

הבחירה בנוודות: מהלך בכרוזה של שמעון אדף¹

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.²

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.³ 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,⁴ 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 חמה⁵ ומוקס נוקס.⁶

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.⁷ מרחבים ישראלים כמו מעברות, שכונות מקופחות ועיירות פיתוח הוזכרו לעיתים רחוקות בלבד. הרומן המעברה מאת שמעון בלס, שפורסם ב-1964,⁸ היה ליצירה הראשונה שתיארה את המעברות. את התנאים הקשים ששררו במעברות תיארו בהמשך גם יצירות אחרות, ובהן שוויים ושוויים יותר מאת סמי מיכאל והאסופים מאת לב חקק.⁹ 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.¹⁰

קציעה עלון ודנה מרקוביץ טוענות שהספרות המזרחית יוצרת דיאלוג עם הגבולות הטריטוריאליים של הארץ ועם המרחבים הגאוגרפיים, שהם גם מרחבים תרבותיים.¹¹ 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, שוויים ושוויים 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"¹².

עיירות פיתוח ושיכונים מהגרים נוכחים בספרות העברית של העשורים האחרונים: ספרו של בלס תל אביב מזרח¹³ המשיך את עלילת המעברה, והציג את אותן הדמויות וחייהן כעבור עשר שנים.¹⁴ ייצוגים ספרותיים של מרחבים דומים מופיעים גם ביצירות כדוגמת עקוד של אלברט סוויסה,¹⁵ המתאר את שכונת עיר גנים בירושלים, והירח ירוק בוואדי מאת דודו בוסי,¹⁶ שעלילתו מתרחשת בשכונת התקווה בתל אביב. הסיפורים הקצרים באסופה זרים בבית מאת רוגית מטלון מתרחשים אף הם בשכונה פריפריאלית באזור המרכז ששמה אינו מוזכר.¹⁷ 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,¹⁸ 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 המשותק 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"¹⁹, 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.²⁰

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.²¹

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.²² 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",²³ 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".²⁴ 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.²⁵ 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".²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ 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".²⁹ 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".³⁰ 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.³¹

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".³²

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.³³ אורי המבוגרת לא מצליחה ליצור עולם משל עצמה: היא לא יודעת היכן היא נמצאת או "מדוע באה לכאן".³⁴

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".³⁵ 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".³⁶

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".³⁷ במילים האחרונות של הרומן מצויה מחשבה חוזרת על הבית, כשארואלה בוחרת לא לחזור לקריית סער ואומרת לפרא: "אם ארצה ואם לא, [...] זה הבית שלי".³⁸ 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.³⁹ דקל מרחיבה את הניגוד בין "מקום" ל"המקום" לניגוד שבין פריפריה למרכז, בין נתיבות לתל אביב,⁴⁰ 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".⁴¹ 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 אין־סוף,⁴² כלומר סוטה מן המבנה הכרונולוגי והליניארי ומתייחס לעולם הבדוי ולא־זמניות שלו.⁴³ 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.⁴⁴

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".⁴⁵ 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.⁴⁶

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",⁴⁷ 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".⁴⁸

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"⁴⁹. 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,⁵⁰ 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"⁵¹, 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"⁵². 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:⁵³

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.⁵⁴

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"),⁵⁵ 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.⁵⁶

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 שפגשנו 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-נ-נ למורכבים יותר, והוא מוצא את עצמו במיטתה, ספק מאהב ספק נתיין: "נ-נ-נ לוקחת כל מה שהיא יכולה, אולי אני נותן. אולי אני נענה. קושרת, מצליפה, הכול ברכות, למה אֶכֶזב".⁵⁷ נ-נ-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".⁵⁸ 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".⁵⁹ שתיהן מתארות את תהליך החניכה היצירתי ואת המעבר מהעירייה 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.⁶⁰

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".⁶¹ 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.⁶²

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.⁶³

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".⁶⁴ 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".⁶⁵ 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".⁶⁶

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.

ומשמעות⁶⁷. 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.⁶⁸

הוא אינו מכיר את תושבי הבניין שהוא גר בו – "איני מדבר עם השכנים מטוב עד רע"⁶⁹ – 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"⁷⁰. 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"⁷¹. 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.⁷²

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 בפנית גינת המשחקים, שם היא רואה את "הקבצן הקבוע של הגן, אוחז בידית של עגלת סופרמרקט עמוסה עד שפתה בפחיות ריקות".⁷³ 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".⁷⁴ 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.⁷⁵ 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.⁷⁶

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".⁷⁷ 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.⁷⁸ 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.⁷⁹

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".⁸⁰ בריידוטי דנה במושג היעשות (becoming) שטבעו דלז וגואטרי, הממיר זהות קבועה ויציבה בתהליך המתפתח ללא קץ.⁸¹ 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",⁸² 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",⁸³ 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".⁸⁴ 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 שמעון 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"⁸⁵, 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.