

# ”עדיין חבויה מכאת העננים”: טכניקות של הסתרה בשירה המוקדמת של שמעון אדף<sup>1</sup>

רעות בן יעקב

## מבוא

בגב עטיפת ספרו הראשון של שמעון אדף המונולוג של איקרוס מופיעה תמונת המחבר כשידו מכסה על פיו, כסוכרת את פיו ואת קולו.<sup>2</sup> הדיוקן – דיוקנו של אדם צעיר, ידו נוגעת בסנטרו ומבטו נשלח הצידה – מעלה על הדעת את פסל ”האדם החושב” של אוגוסט רודן, וגוני האדום והרקע המרוח בצבעים כמו מזכירים את ”הצעקה” של אדוארד מונק. אך אם ישנה כאן צעקה היא אינה גלויה: הפה חסום. בתמונה קיים ניגוד כלשהו לשם הספר, שבו נרמז האלמנט הקולי, המדבר: איקרוס, הגיבור המיתי, נושא מונולוג. הפה החסום, המונולוג, דברו של היחיד, הציפור ”על הגרדום”, כפי שמתוארת הציפור על האנטנה בתמונת החזית, ואזכור דמותו של איקרוס, מי שכמה לעוף והתרוסק בחום השמש – כך עטוף הספר, ובעטיפתו אפשר לראות רמז למהלך הטמון בו: מהלך שהוא לאו דווקא חסימת קול או השמעת קול אלא מערך מורכב של הסתרות וכיסויים. והרי עטיפה היא מטבעה כיסוי.

במאמר זה אתרכז בטכניקות ובאסטרטגיות של הסתרה בספרו של אדף, ואתעכב על מעמדן בשירתו. אקרא אותן גם לאור הביקורת והמחקר הקיימים, שלטענתי לא זיהו את פעולתן – ולא בכדי, שכן הטכניקות מהוות התנגדות מובנית לתגובות ולקריאות צפויות, מהסוג החר אחר הביוגרפי והאישי ואחר קואורדינטות של מקום, מוצא ומעמד, קריאות פרשניות המסתמכות על קטגוריות מקובלות ואף אוטומטיות. דומה כי הקריאה הפרשנית, לאור קטגוריות מקובלות וצפויות, משמשת כמנוף המסייע לעצם פעולות ההסתרה, או

1 מאמר זה הוא חלק מעבודת הדוקטורט שלי שנכתבה בהנחיית ד”ר תמר הס, העוסקת בשירה עברית בשנות התשעים של המאה העשרים, ואני מודה לד”ר הס על הליווי וההדרכה לכל אורך הדרך. כמו כן ברצוני להודות לפרופ’ חנה סוקר-שווגר על הערותיה והצעותיה הטובות ולפרופ’ חנן חבר. על קריאותיהן הנדיבות והמועילות אני מודה גם לד”ר צלה רטנר, ד”ר יערה שחורי, ד”ר עמוס נוי, ד”ר תמר טאובר-פאוזנר, מעין איתן, לירון אלון, דוד בן הרא”ש ותמר עומר, וכן אני מודה לד”ר רינה ז’אן ברוך, עורכת שותפה של הגיליון. כמו כן, אני מודה לתוכניות המלגות שהשתתפתי בהן בעת כתיבת המאמר: תכנית הופמן לדוקטורנטים מצטיינים לטיפוח מנהיגות ואחריות ותוכנית ”עמיתי הרצל”, בניהול מרכז צ’ריק לתולדות הציונות, היישוב ומדינת ישראל, במכון ליהדות זמננו – שתיהן באוניברסיטה העברית בירושלים.

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

לכל הפחות מספקת להן רקע מסוה, מעורר, המקשה את ההבחנה בהסתרות (ואת אפיון). על כן, בעצם קיומן, ההסתרות מנכיחות ומסמנות גם את קיומן של הקטגוריות המקובלות הללו ואת פועלן.

### "קול קריעה של זיכיים בשעת הגילוח" — הביקורת על אדף: ליריות, זהות ו"המידה הנכונה"

מעטפת נוספת של ספר, מלבד עטיפתו, היא השירים שבתחילתו ובסופו. "דוח על ריקנות"<sup>3</sup>, השיר הראשון בהמונולוג של איקרוס עומד כחטיבה מקדימה כשלעצמו ואינו שוכן באחד משערי הספר. השיר הוא אֶקְפָּרְסִיס (ביטוי לשוני לצירור), ובסופו מצוין "על פי תמונתו של דאלי הפיתוי של אנתוני הקדוש". השיר מתאר ומתמלל את הצירור המפורסם של סלבדור דאלי, ובו שיירת פילים וסוס גבוהים ודקיקי רגליים צועדים במדבר, נושאים על גבם מבנים, מקדשים וסמלי תרבות יוונו-רומית, ולמולם כורע אנטוניוס הגדול וצלב בידו. השיר הוא מעין מקבץ ממוספר של שבעה חלקים או בתים. הדובר המרכזי בשיר מספר על אנטוניוס הגדול, הקדוש בן המאה השלישית לספירה הנחשב אבי הנזירות הנוצרית,<sup>4</sup> בהתאם לצירור של דאלי. להלן השיר:

1. פִּילִים מוֹשְׁכִים אֶלְיוֹ שְׁמֵשׁ כְּבָדָה,  
 עֲדִין חְבוּיָהּ מִפְּאֵת הָעֲנָנִים.  
 הָאוֹר רוֹחֵשׁ כִּי  
 עֲדַת זְכוּבִים  
 אֶבֶל מִלְּפָנַי, אֶפְשֶׁר לְחַשֵּׁב אוֹתוֹ  
 מִפְּלֵא  
 כְּמוֹ חֶסֶד אוֹ מְחִילָה.

2. בְּאֶשֶׁר לְשָׁנַיִם הִקְדַּמְתָּ, אֵין לִי סִפְקוֹת.

3 שמואל אדף, "דוח על ריקנות", שם, עמ' 7-9.

4 סיפור חייו של אנטוניוס הגדול נשתמר בעקבות ספר ביוגרפי שכתב על אודותיו אתנסיוס, שהתפרסם למדי ותורגם ללטינית, ונחשב ל"מניפסט הראשון של האידיאל הנזירי". אורה לימור ויצחק חן, ראשיתה של אירופה: מערב אירופה בימי הביניים המוקדמים, כרך א: נוצרים וברברים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003, עמ' 88. דוגמה להשפעתו: באחד הקטעים המפורסמים ביותר בוידויים של אוגוסטינוס הוא מתאר את רגע החלטתו להיות נזיר, ומספר ששאב את ההשראה לכך מאנטוניוס. לאחר ששומע אוגוסטינוס את המילים "טול וקרא" הוא מחליט שימצא את הבשורה הראשונה שתיקרה בדרכו, "שכן שמעתי שאנטוניוס נקרה אל הכנסייה בעת שקראו בה את הבשורה והוא קיבל את המילים ששמע כצו המופנה אליו: 'לך, מכור את כל רכושך וחלק לעניים ויהיה לך אוצר בשמין, ובוא בעקבותי'. בזכות הדברים מלאי ההשראה הללו שב אנטוניוס אליך. מיהרתי אפוא אל מקום [...] כל צללי הספק נעלמו". אוגוסטינוס, וידויים, מלטינית: אביעד קליינברג, תל אביב: משכל, 2001, ספר שמיני, מקטע 29, עמ' 205-206. הצירור נקרא "הפיתוי" בשל סיפור על פיתויים שניסו להכשילו בהיותו במדבר, כגון שד שהתחפש לזונה בניסיון כושל להכשילו בפרישותו.

המרחקים שצלח בשנתו, כאין  
 לעצמת ערותו הארוכה.  
 האדמה,  
 אהבה אותו  
 בצפוני סלע, במטס נשרים משעשע  
 הגשם שלא בא  
 היה מבטיח  
 בדרךכו.

3. "לפעמים אני חולמת,  
 אהובי אנתוני,  
 את גופך הצל  
 מכתים את אדמת המדבר.  
 לפעמים אתה עולה ממנה  
 כמו צמח נעקר.  
 איני יכולה"

4. אין טעם להכחיש אלימות  
 כל כך ברורה ומכוננת,  
 מה הוא מנופף בצלבו?  
 ברתיעה הנפחדת, הנכונה לזנוק  
 לא רואים את עיניו אך  
 הן אומדות בדרוכות.

5. אף פעם לא הבנתי אם הוא  
 עמד בפתוי.  
 בהחלט, היתה המלה,  
 הסוסים הזילו דם.  
 הפילים,  
 קול קריעה  
 של זיפים בשעת גלוח.  
 חלקות הלשון שלהן, ההאחזות הנקשה  
 שלו, באבן. קדשה כחלה ונפוחה  
 סביב ראשו, זבה  
 תחלה של סערה,  
 ערב שחור ונקמר  
 בחלומי הרע.

6. הִהְגִּינוּת מְחִיבַת אוֹתִי  
 לְדַבֵּר בְּגִנוּת עֲצָמִי.  
 הַגְּלוּת מְרָצוֹן, הַנְּזִירוּת הַמְּלוּלִית.  
 אִי הִהְצַמְדוּת לְפָרְטִים.  
 כָּל זֶה.  
 פְּשִׁיטָה חוֹלְנִית שֶׁל רְעִיוֹנוֹת  
 כְּמוֹ אֱהָלִים  
 בְּקַרְקָס מְצַחֵצַח שֶׁל פְּאֹהָה.

7. הַזִּוּנָה הָאֲחֵרוּנָה  
 הַשְּׂאִירָה אֲחֵרִיָּה  
 אֶת הַיָּרֵחַ  
 כְּלָב חוּצוֹת.

שיר אקפרסיס נוטה בדרך כלל לתת קול ומילים לציור: "השיר האקפרסטי [...] לעתים קרובות נשמע בו קולה הדובר של היצירה עצמה או של דמויות מתוכה, באופן המעורר כביכול לחיים את הסצינה החזותית הדוממת"<sup>5</sup>. אך למרבה הפלא כאן, בשירו של אדף, סך כל ה"צלילים" מועט ביותר ושואף אל החרישי: "הָאוֹר רוֹחֵשׁ", "קוֹל קְרִיעָה / שֶׁל זִיפִים בְּשִׁיעַת גְּלוּחַ", "הִהְגִּינוּת מְחִיבַת אוֹתִי / לְדַבֵּר בְּגִנוּת עֲצָמִי. / הַגְּלוּת מְרָצוֹן, הַנְּזִירוּת הַמְּלוּלִית"<sup>6</sup>. הציור הדחוס והצבעוני בסגנונו המובחן של דאלי מקבל כאן עדות דוברת מהורהרת המלווה במעט מאוד קולות. למרות הפוטנציאל הקולי שבתמונה – שיוצרות שעטות הפילים והסוס, צניפת הסוס הנבהל על רגליו מול הצלב והציפייה לתרועות הפילים, המשולות פעמים רבות לתרועות חצוצרה – נדמה שהשיר שותק, סוכר את פיו בידו, בדומה למשורר שבתמונת הכריכה האחורית. הקולות הנשמעים אינם אלא רחש האור, קול קריעה המצלצל לרגע כאותן תרועות שציפינו לשמוע, אך מתגלה כקולם של זיפים בשעת גילוח. על כך נוספת העדות בדבר הנזירות המילולית, המוגדרת כחטא שבגללו הדובר מגנה את עצמו<sup>7</sup>. נדמה כאילו במעבר מהאומנות הפלסטית לאומנות המילולית הפך הציור להרהור חרישי.

השיר מכתיר את עצמו, בסתירה לוגית כמעט, "דוח על ריקנות" – לכאורה עדות שהמילים ניתנות לצורך תמלול הריקנות, כמעבר על ה"חוק" הראשון של הפילוסופיה

5 אבנר הולצמן, "שירת הפסלים והתמונות: אקפרסיס בשירה העברית החדשה", מחקר ירושלים ט"ו (תשנ"ה), עמ' 253.

6 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 7, 8.

7 הולצמן ממפה את השירה האקפרסטית העברית ומראה תהליך היסטורי: בתחילה ניכר ניסיון השירה להתייחס לאומנות פלסטית כדי להנגישה לקהל היהודי, שתרבותו עדיין דוחה ייצוגים פלסטיים, וכדי לעורר דיון ולפתוח את היהדות עצמה להתייחסות ליצירות, ולאחר מכן, משנות החמישים של המאה העשרים, גובר העיסוק ב"עיצובן האסתטי הטהור" של היצירות. הולצמן, הערה 5 לעיל.

היוונית: הדרישה של פרמנידס שלא לחקור את האין. בכך מתחדדות שאלת הפער בין ריק לריקנות, שאינה ריק של ממש (אך מהי?) ושאלת הקשר בינה לבין הפיתוי שבשם הציור; הפיתוי שהוא ה"עדיין לא" מול הריקנות, שהיא אולי ה"כבר לא". הפיתוי שטרם השיל את תחפושתו מול הריקנות, שהיא פעמים רבות התחושה שלאחר החשיפה, לאחר הגילוי של הדבר המתפוגג בגילוי, סודיותו של הסוד. המהלך הזה, של תמלול שקט אך לא שותק במעבר בין אומנויות – תרגום, לכאורה, מאומנות אחת לאחרת – בולט בשירה של אדף ובספרותו בכלל.

אפשר היום לחשוב על השירה המוקדמת הזו של אדף כ"road not taken", שביל שלא נבחר, לפחות בינתיים, שהוא שלב מעבר אל הפרוזה. עם זאת, במאמר זה אבחן את השירה המוקדמת לעצמה. לילך לחמן עסקה במעבר של אדף מן השירה לפרוזה בכמה מרשימותיה ומאמריה, והתחקתה אחר הפואטיקה והליריקה גם ביצירות הפרוזה וברומנים שלו. במאמרה "שמעון אדף והשיר המסתווה"<sup>8</sup>, דנה לחמן במעמד המורכב של השירה במכלול היצירה של אדף, במעמד הליריקה ובעצם אפשריותה, ומצביעה על מהלך של "התעצמותה של הלשון וההבלטה של דובריה בד בבד עם ריסוקו של העולם וריסוקה של השירה"<sup>9</sup>. את ספרי השירה המוקדמים שלו היא בוחנת גם בהשוואה לספר השירה המאוחר יותר אביבה-לא: "בניגוד לשני ספרי השירה המוקדמים שלו", כותבת לחמן, "אביבה-לא אינו מסתפק בקול הלירי או ביצירת דימוי של המציאות, אלא מבקש לבחון אותה, לפעול עליה ולכתוב אותה [...] התביעה לרתום את השיר לפעולה שיש לה תכלית שבטית-קהליתית"<sup>10</sup>. אפשר להסיק אפוא שבשירה המוקדמת נעדרת התביעה לרתום את השיר לפעולה, ועולה השאלה אילו קול לירי ודימוי מציאות מאפיינים, לדידה של לחמן, את ספרי השירה המוקדמים של אדף, ושמהם היא מזהה תזוזה או התפתחות ביצירתו המאוחרת יותר.

גם ברשימת ביקורת על ספרו מוקס נוקס מסבירה לחמן את המעבר של אדף מכתבת שירה לכתבת פרוזה. שם היא מסבירה כי "מאז ראה אור ספר שיריו השני (מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי", 2002), נפרד אדף מהליריקה ומהמוסכמה האוטוביוגרפית הנקשרת בה לטובת התמודדות עם מציאות ישראלית אכזרית"<sup>11</sup>. על פי לחמן, "שאלת המפתח" של אדף היא "איך להוליד את עצמך לסיפור שאינו תמונת ראי של מנגנון הדיכוי שייצר אותו"<sup>12</sup>. אם כן, הקישור בין פרוזה לפואטיקה עובר דרך שאלת הזהות ועיצובה. לחמן מראה כי אדף מציע ברומן זהות שאינה תולדה ישירה של קואורדינטות "מקום, מוצא ומעמד", אלא –

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

9 שם, עמ' 233.

10 שם, עמ' 231.

11 לילך לחמן, "תודעה מפולשת לאותות", הארץ (23/9/2011), עמ' 4.

12 שם, שם.

תודעה מפולשת לאותות, לסימנים ולרמזים על-טבעיים מן העבר והעתיד כאחד. זה מעין סיסמוגרף שירי שהוא סך כל החוויה של הזמן האוול. ככל שמתרוקן עברו של המספר, כך מתעבה ההווה בשברי טקסטים וברסיסי פסוקים הנתפשים כעין הדהוד של זעזועי העולם בתוך רגעי מאבק פרטיים.<sup>13</sup>

דהיינו, לטענת לחמן, בניגוד לשירה המוקדמת, שירה לירית-אישית המתמקדת בעברו של אדף ובביוגרפיה שלו, הפרוזה של אדף ממוקדת פחות ב"מקום, מוצא ומעמד", והעבר הביוגרפי מפנה את מקומו להווה עשוי שברי טקסטים.

לאור הניתוח שהוצג אפשר היה לחשוב שבשירה המוקדמת יימצאו הקואורדינטות הללו, יימצא "עברו של המספר", אך אלו אינם עולים בקריאה בה – לא באופן נרחב. ככלל, נראה כי הביקורת בוחנת את שירת אדף המוקדמת על סמך קשר מונח מראש בין שירה לירית לאוטוביוגרפיה, ומתמקדת באדף כיוצר שנולד בשדרות, אך אדף אינו מגשים את הציפיות הללו. עולה השאלה מה פשרו של הקשר המתואר בין הלירי לאוטוביוגרפי. לכאורה, היה אפשר לחשוב שהלירי משקף את האוטוביוגרפי בכל מיני אופנים, לאו דווקא מסובכים, אך במאמר זה אטיל בספק את הקשר המוסכם, ואראה כי לא זו בלבד שאינו ישיר ואינו הכרחי, אלא שהליריות בשירה המוקדמת של אדף משמשת גם כאמצעי הסתרה של הביוגרפי המוסווה בעידון הלירי. זאת ועוד: דומה כי השירה של אדף נשענת ו"מנצלת" את אותה קריאה אוטומטית, לא חשדנית, של הקוראים המצוידים בהנחות מוקדמות בבואם אל שירתו: הנחות מוקדמות הקושרות שירה לירית לאוטוביוגרפיה כמוסכמה ומונחות פעמים רבות בבסיס הקריאה בשירה ביחס לעברם ומוצאם של המשוררים – במיוחד כשמשורר בא מעיירת פיתוח, על שלל הדימויים השגורים שעובדה ביוגרפית זו נוטה לייצר.

ברשימות הביקורת שפורסמו בצאת ספר הביכורים לאור נהו המבקרים אחר השירים האישיים יותר של אדף. נדמה כי בשירים אלו, המוצלחים מאוד, יש משהו מן הפיתוי בספרה התרבותית הקיימת, שבה עצם כתיבתם (ופרסומם) של הבאים משדרות עומס עליה שלל סטראוטיפים כמו-מתבקשים.<sup>14</sup> נתבונן למשל בחמש ביקורות שיצאו בסמוך לפרסום ספר הביכורים, שכולן מוצאות באדף הבטחה ואף משבחות אותו על כתיבה מדויקת ובשלות פואטית, אך טוענות גם לפספוס בספר, שלא סיפק את מאווייהן עד תום. רפי וייכרט נשא, כביכול, רק מילות הערכה ושבחים הן במישור המצלול והן בדיוק: "הלשון נכונה ומדויקת".<sup>15</sup> רשימתו של יוחנן רשת, הלוא הוא יורם ברונובסקי, מסגרה את אדף כ"משורר העדין, בן העיירה שדרות",<sup>16</sup> והביעה העדפה לשיריו האישיים יותר

13 שם, שם.

14 אולי כאן המקום לציין כי השאלה הראשונה שהופנתה אל אדף בריאיון הראשון, ככל הנראה, בעיתונות הארצית הכתובה הייתה: "מדובר בשדרות, אם אינני טועה מקום מגוריך, שאינו משופע דווקא באווירה של שירה בפרט וספרות בכלל, מה אתה אומר?" יעקב בסר, "עם שמעון אדף: גם שדרות אומרת שירה", על המשמר (11/6/1993), עמ' 19.

15 רפי וייכרט, "אכול באהבה", ידיעות אחרונות (6/6/1997), עמ' 28.

16 יורם ברונובסקי [יוחנן רשת], "באמצע שום מקום", הארץ (28/2/1997), עמ' 2ד.

"שדרות" ו"תולדות") ואכזבה מעיסוקו המתחכם "מדי". המבקר ביקש "יותר פשטות ויותר מקוריות", ובניגוד לאחרים זיהה מקורות השפעה פואטיים לא מוכרזים, כגון זך ואבידן (בניגוד לרביקוביץ, פגיס ועוד, המוזכרים בספר).<sup>17</sup> אלון אלטרס שיבח את בשלותו של הספר, בציינו כי משוררים רבים מסתירים ברבות הימים את ספרם הראשון וכי "אדף לבטח לא יצטרף לחבורה הזאת".<sup>18</sup> הוא תהה על מקורות ההשראה המוצהרים במוטואים בספר, ורמז ל"רצון העז" של אדף "להתחבר אל המסורת הגדולה של שירת המערב".<sup>19</sup> לבסוף, על סמך הצהרה של אחד הדוברים בספר, הסיק כי אדף כתב מרוחב לב ולא מתשוקה, והצהיר כי "דווקא כשהוא פונה לעסוק בשדרות, עיר הולדתו, מצליח אדף למצוא קול משלו".<sup>20</sup> בניגוד לדגש ששם אלטרס על חוסר התשוקה שזיהה, איריס לעאל התרצה דווקא בתשוקתו של המשורר, ואבחנה כי הוא "רוצה, להוט ממש, להראות הכל ומיד",<sup>21</sup> כשדנה בגודש אזכורי היוצרים בשירתו. ואף שציינה את כנותו והתלהבותו של אדף, לעאל גם זיהתה אותו כמי שרוצה "להיות אחר משהיננו".<sup>22</sup>

ראויה לקריאה ביקורתית רשימת הביקורת של משה בן-שאול, שהיה העורך שפרסם לראשונה את שירו של אדף "חוני" במאזניים, ושרשימתו, האוהדת סך הכול, מלאה בנימה פטרונית ובאלמנטים שהיום ייראו כהתנשאות תרבותית בעלת גוון גזעני. אומנם נראה כי כל הביקורות שהוזכרו ביקשו למסגר את אדף בהקשרים של מקום ומוצא, אך בן-שאול הגדיל לעשות, למשל בתהייתו על קו התפר המחבר בין אדף לחבורת אָב והשפעתה התרבותית:

קשה לי למוד את הקירבה שבין המשורר אדף, הכותב על מותו של שכן, שכותב על אהבה [...] במחזור היפה 'שירים של יום' שורות אותנטיות וחמות ופשוטות כדי כאב [...] ובין רוכש התרבות, עם 'שיר לשארל', שהוא כמוכן אינו שארל דה גול הנודע, כי אם שארל בודלר.<sup>23</sup>

ואני תוהה: על סמך מה מגדירה איריס לעאל, למשל, את הרצון "להראות הכל, ומיד" בשירתו של אדף? מה פשר קביעתו של וייכרט בדבר הדיוק בלשון "נכונה?" ומה פשר ההעדפה שמביעים אלטרס ורשת (ברונובסקי) לשירים ה"אישיים", שעניינם שדרות ותולדות המשורר? מאמר זה מצביע דווקא על טכניקות של הסתרה, ולא על רצון

17 שם, שם. גם אני סבורה שההשפעה הפואטית של זך מורגשת, למשל: "הוא דָּבַר, לא הִקְשָׁבְתִי. / מִשֶּׁהוּ שְׁנִסִּיתִי לְתַרְץ לְעֵצְמִי"; "אֵינִי יָכוֹל לְמַצָּא מוֹצָא מִמְבוֹדְ שִׁירִי - / אָמַר הָאִישׁ הַתְּלֹוי - / (הוא הָיָה תְלֹוי עַל עֵץ) / אֵינִי יָכוֹל לְהַחֲלֵץ. הָעֲנָפִים חוֹרְקִים וְגוֹנְחִים, [...] אֵין לִי כַח [...] כְּמוֹ פְעֵם"; "הַסִּתְיֹו לא יָבֹא מֵאֵלֶי, מִשֶּׁהוּ". שמעון אדף, "ב. קרימינליה", "ט. תלות" ו"יא. עקשנות", הערה 2 לעיל, עמ' 13, 17, 18 (בהתאמה).

18 אלון אלטרס, "אילנות גבוהים", הארץ (8/10/1997), עמ' 6.

19 שם, שם.

20 שם, שם.

21 איריס לעאל, "מעניין ומבטיח", מעריב (27/4/1997), עמ' 30.

22 שם, שם.

23 משה בן-שאול, "המיתולוגיה של שדרות". עתון 77, גל' 207, עמ' 6.

"להראות הכל, ומיד", וראוי לתהות מה גורם למבקרים אלה לחפש פה דבר מה הרוצה להיראות דווקא, ועד כמה חיפוש זה נובע מן השירים ולא מהנחות מוקדמות המסתמכות על נתונים ביוגרפיים חוץ-שיריים.

בניגוד למבקרים התרים אחר הביוגרפיה בשירת אדף, אחר חשיפה, רצון "להראות", לשון "נכונה" ושירה אישית, אני מצביעה במאמר שלפניכם על מגוון טכניקות של הסתרה ביצירת אדף. חיזוק לכך אני מוצאת במאמר "חוטא בשירה ירוחם", שכתב אדף על יצירתו של יאיר גרבוז.<sup>24</sup> אדף תהה במאמרו "מה מסתיר אמן שאין לו מה להסתיר",<sup>25</sup> והציג זאת כתמיהה נאיבית, בהנחת עקרון ההסתרה: עיקרון שהגדיר כהנחה המובלעת (שכמובן, מאבדת את היבלעותה כשהיא מוכרזת, קרי: נחשפת), כי פעולת ההסתרה היא "תנאי הכרחי לכתיבה, ליצירה, לאמנות".<sup>26</sup>

בניגוד ל"מידה הנכונה" שווייכרט מזהה אצל אדף, אדף מצביע אצל גרבוז על עיקרון הפוך: "לעולם לא במידה הנכונה. לעולם לא המידה הנכונה".<sup>27</sup> את חיבתו של גרבוז לרשימות הוא מסביר כהפרזה שאיבדה מיכולתה לייצג באמצעות הדגמה מרובה מדי. אומנם כל פרט מקיים זיקה מטונימית לכולל, אך בשל ריבוי הפרטים יכולת ההכללה נעלמת.<sup>28</sup> לדידו, במרכז הכתיבה של גרבוז נמצאת תנועה "בין הגזמה לפירוק", תנועה הנובעת מהמשיכה למיתוס ולקלישאה, שכן שניהם מייצרים חקיינות חכמה של המציאות – לשני כיוונים מנוגדים.<sup>29</sup>

אדף מבחין בין הציור של גרבוז לכתבתו: לעומת ציוריו, שבהם הוא משכפל סגנונות של ציירים מורים ובכך בודה מעין מסורת שהוא עצמו תוצאתה, בכתבתו תכלית החיקוי היא נטרול יכולת ההבעה הלשונית, ומה שנותר הוא חמיקה בלבד, הסתרה. "המגננה הטובה ביותר היא אפוא השעיית האני", כותב אדף, "דחיית גילוי הזהות שלו, התעקשות על הלא-ביוגרפיה, הא-כרונולוגיה, הסיפור לסיפור, לתוכן".<sup>30</sup> עניין ההסתרה האחרון – הסיפור לסיפור ולתוכן – מיוחס אצלו לאומנים היוצרים גרוטסקות, למשל, רגעי אימה של השתקפות האני הריק או הכפול. אצל גרבוז אדף מזהה זאת עם האימה מהאני הנחשף כחיקוי מדויק של אותו אני עצמו, במשחק מופלא שבו האותנטיות תמיד כבר פרודית.<sup>31</sup> את העקרונות שמוצא אדף בכתיבה של גרבוז אני מוצאת, כך או אחרת, גם בשירה של אדף, מופעלים בעדינות ייחודית. למשל עקרון ההסתרה, שכאמור, חשיפתו כבר מעמידה אותו בסתירה, אך על פי אדף הוא "תנאי הכרחי לכתיבה, ליצירה, לאמנות".<sup>32</sup> השעיית האני ודחייתם של גילויי הזהות אינם נעשים אצל אדף באמצעות גרוטסקה, אלא

24 שמעון אדף, "חוטא בשירה ירוחם", נעמי סימן-טוב (עורכת), יאיר גרבוז: רדימיידעלה, בית ברל: המדרשה – בית-הספר לאמנות, 2011, עמ' 221–239.

25 שם, עמ' 222.

26 שם, שם.

27 שם, עמ' 224.

28 שם, שם.

29 שם, עמ' 224–225.

30 שם, עמ' 230.

31 שם, עמ' 229.

32 שם, שם.



במנגנוני כיסוי כגון הצללה והשכחה. נוכח גם העיסוק בשאלת המידה הנכונה, אך לעומת העיקרון "לעולם לא במידה הנכונה", שזיהה אדף אצל גרבוז, בשירתו של אדף העיקרון שונה: **אף פעם לא במידה הלא נכונה**, כלל המוביל אותו לחיפוש וכיוונונים ולחצי-הסתתריות מתמידים, כאילו היה זה כפתור ווליום רגיש מדי.<sup>33</sup> נדמה שהפוננון בשירה של אדף – הקשור לשאלת המידה הנכונה – תמיד מדוד: לא נע בין ערכי קיצון, לעולם לא בהגזמה, ובכל זאת ממשיך לשחק "בין לבין", לכאורה מנסה לדייק אבל בעצם יש פה טשטוש כאסטרטגיה – פעולת זריית החול אינה נעשית כדי ליישר את פני השטח, אך גם לא כדי לפזרו לכל עבר. בהיסוסו יש משהו מדויק. העקרונות הללו עומדים בבסיס טכניקות ההסתרה השונות הנקטות בשירת אדף המוקדמת. להלן אתמקד בשלוש טכניקות של הסתרה בשירתו המוקדמת של אדף: ההסתרה של אי ההכללה בספר מול שאלת הסוד הגלוי והפעולה הסבילה; שאלת המגירה ועצם העלאת השאלה; והשימוש בפונקציית השכחה.

### "הרשה לעצמו דברים אחרים": השיר שנשמט והוממן בשיר אחר

השיר "חוני"<sup>34</sup> הראשון שאדף פרסם, עשוי כמעין מקבץ שירים על דמותו של חוני המעגל. השיר כולו, אפוף שרב, בורא חוני בן ימינו ומניח אותו ביובש הקיץ הארץ-ישראלי בתחנה המרכזית בתל אביב, בין שטחי אש מימין ומשמאל ורעש מטוסים מפחיד, בין מיני מעגלים כגון אסימון, מחוגה ועיגולים משחירים, אולי מסביב לעיניים. העמימות הטקסטואלית והארס-פואטיות באזכור עמדת המשורר כנביא בודד המבקש גשם, הם רמזים מטרימים לשירתו המוקדמת של אדף. להלן השיר בשלמותו:

33 הכוונון נשנה בשירה המוקדמת של אדף. אדגים פה בקצרה את פעולתו בכמה צירופים טיפוסיים משירי המחזור "שפה", המחזור הראשון בספר המונולוג של איקרוס (הערה 2 לעיל): "מִתְגַּלֵּים לְאֵט", "נִסְיֵתִי לְתַרְץ", "זַעְקוֹת הָאֹר הַחֲנוּקוֹת", "רוּצָה לְתַאֵר", "קְרִירוֹת מְסִימֵת", "גְּאוֹת נְמֻזֵּת", "נְעֻשָׁה מְשִׁתָּאָה", "מוֹחָה מִיֵּד אֶת טְבִיעוֹת / הָאֵוִיר", "כּוֹכְבִים מְדַלְדְּלִים בְּעַרְשֵׁיהֶם" (עמ' 13-16). בכל אלה נראית מעין הנמכת הווליום, פוננון שלו, פעמים רבות בשילוב סינסתזיה, פעלים נלווים ממתנים, תיאורים ממתנים, הכול מהוסס. במקום לתאר – הרצון לתאר, במקום השתאות – היעשות משתאה, במקום לתרץ – ניסיון לתרץ ועוד. אף פעם לא מוגזם, אף פעם לא במידה הלא נכונה. באחד השירים מוזכרת שאיפה "יסודית": "בְּשֵׁאִיפָה הִסּוּדִית / לְצִמְחַ מְשָׁהוּ, שְׂרָשׁ / שְׂיוֹכִיחַ שְׂאִינֵי לְגַמְרִי / מֵת" (עמ' 15). וכך, אפילו ההיות חי ועצם המחשבה על אפשרות המוות מונמכים במילה "לגמרי", המשמשת היפוכה שלה-עצמה (שהרי, לו נאמר "אני לגמרי חי" או "אני לגמרי מת" זה היה מחזק את הקביעה, אך אם השאיפה היסודית היא לצמח שורש שיוכיח שהוא לא לגמרי מת, הרי שהוא אולי רק קצת מת או קצת חי, וזה המצב שיש להוכיח). כמוכן, כל אלה הם גם שימושים של שפה מדוברת בשירה, אבל הדגש המהוסס בולט מאוד בשימוש החוזר והנשנה. ואיזו מין שאיפה היא לצמח משהו שיוכיח, אפילו לא חיים, אפילו לא אי מוות, אלא אי מוחלטותו של המוות?

34 שמעון אדף, "חוני", מאזניים ס"ו, 3 (ינואר-פברואר 1992), עמ' 53.

1. ספרו על חוני, מעגל איש קשה מול שמים עקשים. לא ידעתי כמה בודד היה חוני במעגל שלו. גשם מציף את אבן הטועים.

2. בדידותו של חוני שבעים שנה אחרי והנטע הרף כבר גבה מאד, זעת האיש הייתה לפלגים, גדותיהם שיחי אגמון בנועם. והנה, תינוקות משתעשעים במחוגה.

3. בדידותו של חוני היא בדידות המשורר היא בדידות הנביא היא בדידות בעל הסוד, לא לבד ובכל זאת בודד מאד.

4. אש שורפת בארץ הזאת בעצמות נביאיה בכבישים שטח אש מימין הדרך, משמאלה או משני הצדדים.

5. עם בוא הגשם הרשה לעצמו דברים אחרים, לפזר גבישי סכר בפנות המעגל בלי מורא הנמלים, להשפיר קומתו תחת נטל המטר, להתיר כהכל פה את העשן העולה מהמדורות הכבויות של הקיץ.

6. הוא פוחד שמא חצה את הקו המפריד בין מציאות ושירה, כל משוכת גדר או בקבוק מנפץ או ענן תועה (מלבד האדמה הקועה) נדמים לו כשיר.

7. אני עדין מחפש את חוני בפתנה המרפזית בתל אביב בין מוכרי הסדקית והקבצנים ישוב ליד דוכן אסימונים מתערסל בצלילי המוזיקה המזרחית אולי בנרם האנשים מהקא להתם אני אזהה אותו לפי המבט הרדוף העולה בעיניו למשמע קול מטוס לפי העגולים המשחירים סביבם.

8. אש שורפת בארץ הזאת שדות קוצים. יערות מתלקחים עלים יבשים בכצרת, בשרב.

השיר מתייחס למדרשים המפורסמים על אודות דמותו של חוני המעגל ונטוע אותו חלקית בהקשר עכשווי. עניינו בעיקר חוני שאחרי הגשם, שאחרי ההצלחה,<sup>35</sup> אך גם חוני שהתעורר כעבור שבעים שנה לראות את פריחת החרוב וגילה שהוא בודד. חוני בשיר של אדף מתואר כמשורר (בבתים 3 ו-6 בעיקר). במדרש, על פי התלמוד הבבלי, מרגע שדרישתו נתקבלה (וכזכור, הייתה זו בקשתו השלישית, שכן הגשם הגיע באופן לא מווסת, תחילה זרזיף ואחר מכן שיטפון ורק בשלישית גשמי ברכה) לא חדלו הגשמים, עד ששלחו אליו כדי שיבקש מהשמיים להפסיקם.<sup>36</sup> חוני מבקש להקריב קורבן ומתפלל, ולאחר תפילתו הגשם פוסק – "מיד נשבה הרוח ונתפזרו העבים וזרחה החמה ויצאו העם לשדה והביאו להם כמהין ופטירות".<sup>37</sup> בעצם, הסיפור המדרשי הוא סיפור על הצורך בכוונן ועל משחקי עוצמות, על הדרישה לדייק במידה ועל הפרתה החוזרת ונשנית של דרישה זו: תחילה בעמידה מול הבצורת ומול היובש – בבקשו את הגשם חוני מבקש דבר מה מול היעדר, וכשאינו נענה עג עוגה ועומד בתוך המעגל; לאחר מכן, כשמשאלתו מתגשמת הגשם רב מדי והוא נדרש לכוונן כדי להתאים את כמויות הגשם, ואז נאלץ לבקש במפורש את מה שכנראה נדמה לו ולנו מובן מאליו – גשמי ברכה, לא זרזיף ולא מבול; ולבסוף הוא נדרש לבקש שהגשם ייפסק, לחזור למצב שבו הגשם לא יורד.<sup>38</sup> זהו סיפור על מאמץ להגדרה מדויקת בכל צעד, דיוק בדומה לנדרש בתכנות תוכנה: לכאורה

35 אך שני בתים (4 ו-8, שהם גם כמעין פזמון חוזר) עוסקים במצב היובש הטבעי-תמידי של הארץ, הנקשר גם הוא ל"מצב אש" מלחמתי. בתחילת שני הבתים (או חלקי מחזור) אותה שורה: "אֵשׁ שׁוֹרְפֶת בְּאֶרֶץ הַזֵּאת". בית 4 עוסק כמעט ישירות בספרה הפוליטית המדינית (הכוונה למה שנוהגים לקרוא "פוליטית", כי השירה של אדף מלאה פוליטיות באופנים רבים אחרים), עיסוק שנעדר אחר כך מספרו הראשון.

36 כבר המשנה עוסקת באופי המתריס של דרישתו של חוני, בתגובה המתגרה מן השמיים ובלעג-מה שיש בסיפור כלפי חוני. בסוף הסיפור בתלמוד הבבלי, תענית כ"ג ע"א מצוין: "שלח לו שמעון בן שטח אלמלא חוני אתה גוזרני עליך נידוי שאילו שנים כשני אליהו שמפתחות גשמים בידו של אליהו לא נמצא שם שמים מתחלל על ידך אבל מה אעשה לך שאתה מתחטא לפני המקום ועושה לך רצונך כבן שמתחטא על אביו ועושה לו רצונו ואומר לו אבא הולכיני לרחצני בחמין שטפני בצונן תן לי אגוזים שקדים אפרסקים ורמונים ונותן לו". על הנימה הביקורתית אך מעריכה של חכמים כלפי חוני וכלפי מעשהו במשנה ובתלמוד הבבלי כותבת טוהר: "שיבוץ הופעתו הבלתי צפויה של נשיא הסנהדרין לתוך העלילה יוצר תפנית בלתי צפויה ומעמיד בסימן שאלה את כשרותם של מעשי חוני עד כה. הוא יוצר חשיבה מחודשת על כל נושא הנדר והתפילות ומערער את הלגיטימציה של האיש ומעשיו. מצד אחד משתקפת כאן הסתייגות ממסדית גלויה מסוג מסוים של עבודת אלוהים שיש בה עזות וחוצפה, אך מצד אחר מקבל סוג זה את הלגיטימציה שלו מפני שיש בתמהילו יסוד של אינטימיות שבין אדם ואלוהיו". ורד טוהר, "חוני המעגל מוריד גשמים", יואב אלשטיין ואבידב ליפסקר (עורכים), אנציקלופדיה של הסיפור היהודי, כרך ג, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2013, עמ' 34. המאמר כולו עורך השוואה בין גרסאות הסיפור במקורות השונים, וכן בין אפיוני דמותו של חוני העולים מהן.

37 תלמוד בבלי, תענית כ"ג ע"א.

38 באופן זה הגשם מקבל גם את הפירוש המילולי של ההתגשמות, של ההיות מול האין.

נדמה שהמציאות אינה מפרשת כוונות, אלא מבצעת הוראות בלבד.<sup>39</sup> אם כך, אפשר לחשוב על הסיפור הזה כסיפור על הגזמות, על פונון עוצמות ועל שאלת הפרשנות כהבנת כוונות.

ברצוני לחשוב על קריאתו של אדף בדמות הגיבור הנבואי התלמודי חוני המעגל באמצעות המושג "סודות גלויים" ובעיקר באמצעות קריאתה של התאורטיקנית אן-ליז פרנסואה במושג זה, שמקורות השימוש העדכני בו הם בתאוריות קוויר.<sup>40</sup> פרנסואה מבקשת לחשוב על הסוד הגלוי כדבר שלא דווקא יש חובה לדעת אותו, אלא ככלי, אמצעי המאפשר בחירה: "ספר זה מתמקד בדרכים שבהן הסוד הגלוי, כמחווה של גילוי המבטל את עצמו, מאפשר שחרור מן הציווי האתי **לפעול** על פי הידע שהתגלה",<sup>41</sup> מציינת פרנסואה במבוא לספרה *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*.<sup>42</sup> הביטוי "הסוד הגלוי" הוא אוקסימורון, כמובן, שכן סודיותו של הסוד טמונה באי גלוי (או כך נהוג לחשוב). התאוריה הקווירית, כפי שאראה בהמשך, עוסקת במגוון היבטים של מרחבי ידיעה לא בינאריים, של וידויים חוזרים ונשנים ושל מצבי קיום שכוחם – וגם מצוקתם – קשורים למעגלים של סודיות, גילוי, וידוי וחוזר חלילה. פרנסואה חוזרת למקור קדום יותר של המושג, ומחלצת שאלה על אתיקה של אפיסטמולוגיה, או נטרול של דרישה אתית בניסוח אפיסטמי. היא נסמכת על דבריו של גתה כי אדם הנחשף לסוד הגלוי של הטבע נמשך גם לפרשנית הראויה ביותר שלו, האומנות, והיא תוהה על אפשרותה של ההתגלות כמשהו המצוי בהישג ידו של האדם בעידן הנאורות. פרנסואה מציעה: "הסוד הגלוי, דווקא בתור 'נטורליזציה', משמעו גם שינוי בסוג תשומת

39 אפשר לחשוב גם על מרכזיות שאלת הפרשנות בתלמוד, שכן לפי העמדה התלמודית נתפסת הפרשנות ככלי הסמכות המרכזי שבידיה, וכן אפשר לחשוב על הדמות האלוהית הנרמזת בסיפור – דמות שאינה מפרשת, אלא מבצעת הוראות (ואכן, בדבריו של שמעון בן שטח, שהובאו בהערות השוליים 36 לעיל, רמוזה ביקורת לא רק כלפי חוני), או לחלופין, עמדת השמיים כמגחיכה את חוני ואת עצם הבקשה.

40 המושג נוגע בעיסוק פוליטי מרכזי בעשורים האחרונים, והוא הועלה על נס בכתיבתה של איב קוסופסקי סדג'וויק על "האפיסטמולוגיה של הארון" כמרחב בין הידיעה לחוסר הידיעה בהקשר הקווירי-הלהט"בי. בהקשר זה כותבת קוסופסקי סדג'וויק על מרחב תודעתי נפרד, שמצד אחד אפשר לשהות בו כמרחב ביניים, ומצד שני אי אפשר באמת לצאת ממנו. אפשר רק להיוותר תמיד בסדרת וידויים חוזרת ונשנית, שאותה היא מסרטטת בהצביעה על השימושים המשפטיים והספרותיים בשאלת הידיעה וה"יציאה מהארון". את מקור המונח "הסוד הגלוי", שטבע א"ד מילר, קוסופסקי סדג'וויק מזכירה כבר בעמוד הראשון במאמרה, ולאורך המאמר כולו היא חוזרת לשאלה על עמדת הסוד הגלוי כחלק מחוויית תודעת הארון. "קשה לומר שעם סטנוול נפל משטר 'הסוד הגלוי'. אדרבה, במובנים מסוימים ההפך הוא הנכון. לאנטנות העדינות של תשומת הלב הציבורית, החידוש שבכל חשיפה גיית דרמטית (בייחוד אם היא בלתי רצונית) אינו מתפוגג אלא דווקא מתעצם בהפתעה ובעונג הנלווים לו עקב העיסוק הציבורי האינטנסיבי באהבה המפורסמת בכך שאינה מעזה להגות את שמה. מבנה נרטיבי כה גמיש ופורה לא יותר בקלות על אחיזתו בצורות חשובות של משמעות חברתית". איב קוסופסקי סדג'וויק, "האפיסטמולוגיה של הארון", תיאוריה וביקורת 37 (סתיו 2010), עמ' 284. בחלק הבא אעסוק בהגותה של קוסופסקי סדג'וויק.

41 אן-ליז פרנסואה, "סודות גלויים: ספרות החוויה הלא-נחשבת", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 3 (סתיו 2013), עמ' 211. ההדגשה במקור.

42 Anne-Lise François, *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*, Stanford: Stanford University Press, 2008

הלב ש'ההתגלות' (Offenbarung) דורשת, הקטנת הסיכונים הכרוכים בה, חירות לקבל את המתגלה כמובן מאליו".<sup>43</sup> זאת אומרת, ההתגלות איננה דבר שמעל הטבע, ובה-בעת גם איננה דבר מה שעלינו להסתובב בעולם עם משימה מגייסת לשים לב לסימניו, לפרש, אלא, בעצם, התנגדות לאתוס הנבואה ומשימת הנביאה (או, בנוסח מודרניסטי: המדענית) המוכרחה לחשוף את "האמת".<sup>44</sup>

בסיפור על חוני המעגל מתהדהדים כמה מצירי המחשבה הזו. ניתן לחשוב על הביקורת של חכמים על חוני, על מוסד הנבואה שהוא לא-טבע, ועל הדרישה ההדדית המתוארת במדרש – חוני הדורש גשם ודיוק, והשמיים הנענים לו הדורשים הנחיה מדויקת לפעולה. בניגוד למדרש, אדף מדגיש עניינים אחרים בדמותו של חוני: הוא לא עוסק בכל תהליך בקשת הגשמים, אלא מתרכז במה שקורה אחר כך ובסביבה שבתוכה הוא נוטע אותו, בדגש על הבדידות. עיקר עניינה של פרנסואה הוא ביחס לידיעה כדבר שאיננו בהכרח נכס שמחייב פעולה, וגם איננו בגדר מותרות. היא מצהירה שהפרויקט כולו הוא תשובה עקיפה ל"שפה של חובה לא-מוגבלת, של דחיפות בלתי אפשרית ושל אחריות הרואית",<sup>45</sup> שפה המחייבת אותנו, שפה שבה "ידע הוא כוח" זו לא אפשרות אלא צו קטגורי: חובה עליך לדעת כי חובה עליך לצבור כוח ולעשות, וחובה עליך לעשות מה שביכולתך אם הידע ברשותך.

נראה שגם אדף מדגיש בדמותו של חוני את האי-ציות לצו החובה, את האי-חובה. אדף מתמקד בדמותו של חוני שלאחר הגשם, ובבית החמישי מתוארים המאורעות אחרי הגשם. מרגע שדרישתו נתקבלה חוני אינו צריך עוד להתעסק בכוון השמיים והגשם, ונדמה שיש לו פנאי, מותרות אישיות כלשהן הרמוזות בהרשאה העצמית ("הַרְשָׁה לְעִצְמוֹ דְבָרִים אַחֲרַיִם"), ורומזות על דבר מה שאינו דחוף, שאולי הוא אישי ופחות כללי, לא מגויס. אך ה"דברים האחרים" הללו, שחוני של אדף מרשה לעצמו, הם משונים ואינם מתקבלים על הדעת. הראשון הוא פיזור גבישי סוכר בפינות המעגל, והרי למעגל אין פינות, ועצם פיזור הסוכר רומז על אישור לשפע, אך מתוך עמדת חוסר מורגלות לשפע שכזה. כל ההרשאות הן לכאורה דברים לא חשובים או מהותיים המקבלים במה לפתע – וכולם אכן קשורים לגשם. הנמלים אינן מגיעות בגשם ולא מייד אחריו, המדורות הכבויות של הקיץ כבו אולי בגשם. הפעלים המתארים כאן את הפעולות שהרשה לעצמו, "לְפַזֵּר", "לְהַשְׁפִּיף" ו"לְהַתִּיר", הפוכים ומנוגדים למשימתיות ולאחדות, והופכיים ל"לאסוף", "להזקיף", ו"לאסור", הביצועיים והקפדניים. לא רק שהפעלים בשיר הם פועלי שחרור, פעלים הפועלים נגד התמצקות או היתוך, הרי שגם הסיטואציה המתוארת בהם רכה ולא קשה: הסוכר מפוזר "בְּלִי מוֹרָא", וגם לו היה מורא לא הייתה כאן סכנה של ממש, שהרי מדובר במורא מנמלים קטנות; השפפת הקומה נעשית "תַּחַת נֶטְל הַמָּטָר", לא בשל מסה קשיחה אלא בשל הברכה הניתכת, הנוזלית; אופן ההתרה הוא "כְּהִבֵּל פֶּה", והמותר הוא

43 פרנסואה, הערה 41 לעיל, עמ' 215.

44 פרנסואה גם מדגימה את הערך המוסף הטמון באפיסטמולוגיה שכזו בפעילות פוליטית, אך על כך לא ארחיב במאמר זה.

45 פרנסואה, הערה 41 לעיל, עמ' 215.

העשן העולה ממדורות כבויות (של קיץ), כלומר דבר מה שהושלם ונותר, המסמן את היעדרו וחותר תחת הביטוי השגור "אין עשן בלי אש" – יש כזה, עשן המסמן את המדורה שקדמה לו, את מה שקרה באותו מקום לפני כן. אך אולי גם המדורות מטפוריות, שכן אלו המדורות "שֶׁל הַקֵּיץ". במונחיה של פרנסואה, הסוד הגלוי הוא התגלות ומתנת חיים, ומנוגד ל"מלאכת התבונה",<sup>46</sup> לקריאה חשדנית המחפשת רמזים לידיעה ולהבנת הלא כתוב, לפענוח. "עלינו לטבוע מילה חדשה – המקבילה של 'הפעלה' מן השורש סב"ל",<sup>47</sup> היא כותבת, ואכן, כותרת המשנה של ספרה ספרות החוויה הלא נחשבת (*Uncounted Experience*), כמו מתכתבת עם אותן פעולות שהרשה לעצמו חוני של אדף.

השיר "חוני" ארס-פואטי במוצהר, וכפרסום ראשון הוא הכרזה פואטית פותחת מעניינת ביותר. חוני מושווה למשורר בבתים 3 ו-6, ונדמה שהמשוואה שמסרטט אדף נוצרת מתוך מחשבה מדמה. הבדידות הדומה היא המאחדת אותם. חוני, המשורר, הנביא, בעל הסוד – כל אלה מילים נרדפות מתוך הבדידות, ומתוך כך עולה ומתקמת זהות, או שמתוך כך מוגדר חוני גם כשלושת התפקידים האחרים. בעל הסוד נקשר הן למובנים של הסתרה ושמירת סודיות והן לחוכמת הנסתר ולמקובלים. הבדידות נובעת מן ההסתרה. "הוא פוֹחֵד שְׁמָא / חֶצֶה אֶת הַקּוּ הַמְפְּרִיד בֵּין מְצִיאוֹת וְשִׁירָה", הקו המפריד בין מציאות לשירה הוא הקו המסוכן למשורר לחצותו, הקו שמעבר לו המציאות, החיים, "נְדָמִים לוֹ כְּשִׁיר" ולא ההפך, אז הפחד מכה. ואולי זוהי בדידות המשורר המתנתק מהמציאות אל תוך השיר, אל תוך הסוד.

שני הבתים האחרונים של השיר חוזרים וממשיכים את הבית הרביעי, מגדירים מקום קונקרטי וניצבים בזיקה אליו. בבית הרביעי צוין כי "אֵשׁ שׁוֹרְפֶת בְּאֶרֶץ הַזֹּאת [...] שְׁטַח אֵשׁ מִיַּמִּין הַדָּרָךְ, מְשֻׁמָּאֵלָה / אוּ מְשֻׁנֵי הַצְּדָדִים". תיאור זה ממקם את השיר בנוף של אזור הדרום, בעיקר (אך לאו דווקא), ומוסיף נימה מטפורית של ימין ושמאל. הביטוי "שְׁטַח אֵשׁ" נקשר גם לשמש וגם לאש הבערה – של שדות האימונים והשטחים הצבאיים "בְּאֶרֶץ הַזֹּאת"; של הבצורת, הקושרת את ההווה של הדובר לתקופתו של חוני ולבצורת הקדומה; של התחינה המתמשכת וארוכת השנים לגשם על סף המדבר, תחינה למים ולא רק. בהמשך לכך, בבית השביעי מוגדר מקומו של חוני במפורש: "בְּתַחֲנָה הַמְרִקֶזִית בְּתַל אָבִיב / בֵּין מוֹכְרֵי הַסְּדָקִית וְהַקְּבָצִינִים / יָשׁוּב לִיד דּוֹכַן אֶסִּימוֹנִים [...] אוּלַי בְּזָרֵם הָאֲנָשִׁים מְהֻכָּא לְהֵתֵם". המקום מדויק, והמסר הפוליטי כמעט אינו מוצפן כלל. עולה השאלה אם יש כאן הצצה ראשונית ל"התמודדות עם מציאות ישראלית אכזרית",<sup>48</sup> כדבריה של לחמן, במיוחד לאור היחס הרב-משמעי להתגייסות: מצד אחד, במקור המדרשי חוני המעגל מתגייס לסייע בעת מצוקה, ומצד שני, התגייסותו הזאת אינה מוזכרת בשיר, וגם לא ההתעוררות וההבנה שעץ שניטע מיועד לעתיד. מוזכרים רק שני סופי הסיפורים: הבדידות, סופו של סיפור עץ החרוב; ובוא הגשם, שבסוף הגרסה הזאת של סיפור חוני המעגל מאפשר את הפעולות הסבילות והמשוחררות.

46 שם, עמ' 218.

47 שם, עמ' 225.

48 לחמן, הערה 11 לעיל.

השיר "חוני" אינו נכלל בספר הביכורים של אדף, ועל כן הוא עצמו מתפקד כסוד, הוא כמוס. הוא אומנם פורסם, אך לאחר פרסומו הוכנס למגירה, נזנח. ואולם השיר "דוח על ריקנות", שניידון לעיל, הפותח את המונולוג של איקרוס, מזכיר אותו ודומה לו בכל מיני אופנים, וההשוואה בין השניים מאירה בהם כמה נקודות. מבנה שני השירים הוא כמעין מקבץ ממוספר הנסוב על נושא: ב"חוני" שמונה חלקים ממוספרים (השמיני כמעין פזמון חוזר, נפתח במשפט שפותח את הרביעי), וב"דוח על ריקנות" שבעה. שני השירים הם סיפורי קדושים: חוני המעגל ואנטוניוס הגדול, הנשענים על סיפורים ואגדות מסורתיות ועל מסורות דתיות. בבסיס האחד מדרשים על דמותו של חוני המעגל, ובבסיס האחר ציור הנסמך בעצמו על מסורת ציורית של אנטוניוס הגדול ופיתויו. שתי הדמויות מקושרות גם להתבודדות (חוני במעגל ואנטוניוס בקבר ובמדבר. על חוני, שישן לפי המדרש שבעים שנה והתעורר לעולם שהיה בודד בו, אף נאמר "או חברותא או מיתותא")<sup>49</sup>. דמיון ניכר גם בעמדת הדובר ובנימתו בתיאור הדמות. השווי בין "חוני", "לא ידעתי" / כְּמָה בּוֹדֵד הָיָה חוֹנִי / בְּמַעְגַל שְׁלוֹ. / גֶּשֶׁם מִצִּיף אֶת אַבְן הַטּוֹעִים"<sup>50</sup>, ובין "דוח על ריקנות", "אף פעם לא הבנתי אם הוא / עָמַד בְּפִתּוּי. / בְּהַחֲלֵט, הֵיִתָּה הַמֶּלֶךְ, / הַסּוֹסִים הִזְלוּ דָם. / הַפִּילִים, / קוֹל קְרִיעָה / שֶׁל זִיפִים בְּשַׁעַת גְּלוּחַ / חֲלָקוֹת הַלְּשׁוֹן שֶׁלָּהֶן, הַהֶאֱחָזוֹת הַנִּקְשָׁה / שְׁלוֹ, בְּאַבְן. קִדְשָׁה כְּחֶלֶה וְנִפְוּחָה"<sup>51</sup>. בנקודות המבט המזכירות זו את זו אפשר לראות את הדובר הלא מבין או הלא יודע עומד מול העניין המרכזי של קדושת הקדוש: הבידוד של חוני במעגל ועמידתו של אנטוניוס בפיתווי השדים. האבן הנזכרת כנוף שמולו ההתרחשות הניסית מתחוללת – הגשם והאחיזה כדי לעמוד בפיתוי (דאלי צייר את אנטוניוס נשען על האבן ולידו גולגולת. על פי הסיפור, אנטוניוס עבר להתגורר במדבר ובקבר, בקרב האבנים). הביטוי "אבן הטועים" פירושו גם אבן הטוען, מקום ציבורי שבו היו מכריזים על השבת אבדה. חוני שלח את המבקשים את תום הגשם לבדוק אם האבן נמחית.<sup>52</sup> משמעותו הפואטית של הביטוי "אבן הטועים" מודגשת כשהמילה "טועים" פועלת כשם תואר בן ימינו, ומתפרשת כמקומם המטפורי של "הטועים". האבן נקשרת גם לנושא המרכזי בסיפורו של חוני, הגשם, המוזכר גם באקפרסיס של אדף לציורו של דאלי – אף שבציור עצמו אין גשם, והשמש, הגם שהיא מוסתרת, נוכחת מאוד; אך שוליהם השחורים של העננים בציור אולי מרמזים על העתיד, וכך מפרש זאת אדף: "הַגֶּשֶׁם שֶׁלֹּא בָּא / הָיָה מִבְּטִיחַ / בְּדַרְכּוֹ". בהשוואה ל"גם בוא הגשם" ב"חוני", נראה כי בשניהם מודגש הגשם לא כמצב, אלא כמשהו שאמור לבוא, משהו שמוכנס אל הזמן או נעדר ממנו – תהליך, תוצאה, אורח, או ציפייה.

בשיר "דוח על ריקנות" מובאים שני בתים שדובריהם אולי שונים מהדובר המרכזי: הבית השלישי מובא מפי דוברת הקוראת לאנטוניוס "אַהֲבִי" ואפשר לחשוב שהיא ה"פיתוי", ודבריה מופרדים במירכאות; ובבית השישי ספק אם הדברים נאמרים מפי

49 תלמוד בבלי, תענית כ"ג ע"א. ראו גם, משנה, תענית ג, ח.

50 אדף, הערה 34 לעיל. ההדגשות שלי, ר"ב.

51 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 8. ההדגשות שלי, ר"ב.

52 "צאו וראו אם נמחית אבן הטועים". משנה, תענית ג, ח.

הדובר המרכזי או מפי אנטוניוס עצמו: "ההגינות מחיבת אותי / לדבר בגנות עצמי. / הגלות מרצון, הנזירות המלולית. / אי ההצמדות לפרטים. / כל זה. / פשיטה חולנית של רעיונות / כמו אהלים / בקרקס מצחצח של תאנה". האם הווידוי הוא של אנטוניוס, או שהדובר המרכזי הוא המתוודה על תשוקותיו ועל חטאיו? אף שכל הגיונים מתאימים לדמותו של אנטוניוס, אין מירכאות, דבר המותיר את הקוראת בעמימות, ולכל הפחות מעלה חשד באשר לעמדת הדובר המזדהה עם הפיתוי ועם ההתבודדות הנזירית ואף רואה בכך גינוי – חשד שאין זו עמדה דתית חד־משמעית בעד הנזירות (מה שמזכיר גם את הביקורת המסורתית היהודית כלפי צדיקים מסוגו של חוני). כמו כן, במבנה ובנימתו בית זה מזכיר את מניית הדברים שהרשה לעצמו חוני בבוא הגשם, "הדברים האחרים": פיזור גבישי הסוכר, שפית קומתו תחת המטר והתרת העשן כהבל פה. הבל הפה באחד והנזירות המילולית בשני; האי־היצמדות לפרטים בשני ופיזור הגבישים בפינות המעגל; השפפת הקומה והגלות מרצון וכן המחשבה על המעגל כתחום גלות, כגבול. גם בגיונים הכול ממותן. המתיונות היא הגיוני עצמו, שלא מובן אם הוא מיוחס לדובר או לדמותו של אנטוניוס, וכולם הסתרות: בגלות מרצון (בריחה והסתתרות), בנזירות המילולית (השתיקה כהסתרת קול ודברים) ובאי־היצמדות לפרטים – בחוסר הדיוק, הסתרת האמת. כל אלה נחשבים תאוה בדימוי רב־עוצמה על "פשיטה חולנית [פשיטה של מה? של רעיונות, כבשיר, או של המוחשי, כדבריו של פרגה במוטו לספר "המוחשי מתפרץ בלי הרף אל תוך הדיבור"<sup>53</sup>] כמו אהלים / בקרקס מצחצח של תאנה", והרי גם אוהלים בקרקס מצוחצח מסתירים את תוכנם, נבנו כדי לכסות.

כך, את הסתרת שיר הביכורים בספר מכסה וחושף גם יחד השיר הראשון בספר, שכן הדמיון ביניהם מבצע שתי פעולות סותרות לכאורה במקביל: מזכיר את המוקדם ונוכח שם במקומו.

## 2. מגירות וארונות — סודות גלויים ומיגון הפרטיות

השיר הראשון, שפורסם אך לא נכלל בספר, מעורר שאלה גם על הסתרה אחרת – שאלת המגירה. עיקר פרסומיו של אדף בשנים שלאחר פרסום "חוני" הופיעו בכתב העת אָב, שערכו דורי מנור, גל קובר ואורי פקלמן בשנים 1993–1996. אדף היה כותב קבוע בכתב העת, והשתייך לחבורה השירית שהתקמה, ובחלק מהגיליונות אף צוין כחבר מערכת.<sup>54</sup> מעניין להשוות בין הפתיחים מאת מערכת אָב לבין "מכתב ספרותי" שכתב אדף בגיליון השני של כתב העת, במדור של מכתבים מחברי החבורה. כמו מניפסטים רבים, דברי המערכת בפתח הגיליונות מלאי פתוס, ובה־בעת נוספת עליהם לעיתים נימה

53 אדף, הערה 2 לעיל, עמ' 5.

54 אם כי מעט לאחר פרסום "חוני" פרסם אדף משיריו גם בעתון 77, בעריכת יעקב בסר, ובעכשיו. ראו: שמעון אדף, "אוטודיאגנוזיזה", עתון 77 144–145 (ינואר–פברואר 1992), עמ' 33; שמעון אדף, "אביב קצרצר מתגשם סביב אכילאות", עכשיו 58 (1992), עמ' 272–273.



אפולוגטית המבהירה שאינם תמימים, ושההיתממות המעושה נעשתה במודע בעת הכתיבה. בפתח הגיליון הראשון פונים חברי מערכת כתב העת בגוף שני יחיד זכר, "אל הקורא", ומכריזים כי "התרבות הישראלית משוועת לרוח חדשה". הם מבהירים כי הצורך המרכזי הוא להתקבץ בחבורה, משום ש"משבי רוח אקראיים של יוצרים, אין בהם די. כדי שחיי הספרות ייגאלו משממונם, על קבוצה חדשה של יוצרים להתגבש. [...] אין בכוונתנו להציג פואטיקה מהפכנית או אידאולוגיה חדשה". הם גם מוסיפים אפולוגטיקה בנוגע למלאכותיות של המפגש ביניהם, מפגש המבוסס על תקווה משותפת יותר מאשר על דרך ספרותית משותפת: "במידה רבה, אנו מבקשים ליצור יש-מאין: שהרי דרכן של חבורות ספרותיות להתגבש באקראי וללא יד מכוונת. שני עשורים עברו על התרבות העברית בציפייה להתרחשותו של נס כזה".<sup>55</sup>

בגיליון השני, הנפתח גם הוא בפנייה "אל הקורא" ומבליט את השפה, את העבריות והדהודה, וגם ב"פתח דבר", ובשניהם שוב מודגש שמה שבשמו פועלת חבורת אב הוא שאיפה לשירה טובה וגדולה ("במונחים מוחלטים") והחייאת השירה, ושוב מודגשת חשיבות החבורה – החשיבות שלא לפעול כיחידים בלבד. הם מסיימים את הרשימה בנימה אפולוגטית, בתגובה לביקורות שנמתחו על כתב העת, ומכריזים שימשיכו בדרכם אף שדבריהם מביאים עליהם "תמיהה וגיחוך, בוז וחרפות".<sup>56</sup> את חשיבות החבורה הם בוחרים להדגיש בגיליון זה באמצעות המדור "מכתב ספרותי", שבו כותבים חברי חבורת כתב העת מכתבים ספרותיים מהאחד לרעהו או לחבורה כולה, וזאת כדי "לבחון אפשרויות שונות של ז'אנר המכתב הספרותי ובו בזמן לאפשר הצצה לעולמם של אנשי כתב העת, ולהתוודע לתפיסת עולמם, לאמונותיהם וללבטיהם. זאת, בין השאר משום החשש כי חבורת אָב עלולה להצטייר כקבוצה סגורה ומסתגרת, אשר אינה מאירה פנים למצטרפים חדשים".<sup>57</sup>

מכתבו הספרותי של אדף שהופיע בגיליון השני של אָב אינו ממוען לאף נמען מוגדר, ובתחילתו אין כל פנייה "אל...". המכתב נפתח בפסקה קצרה המגדירה תנאי: "לפני שאכתוב על [...] או על [...] אני נדרש, לכאורה, לדלות [...] שאלות [...] – מי אני? – מה מניע אותי לכתוב? – האם ה'משהו' הזה עושה אותי לשונה?" תשובתו בפסקה המרכזית נפתחת במילים: "תארו לכם כמה בנאלי יהיה לכתוב את זה". נראה כאן מהלך של מיתון, הנמכה, אפילו התכנסות ונעילת הדלת, הצבת השאלה ואז גלגול עליה, אך בהמשך הוא בכל זאת עונה לשאלתו: "תחילתה של כל יצירה היא ב'לבד', 'לבד' שאינו מציין מצב פיזי [...] במהותו הוא מצב נפשי. אם להיות פתטי, יש לומר שזהו רגע נדיר של אמת. של התגלות".<sup>58</sup> נדמה כי האפולוגטיקה נחוצה לו כדי לומר דברים, וכי הנימה שלו שונה מהותית מנימת המערכת. המערכת מנפנת בפתוס כעיקרון, וכל נימה אפולוגטית מובאת בדבריה מהשפה לחוץ, כדי לשנע עוד פתוס, ואילו אצל אדף ניכרת פואטיקה של אֶלחוש

55 "אל הקורא", אָב 1 (אוקטובר 1993), עמ' 3.

56 דורי מנור ורועי גרינולד, "אל הקורא", אָב 2 (יוני 1994), עמ' 5-6.

57 דורי מנור, אורי פקלמן וגל קובר, "פתח הדבר", אָב 2 (יוני 1994), עמ' 6.

58 שמעון אדף, "מכתב ספרותי", אָב 2 (יוני 1994), עמ' 87.

והנמכה – לא בלי הקביעות הרחבות, אלא במהלך של קביעה ואז עידונה, כמו פונון. אפשר היה לחשוב על הבוסריות ועל הצורך שלא להיראות תמים, צורך המעיד הן על תחושת תמימות והן המטען השלילי שנקשר בה, המעורר חשש להצטייר בגווניה. אך אדף ממשיך:

וסופה של היצירה הוא בפרסומה: איש אינו כותב לעצמו. הרי כל 'יצירה במגירה' קמה לבסוף על יוצרה, ושנות הסגירה מנקרות במוחו של היוצר בצורה של אי־שפיות, או של בוז עצמי. בעצם פרסומה של היצירה, בעצם הטקס הקטנוני הזה של הפגנת כוח לעומת כל דכפין, יש משום השלמה של היצירה – והשלמה איתה.<sup>59</sup>

מלבד המילה "קטנוני", שכמו משלימה סדרה עם השימוש ב"פתטי" ו"בנאלי", הרגע הזה הוא הכללה מוכרזת ולא מצטנעת ולא מתחבאת, וכל זאת דווקא כשהטקסט עוסק בשאלת החשיפה וההסתרה – שאלת המגירה.

האופן שבו אדף מתאר את היחסים בין יוצר לבין המגירה מעלה הרהור על שאלת הארון, שאלות של זהות והחצנת זהות, שאלות של וידוי ומקומה של הפומביות, לפי אדף, כחלק מזהות היצירה כיצירה. כמו כן מנקרת השאלה למה חשוב כל כך להכריז זאת, הרי היה אפשר לחשוב שהפרסום הנשאף מובן מאליו. לכאורה זה מה שהוא אומר, ובכל זאת מונכח פה הצורך להבהיר את סכנות המגירה, את סבל היות היצירה במגירה. היה אפשר לדבר, כמותו, על הרגע הפרטי של היצירה ועל כך שהפרסום הוא ההמשך, אבל הדגש על האפשרות השנייה, שעל הפרטי להישאר פרטי, והצורך למחוק אותה כחסרת תוחלת, שם דגש אחר גם על שאלת הפרסום, והוא שהופך אותה ללא מובנת מאליה. עולה השאלה מה מתפרסם בפרסום, ומה קורה לרגע ה"לבדי" של היצירה. איב קוסופסקי סדג'וויק עסקה ב"אפיסטמולוגיה של הארון" בשאלות של חשיפת הזהות המינית הגיית ובעצם התבנית הבסיסית שהארון בונה, ובכך פירשה באורח מרתק את ההקשר של הסוד הגלוי. נקודת המוצא שלה היא קביעתו של א"ד מילר, כי הסוד הגלוי אינו ממוטט את פרקטיקת הניגודים שיוצרת הסודיות (פרטי־ציבורי, פנים־חוץ, סובייקט־אובייקט), וכי אינו ממוטט את העדפת המונח הראשון בכל אחד מהצמדים הבינאריים הללו.<sup>60</sup> קוסופסקי סדג'וויק מראה איך מבנה הארון מגדיר את הדיכוי ההומו־לסבי, ומקפידה לציין ולהדגים כי המטפורה הזאת לאו דווקא ניתנת ליישום בקלות על זהויות אחרות, שאין זו מטפורה לכל שוני או אחרות, אלא מטפורה ייחודית, אף שיש דברים הדומים לה במידת־מה או עד היבטים מסוימים.<sup>61</sup> אך קו הגבול בין ההסתרה לגילוי, מעמד הסוד, שהוא תמיד בחזקת ספק גלוי ואי אפשר לדעת אם יודעים אותו, הצורך בגילוי

59 שם, שם.

60 קוסופסקי סדג'וויק, הערה 40 לעיל, עמ' 284.

61 שם, עמ' 287–289.

חוזר ונשנה, ההפיכה לפומבי כפעולה הקורית שוב ושוב,<sup>62</sup> וכן הסכנה שבהסתגרות, כפי שמתאר אותה פה אדף ביחס ליצירה, כדבר מה בעל השלכה אפיסטמית הרסנית ("שנות הסגירה מנקרות במוחו של היוצר בצורה של אי־שפיות, או של בוז עצמי")<sup>63</sup> – כל אלה מותחים כאן קווים מחברים, הגם שאין האחד זהה לאחר. לכל הפחות אפשר לתהות מה מעמד קיומה של היצירה לפי התיאור הזה. אפשר לחשוב על היחס של אדף ליצירה כאילו היא מראש בסכנת דיכוי המגירה, סכנת חוסר השלמות באמצעות פרסום, שהרי "בעצם פרסומה של היצירה, בעצם הטקס הקטנוני הזה של הפגנת כוח לעומת כל דכפין, יש משום השלמה של היצירה – והשלמה איתה"<sup>64</sup>, ואימת ההסתרה תמיד מלווה אותה, משפיעה על זהות היצירה. ובעצם, כשפוטנציאל ההסתרה ודחיקת הפוטנציאל עצמו כאפשרות נפסלים, מחלחלים תמיד אל הלבד השירי, ועולה ההשערה המשלימה: שההשלמה שביציאה החוצה דורשת לפעמים גם את מיגון הפרטיות בתוככי השירים עצמם.

### 3. "הוא לא זוכר" — "אני יושב ושוכח לטובת הדורות הבאים"

אחת מטכניקות ההסתרה בשירים היא ההסתרה בתוך העומס והריבוי. בתוך המגוון, המיתולוגיות, ריבוי הדמויות והמיתולוגיזציה העצמית, מייצרת ההתפתלות המילולית גודש מסוה. עם ההסתרה, כתמונת מראה, מופיעה לעיתים בשירים גם השכחה. בשיר "דג"<sup>65</sup>, למשל, משתלבות שתי הטכניקות הללו: הסתרה ושכחה. השיר בנוי בקולות מתחלפים, כמו מחזה, והשורה הראשונה והאחרונה ("הוא שוכח" ו"הוא לא זוכר") ממסגרות את השיר בקביעות נחרצות, בתיאור בגוף שלישי המזכיר בנימה את המקהלה היוונית. שאר השיר בנוי כדיאלוג בין גוף שני, הנפתח בשאלה – "אֵתָה שוֹכֵחַ?" בשורה השנייה של השיר, ונחתם בשאלה "אֵתָה לא זוכר?" המקדימה את תשובת ה"מקהלה", לבין גוף ראשון, העונה לשאלה הראשונה:

62 "כל מפגש עם כיתה חדשה – כל שכן בוס חדש, עובד סוציאלי, פקיד הלוואות, בעל דירה, רופא – מקים ארון חדש [...] אפילו לסבית שנמצאת מחוץ לארון מתמודדת יום יום עם בני שיח שאינה יודעת אם הם יודעים או לא. קשה באותה מידה לנחש האם הידע, לו ידעו, היה אכן חשוב בעבור כל בן שיח נתון". שם, עמ' 285.

63 אדף, הערה 58 לעיל.

64 שם.

65 אדף, "דג", הערה 2 לעיל, עמ' 31. השיר הופיע גם באב 2, (יוני 1994), עמ' 71.

כֵּן, אֲנִי שׁוֹכַח.  
הַיָּמִים עוֹבְרִים מֵהָרָ,  
מֵתוֹךְ דְּאָגָה.  
אֲנִי מִתְמַלֵּא שְׁקִיפּוֹת וְעֶצֶב.  
מָה אֲנִי יוֹדֵעַ?  
פֶּעַם הָיָה שְׁמִי אוֹרְפֵיאוֹס  
אוֹ אֵיקְרוֹס,  
זֶה לֹא מְשֻׁנָּה.  
עֲכָשִׁיו אֲנִי יָפָה,  
אֲנִי דָג מְזֻכָּכִית.  
מִפֶּעַם לְפֶעַם, בְּאֲמֻצֵּעַ שְׁנֵתִי  
אֲנִי מְרַגֵּשׁ צְפָרְנִים אֵימֹת  
קוֹרְעוֹת בְּכֶשֶׁרִי.

זוהי עדות של שוכח, מה שהופך אותה לעדות חשודה מאוד. במרכז השיר עומדות האדישות ("זֶה לֹא מְשֻׁנָּה") והשכחה, ההופכת את הדובר ל"יָפָה", וכן עומד השימוש בדמויות המיתיות והטשטוש ביניהן, לכאורה.

שני שירים לאחר מכן, בלב הספר ממש, בסוף השער השני מתוך ארבעה, נמצא שיר הנושא של הקובץ "המונולוג של איקרוס"<sup>66</sup> שבו נואם איקרוס בעד איזו רגילות אנושית יום-יומית, כמי שהגבתה העוף האמיתית והמטפורית באמצעות אומנות וחוכמה מאוסה בעיניו, ונדמה שבמונולוג הוא מתחרט על שלא בחר במסלול הסטנדרטי ובנחמת השכחה: "לִמָּה הֵינּוּ חִיבִים לְנוֹס? / לוֹ הַמָּוֶת הָיָה בָּא / בְּמִנְהָרוֹת הַרְעֵב וְהַצָּמָא, / הַיָּתֵה מְגִיעָה גַם שְׁכָחָה, / וְכָל מָה שֶׁהָיָה, וְכָל מָה שֶׁנִּבְּא". זהו הבית הראשון בשיר, וכדאי לשים לב איך המצלול הכמו-חורז (בְּא־צְמָא־נְבָא) מכניס גם את השכחה לרוטינה, פוגם באמינות ההכרזה ומטיל חשד ברצינותה. השיר כולו נסוב סביב השימוש בזיכרון דמותו של איקרוס, בפרשנויות ההולכות ומתרבות של המיתוס, "המְשׁוֹרְרִים, הַצֵּיִרִים [...] מְכִרְיָחִים אוֹתִי [...] לְמַעַנָּם. / אֲנִי עֵינִי מִן הַחֲכָמָה / הַנְּאֻסָּפֶת בְּשׁוּלֵי הַחֲרוּכִים: / נְפִילָה אַחַר נְפִילָה, / כָּל הָאֲנִדְרֵטָאוֹת נִנְעָצוֹת בְּזִכְרִי, / וּמְקוֹם קְבוּרָתִי הֲלֵא נוֹדָע". הדובר, איקרוס שכנפיו נחרכות מרוב גרסאות ופרשנויות, מעיד על עייפותו מלשמש כזכר למשהו, כמשל, וממשיך: "סִבִּיבוּ מְאֻבָּדִים אֲנָשִׁים גְּבָה / בְּחָלָל הַנְּרָפָא / בֵּין גְּדֵל הַפְּאָב / וְעֵמֶק הַצֶּעֵר". עולה השאלה על הריפוי הזה: מה ירפא את החלל המסומן במערכת קואורדינטות שבין הגודל לעומק, ומדוע זהו החלל סביב מקום קבורה לא נודע, שגם זיכרונו אינו מצליח למקם אותו?

66 אדן, "המונולוג של איקרוס", הערה 2 לעיל, עמ' 33. מפאת קוצר היריעה לא אדון במאמר זה בעומקו של דימוי הדובר לאיקרוס ולא במעמדו של דימוי זה במסורת הארוכה והענפה של העיסוק האומנותי בדמותו. מובן שיש מקום לפתח את העמדה שמציג אדן מול אינספור הגרסאות, ובמיוחד מול המסורת המודרנית שמציבות הפרשנויות המפורסמות של ברויגל ואודן (הנוקט אקפרסיס), על האי-אירוע שבנפילה. בהמשך המאמר שלפניכם אגע בכך שוב בקצרה.

העיסוק בחלל נקשר לתפיסתו של פול ריקר כי בשכחה קיים טווח עומק בעל דרגות ורמות, וכי אין השכחה מצב בינארי המונגד לזיכרון:

שכחה מציעה פרשנות חדשה לרעיון של עומק, אשר הפנומנולוגיה של הזיכרון נוטה לקשור למרחק, לריחוק, לאור ניסוח של עומק במונחים אופקיים. שכחה מציעה, במישור אקזיסטנציאלי, משהו שמזכיר תהום אין-סופית, שהמטפורה האנכית מנסה להביע.<sup>67</sup>

והרי, עומק של שכחה ודרגות נקשרים גם למגירה והדימוי שלה, וגם לשאלות של פונון והמידה הנכונה, ככוונן בין זיכרון לשכחה ובין גילוי להסתרה. בהשראת סיפורו של ח"ל בורחס "פונס הזכרן" – על אדם הזוכר כל פרט ולכן אינו יכול לזהות, ובעצם, לזכור, משום שפעולה זו דורשת גם השמטה של פרטים – ריקר שואל איזו מידה של שכחה נחוצה כדי לדעת.<sup>68</sup>

המונולוג בשירו של אדף נאמר, כך מובן לקראת סוף השיר, יום לפני הנפילה: "הַלֵּילָה יִנְעַץ הַיָּרֵחַ / צִפְרֵן שְׂתוּקָה בְּעַרְפְּלִים. / מָחָר אֲנִי אֶפֶל. / הַוְּרָדִים יִנְשְׁכוּ אֶת הָאֹוִיר / בְּפֶה חֶסֶר שְׁנַיִם / בְּתֵאֵנָה גְרִיאָטְרִית עֲצוּמָה".<sup>69</sup> ההנמכות מופיעות גם כאן, הציפורן השתוקה, הפה חסר השיניים, אך הן מובילות לשיר הנחתם בתאוה עצומה. התאוה הגריאטרית, הנקשרת לשכחה דמנטית ולמוות, היא העצומה.

ראיית האנדרטה כדבר מה שננעץ בזכרו של משהו והעימות בין זכר לזיכרון בצד הכמיהה לשכחה מקדמים אותנו עוד צעד אל פולחן הזיכרון: לא רק מעבר מן האנדרטה אל זיכרון אישי,<sup>70</sup> אלא פנייה אל שכחה, ואולי דרכה, דרך פירוק החובה לזכור (בדומה לפעולה הסבילה שמציעה פרנסואה), אל ה"חֶלֶל הַנְּרָפָא".

שני שירים אחרים העוסקים ישירות בשכחה הם מהשירים בעלי הנימה האישית יותר בספר, שנדמה בהם כי המשורר מקרב את הדובר אליו. הראשון, השיר "אני (שיר של יום שישי)" שבמחזור "שירים של יום",<sup>71</sup> מציין בפתיחתו "אֲנִי נִקְרָא עַל שֵׁם סְבִי", ומעלה את השאלה של כל מי שקרוי על שם נפטר, או מי שנקרא על שם מישהו אשר נפטר לאחר מכן – שקיומו הוא זכר לו.<sup>72</sup> דובר השיר תוהה על כך שאינו מבין איך סבו

Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago: University of Chicago Press, 67 2004, p. 414. תרגום שלי, ר"ב.

68 שם, עמ' 412-418. תרגום שלי, ר"ב.

69 הסיום ב"תֵּאֵנָה [...] עֲצוּמָה" יוצא דופן בספר בהחלטיות ובעוצמה שלו, ואולי נקשר גם לסיום השיר המפורסם ביותר בקובץ ("שדרות", עמ' 40): "אַהֲבָה מְחֻלָּטָה", שניהם סופים שאינם ממתנים, ואף להפך, מגבירים.

70 למשל, בדומה לסוגי אנדרטאות מונמכות או מינימליסטיות, לפעמים אנטי-מונומנטליות, שייכתן כי דווקא הן מגבירות את החובה האישית המוטלת על כל אחד ואחת לזכור בהיעדר "תזכורת" בכיכר העיר.

71 "אני (שיר של יום שישי)", הערה 2 לעיל, עמ' 62. שיר של יום הוא פרק תהלים הנאמר בכל יום מימות השבוע, זכר לקורבן התמיד, ונפתח במילים "היום יום X בשבת השיר שהיו (או, בנוסח אשכנז: שבו היו) הלוויים אומרים בבית המקדש". ביום שישי מזמור התהלים הוא תהלים צג.

72 בהמשך השיר מצוין שהסב מת, ולפיכך במקרה הזה אכן יש שאלה על זכרו. כמוכן, קריאה על שם קרוב משפחה היא אמצעי ותיק להנצחת המסורת ושימור המשפחה.

חווה וחי ("את האור המרקע שתלה בימיו, / את מארב השלוח / שהניחו עצים לפניו"), ואז ממשיך ומתאר את עצמו, כשגם הבית השני נפתח במילה "אני" ("אני הבהירות שלי כפוייה"). הבית השלישי נפתח במילים שכמו עונות לריקר "שכחה, זמנית ככל שתהיה, / היא שכחה", ועובר לתאר את שאכן מתמיד, עוד אזכור של סמל הזיכרון: "סבי בשחור על מצבתו / שנה אחר שנה, / האותיות נמשכות אל מצולות השיש. / העולם האחוז בפליאת מבטי / הוא כל העולם". יש אירוניה בטענה שסבו על מצבתו (בשחור, אולי בניגוד לבהירות הכפוייה שלו עצמו), וכן בהמרת הקיום באותיות שעל השיש. אך השיש הוא "מצולות", אולי כמו התהום של ריקר, ללא היאחזות בתקוות השכחה אלא בהודאה שיש שכחה, שהקיים נותר תלוי רק במבטו של הרואה (השיר זרוע מוטיבים של ראייה, אור וחום; לרוב האור והחום משויכים לסבו של הדובר והיפוכם לו: "האור המרקע", "להט חמניות", "הבהירות שלי", "בשעותי החשוכות", "צל על קיר", "משברי ערפל"). ולעומת זאת, רגע הקליטה – הרגע האימפרסיוניסטי המגדיר את העולם ("העולם האחוז בפליאת מבטי / הוא כל העולם") – מונגד למוות, מה שקבור, כמתמשך "שנה אחר שנה". כל דיון בשכחה מניח שהזמן כולל עומק ורוחב – כמו המגירה – אופקיות ואנכיות, כפי שתיאר זאת ריקר, אך לא רק של הזיכרון ומידות השכחה, אלא גם של ציר זמן. חוני המעגל נשתכח בשבעים השנה שבהן ישן, והתעורר זוכר אך שכוח מלב. דבר זה הוביל למוות, להבנה שהזמן עבר ושהוא לא היה חלק ממנו. ב"שיר לא שלם"<sup>73</sup> דומים המבט ותיאור התבוננות במקום לכמה מהשירים המוכרים ביותר בקובץ, כגון "שדרות", אך כאן מובע – בעדינות וביופי מילולי ודימוי – מה שנדמה כתסכול:

הרוח משיב עכשיו סכיונים אל מעט הפית הזה,  
הודף אל החלון  
ערב רב של החלצות,  
עצים מן הזריחה או שמש ממעבה הקיץ  
המרתף את הרחובות.  
[...]  
נשים בשוק; משא ומתן של  
התכופפות והעמסה,  
לכן קהה כמו סכין קצבים מלחתך בכשר.

"שיר לא שלם" והיום-יום החמסיני המתואר בו נחתמים במילים: "עשירים ושלש שנים / ליד הדלת של הנרי / אני יושב ושוכח / לטובת הדורות הבאים". השכחה הזאת היא שימוש בזיכרון, במגירת הזיכרון, כדי לבחור מה לא, להחליט מה לא לזכור, כדי לסמן את העבר, שעצם התהוותו הוא תהליך ארוך שנים של ניסיון לשכוח – ולו רק כדי להעניק אופק לזמן. ברגע זה השכחה המוצהרת נהפכת, באמצעות ההצבעה על ההסתרה, דווקא להנכחה – אינה מחייבת, אך ניתנת לגילוי.

73 אדף, "שיר לא שלם", הערה 2 לעיל, עמ' 67.

מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי,<sup>74</sup> ספרו השני של אדף, מסתיים במילים "אני עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבְּיוֹגְרַפְיָה"<sup>75</sup>. בשיר הזה יש דיאלוג מפתיע בעושרו עם השיר החותם את המונולוג של איקרוס, "אוטוביוגרפיה"<sup>76</sup>. בקריאה בשני השירים הללו והרמזים הטמונים בהם ברצוני לסכם את המאמר, ואולי במעבר מן האחד לאחר אפשר גם לקרוא מהלך. השיר המוקדם, החותם את הספר הראשון, כתוב כאגדה וכמיתולוגיצייה עצמית של הדובר על לידתו. השיר נפתח בסיפור לידתו "תחת שמי תמוז מתכים", ואילו השיר "גמר"<sup>77</sup> נפתח במילים "אני עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעֵתָה שֶׁל הַבְּיוֹגְרַפְיָה / בְּצִהָרִים חֲדָיִם מְצַהְרֵי תְּמוֹז", וגם פה "לידה אולי שוֹבֶרֶת אוֹתִי אֶל הָעוֹלָם". השיר "גמר" מתכתב עם ז'אנר פזמוני: שורות חוזרות בו שוב ושוב, "אָהָה", כתוב באמצעו וגם "אָבֵל לֹא, אָנִי אוֹמֵר, לֹא". "אוטוביוגרפיה", לעומתו, כתוב כמו אגדה זרועה רמזים: שלפוחיות בכתפיים שצרבה השמש נראות כמו כנפיים, כמו אלו של איקרוס ("וחוף הים ציר לי באירוניה דקה / שלפוחיות תאומות בכתפי, / דמויי כנפים לילך שוחר מעוף"). ההתכתבות בין שני השירים מחברת את העיסוק הביוגרפי כבעתה. אך המתקרא אוטוביוגרפי אינו מספק מיקום קונקרטי: "לא רחוק מְכָאן / יכול להיות כל מקום בארץ, / שם נולדתי, / תחת שמי תמוז מתכים"<sup>78</sup> – כך נפתח "אוטוביוגרפיה", קרוב ל"כאן אבל אולי בכל מקום "בארץ",<sup>79</sup> והמילה "מקום" חוזרת גם בביטוי "מכל מקום", לקראת סופו. כך, הוא משתמש בקאורדינטות אך אינו ממקם, רק מסמן את האי־מקום. דבר זה חוזר גם בסיפור המדומיין על בשורת לידתו של הדובר, "הייתי רוצה להאמין כי אי שם / גמעה צפור / את השחר של טרם הייתי / וצוחה, / או כוכב מלבן נדלק לסמן את בואי".<sup>80</sup> צוחת הציפור המבשרת על בואו אל העולם מסמלת את העולם שלפני, קצת כמו הכתרה, אבל הפרטים מחוקים ("אי שם", "הייתי רוצה להאמין", "ילדה / שאהבתי מרחוק", "שם ילדתי, / ארוזה בשרטוטי חול").<sup>81</sup> גם פה אפשר לראות את הכמעט־הגזמה, את הכוכב המלובן המבשר, משל היה ישו, אך מונמך ב"הייתי רוצה להאמין", ב"מכל מקום" חסר מיקום, ב"או" מסייג לפני אזכורו. אף פעם לא במידה הלא נכונה. אחרי ההכרזה "אוטוביוגרפיה" מגיעה אגדה שהקוראת יכולה לקרוא בלי חשד, בגלל הכותרת המרגיעה והממקמת לכאורה. בפער שבין ההכרזה הזאת ובין "חלום הבעתה של

74 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002. על עטיפתו של ספר זה, אגב, דימוי של ייצוג של מלכודת עכברים המותקן כפיתיון במלכודת עכברים. גם דימוי זה מאת ירון ללנה, כמו בספר הראשון.

75 שמעון אדף, "גמר", שם, עמ' 75 (אגב, המילה "גמר" משמשת בלשון בדרך כלל כנסמך או סומך, ומעניין לחשוב עליו כשיר סיום).

76 אדף, "אוטוביוגרפיה", הערה 2 לעיל, עמ' 77–78.

77 אדף, הערה 75 לעיל.

78 אדף, הערה 76 לעיל, עמ' 77.

79 השימוש ב"הארץ" מחזיר אותנו גם אל "אש שזרפת בארץ הזאת" מהשיר הראשון "חוני".

80 אדף, הערה 76 לעיל, עמ' 77.

81 שם, שם.

הביוגרפיה", של ההיסטורי והסדור, של איתור המקום הנוכחי והקודם, טמונות הסתרות רבות, כדרכי השתחררות או כדרכי יקיצה.

כל טכניקות ההסתרה שתוארו לעיל בשירה המוקדמת של שמעון אדף – השיר המוקדם הכמו־גנוז, הסודות הגלויים, הדיון במגירה, השכחה, ההנמכות והפּוֹנוֹנִים (אף פעם לא במידה הלא נכונה) – משמשות יחדיו וקוראות תיגר פנימי, מתוך הלירי, כנגד עיניים קוראות ומבקרות, המחפשות את המיקום הוודאי והוודי. הטכניקות הללו פועלות בעדינות; בנקל היה אפשר לקרוא ולא לשים לב לפועלן, הן מסתוות. הן נכרכות גם בהקשרים האקפרסטיים הענפים בשירתו המוקדמת של אדף, בין ציור לכתיבה, ובמשחק המתמיד – ממש כמו בציור – בין אור וצל, משחק רלוונטי במיוחד לשאלת ההסתרה, השימה בצל, גם באמצעות גודש מסנוור ודיוקים חוזרים ונשנים. אני רוצה להעלות את האפשרות שקריאה כזו – המחפשת את ההסתרות והשכחות מול מוסדות של חובה ושל דיבור בשם, מול דרישות לפולחנים של זיכרון ולנתח מ"בשר הביוגרפיה" – מייצרת מעין הסכם אחר בין הקוראת ובין הטקסט, הסכם של הרשאה, כמו שמתאר אדף את חוני, אשר לאחר הגשם "הַרְשָׁה לְעֶצְמוֹ דְּבָרִים אַחֲרָיִם"<sup>82</sup>.

האוניברסיטה העברית, ירושלים

82 אדף, הערה 34 לעיל.