למקום מגוריהם או מושבם של סופרים. מה עם סופרים שחיים בישראל וכותבים על הוויה ישראלית, אבל לא בעברית? סופרים רוסיים, סופרים ערביים, פלסטיניים? גם לשילוב הזה יש דוגמאות למכביר. אז כשאנחנו מדברים על ספרות עברית, על מה אנחנו מדברים, אני מחזיר לכם את השאלה.

**יגאל:** אז אני שואל אותך מה מתוך ארון הספרים היהודי מדבר אליך.

שמעון: ראשית כול הספרות הרבנית, כלומר אוצר המדרשים, למרות המנגנון של הדיון ההלכתי, מרתק אותי. אחרי התלמוד הדיון הוא בעיקר תוספות והערות, והמעבר מפוסקים בקבוצה לפוסקים יחידים לא הועיל לו. זה מה ששוכחים, שהתלמוד לא משופע בפסיקות. הדיונים מורכבים מהצגת דעות, קושיות ומהלכי היסק. כל מה שמכונה מצוות הוא לא יותר מאשר הטיה של הדיון בהתאם למנהג שהיה נהוג באותו מקום. התקבלות הפסיקה היא לא חלק מהתלמוד, היא יותר מאוחרת. אבל הכלים לליבון הסוגיות קרובים לליבי, משום שהם קשורים פחות לנושא הדיון ויותר למנגנון. אולי זה העיקרון. גם פה, המנגנון, אופן ההתנהלות, המכניקה הם שבראש מעייני. ספרות הגות יהודית מעניינת אותי, כי גם היא מפנה מבט בוחן אל המנגנונים, אל טיבם המטאפיזי, כלומר, כושרו של המנגנון לתפקד כמטאפיזיקה, ניתוח תפיסות העולם שמאפשרות את הדיון. הספרות של הרמב"ם, למשל, וחלק מהספרות של המהר"ל.

**יגאל:** גם מאוחרים?

שמעון: גם מאוחרים, כן. מהלכי העומק מעניינים אותי, אלו ששינו את האופי של היהדות הרבנית, התמירו אותה, הקנו לה צביון חדש. המהלך הרמב"מיסטי הוא בוודאי כזה, והחסידות לגווייה, אבל בעיקר של הבעש"ט ורבי נחמן, דברים שחוללו שינויים מרחיקי לכת בתפיסה של היהודיות.

**יגאל:** מה עם ספרות ההיכלות וכולי?

שמעון: את הספרות הרבנית מלווה צד הצל שלה, כביכול, הצד האפל, ספרות ההתגלות או ספרות הסוד. שהיא צד הצל, זה הסיפור שהספרות הרבנית משכפלת.

**יגאל:** אלו דברים שלמדת לבד? או דברים שלמדת במסגרת?

שמעון: במסגרות החינוך שלמדתי בהן נחשפתי בעיקר לספרות הרבנית, להלכה. אפשר לומר, לנרטיב הרציונליסטי של היהדות, שאפשר למצוא כבר בתלמוד ובוודאי אצל הגאונים והרמב"ם, שהוא הדחקה של ההיבטים המיסטיים של הקיום היהודי. התלמוד הוא מפעל של אישוש היכולת של בני אדם, בדעתם, לפסוק בנוגע לאורחות החיים

שלהם ולהבין את סודות הבריאה באמצעות דיון. הם לא נזקקים להתגלות, הם לא נזקקים לעליות וירידות למרכבה.

**יגאל: חוץ מאשר בסיפורים.**

שמעון: נכון. הסתירה בין הנחות היסוד, שמהן נגזרת פרקטיקה של חקירה ובירור, ובין המרחב המדרשי, התכנים שלו, אופן הגילום של עקרונות מיסטיים בו, די צורמת. ומרגע שמבחינים בה אי אפשר להתעלם ממנה. השאלה לגביה היא השאלה לגבי המכניזמים של כתמים עיוורים, איך ייתכן שלא שמנו לב עד כה. אתה פותח את המדרשים ותוהה, מה הסיפור הזה, שהם לא נזקקים להתגלות? אפילו המדרש על תנורו של עכנאי, שנתפס כמדרש מכונן של העברת סמכות הפסיקה מכוחות עליונים לתלמידי חכמים, הוא סיפור שמבוסס על התגלות. רבי יהושע יכול לעמוד בבית המדרש ולהגיד, לא בשמיים היא, אבל הוא אומר את הדברים כנגד בת קול. השלילה, כמו שאומר פרויד, היא שיטה להודות בתוכן בלי להסתכן בתוצאות של העלאותו למודע. המדרשים שנחשפתי אליהם היו אלו שפירטו את טעמי המצוות, מסבירים, או שהתגנבו כסיפורי אימה, שאסור להכיר אותם, שלא כדאי להרהר אחריהם.

**יגאל: אף פעם לא סיפרת על החוויה שלך כתלמיד בית ספר, לפני גיל שש־עשרה.**

שמעון: אני מעבד חוויות מסוימות בספרים, אבל כן, אני פחות מדבר על התקופה באופן כללי.

**יגאל: גן, בית ספר עממי, מה היה שם, מה עניין אותך שם? מה היה קשה? אתה זוכר?**

שמעון: קשה לי לארוג איזה רושם כללי או לשטוח אותו, קשה לי להגיד, פה סבלתי, פה לא סבלתי, מה מתוך זה. זכורות לי סצנות, אפיזודות, ששמורות אצלי בשיא הפרטנות. כשהן צפות הן צפות במלוא החושניות שלהן. אני חושד בעצמי, אני חושד שהעושר שלהן מהונדס, מצד אחד, ומצד שני, שהזיכרונות רודדו ברבות השנים לסיסמאות, לחיוויים מוכניים. למשל, הייתי באמת ילד חולה ונשארתי הרבה בבית.

**יגאל: במה היית חולה?**

שמעון: במה לא. נדבקתי מכל נגיף חולף. בשפעות, כל מה שהסתובב, נדבקתי.

**יגאל: והאחים שלך לא?**

שמעון: לא, הם היו מאוד חסונים. קינאתי בהם שאני שוכב במיטה והם יוצאים לשחק.

**יגאל: בטח, אתה היית חולה בכוונה כדי שתוכל לקרוא ספרים.**

שמעון: כן, ברור.

**יגאל: זה נכון?**

שמעון: לא יודע, אבל יכול להיות שכן.

**יגאל:** אבל קראת כל הזמן כשהיית במיטה?  
שמעון: כן, קראתי, כן. קראתי כל הזמן.

**יגאל:** אימא שלי קנתה לי כל אנציקלופדיה שיצאה לאור בעברית. ובכל פעם שקיבלתי אנציקלופדיה הייתי מקבל שלושים ותשע מעלות חום, גומר לקרוא את האנציקלופדיה וחוזר לבית הספר.

שמעון: אז אתה אומר שהמחלה היא בית הספר הטוב ביותר.

**יגאל:** בטח.

שמעון: אני כן זוכר, לא יודע אם אני זוכר, זה הסיפור שאני מספר, למרות שהייתי ילד שהיה אמור לסבול מהצקות ומידם הקשה של התלמידים לא סבלתי בכלל, כי אחי, שהיה גדול ממני בשנה וחצי, היה הבריון של בית הספר. אני זוכר אפילו שלפני שהועתקתי לשיבה של ש"ס, והגעתי לבית הספר הממלכתי בימים הראשונים של הלימודים בחטיבת הביניים, קפץ עליי איזה ילד עם אופניים והתחיל לצעוק עליי, ומייד בא ילד אחר ולחש לו משהו באוזן והוא הסתלק, הילד על האופניים, ושאלתי את הילד הלוחש, מה אמרת לו, והוא אמר, אמרתי לו שאתה אח של בועז. הייתה לי יחסית ילדות מוגנת. ומצד שני, אני זוכר שמכיתה ד' כתבתי את כל ההצגות של בית הספר. חוויה שהייתה קשה לי.

**יגאל:** מה היה בהצגות האלה?

שמעון: סיפורים, שעתוקים של עלילות שכבר קראתי בספרים של אחרים. כתבתי הצגה על ילדים שעוברים לעולם אחר, כמה מפתיע, ונאבקים שם בכוחות החושך. התבקשתי לכתוב שירים להצגה שעסקה בזהות המרוקאית. ערכו ערב כזה בבית הספר, כולם הגיעו לבושים גלביות וכפתנים וערכו שולחנות עם אוכל מרוקאי, והייתי צריך לכתוב שירים שמבוססים על חוויית ההגירה או העלייה, או איך שרוצים לקרוא לזה.

**יגאל:** מאיפה ידעת מה זה חוויית ההגירה או העלייה?

שמעון: פשוט הלכתי ושאלתי. ישבתי עם אימא שלי, ישבתי עם הורים אחרים, עם מורים מבית הספר שגם הם כבר היו דור שני, וידעו לספר את ההתנסויות של ההורים שלהם. וכתבתי, הייתי צריך לכתוב שירים, ומישהו לקח והלחין אותם. היה די מוזר, אני חייב להגיד.

**יגאל:** היה לך מורה משמעותי?

שמעון: היו יותר מורות. כמה מהן היו מאוד אלימות. בתקופה ההיא הרביצו לילדים. הייתה סגנית מנהל שהייתה עוברת בתפילת הבוקר ובעטת ברגליים של תלמידים שלא התרכזו בסידור, מורידה להם כאפות, עוברת ומצליפה. סיפור שקשור בה נכנס לפנים צרובי חמה. אחד הילדים כתב לתוכנית "שמיניות באוויר" והתלונן עליה, סיפר שהיא מרביצה. פנו מהתוכנית לבית הספר, לבקש תגובה, ואספו והעמידו אותנו באולם הספורט, שהיה גם האולם שבו התפללנו, ששימש כבית הכנסת, והיא השפילה את הילד. לא היה

אכפת לה. עמדנו כולנו, והיא הורתה לו לצעוד קדימה, לקמוץ אצבעות והיכתה בהן בסרגל. היא הסבירה שהוא מוציא שם רע לשדרות, לבית הספר עצמו, ואחר כך הביאה אותי כדוגמה לגאווה של בית הספר. באותו זמן הייתה לי מין חברה לעט מארצות הברית, מה שקראו אז, "pen pal". נעזרתי באחותי, והייתי כותב לה מכתבים באנגלית, וסגנית המנהל סיפרה על ההתכתבות קבל עדת התלמידים. ההשפלה הייתה כפולה, גם אני הושפלתי במעמד הזה. לא ברור לי אם הסגנית כיוונה לה, היא תיעבה באותה מידה את הילד הרע ואת הילד הטוב, הילדים שמושכים תשומת לב לעצמם. חוויה נוספת שזכורה לי כקשה, אף שההורים שלי התגאו בה, היא שבכיתה ד' שלחו אותי לפסיכולוג, ואחרי האבחון הוא אמר שאני צריך ללמוד במסגרת של מחוננים, אבל מפני שלא הייתה מסגרת כזאת באזור הוא הציע שאלך ללמוד עם תלמידי כיתה ו', בבית הספר התיכון. הייתי בן עשר. הייתי צריך ללכת ללמוד עם אחותי. אבא שלי רצה, ואימא שלי לא הסכימה, היא חשבה שזה יזיק לי, מה שהיה נכון, אבל הסירוב שלה לא הפריע לה להתגאות בהישג.

**יגאל: ולא נתפסת במשפחה כילד עם כתונת הפסים?**

שמעון: לא, אני לא חושב.

**יגאל: בגלל שאימא שלך הייתה חכמה.**

שמעון: כן, אני חושב שגם האחים שלי לא רצו בתפקיד הזה. בגלל שממילא הייתי ילד שנשלח לחידונים הם די עזבו אותי בשקט, זה היה הקטע שלי.

**יגאל: זאת אומרת שהייתה לך הנישה שלך ולהם היו נישות אחרות.**

שמעון: לא היו שום תחרות או קנאה.

**רינה: אני רוצה לשאול בקשר לספרות הישראלית. אומנם הקדשת את ספר המסות אני אחריים לספרות הישראלית, אבל בפרוזה שלך כמעט אין לה אזכורים, אף שהם משופעים באזכורים לספרויות אחרות. למה אתה חושב שזה כך? האם זה נובע מרצון לא להיות מקומי מדי, לא להיקשר אל הכאן והעכשיו?**

שמעון: ספרות עברית דווקא יש. עגנון מופיע למכביר, ברדיצ'בסקי מצוטט, ביאליק. צילה דראפקין. ברנר מתארח לרגע. על ברנר וגנסין יש אפילו בדיחה. אבל את צודקת. ספרות ישראלית מופיעה בהקשרים לא חיוביים, נגיד גלילה רון-פדר [בפנים צרובי חמה], שחלק גדול מספריה נועדו להחדיר תודעה לאומית בילדים הקוראים. בתור ילד או נער קראתי ספרות מתורגמת, ואז לספרות היה כוח אדיר, כמעט מאגי, בדרך שהיא כבשה אותי, בצורה ששקעתי בה. לא פעם ככותב. אני משתדל לשחזר את חוויית ההתמסרות הזאת כי לא מעניין אותי לאזכר ספר כפריט, אלא לדון בחוויית הקריאה – מה היא עושה, איך היא יוצרת את הקורא או הקוראת שלה, איך היא מחוללת אותם, איך היא משפיעה עליהם, איך היא משנה אותם לבסוף. והספרות שפעלה עליי כך הייתה הספרות היהודית הרבנית מהסוגים שדיברנו עליהם, או ספרות מתורגמת. חלקה הייתה ספרות פנטסטית ומד"ב, אבל לא כולה.



### יגאל: איזה ספרים?

שמעון: ספרות המעבר לעולמות אחרים. כל ספרי "נרניה", מחזור "ארץ פרידיין" של לויד אלכסנדר, רואלד דאל, עם הגרסה העקמומית שלו לספרות המעבר, כותרים רבים ראו אור בסדרת "מרגנית" של זמורה ביתן, טרילוגיית "ארץ-ים" של אורסולה לה גויון, וגם ספרים נידחים, כמו חבורת הקן הכחול, של סופר איטלקי, שקראתי בדבקות. ספר משונה ביותר. ספרי הרפתקאות, ספרי בלש, כמו סדרת "דני ידעני", שכל אחד מהסיפורים בה מסתיים בשאלה איך הגיע דני ידעני אל הפתרון, ובסוף הספר מרוכזים פתרונות לחידה, ואפשר היה להתחרות בו, לקרוא עליו תיגר.

### יגאל: מתי נתקלת באדגר אלן פו?

שמעון: בגיל צעיר באמת, צעיר מהראוי, לא הייתי מוכן אליו. זה היה אחד מאותם ימים שהייתי חולה בהם, ונשארתי לבדי בבית, או לבדי בחדר, והדלקתי את הטלוויזיה, ושוודר בה עיבוד לסיפור "נפילת בית אשר", והוא הבעית אותי. הסרט שומר על כוחו עד היום. השריטות של האחות בארון הקבורה, סצנה שאי אפשר לשכוח, והתמוטטות הבית. הייתי אחוז פחד – ורציתי עוד. היו קובצי סיפורים שלו בספריית המבוגרים, שהיה לי כבר היתר לשאול ממנה. לא היתר, אחותי, שגדולה ממני בכמה שנים, אהבה לקרוא רומנים רומנטיים. לא היה לה כוח ללכת לספרייה להחליף אותם, היא קראה אותם ממש במהירות, שלושה-ארבעה ספרים בשבוע, וסיכמנו שאחליף ספרים בשבילה. היא כבר סידרה עם הספרייה שתשמור לה את כל הרומנים הרומנטיים החדשים שמגיעים, וכשהייתי מגיע לספריית המבוגרים הייתי לוקח שלושה רומנים בשבילה וספר אחד בשבילי, על חשבון המינוי שלה. ולקחתי, בתרגום של אהרן אמיר, לא ברור לי איך הבנתי משהו מהתרגום זה. איזה פער בינו ובין התרגומים שלו לעליזה בארץ הפלאות ועליזה בארץ המדאה, עם כל השפה הנכבדת והנמלצת הוא מצליח לתפוס את הרוח של לואיס קרול. בתרגום של א"א פו, איך להגיד, הוא מועד בכל שעל. אבל קראתי, את היצירות מזרות האימה הללו, המפתות.

### יגאל: וטולקין, מתי קראת?

שמעון: גם לההוביט הגעתי בגיל צעיר. עשיתי עליו יומן קריאה. היה לי משבר קריאה בערך בגיל שמונה-תשע, פתאום באחת, אני חושב שמקורו היה הניסיון של מורים או מורות בבית הספר לכפות עליי לקרוא ספרים ישראליים כשרים, דודי שמחה של ע' הלל ואחרים לתפארת הנוער העברי. והכפיי חיסלה את אהבת הקריאה שלי. אולי זו סיבה שאני לא מרבה לאזכר ספרות מקומית ביצירות שלי, כי ההתנסות הראשונית שלי עם הספרות שנכתבה פה השאירה טעם מר. אל עצמי, למשל, או הספרות של דבורה עומר שהכריחו אותנו לקרוא. שבת. והייתי צריך לעשות את יומן הקריאה. הלכתי לספרייה, ובתצוגה הוצב עותק של ההוביט בתרגום משה הנעמי, שבו האלפים נקראו "בני לילית". כשהגעתי לפרק של חידות באפלה, שבו גולום ובילבו מתחרים ביניהם בחידות, ידעתי שהגעתי למקום שהיה עליי להיות בו. קראתי את הפרק עשרות פעמים. אבל על "שר הטבעות" לא שמעתי. כשהייתי מבוגר יותר ויכולתי לשאול כאוות נפשי ממדור

המבוגרים בספריית ההשאלה הלכתי לאורך המדפים בחדר, ונתקלתי בטרילוגיה. הייתי הלום מהגאונות של המהלך של טולקין, שלקח אפיזודה שולית לכאורה בהוביט, טבעת הקסם שבילבו מוצא במימי המאורה של גולום, אגב הפרק חידות באפלה, והפך אותה לאבן הראשה של אפוס ענק. את "שר הטבעות" אני חוזר וקורא מדי כמה שנים. בכל פעם אני מבין את היצירה אחרת. בניגוד לספרים אחרים שאני שב אליהם, אני לא מחפש את עקבותיו של הקורא שהייתי בקריאה הקודמת, אלא מתמסר מחדש, מגלה את היצירה כמו שהיא אמורה להתגלות לי הפעם. אני מאמין שזה אחד הרומנים הגדולים של המאה העשרים. למרות שבדרכה הטרילוגיה של טולקין כוננה את ספרות הפנטזיה המודרנית, אין בספרות הפנטזיה המודרנית שום יצירה שתדמה לה.

**יגאל: כי היא יוצרת מיתוס שמסביר את אובדן המופלא בעולם. ב"נרניה", למשל, אין את זה.**

שמעון: אין שם. בין טולקין וק"ס לואיס שררו יחסים מאוד מעניינים. ק"ס לואיס היה, אומנם, אדם נוצרי אדוק, והפגאניות לכאורה של "שר הטבעות" הייתה אמורה להקשות עליו, אבל בזכותו היצירה התפרסמה בארצות הברית. הוא כתב למו"לים וטען שמדובר ביצירת מופת, וכשחזרה הטבעת, הכרך הראשון בטרילוגיה, ראה אור הוא כתב עליו ביקורת מהללת. וטולקין לא יכול היה להגיד לו מילה טובה אחת. הוא לא חשך מק"ס לואיס את הביקורת שלו על היעדר ההיסטוריוסופיה אחרי שקרא את כתב היד של האדיה, המכשפה וארון הבגדים. הוא אמר, לא יכול להיות שיש ברומן הזה גם נצרות וגם פגאניות, גם האלגוריה של הפסיון וגם פיות ודריאדות, אין שום שיטה, אין תפיסת עולם. והוא סירב להמליץ על הספר.

**יגאל: זאת הסיבה שאני שונא את פיטר פן. כזה בלגן.**

שמעון: אני מאוד אוהב את "נרניה". את כל שבעת הספרים. למרות התאולוגיה הנוצרית שעשויה ביד גסה, למרות הדידקטיות ההולכת וגוברת בכל ספר בסדרה.

**יגאל: מה חסר בריאליזם, חסר דמיון? למה אתה כל כך שונא ריאליזם?**

שמעון: חסרה בו מציאות. אני לא שונא ריאליזם. אני חושב שבריאליזם חסרה מציאות, לא חסר דמיון. אם לשוב לרצון שלי להיות נאמן להתנסות שלי, שהופך גם לאבן בוחן לספרות שאני מרגיש קרבה אליה, או לתביעה ממנה, הריאליזם, כפי שהוא מובן בספרות הריאליסטית, לא מקיף את כלל ההתנסות האנושית. הוא לא ערוך להעניק לה ייצוג. הוא נשען על הבחנות בין חלום ומציאות. הוא שואב מחציה בין דמיון לממשות, והגבולות שהוא מציב בין היבטים של ההתנסות, בנפש ובעולם, לא כל כך עבירים בו. המציאות שלי הרבה יותר נזלית. ואני חושב שגם זו של רוב האנשים, רק שאנחנו לא כל כך אוהבים להודות בזה.

**יגאל: למה, כי אנחנו מפחדים?**

שמעון: כן, אני חושב שהסדר הזה, הגבולות האלה מאפשרים לנו לסתום את הגולל על חרדות קיומיות.

**גאל:** אתה חושב שדבר כזה כמו הקורונה לא גורם לאנשים להבין שהם שמים לעצמם יותר מדי גבולות?

שמעון: אני מאמין שהתקופה הזאת תדחק יותר ויותר סופרים לכאורה ריאליסטיים לכתוב ספרות ספקולטיבית. בדיוק משום שהם מבינים שהגבולות האלה הם לפעמים אמצעי הגנה שהפך להיות הפרעה בעצמו.

**רינה:** אני חושבת שזה דווקא ההפך. מרגע שהקורונה הביאה מצב פנטסטי למציאות, ברגע שזה כבר לא ספקולציה אלא ריאליה, אפשר לגשת אליה ולשכפל אותה באיזה מובן. אני לא בטוחה שזה יוביל לפריחה של ספרות ספקולטיבית. שמעון: אז יש לנו שתי השערות מצוינות, ונראה מה ילד יום.

**רינה:** מי משפיע על הכתיבה שלך היום, בתקופה האחרונה?

שמעון: ישנם הסופרים שהם בבחינת בורות שאני שב ונכשל בהם, אוהב להיכשל. קשה להיתקל בסופרים כבר. כלומר, לי. אנחנו מגיעים לגיל שבו ההתפעמות לנוכח יוצרים חדשים נעשית נדירה. אני חושב שמפעם לפעם יש לי תקופות שעומדות בסימן סופרים מסוימים, אני מגלה כפייתיות ביחס אליהם, קורא אותם, הם נכנסים לכתיבה שלי, לעיתים קרובות בכוונה, ולעיתים בלי משים. תמיד מעניין אותי לגלות בדיעבד סופרים שנכנסו לכתיבה ולא הבאתי בחשבון המודע שלי. אני קורא יצירה שלהם וחושב, איך לא ראיתי. שוב הכתמים העיוורים, שהסרתם כרוכה באיבוד של העצמי הקודם, שלקה בהם. בימים אלה אני קורא שוב את דן סימונס. בעיניי הוא סופר המד"ב הכי גדול של התקופה הזאת. פתחת את איליוס שלו, סאגת ענק שמתרחשת בכמה אתרים: במאדים, שעליו אלים או יצורים פוסט-אנושיים, בני אדם בשלב הבא של האבולוציה שלהם, משחזרים את האיליאדה ומנסים לבדוק אם המלחמה התרחשה בדיוק כמו אצל הומוס. הם לוקחים על עצמם את תפקיד האלים ומשבטים בני תמותה שיילחמו במלחמות האלה. הם גם מחזירים לחיים מומחים של האיליאדה מדורות שונים, שיבקרו את הניסוי שלהם; בכדור הארץ, שמחזה הראווה המשוחזר של המלחמה משודר לשרידי האנושות שנותרו עליו, כמעין תוכנית מציאות או בידור לשעות הפנאי; ובכוכבי לכת אחרים, שעליהם מצויות בינות מלאכותיות בעלות תודעה משוכללת שקוראות שייקספיר ופרוסט ומשוות ביניהם, והדיון האינטלקטואלי מותח לא פחות מהתפניות העלילתיות. מעל המאורעות מרחפת החידה הגדולה של מוצאם של הפוסט-אנושיים, איך הגיעו למאדים. היצירה שואלת על האיליאדה עצמה, מהי חירות שירית ומהי היסטוריה בהקשר הספרות. אבל כמובן, החלקים של ליבון מהות האהבה אצל שייקספיר ופרוסט בידי רובוטים או מכונות הם הקרובים ביותר לליבי.

ועוד משהו בעניין ההשפעה, כמו שקורה לי עם סופרים שאני מוקסם מהם, ואולי יש בזה סוג של נרקיסיזם, אני מגלה שהם השפיעו עליי לפני שקראתי אותם. למשל, את סימונס קראתי כשהכרך הראשון של הסאגה יצא בעברית ב־2008, ובקריאה הזאת מצאתי בו סצנה דומה להבהיל לסצנה שכתבתי בהלב הקבור, שיצא ב־2006. גם אצל רוברטו בולניו נתקלתי בהשתקפות עיוועים קרובה, המקור להדים שכתבתי בספרים

שלי לפני שהכרתי את הספרות שלו נחשף ברומנים שלו. אז אני לא יודע מה הסיבתיות פה. השאלה היא, אם אנחנו מאוהבים במי שמחזיר לנו דמות אידיאלית יותר של עצמנו, מוצאים השתקפות של עצמנו בצורה הרבה יותר מתוחכמת, או שבאמת הזמן הוא תווך גמיש, והפסיחות הא־כרונולוגיות בו הן לא יותר מתקשורת של תודעות זו עם זו שלא במסגרת הזמן הליניארי. אני נוטה להאמין בגרסה השנייה, אבל אולי בגלל שאני בורחסי בקיום שלי, בהוויה שלי.

**רינה:** אני רוצה לחזור לתפיסת האסון והקדמת העתיד, או תפיסה של זמן. אני רוצה לצמצם את זה לנושא השירה. כתבת – גם ביחס לשירה של חדווה הרכבי וגם ביחס לשירה שלך, באני אחרים – על תפיסה משוררים או שירה מסוגלים לתפוס איזה אסון שמתרחש בעתידים. האם למשוררים או לשירה יש תפיסת זמן אחרת? או התייחסות אחרת לעולם ולשפה שמאפשרת את זה?

שמעון: שאלה טובה. השאלה היא אם שירה היא תחום פעילות כשלעצמו או שהיא תחום יצירה שרק מחדד את מה שנוכח בתחומי יצירה אחרים ומעצים אותם, מזקק אותם, הופך אותם ליותר נהירים. אני לא יודע לענות עליה. אני לא יודע אפילו אם שירה נמצאת על רצף כלשהו של לכידת האמת של ההוויה והצגתה. כי אני לא רואה הבדל קטגורי בין שירה לבין פרזזה. אם כבר, ההיפוך של השירה הוא הצילום, ולא הפרזזה. התשליל של האומנות שמבקשת לעשות שימוש בזמן כתווך של יצירת הדימוי הוא האומנות שמבקשת לקרוע דימוי משטף הזמן. והפרזזה, בדרכה, כפי שסיכמנו, קרובה למשאלת השיר. מצד שני, ברור לי שבשירה לא פעם, בשירה אמיתית, בצורה שהיא מופיעה לפנינו, בדמות השורה הקצוצה או השורה הארוכה של הפרזזה, הרגע הממשי שלה הוא רגע של זינוק. הוא רגע של שמיטה של מה שהיה קודם והתמסרות. ככה אני חווה שירה של אחרים כשהיא נוגעת בי. וכך אני יכול להעיד שקרה לי בשירים מסוימים. כשכתבתי אותם זו הייתה החוויה שלי. אני נוטה להאמין שהסוגיה המרכזית של השירה היא זמן. איך מייצגים זמן? אני לא אתעה אל ההבחנות השגורות בין אומנות של חלל ובין אומנות של זמן. המתח בין שני סוגי האומנות הללו מעורר שאלות מורכבות שגדולים וטובים ממני כבר עסקו בהן בהרחבה. אבל אין מנוס מההבנה שאחת השאלות הגדולות של משוררים היא הזמן. אולי מרבית השירה מתחילה מבעת הזמן, הפחד מפני הזמן. לפרזזה יש כלים הרבה יותר מסורתיים, לא משוכללים, להתמודד עם זמן. זאת אומרת, פרזזה יכולה במשפט אחד לתמצת תקופה, לשירה אין את כל המרחב הזה. הרגעים בהם שירה קורית הם לכאורה מחוץ לזמן. היא צריכה להפוך להיות כמוסה של זמן בעצמה. ואני חושב שההידרשות אל הזמן, לא כנושא, אלא כתווך ההתנסות, ככוח המערער על אפשרות הייצוג, מכשיר את התודעה של משוררים מסוימים שלא לציית לליניאריות הכפויה עליהם. הם בקצר של הזמן. בשבר של הזמן. בנתקים האלו, ברגע שבו המגעים של הזמן רופפים ונוצר מעגל חשמלי אחר, פלאי כמעט.

**יגאל:** אפשר לומר שפרוזה עוסקת יותר בחיבור ושירה עוסקת יותר בנתקים? שמעון: צורת התודעה של פרוזה היא יותר של חיבורים וצורת התודעה של שירה היא של נתקים. אופני החשיבה, אופני ההתנסות, כן. הייתי אומר שכן. אני חושב גם שיש רגעים שמוצגים לנו כפרוזה אבל מתחולל בהם הרגע הזה של השירה. הנתק שמאפשר לנו לחוות את הבסיס של ההווה כשלמה, מוחלטת, מתרגש עלינו. וגם העצירה חשובה. יצירה מתפרסת כרומן, אבל אנחנו יכולים לקרוא בה פסקה אחת כשלעצמה, אנחנו נעצרים עליה, היא מתחילה לייצר ציר קריאה פנימי, שהוא ציר זמן, שמתווה מרחב של שהות, התמסרות. אני חושב שגם זה אחד המאפיינים ההכרחיים של הרגע של השירה. מהטעם הזה אני לא כל כך אוהב חלקים גדולים של השירה שרואה אור כיום, היא והעולם נמצאים באותו רצף. היא מתחילה בעולם, ממשיכה אל הכתיבה וחוזרת אל העולם, ונמזגת, ויכולה להופיע בכל במה אפשרית בלי שישתנה בה דבר. ונדמה לי שתכופות שיר לא סובל את הסביבה שלו. לכן שירים נדפסים בדף ריק, אין סביבם כלום.

**רינה:** לגבי שירה ומדע בדיוני, האם הם מתחברים או קרובים אצלך ולדעתך? שמעון: ראשית, בין השניים קיימים קשרים היסטוריים. הספרות שלמדה הכי הרבה משירה מודרניסטית, או ירשה את השירה המודרניסטית של תחילת המאה העשרים, היא ספרות הגל החדש של ספרות המדע הבדיוני בשנות החמישים והשישים בעולם, האנגלוסקסי. מבחינת הגישה האקספרימנטלית, היחס לצורה, היחס לנושאים מסוימים, היכולת לבטא בדיוק את התודעה המנותצת של המאה, את ההווה השבורה.

**יגאל:** גם את קיצורי הטווח. כמו מרינטי. שמעון: כן, את מרינטי אפשר למנות עם האבות המייסדים של ספרות המדע הבדיוני, לצד ה"ג' וולס. ומלבד הקשרים ההיסטוריים, אולי התנאי להתהוות וליחסי הגומלין בין ספרות ספקולטיבית או מדע בדיוני לבין שירה הוא העבודה עם הסמל. העבודה ברמה הסימבולית. מתגלגלת איזו שמועה שהנרטיב בשירה הוא סימבולי ולא עלילתי. אם חוזרים להבחנות המסורתיות בין שירה לפרוזה, אז בפרוזה העלילה היא שלד היצירה, ובשירה השלד הוא ציר ההתפתחות הסמלי, האופנים שבהם סמלים מתהווים, צוברים משמעות, מולידים זה את זה, מתעבים או משתכללים. לכן, השאלה השגויה היא מה השיר אומר, והשאלה הנכונה היא איך השיר עובד. שאלת האיך תובעת התחקות אחר המלאכה של יצירת הסימבול, וחרושת המשמעות שלו. שירה נטולת סמלים יש בנמצא, וצריך גם לתת עליה את הדעת. אבל הרבה פעמים תולדות הסמל בשיר נבנות ממתחת הגשרים על פני הנתקים שהנביעו את השיר, ומלאכת הסמל היא מלאכת ההטלאה, האיחוי.

**יגאל:** אין שירה נטולת סמלים. מספיק שיש חזרה ריתמית, החזרה הריתמית יוצרת שדה סמנטי שהוא מטבע בריאתו בציר של הסימבולי.

שמעון: אני מסכים. לספרות המד"ב או הספרות הספקולטיבית נקודת מוצא זהה. המהלך שלה הוא הקונקרטיזציה של הסמל, התרגום שלו למציאות ממשית שאפשר להתנסות בה.

**יגאל:** זה לא תהליך קצת הפוך? שנניח, בסיפור ריאליסטי אתה צריך ליצור משהו שלאט לאט ייצור סמל, ומה שאתה עושה בספרות כזאת זה לקחת פיגורה מרוכזת ועושה לה קונקרטיזציה.

שמעון: כן, אפשר לתאר את הסוגים או הצביונות השונים של הריאליזם והספקולציה גם ככה.

**יגאל:** אתה עושה את זה המון בספרים שלך. אתה לוקח הרבה סמלים, בעיקר סתומים, ומחייה אותם.

שמעון: או שאני מנסה למשמע אותם מחדש, לאפשר להם להתמחש, להפוך למציאות.

**יגאל:** כשאני קורא אותך אני מרגיש לא פעם שאני מסתובב בבית נכות, ושאיכשהו דברים קמים לחיים בכל מיני צורות משונות.

שמעון: אני חושב שזאת גם ההתנסות שלי בעולם. בזמנו, לפני שנים, כתבתי מאמר קצר על השירה של גלי-דנה זינגר ושל תמיר גרינברג ביחד, צירוף שלא היה חביב על אף אחד ממי שלקחו בו חלק חוץ ממני. טענתי שהשירה העברית של הדור שלהם חיה בחורבות של אימפריה, שכל שנשאר לה הם שרידים צבורים בזיכרון, ושתפקיד המשוררים הוא להרכיב מחדש את המציאות. היום נדמה לי שהאבחנה הייתה אבחנה עצמית שלי כקורא, וגם ככותב. העמדה שלי מול הטקסטים הללו, וזה סוד הקסם שלהם, אפשרה לי לשחזר את דפוסי הקריאה והכתיבה של הטקסטים הרבניים מול הטקסטים המקראיים, איתם, כנגדם.

**יגאל:** זה מייצר תגובה מלנכולית.

שמעון: לא נכון. אני לא מסכים עם זה, אני חושב שהמלנכוליה אצלי בוקעת ממקומות אחרים. אני חושב שדווקא החיות נמצאת בדפוסים.

**יגאל:** יכול להיות שגם וגם?

שמעון: יכול להיות, אבל הקינה האין-סופית על האבוד נעדרת מהם. בשבילי הם זירת המפגש עם המרץ וכוח החיים שמאפשרים להעניק לאבוד מחדש משמעות. לא להתאבל על שהוא נעלם, אלא לחגוג את הסיכוי שלו להגיח עוד פעם, להופיע, ולא במנגנונים המוכרים של המאיים, של המאויים.

**יגאל:** הקטע הזה של החיים מחדש, בתוך הארמון המתפורר, יש בו גם צדדים של הדר, של שגב, אבל גם של אימה. אולי זה החוט של האימה שקיים בכל מה שאתה עושה.

שמעון: האימה מפציעה עם הסגת גבול. לא בגלל המנגנון הפרוידיאני המצוטט מאוד, ובצדק, של המאויים שמה שחוזר בו הוא הממשות של אמונת הילדות. המודחק האמיתי שחוזר, אצל פרויד, הוא לא תוכן מסוים, אלא מבנה האמונה הילדית עצמית, התקפות שלה.

**גאל:** והכניסה חזרה אליו היא פריצת טאבו?

שמעון: יש טאבו כי יש גבול – בין חיים למתים, בין עבר להווה, בין ספרות לחיים. את המחיצות, את יומרת החציצה, ההתנסות שלי דוחה מכול וכול.

**גאל:** בכמוסה של ילדות.

שמעון: כן, אבל יש גם אימה. כי יש גבולות. יש פריצת גדר.

**גאל:** תגיד על זה עוד משהו. נראה לי שזאת נקודה ארכימדית אצלך. הטאבו הזה.

שמעון: הטאבו קשור לעמידה לפני הפרגוד שמסוכך על הכניסה לקודש הקודשים. להעז לבוא עד שמה, כי כל המציאות מאותתת שאסור, שנגמר, שאין להקים את המתים לחיים. האימה קשורה לא רק לדבר שחוזר, אלא למה שמכונן את אפשרות החזרה, כוח הבריאה שנמצא בידיים של האדם ולא אמור להימצא בהן.

**גאל:** זה מין אשת לוט מסובך כזה?

שמעון: האימה בפרנקנשטיין אינה בשל גולם הבשר המתעורר, אלא בשל היכולת לחבר גוש מת לחשמל ולגלוון את העצבים, לגזור עליו חיים. לא מדברים על זה מספיק, אני חושב.

**גאל:** אנחנו כל הזמן מדברים על העתיד אצלך, ואני חושב שזה קשור הרבה לזה שאתה לא מוכן להפוך את העבר ל"past perfect".

**רינה:** העבר הוא בכלל לא עבר, באיזשהו מובן. כמו שפוקנר כתב, "The past is never dead. It's not even past".

שמעון: הייתה לי פעם פרפרזה על המשפט המפורסם ההוא.

**גאל:** אבל זה לא באמת הזמן, הזמן הוא לא העניין, הוא מוליך. הבעיה היא של הווה, לא של משך. הבעיה היא של מקומות סגורים שהפכו להיות תיבות פנדורה כאלו, כמו ספינקסים. יש לך יחס מאגי למילים?

שמעון: בליט ברירה.

**גאל:** ברמה של ההברות? ברמה של המילים? אותיות?

שמעון: אני רוצה להבחין בין יחס אקטואלי לבין יחס אידיאלי. כי כשאני משתמש בשפה ביום-יום אני לא נזהר. איסורים נותרו לי, שרידים של אמונות טפלות; אני תמיד קצת מהסס לפני שאני אומר את השם המפורש, למרות שגם השם המפורש הוא לא השם המפורש. הוא מסמן של מסמן. מבחינה אידיאלית, אני מאמין בשפה שקרובה להווה, שפה מדויקת, שמפליאה לתאר אותה, או להפך, שפה שהיא הפנים המידיים של ההווה הזאת, השלב הראשון של התפיסה שלנו את ההווה. והשפה הזאת אבודה. בלכידת שביב

שלה, במחי מבע אחד, שמץ מאופני הפעולה שלה, מתרחשת מבחינתי שירה, מבחינתי מתרחשת מאגיה.

**יגאל:** זאת אומרת, אי אפשר לפתור שום בעיה בעולם בלי שימוש בלשון. שמעון: זה בטוח.

**יגאל:** והעברית?

שמעון: בעולם שלי – לחלוטין. הנחה שכיחה בספרות ספקולטיבית שנכתבת בעברית וצופה אל העתיד היא שהשפה המשותפת תמשיך להיות אנגלית. אסף גברון הוא יוצא מהכלל שמעיד עליו. בהידרומניה שלו שפת השליטים היא סינית, אולי מפני שהחשיבה שלו פוליטית ביסודה הוא ער לדקויות הללו הרבה יותר. אני מניח שהשפה תהיה עברית. אולי אני לכוד בפנטזיית ילדות, שייטכן שאני חולק עם רבים. לא פנטזיה, כמעט אמונה טפלה, חשד מושכל. בפעם הראשונה שביקרתי בחו"ל נתקפתי תחושה שכל בני המקום שהגעתי אליו יודעים עברית ומעדיפים שלא להשתמש בה. אבל אם הם יתאמצו הם יבינו. הסיבה פשוטה, עברית נדמית לי כשפה הבסיסית של הקיום משום שאין לה תרגום אצלי לשפה קודמת. ועם זאת, אני גם מאמין שהיא תרגום של שפה שאינה נגישה לי, שאני לפעמים חשוף להבלחות והבזקים שלה.

**יגאל:** תרגום של שפה או תרגום של הוויה? כי ביצירה שלך היא תרגום של שפה, לא של הוויה.

שמעון: נשאלת השאלה אם לשפה המקורית קדמה התנסות, או אם חוויה אפשרית מחוצה לה.

**יגאל:** זה נשמע לי כמו בסיפור לוחות הברית, למעשה, קיבלנו ממשה הביא לנו רק את הגרסה השנייה, שהיא, כמדומה, רק התרגום האנושי לשפת המקור האלוהית? שמעון: כן, אנחנו תמיד כבר בתוך גרסה, אף פעם לא במקור. גם אם המקור הוא לא לשוני באמת, הלשון היא הדרך היחידה לחתור אליו.

**יגאל:** נראה לי שיש לך עולם שאתה מרהט אותו בזמן שאתה גם מרחיב את הגבולות שלו. אתה מרגיש גם שכל שאתה כותב יותר יש לך יותר מה לכתוב? שמעון: כן. למשל טרילוגיית "ורד יהודה", שנפתחה בכפור, המשיכה למוקס נוקס והסתכמה, לכאורה, בערים של מטה. כתבתי אותה בקדחתנות במשך שלוש שנים תמימות, ומאז מדי שנה או שנתיים, אני חוזר וכותב סיפור נוסף שמתרחש ביקום של "ורד יהודה", שמלכתחילה היה בלתי נדלה, וכנראה כתיבתו תלווה אותי במרוצת הגלגולים הקרובים שלי, אם אקבל רשות. אני מכה בעט ויודע שמים יפרצו, ואני בא ושואב.



### גאל: יש לך מערכת קואורדינטות קיימת?

שמעון: שלא בידיעתי. או שלא השכלתי או לא הייתי ערוך ד'י לטפל בהיקף הדברים. אולי אני לא ממציא, אלא יותר מתעד או מגלה את הנוף הלא ייאמן שתעיתי אליו. תמיד אותו הדבר, הנקישה הפכה לדלת, והדלת – לעולם.

אולי לכן אני לא יכול לכתוב ספרי המשך שגורים ליצירות העבר שלי, כלומר ספרי המשך שיושבים על רצף כרונולוגי ותמטי שמציג תהליך התפתחות. מעניין אותי לבדוק את השבר שהתרחש בזמן שלא הייתי מודע ליצירה, או לחזור מנקודה שונה, לא צפויה. עלילת הרומן האחרון שכתבתי מתרחשת ביקום של הלב הקבור, הוא נבט מתוך השאלה איך הייתי כותב את הלב הקבור היום; איך הייתי מטפל בנושאים ומיישם את הטכניקות של הלב הקבור היום. מטבע הדברים, העלילה נוגעת במאורעות הלב הקבור, הרומן דן בו כביצירת ספרות וכממשות נפשית וחיצונית, אבל הוא לא המשך ישיר, רק תשובה לשאלה איך הייתי כותב אותו היום, בהנחה שאני ככותב השתניתי. ובאמת לא הייתי צריך להתאמץ להמציא דבר. ברגע שנגעתי במזוזות, שאיתרתי את המשקוף, הבריא הוסט, ואני עברתי בדלת שהייתה מוכנה רק בשבילי, רק לתקופת הכתיבה הנוכחית. ולאט התבררו לי ההיבטים שלו, שלא הייתי מוכשר או מיומן לגעת בהם בהלב הקבור.

### גאל: כמה זמן עבר?

שמעון: הלב הקבור יצא ב־2006, לפני ארבע־עשרה שנים. עכשיו אני קורא את ההגהות והרומן כל כך עשיר, באפשרויות, בבדלי סיפורים ובתולדות סמויות. יכולתי להקדיש חמש שנים מחיי לכתיבת סדרה שמתרחשת כולה ביקום הזה. אבל נדמה לי שכתובה כזאת הייתה כפויה. הייתי כותב מתוך זיכרון העולם ולא מתוך שיטוט בו.

**גאל: במובן הזה אתה לא הולך בדרך של "נרניה" או של טולקין. יש איזו הרגשה של צורך לחדש כל הזמן, ולא להיכנס למרחב מוכר שיכול להיות נוח יותר או אפי יותר. אתה חש חובה לעשות את הדילוגים, החיתוכים האלה?**

שמעון: אולי כי ממילא לא הסיפור מעניין אותי, אלא חלל התהודה הלשוני, היצירתית, שדרוש להעמדתו. כשביקרתי מחדש במציאות של אליש בקובלנה של בלש, מקץ שתיים־עשרה שנה לכתיבת קילומטר ויומיים לפני השקיעה, ידעתי שהכתיבה לא הסתיימה, ושחלק נוסף, אחרון, דרוש להשלמת הנגלות והמראות שהמתינו לתורם. אבל המחשבה שאני עכשיו צריך לבלות עוד בקול של אליש, ולהסתכל מנקודת המבט שנובעת היישר מהספר הקודם, מילאה אותי אימה. בין קילומטר ויומיים לפני השקיעה לבין קובלנה של בלש יש שינוי בנקודת המבט, בקול הדובר, בפואטיקה של הספר. נכנסתי אליו באמצעות השינוי, ולא ידעתי איזה שינוי דרוש לביקור חדש. רק כשהבנתי שעליי לעשות היסט מוחלט, להתחיל את הסיפור שוב מנקודת המבט של נחום פרקש, הצלחתי לכתוב את הספר. לא יכולתי לכתוב אותו דרך העיניים של אליש שוב, הייתי צריך לבדר את כל נקודת המבט שלו, להעמיד למבחן את כל מה שקיבלתי כמובן מאליו ברומן הקודם. להתחיל לחשוב מחדש, לעבד.

**יגאל:** מה הפחד הזה להישאר באותו המקום? אם אתה עומד באותו המקום אתה מרגיש שאתה מת?

שמעון: יכול להיות, כן. יכול להיות. אליש טוען שהיקום הוא קנוניה שנרקמה כנגדו, לגרום לו להיתקע בפקקי תנועה. לא הייתי מרחיק לכת עד כדי כך באשר לעצמי, ולא כי הפרנויות שלי לא מתפרעות, אלא שהמרוקאי שבי מתקומם, ואומר, בזעט, תרגיע, מי אתה, שכל צבאות השמיים ערוכים להזיק לך. אז טוב להיות מרוקאי לפעמים. אולי מבנה התנסות שקרוב לי יותר נמצא באהבתי לאהוב. המספר שוטח זיכרון ילדות שבו הוא משחק עם חבר ומסתתר בביתו בחדר נידח, מאובק, והוא אומר שמצד אחד הוא לא רוצה להימצא לעולם, ומצד שני הוא פוחד שמא לא ימצאו אותו. בטח כתבו את הסצנה הזאת באלף גרסאות, אבל בשבילי היא ממצה את התובנה שלעמוד במקום זה להפסיק לשחק את המשחק.

**יגאל:** אני חושב שהגיבורים שלך נלחמים על זכות התנועה שלהם בצורה חריפה. שמעון: רעש כל כך מפריע לי, לא בגלל הצרימה והקרקוש, סוגי הצליל שבו, אלא בגלל שהוא כפוי עליי. אין לי בעיה לשים אוזניות ולהקשיב שעות למוזיקה, אבל אם מישהו לידי ישים שיר, אפילו שיר שאני אוהב, יתעורר בי הפחד שהוא יתנגן עד אין קץ ואני לא אוכל ללחוץ על כפתור הכיבוי.

**יגאל:** זה קשור גם בהתנגדות, בצורך או ביכולת להתנגד אל החוץ. **יגאל:** זה גם קשור לתוויות, לזה שאתה לא מוכן בשום פנים שתהיה לך תוויות. זה אותו סיפור.

שמעון: ההתנגדות, מנגנון ההיחלצות, נדמה לי שאני בוחן ברומנים שלי את שלל המופעים שלהם, לפעמים גם התהומות שהם פוערים. למשל, ויתור על אפשרות האהבה במוקס נוקס, בסוף המספר שעצם רעיון האהבה הוא שמונע מאיתנו את היכולת להיות חופשיים.

**יגאל:** עכשיו הבנתי, אצלך אין שום קבע בקשרים, אף פעם לא. כמו הגיבורים במערב הפרוע, הם באים, עושים את המשימה והולכים. שמעון: קודם כול, דמויות משנה תמיד נמצאות במערכות יחסים קבועות, יציבות, ישמרנו האל. אני לא מכחיש את האופציה ולא עיוור לכוח ולעוצמות הרגשיות שטמונות בה.

**יגאל:** יופי. שמעון: אבל הדמויות הראשיות פוסלות אותה. הן לומדות שהפתרון שבזוגיות אינו הפתרון בשבילן. הישג לא פעוט.

**יגאל:** מי, אחות של אליש? שמעון: כמעט בכל רומן שלי מתוארת מערכת יחסים שמחזיקה לאורך שנים.

### גאל: אבל איך זה נראה?

שמעון: יש לעניין צדדים אפלים. למשל, המשפחה של אליש והמשפחה של נחום חולקים קו משותף, ההורים כל כך מאוהבים זה בזה שאין מקום לילדים. הילדים בעדיפות שנייה. אבל גם אליש וגם נחום עדים למערכת יחסים שנמשכת לאורך שנים, ששורדת את המהמורות של החיים בלי שהאהבה תתפוגג. אלא שהאהבה הזאת גם אכזרית, היא עילה לחוסר חמלה כלפי מי שאינם אהובים, היא מדירה, היא אהבה שעיקרה הוא הזדהות עם הזיהים ודחיקת רגליהם של הלא ראויים לה. בהלב הקבור ובהלשון נושלה דור ההורים מצליח לקיים קשרי זוגיות, שהם מסגרות של צמיחה... אפשר בכלל לדבר על זוגיות בלי לגלוש לשפה הטיפולית, האמריקאית, שכל החזיתות בה משוחות בצבעים בוהקים, וכל חלונות הראווה צוחצחו למשעי? אבל אני מודה. הדמויות הראשיות שלי לא מוכשרות ליחסים של קבע.

### גאל: יש יחסים של קבע, אבל או עם משוררות מתות או עם רופאים.

שמעון: את זה אני צריך לאתגר ביצירה הבאה שאכתוב. היצירה שסיימתי את העבודה עליה בחודשים האחרונים היא רומן בשירים, או מחזור שירים עלילתי ארוך, ולדאבוני, אני יכול לאתר בה אותו תסמין, אם כי הביטוי שלו שונה, נדמה לי. עכשיו מוטל עלי להבין איך מתחילים. גם השאלה איך מתחילים קבועה, או נתונה מראש, ביחס לכל יצירה.

### רינה: מה היחס שלך לקוראים, או מי הקורא המדומיין שלך? למי אתה כותב?

שמעון: שאלה סבוכה. מי הם הקוראים? כל הזמן אומרים "הקוראים", גם אני משתמש בזה כשאני רוצה לייצר מראית עין של תגובה אויביקטיבית. לתלמידים אני אומר שהקוראים בשלב הזה מרגישים מנוכרים לדמות המרכזית, או לא מסוגלים לעמוד על המניעים שלה, ולמרבה הפלא הם מבינים לחלוטין את כוונתי. אבל מניין צצה לה הקונספציה של הקוראים, האינסטנציה, כאילו היו רשות בעלת צביון מובהק, אופי שאנחנו מכירים באורח כמעט מיסטי? אופי שאנחנו יודעים מהו, איך הוא התגבש, מה הן ההטיות שלו – ציבור שלם בעל אופי אחיד ששוכן היכנשהו. אבל מה ההיסטוריה שלו? מה הביוגרפיה שלו? נדמה כמעט שהקוראים הם שם קוד ליכולת הממוצעת של התקופה לפענח טקסט. כלפי הקוראים האלו אין לי מחויבות כלל. יש לי קוראים מדומיינים שהם לא קוראים אידיאליים, אלא בעיקר אנשים שאני הייתי. אם אני מגיע למסקנה שלב היצירה סבוך, לפני השטח לא פחות, אני שואל את עצמי, אבל אם הייתי בן עשרים מה הייתי חושב על זה, אם הייתי בן שלושים מה הייתי חושב על זה. ואם אני עומד במבחן, אם התשובה היא שהקורא שהייתי חיפש חומרים כאלה, אני כותב אותם, נשל מעלי נטל השאלה. אני חייב לקוראים את עצמי. במאמץ של קוראים לרדת לחקר העצמי הזה מתרחשים פלאים של ממש, לא בדמיון של קוראים כלליים, בגוף הזה שמתכנה אופק הציפיות. שם, בהתאמצות, דברים שנראים לי כמוסים מאוד, סמויים מאוד, שתוקים מאוד, פתאום מוארים, עולים לנשום אוויר. זה קורה לי גם בשיחה הזאת שוב ושוב. הנס של הקריאה, של הקשב לטקסט, לעוויתות והפרפורים שלו, לתחבולות ההסתרה

וההצפנה שלו. התשוקה שלי היא לשמש קורא כזה כשאני קורא. אני רוצה להיות קשוב לטקסט באופן מוחלט. אילו היה ביכולתי הייתי קורא כל טקסט כמו כתב קודש, במובן שחובת הפרשנות חסרת התכלה מוטלת עליי. זה בלתי אפשרי. ועם זאת, אנחנו נקלעים למובלעות בחיי הקריאה שמדמות את המצב, את העמדה. בהמשך לדברים על אובססיה לכותבים מסוימים, אנחנו חוזרים וקוראים, מנסים להבין, מה בעצם אנחנו מחפשים? אנחנו לא מחפשים להבין למה התכוונו הכותב או הכותבת, נכון? אנחנו מנסים להבין מה בדיוק אנחנו מחפשים. מה בטקסט זה או אחר טורד אותנו בצורה כל כך עמוקה? בשורה של שיר, במשפט, בפסקה, למה? והתשובות שאנחנו מגיעים אליהן בבלי דעת, בבלי משים, הן שהופכות אותנו לקוראים. בקריאה האמיתית אנחנו מוצאים את המבנה שייחודי לנו כקוראים.

**יגאל:** אני חושב שחלק קטן מהאנשים שגדלת איתם יכולים לקרוא שמעון אדף. שמעון: תתפלא.

**יגאל:** כל עניין המזרחי והלא מזרחי, מביאים בכלל בחשבון את האינטראקציה עם הקורא? שמעון: הקושי של הקריאה מתעורר בדיוק אל מול כותבים שהמצע שלהם, תפיסת העולם שלהם, תפיסת הספרות שלהם, הם סוציולוגיים או אנתרופולוגיים. הספרות שהם כותבים, אולי הטעם היחיד של כתיבה בעבורם הוא הטעם הסוציולוגי. להנפיק איזו אמירה על החברה שבה הם חיים.

**יגאל:** וזאת לא ספרות בעיניך?

שמעון: לא רק שזאת לא ספרות, היצירה מבוססת על תרמית. מי שהם מדברים עליהם או טוענים בשמם טענות לא יכולים או לא מעוניינים לקרוא אותם. הספרות האתנית למיניה מיועדת לקהל שמאלני, ליברלי, שבע... לא שבע, אבל תקוף רגשות אשמה. יש לו שובע מסוים, אבל תקוף רגשות אשמה. הספרות המזרחית, שיום אחד מישהו או מישהי יסבירו לי מהי שאוכל לקחת חלק בדיון על אודותיה, מראש לא פונה לאוכלוסיה בשדרות או בנתיבות שהגיעה מצפון אפריקה. אני אגיד דבר חמור מזה, תושבי המקומות הללו היו נבעתים מהדיוקן שלהם שמסורטט ביצירות האלה, שהקהל המיועד צורך אותו כייצוג אותנטי. ואולי בזה גרעין העניין, במציאות של שוק הסחורות כל הגיונה של היצירה הוא המאבק על הזכות המולדת למכור את הזהות שלך.

**יגאל:** זה מה שאני שואל.

שמעון: אני חושב שממילא אין לי יותר מדי קוראים שמוכנים ללכת איתי את כברת הדרך שלי. ומי שמוכנים יכולים להגיע מכל מקום, מכל מוצא, מכל היסטוריה או ביוגרפיה.

**יגאל:** גם מכל שפה?

שמעון: אני לא יודע. מעט ספרות שלי תורגמה. יעל סגלוביץ תרגמה את אביבה-לא לאנגלית, וכשהוא ראה אור בארצות הברית, בנובמבר 2019, הוא עורר בקוראים תגובות

חזקות. לספרדית תרגמו אותו אנחלינה מונייס, משוררת יהודייה מקסיקנית מצוינת, ובן זוגה אלברטו הוברמן, שבילה חלק משנות העשרים שלו בישראל ודובר עברית. הם אמונים על תרגום שירה. נפגשתי עם קוראים במקסיקו, והשירה נגעה בהם פחות. אולי ההתקבלות השונה קשורה לתרבות המוות והאבל, שבמקסיקו אופייה אחר מאשר בארצות הברית או בארצות דוברות אנגלית.

**יגאל:** ואולי זה קשור ליחס המיוחד שלך לשפה בעברית – גם עגנון לא עבר בתרגום. שמעון: הטרילוגיה של אליש אמורה לראות אור בשלמותה במרוצת השנה הבאה בארצות הברית, אם לא יתרגשו עלינו מגפות נוספות או שאר מרעין בישין, והפרסום שלה יכול לספק אמת מידה לכושר ההיתרגמות של הפרוזה שלי. אם היא צולחת את מחסום השפה. אני לא מצפה לגדולות. כמוך, אני מאמין שהספרות שלי עובדת עם העברית, עובדת למען העברית, וצדדים מהותיים לה הולכים לאיבוד עם היציאה מגדר העברית.

**יגאל:** אתה מקבל את התפיסה של גרשום שלום בקשר לעברית? שמעון: שהעברית תקום על דובריה? למיטב הבנתי, בבסיס המכתב הזה רוחשת חרדה שמא הנבואה שלו לא תתממש, שהוא יתבדה, כמו שקורה היום, שהעברית תאבד את המעמקים שלה.

**יגאל:** שהיא לא תוכל לקום. שמעון: כן, להפך, לכך כיוונתי בטענה שהישראליות בולעת את היהדות, שזה מה שקורה. כל המשקעים התאולוגיים יימחו ממנה.

**יגאל:** אין סיכוי. היהדות תמיד תגבר. שמעון: יש בינינו ויכוח. ברית טמאה נכרתת בין הצדדים האפלים של היהדות לצדדים האפלים של הישראליות, והזיווג ביניהם, פרי הביאושים או יציר הכלאיים שיביאו לעולם, יחסלו הכול. זאת תחושת. נעלם ממני הגיון הסיפור, שפע וחסד מושפע על בני עבר, והם בועטים והולכים אחרי אלים אחרים. איזה הסבר יש לדפוס להוציא דחף של לא לעמוד במקום.

**יגאל:** אל תשכח שהמיתוס היסודי של העם שלנו הוא מיתוס של הגירה ולא מיתוס אוטוכטוני. שמעון: וכתוצאה, הפרקטיקה של הריבונות תמיד ברברית.



## השתתפו בגיליון

**זהר אלמקייס** היא כותבת, חוקרת ומתרגמת. ספר הביכורים שלה בית הנתיבות ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד. הספרים בתרגומה בין העולם וביני מאת טא־נהסי קואטס והולכים לפגוש את האיש מאת ג'יימס בולדווין (התרגום לצד יואב רוזן) ראו אור גם הם בהוצאה זו. כיום היא דוקטורנטית במחלקה לאנתרופולוגיה באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק.

**עינה ארדל** נולדה ב־1973 בקופנהאגן וגדלה בירושלים. פרסמה שלושה ספרי שירה: סנדלי הדם שלי (כתר, 2002), שירי אהבה לימים רעים (עם עובד, 2008) וכשהגעועים היו מבישים (קשב, 2014), ורומן: בואנוס איירס, איסטנבול (דביר, 2016). למדה באוניברסיטה העברית לתואר ראשון בספרות השוואתית ותיאטרון, ולתואר שני בספרות עברית. מלמדת ספרות בבית הספר התיכון הדו־לשוני בירושלים.

**ד"ר רעות בן יעקב** השלימה לאחרונה את לימודי הדוקטורט שלה בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בהנחייתה של ד"ר תמר הס. הדוקטורט, שכותרתו "לקח לי עשרים שנה לאהוב" – שירת שנות התשעים בישראל", עוסק בתקופה הנחשבת לתקופת שפל בשירה העברית, ובאמצעות כלים פרשניים ביקורתיים דן במשוררות ומשוררים שפרסמו את ספרי הביכורים שלהם בעשור זה ובאטמוספירה התרבותית שפעלו בה. בן יעקב לימדה בבית הספר לספרויות באוניברסיטה העברית. בנוסף, היא מתרגמת סיפורת ושירה ועורכת את סדרת השירה המתורגמת "זרה" בהוצאת טנג'יר.

**אילה בן לולו** היא משוררת וסופרת. ספרה החדש מוגבל עתיד להידפס בקרוב בסדרת "רוח צד", בהוצאת כנרת, זמורה־ביתן, דביר.

**ד"ר נוית בראל** היא משוררת. ספרה מְקוֹדֵש ראה אור בהוצאת עם עובד.

**ד"ר רינה ז'אן ברוך** סיימה את עבודת הדוקטורט שלה על יצירתו של שמעון אדף במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, בהנחייתם של פרופ' יגאל שוורץ וד"ר ענת ויסמן. עבודתה זכתה בפרס הצטיינות על שם גרשון שקד לשנת 2020. כתב ידה, "העתיד לקרות כבר מפלח את האוויר": על הפרוזה של שמעון אדף, המבוסס על עבודת הדוקטור שלה, זכה בציון לשבח בתחרות פרס הנשיא של ההוצאה לאור של אוניברסיטת בר־אילן בשנת 2020, והתקבל לפרסום. ברוך היא המקימה והעורכת הראשית של כתב העת לספרות ספקולטיבית ספקולציה וחברת מערכת בכתב העת אודות למסות וביקורת ספרותית. מאמרה האחרון: "We Don't Understand this Present: Shimon Adaf's *Shadrach and the Possibilities of Hebrew Language*", ראה אור לאחרונה בגיליון

23 בכתב העת *Yod*. המאמר זכה במקום ראשון בתחרות מאמרים של הפקולטה למדעי הרוח והחברה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב (פרס מח"ר, 2020).

**אורית ברמן** היא בוגרת תואר ראשון במחלקה לצורפות בבצלאל בשנת 1982, ובוגרת תואר שני במסלול לכתביה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בשנת 2013. בשנים האחרונות עוסקת בהוראת עברית באוניברסיטת אדם מיצקביץ', בפוזנן שבפולין. אלמנה, אימא לידיד ולהילה וסבתא לעפרי.

**ד"ר יעל דקל** היא עמיתת מחקר במעבדה הספרותית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, יוזמת וראשת הפרויקט "רומן מפתח: קריאה רחוקה ברומן העברי". הייתה עמיתת פוסט-דוקטורט באוניברסיטת נורת'ווסטרן ובמכון בן-גוריון, מתרגמת ועורכת בהוצאת רעב. פרסמה מאמרים בעברית ובאנגלית, בין היתר על סיפורת המלחמה של ס' יזהר ועל הפרוזה של חברי התנועה הכנענית. במקביל לעיסוקה במדעי הרוח הדיגיטליים, בימים אלו עובדת על אסופה של סיפורת כנענית (הוצאת מכון בן-גוריון, צפוי לראות אור ב-2021).

**אופיר טושה גפלה** הוא סופר ומרצה לכתביה ספרותית. שבעת ספריו (עולם הסוף, הקטרקט בעיני הרוח, מאחורי הערפל, ביום שהמוסיקה מתה, עשתונות, האורחים ורשימות מארץ הכביש) ראו אור בהוצאת כתר.

**ד"ר לילך לחמן** חוקרת שירה ומלמדת באוניברסיטת חיפה. ספרה על שירתו של אבות ישורון עתיד לראות אור ב-2021.

**ד"ר דורית למברגר** היא מרצה בכירה בתוכנית לפרשנות ותרבות באוניברסיטת בר-אילן. מחקריה עוסקים בהיבטים לשוניים וספרותיים בספרות עברית מודרנית, בפסיכואנליזה ובכתבים הפילוסופיים של ויטגנשטיין ולוינס.

**רונית מטלון** נולדה וגדלה בגני-תקוה, נצר למשפחה יוצאת מצרים. למדה ספרות ופילוסופיה באוניברסיטת תל אביב, עבדה כעיתונאית בעיתון הארץ וככתבת הטלוויזיה הישראלית. כתבה מאמרי ביקורת ספרותית בהארץ, ושימשה כמרצה בקמרה אובסקורה בתל אביב. לימדה במחלקה לספרות באוניברסיטת חיפה. סיפורים קצרים פרי עטה הופיעו החל בראשית שנות השמונים בכתב העת סימן קריאה. ספרה סיפור שמתחזיל בלוויה של נחש (רומן לבני הנעורים, דביר, 1988) עובד לסרט קולנועי. ספרה זה עם הפנים אלינו נבחר בידי המוסף הספרותי של ה-*New York Times* לאחד הספרים הטובים של שנת 1998. ספרה קול צעדינו זיכה אותה בפרס ברנשטיין לשנת 2009 ובפרס אלברטו בנווניסי (בצרפת) בינואר 2013. בשנת 2010 זכתה בפרס ניומן ובתואר דוקטור לשם כבוד מטעם האוניברסיטה העברית בירושלים. בשנת 2016 זכתה בפרס א.מ.ת. לספרות עם הסופר א"ב יהושע, וזמן קצר לפני מותה הוענק לה פרס ברנר על ספרה והכלה סגרה את הדלת. רונית מטלון נפטרה ב-2017, ולאחר מותה התפרסם הספר עד ארגיעה



(2018) בעריכת מיכל בן-נפתלי ומיכאל גלזמן, המרכז מסות ורשימות שכתבה לאורך השנים.

**פרופ' עדיה מנדלסון-מעוז** היא פרופסור חבר לספרות עברית באוניברסיטה הפתוחה. היא חוקרת את היחסים בין ספרות, אתיקה ואידאולוגיה בתרבות הישראלית. פרסמה מאמרים רבים בספרים ובכתבי עת בארץ ובעולם, וכן את הספרים הספרות כמעבדה מוסרית: קריאה במבחר יצירות בפרוזה העברית של המאה העשרים (2009); *Multiculturalism in Israel* — *Literary Perspectives* (2014); *Borders, Territories, and Ethics: Hebrew Literature in the Shadow of the Intifada* (2018). ספרה החדש מרחבים וגבולות בצל האינתיפאדה: קריאה אתית בספרות העברית, 1987-2007, נמצא כרגע בדפוס בהוצאת מאגנס (2020). מנדלסון-מעוז בנתה וערכה את ספרו הגנוז של יורם קניוק סבון (2018), וכעת כותבת מונוגרפיה על יצירתו. לאחרונה זכתה במענק מטעם משרד המדע למחקרים בנושא של מדעי הרוח הדיגיטליים (במשותף עם ד"ר אבי שמידמן מאוניברסיטת בראילן), בנושא פרופילים סגנוניים חישוביים לחקר הסיפורת העברית המודרנית.

**שבא סלהוב** היא משוררת, סופרת ומסאית. נולדה ב-1963 במעברת עקיר (לימים קריית עקרונ), להורים שעלו מלוב. מחברת תורת החיתוכים, עיר ונשיקה (פרס יהודה עמיחי לשירה, תשס"ד), מסע האותיות של תקרה, עונת המשוגעים והרומן מה יש לך, אסתר. מסותיה ראו אור בכתבי עת מרכזיים (אלפיים, חדרים, סטודיו) ובספרי אומן מוזיאליים בארץ ובעולם.

**ד"ר קציעה עלון** היא ראש החוג לספרות באוניברסיטת אריאל. כתבה וערכה עד כה כשלושה-עשר ספרים, ובהם אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית (הקיבוץ המאוחד) ושונת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית (האוניברסיטה המשודרת). ייסדה את הוצאת גמא, שפרסמה עד כה יותר מחמישים ספרים.

**ד"ר הדס שבת נדיר** היא ראשת החוג לספרות בסמינר הקיבוצים, מייסדת ומרכזת את התוכנית לתרבות ערבית יהודית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ספרה תיק מספר אפס על יצירתו הגנוזה של דן פגיס עומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד. כתבה את עבודת הדוקטורט שלה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

**פרופ' יגאל שוורץ** הוא מופקד הקתדרה לספרות עברית בת זמננו ע"ש ש"י עגנון מיסודם של שוחרי האוניברסיטה בגרמניה; ראש מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ועורך בכיר בהוצאת כנרת, זמורה-ביתן, דביר. פרסם חמישה-עשר ספרי מחקר ואת הרומן המקורי מקהלה הונגרית, ועם בתו זהר פרסם את ספר הילדים ממה באמת עשוי הירח. ערך מאתיים ותשעים ספרים (עיון, סיפורת, שירה ומחזות). ספריו האחרונים הם מגש הכסף: פרק בהיסטוריוגרפיה דיאלוגית (קדימה, 2020) ומכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית (פרדס, 2020).

## הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה או עומדת להתפרסם גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמר לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ-7000 מילים ולא יותר מ-14,000 מילים.
- המאמר כולו יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום הפניות ביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר ישלח לכתובת המייל [mikan@bgu.ac.il](mailto:mikan@bgu.ac.il) בקובץ word בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר באנגלית ובעברית, פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות, וציון שיוך אקדמי ומקצועי של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו יקבלו עותק אחד מהגיליון בו הופיע המאמר.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית,  
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב  
ת"ד 653 באר שבע 84105  
[mikan@bgu.ac.il](mailto:mikan@bgu.ac.il)