

“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.¹²

המספר ברומן מוקס נוקס מצהיר על שני מאפיינים העולים במבט “משקיף-מעל” על הפרוזה של אדף: היעדר הקביעות והמבט האירוני.¹³ 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,¹⁴ ליצור דרכים חדשות ולהתפכח, צעד אחד לפני הקורא, משלל האשליות שיוצרת לשון הספרות. "דמיון משפחתי"¹⁵ 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",¹⁶ 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",¹⁷ 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".¹⁸ (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",¹⁹ ובה-בעת ש"השפה היא מכשיר. מושגיה הם מכשירים",²⁰ 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".²¹ 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".²² 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".²³ 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.²⁴ ג'ון שוטר, שהשווה בין ויטגנשטיין לבכטין,²⁵ 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.²⁶

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”.²⁷ 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”.²⁸ 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.¹ 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?²

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).³

החלוקה להתבטאויות, כפי שמכנה זאת בכטין, מאפשרת את יצירת הדיאלוגים ("שכן תמיד יש כאן שניים, ושלישי בפוּטנציה").⁴ 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".⁵ 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".⁶ בקטע שלהלן, למשל, מתרחשים, כמאמר בכטין, "חילופי סובייקט השיח": "**מחבר** היצירה – משקף כאן את האינדיווידואליות שלו בסגנון, בהשקפת העולם, בכל היבטי התכנון של יצירתו".⁷

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.⁸

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 מכפוד 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,⁹ ולפיכך ניעזר במושג ה"תמונה" של ויטגנשטיין,¹⁰ 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.¹¹

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.¹²

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.¹³

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.¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸
 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.¹⁹
 באין שירה

שיר נהי בא.²⁰

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.²¹ 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,²² ובייחוד לאלו המבטאות אמונה.²³ 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 כאב
[...]
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.²⁴

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.²⁵ 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, דָּבָר 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 שָׂכָרָה 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, יָרֵד אֶל-יָרְכָתִי הַסְּפִינָה, וַיִּשְׁכַּב, וַיִּרְדָּם. וַיִּקְרַב אֱלֹהֵי רַב הַחֲבֵל, וַיֹּאמֶר לוֹ מֶה-לָּךְ נִרְדָּם; קוּם, קָרָא אֶל-אֱלֹהֶיךָ – אוּלַי יִתְעַשֶׂת 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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸

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,²⁹ במיוחד לאחר הגל הפוסט-מודרני, שדובריו הבולטים ערערו על קיומם של גבולות דיסציפלינריים ועל האפשרות להבחין בין צורה לבין תוכן.³⁰ בדברים שלהלן ברצוני להצטרף למגמה המנוגדת לגישת "ביטל הגבולות", שהחלה בשנות השמונים של המאה העשרים בהתעוררות מחודשת בחקר הספרות בטיבם ובמאפייניהם של ז'אנרים.³¹ 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.³² בהמשך לאוריינטציה הפרגמטית התפתחו תאוריות של ביקורת ספרות המציבות במרכז את התפקוד הסמינטי של יצירת הספרות.³³ 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.³⁴

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 בזמנית ממומשת רק במהלך על פני רצף של זמן ומרחב, שמקיים דיאלוג פוליפוני.³⁵ בכטין מנסח את האפשרות לאמץ תודעה של אחר כסובייקט – ולא באופן מחפיץ, כאובייקט – כייעוד דתי אתי, שאמור להכתיב את תוכן הרומן.³⁶ 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".³⁷ המפגש עם האחר יכול להיות גם פנים-תודעתי, ובכל מקרה, כל דיאלוג מתבטא בחילופי התבטאויות. בפרוזה של אדף 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,

³⁵ "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

³⁶ "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

³⁷ 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.³⁸

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".³⁹ 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.⁴⁰

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.⁴¹ 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.⁴²

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".⁴³ 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. כששרה 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.⁴⁴

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.⁴⁵

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, בעיתוי הנכון.⁴⁶

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.⁴⁷

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:⁴⁸ 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."⁴⁹ 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."⁵⁰ 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?"⁵¹ 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."⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴

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.⁵⁵

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.⁵⁶

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).⁵⁷

ארדינסט-וולקן מצביעה על הגלישה הנשנית בדיונו של בכטין בין הבחנות פילוסופיות לבין הבחנות ספרותיות אסתטיות,⁵⁸ 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 "דיאלוגיזם" 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.

יצרה.⁵⁹ 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".⁶⁰ 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 לִפְנֵי ולפנים תמיד יש בנמצא יחסים דיאלוגיים.⁶¹

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

⁵⁹ "[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.

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.⁶²

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".⁶³ 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.⁶⁴

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 המציאות. 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".⁶⁵ 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.⁶⁶

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".⁶⁷

ויטגנשטיין טוען ש"גבולות שפתי משמעם גבולות עולמי. [...] הסובייקט אינו שייך לעולם; הוא גבול העולם".⁶⁸ 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 חדות 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.⁶⁹

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.⁷⁰ 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.⁷¹

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.⁷²

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.⁷³

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.⁷⁴

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