

רגע אוטוביוגרפי צלאן, דה־מאן ודיבור

עומר שיבולת

באוטוביוגרפיה אין אתה יכול למנוע שפעמים רבות
במקום שראוי לכתוב לפי האמת את המלים "פעם אחת"
אתה כותב את המלים "לעתים קרובות"

(פרנץ קפקא)¹

צלאן, "כוגת מוות" ושיבולת [מרץ 2014]

חֶלֶב שְׁחֹר שֶׁל שְׁחַר אֲנַחְנו שׁוֹתִים עִם עָרֵב – כך נפתחת "פוגת מוות"² של פאול צלאן.³
קריאה ראשונה של השיר בבלבה. חלב הוא לבן ובריא, מן הטבע, מה נותר בו חלבי כשהפך
לשחור? ה"שחור" הורג את המטאפורה המקורית ומשאיר אותי מעורער. מה משמעות
חלב של בוקר אם שותים אותו עם ערב? כל פיסת ידע שהקורא מקבל מהמשפט מתהפכת
ומתעקמת, וכל תחושה מוכרת, שניתן לרגע להחזיק בה, נשמטת. אך אחרי ההישמטות, לא
חזרנו למצב הקודם, אלא נותרה בנו שארית מניסיון התפיסה, מהעצם המחליק מהכרתנו.
שחורו של החלב לא איין אותו, אלא הפך אותו לחלקלק ולמקולקל.

שׁוֹתִים צְהָרִים וְכֶקֶר שׁוֹתִים עִם לַיְלָה
שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
כּוֹרִים בּוֹר קֶבֶר בְּרוּחַ שֶׁם שׁוֹכְכִים לֹא צְפוּף

גם "קבר ברוח" הוא ביטוי שנלחם בעצמו. קבר הוא מקום סגור, אפל וצפוף באדמה. איך
מרגיש קבר ברוח? ברגע המפגש בחוויית בור הקבר, המשמעות מוסטת מעלה לאוויר,
ואז חומקת לעשן המשרפות. כשחווים משמעות היא משתנה.

הפוגה ממשיכה:

אִישׁ גֵּר בְּבֵית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים הוּא כּוֹתֵב
כּוֹתֵב לְגֵרְמָנִיָּה בְּשַׁעַת דְּמִדּוּמִים זֶהֱב שְׁעָרָה מְרַגְרִיטָה
כּוֹתֵב וְיוֹצֵא אֶת הַבֵּית רוֹשְׁפִים כּוֹכְכִים הוּא שׁוֹרֵק לְכַלְכְּיו שְׁיָבוּאוּ
שׁוֹרֵק לְיְהוּדִיו שְׁיֵצְאוּ וְיִכְרוּ בְּעֶפֶר בּוֹר קֶבֶר
פּוֹקֵד עָלֵינוּ פִּצְחוּ בְּנִגְיָנוֹת לְמַחֹל

חֶלֶב שֶׁחֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לִילָה
 שׁוֹתִים צְהָרִים וְבִקֵּר שׁוֹתִים עִם עָרֵב
 שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
 אִישׁ גֵּר בְּבֵית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים
 הוּא כּוֹתֵב כּוֹתֵב לְגֵרְמִנְיָה בְּשַׁעַת דְּמִדּוּמִים זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 אֶפֶר שְׁעָרְךָ שׁוֹלְמִית אֲנַחְנוּ כּוֹרִים בּוֹר קֶבֶר בְּרוּחַ שָׁם שׁוֹכְכִים לֹא צְפוּף

הוּא קוֹרָא הַעֲמִיקוּ לְדַקֵּר בְּמַלְכוּת הָעֶפֶר אַתֶּם וְאַתֶּם שָׁם וְשִׁירוּ נִגְנוּ
 הוּא שׁוֹלַח יָדוֹ לְבְרִזָּל בְּחַגּוֹר וּמְנִיף בִּידוֹ וְעֵינָיו תְּכַלּוֹת
 הַעֲמִיקוּ לְדַקֵּר בְּאַתִּים אַתֶּם וְאַתֶּם שָׁם הַמְּשִׁיכוּ נִגְנוּ לְמַחּוֹל

חֶלֶב שֶׁחֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לִילָה
 שׁוֹתִים צְהָרִים וְבִקֵּר שׁוֹתִים עִם עָרֵב
 שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
 אִישׁ גֵּר בְּבֵית זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 אֶפֶר שְׁעָרְךָ שׁוֹלְמִית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים
 הוּא קוֹרָא הַמְּתִיקוּ יוֹתֵר לְנַגֵּן אֶת הַמּוֹת הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמִנְיָה
 הוּא קוֹרָא הַאֲפִילוּ יוֹתֵר לְפָרֵט עַל כְּנוֹר וְאַחַר תַּעֲלוּ כְּעֶשֶׂן בְּאִוִיר
 וְבוֹר קֶבֶר לָכֶם בְּעֵנֶן שָׁם שׁוֹכְכִים לֹא צְפוּף

חֶלֶב שֶׁחֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לִילָה
 שׁוֹתִים צְהָרִים הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמִנְיָה
 שׁוֹתִים אוֹתְךָ עָרֵב וְבִקֵּר שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
 הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמִנְיָה עֵינָיו תְּכַלּוֹת
 הוּא קוֹלֵעַ בְּךָ כְּדוֹר שֶׁל עוֹפְרֵת הוּא קוֹלֵעַ בְּךָ בְּמַדִּיק
 אִישׁ גֵּר בְּבֵית זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 הוּא מְשַׁלַּח בְּנוֹ כְּלָבָיו נוֹתֵן לְנוֹ קֶבֶר בְּרוּחַ
 מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים וְחוֹלֵם הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמִנְיָה

זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 אֶפֶר שְׁעָרְךָ שׁוֹלְמִית

השיר מדגים הרג שיטתי, השמדה של משמעויות, המוות מפתיע ונמצא בכל מקום – בתוכן, בתחביר ובאיון המשמעות.

מקורם של חלקים בשיר, הוא ככל הנראה שירו של עמנואל וייסגלס, בן כיתתו של צלאן מצ'רנוביץ', "הוא"⁵.

קְבָרִים בְּאִוִיר אֲנַחְנוּ חוֹפְרִים
 מִתְנַחֲלִים עִם אִשָּׁה וְיֵלֵד בְּבֵית הַקְּבָרוֹת.

בְּמִרְץ נִחְפָּז קְשָׁאֲחָרִים מְנַגְּנִים בְּכִינֹרוֹת,
חֹפְרִים קָבֵר וְהִלָּאָה מִמְשִׁיכִים.

השיר עוסק בדמותו של הנאצי, דרך נחשים וקברים באוויר, וממשיך, כמו אצל צלאן, למוות שהוא אמן מגרמניה. לא ההעתקה של צלאן משירו של וייסגלס מעניינת אותי, וייסגלס סבר ששירו של צלאן מבטא עוצמה שירית חזקה יותר, ולא האשימו בגנבה.⁶ אך אל מול ה"מקור", או ההשראה, מעניין לבחון מה נוסף לדמותו של הנאצי בשירו של צלאן. מובן שנוספו צורות ואמצעים, והמקצב המהפנט. אך מה ראה צלאן להוסיף לדמותו של חייל המחנה בתוכנו של השיר? שולמית, האהובה משיר השירים, מעומתת עם מרגריטה, אהובתו של פאוסט של גתה, והאיש, "הוא", אמן המוות מגרמניה, כותב. הוא כותב מכתב, שיר או סיפור למרגריטה. הכתיבה היא אותה אמנות גרמנית של יופי ועצב מתוק, של עסקאות לא משתלמות עם השטן.

ואז, בקריאות נוספות, יופיו של השיר, מושלמות מעשה המרכבה שלו, כמו גם החוסר בפניות אנושיות לא מוקצעות, העיקו עלי. הפוגה – זו פוגה של באך, מגרמניה, והיופי ממוצה מהזוועה והזוועה מהיופי, מילה עוקבת אחר מילה בצליל ובמקצב, סוגרת מרווחים, מרוב דיוק והתאמה הזוועה הותמרה בכפתור ופרח. היכן כאן בשיר רגע המוות? המוות הוא לא מוות מסוים אלא מוטיב. כשמנסים להתמקד, השיר מפנה את גבו. השיר הוא מסך עשן.

ביקורת ברוח זו השמיע ורנר קראפט, המשורר היהודי-גרמני,⁷ והראלד וינריך, מבקר ספרות גרמני נודע, טען שבאמצעות היופי, השיר משמש למירוק המצפון הגרמני מבלי להתעמת עם הזוועה.⁸ וקצת כעסתי על צלאן. פתאום הוא הפך להיות האיש הרע שכותב. הוא עצמו אמן המוות הגרמני, שהופך את המוות ליצירת אמנות מרהיבה.

"איש גֵר בְּבֵית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנִחְפָּזִים/הוא כֹּתֵב כֹּתֵב לְגֵרְמָנִיָּה". האיש שיושב בבית וכותב בגרמנית שיר יפה מדי על השואה.

לעומת הכתיבה שהיא סמל התרבות, האיש בשירו של צלאן (אך לא בשירו של וייסגלס, שבו האיש שותק), גם שורק, מדבר, קורא בקול. המילים הופכות לגלי-קול של רֶשַׁע.

הוא שוֹרֵק לְכִלְכְּיוֹ שִׁיבֹאוּ [...]
 שוֹרֵק לְיִהוּדִיו שִׁיִּצְאוּ וְיִכְרוּ בְּעֶפֶר בֹּדֵר קָבֵר [...]
 הוא קוֹרֵא הַעֲמִיקוּ לְדַקֵּר בְּמַלְכוּת הָעֶפֶר

והדיבור, השריקה והצלילים הביאו אותי ליוטיוב, לצלאן שקורא את השיר בגרמנית.⁹ אני יושב מול מחשב, וצלאן מדבר אלי, הוא מחייך והשיר הופך למילים באוויר, לגלי קול, ואני שומע אותו אומר "דִּין אָשְׁנֶס הָאֵר סוֹלְמִית".¹⁰ אפר שערך סולמית, לאישה משיר השירים, לשולמית, הוא קורא סולמית, כאילו היא מקש במקלדת. ה'ש' השורקת הופכת לסורקת, העולם של שולמית והעולם של סולמית הם עולמות רחוקים, ובעולם שלי, פול צלאן

נשמע כמו פורצלן, וכך אני קורא לו. נמשכתי לצלילים, התמקדתי בכפילות הזו, בשוני, זה הצחיק והעציב, שולמית וסולמית, ופול צלאן ופורצלן.

הצליל שבאוויר כבר אינו רעיון, מעשה מרכבה, תנועות דומות בסופי שורות. החרוז כבר מתממש ומצלצל, הוא גל שמפריע לנחת האחיד של העולם, שאריות צליל לא ניתנות לשליטה, וכבר כלבים וחתולים מגיבים עליהן. כמו הפוגה של באך, כשמנגנים אותה, וכבר אינה תווים, והפסנתרן מזמזם ומתאבך תוך כדי נגינה.

וההבדל הזה, בין ש' ל-ש', הזכיר לי איך בימי השופטים, במלחמה אחרת, יפתח הגלעדי רדף אחר בני אפרים, ולכד אותם על מעברות הירדן. בני אפרים מתחזים לבני שבטים אחרים, וכדי לזהותם, הגלעדים מצווים עליהם לומר שְבִלַת. כך כתוב בספר שופטים, פרק י"ב, בלי מילים שיסתירו:

וַיִּלְכְּדוּ גִלְעָד אֶת־מַעְבְּרוֹת הַיַּרְדֵּן, לְאֶפְרַיִם; וְהָיָה כִּי יֵאמְרוּ פְּלִיטֵי אֶפְרַיִם, אֶעֱבְרָה, וַיֵּאמְרוּ לוֹ אַנְשֵׁי־גִלְעָד הָאֶפְרַתִּי אֲתָהּ, וַיֵּאמְרוּ לֵאמֹר לֹא אֶמְרֶנָּה שְׁבִלַת וַיֵּאמְרוּ סְבִלַת, וְלֹא יִכְיֶן לְדָבָר כֵּן, וַיֵּאחָזוּ אוֹתוֹ, וַיִּשְׁחָטוּהוּ אֶל־מַעְבְּרוֹת הַיַּרְדֵּן; וַיִּפֹּל בְּעֵת הַהִיא, מֵאֶפְרַיִם, אַרְבָּעִים וּשְׁנַיִם, אֶלְפֵי.

אותה ש' שורקת, אותו הבדל, בין הצמדת שיניים אחוריות, ולשון לחיך עליון להגיית ש' ימנית, לבין לשון בקדמת הפה להגיית ש' שמאלית, אותה נקודה שצפה ימינה ושמאלה הרגה 42 אלף, טבח שמסתתר בשם המשפחה שלי.

במלחמת העולם השנייה, באמסטרדם, כדי לזהות גרמנים, המחותרת ההולנדית הייתה דורשת מחשודים לקרוא מהדף את שם משפחתו, סחיווסחורדר (Schijveschuurder). חשוב שהיה מבטא את הצירוף SCH, שמופיע בשם פעמיים, כמו גרמני, עם הצליל ש' (כמו שוברט, Schubert) במקום סֶח, הצליל בהולנדית, היה מסגיר את מוצאו הגרמני ונורה. לכן בהקבלה לספר שופטים, בחר אבי לְעִבְרַת את שם המשפחה ל"שיבולת".

ופתאום טבח בני אפריים חודר לפוגת המוות, וגם שיבולת שם, וסולמית ופורצלן, אני דוחק את עצמי לשיר כל כך קאנוני. השיר כבר אינו שיר מייצג, הוא פרטי. זנב קטן, כמו חלון פתוח בחומה, מכניס אותי לשיר, ויש פינה בו שהיא שלי. השיר המושלם תעתע, גם לי להעריץ אותו, ואני מחזיר לו.

פרצה המיוחדת לי, אך מופע של תבנית יותר כללית, ניסיון לפרוץ את השיר, ניסיון לקריאה בכיוון אחר. יש בפרצה מן הדיפראנס (différance), המונח שטבע דרידה, שבו האותיות והצלילים אינם מציינים, הם מחדירים תוספות לשיר, וההבדל בין הנכתב, הנאמר והמתורגם הופך למשמעות. זמן־מה אחרי מחשבות אלה, מצאתי שדרידה כתב את "שיבולת" (עם ש'),¹¹ חיבור שמנסה למצוא מפתח לשירתו של צלאן, חיבור בדגש על שפה ועל הרס השפה, תוך שימוש בתאריכי אירועים כציר קריאה של השירים. לפי דרידה, "שיבולת" היא מילת צופן להבחנה ולהבדלה, מילת צופן למעבר גורלי מעל גשר

אפשרי, לחיים או למוות, כטבעת העורלה של כריתת הברית,¹² ברית המילה המייחדת את ישראל, "מילה" בשתי ההוראות בעברית.

ולצלאלן אף שיר מאוחר יותר בשם "שבִּלְת":¹³

הֵלֵב:

הוֹדַע כִּי הֵנָּךְ גַּם כָּאֵן,
כָּאֵן בְּכִכֵּר הַשּׁוּק.
צַעֲק אֹתָהּ, אֵת הַשְּׂבִלְתָּ, אֶל חוּצוֹת
נִכְר הַמּוֹלְדוֹת:
פְּכָרְיֹאֵר . No pasaran.

הלב צועק את השיבולת, מילת המעבר מספר שופטים, אל חוצות נכר המולדת, אך עדיין No pasaran.¹⁴ השיבולת כביטוי של זרות, זר מחוץ לעצמך, ללבבך, ועדיין, אין מעבר.¹⁵

מרגע שהפוגה היא גם שלי, הנושאים בה אישיים יותר, והמעורבות חושפת עוד שאלות. ובפרט, הפרצה הזו, של הצלילים ושל השוני בהגיתם, חושפת מעבר בלתי אפשרי, שיפוט בתוך ומעבר לתרבות, וגזענות שטבועה בנו. איך יכול צלאן לצאת מעורו ולכתוב מחוץ לעולמו? איך יצא מעורו, והוא, אחרי הכול, פורצלן שביר?

* * *

לְקוּם – פְּרִימו לוי¹⁶

בְּלִילוֹת הַפְּרָאִיִּים חֲלַמְנוּ
חֲלוֹמוֹת צְפוּפִים וְאֵלִימִים
בְּנֶפֶשׁ וּבְגוּף נְחַלְמוּ:
לְחֹזֵר; לְאֹכֵל; לְסֹפֵר.
עַד שֶׁצִּלְצְלָהּ, קִצְרָה וְרָכָה
פְּקֻדַת הַשְּׁחָר:
"Wstawać"¹⁷
וְסִדְקָה אֵת הֵלֵב בְּחֹזֶה.

עֲכָשׁוּ חֹזְרֵנוּ הַבֵּיתָה,
בְּטַנְנוּ מְלַעֲטָה,
גְּמַרְנוּ לְסֹפֵר.
לִשׁ זְמַן. בְּקָרוֹב שׁוֹב נִשְׁמַע
אֵת הַפְּקֻדָה הַזֹּרָה:
"Wstawać"

11.1.1946

אצל פרימו לוי, דוברי השיר, המספרים על השואה, חיים הרבה שנים אחר כך. השיר אינו מבריק וממורט כמו "פוגת מוות", אלא יומיומי וקרוב. קולו של המון זה משתק אל מול המילה היחידה הלא-ברורה, אל מול אמת בשיר שמציצה לרגע-שניים, ורגע האמת הזה מעמיד את הבית השני על ראשו. בעזרת המילה האחת Wstawać, השיר והקורא עוברים מחוויית שואה, של קריאה לקום, אל פחד המוות האוניברסלי וההמתנה החדה, וחוזרים לחוויה מהשואה, ובחזרה, תקועים בסחרחרת ביניהם.

צלאן ודה מאן [נובמבר 2014]

בחיבורו "אטוביוגרפיה כהשחתת פנים"¹⁸ עוסק פול דה מאן¹⁹ בכתיבה אטוביוגרפית, והוא מדגים בעזרת חיבורו של ויליאם וורדסוורת'²⁰ "מסות על כתובות מצבה"²¹. דה מאן מתייחס לשתי הדרכים לבחינת כתיבה אטוביוגרפית. החיים שִׁקְרוּ יוצרים את הכתיבה, ורגע הכתיבה יוצר, לאחר, את החיים. הכותב בוחר את סיפורו ואת האירועים מחייו, ומתאימם לסיפור. הוא בונה לעצמו פנים.

דה מאן טוען עוד שכתבה אטוביוגרפית היא כתיבה מקבילה, כתיבה בקולות קרובים. קולו של המחבר וההיסטוריה שלו מוסיפים הבזקים לדמותו בסיפור, ומצד שני דמותו וקורותיה משתקפות בידיעותינו וביחסינו כלפיו. מעברים עדינים בין קולות כאלה הם ביסוד המספר האטוביוגרפי.²² לפי דה מאן, האמצעי הספרותי שמתאים לאטוביוגרפיה הוא פרוסופויאה, כשהכותב נותן לאחר לשאת דבריו מזווית שונה כדי להוסיף להם הד או סמכות. כמו בחיבורו של וורדסוורת', כשהשמש עוברת עם קרניה על אותיותיה של כתובת המצבה, קוראת אותה, ועל ידי כך נותנת לה תוקף של גרם שמים אלמותי. הפרוסופויאה מתאימה לאטוביוגרפיה כי גם היא דוברת בקולות סמוכים, בזוויות שונות אך קרובות, כי גם היא עירוב בין קול המחבר וקולה של דמותו (עירוב שבו האירועים המתוארים באטוביוגרפיה אף יכולים להאיר את כתיבתה שלה בידי מחברה-גיבורה – מדוע נכתבה, ולמה נכתבה כך ולא אחרת). המחבר, שהוא גם נושא הסיפור, בונה מקולות אלה פה, פנים וקול.

דה מאן טוען ששילוב של מטאפורה עם פרוסופויאה הוא מתכון מושלם להעברת מסר מרובד, שמכיל קולות שונים. אני מנסה להסביר זאת לעצמי. אלה הם שני אמצעים אמנותיים שתוקפים לא בדרך ישירה, או דרך סתירה, אלא מבססים מסר על ידי מסרים חופפים, על ידי חזית של פאתוס, שעוטפת מכיוונים קרובים, מקבילים, על ידי דומות שמבטלת התנגדות. אך שניהם, וורדסוורת' ובעקבותיו גם דה מאן, מציינים מה קורה כשמפריזים באמצעי זה. הדהוד חזק מדי של המילים עלול לשק. וורדסוורת' מזהיר²³ לא לתת למת עצמו, עליו נכתבת כתובת המצבה, לדבר בגוף ראשון מתוך הקבר אל עובר האורח. מילותיו טעונות מדי וגורליות.

וזה קורה בפוגה. ההמון המת מדבר מקברו שברוח. שילוב של מטאפורה ופרוסופויאה, שבו ההמון, המובל לטבח, החופר את קברו, נושא דברו כדקלום לפני המוות. זוהי פרוסופויאה

בלתי ניתנת לערעור, המחליקה את גב השיר וסוגרת. דה מאן מוסיף שכשהמתים מדברים, מרוב עוצמה וכח מתרחש היפוך: הקוראים החיים נאלמים, נאטמים. הקו בין המתים לחיים נחצה, המתים יוצאים מקברם והחיים נופלים פנימה.

יש קֶחַח לְבֹן? או גִּילוי וְכִסּוּי בַּגִּמְגוּם [אפריל 2013]

בוקר, אני בן 12, מחייך לעצמי שבמראה, כמה פשוטים הדברים. שומע את עצמי מדבר בקול, הפעם זה אמת, סוף-סוף, כל השנים, רק היה צריך להתרכז, החלטה, ואני מדבר שוטף. בוקר מול הראי, אני בן 15 או 17, שוב מדבר לעצמי. אני לא מדמיין דבר מעבר לדיבור, איזו תוצאה של דיבור, כמו ללכת לסרט עם נערה. רק רוצה לצוות על חיך ולשון ועל אוויר, הרבה אוויר שבתוכי, האוויר שנעצר ואתו כל העולם.

המילים שכולם מדברים, עפות קלות חסרות גוף, פנינים שקופות. ואצלי, מלוכלכת, מילה נפלטת מצדפה רירית שהרתה ועכשיו יולדת, פותחת את הפה לפי תזמון של זרם-גל. חביבה פדיה כתבה שבגמגום "המילה היא כמו תינוק הרובץ בדם שפיר ושליה, תכשיט שהסוגר והמנעול שלו אינו מוסתר מאחורי הצואר והעורף". המילה נולדת מחוברת להֶחָרָה אותה, והוא אוחז בה, נתלה.

כי אפלטון טעה, אנחנו כבר חיים בעולם של אידאות טהורות, לא של צללים. המילים הן אידאות, ביטויי מחשבה ורצון, שהפיזי שבהן, לשון ורוק, נשכח, רק המשמעות הטהורה נותרה. והגמגום, מין אנטי-אפלטון שבכלל לא כשיר לטעון בוויכוח, מחזיר את האנשים מעולם של רעיונות שנהגים בקלילות, לאדם הראשון, שהוציא צליל מפיו, שמע את עצמו, ומרוב התפעלות או אימה שתק לרגע.

האוויר נעצר ואתו כל העולם. בהמשך אותו בוקר, בילדות או בנעורים שהתארכו, אני מצביע בכיתה ומתחיל לדבר ואז נתקע. לא חזרה על צליל, או הברה ארוכה, אלא שקט, נתקע במילת קישור שכולם מנחשים אותה וחלק אפילו ממלמלים בשפתיים מהזדהות או כי רוצים שיגיע תורם לדבר, אבל בכיתה שקט, והשקט הזה מחריש אותי, ההד של הֶגְיִי הקודם חוזר מהחלון, מולי המורה שממתינה פוקעת, מתאמצת לא להסיט את המבט, סביבי ילדים לוחשים את המילה, ואני מחזיק את הרגע, מקפא אותו ואת כולם, האוויר עוצר בסרעפת ורק בראשי, משה רבנו ולוי אשכול ויהודה פוליקר, כולם מגמגמים וגם ארי שקלוביץ מהכיתה שבאותו רגע מוריד את הראש ונעלם, הוא עוד יותר גרוע ממני, הוא לא מצביע אף פעם והוא מלחיץ אותי הכי מכולם. ואז סתם כך, המילה נוטפת לחלל האוויר. אני לבושת קובע מה יהיה, הזמן של כולם בפי ובידי, יְדִי מנצח על מופע זה, מצטער שהצבעתי רוצה להשתחוות לפני כולם ולרדת מהבמה לאילמות מנחמת.

יש מילים שידעתי מראש שהן מסוכנות, כמו המילה "אימא", אבל הקשות ביותר הן מילים עם הצליל אֶה בהתחלה, נגיד כמו אני או ארי. אז הייתי מחליף אותן במילים אחרות, משמיט מילות יחס, וכך הופך משפטים, ומשנה. במקום להגיד "אני רוצה ארטיק קרח

אננס" הייתי אומר "יש קרח לבן?" אבל גם הצליל ק', עם תנועה בתחילת מילה, בעייתי. אלה היו חוקים ששיניתי תוך כדי משפט, צופה בו לכל אורכו, אחוז בראשי את הצירופים האפשריים, מילים נרדפות, ולפיהם מייצר שפה חדשה, במילותיו של הבלשן רומן יאקובסון, מציר הבררה לציר הצירוף, הבורר והצורף היה הגוף, שהיה בוחר מן המילים, מסדר אותן למשפטים, מסכים לומר את זה ולא את זה, מייצר רצונות חלופיים, ולפעמים לא הסכים דבר. היה זמן שבו הוספתי ו' החיבור לפני כל מילה קשה במשפט, מקדד משפטים לכדי ג'בריש. והתסכול מדברים שקיבלתי ולא רציתי, ומרצונות שלא אמרתי, זרם לתוך הגוף כמו אל הארקה שקולטת את עודפי המטען בזמן קצץ. והגוף בולע ומעכל, יורה את הרצונות בחזרה, מסביר לי בדרכו שלא אשלוט בו, שאניח, מייצר שפה שהיא דמות הגוף, שפה מגומגמת של גוף צעיר שטרם תפס את מקומו בעולם, שחושש מהחשק שבווער בו, ומתעוות ומתחפר ומנותק. וזר לי.

כילד ומתבגר נשלחתי לטיפולים שניסו לשלוט באחד משלבי הדיבור. למשל פעם בשבוע ישבתי, דבוק לחיישני ביו־פידבק, ומולי מחט מקפצת ומודדת מתח נפשי (בעצם מוליכות חשמלית של העור) בניסיון להשתלט על המתח שמקשיח את שרירי ההיגיה. בתום הזמן הצלחתי בדרך כלל להפחית מהמתח, אך אז נפתחה הדלת, מזכירה מסמנת שהטיפול נגמר, ומרוב בהלה המחט המסכנה זינקה ואיימה לעוף ולברוח מן המד ומהחדר הזה, עוד לפני שאני יצאתי ממנו בזריזות בחזרה לעולם. פעם אחרת שלח אותי אבי למומחית בדיקציה של אוֹפּרה, שהתפעלה מזריזות דיבור ומיכולת טכנית, אך בחוץ, מול אנשים, שוב השרירים לוחצים ולא נותנים לאוויר לנשוב. הייתי מפעיל כוח, מאלץ וכופה, כמו צ'רלי צ'פלין, פועל בית החרושת בסרט זמנים מודרניים, שאינו מצליח לעצור את הרצון של גופו להמשיך את תנועות העבודה בפס הייצור. בדיוק כך אני, הגוף שלי, פר משתולל ומתפרע, כר פורה של טקסים עוויתות ותנועות לא־רצוניות. הגוף הטוב לא נכנע לי.

הממד החומרי הזה, של הדיבור, היה ציר שלפיו מיקמתי בלי להודות בכך את האנשים סביבי. לכל אדם נוספה קואורדינטה חשאית איך התייחס לחיה שלי. אחי לא לגלגו, גם בשנאות הכי גדולות, ולמרות שהפלאתי בהם את מכותי. אבי היה מוטרד, לא הבין למה זה קורה, ואמי, בחייה הקצרים כל כך, לא התביישה בי, ודאגה לי בעדינות. את סבתי דנתי למקום נמוך כי סיפרה לי על מחזר יפה וחכם שלה, שלא צלח אצלה בגלל שדיבר כמוני, אז כדאי לי להשתדל ולהפסיק.

הטבה בדיבור באה עם השלמה, לא עם מר גורלי, אלא עם הכרה במגבלה, לא כפגם גורלי. תחילת הכרה ושמחה בגוף, מין, חיים שטוים ערך, משפחה וילדים, קורים יציבים שמבססים חופש תנועה מתוך המסגרות. הרפיתי, הפסקתי לנסות להירפא, איני יודע בדיוק איך ומתי, להרגשתי המקום בין האנשים נתן מנוחה, הבוקר־מול־הראי פג מתוך השלמה, וממילא הצורך בו פחת. מעגל הקסמים של הפגימות נקטע. השפה חזרה לעצמה, אך אחרי כל השנים אולי חשה זרות בגבולותיה הרחבים החדשים. עיוותי הלשון נעלמו, רק הרגשת שרירותיות בסדרן של המילים שרדה.

* * *

הלשון שבה אני כותב היא לשון הכיסוי, זו הלשון אשר ביאליק מתאר במסה "כיסוי וגילוי בלשון"²⁴ כלשון שבה כותבים פרוזה, מתארים את העולם ומנסים לכסות על פערי, על התווה המציץ. זו גם לשון הדיבור היומיומי, אשר "אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של הדברים, אלא היא עצמה חוצצת בפניהם. מחוץ למחיצת הלשון, מאחורי הפרגוד שלה, רוחו של האדם המעורטלת מקליפתה הדיבורית אינה אלא תוהה ותוהה תמיד". לשון אשר מקנה ביטחון וקורת רוח מזויפים, "שמלויים את האדם בדבורו, כאלו הוא מעביר באמת את מחשבתו או את הרגשתו המובעת על מי מנוחות ודרך גשר של ברזל, והוא אינו משער כלל, עד כמה מרופף אותו הגשר של מלים, עד כמה עמוקה ואפלה התהום הפתוחה תחתיו ועד כמה יש ממעשה הנס בכל פסיעה בשלום". זו לשון הדיבור של אנשים רגילים, אשר משמשת להיסח דעת, למילוי חרכים במחשבה. ואילו לשון הדיבור של המגמגם, תחת שתכסה את התהום והתווה, מסירה את הפרגוד ומגניבה מבט, בו הדובר אינו חפץ כלל, לתהום. זו התהום הלא־נגישה, הגוף, אך גם הלא־מודע שמתמרד ולא מסכים להגיד. ודיבורו של המגמגם מורכב מרווחים־חרכים אלה, וכדי להסich דעתו, הוא שותק.

ובניגוד להיפוך זה, האופן שבו המגמגם יוצר את שפתו מוצא תיאור מדויק בחיבור, באופן בו מתוארים המשוררים בפעולתם, ביצירתם.

תנועה בלתי פוסקת, הרכבות וצרופים חדשים. המלים מפרפרות תחת ידיהם: ככות ונדלקות, שוקעות וזורחות כפתוחי החותם באבני החשן, מתרוקנות ומתמלאות, פושטות נשמה ולובשות נשמה. בחמר הלשון בא על ידי כך חלופי משמרות והעתק מקומות. תג אחר, קוצו של יו"ד – והמלה הישנה זורחת באור חדש. החול מתקדש והקודש מתחלל. המלים הקבועות כאלו נחלצות רגע רגע ממשבצותיהן ומחליפות מקום זו עם זו. וכינתים, בין כסוי לכסוי, מהבהבת התהום.

יצירת השירה מתוארת כאותה יצירה בלתי נשלטת ומהבהבת של המגמגם, שבה השפה, התוצאה, אינה שירה. אולי יש בה משירת הדאדא האוואנגרדית, שירה צלילית, שהמשמעות בה אבדה, השירה התוקפת את השיפוט האסתטי הישן של משמעות לאותיות ולצלילים, ואלה משתנים, מתמרדים כנגד תיוגם.

מילה היא חומר. המשורר מחפש, מנסה למצות מן המילה שיירי בשר, ואילו למגמגם אין בררה, שארית הבשר נדבקת למילים ולא מרפה. ומכאן גם הזרה. המשורר כותב מילים זרות שיִחיו את המסר, שייולדו מחדש אצל הקורא, לא מופרות, ויעירוהו. יאקובסון קרא לזה "פשע מאורגן כנגד דיבור רגיל". ואני, אני עובר הזרה אצל עצמי. בניסיון לדבר רגיל, המילים שלי, הברות ועיצורים, יוצרות חיים מְשֻׁלָּהן, נולדות מחדש בכל פעם, והגוף זר ולא נענה.

* * *

פגשתי את ארי שקלוביץ במקרה, בלילה, כשסגר את הפיצוצייה שלו בפרדס כץ. ישבנו, הוא הוציא לנו שתייה וסיפר לי בדרכו החיננית הארוכה על אותו טיפול "הדסה" שלא

העזתי לעשות, איך לומדים לשלוט בשרירי הסרעפת, הלשון והחיך, ולהרפות אותם בכוח, לשחרר את האוויר, כדי לדבר מוכני ואטי ומנוכר, ואיך אחרי שיפור קצר הייתה הרעה. עובדים על אנשים בעיניים, הוא אומר לי ונתקע, ואני מדבר, כמו טווס משוויץ בשטף, ובוגד בו. פעם, כשצחקו על מי מאתנו, השני היה מתקרב, דואג, אך שומר מרחק לא להיצמד כדי לא להוסיף לעג. עכשיו אני כבר לא אתו, אך עוד לא עם כולם, אולי נוח לי בעמדה הזו, של משה רבנו ופוליקר ההולכים על פי תהום. אפילו מתהדר בכך. כמעט לא הספקנו לדבר, התפארתי יותר מדי? ולא הספקתי לשאול האם מצא אישה.

איך אפשר להרפות בדיבור? הדיבור לא מרפה, מתעקש לקרוא לדברים ולדייק בשמות הקדושים, מבדיל בין מרצפת לבלאטה, בין שחרור להרפיה, מנסה לסתום רווחים בין אריחים. ואיך אפשר ללמוד להרפות, לוותר על שליטה? בלימוד הרי דיוק של פִּייה, המנוגד לרפות השחרור וההרפיה, לימוד הוא רק ניסיון אחיזה חזקה יותר במציאות. אולי זה סוג האחיזה. הגוף הלא־מודע, שאוחז, גם יציב די הצורך להרפות.

כולם, לרגע [אוגוסט 2015]

כשאני אומר "אני", המילה יוצאת מגרוני, אוספת רוק ואותי בדרך, הופכת מייצוגית לפרטית, להיות אני, באמת אני. כשאני מתנשף המילים מתנשפות וכשאני לחוץ הן נחנקות. וכשאני מדבר זה פרוסופופיאה, הפה ושאר אברי ההגיה נושאים את דברי במקומי, ורשמים מזוויות קרובות תוקפים את המאזין: צלילי המילים, תוכנן, הפנים והפה שלי, ואני. הדיבור הופך מילה מייצוגית לאמת זעירה. דה מאן כותב שאוטוביוגרפיה איננה ז'אנר, אלא הצהרת המחבר שהוא הוא נושא הכתיבה. כך גם דיבור, שחלק מנושאו הוא תמיד האדם הדובר, והוא מצהיר: אני הנושא. אני נושא דברים ואני נושא הדברים.

כמגמגם, הדברים ברורים. מנגנון ייצור צלילי המילים נחשף ומצהיר עלי, אני הנושא. גם לאפרתי, שנתפס על מעברות הירדן במילה "שבולת" המצהירה עליו, וגם לחייל הגרמני בהולנד, וגם לאזרח המזוהה בכניסה לקניון על פי מבטאו, הדיבור הוא תעודת זהות. מצמוץ, קול שקט או רם מדי, או נימת התנשאות, בכל הפגמים הקטנים, בדיוק בהם, מוגדר כל אחד. וגם אם מישהו מדבר מושלם, פתאום צמרמורת, ומשהו יתאפיין בדיבורו.

פונקציה אנליטית במתמטיקה (כמעט כל הפונקציות המתמטיות שאנו מכירים הן אנליטיות), אף שהיא מבלה את רוב חייה ברצף, בקו החלק והיפה והמונטוני, ניתנת להגדרה חסכונית ומדויקת על ידי נקודות הקיצון ונקודות חוסר הרציפות הספורות שלה, אלה פגמיה, המגדירים אותה, וזהו הגוף ואלה הם ייחודיו או פגמיו, המגדירים אותנו. רשמים שחומקים מרדאר המחשבה ויוצאים ומהווים חלק מהפרוסופופיאה שהיא אני. המילה היא חומר והדיבור הוא גוף עם יצרים וחושים ולא־מודע, שנמצאים ביננו לבין שכלנו. איננו שולטים בגוף. לפעמים הוא רועד ללא סיבה, ומצמח שער וכוסס ציפורניים ללא כוונה. הגוף, שבחוסר מושלמותו ובייחודו מגדיר אותנו.

חיבורו של וורדסוורת' הוא בזכות כתיבה מקבילה, מגשרת, מתחברת, של מטאפורות ופרוסופופיאה. אך בסתירה לכך, גוף-החיבור עצמו, לפי דה מאן, מתעמת ומתנגד בחלקים רבים, וכך גם שפתו. את המילים הקשות ביותר שומר וורדסוורת' כנגד השפה עצמה. הוא טוען שהשפה בוגדנית, שהמילים הן כיסוי למחשבות, כמו בגד לגוף. והבגד הוא בוגדני (העברית מדייקת), כמעיל המורעל שנתנו להרקולס, המעיל שלבסוף הרגו. בסופו של דבר הן, המילים, אינן נאמנות למחשבות,²⁵ לא ניתן לשלוט בשפה, היא חתרנית ומקלקלת וצריך להניח לה. וורדסוורת' היה רוצה יחס אחר בין המילה למחשבה,²⁶ כמו בין הנשמה לגוף העוטף אותה.

פול דה מאן מתייחס לתפנית, לסתירה זו כאל תכלית הטקסט. כוחו של הטקסט הוא, לדבריו, אי-ההתאמה הפנימית, הפערים שבו. כדי לחיות, טקסט צריך דבר-מה שמעבר להיגיון. אך הוא אינו מבין מדוע וורדסוורת' מייחל ליחס אורגני יותר בין מילים למחשבה, כמו בין הגוף לנשמה, ולא כמו בין הבגד לגוף? מבחינת דה מאן כך הוא המצב ממילא. הוא מציב שרשרת: נשמה – גוף – בגד, וטוען שהגוף הוא מעטפת לנשמה כמו שהבגד לגוף. דה מאן לא מעלה על הדעת זיקה בין גוף לנשמה שאינה כיסוי.

הגוף לא נפקד מדבריו של דה מאן, אך הוא מופיע בקווי מתאר בלבד, והוא חלול. דה מאן מאפיין את הגוף בהיותו נראה, הוא מתעלם מתשוקה, חרדה או מחלה שעוברות בגוף ושמולידות מחשבה. הוא מתעניין ביחס בין השפה לעולם שבחוץ יותר מאשר בגוף ופגמיו, והפנים הנבנות ונשחתות הן מטאפורה לדמות הדובר ולא פניו באמת. האילם, איש העמקים, גיבורו של וורדסוורת' המוזכר לקראת סיום המסה של דה מאן מסמל חוסר יכולת דיבור, הוא איננו באמת איש אילם, נכה ומופלה, שגופו דובר במקום פיו. הגוף של דה מאן מדמה ולא מדמם. ודה מאן, שמדגיש את חשיבות הסתירה, לא מקשר אותה כאן לגוף הגשמי,²⁷ שיכול להטיל אי-סדר בהיגיון, לתת לתהום של ביאליק לבצבץ לרגע, ולאותיות – לשרוק.

הניסיון לשלוט נכשל. המגמגם אינו שולט בגופו, ורצונו לשלוט מרחיק את ההקלה. דרידה מבין שלא ניתן לשלוט בטקסט ובמרכיביו, והוא כמעט שמח על כך, שתמיד ישאר זנב, שארית לא צייתנית. וורדסוורת' מבין שלא ניתן לשלוט במילים, והוא מבקש שמילים תהיינה כמו גוף לנשמה, חלק ממנה. גם אצל דה מאן המילים מסרבות להיענות, וצלאן כתב יצירה מושלמת, אך כשהוא מקריא אותה ביטיוב היא נפרצת. כי אם בשפה לא ניתן לשלוט, ודאי לא ניתן למשול במילה המדוברת. הכול נפרץ, יש לתת לגוף לחבל בהיגיון ולחוש חיים. ומהי זקנה? לקום ולמזוג כוס מים, שכבר אינו רעיון, החלטה עם ביצוע אוטומטי, אלא צעד ועוד צעד ומים נשפכים על הבהונות. הגוף מופיע.

המילה המדוברת, מעבר לגשמיותה הנתונה לסיכול, חיה ברגע אחד בזמן. לפי דרידה, "היעלמותה של האמת בבחינת נוכחות, הסתרתותו של המקור מהנוכחות, היא התנאי לכל אמת".²⁸ הגוף, פגמיו, עקצוציו, מותו, נופח על כל אמת גדולה. האוזן השומעת מגלה את הגיחוך בהפיכת שולמית לסולמית בלשון הקודש של "בזק חברה לתקשורת".

דה מאן כותב בדיוק זאת. שהשקר נמצא בשפת המטאפורות, בפרוסופופיאה, ובאופן כללי באמצעי הספרותי המסיט,²⁹ ואנחנו נותרים ללא היכולת להבין את העולם אלא בצורה הפרטית, הרגעית ביותר. הצליל, הגוף והלא-מודע חיים ברגע קצר, ואילו המטאפורות מדברות על אמת כללית שאינה ניתנת להעברה, והחלק התמונתי, המדמה שבהן, ניצב, מתמיד, אינו חלק מהעולם. מגש הכסף נשאר כמות שהוא, בהיר ומבריק, בעוד הנערה והנער המתים התפרקו באדמה, זכרם התעמעם, לא בטרם דיברו אף הם מתוך הקבר.

הפוגה של צלאן היא באמת אמת גדולה מדי. אני יושב וכותב, אבל עכשיו כבר איני מכיר את עצמי קורא בה, הרגע עבר. באזכור נוסף של שולמית וסולמית יש שקר, תיעוד של זיכרון, שבו אני מתלהב מתיאורו. אני נשאר עם פרצי מילים שכתבתי, שאיגודם הוא עצמת עין של הגוף, ללא יצר או חיות, גוש הגיוני, מפגן שליטה כוזב (ומתגנבת הרגשה שאולי גם עכשיו, כאן, אני מתלהב, וכותב, משוכנע באמת גדולה והגיונית מדי? הרי איני זר לחלוטין לדברים שכתבתי לפני כמה שנים).

כמו צליל מילה, אמת נכונה לרגע. טיפת זיעה נוטפת לאט, כאב עמום. התעלות מתמונה של פסל בספר, או מקריאה מהירה של שיר פוגה, או צליל מילה בפולנית ממחנה ריכוז. הזרה זעירה עד ההתעשות מהבהלה, והחיים אחר כך הם מרדף או בריחה מהרגע ההוא, הגופני והקצר, מרדף של עמעום ואבדן. הרי מהו השיר של פרימו לוי אם לא הצבה של כל חייו, ההמתנה למותו, באורו של רגע ההתעוררות מהמילה הנהגית, ניסיון למנוע את אבדנו של הרגע. אפילו בהתגברות על הגמגום יש מן האבדן הזה, אובדן של רגע מיוחד, רגע של אמת ושל גוף. הסיפור מסופר וכבר אינו נכון. אין מעבר.

אני יושב וכותב לאחור. אני חושב שהכול מצביע על כך, על אמת הגוף הרגעית, ניתן לכתוב אמת רק בצורה הפרטית ביותר, והיתר הוא השחתת פנים. ובניגוד לרגעי, לפרטי, מטאפורות הן מוות, מקובעות בחלל כמו פסל באכסדרה, הקהל מתהלך סביבן, מתפעל מן השיש וחלקותו, ואני אתן, מדמה, כמו מקפיא את חיי, אך משתלט, שנה אחר שנה, רגע אחר רגע.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 פרנץ קפקא, יומנים: 1910-1913, מגרמנית: חיים איזק, מאכס ברוד, תל אביב: שוקן, 1978, עמ' 178.
- 2 פאול צלאן, "פוגת מוות", סורגשפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 9.
- 3 פאול צלאן, המשורר היהודי-רומני, נולד ב־1920 בצ'רנוביץ שבחבל בוקובינה בגבול רומניה, והתאבד ב־1970 בקפיצה לנהר הסיינה בפריז. במהלך חיטול הגטו של צ'רנוביץ' בשנת 1942,

- נלקחו הוריו במצעד כפוי למחנות עבודה. אביו מת במחנה מטיפוס ואמו נורתה למוות. צלאן, שלא היה עמם בבית בעת הפשיטה, גויס בהמשך המלחמה לעבודות כפייה במסגרת גרוד עבודה יהודי. את השיר "פוגת מוות" פרסם לאחר מלחמת העולם, והוא הקנה לו את פרסומו הראשון. השיר עוסק בשואה ומתאר מציאות של מחנה עבודה, או של מחנה ריכוז.
- 4 בעברית יש ל"כורים בור קבר ברוח" כפל משמעות – קבר באוויר, או: רוח נושבת במהלך הכרייה. במקור הגרמני המשמעות הראשונה של קבר באוויר היא העיקרית, ואליה אני מתייחס. עמנואל וייסגלס, "הוא", מגרמנית: אשר רייך, מאזניים ע"ב, 5 (1998).
- 6 אשר רייך, "הדיוקן הנשקף מבין השברים: על גלגולה של פרשת פוגת המוות וסביבה" מאזניים ע"ב, 5 (1998).
- 7 ש.ש.
- 8 ש.ש.
- 9 <https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>
- 10 dein aschenes Haar Sulamith
- 11 ז'אק דרידה, "שיבולת: לפאול צלאן" מצרפתית: מיכל בן נפתלי, תרגומי פאול צלאן, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 12 גרעון עפרת, "שבולים בארכיון", הברית והמילה של ז'אק דרידה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008.
- 13 פאול צלאן, "שבולת", סורג'שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 16.
- 14 "אין מעבר" בספרדית.
- 15 השיר נקרא בגרמנית "Schibbolet", עם SCH בתחילת המילה. תן לו לקרוא את השם הזה. אם יקרא "שבולת" הוא גרמני, הרגהו, ואם אחרת, שחט אותו.
- 16 פרימו לוי, "לקום", מאיטלקית: יצחק לאור, חטעם 6 (2006).
- 17 "לקום" בפולנית.
- 18 פול דה מאן, כאן.
- 19 פול דה מאן (1919–1983) היה מבקר ספרות נודע ושנוי במחלוקת.
- 20 משורר בריטי (1770–1850), מראשוני תנועת הרומנטיקה.
- 21 למהדורה ביקורתית של מסות אלה, ראו W.J.B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), *The prose works of William Wordsworth*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- וורדסוורת' עסק בחיבור זה בכתובות מצבה מוזמנות – שירים וחיבורים קצרים שכתבו משוררים מפורסמים ושנחקקו על מצבות – מנהג רווח באותם ימים. אך עם התקדמותו, מביא חיבורו של וורדסוורת' חוויות אישיות והופך לאוטוביוגרפי.
- 22 לפי דה מאן, בכל כתיבה מתקיימים במידת-מה מעברים בין קולות סמוכים, כמו בפרוזה, לדוגמה, בין קולו של המספר בסיפור ובין קולו של המחבר.
- 23 אזהרה זו, למנוע מהמת לדבר מקברו, היא לפרקים מסויגת. ניתן למצוא במסות של וורדסוורת' ושל דה מאן חלקים שדווקא תומכים באמצעי זה. לדוגמה דה מאן מהרהר שמא זו אזהרה יותר דידקטית ממעשית, ושניתן להשתמש באמצעי זה בתבונה להעמקת מסר רצוי.
- 24 חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", כל כתבי חיים נחמן ביאליק, תל אביב: דביר, 1938.
- 28 מעניין שדווקא פול דה מאן בחר להתייחס להאשמה זו של וורדסוורת', שהמילים מכסות את המחשבות כמו בגד מורעל. דווקא פול דה מאן, שהואשם בכתיבת טקסטים פרו-נאציים, ולאחר

- J. Atlas, "The Case of Paul De Man", *The New York Times* (28.8.1988).
 מותו, בכיורפיה שכתב עליו מכר שלו, הואשם בחיים רצופי שקרים. ראו: 26
 אלו מחשבות אינן מתומללות? דה מאן לא מפרט. האם אלה רצונות, חרדות, בהלות מתוך הגוף
 הלא-מודע?
 27 דה מאן כן מקשר, אך בעקיפין. הבגד הוא בוגדני והגוף הוא כמו בגד. אך אין אזכור או דיון
 בגוף כדבר בעל תוכן ונפח, המסוגל לייצר סתירה.
 28 ז'אק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, מצרפתית: משה רון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד,
 2002.
 29 trope