

”במה עוד להללך”: בין שירה לפרוזה

לילך לחמן

מהתבוננות בגוף הכתיבה שלו – הכולל שלושה ספרי שירה, אחד־עשר ספרי פרוזה (בדיונית) וספר מסות אחד – מזדהר שמעון אדף כמשורר גם בכותבו פרוזה; אולי המשורר המובהק מבין הפרוזאיקונים בשפה העברית.¹ עיסוקו במחשבת השיר, בזמרים ובמשוררים שדמותן מתהווה ביחס לעברית ומול קהל, שלא לדבר על עבודתו עם זמרים ומוזיקאים, על פעימת הפסקה ותדר קולו־שלו המהדהדים בפרוזה ועל כינון השפה הפרטית המייחדת את כתיבתו – כל אלה מעוררים שאלה בנוגע להכרעה של אדף ”לנטוש” את השירה ולכתוב פרוזה. בפתח ספר מסותיו שראה אור לא מכבר הוא מנמק את הפניה לליריקה בצורך ”לאתר את תצורת העונג של אמירת האני כיום”.² עם זאת, בעיניו, השירה, יותר מכל סוגה אחרת, הטמיעה את המבנה של פוליטיקת הזהויות המתבצרת בקטגוריות תחומות. אדף נרתע אפוא מהליריקה, הן בשל התנייתה ההיסטורית באני ביוגרפי והן בשל מה שהוא תופס כציוטה האופנתית לשפה של זהות והזדהות. לדבריו, בחתירתו ל”תחום של הבלתי מסומן” תועיל יותר הפרוזה, ”יסכון הבדיון”, שכן, בעיניו שני אלה ”עשויים ליצור מערך התנגדות מורכב יותר, משוכלל יותר לזהותית המדוברת”.³ הבחנתו החותכת של אדף בין שירה לפרוזה, וכמוהו הקו החד החוצה את יצירתו בפרסום אביבה־לא,⁴ ספר שיריו השלישי והאחרון עד כה, עומדת אפוא בניגוד לחלחול ההדדי של שתי הסוגות בכתיבתו.

צריך לומר כי כשלעצמה, בדינמיקה בין פרוזה לשירה אין חידוש. מאז המהפכה הרומנטית במאה התשע־עשרה נזילותם של הגבולות בין ”שיר” ל”לא שיר” היא בבחינת מוסכמה. מצד אחד, תפיסתו של הגל את הליריקה כמנוגדת לאַפְּיָקָה ולדרמה הציבה מודל שירי שאינו עומד על סוגות מובחנות, אלא על ביטוי סובייקטיבי ואקספרסיבי של

1 על אף השוני העצום ביניהן, עולות על הדעת בהקשר הזה גם נורית זרחי, שבא סלהוב וחביבה פדיה.

2 שמעון אדף, ”האני המשתוקק לומר אני”, יגאל שוורץ (עורך), אני אחרים, מודיעין: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2018, עמ' 13.

3 שם, עמ' 17.

4 שמעון אדף, אביבה־לא, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2009.

התודעה.⁵ ומן הצד האחר, גילויים מחדש של המקצבים החופשיים, בנוסח ”אדם מדבר אל אדם”, שטשטשו את הגבולות בין שיר ללא שיר.⁶ קשה לחשוב על השירות הגדולות של ויליאם בלייק, על השירה הסיפורית של ויליאם וורדסוורת’ ועל הפואמות של ח”נ ביאליק ללא ה”תן-וקח” החיוני שבין התודעה השירית לבין רצפים סיפוריים ומקצבי דיבור. לא מוגזם לטעון, לפיכך, כי פרט למעמדו האוראלי של הקול השירי ולסידור הגרפי של השורה, אין סדרת תכונות המאפשרת להבדיל בין שיר ללא שיר. בחקר השירה המודרנית מקובל לחשוב, למשל, על שיר באמצעות קבוצת טקסטים המקיימים ”דמיון משפחתי” פתוח ולא מקובע,⁷ ובמקביל מתנסחים בשירה עצמה ניסיונות לסמן את חלותו של ה”שירי”, המצמצמת או חוצה את גבולותיו, כך במשוואה הפוסט-רומנטית של ויליאם ייטס ”יופי נורא נולד”, דרך הלוגיקה העודפת של גרטרוד שטיין ”ורד הוא ורד הוא ורד” ועד להגדרתו המפולשת של מאיר ויזלטיר ”שִׁירָה היא נְשִׁיקַת הָאֶקְלִים, הַלְשׁוֹן, הָאֶמֶת”.⁸ חרף נזילותם של הגבולות בין מה שאנחנו מורגלים לקרוא כשיר או כפרוזה, הצומת שלפיו אדון בפן אחד ביצירתו של אדף אינו ”ממילאי”, שכן על הפרק עומדת הדינמיקה של הספרות עצמה. עירוב מפרה בין הסוגות מוכר לנו כבר במקרא, מספר בראשית ועד ספרי הנבואה והמגילות. מנקודת מבט מודרנית, החילופים בין פרוזה לשירה, דוגמת אלה שביאליק שוקל במאמרו הנודע ”הלכה ואגדה”, נראים בעליל בעיתות משבר ומתהפכה. השירה הישנה יורדת אז אל ”מצרף הלב” וניתכת לפרוזה, ורק אחרי שנבחנה בדפוס ההגות והמעשה, היא מתגבשת מחדש למסירה חיה.⁹

לתנועת מטוטלת כזאת, בראשית המאה העשרים, קרא ברנר את בסתר דעם של מיכה יוסף ברדיצ’בסקי, וכך האזין זך לאלתרמן בשנות השישים, כשהוא שומע ומעבד על דרך הניגוד מקצבי דיבור מודרני, שנשענו הן על תחביר מקראי קדום והן על הפרוזה הרצוצה של ברנר עצמו. כך שמעתי אני, בדור שלי, את השבר הסודי אפריקני לאבות ישורון, על רקע דיבור יידי מודחק אך גם כעיבוד נועז וחדשני של פרוזה שירית אקספרסיוניסטית. יצירותיהם של ברדיצ’בסקי, של זך ושל ישורון, כל אחת בזמנה ובדרכה, עימתו את

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Hegel's Aesthetics*, vol. I, T. M. Knox (trans.), Oxford: Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge: Harvard University Press, 2015, pp. 92-105

6 כך מגדיר את השירה המשורר האנגלי ויליאם וורדסוורת’, בהקדמתו לבלדות הליריות. William Wordsworth, “Preface”, W. Wordsworth and S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, London: Printed for T. N. Longman and O. Rees, 1802, pp. vi-xxii

7 על הדמיון המשפחתי שבין תת-סוגות של השירה ועל הדינמיקה המודרניסטית בין שירה לפרוזה, ראו, למשל, Jahan Ramazani, *Poetry and its Others: News, Prayer, Song, and the* *Dialogue of Genres*, Chicago: University of Chicago Press, 2014, pp. 1-32

8 William Butler Yeats, *A Terrible Beauty Is Born*, Cork: Irish & Celtic Publications, 1990; Gertrude Stein, “Sacred Emily”, *Geography and Plays*, Boston: Four Seas, 1922

9 מאיר ויזלטיר, ”שירה היא”, מוצא אל הים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2014.
חיים נחמן ביאליק, ”הלכה ואגדה”, דברי ספרות, תל אביב: דביר, תש”ט, עמ’ פ”א-ק”ז.

קוראיהן עם משבר שתבע "תן-וקח" חדש בין פרוזה לשירה.¹⁰ לעומת ישורון, שחשבונו המהות שלו הסיט אותו מ"השירה שבדברים" ל"דברים שבשירה" והוביל לחוקיות פרוזאית פורצת דרך בתוך השירה עצמה, אצל אדף, בדומה לסופר הצ'יליאני רוברטו בולניו, עצם האיום על הכחדת השירה נעשה ללב-ליבה של דרמה עלילתית, המייצרת מסירה של פרוזה חדשה.¹¹

מצד אחד, כבר בשני ספרי השירה הראשונים שלו נוכחת הפרוזה במקצבי הדיבור, בחומרי העולם החדשים ובעיקר בהתנגדות לעמדה הלירית המסורתית, ומן הצד האחר, בכל אחד מספרי הפרוזה שלו נשמע קולה המועצם של השירה כקול המחבל במהלך הסיפורי ומאט אותו – אך גם מצדיק אותו ופותח אותו לכיוונים בלתי צפויים. מדוע אדף מנכיח את השירה כאפשרות שהוא עצמו אינו יכול להיענות לה? קילומטר ויומיים לפני השקיעה תיעד את חייה ומותה של זמרת-כותבת על רקע שקיעת הרוק הישראלי, הלב הקבור בדק את כוחה של לשון התגלותית-מאגית ככלי לשינוי העולם, ופנים צרובי חמה תהה על אפשרות קיומו של הפלאי בעולם חילוני-טכנולוגי. הקריאה בטרילוגיית "ורד יהודה" חושפת סכנה של ממש המכרסמת בתוחלת החיים של השיר, ובד בבד מעניקה לשירה נוכחות רבת-כוח בפרוזה עצמה, ואילו בקום קרא, רומן החורג מגבולותיו של חיבור זה, מוארת השירה כצומת של פעולה ומסירה בבחינת צו לקרוא ולכתוב מחדש מקור עממי אבוד.¹² הדגם של קריאה שהיא כתיבה מאפשר לאדף צופן של זהות מורכבת והיסטוריה חלופית. קריאה כזאת בקורפוס שלו מגלה כי גם בהתייחס ליחסי הגומלין שבין שירה לפרוזה, דינמיקה האופיינית למודרניזם בכלל, מקרה אדף קיצוני לא רק מתוקף היותו משורר המונע לחזור ולכתוב פרוזה, אלא בשל מעמדה המורכב של הליריקה ביצירתו: מחד גיסא, העמדת השיר בשאלה עד כדי פשיטת רגל, ומאידך גיסא, עיסוק מופגן במלאכת השירה ורתימתה של הליריקה כערוץ פואטי ואתי בתוך הפרוזה.

10 מאז סוף שנות החמישים של המאה העשרים שירתו של ישורון מבטאת את המגמה הזאת באופן מובהק. על ההתקרבות בין שירה לפרוזה ועל טריפת הקטבים ביניהן כמאפיינת את ספרות שנות השבעים כתב מנחם פרי. ראו, למשל, מאמרו על שירתו של מאיר ויזלטיר: "כל הגוף פָּנִים: ויזלטיר ומקייג: מטאפוריות מחוץ ללשון", סימן קריאה 18 (מאי 1986), עמ' 402-412.

11 אני מתייחסת להבחנה שגיבש ישורון לאחר 1948, בין "הדברים שבשירה" לבין "השירה שבדברים" ("הספרות העברית תערוך את התפילה", נאום שנשא בטקס קבלת פרס ברנר, דצמבר 1967). "הדברים שבשירה" – זה הפוליטי, האתני, הממשי, השואף לפרוזה. השירה שבדברים – הלירי, האסתטי. אחרי מלחמת העצמאות רואה אבות ישורון את עצמו מחויב יותר ויותר ל"דברים שבשירה", וחיפש צורות שיריות קרובות לפרוזה שיפתחו את השירה לממשי.

12 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004; שמעון אדף, הלב הקבור, שרי גוטמן (עורכת), תל אביב: אחוזת בית, 2006; שמעון אדף, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008; שמעון אדף, כפור, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, ביתן, דביר, 2010; שמעון אדף, מוקס נוקס, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011; שמעון אדף, עדים של חטה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012; שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017.

לשאלת היתכנותו של ה"הלל"

בחינת הפרוזה של אדף מגלה מחויבות עמוקה לזיכרון הנדבר עם קהילה ועם ההיסטוריה של דובריה.¹³ בזיקתו לטקסי התפילה, השירה והנגינה ובאזכוריו הקבועים למקרא ולמדרשים מסמן אדף מתווה פרפורמטיבי של שיבה לליריקה קדם-מודרנית, שצורתיה הן ההמנון וההלל המשבח את העולם או את האל, ההתנסות הליטורגית הממוקדת בבקשת האל, בתפילה באין מענה. צורות אלה, הקובעות את ייחודה של הפואמה אביבה-לא, שיר הקינה שכתב לאחותו, מובחנות מהתפיסה ה(פוסט)-רומנטית של הליריקה שתיארתיו קודם, תפיסה שכפי שנראה בהמשך, הייתה נקודת המוצא בספר שיריו הראשון. ההלל הנואש, השיר השמיני בתוך מ"ג מזמורי האשכבה לאביבה, מלווה בשאלות "במה עוד", "מי הללך" ו"מי קדש שמך".¹⁴ ככל שמהדהד השורש הלל ותכוף הביצוע הטקסי הכרוך בו, מתרוקנת הפנייה משואל לנשאל:

במה עוד להללך והללתיך בנקישת הנרד, במפל זמירים עם ערב, בצמרות
 בדולות משמי בדיל, קנייות מאור, במתח הברק
 המפרק באפק, על פמות האינטרנט הלל במעמקים
 ההזויים אתה מופיע כרפא, בצג הסלולרי
 הללתיך, בהודעת הטקסט: תקשר דחוף,
 והללתיך בתשובת אחי, בהמיתו חותכת הערים, רוצעת את האזן:
 אתה חזב לבוא, אביבה, אביבה מתה.

[...]

[...] וישאלו

מי הללך עוד כה מעל

זמרת הזפת, מעבר דכי אספלט, בדבש רפוי של האור,

ומי קדש שמך באחותו, בנשימתה החטופה בבית שמוש, בלב

כבוש ובכשר שוכב על הרצפה, מכחיל,

נמלא הדבר דומה, באם המכסה אותו בנשיקות

מי קלסך.

13 לקשר המורכב שבין המשורר לקהילה, לרישומו של הממד הקוליארוטי של הקריאה בבית הכנסת ולהיבט הליתורגי-טקסי שלה, ראו דבריו בריאיון להלית ישורון. הלית ישורון, "הפנים האינסופיים של ההעדר", מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה? ראיונות "חדדים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016.

14 שמעון אדף, "[ח]. במה עוד להללך והללתיך בנקישת הנרד]", הערה 4 לעיל, עמ' 15, 16.

ברקע השיר מרחף ה"הל הגדול" מתהלים, המתחלף, זכור, בקינה ובקללה; ומלווה אותו הד התנפצותו – "גמרו הלל"¹⁵. העולם מפורק, אביבה איננה, אולם הברכה מתקיימת תחבירית וצלילית: פועל וחריזה של כינויי זיקה ושיוך. המזמור עצמו מתפרק לצליל היסוד של שיר באשר הוא ("לל"). הברותיו נהגות כבנעימת אשכבה שצליליה מעמעמים את המציאות על עצמיה ("נְקִישֵׁת הַנְּרָד", "שְׁמִי בְדִיל", "שְׁעָרֵי הַפְּתוּלוּגָה", "בֵּית שְׁמוֹשׁ". ההדגשות שלי, ל"ל). העולם אינו סופח עוד את ה"הלל". כך, בדומה לַמְבָּה "איכה" ולקורא "איכה", קם קולו של השר כילל – אנחה האוצרת את לשון איכה, בבחינת "מָה אֶעֱיֶדְךָ", "מָה אֲדַמָּה לְךָ", ו"מִי יִרְפָּא לְךָ" (איכה ב יג).¹⁶

המהלך הפרפורמטיבי המורכב שקוראי השיר נעשים לחלק ממנו מועצם אפוא בתדהמה, באי הבנה ובהתרסה. אנו נתבעים לבצע כקדיש את מה שקראנו תחילה כהודעת טקסט בסלולרי, ולשוב ולהשמיע אותה כקינה המתפרקת ליללה. אך דומה כי גם ההפך הוא הנכון: עודפות הלל היא המעצימה את הפער בין השאלות, שהן מסד הפנייה ("בְּמָה", "מִי") לבין ריקונן, והיא המסמנת את פשיטת הרגל של ההלל, לא רק בהיבט התאולוגי, אלא גם כפרדיגמה של שירה ולשון שירית.

קוטביות כזאת בין ההידרשות להלל כעיקרון מובהק של השיר לבין בחינתו ושלילתו מנמקת תנועת יסוד בכתיבתו של אדף. בפתחת אני אחרים, קובץ מסותיו שראה אור לאחרונה, מעיד אדף על עצמו: "נדמה לי שאני תמיד כותב שירה, אלא שכתבייתה הופכת בלתי אפשרית יותר ויותר עם השנים"¹⁷. כפי שנראה בהמשך, השאלה על מעמדה של השירה בעולם היא שאלת מפתח בספרי הפרוזה של אדף.

מדוע נעשית כתיבת השיר לבלתי אפשרית? המזמור השמיני שקראנו בו, וכמותו מחזור השירים כולו, מעידים כי אין בעומק החיים, ביופיים או בכאב אובדנם דבר שהשירה תירטע ממנו, אם גם במחיר הבלתי נמנע של חילולו. אך בד בבד, בכתיבת אביבה-לא, ספר שיריו השלישי והאחרון (עד כה), מתברר לאדף כי לנוכח מותה של אחותו, המאומת במהלך הקריאה באמצעות רישומו המפרק על הבשר החי, השיר אינו מחזיק. בחתירתו לממשות ובסירובו לתעותועי לשון ונחמות כוזבות מונע המשורר עצמו להוליך את השיר לקצוות, עד כדי ריסוקו:

הָבּוּ לִי אֶת הַצְּוֵרוֹת הַמְּצֻרוֹת אֶת הַשְּׁפָה

15 התנאים נחלקים בנוגע לפרקי תהלים המרכיבים את ההלל הגדול, אך רואים במזמור קלז את סופו. במסותיו על אבות ישורון ועל שבא סלהוב נדרש אדף לברכת השיר שבגמירת ההלל. שמעון אדף, "תכונת היש, תכולת האין" ו"החותכת מן האם", יגאל שוורץ (עורך), אני אחרים, מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 88-89 ו-115-116, בהתאמה. ראו גם שירו המכונן של אבות ישורון "קפלה קולות" (כל שידיו, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 151), שחיתוך ה"שא" המרעיד שלו מרחף מעל ה"הלל" במזמור ח לאדף (הערה 14 לעיל).

16 ברקע מהדהדים משלבי הקינה והתוכחה ממגילת איכה ומן ה"פתיחתא" למדרש רבה על מגילת איכה. גלילי שחר מסב תשומת לב למעמדם של משלבים אלה בהגותו של גרשם שלום. ראו, גלילי שחר, "לקונן ולהוכיח: על דרכי המוקדמת של גרשם שלום ביהדות", גלילי שחר ועלית פרבר (עורכים), הקינות: שירה, הגות ותוגה בעולמו של גרשם שלום, ירושלים: כרמל, 2016, עמ' 9-45.

17 אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 12.

וְאֶפְרָקֵן אִיכָר-אִיכָר,
 אֶעֱרֵן עַד הַיְסוּד, מֵעֶלְלָן
 אֲשֶׁבֶר אֶל סֵלַע,
 שְׂרָמוֹטוֹת אַיְמוֹת אוֹמְרוֹת אֲבִיכָה מִתָּה.
 אֲכַל הָיִיתִי גַם
 אֲנִי, דְּפָקָה עֶבְרִית בְּתוֹךְ
 גְּרוֹנִי, עֲנִיתִי הֵן.
 זֹאת זֵין שֶׁל גְּמַל יֵשׁ לָהּ.¹⁸

אדף הוא הגולה היושב על נהרות ומסרב לשיר במצב של "אינחות",¹⁹ אך הוא גם השובה האכזר, הדורש מדובר העברית את דבר השיר: להחריב את "הצורות המצרות את השפה", לשבור את הסלע. לשונו, הנעה בין ברכה לקללה, הלל וקלס, אוצרת דבר והיפוכו. אזכור תהלים קלז 7-8 מביא את כיבוש ירושלים בידי בבל, על משאלת הנקם בבני אדום ("ערו ערו"), קרי: חורבן גמור. קשה להעלות על הדעת דבר מחריד יותר מקללת ניתוץ העוללים אל הסלע. ובכל זאת, תדר הדיבור שמפיק אדף נע מן הברכה המרחפת מעל המזמור השמיני (ולו כאופק שנשלל), דרך זעקת האם על אובדן הבת ועד לתביעתו של המשורר לנקם ב"צורות המצרות את השפה".

בהרחבת המבט על הפירוק שעוברים השיר והלשון משירי אביבה-לא למכלול יצירתו של אדף, לא יהיה זה מופרז לטעון כי השאלה על עצם היתכנותו של ההלל, כביטוי מובהק של השיר וכהמשגת ההויה, מחזיקה את הקצוות של זמנו ותקופתו. במסה שהזכרתי לעיל דן אדף מכיוון אחר לגמרי ברתימתה המרדדת של השירה לפוליטיקת הזהויות הרווחת, הגורסת הגדרה המבוססת על שלילת אחרויות. בהקשר של כינון האחרות "בתוך מציאות ששפתה היא זהות וזהדות" הוא כותב: "נדמה לי שראשית יש לנגח את השירה הלירית, לנער ממנה את המוכניות שלה [...] בשבילי תועיל פה יותר הפרוזה, יסכון הבדיון".²⁰ באותה מסה טוען אדף למגבלותיה של הליריקה בהתמודדות עם מורכבותה של הזהות. לעומתה, לשיטתו, הבדיון הסיפורי מתחוויר כמוליך מעולה לעיסוק בהתפרקות האני ובהכפלותיו. אך יש לציין כי מפרספקטיבה היסטורית מחדדת כתיבתו לא את חסריה של השירה, אלא דווקא את סכנת היכחדותה. נדמה לי כי הדה-לגיטימיזציה של השיר, מסימונו העודף, כפי שראינו בתחביר המזמור ובחומריותו הצלילית, ועד לתמטיזציה המורכבת שלו בנובלות, בספרי בלש וברומנים, מציבה בכל חריפותה את שאלת הסכנה האורבת לשיר – כדלקה העתידה לכלות את היקר מכול – סכנה העומדת ברקע הכתיבה של ליריקן השב וחוזר לפרוזה. הקריאה בטרילוגיית "ורד יהודה"²¹ מעידה כי אפשר לתלות את הסכנה בהינתקות השיר ממקורותיו ההתגלותיים

18 שמעון אדף, "טו. הבו לי את הצורות המצרות את השפה", הערה 4 לעיל, עמ' 27.
 19 שמעון אדף, "א. אני במצב איך להגדירו ואקראוהו אביבה-לא אקראוהו אינחות", הערה 4 לעיל, עמ' 7.

20 אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 17.
 21 הרומנים כפז, מוקס נוקס וערים של משה (הערה 12 לעיל).

והשבטיים, בעריצותה המרדדת של הטכנולוגיה, בהשתלטות הדימוי הפורנוגרפי ובכוחה המצמית של פוליטיקת הזוויות לא פחות מאשר ברישומה המקפד של הדת במדינת הלכה יהודית – כולם כוחות בעלי משקל בהשתקת השיר ובהנעת ההתנגדות האצורה בפרוזה של אדף.

הפְּנֵדָה מהליריקה: מהמונולוג של איקרוס לאביבה־לא

כבר בשני ספריו המוקדמים, המונולוג של איקרוס²² ומה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי²³, ניכר יחסו המסוכסך של הכותב לליריקה. מצד אחד, הרגע השירי, המנותב למעוף או לטביעה המאפשרים התמזגות שיש בה לידה, חוזר לפצע קדום ומלווה כמעט תמיד בהתרסקות, ומן הצד האחר, אותו רגע עצמו נפסל תדיר כשהוא נשקל ביחס לחיים – לפשטותם הפרוזאית מחייבת הפעולה. כך, למשל, במחזור "אַרְס פּוֹאָטִיקוֹת", שבו שאולה כלכלת השיר ממקצבי חייה של אַם המשורר:

כְּשֶׁאֲנִי כּוֹתֵב
אֲנִי רֹאֵי לְכָל בּוֹז.
כִּי מָה אֲנִי כּוֹתֵב.
אֲנִי כּוֹתֵב
אִמָּא יְשָׁנָה
עַל מְצַחָה אֲבִי זֵיָעָה
לֹא מִלְאָךְ שׁוֹמֵר.²⁴

בספרו מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי מתנתק אדף ממגבלותיו המסורתיות של האני הלירי, ובמיוחד מהקשריו הרומנטיים, באמצעות עימות בין אוטוביוגרפיה לבין בדיון שירי. הקומפוזיציה ההגותית המטא-פואטית של הספר מפרקת ומרכיבה שלושה מחזורים המבנים חלופות של האני ("עבר", "תעתוע" ו"בשר") ומסמנים הן את בידולו של אדף מהליריקה המסורתית והן את התעוררותו ל"חלום הַבְּעָתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרַפִּיָּה" וממנו.²⁵ עיצוב הזמן בתודעה, הסירוב לתעתועי החושים והדו-שיח עם לשון חומרית-גופנית – אותם עקרונות המניעים את המהלך השירי מ"מה שחשבתי צל" ל"גוף האמיתי" – יבנו בהמשך צירים חיוניים בפרוזה שלו.

הניתוק הכפול (ממגבלות האוטוביוגרפיה והליריקה) זוכה לביטוי קיצוני ומצמרר במחזור השירים אביבה-לא, אחד משיאי השירה העברית החדשה. עירוב של צער וזעזוע

22 שמעון אדף, המונולוג של איקרוס, תל אביב: גוונים, 1997.

23 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002.

24 שמעון אדף, "אַרְס פּוֹאָטִיקוֹת", שם, עמ' 52.

25 שמעון אדף, "גִּמְר", הערה 23 לעיל, עמ' 75.

ממשיך להדהד בתודעת הקורא זמן רב לאחר שהניח את הספר, ומעיד כי ה”מצב” המניע את השירים לאביבה עודו במצב של התהוות. משהו בעולמם של השירים ובצורת כתיבתם מסרב להגדרה, נרתע מדיבור במושאם, מתנגד לקיומם הפואטי ושלל את השם הפרטי שהוא מסד לשיר ולפנייה הלירית המקיימת אותו. המחזור כולו מתחנן או מצווה לא להפקיע את אביבה: ”אביבה-לא”. מופיעה הפרפורמטיביים של המילה ”לא” במחזור (אם כביצועים של איסור, בקשה, שלילה, ציווי או דיאגנוזה) והווריאציות עליה בצורות שלילה אחרות, ישירות ועקיפות, מכוונים לקריסתה של המוסכמה הלירית, ”לא מְחֻזֵק הַזֵּין הַזֶּה / זְרוֹת זְכָרוֹן זְהוּת”²⁶ ומקצינים את המגבלה הקיומית; קרי: אי הפיכותו של הזמן, ”לא, לא חוֹזְרִים, אֵין חֲזָרָה – / קִיּוֹם מְמֵשׁ”²⁷ בקפיצות מן האסון לניסיונות לדובב אותה, הצירופים המוקשים ”אֲבִיבָה-לא” ו”אֲיַנְחוֹת” מנמקים את החזרה הכפויה לשוב ולספר את מה שאי אפשר לקלוט, לעבד ולבטא במילים. שני הנאולוגיזמים התחביריים ממשיגים את הצירוף השולל כמצב ספיציפי הכרוך בשם (אביבה) ובזיקה (אחות) פרטיים, ומעניקים לו תוקף של מצב כללי, כמעט קוסמי. שניהם מושתתים על שלילה המפעילה את חיתוך הדיבור, ובעקיפין, את מנגנון הנשימה עצמו. המילה ”לא” היא, לדידו של אדף, גם המקום שממנו שירה מתחילה:

להשקפתי שירה מתחילה משם, מההתנגדות לאלימות שמופעלת עלינו על ידי העולם, על ידי החוץ, על ידי האיסורים. שירה זה קודם כל לצעוק ”לא”, אני לא מוכן לקבל את הדין, אני לא מוכן לצדק אותו [...] זה מה שקרה בספרי אביבה-לא. כל מערכת ההסברים שנועדה להבטיח את הקיום שלי בעולם כקיום ממושע והגיוני קרסה וחזרתי לרגע הזה שבו אני מבקש לומר ”לא” ואין לי שפה לכך.²⁸

אם כן, השירה נתפסת כפעולת התנגדות שנקודת המוצא שלה היא שלילה, קריאת תיגר ועמידה כנגד, וכן התמודדות עם חוסר ודאות ואין – אך גם כעמדה אידאולוגית פואטית הדוחה קטגוריות ומסגרות ייחוס קודמות ומעריכה אותן מחדש. צריך להדגיש כי נקודת המוצא הזאת נבדלת עקרונית מעמדתו השירית של נתן זך בשירים שונים ובכל החלב והדבש,²⁹ הממומשת אף היא, במידה רבה, בזיקה הדוקה לתבניות שלילה.³⁰ לעומת הסיוגים הקוגניטיביים והאפקט האירוני המייחדים את תבניות השלילה בשיריו אלה של זך, ובניגוד לתפקודן המטא-שירי, השלילות המארגנות את אביבה-לא אינן מסמנות את מעמדו של השיר או של המשורר, אלא את ייחודה המסוים של ”אביבה” – שם העצם

26 שמעון אדף, ”[מ. קְרוֹב לְיִדְאִי שְׁאֶשְׁתַּגֵּעַ]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 64.

27 שמעון אדף, ”[לא. (אֲלֶמְלָא נְפֻצוֹנוּ מִי הַיִּינוּ)]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 53.

28 אריאלה נידם-פרץ ולטם חיקי, ”שיחה עם שמעון אדף: ופעם כבר למדתי לחיות מן השירה”, משיב הרוח מ”ב (סתיו תשע”ד), עמ’ 51–59.

29 נתן זך, שירים שונים, תל אביב: המחבר, 1960; נתן זך, כל החלב והדבש: שירים, תל אביב: עם עובד, 1966.

30 הספר אביבה-לא מאזכר את שיריו הנודעים של נתן זך ”דנטס, לא”, ”אורפיוס” ו”אני רוצה תמיד עיניים”, המאורגנים בתבניות שלילה.

הפרטי והמצב – וכן את מגבלות הדיבור אליה ועליה. בהקשר הזה אפשר לחשוב על "אביבה" כעל פוסטולט מוחלט של האמת. בדומה לטענתו של גרשם שולם על "ציון", גם הפנייה אל "אביבה" ממפה טענות אמת שאי אפשר להפריכן אמפירית ושאינן נבנות על תחום הלשון המוכרת.³¹

רישומו של המחזור כולו, בבחינת חרב פיפיות מושחזת, עומד על דו-משמעות תחבירית המארגנת אותו: היסוס בין המקף הקטן, המחבר בין "אביבה" ל"לא", לקו המפריד בין שני ההיגדים האוצרים את סתירת היסוד שעליה מתקיימת הפניה השירית:³²

אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה-לא אקראהו אינחות
אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה – לא אקראהו אינחות

לעומת הקריאה הראשונה, ששני איבריה השליליים נקראים כסינונימים, בקריאה השנייה משתמע ניגוד בין ההיגד המחייב את השם הפרטי "אביבה" כתיאור מצב שעיקרו "יש" לבין ההגדרה השלילית המקבעת את אינותה. ההיסוס בין שתי האפשרויות מותיר סדק, ודרכו אפשרות לערער על מותה, לזעוק "לא" ולשלוף את המצב של "אינחות". במידת-מה נקרא המחזור כולו מתוך אותו הרף, שספק מחבר וספק מפריד, בין אביבה לבין מותה, ולמעשה מצליב את הנתיבים המקוטבים אל "אב העורקים",³³ ובכך חוזר ובוחן את המהמורות בין ה"אביבה" ל"לא". אותו הרף מכוון גם למעשה הכתיבה, שספק אם הוא עוצר את העולם בעקבות מותה של אביבה או כותב מחדש את המציאות בחיפוש אחר דמותה וישותה.

בשלילה המובלעת בשם הספר נרמז גם הקושי לדון בו, כעין "אל-תיגע-בה" המסמן את שולי האי-דיבור ואת סביבתו. ניסיונות כושלים לדון באלגיה רבת-הכוח מוליכים מנושאה הכאוב אל הקול הבוקע ממנה:

אני במצב איך להגדירו ואקראהו אביבה-לא אקראהו אינחות
ואדברה בו ישירות לא על דרך השירה אלא לפי פאב
וזאת היא תורתו אין לו תורה – מלאכים מתנקים נשימה וחיית
בוצרות עינים, באינטרנט ממעל ובספרים הנקברים, אין
לו תורה, רק הרגע בעצמות החלל הוא נוקב כסכה בזכוכית
והלב החדול וקריו הקל

31 ראו, שמעון אדף "סמל בלי עם לעם בלי סמל", הארץ (27/3/2009). המאמר מתכתב עם מאמרה של שבה סלהוב על שולם ועל חבריו: "אחרית דבר: על נס הדגל: ניסיון מסוים להבין", גרשם שולם, מגן-דוד: תולדותיו של סמל, גלית חזן-רוקם (עורכת), עין חרוז: המשכן לאמנות, 2009, עמ' 59-75.

32 שבת נדיר מצביעה על דו-משמעות זאת במאמרה: הדס שבת נדיר, "הכוח להעניק שם", הכיוון מזרח: כתב-עת לתרבות וספרות 21 (2010), עמ' 45-49. ראו גם, לילך לחמן, "לא על דרך השירה, אלא לפי כאב", הארץ (8/1/2020).

33 ראו במוטו לאביבה-לא, המקדים את המזמור הראשון: "כל ניסיון מלוט / יקרע את אב העורקים". שמעון אדף, "ישל מי הזמן הזה", הערה 4 לעיל.

מְשׁוּם שְׁלוֹשׁ מְאוֹת שָׁשִׁים וְחֲמִשָּׁה מְנִים שֶׁל עֶשְׂרֵן שָׁבוּ
כִּנְגַד שְׁלוֹשׁ מְאוֹת שָׁשִׁים וְחֲמִשָּׁה מְנִינֵן יְמוֹת.³⁴

כך נשמע חיתוך דיבור המתהווה בראשון מתוך מ”ג המזמורים לזכר האחות: מגשש בישירות אכזרית החוצה גבולות ואופני קיום, טוטלי בחקירתו הנוקבת גוף וחומר ובד בبد מסייג את היגדיו; חשוף באי ידיעה, אשמה, כאב מוטרף, תיקוני קללה וברכה. מצד אחד, תנועת התודעה הזאת, הנמתחת על פני כל אחד משירי המחזור, כרוכה במעברים חותכים ומפתיעים מהיחיד לעולם, לעולמות אחרים, לגוף, לנפש, לרעל החומר ולמופלא, וממנו אל זמן טקסי שהוא זמן האבלות. מן הצד האחר נגזרת קשת המנעדים הזאת, האטמוספירת והלשונית, ונישאת בידי תנועת תודעה שהיא גם נשימת דיבור ותחביר על דרך היגיון דיבורי־שירי הכרחי.

”אֵינְחוֹת” היא הנחת מוצא לחזרה הכפויה לשוב ולספר את מה שאי אפשר לקלוט, לעבד ולגולל כרצף, כעין שחרור נצרה ההולך ומקרב את הכותב לתום מ”ג שנותיה של אביבה, קרי: מותה, שהוא האופק של השיר, ההווה והעתיד אך גם העבר שלו. היעדר בלתי נתפס זה נטבע כאן כשם עצם פרטי, ”אֵינְחוֹת”, מעין כתיבה מחדש של דימוי ההווה או השירה עצמה כ”חללהעולם” באלגיות דואינו לרילקה; ”מצב” הכותש אל תוכו את הגעגוע הרומנטי, ”הֵי לִי אִם וְאֶחוֹת”, אך מומחש כמהות צלילית־קיומית חדשה המסיעה אותנו עם הדובר אל תופת מודרנית: אין־מנוחה, אין־הנחות ואין־חוט – כביכול ליל־רפאים טכנולוגי שבו נחצים הגבולות בין הבדוי לממשי, הגוף והאין, הקללה וההלל. הספר הבנוי כקינה או קצידה, מחקר מותה של האחות (”דבר 1”), דרך ניסיונות להשביע את דמותה (”שירה 2”) ועד הפְּרָדָה ממנה (”עזוב 3”). אך תוך כדי עיבוד האבל מוצא עצמו הקורא שותף לפענוח של מציאות שדימוייה ומפתחותיה מתחלפים ללא הרף: רגע ”נוֹקֵב פְּסָפָה בְּזִכּוֹכִית”, אחת האחיות המטליאות ”דְּקָרָה”, ”יָרַח מְשֻׁלָּךְ בְּאַשְׁפָּה”, הודעת טקסט בצג הסלולרי, מתלה נייר טואלט ניתק בשרותים, אח בשערי הפתולוגיה, אם מכסה את גופת בתה בנשיקות.

הדקירה הגורלית מעבירה אותנו מן הרגע הלירי אל המרחב הביתי וממנו למופלא, לפרוזאי ולעירוב ביניהם. מה שנתפס כמעקב אחר שרשרת עדויות וראיות נהפך למסע אורפאי של משורר החוקר את יחסיו עם אחותו בחיפוש המקום שבו נגמרת היא ומתחיל הוא. אך כל עוד מסע האבל נקרא כסיפור של גירוש ועריקה מחד גיסא וכהתקרבות בלתי נגמרת ל”עֵינִים עֵתִיקוֹת / שֶׁל הַשִּׁירָה”³⁵ ולנסתר מאידך גיסא (”אֲנִי לְקַחְתִּי אֶבֶן, הִיא – / פְּסָה / חֶרֶב לְמַעַנִי / אֶמְרָה לִי לְהַבִּיט / בְּשִׁמְשׁ בְּעֵדָה”),³⁶ החידה אינה נפתרת. קו הגבול בין השניים הולך ונמחק.

מקובל לחשוב כי המתח בין עולמות והיסוס בין מפתחות מציאות הם תכונות מובהקות של הפרוזה הפנטסטית ולא של השירה; ואכן, פעולתה של האלגיה ביחס

34 אדף, הערה 19 לעיל.

35 שמעון אדף, ”[כה. הנָּדָה]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 44.

36 שמעון אדף, ”[כ. ניצוץ מתיחם הזכוכית]”, הערה 4 לעיל, עמ’ 34.

למציאות חורגת מן הליריקה, ושואלת אסטרטגיות מן הסיפר. אחרי שני ספרי שירה נפרד אדף מן השיר הלירי ומריאליזם אוטוביוגרפי, בגישוש אחר צורות בדיון שיאפשרו לו לספר את סיפורו כחלק מהיסטוריה חדשה. נשאלת השאלה מדוע בספר השירה הזה בחר אדף להפנים דווקא מסורות סיפוריות (מטמורפוזיס לאובידיוס, וגם פרליוד לוורדסוורת' והברכה לביאליק; המגדלית ושלומים עמוד לישורון, אך גם שירי חלום לג'ון ברימן, קדיש לאלן גינצבורג, והפרוזה השערורייתית של רוברט בולניו) ומדוע הוא מיישם באביבה-לא, האישי מבין ספריו, עקרונות שהפעיל בשלושת ספרי הפרוזה שלו? בניגוד לשני ספרי השירה המוקדמים שלו, אביבה-לא אינו מסתפק בקול הלירי או ביצירת דימוי של המציאות, אלא מבקש לבחון אותה, לפעול עליה ולכתוב אותה כגלגול-צורה, טקס אבלות אך גם כהיסטוריה. התביעה להכניס לשיר היסטוריה בעלת ממד אוטוביוגרפי מבדילה את השיר הזה, באתיקה ובאסתטיקה, מן האלגיה של רילקה, שלא מעט משורותיה נקראות ונכתבות כאן מחדש. בולטת בהקשר הזה רתימתו של השיר לפעולה בעלת תכלית שבטית קהילתית. בד בבד עם הטמעת התפילה ולשון ההתגלות, גריסתם של טקסטים שיריים קאנוניים ועירובם במוזיקת רוק, "טְכְנֹנֶבְבֶלְד וִיט' קְרֹאוּס"³⁷ ועגת אם מרוקאית, אדף יוצר שפה פרטית המערטלת את "לשון השבט" וטוענת אותה בכוח ריטואלי מקודש. בכך, באופן פרדוקסלי, הוא "מרוויח" את האמירה השירית שדימינו שכבר פשטה את הרגל, כמו מסף חלום, בתעתיק שובר לב של פטי סמית':

גִּ'סְט בִּיפּוֹר אֵי פּוֹל אֶסְלִיפּ, אֵי טִינֶן
 אֵי שׁוֹד וְרִיט אֵין אֶ לְנֶגִיג' נֶר
 אֵי אָם דֶּךְ טוֹ דֶּה פּוֹלֶס אוֹף ווֶרְדֶּס:³⁸

במקום שבו נכשלים כל הניסיונות לסרטט את דיוקנה של אביבה, במקום שבו העולם מלא בחללה, כשהיא עצמה כבר נמוגה כמעט ומצטיירת כהפשטה של הזמן עצמו ("דֶּקָה מֵן / הַדֶּקָה, דֶּקָה כְּמוֹ מִפְתָּן, / כְּמוֹ חֲתוּךְ אֵימָה"),³⁹ אדף מנסה להפיק מדוממותה דיבור ולספר סיפור שיכלול גם את ההיסטוריה השתוקה שלה כאחות, כאהובה וכאם לשירתו, ומעל לכול, כמי שמתה ברשות עצמה. ההשתקה הזאת, שהשיר המכוון לכפר עליה גם מחולל אותה, אינה בלתי קשורה לקריסת ההגנות על הקו שדרות-תל אביב-עזה-שדרות,

37 שמעון אדף, "[כח. גִּ'סְט בִּיפּוֹר אֵי פּוֹל אֶסְלִיפּ]", הערה 4 לעיל, עמ' 48.

38 שם. שם. גם השורה "אֶפְשָׁרוֹת הֵיא לְהַב, לְהַב קֶטֶן וְנוֹצֵץ" (שמעון אדף, "[מב. ומוסיקה לְשִׁיר הַזֶּה אֵין]", הערה 4 לעיל, עמ' 67) היא תרגום של שורה מאלבומה של פטי סמית' סוּסִים. אדף מספר שבנערותו הרבה להקשיב לאלבומים של סמית'. בשיחה שקיימנו סיפר שבאחד מחלומותיו בתקופת אבּוֹ נתגלתה לו אחותו בדמותה של הזמרת. באותו חלום היטשטשו לא רק הגבולות בין חלום למציאות, אלא גם הגבול בין סמית' לאחותו. בחלומו הופיעו שורות השיר שלו כשיר של סמית'; וזאת עד כדי כך שזכר אותן כשורות של פטי הזמרת ממש, והיה משוכנע שהוא מצטט אותה, בשעה שהשורות היו של אחותו, כפילתה בחלום.

39 שמעון אדף, "[כג. דֶּקָה כְּמוֹ יָם בְּחֶרֶף מְקֻיָּן]", הערה 4 לעיל, עמ' 42.

למצוקה ולבעתה, ולתהליך התהוותו של ”סיפור הברבורת“⁴⁰ כמצב תודעה וכמציאות. הסיטואציה שחוה אדף בסמוך לכתבת הספר ובעת כתיבתו מהדהדת במרחב ההיסטורי של השיר. ההיסטוריה המפורקת שאפשר לשחזר מאביבה-לא היא היסטוריה של יחיד. זירת המאבק שלה אינה הגדרה עצמית דרך הזדהות עם קטגוריה של זהות חברתית-עדתית – ”לא מחזיק הזין הזה / זרות זכרון זהות“.⁴¹ מה ש”מחזיק” את המחזור ואוסף את שבריה של המציאות והלשון הוא הדיבור השירי – יכולתו לתת קול, לפנות אף ולהתעמת. במובן הזה, ”אביבה” היא הביטוי העליון לקולו של השיר, אם תרצו – קולה של משוררת שהושתקה; קול שכמדומה מאפשר אחרות בתוך מציאות ששפתה היא זהות והזדהות. בניסיון לצוד את הרף התודעה של אביבה לנוכח מותה מתחקה אדף אחר האסון הלא מוכר והמזוועי, אך דווקא הייצוג של אותו הרף על סף מוות הוא החושף את ריבונותה של אביבה. דומה כי קורסים כאן מפתחות המציאות, הדגמים הספרותיים והמסורות באשר הן. דווקא כאן בולטת האי חניכה לנוכח הבזוי לכאורה: יראה, כבוד ורוך שלא ייאמן בערטול ובהצפנה של הלשון הנקייה, בשתילה של מילה זרה בתוך מה שנקרא כהודעת טקסט של המנוחה או אליה: ”סנטים מחריד / אַת בַּית הַפֶּסֶא / מַפְסָא הַכְּבוֹד“.⁴² דומה כי התחלפות עקרונות המציאות, וכמותה הופעתו של קול המובחן הן ממסורות אחרות והן מזו שלו עצמו (בבחינת ”אני אחרים”, ככותרת ספר המסות שלו) הם הכרח קיומי ופואטי אצל אדף. המתח ששירתו מקיימת בין דגמים ובין מסורות חורג מפוליטיקת הזהויות, המתבצרת בהגדרות עצמיות המוחקות אחריות.⁴³ מתח זה חיוני לזעזוע המוסרי והאסתטי שאנו עוברים בתיווך העברית: החיות, ההתאכזרות העצמית והאהבה שבה היא יכולה לנוע מ”זה לא מחזיק” להתחלפות המסחררת של דוברים, משלבים ומנעדים:

וְלִשְׁדָּרוֹת אֲנִי נִדְחָף
 בְּרֶכֶב אֵשׁ לְחִלוֹת פְּנֵי תִמָּר, אֲמִי, אֲמִי, אֲמִי, אֲיִנְסָפֶר פְּעָמַי יִקְרָה לָּהּ,
 הִיא תִכְדָּן, אֲנִי יְרוֹץ כְּמוֹ מְטָרְפֶת בְּרַחֲבוֹת, מִהַבֵּית אֲנִי
 יֵצֵא רַק לְבֵית הַעֲלָמִין. וְאֲחִים וְאֲחִיוֹת וְאֲחִינִים אֲחִינִיּוֹת, אֵל תִּחְשְׁבוּ כְּמֵה חָמִים, אָה,
 הַחֲמִימוֹת הַמְשֻׁפָּחֶתֶת הַזֹּאת, וּפְשָׁטוֹתוֹ שֶׁל הַקִּיּוֹם. רַק דְּרֵשׁ יֵשׁ בְּסַפּוֹר, אֶהוֹבְכֶם דּוֹרְשִׁים
 אֲתֶכֶם, קוֹ לָקוּ, לּוֹקְחִים אֶתְכֶם בְּיָד, אֲתֶם חוֹצִים אֶת הַנְּהָר שֶׁם
 תִּשְׁכְּחוּ, אֲמֵן אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם, לְמִי אֲנִי אוֹמֵר,⁴⁴

קריסת ההגנות, ריסוקו של הרצף השירי וריקונה של הפנייה – כל אלה בלתי נפרדים מפירוקה המנמיך לכאורה של המחווה הנבואית. בדומה לקינה על אלישע (מלכים ב יג

40 שמעון אדף, ”ג. לְכֶלֶם הָיוּ אוֹתוֹתֶיהֶם שְׁלֶם וְלא אָמְרוּ“], הערה 4 לעיל, עמ’ 10.

41 אדף, הערה 26 לעיל.

42 אדף, ”[מב. ומוסיקה לשיר הזה אין]“, הערה 38 לעיל, עמ’ 68.

43 לביקורת שמתח אדף על שיח הזהויות ועל השלכותיו על פישוט הזהות, לכידותה וקרבוּנה, ראו

אדף, הערה 2 לעיל, עמ’ 10–14.

44 אדף, הערה 26 לעיל.

14-15) הופכים רכב האש וסוסי האש שנשאו עימם את תמר לזעקה ("אָמִי, אָמִי [...] היא תִּבְּךְ") המבטאת, כנראה לדידו של הבן, האח, האוהב, פחד שבמותה של אביבה תעזוב ה"רוח" את השירה ותרוקן את עצם היתכנותה של פנייה. "רכב האש" המקראי, רכבו של הנביא־אב האמור לחסות על ממשיכיו, מאזכר כלי מלחמה, ונד בבד מותמר ב"חֲמִימוֹת הַמְשֻׁפְּחָתִית" העולה על גדותיה. מושא הפנייה "אָמִי, אָמִי" מוחלף בבנה, שקולו הנושא אותה פונה ל"אֲחִים וְאֲחִיּוֹת וְאֲחִינִיּוֹת" ולקוראים. שושלת המסירה הגברית שנציגה הוא הבן־המשורר, המאזכר את אלישע שניתק מאליהו (מלכים ב ב 12), מתחלפת כאן בילל האם, המהדהד בין הבית לבית העלמין, ובניב דיבורה, הנקשר במסורת ביתית־אימהית: "אָנִי יְרוּץ [...] אָנִי / יֵצֵא". כאן מכוונת הפנייה השירית לא לדור ראשון של מקוננים היושבים ובוכים ("עַל נְהָרוֹת בְּבֶל שָׁם יִשְׁבְּנוּ גַם בְּכִינוּ", תהלים קלז 1), אלא להווה עתידי של אלו ה"חוצים" את הנהר. לעומת המזמור בתהלים, הנחתם בשיר על השירים שאי אפשר לזמר עוד, באביבה־לא מגלגל אדף את ההלל דרך ההברה "אח", כזעקת נהי המופנית לקהילה, "דבר" אחר מברכת השיר. מילת הזהות, על הקשרי הזיקה וצליל הקינה שלה, נותנת ל"הלל" צביון חדש.

רוד יהודה: הפרוזה, הכשל השירי והחניכה להיסטוריה

"אָמֵן אָנִי אוֹמֵר לָכֶם, לְמִי אָנִי אוֹמֵר"⁴⁵. השאלה על הפנייה האוצרת בתוכה הלל ונד בבד מערערת על תכליתה ומטילה ספק בנמעניה מחריפה ב"רוד יהודה", טרילוגיה הבוחנת מחדש את תפקידיה של השירה בחניכה לחיים. במקומות אחרים טענתי כי במכלול יצירתו של אדף השירה הכרחית דווקא בשל המשקל המוענק להיעדרה.⁴⁶ כאן אני מבקשת לבחון את היחס בין היעדר זה לבין מופעי השירה – הארעיים אך דחוסים. מה מקומה של השירה בטרילוגיה כמכלול? מהן מגבלותיה? ומדוע דווקא הפרישה מהשיר בד בבד עם הצפנתו בסוגות פופולריות הופכת את קולו הסיפורי של אדף לייחודי ומשכנע? בכונתי לבחון כיצד גדל המרחב הלא מובן מאליו של השירה, כאילו בטלסקופ, עד שמתאפשר בו סיפור חדש ואחר, הקושר בין היחיד לרקמת חיים שקובעת את ערכיו.⁴⁷ במאמר זה סימנתי את ציוני הדרך שבדינמיקה בין פרוזה לשירה – בליריקה המוקדמת של אדף, באביבה־לא ובטרילוגיית "רוד יהודה". כפי שנראה, המהלך מתייחד בתנועה מסימון יתר של השיר להבלטתו כמסומן נעדר.

ב"רוד יהודה" אנו נתבעים לתפקידו הלא מובן מאליו של המשורר דורון אפ־לה־לו – שקולו המוחרש מובלע ומהדהד בטרילוגיה כולה – כמעין עד לחיסול השירה. הכשל השירי מתבאר בחריפות בספר מוקס נוקס, השני בטרילוגיה. סיפור החניכה האוטוביוגרפי

45 ש.ם.

46 ראו, לילך לחמן, "שמעון אדף והשיר המסתווה", קציעה עלון (עורכת), לשכון בתוך מילה: הרהורים על זהות מזרחית, תל אביב: גמא, 2015, עמ' 223-240.

47 לעניין זה ראו גם את עמדתו של אדף כלפי המתחים בין שירה לזהות ואת הבחנותיו בין ה"שיח המזרחי" ל"שיח העדתי" בריאיון שערכה עמו הלית ישורון. ישורון, הערה 13 לעיל.

משייך את עצמו למסורת של נקוד לאלברט סוויסה,⁴⁸ לא פחות מאשר למודרניזם של ג'ויס ופוקנר. נער בעיירה דרומית, רדוף אימתו של אב רודן ואלים, לכוד במסורת מגבילה ורתוק לחרדות הגוף מנסה להשיל את כבליו ונעשה לסופר ליריקן. המספר, שכמו מחבר כאן מחדש את דמותו של דורון אפללו מכפור, הספר שפתח את הטריולוגיה, נע מן ההווה, שבו הוא מתנסה בפרשת אהבים עם אישה מבוגרת ממנו החובבת את ספריו ומתוודע לבדידותו ככותב, אל העבר, שבו הוא מתעורר למינייתו האסורה ולזהותו כיצור לשוני נבדל.

הקפיצות בין הזמנים (מילדות לבגרות, מעבר עתיק להווה) ובין המרחבים (מפריפריה למרכז, משגרה ריאליסטית לעולמות ספרותיים), קפיצות הממפות את עולמו של אדף בספריו האחרים, צוברות כאן אקטואליות. ככל שהסיפור מתקדם נחשפים האבסורדים והכשלים ביעדי החניכה הישראלית היהודית: איסורים הלכתיים מוליכים לבדלנות, לבידוד ולפרוורסיה; האב בתפקיד של חונך-על מתגלה כמומחה לחלקים מקולקלים; נוהלי העבודה והמיון בבית החרושת שבו הנער עובד מקבעים קיפוח מעמדי ואפטררהיד כלכלי; והמפעל הקיבוצי נחשף כמנגנון הישרדות דכאני.

מהלך חלופי פותחות הנשים בסיפור: האחות המרדנית שחזרה בשאלה, האם שמאבקו של בנה הופך לשלה ("אתה הבן שלי, אני יהרוג בשבילך")⁴⁹ ואוצר מעותיה מממן למענו כתיבים נכספים, מוכרת הספרים המזינה את רעבונו למקורות אסורים, והמשוררת המתלמדת הנעשית לו למאהבת. כל אחת מהנשים הללו מקרבת את המספר בדרכה ל"הביאס קורפוס" – צו שנועד לשחרר אותו מאכיפת חוק האב לטובת חקר הגוף, על גילויי הבוטים ולעיתים המביכים.

מהפרספקטיבה הזאת, מה שקודם לכן נתפס כאוטוביוגרפיה נקרא עתה כרומן בלשי. תיאור קריסת עצם הבריח, אזכורי הפורנו ותחליפי הבשר אצל המתבגר ותיעוד התפרקותו האנאלית של האב, ששיאה בזבובי פגרים ותנועת רימות בעכברוש גווע – בכל אלה מכוונת השאלה "מהו הסיפור" אל גופניותו המעורערת של המספר עצמו. אגב הקריאה מתברר לנו כי המפתחות הז'אנריים נתפסים כמעבר מאפשרות אחת של "היות" לאחרת. במובן הזה, השאלה איך להוליד את עצמך לסיפור שאינו תמונת ראי של מנגנון הדיכוי שייצר אותו – זו שאלת המפתח ששואל אדף. בהמשך להידברותו הקודמת עם דגמים ספרותיים מערביים, גם כאן מקבלות סצנות הקריאה הכרחיות קיומית סיפורית: חניכת הנער תאב הידע באמצעות כתיבה של קאנט ומילטון וקריאת המספר הבוגר את העל-טבעי בקיקרו, בשייקספיר ובג'ויס אורגות את הסיפור המסרב להיכתב אל רגע ההווה. אליו, באופן פרדוקסלי, מתרסקים יעדי החניכה.

כנגד "אני" הניזון על חיקוי פְּרודי ועל גִּבְת קול, וכנגד תפיסה של קול קמאי המציג את עצמו כמקור בלעדי – שניהם ראי מעוות למנגנון המוחק את אחרותם – מציע אדף דגם מורכב של זהות, דגם שאינו נגזרת בלעדית של מקום, מוצא ומעמד, אלא הבנייה של תודעה מפולשת לאותות, לסימנים ולרמזים על-טבעיים מן העבר והעתיד כאחד. זהו

48 אלברט סוויסה, נקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990.
49 אדף, מוקס נוקס, הערה 12 לעיל, עמ' 229.

מעין ססמוגרף שירי, סך חוויית הזמן האוזל. ככל שמתרוקן עברו של המספר מתעבה ההווה בשברי טקסטים וברסיסי פסוקים, הנתפסים כמעין הדהוד רפאי של זעזועי העולם ברגעי מאבק פרטיים – שיחה סוריאליסטית בין מסגר א למסגר ב, שדה חשמלי האופף שני נערים, אם השופתת חלב על הגז. וככל ש"הלילה קרב" ("מוקס נוקס"), ועדיין לא ברור למספר מה הסיפור ומה תכליתו, מוסט הקשב של הקורא מהדפוס האוטוביוגרפי ומן המתח הבלשי לרישום הזמן גופו.

קיטוע הסיפור ליחידות ריתמיות – משפטים, מילים והברות – פועל כמו בשיר, מעצים ומחריף את חוויית הזמן. תהליך זה מגיע לשיאו בשינון הלטינית, המתפקדת כמקבילה רחוקה ללשון אַם שהודרה ונשכחה. ניגון הלטינית טבוע בטקסט כמעין "מילה טוטלית" הממירה את התפילה; הטיותיה, נגזרותיה וקשריה הפרועים עם שורשים עבריים סודקים ופורמים בקשיותה של העברית כלשון-אב, ונארגים בספר כעין צופן שירי-חשאי, מאגי ואינטימי, המסיט את הקשב מחקר רצח האב אל התכלותו של הרגע וגווייתו של הבן: "טִימְרָה, טִימָס, טִימָט, טִימָמוס, טִימָטי... והאור אזל".⁵⁰

גם בערים של מטה, הספר החותם את הטרילוגיה, נחשפות הסתעפויות של השיר שנועדו לשאת ולתת עם המציאות, אך דומה כי רובן ככולן מוליכות למבוי סתום. בקוטב האחד מכלול התודעה-גוף-נפש המוליד את לשון ההתנסות של טבריה, ילדה-משוררת, ובקוטב האחר שפה שהיא צופן הבינה המלאכותית של אחיה גאון המחשבים. מותו של אח, שהיה מושא לניסויים טרום-מילוליים של האב, סותם את הגולל על המאגיה הצרופה. אפילו מעבדת הכתיבה של משוררי "עין מזוינת" (הזוכים בחלק האחרון של הספר לפרודיה מרהיבה, המתכתבת עם בלשי הפרדא לרוברטו בולניו), כמו מכריזה על מותה של לשון ההתגלות.

אך הקריאה בטרילוגיית "ורד יהודה" מגלה כי גם לו רצה אדף לשחרר את עצמו מהשירה לא היה יכול, משום שלא זרה היא לו – ולא דבר מן החוץ. אדף הוא פרואיקון חזק ונפלא, אך "חשבון המהות שלו", במובנים שייחס ברנר לחשבון כזה – מהות עצמו, מהות עולמו ומהות סביבתו – נחקר בידו בראש וראשונה דרך השירה כצומת של לשונות וככוח חיים. דווקא על רקע מלחמת הלשונות הנפרשת בטרילוגיה בחיות כזאת (העברית, הארמית, המרוקאית, הסייבר והפורנוגרפיה), מתגלה חיוניותה של השירה.

דומה כי חיוניות זו הגיעה לשיאה הטרגי ברומן כפור, הפותח את "ורד יהודה" – רומן עתידי התובע להעריך מחדש את כוחו של הפיוט בעולם הלכתי חרדי. מטריד להיווכח כיצד דווקא צורות שונות של פרישה מן הפיוט מנכיחות את הגוף ואת המוטציות, הגנטיות או ההתנהגויות, המעוותות אותו. זימְתם של שליחי הציבור, שלכאורה מנותקת מכל זה, מבליעה קינה על היהודים, על אשמתם ועל אלוהיהם, ובד בבד קושרת את המזמור למקורותיו העתיקים וללידתו מחדש בהיסטוריה של היחיד. באמצעות קינות החורבן, שאינן אלא שיר העתיד לבוא בחיינו, מוליכים הפייטנים למיניהם את דורון אפללו, משורר שהוא הגיבור הנסתר של סיפור בלשי פנטסטי, אל כאב ואבל.

50 שם, עמ' 160.

באיזה מרחב אפוא עשוי שיר של אמת להתחיל? האתר שבו הפיוט בכפור מתחולל והציפורים הקטנות מתחילות לזעוק בו הוא תיאטרון הנכאים היהודי ישראלי, יקום הנשלט בידי תאולוגיה טכנולוגית. מבין הלות מאכלות מתגלה למירה, משוררת-אחות המועלית על המוקד באשמת חילול הלשון וגילוי עריות, מקור הלשונות הבלולות, ושפתיה, החופשיות מחסם הקול, צועקות בלשון אם אבודה: ”אנא נעיש! אתקם!! [...] אחיה!!”⁵¹

ככל שנעמיק בקריאת הטרילוגיה נמצא את עצמנו נעים מהאתרים הבדיוניים המסמנים את היעדרו של הפיוט אל הצפנתו של השיר בעברית גופה. לנוכח ניסיונות העשורים האחרונים ליצור עברית מזרחית כחלופה לעברית השלטת (עגה, לשון רחוב, שפה ציורית אוריינטליסטית, או לשון חכמים), אדף נע בטבעיות מפליאה ובתעוזה מעוררת השתאות בין רובדי העברית לדורותיה. הוא אינו מתרגם מרוקאית לעברית או עברית ללטינית, אלא מחזיר אותנו לדגם עברי יהודי רב-לשוני. בדומה לפוקנר, לפרוסט ולאבות ישורון, הוא מעבד אל לשון השבט את השפה הייחודית של הזיכרון הלא רצוני ושל התחושות. הלוח ושוב דוחק בנו השירי לוודא מהו הסיפור, ולשאל קריאה מה.

עדים של משה, החותם את הטרילוגיה, מעורר שאלה בנוגע לזיכרון וחיוניותו לחשיבה מאגית, לא פחות מאשר בנוגע לאקטואליה היהודית ישראלית. כל זה בעיבוד קיצוני של רומן חניכה במציאות האינטרנט. כאן המספר הוא סופר ומורה לכתובה, מעין ארכיאולוג שנתקל בשברי טכנולוגיה אבודה, המשוטט בברלין מצויד במודם סלולרי. הוא נענה להצעתו של האספן ליאון עמינדב ליצור נוסח עברי לכתב יד נדיר שהיה הבסיס ל”ספר הרזים”. במקביל הוא מתקין מילון למרוקאית שימושית, ואגב ניסיונו להשלים את הספר שאנו קוראים הוא מתחקה אחר המקורות שעיצבו את עולמו.

נקודת המוצא היא מותחן. הסוד הקדום שנחשף תוך כדי גלגולי כתב היד ממיט אסון על אנשי מפתח המשתייכים למסדר עתיק ואכזרי. על פניו, המרדף בעקבות ”ורד יהודה” נקרא כמאבק בין ה”חיצוניים”, הכוחות המאיימים לחבל בזיכרון השבטי והאישי, לבין ה”דמיוניים” הפועלים להחייאתו. במאבק זה נמצאים האחרונים בסכנת השמדה, ומישהו עלום מוביל את המספר למקומות ולזמנים שלאחרונה הפציעו בתודעתו. משם מופעיו המסועפים של הוורד מפגישים את הקוראים עם שורה של לשונות – מושגיות, חזותיות ושיריות – המטשטשות את הגבולות בין מציאות להתגלות ומוליכות לשאלות איך כותבים, מהי שפת מקור ומיהו המספר.

מה שנקרא כמדע בדיוני בכפור ובמוקט נוקט, מוסווה בעדים של משה כרומן בלשי. הספר עובר מן הייצוג אל החיים וחוזר חלילה, בחיתוכים קולנועיים: מהילדות בשדרות אל מקלט התופת של ויימאר; מגלריה בברלין בת זמננו לנצרות הקדומה; דרך ירושלים ”צפופה וחונקת כאחת” אל ראשית המדינה; ומשם לתקופת הגאונים ובחזרה ל”פופו המנוגעת בפליטי תל אביב”. עם זאת, מעוף העין שלו מזמין להשתהות, לבחון את רישומה של לשון התמונות בגלריה שלמה של ”עליות השמימה”, ”ימי דין אחרונים”, וכל ”חמת הרצח היפהפייה של המערב”. פעימת הפסקה של אדף – צלולה וחדה –

51 אדף, כפור, הערה 12 לעיל, עמ' 280.

מוסרת רגעי תודעה מועצמים. קשה להעביר את ישירותו של המשפט: הליריות המגיחה משגרה פרוזאית, לעיתים נוגעת בעצב אכזרי, מוחרשת בחמלה ובאירוניה עצמית. כך זה נקרא, למשל, בעמוד האחרון של הרומן, בדבריו של המשורר דורון אפללו (בן דמותו של המחבר), שבהם תיאור פרודי של הפייטה במטבח יהודי כשר ובמקצב שירי:

אמי לא תאבד עשתונות, תייצב את הכיסא ותעלה לתמוך בגופי, הקל עד בחילה. ותצעק אל אבי, ברוך, מה אתה עומד שם כולך המום, לך תביא סכין חזקה, אחרי גבו הנזנק למטבח תוסיף לקרוא, תביא את זאת מסט הבשר. ובעוד שנינו ממתינים חבוקים, תתנשף, שורפת את חלקת צווארי, דורון, דורון, היית ילד כל כך חרישי.⁵²

דומה כי תחושת האבדון הנשמעת כאן מגיעה לשיא בכפוף (כמו לולאה, הספר העתידי שהצגתי לעיל כפותח את האנתולוגיה הוא גם הספר שדורון אפללו הוגה בדפים החותמים את ערים של מטה). בד בבד עם ניסיונות הקצה לקבוע את גבולות המציאות ולברר את התנאים להכרתה מצטיירים החיים, על פי אדף, כאובדן אמונה וכצער חסר פשר. קשרים והצטלבויות בין סיפורו של המספר לסיפורם של האחים טבריה ועכו חיוניים להרכבת החידה המתמצית במרדף אחר ורד יהודה, אך לא המרדף עומד במרכז, כי אם מופעיו השונים, הגלגולים החוזרים של שרידי זיכרונות שאבדו ואין להם שפה. רגעים כאלה מאפשרים לעין לסרב לחוקי המציאות הפועלים עליה, להיפקח מחדש ולנוע פנימה ואחורה בזמן.

מופעיו של הוורד – חזותיים ומילוליים כאחד – מזמינים להיכנס לרגעים שכוחים בהיסטוריה, ונעשים מטפורות של הזיכרון המשפחתי-השבטי. מול המערכת המרוששת את היחיד ואת הלשון מציב אדף לא את הנפש כמהות גואלת, אלא דווקא את חידתיותו של הוורד, דימוי בלתי מפוענח החושף את עריצותו המתעתעת של עולם הסימולקרות. מהו הוורד שבספר הזה, שמשוקעים בו אהבה וחסד רבים כל כך לשירה?

"ורד יהודה" הוא ביטוי שהיה מקובל בפי יהודי מוגדור למפעל שנידון לכישלון. זהו מעין ניסיון פנטסטי לחזור ולגלות את השפות הנשכחות – המאגיה הקדומה, הלטינית, המרוקאית – ולהשיב לשבט את לשון השירה, העדות לגרעין החיוני שבו. ובל נטעה, הניסיון הזה שונה בכול וכול מקריאתו המודרניסטית של מלרמה, ובעקבותיה קריאתו של פאונד, לטהר את לשונו של השבט. סיפור החקירה, כמו בכמה מספריו הקודמים של המחבר, הוא רק סיפור כיסוי לחניכתו שלו עצמו אל מפעל החיים הזה.

על הרקע הזה מרתק להעמיד את חקר "ורד יהודה" של אדף בצד חקר המגן-דוד של גרשם שלום. אדף מרחיק לכת במסקנות האידאיות והפואטיות, ומוביל את שאלותיו של שלום בנוגע לזהות היהודית הלא-מוסדית צעד אחד הלאה.⁵³ במקום שלום, במאמרו "מגן-דוד: תולדותיו של סמל", התעלם מגורל המיעוטים הלאומיים שנשאו את המגן-דוד, הנוסח של הטרילוגיה להיסטוריה החלופית חוקר את תולדות הוריו של המספר,

52 אדף, ערים של מטה, הערה 12 לעיל, עמ' 333.

53 אדף, הערה 31 לעיל.

החסרות כל עקבות ברשומות הרגילות. לעומת שלשלת ההורשה שמעמיד שלום, שבה התנסויותיו של המיסטיקאי מתמזגות באחדות אחת עם כלל ישראל, בודה אדף גנאלוגיה חלופית של שבירי נפש ושבירי טקסטים. השושלת המפתיעה של המדרש נוסח אדף – מבן זומא שנלחם על האמת, דרך רבי עקיבא, שלדידו הקרב המכריע היה על הזיכרון, ואביו, שגרס את עדותו של הנידון, ועד לרבי שבוי מסוורה, שמת בגין משיכתו למאגיה – מעוררת שאלה על היחס שבין שתי זרועות האורתודוקסיה היהודית, זו העושה בתורה וזו הנחבאת מאחורי הגב אוחזת בחרב.

מופיעי של הוורד – מתעתעים ונוקבים – הם הסימנים בכתב העברית שעלינו לשחזר. ורד יהודה הוא סיפורה של העברית שהתפצלה לתתי-שפות. ההיסטוריה שלה כוללת את לחחול ה”מז’בדה” למילון המשפחתי, ובאותה נשימה כמעט, את דיוקי האב הטהרן, ”העריץ הגא, העולה ממרוקו שערכו העצמי נשחק ורוסק, אך בתוך המרחבים שנותרו מנעוריו, בית הכנסת, בית המדרש, התגלגל חזרה אל מי שהיה אמור להיות”.⁵⁴ עצם המריבה על כתב היד מבטאת ביקורת חריפה על הציונות, שניכסה אוצרות תרבות של מהגרים מן המזרח. בד בבד עולה שאלה גם בנוגע למספר, ואולי גם בנוגע לשיר עצמו, הנחשף כ”טפיל של המערכת, רוח הרפאים שלה”⁵⁵ – זה שחבר, אולי בלי דעת, לעושקים; הוא ”שלא הובא בשום חשבון” אך העניק משמעות לסיפור.

המבנה הלולאי של הטרילוגיה, כמו של הוורד עצמו, העשוי כותרים כותרים, שולח אותנו למוגלות הניצנים מוכי החום והסרבנים בגנה של האם בשדרות מן המחזור המוקדם ”אַרְס פּוֹאָטִיקוֹת”. הקומפוזיציה של לולאה בתוך לולאה, המריצה אותנו מן החיים אל הלשון וחוזר חלילה, קומפוזיציה שעסקתי בה כאן רק ברמז, מנכיחה את השיר לא רק באמצעות פעימת העברית, אלא באמצעות הקשב שהפרוזה של אדף תובעת לשאלת צידוקו של השיר.

אוניברסיטת חיפה

54 אדף, ערים של מטה, הערה 12 לעיל, עמ' 92.
55 שם, עמ' 306.