

כשחוני המעגל נפגש עם איקרוס: פריפריה ומרכז ברומן בחורף ל"ח ברנר וברומן הלב הקבור לשמעון אדף¹

יגאל שוורץ

א

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

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

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

בין טוב למוטב, הדיון ביצירתו של אדף נקשר כמעט בכל הקשר לשלוש עובדות: מוצאו מעיירת הפיתוח שדרות, היותו בן "הדור השני" לעולים יהודים שהגיעו לארץ ממרוקו בשנות החמישים, החינוך שקנה במוסדות דתיים בשלב הפורמטיבי של חייו. לעובדות הביוגרפיות הללו אפשר להתייחס כאל פיסות רכילות, או כאל חומר רקע שיח"צנים מספקים לעיתונאים המבקשים לכתוב כתבות עסיסיות; אך גם אפשר להתייחס אליהן כאל נתונים חשובים בניסיון לצייר את המארג התמטי שממנו עשויות יצירותיו של אדף. יותר מכך, לנתונים האלה – שאדף עצמו מתייחס אליהם לעיתים כאל צל טורדני⁶ – יש חשיבות רבה בהקשר לדיון מקיף יותר שאני מבקש לפתוח כאן ועניינו: תופעה חברתית ואומנותית מרתקת, ששם המחבר, "שמעון אדף", יכול לשמש לה "מקרה" מייצג.⁷

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

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

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

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

ממדי חשיבותה של התופעה הזו מתבררים כשבוחנים אותה בהקשר היסטוריוגרפי רחב. בחינה כזאת מעלה קווי דמיון מפתיעים, ולצידם גם קווי שוני בולטים, בין האסטרטגיה הפיוטית של "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה" שנוקטים חברי הקבוצה ששמעון אדף הוא חיל החלוץ הבולט שלה – סופרים, משוררים, מוזיקאים ואומני במה⁸ – לבין האסטרטגיה הפיוטית שנקטו כמה מהסופרים שכוננו את הספרות העברית המודרנית, ובראשם מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרדכי זאב פיארברג ויוסף חיים ברנר.

1

במאמרו העקרוני על בחורף מאת י"ח ברנר, קובע אלן מינץ⁹ שהרומן הזה, שנכתב על פי עדותו של ברנר בשנת תרס"ב והתפרסם לראשונה בירחון השלוח ב-1903¹⁰, הוא רומן אוטוביוגרפי הכותב מחדש את כל החיבורים האוטוביוגרפיים (הלא-בדיוניים) שקדמו לו. קביעה זו טובה ונכוחה בעיניי, והיא מתיישבת להפליא עם האסטרטגיה הפיוטית פורצת הדרך של ברנר,¹¹ שהוא מציג בדרכו הפתלתלה בפתיחה המפורסמת של הרומן:

בחורף

עשיתי לי פנקס של נייר חלק, ואני אומר לכתוב איזו

רשימות ושרטוטים מ"חיי" –

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

נשאר רק העבר –

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

אי לכך, כשהמספר של ברנר בפתיחה של הרומן בחורף מציג את חייו ואת עברו ("חיים" הנזכרים פעמיים ו"עבר" הנזכר עשר פעמים!) [בקטע הקצר שלפנינו] כנושא של "הרשימות והשרטוטים" שלו, הוא מתחבר היישר לדרך המלך של הספרות העברית. אך הוא עושה זאת – וכאן מתחילה האסטרטגיה של ה"בריאה העצמית של מרכז מתוך הפריפריה" לפעול את פעולתה – תוך מהלך של סרגציה, של התכנסות והסתגרות.¹⁴ ברנר, בדומה לחוני המעגל – שהוא אחד מגיבורי עולמו השירי של אדף¹⁵ – עג לו מעגל קטן, שהוא שלו ושלו בלבד, וזאת באמצעות הדרה תקיפה של כל מה שזר לליבו. זהו מהלך מבריק, משום שהוא פועל את פעולתו בשתי דרכים משלימות. ראשית, דרך מערכת השלילה המסועפת – המילים "לא" ו"אין" מופיעות כאן, בהטיות שונות, שש-עשרה פעמים! – שלילה שמסלקת מן המניפסט הברנרי כל אלמנט מוכר של עלילה מלודרמטית ("מעשים נוראים", "סרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות", "הריגת נפשות", "סכסוכי אהבים", "זכויות בגורל וירושות פתאומיות") ועם זאת, שומרת לה את הזכות להתגדר במלודרמטיות, אבל מסוג חדש ("אנשים צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות..."). שנית, הקטע הזה שואב לתוכו את כל המארג האפולוגטי שאנו מכירים, עד לזרא, מהפראטקסטים של החיבורים האוטוביוגרפיים (כלומר, מן היחידות הטקסטואליות המופיעות לפני תחילתו של הרצף הסיפורי עצמו), שנכתבו בספרות העברית לפניו. ברם, וכאן המהפך – ההתנצלות המפורסמת, שהיא הסעיף העיקרי במה שפיליפ לז'ן (Lejeune)¹⁶ כינה "חווה הקריאה" שאותו הגישו לקוראים כל מחברי הז'אנר הזה, הופכת כאן להתרסה. ביטויה הבולט ביותר של התרסה זו הוא הצירוף המילולי המזוהה ביותר עם ברנר: "האף על פי" העיקש שלו – המופיע כאן, ולא בכדי, פעמיים

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

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

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

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

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

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

אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.

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

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

קטגוריית היסוד השנייה שברנר קובע כאן עניינה **מעמדו של הגיבור**. ברנר מכוון – וכבר עמדו על כך רבים וטובים¹⁹ – גיבור שהוא כהגדרתו "אי-גיבור" או מי ש"אינן] גיבור". כלומר, במונחיו המפורסמים של נורת'רופ פריי,²⁰ הוא מכוון טיפוס מדגם "החיקוי האירוני" – דמות של "אדם רגיל", "אחד מאיתנו", ואולי גם מי שהוא "פחות" מאיתנו

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 שם, עמ' 125, 126, 135.

24 שם, עמ' 136.

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

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

הטיפול של ברנר במילים ובמושגים הוא רציני ומוקפד מאוד. הוא הציב לעצמו מטרה אסטרטגית לבחון מחדש כל מושג ומושג וכל מטבע לשון לא ברורה, לנטרל מהם את המטענים הקונוטטיביים העודפים ורק אז לחזור ולהשתמש בהם. זהו מהלך שאפשר לכנותו דנוטטיזציה של המערכת הלשונית-מושגית, שהיה עבור ברנר – וגם בהקשר זה העיר מנחם בריןקך כמה הערות מאירות עיניים²⁶ – כלי חשוב ביצירת הריאליזם שלו. למהלך הזה הייתה גם תוצאה תרבותית ידועה שקשה להגזים בחשיבותה. הדנוטטיזציה התקיפה והשיטתית של העברית, ששימשה במשך מאות שנים לשון קודש, גרמה לחילון בוטה של השפה הלאומית. זה היה, אם להשתמש במינוח הסוגסטיבי של גרשם שלום,²⁷ ניסיון מהפכני נועז אך בה במידה מסוכן, שתוצאתו הייתה הפיכתה של העברית ל"שפת רפאים"²⁸; כלומר, לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו

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

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

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

28 שלום, שם.

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

המהלך הגדול הזה, שעיקרו המז'וריזציה של הספרות העברית, עובר בשנים האחרונות טלטלה של ממש שיש לה סימנים רבים ומרתקים. אחד מהם הוא האופציה האומנותית וההגותית החדשה שיצירתו של שמעון אדף היא השגרירה הבכירה שלה. זוהי, אני מבקש להדגיש, אופציה יומרנית מאוד, הכותבת ספרות עברית "כמו מהתחלה". היא אינה מתמודדת חזיתית עם הספרות הישראלית הקאנונית, אלא מפנה לה עורף. כמה מהסופרים הצעירים המבטאים אותה מנסים למצוא דגמים ספרותיים שנדמים כלא-רלוונטיים לספרות הישראלית – דוגמאות בולטות הם הספרים: מקום אחר ועיר זרה מאת מאיה ערד,³⁰ אנשים טובים מאת ניר ברעם³¹ והיברו פבלישינג קומפני מאת מתן חרמוני.³² יוצרים צעירים אחרים – ויצירותיו של שמעון אדף, לצד יצירותיהם של לאה איני וסמי ברדוגו, הן ייצוגים מובהקים של התופעה המרתקת הזו – חוזרים לנקודת המוצא של הסופרים המודרניים הגדולים של הסיפורת העברית החדשה. אבל זאת בדרכים חדשות ומקוריות, הנגזרות גם מאופיים המסוים של בתי הגידול החברתיים-תרבותיים שלהם.

א

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

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

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

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

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

הספרותיות של יורם קניוק (פוסט מורטם),³³ אהרן אפלפלד (סיפור חיים),³⁴ אורי ברנשטיין (ספק חיים),³⁵ חיים באר (חבלים),³⁶ ועמוס עוז (סיפור על אהבה וחושך).^{37, 38} הופעתו המחודשת של הז'אנר הסמכותי הזה, ודווקא במגרש המשחקים של הסופרים הקאנוניים ולאחר תקופה ארוכה של חיי מחתרת – חיבורים מן הסוג הזה נכתבו בעיקר (ולא תמיד פורסמו) על ידי סופרות לא קאנוניות³⁹ ועל ידי אנשי ציבור: פוליטיקאים, אנשי משק בכירים וכולי (או על ידי "סופרי צללים" מטעמים) – לא הייתה מקרית. כנראה היא הייתה קשורה, כפי שניסיתי להראות במקום אחר,⁴⁰ לערעור של תחושת הבכורה שהייתה נחלתם של הסופרים הישראלים הגברים, רובם ככולם ממוצא אשכנזי, עד מחצית שנות השמונים – שנים שהתאפיינו בשיטפון מו"לי והתקבלותי של "ספרות נשים" ו"ספרות אתנית".⁴¹

הרומנים האוטוביוגרפיים של הסופרים הקאנוניים, שהיו משולבים, "מטבע הדברים", בעלילות-העל ההגמוניות של החברה הישראלית – אם כי תדיר, ברוח התקופה, בהיטל מינורי, כלומר כסיפור של קורבנות⁴² ולא של מנצחים – החזירו לבעליהם את אהדת הקהל ואת מעמדם המכובד ב"בית הלורדים" של הרפובליקה של הספרות הישראלית.

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

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

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

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

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

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

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

40 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל.

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

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

את יצירותיו של אדף שראו אור עד עתה אפשר לקרוא כאוטוביוגרפיות פוסט-מודרניות. היצירות הללו קוראות מחדש דרך פריזמה אומנותית משוכללת, סמי-ביוגרפית וסמי-פנטסטית, את שלל האוטוביוגרפיות שהתפרסמו לפניו וקוראות עליהן תיגר. את המהלך הספרותי החברתי-תרבותי הזה יוצר אדף באסטרטגיה דומה מאוד לזו שנקט ברנר. הוא תוחם לעצמו מעגל, בנוסח חוני המעגל, מסלק מתוכו את כל החומרים המלודרמטיים השגורים, מצהיר על עמדה מינורית ועל "פואטיקה של עוני", משתבלל ומפנה עורף בוטה כלפי ההגמוניה ובה-בעת חותר למרכז בתשוקה מז'ורית לווהטת.⁴³ דוגמה מאירת עיניים לצורת ה"התכתבות" בין אדף לברנר בהקשר המרתק הזה היא, כמדומני, הקשרים המפתיעים – על דרך הדמיון והשוני – בין קטעי הפתיחה של הרומן בחורף שעיינו בהם קודם, לקטעי הפתיחה של הרומן הלב הקבור⁴⁴ של אדף, שראה אור ב-2006.

1. כשמו כן הוא

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

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

44 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל.

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

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

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

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

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

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

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

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

45 שם, עמ' 13-14.

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

אתחיל, שוב, בסוגיית **המקום**. אדף, אני מבקש לקבוע, ממקם את גיבורי במרחבים המדמים את המקום שנולד בו: עיירת הפיתוח שדרות. כך בקובצי השירים וכך ברומנים.⁴⁶ בשני הקורפוסים הללו הדרמה הקיומית שאדף ממחזי קשורה בעבותות למרחב המייצג את עיירת הולדתו – אבל, זהה סייג מכריע שמייך אדרש אליי: לא ממנו היא נוצרת. ההסבר לתופעה הזאת נעוץ כנראה גם ביחס הכפול של המחבר למקום הזה. מצד אחד, זהו מקומן של הנפשות היקרות ביותר לליבו – בני משפחתו הגרעינית⁴⁷ – ולפיכך, כפי שעולה מן היצירות, זהו המקום המייצג את האידאה הרגולטיבית שלו; כלומר, זהו המוקד המוסרי והרגשי שעל פיו נשפטים בסופו של חשבון כל הדמויות וכל המעשים. מצד שני, זהו מקום שאפשר לכנותו, בהשראת רולאן בארת,⁴⁸ "נקודת אפס" – קו אופק המציין את גבולות הזירה וגם את מגבלותיה, אך לו עצמו אין קיום ממשי.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 שם, עמ' 77.

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

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

המקום שאליה נקלע הגיבור של אדף הוא בבחינת סימן נטול מסומן. והינה דווקא ממקום זה שהוא בגדר צל בלי גוף⁵⁸ – צומחים הגיבורים שלו. אין זה מפתיע אפוא שלקובץ שיריו השני קרא אדף מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי.⁵⁹ אבל – ואני מתמקד

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

60 בראשית יד 1-16.

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

62 שם, שם.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב