

"כמו דרך מסננת קרועה": חזרה ויחידאיות ביצירתו של ישעיהו קורן

אילה עמיד

בין מילה לתמונה – שתי כפות ידיים ומילה

על הקשר בין עטיפות ספרים לתוכנם אמר יגאל שוורץ כי "זה צריך להיות קרוב ולא קרוב, מטפורי וגם מטונימי, חדש, אבל נבנה גם על המוכר".¹ מי שענתה על דרישות אלה והציעה



איור 1: ציור העטיפה של הספר העומדים בלילות. עבודה של אנטוני טאפייס. עיצוב העטיפה: יעל שוורץ² (באדיבות הוצאת הקיבוץ המאוחד)

את אחד הפירושים המדויקים, לטעמי, ליצירת ישעיהו קורן היא יעל שוורץ המנוחה, שעיצבה את ציור העטיפה לספרו של קורן העומדים בלילות. ציור זה הוא בשבילי פתח-כניסה ליצירת קורן החידתית והייחודית כל-כך בהשוואה לספרות שכתבו בני דורו. שוורץ בחרה לעטיפה עבודה של אנטוני טאפייס, המובאת ללא ציון שמה (ראו להלן איור 1). ציור זה אופייני ליצירתו של טאפייס בתקופת ציורי-החומר שלו – ציורים המושפעים בעליל מן ה-art brute, האמנות הגולמית של ז'אן דובופה. למפגש של טאפייס עם דובופה בשנות החמישים נודעה השפעה רבה על עבודתו של טאפייס. כמו דובופה, טאפייס משחזר את הציור הקמאי בכך שהוא מייצר משטחי טיט, בוץ וחומר כתשתית לעבודותיו, שהן לא אחת רישומים על אדמה או על קיר. בראיונות עמו הביע טאפייס כמה פעמים את היקסמותו מן הקיר כאובייקט חומרי וכסמל המגלם בין היתר את שחיקת הזמן והנושא עליו את סימניו של החלוף – תמה העולה גם מדימוי הגולגולת במפלס התחתון של התמונה.

במושבה חסרת השם של קורן, הלוא היא כפר סבא בשנים הסמוכות להקמת המדינה, שולטים הבוץ, האבק והחול. היא מוקפת גדרות פרוצות וקירות מטים לנפול, מגודלת

צמחי עזובה ומגובבת חומרי פסולת. מבקריו של קורן נתנו את הדעת על החומרים הללו וראו בהם, בין השאר, את ביטוי של הזמן ומעבר הזמן במרחב החומרי הנשחק והמתבלה של קורן (כך אריאל הירשפלד בסקירתו לקובץ יונים לא נפות בלילה).³ או שראו בהם ביטוי לזרותה של התודעה, שיחסייה עם העולם החומרי ביצירת קורן – מלבד ברגעי אקסטזה בודדים – הם של חיכוך ודיסהרמוניה (כך עידן לנדוי בסדרת מאמרים מרשימה על מכלול יצירתו של קורן).⁴

מבחינת חומרי המציאות, התמונה של טאפייס היא אפוא פרשנות חזותית מדויקת למילותיו של קורן. אולם הזיקה בין כריכת הספר ותוכנו לא מסתכמת בכך. ביצירתו של טאפייס, ובמידת-מה גם בתמונת העטיפה, נחקר היחס בין החזותי למילולי, או בין התמונה למילה. על הקיר, או על ציפוי האדמה והטיט של ציוריו, נחרתים לא פעם סימנים, הדומים לציורי מערות איקוניים (כך בציור העטיפה) או לכתב הירוגליפי. טאפייס שהצהיר בהזדמנויות שונות על משיכתו אל הנסתר, מוקסם מכוחן המאגי של המילים ומיחסן אל החומר. "בסימני חריתה עתיקים אלה", אומרת מבקרת האמנות ברברה קטוואר, "מושעת הפונקציה התקשורתית הרגילה של השפה ומשמעותם היא בדיוק איכותם האניגמטית. החידה הופכת לעיקרון של תקשורת".⁵

גם ביצירת קורן מודגש ההיבט החומרי, החד-פעמי, של המילה, וגם אצלו, כמו בכתב חידה עתיק, היא נחרתת על החומר וחשופה לגלגולי השחיקה והזמן; ומנגד, מול אותה שחיקה וחד-פעמיות של המילה, עומדת התמונה – דימוי חזותי שהטקסט מבליט או ממסגר – והיא פועלת כמסוּסָה של זמן ושל משמעות. הנגדה זו שבין המילה לתמונה ביצירת קורן תידון בחלקו הראשון של המאמר, אגב קריאה באחד מסיפורי קורן המאוחרים והפלגה לסיפורים אחרים. הנגדה זאת תשמש לי מפתח לפואטיקה שלו ולמתחים שביסודה. המתח העיקרי, שהוא עניינו של מאמר זה, הוא המתח בין החוזר ליחידאי, או הסינגולרי. למתח זה גילויים מגוונים, והוא יוצג להלן כנקודת חיבור בין ממדים שונים של יצירת קורן. לשלושה מהממדים האלה יוקדשו שלושת חלקי המאמר. בחלקו הראשון תידון התנועה בין החוזר ליחידאי בזיקה לקשר בין המילה לתמונה ולמגמות ייצוג בספרות המודרניסטית. בחלקו השני של המאמר תוצג אותה תנועה עצמה כמתח שביסוד המנגנון הנפשי של הדמויות ביצירת קורן ושל חוויית הזמן-מרחב שלהן. בחלקו השלישי של המאמר תיבחן תנועה זו כעיקרון של ארגון אמנותי. עיקרון זה מגלם גם הוא מתח בחוויית הדמויות, בניסיון לתפוס את המציאות, לארגן אותה ולצקת בה משמעות. אגב הדיון, ובכל שלושת הממדים שייבדקו להלן – ממדי הייצוג, הסובייקטיביות והארגון האמנותי – אני מבקשת להמשיך ולבסס את הקריאה של קורן בהקשר הרחב של הסיפורת המודרנית. קריאה זו נקטו גם מנחם פרי, אריאל הירשפלד ועידן לנדוי, שנוטים לראות בקורן סופר "אוניברסלי" חרף חומרי המציאות המקומיים המובהקים שלו.

תחילת הפעילות הספרותית של קורן הייתה בשנות השישים והשבעים: אז פרסם קובץ סיפורים, מכתב בחולות (1967), ורומן, לווייה בצהריים (1974). במהלך שנים אלה ועד שנות השמונים והתשעים הוא כתב סיפורים נוספים שחלקם נכללו בקבצים יונים לא נפות בלילה והעומדים בלילות, שיצאו לאור ב-1989 וב-1992. השאר התפרסמו

בכתבי עת ובעיתונים. כתיבתו המינורית של קורן, המדווחת לאקונית על מציאות דלה ועל אירועים בזמן הווה, הייתה חריגה על רקע הספרות של בני דורו. סמוך להופעת המהדורה הראשונה של לוויה בצהרים תיאר גרשון שקד את גיבוריו של קורן כמי שלא רוצים "לגעת במים או ברוח", כשהוא משלח חצים של סרקזם אל ספרות התקופה.⁶ בכך הציב שקד את קורן כחלופה שולית, אך מרעננת באופייה המינורי והליטרלי, לסיפורת הדשנה, עמוסת הסמליות של זמנו. בין השנים 1989–2008 התפרסמו רוב סיפוריו של קורן – חדשים וישנים – בהוצאות חדשות וזכו לתגובת הביקורת, ובשנת 2008 הוא זכה בפרס ביאליק. בשנת 2013 יצא לאור הקובץ שתי כפות ידיים ומילה, הכולל את הרומן הקצר בן ארבעת הפרקים, "יוליק", ושלושה סיפורים נוספים – חומרים שחלקם כבר פורסמו בעיתונים ובכתבי עת. אף שמעולם לא זכה בהכרה גורפת או חרג ממעמדו השולי, דומה שכתבתו של קורן נתפסה כחריגה פחות עם השינויים שחלו בנורמות הכתיבה הישראלית בשנות השמונים והתשעים ולאחר שהוטמעה בספרות הישראלית השפעת הנאו-ראליזם האמריקני, שהחיה ושכללה את הכתיבה הביהיוריסטית נוסח המינגווי.⁷

המינגווי הוא אכן מקור ההשפעה העיקרי והמוצהר של קורן,⁸ בין היתר בשל ההתרכזות בפני השטח של המציאות הנראית ובחוויה החושית על חשבון הצלילה לנבכי התודעה. למעשה, יש וקורן מתקרב בכתיבתו לניסיונות היותר רדיקליים של המודרניזם והרומן החדש בשכלול אמנות התיאור של ההווה החומרית. כך במעקב המואט אחר הפעולה ואחר תנועת הגוף, המעלה על הדעת את הכתיבה הניסיונית של אלן רוב־גרייה,⁹ או בתיאור המוגדל של עצמים ומרקמים ראשוניים כאדמה וטיט בנוסח כתיבתו של קלוד סימון. בצד השפעה זו קיימת גם ההשפעה של התרבות החזותית, ובעיקר הקולנוע, על דרכי התיאור שלו ועל יחסו לעולם הנראה, השפעה שחשף קורן עצמו באחת מרשימותיו.¹⁰

אך כפי שמעידה יצירתו של אלן רוב־גרייה, דווקא הניסיון למסור מציאות אובייקטיבית ומוחשית מתברר לא פעם, פרדוקסלית, כרווי סובייקטיביות וחומרים נפשיים. ואמנם, כתיבתו המאוחרת של קורן משקפת עמדה מורכבת כלפי ייצוג המציאות הביהיוריסטי האופייני לו, או ליתר דיוק – חושפת את מה שהיה גלום ביצירתו ובאסתטיקה שבחר בה מראשית דרכו. כך בסיפורים "הוספיס", "במדבר", "המורה לטבע" ובנובלה "שוט" שנכתבו כולם בשנות השמונים.¹¹ כך גם בסיפור האוטוביוגרפי "שתי כפות ידיים ומילה" – שהתפרסם לראשונה במוסף הספרותי של הארץ בשנת 1996 – סיפור שחושף את מורכבות היחס בין העולם הנראה והתודעה ובין התמונה והמילה.

הנובלה "שתי כפות ידיים ומילה" היא ממואר שכתב קורן על הוריו, מניה ויחיאל קורנבליט. הסיפור נפתח ביום לידת אחיו של המספר, שבוע לאחר שאביו לקח אותו לספר, שגזז את מחלפות השער הענוגות של ינקותו בלי רשותה של האם. אלא שאירוע התספורת לא מגלם כצפוי את הקריעה הטראומטית מחיק האם עם הולדת האח, אלא מכונן אינטימיות חדשה עם האב הממעט במילים, האב שהליטוף שלו על עורפו הגוזז של הילד נחוה כדגדוג מענג. שבוע לאחר מכן, בעת מסע מפרך עם האב בשדות

הקוצים והברושים צרובי השמש בדרך למושב סמוך, הילד מתלונן על צמא. האב רוכן מעל תעלת השקיה בפרדס, מצמיד את כפות ידיו זו לזו ומשקה בהן את בנו – אלו כפות הידיים שבכותרת הסיפור:

המים היו צלולים מאוד ולרגע פחדתי לגעת בהם וללכלך אותם. מבעד למים השקופים ננעצו עיני בקרקעיתיה של הקערה. כה מחוספסת הייתה הקערה לעומת המים הצלולים ואני נבהלתי. גושים חומים של עור קשה מילאו את כף ידו של אבי, יבלות קוצניות, קמטים, שלפוחיות מים בהירות וקרועות. חריצים עמוקים, אפלים, ביתרו את פרקי אצבעותיו. "למה אתה לא שותה", שאל, ולאט לאט טבלתי את שפתי במים ולגמתי מהם עוד ועוד. אבי הגיש לי עוד קערת מים ועוד קערת מים וככל שהרווה את צימאוני, כן נעלמו היבלות והשלפוחיות הקרועות, גלים זעירים עלו וירדו במים הצלולים, קרקעית הקערה הפכה פתאום לקרקעית של ים. איים מסולעים צמחו מתוך העור הקשה, וילונות לבנים וצהובים של חול. אוניות המפרש עליהן סיפרה לי אמי שטו על פני קווי החיים והמזל שחתכו זה את זה וזרמו הלאה הלאה כנהרות גדולים. גשרים וסולמות החליפו צבעים, שקעו בשמים, נתלו בכוכבים. המים הזכים לא זעו עוד. כמו ים עתיק שעומד שם מאז ומעולם הם נחו בתוך קערת כפות ידיו של אבי. טיפה לא נזלה החוצה, טיפה לא ניגרה מבין אצבעותיו, טיפה לא נפלה על החול.¹²

האב הגוזר את תלתלי בנו לא יוצר, כצפוי, נתק משפע הנתינה שמייצגת האם. תחת זאת ידיו המבותרות, בהתאחות פלאית, נעשות ל"ים עתיק" שכל־כולו רוויה, מלאות והכלה: "טיפה לא נזלה החוצה, טיפה לא ניגרה מבין אצבעותיו". אבל לא רק גלגול צורה פלאי יש כאן, אלא גם סופראימפוזיציה של שני דימויים המורכבים זה על גבי זה ויוצרים תמונה אחת – הים אינו מסתיר את הכפות, והכפות אינן מכסות על הים. איים צומחים מתוך העור הקשה, קווי המזל הם נתיביהן של אוניות, והמים נחים בקערת כפות ידיו של האב, המזמנת לילד מפגש עם הוויה אוקיאנית שמעבר לזמן – "כמו ים עתיק שעומד שם מאז ומעולם".¹³

ומול שתי כפות הידיים המחוספסות של איש עבודה, שקורן מודה כי לא ידע אם הוא אוהב או שונא אותן, ו"ימים רבים עברו עד שהייתי גאה ביד הזאת, והשתוקקתי לשווא שגם ידי תהיה כמוה",¹⁴ מול האב ושתיקתו מתוארת האם וידה הרכה; מול תמונת ידי האב ניצבות המילים של האם ש"בין תמונה למלה היא תמיד בחרה במלה".¹⁵ האם היא זו שכאן – ובסיפורים אחרים של קורן – מלמדת את הילד אלף־בית; היא שבבגרותו קונה לו את כתבי עגנון, מחזיקה במחבוא ספרים ומסתירה בין ניירותיה, בסיפור "תנור", את תמונתו של הלורד ביירון. עם כל הרוך שבדמותה, האם היא המתווכת של המילה והתרבות (נציגת הסדר הסמלי, אם תרצו). אך כשם שבסיפור אחר ("הרים כחולים, כמו ים"), במהלך צעידה מפרכת בביצת חורף ארץ ישראלית, האם משילה מעליה כל סממן של תרבות, כך גם בסיפור זה – המתייחס במישרין לאמו של קורן, ילידת בסרביה – הארץ הזרה כופה עליה מאבק עם המילים והאותיות. אף שהיא כותבת "בכתיבה תמה, וכמעט ללא שגיאות",¹⁶ היא מתקשה באיות המילה "אהבה":

רק בין הה"א, האל"ף והעי"ן היתה מתבלבלת לפעמים, וכך יצא שדווקא את המלה שבה סיימה את כל המכתבים, "באהבה", כתבה בדרך כלל כמו שכותבים נח בשבע שגיאות: בית הא אלף בית הא – "באהבה". או לפעמים התחילה נכון, אבל אז היתה מתגנבת לה פתאום איזו עז בדמות וי"ו במקום בית ואחריה דווקא אלף, והיתה יוצרת עוד מלה שאיננה כתובה בשום מילון – "באהנא". פעם החסירה אות ופעם הוסיפה, פעם החליפה ופעם שינתה, עד שהופיעו צירופי-אותיות חסרי-משמעות, שאלמלא מיקומם במכתב ואלמלא ידעתי של מי היד הרכה שכתבה אותם, לא הייתי יכול להבינם [...] כמה אפשרויות לשגות יש במלה הזו – מעולם לא חישבתי, אבל אמי כנראה מיצתה את כולן.¹⁷

רק סמוך למותה, כשהיא מוסיפה שורה למכתב שכתב האב לבן השווה אותה עת באנגליה, מצליחה האם לאיית את המילה נכון, אלא שהנמען מזהה בשתי המילים האחרונות של המכתב "באהבה, אמא", כיצד [...] אבד לה כוחה. הקווים העדינים רעדו זה על זה כמו חוטים דקיקים, התנדנדו והתפרקו, לא התחברו למלים.¹⁸ המילה של האם, על שפע גילוייה הטיפוגרפיים והגרפיים, נעשית כך מסמן המשנה את פניו בכל גילוי שלו. היא שברירית ולא יציבה, היא מתפצלת למופעים שונים ומקשה על הפענוח. מנגד, הדימוי של כפות הידיים האבהיות יוצר תמונה שלמה. יש בה זרימה ותנועה, אך גם ממד של נצחיות, תחומה ואין-סופית גם יחד. מילתה של האם נעשית כך מוחשית, היא יחידאית בכל אחד מגילוייה ונמנעת מן ההכללה שבביטוי "אהבה". ואילו בתמונה המקושרת עם האב נוצר – דרך ההרכבה זה על גבי זה של דימויי הידיים והים – ממד של כפילות, חזרה והדהוד של משמעות.

למתח בסיסי זה בין מילה יחידאית, המתפצלת לגילויים שונים, ובין תמונה כפולה, מהודקת ומהדהדת-משמעות, יש גילויים נוספים ביצירת קורן. למעשה, תמונה כפולה, או סופראימפוזיציה נוספת קיימת כבר בהמשך סיפור זה. כאשר מוצא קורן במקום גלותו באנגליה לוח מוזהב לזכרו של מורה לעברית שמת ב-1590, הוא מרגיש שזכר המורה האנגלי שלימד עברית – שאותה הוא מכנה על אף הכול "שפת אמ"י" – "הציב אצלי איכשהו את הכפר הנידח ושכוח האל הזה, שגגות קש ורעפי אבן רובצים על גגות בתיו, על-פני אותה אדמה שעליה השתרעו שדות השלף הצהובים אשר לאורכם הלכתי באותה שבת יחד עם אבי בדרך לצופית".¹⁹

הסופראימפוזיציה כאן היא הצבה של הווה על גבי עבר. הצבה כזאת מתבקשת בסיפור שהוא במהותו ממואר. אולם היא נראית לי מהותית לכתיבתו המאוחרת של קורן בכלל. שכן גם בסיפורים שאינם סיפורי זיכרונות אוטוביוגרפיים מוצהרים, מורכב לא פעם על מראה מן ההווה דימוי חזותי מן העבר ומעלה באוב זיכרון נשכח. כך בסיפור "המורה לטבע" מ-1988, קרחת יער ושתי גדרות אבנים מצדיה, שהמספר רואה בחטף אגב נסיעה, מעלה את זכר "שני הפסים המפוספסים שחצו את קרחתו של מר בוימר",²⁰ המורה לטבע. מכאן נסוג הסיפור לילדותו של המספר ולקשר המוזר עם המורה המסתורי, שבמהלכו מתגלים לילד עקבותיו של סיפור אהבה מושתק מן העבר. כאשר הילד שבגר חוזר להווה, מופיע המורה במפתיע לעיניו – כפי הנראה בהזיה בהקיץ – והפעם מתגלה כי "שני הפסים

הדקים של קרחתו לא היו אלא גבולותיו האדומים של פס אחד, ארוך, פצע שהגלד, דימם מעט וחצה את ראשו.²¹ כך אפוא, בגלגוליו של אימאז' מן ההווה לעבר ושוב להווה הוא נעשה מטפורה לפצע המדמם עדיין מסיפור הילדות. באורח דומה בסיפור "המדבר" – זיקוק שרואה חייל אובד במדבר בשנות השישים מתמזג עם "זיקוקים, אורות, צפירות, תיירים ורוכלים" בליל קיץ תל אביבי ב-1987, שבו "גבר מזיע מחפש את מה שלא איבד, חוזר אל שמהם לא יצא".²²

בעוד הדימויים החזותיים מוטלים זה על גבי זה ויוצרים ראייה כפולה והדהודים של משמעות, המילה הכתובה ניתקת מן החזרה ומודגש החד-פעמי והמוחשי שבכל אחד מגילוייה. אי-אפשר להתעלם מן הרושם הרגשי העז של המילה "אהבה", על כל אפשרויותיה, בסיפור "שתי כפות ידיים ומילה" וכיצד היא משרטטת ברוך את דמות האם – בעיקשותה לדבוק בתרבות הכתובה, בנחישות של אהבתה, שגם בשפה תותבת היא חותרת למצוא לה ביטוי, כשכל ביטוי שלה מתעקש, בתורו, על ייחודו וחד-פעמיותו. אולם עניינו של קורן הוא במילים שבהן נוצר רווח – או השהיה – בין המסמן למסומן, וכך מודגשת איכותו החומרית והחד-פעמית של הסימן. עניין זה אינו מוגבל לסיפורנו זה, ויש לכך דוגמאות רבות לכל אורך יצירתו: מכתב פתוח עם אותיות לא ברורות וספר סגור בסיפור "קפה חם בבוקר", אותיות חרותות בתליון, כתיבה ומחיקה של סימני הזמן בחול בסיפור "בורות מורעלים" ואותיות הנכתבות ונמחקות בחול בסיפור "צלף". וכך גם אותיות לא ברורות באבן בסיפורים "אוניות גפרורים" ו"שילינגים מצלצלים" ומכתב לא מובן בספרדית באותו סיפור, ופסים-סימנים הנחרתים בקיר בסיפור "עוד מת אחד", ואותיות לא ברורות, מסנוורות, המועתקות מספר בסיפור "המורה לטבע". גם המילה הנהגית לא תמיד ממלאת את תפקידה התקשורתי כאשר המילים מתפוררות ושורטות בגרון או בוקעות כצלילים מרוסקים (בסיפור "שוט").

כמו בציורי החומר של טאפייס, מודגש אצל קורן ההיבט החומרי-גרפי-מוחשי או הצלילי של המילה, זה שרואים, חשים או שומעים לפני שמפענחים – ולא פעם על חשבון תפקידה התקשורתי. אך בעוד בתמונה המילה היא מטבעה נטע זר והסימן הלשוני הוא קודם כול קו, חומר מחומרי הציור – במדיום הטקסטואלי הבלטה זו של המילה, חומריותה וזרותה, מאותתת ברפלקסיביות שלה על אפשרות של קריאה ארס-פואטית. בשבילי מבטאים גילויים חומריים אלה של המילה את אופן שימוש של קורן במילים ואת יחסו לעולם הנראה. שכן לשונו של קורן היא, בניסוחו של אריאל הירשפלד, "לשון הבטוחה ביכולתה לגעת".²³ היא חותרת לצמצם את הפער בין שפה לעולם במסירה המדויקת של מציאות קונקרטית. אך בעשותה זאת, כלומר בחתירתה אל הממשי והיחידאי ולא אל המופשט והמכליל, אל הוראתה המידית של המילה ולא אל משמעות-על – היא גם מצמצמת את עצמה. המילים הן "חומריות" אפוא מבחינת קרבתן לחומרי המציאות של הסיפורים. כמו אצל המינגווי הן הכזיבו בתור מכוננות קשר אנושי, והן מסתפקות בתפקידן כמילות-תמונה, מילים המתמסרות לעולם של מראות ולא של הפשטות. כמעט כל בחירה, אפילו אקראית, של קטע מיצירתו של קורן מגלה את החוב שלו לאסתטיקה הביהביוריסטית, שעניינה הוא רגע ההווה הקונקרטי, רגע שנמסר בשפה שנמנעת מעיבוי מטפורי ומהפשטה ושדקה בערכן הנקוב של המילים. להלן שתי דוגמאות, הראשונה מהסיפור "עוד מת

אחד": "שבת. אין הרבה ציפורים בביקעה הארוכה והלבנה. יש שיחים ירוקים, רתמים. הם מטפסים עם הואדיות הצרים אל ההרים. יש הבל חמצמץ של אשפה המפוזרת ערימות ערימות על האדמה הלבנה, בין השיחים הירוקים".²⁴ הדוגמה השנייה היא מהסיפור "יום לפני תחילת הלימודים":

זה היה יום לפני תחילת הלימודים. השמש עוד היתה מלאה, אך כבר נגעה באופק. הרחוב הראשי היה מלא אדם. תור גדול של ילדים עמד בפתח חנות הספרים של מר קסלר. כריכות קרועות של ספרי לימוד משומשים התגוללו על הארץ. רוח קלה ירדה ממערב. עטיפה חומה של מחברת התעופפה באוויר, נחתה ליד העמוד שניצב במרכז הכיכר. משאית עמוסה בארונות, שולחנות, מיטות וארגזים עמדה לפני מישור ההובלות של יוסקה שוורץ. גם ליד חנות הבגדים של בן-בסט הצטופפו ילדים והוריהם.²⁵

ובה-בשעה – אם נשוב בתנועת מטוטלת אל הקוטב האחר – לעומת חד-פעמיותה של המילה וחתירתה אל היחידאי, המראות, בתורם, יוצרים שפה משלהם עם יסודות של חזרה ומקצב. מבקריו של קורן, רובם ככולם, מתייחסים אל צפיפות האנלוגיות בכתביה ואל מה שמנחם פרי מכנה "ריתמוס החזרות על פרטים המתקשרים למרכז".²⁶ אך לא תמיד האנלוגיה היא עשירה ומפורטת כמו בסיפור "שתי כפות ידיים ומילה", שם מתגבשת הראייה הכפולה של הים והידיים לכלל היגד מטפורי על שפעת הנתינה האבהית. לרוב, אלו הם פרטים חוזרים, צורות דומות של עצמים, צבעים חוזרים (כצבעי הלבן והירוק בציטוט שלעיל) בחזרה כמעט אובססיבית הן בתוך הסיפורים והן בין סיפורים שמפרידות ביניהם עשרות שנים. פעולתה של החזרה, או האנלוגיה בין אין-ספור הפרטים, כפי שהטיב לבטא זאת עידן לנדוי, היא בערוב שדות של משמעות, ערוב שתוצאתו התמוססות הקטגוריות המובנות של החשיבה. במקומן יוצרת החזרה תבניות של מה שלנדוי מכנה "חישה".

הטלת הדימויים אלה על אלה בכתביה המאוחרת של קורן היא, אם כן, המשך – או וריאציה אחרת – של הצפיפות האנלוגית המאפיינת את יצירתו מראשיתה, ושאחזור אליה בחלקו השלישי של המאמר. אלא שלעומת הכתיבה המוקדמת, הממוקדת לרוב בהווה הנראה לעין, בכתביה המאוחרת מעוגנות החזרה והכפילות בפעולתו של הזיכרון החושי, המקבע דימוי חולף מן ההווה בעזרת דימוי מן העבר. לסיפור ההווה הלאקוני מתווסף כך עומק זמן, והנובלה "שוט", שקורן כתב בשנות השמונים, ממחישה היטב התפתחות זו. הנובלה, שפותחת את הספר העומדים בלילות, נעה, כלשונו של עדי אופיר, במרחב חללי בעל ממד אחד ובזמן תלת-ממדי²⁷ על פני שלושה דורות, תוך מיזוג זמנים והתקה דמויות-חלום בין דמויות. באופן זה, בתודעתה של אחת הדמויות – איתן ספקטור, מורכבת דמותו של נער מוגבל שתעה עם אהובתו מבית המחסה ונמצא מת – על גבי דמותו של עובר אורח החולף על פני איתן בהווה: "יום אחד, אחרי שנים, כשנסע איתן ספקטור לבקר את הוריו והיה תקוע ברמזור שבכניסה למושב, הוא ראה את הילד הזה, שמת מזמן, שהיה גדול עכשיו, אבל מעולם לא זכר את שמו. גבוה, שמן, גבו כפוף, קסקט כחול על ראשו, מחבק אישה קטנה [...]".²⁸ באיחוי תחבירי מיוחד שהופך את הילד המת ל"גדול עכשיו", התעתוע הופך

לעובדה. יתר על כן, במעשה הזיכרון, בסופראימפוזיציה משולשת, מתערבבים המת והחי עם דמות נוספת, דמות גבר מתעלל, שנחרתה בזיכרוננו של איתן מילדותו:

והילד עם התרמיל הגדול מהתחנה המרכזית שמת מזמן, היה לגבר הנמוך הנושך בצווארה, בורה מהעיניים הצופות בו מבעד לענפי הברוש. וחוזר אליה, עומדת ליד הקיר, נוטל את ידה, ורק האופנוע שחלף על פניו, והצפירות שעוררו אותו מתרדמתו ברמזור האדום שבכניסה למושב עוד שרטו את עורו ודקרו בו כמו השינים שננעצו בידיו, כשירכו עוד הייתה לחה שם מתחת לגדר.²⁹

על ידי תבניות חושיות של ראייה ומגע נוצרים זהות ומיזוג מבלבל בין דמויות, בין סצנות שונות מן העבר (ההצצה במעשה ההתעללות, נשיכת כלב) ומרומזת אפילו זהות גופנית בין הדובר והנערה קרבן ההתעללות (דקירת השיניים, הירך הלחה); תמונת ההווה, כמו בחלום, מתעבה אם כן על ידי תמונת העבר המוצבת עליה. הפואטיקה של קורן מתקרבת בכך לזו של ויליאם פוקנר, ובמיוחד למונולוג הראשון ברומן הקול והזעם. דוברו של המונולוג הוא בנג'י המפגר, המתיק את דמות אחייניתו בהווה אל דמות אחותו שאבדה לו, וכל מראה, ריח וצליל מציב אותו מחדש באפיזודות מילדותו, שהוא חווה כהווה ולא כזיכרון. גם בסיפור "שוט" של קורן, אי-השליטה של הנער המוגבל על יצרו גורם להרחקתו, כפי שגרם לסירוסו של בנג'י אצל פוקנר. כמו פוקנר, גם קורן בונה ביצירתו עולם תחום, לוקלי ואוניברסלי גם יחד, עם דמויות שחוזרות ומופיעות בסיפורים שונים. אבל הדמיון לפוקנר הוא גם עמוק יותר ונוגע לאופן שבו תבניות חושיות של ראייה, מגע, שמע וריח מציבות על גבי אימאז'ים מן ההווה אימאז'ים מן העבר הנחווים כתוצאה מכך כהווה.

כך אפוא, בצד ההשפעה הברורה על קורן של המינגווי ושל הכתיבה הביהביוריסטית, נתנו המבקרים את דעתם גם לקשר של קורן לקוטב השני של המודרניזם האמריקני – ספרות זרם התודעה שפוקנר הוא נציגה המובהק.³⁰ שתי השפעות אלה ניתן לעגן לדעת באותה חלוקת תפקידים שהתווייתי כאן בין המילה לתמונה: המילה היא המילה השטוחה, הנמנעת ממטפורות, של הכתיבה הביהביוריסטית נוסח המינגווי, כתיבה ההולכת נגד היבט החזרה וההכללה של השפה וחותרת אל הסינגולריות של הנראה והמוחש ברגע-ההווה החולף. עם זאת, בתוך כתיבה זו, המכוונת אל העולם המוחשי ולא אל התודעה, דימויי הראייה והחשה מתארגנים בתבניות חוזרות ובסופראימפוזיציות ומכוננים רגע שנוע בין תפיסה ובין זיכרון, רגע שבו ההווה אוחד את העבר והראייה נעשית רב-ממדית – כמו ביצירתו של פוקנר. יצירתו של קורן משחזרת כך את שליטתו של העבר בהווה וכן אותה תחושה ודאית של הגיבור או הדובר שהוא לעולם "חוזר אל מקומות שמהם לא יצא", חולף שוב ושוב "על פני כל המקומות החיים והרגעים המתים".³¹

ואמנם, כמו אצל פוקנר ומחוז יוקנפֿטופֿה הבדיוני שעיצב ביצירתו, ההכרה בנוכחותו התמידית של העבר בהווה מערבת לבלי הפרד את ממדי הזמן והמרחב. בריאיון עמו הודה קורן כי בכל פעם הוא נשבע לעצמו שלא יכתוב עוד סיפורים על כפר סבא ותמיד בא עוד סיפור.³² דומה אפוא שגם כישות כותבת אין לו מוצא מן המרחב שהוא חוזר אליו

בסיפורים רבים כל כך: הנופים החוזרים של עצי האקליפטוס, המחסנים, הכפר הנטוש, הפרדסים, ברכת ההשקיה וכן הדמויות החוזרות, בשמן שלהן או בשינוי שם. הסיפור שמבטא הכרה זו באופן מורכב במיוחד, סיפור שבו מתנסחת במפורש האמירה כי "מן המקום שנולדים לא בורחים", הוא "אוניות גפרורים" מתוך מכתב בחולות, שראה אור ב־1967. קריאה בסיפור זה מראה כיצד גם ביצירתו המוקדמת של קורן מתעבה תמונת ההווה על ידי העבר וכיצד קשור הדבר למרחב המיוחד שיצירתו של קורן מעוגנת בו. אם הסופראימפוזיציה של עבר והווה בסיפורים המאוחרים היא מפורשת ומיוחסת לתודעה הזוהרת, "אוניות גפרורים" המוקדם הוא דוגמה לאופן שבו נוכחות העבר בהווה חורגת מן הזיכרון המודע. נוכחות העבר מתגשמת באירועי ההווה והופכת לדפוס טראומטי, שיש בו (במונחיו של פרויד)³³ ממד של "כפיית חזרה". בה־במידה שדפוס זה מעצב את חווייתה של הדמות, ששבה וחווה אירוע טראומטי באופן סמלי וממשי גם יחד, הוא גם מכתוב את ארגון פרטי הסיפור, את עיצוב המרחב שלו ואת מערך הזמנים המורכב. יתר על כן, בשני מישורים אלה – של חוויה ושל ארגון נרטיבי – מגלם גם "אוניות גפרורים" את התנועה על ציר החזרה והסינגולריות. ההווה נחוה כחזרה תמידית על העבר, ואילו אירוע־העבר הטראומטי נחוה כהווה מתמיד, יחידאי ומנותק מרצף של אירועים דומים, שהיה עשוי להעניק לאירוע המשכיות ומשמעות.

חזרה ויחידאיות בחוויית הטראומה – "אוניות גפרורים"

על ריבוי הפרטים החוזרים בסיפור "אוניות גפרורים" ניתן לעמוד אפילו בקריאה ראשונה: צבעי שחור־לבן־ירוק־לבן, קורים וחוטמים, מים וגלים. פרטים אלה אינם אלא רסיסיו של אירוע אחד שבו נפתח הסיפור, אירוע סקילתם והטבעתם של חתולה וגוריה על ידי ילדי המושבה ובראשם הנער ספיבק, כפי שחווה אותם יונה – ילד ואחר כך נער ואיש בנוף המושבה הקבועה של קורן. המדובר באחד מגילוייה הקיצוניים של האלימות הילדית הרווחת בסיפוריו של קורן, שדומה כי היא חלק מאותו תהליך "אילוף" האופייני, לפי קורן, לילדות ולנערות הארץ ישראלית – תהליך לוחץ, מרוקן, אך גם כזה המעניק מחסה וזהות.³⁴ מדמותו של יונה, אשר חוויית האילוף של ילדותו מעצבת את חייו ומותו, אפשר להקיש אפוא על סיפורים אחרים ודמויות אחרות של קורן, המשוקעות בחוויית ילדות טראומטית.

במהלך האירוע, לאחר שסקלו והטביעו חתולה וגור אחד, מכריחים הילדים את יונה, שאינו יודע לשחות, להיכנס למים, ובעודו נתון באימת הטביעה הם עוזבים אותו ופונים להטביע את יתר הגורים. לאחר אירוע זה של הפתיחה עובר הטקסט ליונה המבוגר וליחסיו עם אמו, רחל המשוגעת, ועם שכניו הערבים – מוכר הפלאפל אחמד נאיף ובניו. יונה בונה בית לאנגלי המתגורר בפאתי המושבה, והוא מתכוון לבנות בית לאמו, אבל הכוונות ואפילו המעשים לא מצליחים לחרוג מגדר חלום או משאלת לב ולחולל שינוי במציאות חייו. יונה המשיט אוניות גפרורים בגיגית הכביסה של אמו, רדוף דימויי מים וגלים, ובשיטוטי הלילה שלו אל הברכה ואל קברם של תאומים אוסטרליים שמתו בטביעה, מתגלגלת אימת הטביעה של ילדותו במשאלת מוות:

החול היה רך והוא ישב עליו. בבוקר הוא יראה את הים. אחר כך יחזור הביתה ויראה את ההרים שבהם נעלמה כתו של אחמד נאיף. החול היה רך והוא ליטף אותו. טמן את ידו בחול, הרים מלוא החופן ופיזרו לאט-לאט על רגליו. החול ירד כחוטים דקים, אווריריים של אור לבן, שהשמש מותירה לאחר הטביעה. הוא שכב על גבו. התרומם והביט על מַטְבֵּעַ גופו בחול. בעט בדמותו אשר בחול, רמס את דמותו אשר בחול, ונעלו מלאה גרגירים.³⁵

אקט הטביעה משוחזר בדימוי האור הלבן, שכמו פריטים אחרים הוא מיובא מסיפור החתולה. הבחירה במילה "מַטְבֵּעַ" לתיאור סימניו של הגוף בחול ומחיקת הסימן בחול – אותו מוטיב הנודד בין סיפוריו של קורן ומגוון את משמעויותיו בכל אחד ממופעיו – מהדקת את הקשר לסיפור הטביעה. כאן מתגלגל המוטיב במחיקה עצמית של יונה – מעין חזרה מרצון אל אירוע ההטבעה והשלמה שלו. במונחי השיח על טראומה ניתן להבין פעולה זו כ"הִפְגָּן" (acting out או agieren אצל פרויד),³⁶ כשקרבן הטראומה פועל את הסצנה הטראומטית או מגלם אותה במעשיו שוב ושוב, באופן כפייתי, בלתי נשלט ובלתי מודע, המודגש בסיפור זה על ידי פעלים אלימים כ"בעט" ו"רמס". יתר על כן, על פי פרשני פרויד, "[ה]נטייה לחזור באופן כפייתי על סצנות טראומטיות – לעתים קרובות סצנות אלימות – בדרך שהיא הרסנית וכרוכה גם בהרס עצמי" מבטאת משאלת מוות.³⁷ כזאת היא המחיקה העצמית של יונה, אשר יוצאת מגדר חזרה סמלית על העבר כשהיא מנבאה את העתיד ומתממשת בסופו של הסיפור, שהוא כפי הנראה סופו של יונה. לאחר שבניו של אחמד נאיף שהתעללו באמו של יונה שורפים את ביתו של האנגלי, יונה הולך אל הברכה ויורד בשלבי הסולם אל תוך המים ההולכים ונספגים בבגדיו ובנעליו, והסיפור נחתם במילים "אבל יונה לא ידע לשחות".

בחזרה על אירוע הטבעת החתולה – אם על ידי אזכורו כמה פעמים בטקסט ואם על ידי פיזורו בין אנלוגיות ושבירי מוטיבים – ניתן לראות מעין שחזור או מימוש טקסטואלי של כפיית החזרה שיונה נתון בה. היבט פרפורמטיבי זה של החזרה בטקסט מצטרף למאפיין בולט אחר של הסיפור, שהוא היפוכו מבחינה פורמלית, כלומר מבחינת האופן שהוא מממש את היבט התדירות של הטקסט. כוונתי לשימוש הרווח במודוס ההרגלי או האיטרטיבי, זה שהחזרה בו היא לא במישור הטקסט, אלא במישור האירועים. בדרך של הכללה מקבץ המודוס ההרגלי אירועים חוזרים תחת תווית של אירוע אחד: "יונה היה שותק וממשיך לבנות לאנגלי את ביתו"; "יונה היה פוקח את עיניו הירוקות וידיו היו משחקות בגפרורים כבויים"; "בלילה, כשחזר מביתו של אחמד, היה יושב על המצבה של התאומים האוסטרליים, מדביק גפרור לגפרור ובונה סירות צרות וספינות משוטים".³⁸

היבט התדירות של הטקסט, שבמחקר הנרטולוגי של ז'ראר ז'נט (Genette) מוגדר כיחס בין מספר ההתרחשויות של אירוע בסיפור ובין מספר הופעותיו בטקסט, הוא על פי ג'ונתן קאלר (Culler) ההיבט המעניין ביותר מבין אפשרויות העיצוב של הזמן בנרטיב. מכאן העניין שמצאו בו המודרניזם וספרות האוונגרד. במיוחד מרתק הוא המודוס ההרגלי או האיטרטיבי,³⁹ שקורן אכן עושה בו שימוש מיוחד ויוצא דופן. למעשה, מתרחשות בסיפור שתי פעולות מנוגדות: מצד אחד, אירועים המתוארים

כאירועי שגרה שמתרחשים כמה פעמים, אך אלה גולשים פתאום אל התיאור המוחשי של אירוע חד-פעמי. תופעה כזו ניתן לזהות, למשל, בחילופי הדברים בסיפור בין יונה והנערים ובין אחמד נאיף ובניו, או בתיאור בניית הבית המלווה את הסיפור. הדיווח ההרגלי שמתאר שרשרת אירועים מתמשכת עובר בלי התראה אל דיווח על בוקר או לילה אחד מסוים בשרשרת האירועים. בכך הוא מקשה על הקביעה אם מדובר באירוע חוזר או באירוע חד-פעמי. אולם בעוד גלישה זו בין ההרגלי לחד-פעמי ניתן להסביר בכך שהאירוע החד-פעמי מייצג את החוזר או שהחוזר הוא רקע לחד-פעמי, קשה יותר למצוא הסבר לתופעה הפוכה. כוונתי למקרה שבו אירוע הטבעת החתולה, שנדמה כחד-פעמי, מאוזכר בשנית, ואז מתברר שזהו אירוע שקרה מספר פעמים. לפתע נאמר בטקסט: "אחרי שספיבק והילדים היו מטביעים את החתולה, הם היו יושבים" וכו'.⁴⁰ מכאן משתמע שהאירוע היה טקס קבוע של ילדי המושבה, בעוד בפתח הסיפור הוא מתואר בפירוט כאירוע חד-פעמי שהותיר את חותמו ביונה.

הגלישה הדו-כיוונית, מן ההרגלי לחד-פעמי ומן החד-פעמי להרגלי, נראית לי מעניינת מפני שממבנה הזמנים המורכב בסיפור הזה, המבשר את מבנה הזמנים של הסיפור "שוט" המאוחר, ניתן להסיק שתי מסקנות על תחושת הזמן והמציאות אצל דמויותיו של קורן. המסקנה הראשונה היא שהכול נדון לחזרה ואין מוצא מן הקבוע והגזר מראש; אפילו מה שנדמה כחד-פעמי ובלתי צפוי מסתבר בדיעבד כחוזר וכידוע מראש. הכול נתון לאותה "רגילות" שהעולם הקורני חדר בה, שאין מוצא ממנה, כפי שתיאר אותה אריאל הירשפלד. המסקנה השנייה, ההפוכה במונח מסוים, היא שבזמן האירוע החד-פעמי (במקרה זה האירוע הטראומטי של הטבעת החתולה וניסיון הטבעתו של יונה) אין מבט-על המאפשר לחוות אותו כאירוע חוזר ושעתיד לחזור ואף להסתיים. האירוע הנורא, שבמהלכו נתון יונה בחרדת מוות ובהרגשה שגורלו יהיה כגורל החתולה וגוריה, מתואר – גם אם חזר כמה פעמים – מבפנים, כמו בפעם הראשונה, מתוך אי-הוודאות והחרדה של ההתרחשות, והוא משולל נחמותיהן של הרטרופקציה ושל הידיעה שלאחר מעשה של יונה כי הוא עתיד להינצל ממוות. את המסקנה הזאת מחזקת העובדה שבמקטע הסיפור שבו הילדים מנסים להטביע את יונה וטובלים את ראשו במים, יש תפנית פתאומית אל לשון הווה ("קורעים את יונה מעם הסולם").⁴¹ כך מוצג האירוע הטראומטי כאירוע שהוא מעל רצף הזמן הרטרופקטיבי – פתוח אל אי-הוודאות, מתרחש וממשיך להתרחש תמיד, לעולם נחוה מתוכו, לעולם לא הופך לעבר ולזיכרון.⁴²

מערך זמנים דומה, שיש בו גלישה מעוררת תהיות בין ההרגלי לחד-פעמי ולהפך, איתרו הנרטולוגית דורית כהן (Cohn) והסופר-בלשן ג'ון קוטזי (Coetzee)⁴³ בסיפורו של קפקא "המאורה". החיה הלכודה בתוך המבנה שבנתה לעצמה, לכודה גם בתוך תפיסת זמן, שבה היא שבה וחווה רגע של חרדה (רגע הרחש המעיד על חיה אויבת). בה-בשעה, בכל אחת מהחזרות היא לא מצליחה להתעלות מעל האימננטיות של רגע הסכנה ולהתבונן עליו ממרומי הידיעה שאירוע דומה כבר קרה והסתיים בלי פגע. כך יוצר קפקא זמן שאין מוצא ממנו, אמנם זמן מעגלי, אך כזה שלא נשען על ביטחונות המחזוריות, והוא מוחש מתוך נקודת ההווה ולא ברטרופקציה והכללה סיכומית.

אצל קפקא, טוענים החוקרים האמורים, מבנה הזמן מחקה את מבנה המאורה ואת אופן ההימצאות של החיה בתוכה. זהו מבנה מבוכי, שהתעייה בתוכו נובעת גם מכך שבדומה לחללים אחרים ביצירת קפקא (חומת סין, למשל) הוא סגור ופרוץ בעת ובעונה אחת, אי־אפשר להבחין בו בין הפנים והחוץ. מבחינה זו, המרחב מקביל במבנהו לשרשרת האירועים החוזרת שאין ממנה מוצא, מצד אחד, אך כזאת שכל אירוע נחוה בה תמיד בהווה ומבפנים, מצד אחר. על כן לא מתאפשרת תחושה של גבולות האירוע – הוא לא מתוחם מבחינת התחלתו וסופו או ביחסו לאירועים אחרים, והוא נותר פתוח אל הבלתי ידוע. הן תחושת הזמן והן המרחב לא מצליחים אפוא לספק הגנה לחיה הקפקאית מפני האויב המסתורי, שלעולם אין לדעת אם הוא בחוץ או בפנים, אויב ספק־מציאותי ספק־דמיוני, שמן הרמזים על זהותו נראה כי אין הוא אלא בבואתו של היצור המסתתר בתוך המאורה.

גם המרחב של קורן הוא מרחב סגור – סגירות שהיא ביסוד חוויית העולם שלו. קורן, בלשונו של הירשפלד, "בורר ומזמן יחד פרטי בלייה והזנחה סביב המוצאים – החלון, הגדר, הביב, המדבר – היוצרים דרמה סמלית בין אדם אחד המנסה להבקיע לו דרך מבעד לסגירה הנערמת סביבו".⁴⁴ "מהמקום שנולדים לא בורחים",⁴⁵ אומרת אמו המשווגעת של יונה על שאיפות ההתרחקות של בנה. כסיפורים אחרים של קורן, גם "אוניות גפרורים" משרטט באופן ברור יחסים של "כאן" – המושבה שיונה לא מצליח לצאת ממנה, הבית המוקף קוצים, החולות, הברכה הסגורה שבה נכלאת וטובעת החתולה ושבה עתיד יונה למצוא את מותו – לעומת "שם" ערטילאי: אמריקה, ההרים הכחולים כמו ים והים והסירות המפליגות בו. המדובר במרחבים פתוחים, אך בלתי מוחשיים בעליל, שתפקידם העיקרי הוא להתוות את גבולותיו של כאן חסר־שם שאין מוצא ממנו. ואילו ה"שם" נותר בגדר משאלת לב בלתי מושגת – מושא של כיסופים רומנטיים, כדברי הירשפלד. עצם העובדה שהמושבה לא קרויה בשם – השמטה התומכת בהיבט האוניברסלי של סיפוריו – מחזקת ב־זמן את התחושה שהמרחב של המושבה, כמו האירועים המתחוללים בו, נחוה מבפנים, בלי נקודת מבט חיצונית המחייבת קריאה בשם.

אבל בה־במידה ומצד שני, המרחב הזה הוא גם פרוץ. הקלאוסטרופוביה לא מבטיחה הגנה, ולמעשה עיקר הסכנה היא מבית: הילדים המטביעים את יונה, אחמד נאיף ובניו המעלים באש את בית האנגלי. יתר על כן, הבתים השונים – הבית שיונה בונה לאנגלי, הבית שהוא מתעתד לבנות לאמו – לא מגיעים לכלל סיום, ונשארים, כמו המאורה של קפקא, פרוצים ונתונים בתהליך של בנייה שלעולם אינו מסתיים. המוטיבים החוזרים של הגדר הפרוצה והקיר הפרוץ (למשל ברומן לוויה בצהרים, בסיפורי הקובץ מכתב בחולות ובנובלה "שוט") ממחישים עיקרון דומה.

למבנה הזמנים המיוחד, שמצד אחד משקף חזרה של רגילות, ומצד אחר אינו נהנה מהגנותיה של הרטרופקציה ומההכרה המרגיעה בחזרת האירועים – למבנה זמנים זה מצטרף אפוא חלל סגור וקלאוסטרופובי מצד אחד ופתוח או פרוץ מצד אחר. הדבר מתבטא הן בעצם המשיכה והכמיהה אל שם מעורפל, מאיים לפרקים, והן בכך שהמרחב לא מספק הגנה מפני אויב שאין לדעת מאין יגיע, מן החוץ או מן הפנים. בלשונו של הירשפלד, בניתוחו

לסיפור "ברזני" של קורן: "אין לדעת אם האויב מקיף אותך או אתה אותו"⁴⁶ – ממש, אפשר להוסיף, כמו אויבו של תושב המאורה הקפקאי.

אך יש לסייג ולומר כי אין מדובר באויב מופשט וחסר צורה כאויב הקפקאי. בזמן התרחשות הסיפורים של קורן, כפר סבא עודנה עיירת ספר, סמוכה מאוד לגבול, ואותו "שם" שגיבוריו כמהים אליו לובש לא פעם את פניו של ה"שם" שמעבר לגבול. בכמה מן הסיפורים מתחוויר, למשל, ש"ההרים הכחולים", שבתו של אחמד נאיף תעתה בהם "כי חשבה שהם ים"⁴⁷, הם בעצם הרי שומרון שמעבר לגבול. הדבר בולט במיוחד ברומן היחיד של קורן לזוויה בצהריים, שנכתב ב-1967 ויצא לאור לראשונה ב-1974. גיבוריו האבודים של הרומן, אישה וילד, מוצאים את דרכם שוב ושוב אל הגבול, ושם גם מתרחשות הדרמות המהוסות של הסיפור: הבגידה והרצח. המרחב הממשי – נוכחותו של הגבול ודמויותיהם של הערבים בסיפורים אלה ואחרים הם מישור נוסף שבו מתערערת ההרמטיות של המרחב הסגור של המושבה. כך, פרדוקסלית, חרף עיסוקו של קורן בהוויה שולית וחרף סגנונו החרגי שמיים אותו בשולי הכתיבה של בני דורו – חרף כל אלה מיקום סיפוריו במרחב שבשולי הארץ משיב אותו בעקיפין אל הנושאים המעסיקים את הכותבים שבמרכז ההוויה הספרותית; על עניין זה, שחורג מתחום דיוני כאן, כבר עמד בהרחבה חנן חבר.⁴⁸ אולם בצד ההכרה במשקלם של המרחב הממשי ושל הזמן ההיסטורי ביצירת קורן, אני מבקשת להדגיש את עצם הזיקה בין הזמן והמרחב ואת האופן שבו הם מבנים זה את זה. בפתח המסה שלו על הכרונוטופ – אותו מושג סוגסטיבי ורב-משמעויות – מבקש בכטין (Bakhtin) לחקור את "זיקת הגומלין המהותית ביחסי הזמן והמרחב, שנכבשו בספרות באמצעים אמנותיים". עבורו –

בכרונוטופ הספרותי-אמנותי מתמזגים תווי ההיכר של המרחב והזמן בתוך שלמות קונקרטית, שנתמלאה משמעות. הזמן כאן מתעבה, נעשה סמוך ונראה בעין, מוצג באמצעים אמנותיים; והמרחב מועצם וחובר לתנועת הזמן, העלילה, ההיסטוריה. תווי ההיכר של הזמן באים לידי ביטוי במרחב; המרחב נטען משמעות מכוחו של הזמן ונמדד על ידי הזמן.⁴⁹

ואכן, ב"כרונוטופ" של קורן מתעבה הזמן בסימני הבלייה והשחיקה של המרחב, מרחב שמהותו היא – כפי שעולה מדברי הירשפלד וכשם אחת מעבודותיו של טאפייס – "חומר הזמן".⁵⁰ מנגד, דימויי המרחב מועצמים ונעשים מרובדים בשכבות זמן על ידי תבניות החישה של הזיכרון.

זאת ועוד; הזמן והמרחב חוברים כישות אחת לגילום המתח המהותי לקורן: המרחב התחום וזמן הרגילות מדגישים את יסוד החזרה שביצירתו, ואילו פריצת המרחב ופתיחותו של האירוע אל הלא-ידוע מושכים את יצירתו אל היחידאי. בחטיבה הבאה אני מבקשת להראות כיצד, במקביל לתנועה כפולה זו בחווית הזמן-מרחב של הדמויות, פועלת תנועה דומה גם בתיחום חומרי המציאות בטקסט וביצירת מה שניתן לקרוא לו "מרחב טקסטואלי". גם כאן קשורה החזרה למגמה של סגירה, ואילו היחידאיות – לפתיחה. לשם ביסוס מובן מושאל זה של המונח "מרחב" – כמו גם הקשר שלו עם החזרה – אציג להלן בקצרה כיצד

תופסים דלז וגואטרי (Deleuze and Guattari) את פעולת האמנות כעשייה המציבה מסגרות, התוחמת מרחבים והיוצרת "בתים".

חזרה ומסגרת בארגון טקסט וחוויה

יצירת האמנות, אומרים דלז וגואטרי, תחילתה תמיד במעשה התיחום, בקביעת הגבולות והמסגרת. אדם תחם לו טריטוריה, בנה לו בית – וכך נולדה האמנות. על כן האמנות הראשונית ביותר היא האדריכלות. גם אצל דלז וגואטרי מופיע בהקשר זה קפקא, שאמנותו היא "ההגיג העמוק ביותר על אודות הטריטוריה והבית, המאורה"⁵¹. אבל, הם מוסיפים, בעצם מעשה התיחום נכללים גם "קווי מילוט" (lignes de fuite), ופעולת המסגור כרוכה מניה וביה בפריצתה של המסגרת (décadrage)⁵². כוחות אלה מקשרים את הבית אל שדה רחב יותר ואל היקום.

מעשה התיחום ביצירתו של קורן הוא קודם כול הגדרתה של אותה טריטוריית זמן-מרחב קבועה ברוב סיפוריו. אבל מעשה התיחום בולט גם, ובעיקר, בסלקציה של החומרים – יצירתה של מערכת סגורה הבוררת מספר מוגבל של מרכיבים משדות משמעות שונים ומצרפת אותם בצירופים שונים. צבעי הלבן-השחור-והירוק, יסודות המים-החול-האש, פעולות הבעיטה, המחיקה, ההעתקה, הנפילה, הטביעה – כל אלה חוזרים שוב ושוב בסיפור "אוניות גפרורים", וגם בסיפורים אחרים, במופעים ובצירופים שונים. יוצא אפוא, שעם כל הממשיות של המרחב והנטורליזם המוחספס של קורן, פיסת המציאות שהוא תוחם לכאורה מוחשת גם כסגורה, והוא יוצר גם מרחב טקסטואלי שמוגבל ביסודותיו ומתייחס לעצמו. הדימויים המוזיקליים שנוקטים המבקרים לתיאור אותה צפיפות אנלוגית – תזמור, ריתמוס, נושא ווריאציות⁵³ – מצביעים על הדמיון של יצירת קורן ליצירה של מוזיקה, ההרמטית והלא-מימטית שבאמנויות.

ועם זאת, כפי שדלז וגואטרי מראים בדיון על מקומה של המסגרת ביצירה המוזיקלית, בעוד הנעימה, המוטיב והנושא "בונים את הבית הצלילי ואת הטריטוריה שלו", "נעילתן או סגירתן" של "תרכובות התחושות הצליליות" מלווה, ככל שגדלה מורכבותן, "באפשרויות של פתיחה על פני מישור של קומפוזיציה שהוא יותר ויותר בלתי מוגבל. ישויות המוזיקה הן כדוגמת היצורים החיים אצל ברגסון, המאזנים את הסגירות המייחדת אותם על ידי פתיחות המורכבת ממודולציה, מחזרה, מהעתקה, מהעמדה זה לצד זה"⁵⁴. כאשר דלז וגואטרי דנים במוזיקה, הם לא מנסים לייחד אותה לעומת יתר האמנויות, אלא לזהות בה את תכונותיה המבדילות של האמנות בכלל לעומת המדע מכאן והפילוסופיה מכאן. בכך הם מאפשרים את ההקבלה בין הבית הצלילי והקומפוזיציה שלו ובין הבית הטקסטואלי של היצירה הספרותית ושל יצירת קורן בכלל זה.

כיצד נפתחת אפוא המסגרת ההדוקה של הפרטים החוזרים במרחב הסגור של קורן? האופן הברור ביותר הוא עצם המבנה של חזרה בווריאציות, שכן חזרתו של פריט או מאפיין בהקשרים שונים – בסיפור אחד או בסיפורים שונים – מאייכת אותו ומגוונת

את משמעויותיו. די לעקוב, למשל, אחר התגלגלותו של דימוי הפס או הקו בסיפור "המורה לטבע" ואחר התמורות שהוא עובר מפריט נוף, לקווצת שערות, לסימן כתוב, לשריטה בגוף, לצלקת. בכל גלגול מרחיב דימוי הפס את טווח משמעויותיו של סיפור חידתי ויפה זה ואף קושר אותו אל סיפורים אחרים דרך שפע וריאציות על אותו דימוי עצמו. בסיפור "שוט", קווי האור המרוסקים שיוצרים התריסים, מתגלגלים בהשתקפות הפנים המרוסקות של רוחמה ובקריאותיו המרוסקות של קלוסקי הזקן ומהדהדים את הגור המרוסק בצל בסיפור "אוניות גפרורים". במונחיו של יאקובסון (Jakobson), החזרה הלשונית יוצרת תבנית מעל רצף הסיפור (או הסיפורים),⁵⁵ אולם ביצירת קורן נראה כי יותר משיוצרות הווריאציות האחדה תמטית, הן מגלות את ריבוי האפשרויות והצירופים שמנביע מוטיב אחד.⁵⁶

ואכן, פריצת המסגרת ההדוקה של החזרה מושגת גם בשל הימנעותו של קורן לא פעם ממיצוי הפוטנציאל התמטי או הסמלי שמזמנות תמונותיו החוזרות. בצד מקרים שבהם מגבשת האנלוגיה תבנית של משמעות, כגון האנלוגיה בין האם החתולה ואמו של יונה בסיפור "אוניות גפרורים", במקרים רבים חיבור הפרטים על בסיס חזרה מבוסס על דמיון רופף. חיבור כזה מעיד יותר מכול על ניסיון עיקש של התודעה – שאינו צולח תמיד – להבקיע דרך ההטרקטיות והאטימות של העולם הנראה ולמצוא בו רצף ומשמעות. הדבר בא לביטוי בעיקר בשימוש במילת הדימוי "כמו" לקשירתם יחד או להעמדה זה לצד זה של פרטים פיזיים מסוגים שונים:

אני רואה את גדרות האבנים שבמידרון, את הסכרים שבואדי. הכול אותו דבר. הסכרים דומים בלילה לגדרות. הגדרות שעל ההרים הן כמו הגדרות שמסביב למחנה. כמו רצועות החגור של הגוף. האבנים הן כמו התפרים והאבזמים. ואשפות הכדורים שלוחצות על הבטן.⁵⁷

אף שההנמקה המידית לפעולת הדימוי היא חדגונית החוויה ומועקתו של הדובר הספציפי בסיפור זה, היא אופיינית לקליטת המציאות של דמויות קורן בכלל. החזרה על המילה "כמו" קוראת להשוואה ולאחידות, אבל האנלוגיה המערימה זה על זה פרטי מציאות, לא תורמת להידוק הרושם ולהיווצרותו של מכלול, אלא לערבוב הטרקטיות. ההשוואה טורפת כאן, כפי שציין עידן לנדוי, את הקטגוריות של התבונה לטובת המידיות של החוויה החושית. כך חותרת האנלוגיה – אפשר להוסיף – תחת עקרון הברירה שביסוד פעולת המסגור והמשמוע. על אחת מדמויותיו של קורן מסופר כי הכול חולף דרך עיניה "כמו דרך מסננת קרועה".⁵⁸ בדומה לכך, הרשת האנלוגית של קורן גורפת לעתים אל תוכה כל מה שנתקל בו הרואה בשדה הראייה (או החישה) המידי ומסתפקת בדמיון פורמלי ובלתי מפורש בין מרכיבי האנלוגיה. העודפות חותרת תחת מנגנון הזיהוי של האנלוגיה, האיחוי שבמילה "כמו" הוא רופף, ותחת היחס המטפורי נוצר יחס מטונימי של תזוזה מתמדת ודחיית המשמוע.

בסיפור "המטרייה שבתמונה" מתגבשת אנלוגיה ברורה בין פרי הלימון ובין הריונה של לבנה שננטשה על ידי איגנאץ וולף, שחקן של קבוצת כדורגל מקומית. אולם עם שפרט

המציאות, הלימון, מבסס אנלוגיה זו, הוא גם מסתפח אל רכיבי מציאות אחרים מסדרים שונים, שפורצים את תבנית המשמעות שבונה האנלוגיה:

לבנה הסירה את השמיכה מעץ הלימון. הלימונים שהיו מוסתרים מאחורי השמיכה היו אפורים, קטנים וקשים, והיא קטפה אותם. רק את הלימון שהיה על המעקה לא קטפה. הוא נקטף מעצמו. הוא היה רחב בראשו וצר בקצהו. צהבהב ואדמדם. כמו כדור הטניס שהשתפשף, כמו העשבים היבשים שמתחת לברוש. כמו לב.⁵⁹

דמיונו של הלימון ללב מהדק את הקשר שלו לפרשת אהבתה והריונה של לבנה (הילד שומע את אמו מכנה את איגנאץ "חסר לב"). אולם הסמכתו לעוד פרטים משדה הראייה המידי מרופפת את ההידוק המטפורי. ההשוואה נדמית מלאכותית, עודפת, והיא מדגישה את הפיצול והריבוי דווקא. דחף הפענוח של חידת הסיפור – שכמו ברבים מסיפורי קורן עומדת במרכז – גורם לילד, שדרך תודעתו נמסר הסיפור, לארגן את פרטי החוויה המידית על פי קטגוריות של צורה וצבע. אולם איגוד הפרטים רק מבליט את המאמץ לקשור יחד את רכיביה של מציאות הטרוגנית ועמוסה שאינה נענית לפענוח ולהאחדה. החידה אכן הופכת בשפת המראות של קורן – כמו בכתבי הסתרים של טאפייס – לעיקרון של תקשורת. מרחב העזובה של קורן, רשימות מלאי של גרוטאות, גבבה של חומרי בלייה שלאיש אין חפץ בהם, מגלם אותה הצטברות עודפת של פרטים. פרטים אלה אמנם נוטים להתארגן בתבניות חושיות ראשוניות, אך הניסיון לרתום אותם לתבניות של משמעות עומד במתח עם יחידאיותם הבלתי ניתנת לצמצום ועם מגוון אפשרויות החיבור ביניהם.

ניתן להציע כמה מפתחות פרשניים להבנת דינמיקה זו של תבנית ופרט, או חזרה ועודפות, אשר בלבושים שונים מעסיקה רבות את התאוריה הפוסט־סטרוקטורליסטית. במונחיו של רולאן בארת (Barthes), הפרט העודף הוא ביטוי לכוחו החתרני של אפקט הממשות כנגד הסטרוקטורות המאחדות של הטקסט. במונחי השיח על הטראומה, העודפות (או היתר) היא השיור של אירוע שאינו משתבץ ברשתות המשמוע של הסדר הסמלי ומסרב לעיבוד. במונחיו של דלז, אלה הם פרגמנטים המתווים נתיבי מילוט, הפורצים את התבניות הקלישאיות של הייצוג ומנכיחים את הסינגולרי.⁶⁰ תהיה אשר תהיה הפרספקטיבה התאורטית שנבחר, אין ספק שגם בתיחום ובתבנות של חומרי המציאות בטקסט מתקיים המתח בין החוזר והסינגולרי, הסגור והפתוח, העולה מממדיה האחרים של יצירת קורן. במילים אחרות, כשם שהמרחב התחום ורגע ההווה מפולשים אל מקומות אחרים וזמנים אחרים (כנהרות הזורמים "הלאה הלאה" בתמונת כפות ידיו של האב), כך גבולותיו של המרחב הטקסטואלי, המוגבל בחומרי, נפתחים אל הריבוי והגיוון הצומחים מתוך החזרה (כמו החזרה בווריאציות על המילה "אהבה" במכתביה של האם).⁶¹

וכך – עם פתיחת מרחב הטקסט אל האפשרויות הבלתי מוגבלות שטומנת בחובה החזרה – מיטשטשת הדיכוטומיה בין התמונה והמילה, החוזר והיחידאי, התחום והאין־סופי. במקביל נפתחת גם יצירת קורן אל ההקשרים הרחבים שהיא נטועה בהם. אין עוררין על הלוקליות של קורן ועל כך שהוא נותן ביטוי, ולו עקיף, לשאלות השעה של ההווה הישראלית. אך בה־בשעה יצירתו גם לוקחת חלק בהתמודדותה של הספרות המודרנית,

שכמה מנציגייה הזכרתי כאן, עם צורת הסיפור באשר היא – אם בהיטלטלות בין המילה המידית הנוגעת בפני השטח של הדברים ובין רובדי הזמן והתודעה הטמונים בתמונת ההווה, אם בגילום השבר הטראומטי של הזמן והנרטיב בזמן-מרחב הסיפורי ואם בבדיקת אפשרויותיה של החזרה בפריצת גבולותיו של הטקסט. מאפיינים אלה פותחים את יצירת קורן אל ההקשר הרחב של ספרות המאה ה-20 במאמציה לכוון את הכלים הספרותיים ולהתאימם לביטוי התודעה המודרנית ומשבריה.

אוניברסיטת בר-אילן
האוניברסיטה הפתוחה

הערות

- 1 מיה סלע, "מי כמו"ל", הארץ - גלריה (2.6.10), עמ' 1.
- 2 ישעיהו קורן, העומדים בלילות, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992. אני מודה להוצאת הקיבוץ המאוחד על האישור לפרסם את תצלום העטיפה.
- 3 אריאל הירשפלד, "מול הנשייה הנערמת (א)': הקבורה הגדולה של הצער", הארץ - תרבות וספרות (10.11.1989); הירשפלד, "לשון הבטוחה ביכולתה לגעת", הארץ - תרבות וספרות (17.11.1989).
- 4 מאמריו של עידן לנדוי התפרסמו בעיתון הארץ - תרבות וספרות, ב-18.4.2008, 25.4.2008, 2.5.2008. ניתן לקרוא אותם ברצף באתר שכתובתו: <http://www.notes.co.il/idanl/43810>. asp תחת הכותרת "החול היה רך, נעלו מלאה גרגירים".
- 5 Barbara Catoir, *Conversations with Antoni Tàpies*, Munich: Prestel-Verlag, 1991, p. 39.
- 6 גרשון שקר, "רקמת חיים בסתר", סימן קריאה 5 (1976), עמ' 455.
- 7 המונח ביהיורזים לתיאור כתיבתם של המינגווי וממשיכיו, על הימנעותה מן האינטרוספקציה, הופיע לראשונה ב-1929 אצל: Donald Davidson, "A Review of *A Ferwell to Arms*", *Hemingway: the Critical Heritage*, Jefferey Meyers (ed.), London: Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 126-130. המונח אומץ על ידי הביקורת, לרוב ללא נימת הגנאי שנלוותה לו בתחילה.
- 8 כפי שעולה מן הריאיון שלו עם שרה אורטל, "שונא מלים גבוהות: ריאיון עם הסופר ישעיהו קורן בצאת ספרו העומדים בלילות", ידיעות אחרונות, המוסף לשבת (5.6.92).
- 9 על פירוק התנועה והאטתה אצל רוב-גרייה ראו: Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 1997, p. 108. על פירוק התנועה והמבט מקרוב אצל קורן ראו עדי אופיר, "עולם מתפורר", מעריב ספרות (23.10.92); וראו גם לנדוי, הערה 4 לעיל.
- 10 "בשעת כתיבה, החוש הפעיל אצלי ביותר הוא חוש-הראייה. את הדברים שאני כותב אני קודם-כל רואה – בנסיוני, בזכרונותי, בדמיוני. זו, אולי הסיבה לכך שלפעמים משמש לי הקולנוע מעין דגם. כשאני רוצה לכתוב על אדם רץ, ואני מחפש דוגמה אמנותית לכך, אני רואה לנגד עיני איזה קטע ספרותי שהוא. אני רואה לנגד עיני את ריצתו של הנער בסרט 'כרידותו של

- הרץ למרחקים ארוכים, או את ריצתו של גי הנמלט, הרודף אחר קרון הרכבת בסרט 'הנשימה השניה' של ז'ן-פייר מלוויל. אין כקולנוע להמחשת האדם בפעולה" (ישעיהו קורן, "יותר מזה" [הקולנוע ואני], קשת מא [תשכ"ט], עמ' 177-178).
- 11 ישעיהו קורן, "הוספיס", "במדבר", "המורה לטבע", יונים לא עפות בלילה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989; קורן, "שוט", הערה 2 לעיל.
- 12 ישעיהו קורן, "שתי כפות ידיים ומילה", שתי כפות ידיים ומילה, תל אביב: הוצאת קיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 193.
- 13 שם.
- 14 שם, עמ' 195.
- 15 שם, עמ' 198.
- 16 שם, עמ' 199.
- 17 שם, עמ' 199, 200.
- 18 שם, עמ' 198.
- 19 שם, עמ' 202.
- 20 קורן, "המורה לטבע", הערה 11 לעיל, עמ' 159.
- 21 שם, עמ' 170.
- 22 קורן, "במדבר", הערה 11 לעיל, עמ' 138.
- 23 הירשפלד, הערה 3 לעיל.
- 24 קורן, "עוד מת אחד", הערה 2 לעיל, עמ' 219.
- 25 קורן, "יום לפני תחילת הלימודים", שם, עמ' 94.
- 26 על כריכת יונים לא עפות בלילה. לחזרה, לאנלוגיה ולסמליות ביצירת קורן מתייחסים גם הירשפלד, לנדוי, שקד ואופיר (הערות 3, 4, 6, 9 לעיל).
- 27 אופיר, הערה 9 לעיל, עמ' 28.
- 28 קורן, "שוט", הערה 11 לעיל, עמ' 50.
- 29 שם, עמ' 51.
- 30 ראו השוואה לפוקנר, בצד השוואה להמינגווי, אצל לנדוי, הערה 4 לעיל. הבסיס להשוואה אצל לנדוי הוא תמונת העולם הטרגית והקשר המסוכסך עם האדמה, כמו גם אמנות ההסתרה של הדרמה. לעומתו מנחם פרי מדגיש את הדמיון של קורן לפוקנר בעיצוב העולם המקומי שהופך לאוניברסלי, וראו ריאיון עם עליית קרפ: "קולו המינורי של ישעיהו קורן הוא אוויר לנשימה", הארץ - תרבות וספרות (4.6.2008) <http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/998889.html>.
- 31 "שוט", הערה 11 לעיל, עמ' 70.
- 32 ריאיון עם שרה אורטל, הערה 8 לעיל.
- 33 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, תשמ"ח, עמ' 95-137.
- 34 ראו בריאיון עם שרה אורטל, הערה 8 לעיל.
- 35 "אוניות גפרורים", העומדים בלילות, הערה 2 לעיל, עמ' 55.
- 36 כתרגומו העכשווי של המושג במאמרו של פרויד העוסק בו: "היזכרות, חזרה ועיבוד", הטיפול הפסיכואנליטי, מגרמנית: ערן רולניק, תל אביב: עם עובד, תשס"ב.
- 37 כך בניסוחו של דומיניק לה קפרה בספרו משנת 2000, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב וירושלים: רסלינג ויד ושם, 2006, עמ' 34, 166.

- 38 "אוניות גפרורים", העומדים בלילות, הערה 2 לעיל, עמ' 153.
- 39 Jonathan Culler, "Forward to Gérard Genette", *Narrative Discourse*, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 11-12. העניין של ז'נט במורס האיטליאני (Genette, pp. 113-114), שקאלר מדגיש בהקדמתו, נובע מן השאלה המהותית שהעסיקה את הסטרוקטורליזם והיא האם אירועים דומים אכן יכולים להיחשב כאירוע אחד. שאלה זו התרחבה בפוסט-סטרוקטורליזם לתהייה על אפשרות חזרת הסימן בכל אחד ממופעי, ועל אתגור אפשרות זו.
- 40 "אוניות גפרורים", הערה 2 לעיל, עמ' 154.
- 41 שם, עמ' 151.
- 42 תופעה זו, של קיום העבר הטראומטי כהווה, מתוארת אצל פרויד במסה "מעבר לעקרון העונג" (למשל בעמ' 103, הערה 32 לעיל) ומפותחת אצל פרשניו, למשל אצל דומיניק לה קפרה, וראו הערה 36 לעיל, במיוחד בעמ' 49, שם מתוארת קריסת הזמנים הדקדוקיים בדיבור הטראומטי. על קריסת הנרטיב ורצף הזמן בטראומה ועל היחס בין האירוע החוזר ובין האירוע החד-פעמי שנעשה פרדיגמטי, ראו Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, New York: Basic Books, 1992, p. 38, 177, 187.
- 43 Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 195-197; J.M. Coetzee, "Time, Tense and Aspect in Kafka's 'The Burrow'", *Modern Language Notes* 96 (1981), pp. 556-579.
- 44 הירשפלד, "הקבורה הגדולה של הצער", הערה 3 לעיל.
- 45 קורן, "אוניות גפרורים", הערה 2 לעיל, עמ' 152.
- 46 הירשפלד, "לשון בטוחה ביכולתה לגעת", הערה 3 לעיל.
- 47 קורן, "אוניות גפרורים", העומדים בלילות, עמ' 149.
- 48 חנן חבר מצביע בביקורתו על הקשר המורכב בין השוליות של קורן ובין סדר היום של המרכז הספרותי. הוא מצביע על מקומו החשוב של הנרטיב הלאומי ביצירת קורן גם כשאין התייחסות מפורשת אליו, בעת שהוא פורץ בעצמה דרך ייצוגים קולקטיביים מוכללים מתחת לפני השטח הלאקוניים. ראו חנן חבר, "למחרת בבוקר השכם פרצה המלחמה", הארץ - תרבות וספרות (2.4.1993). לנדוי (הערה 4 לעיל) חולק על תפיסה זו ומדגיש לעומת זאת את עיסוקו של קורן בחוויה קיומית אוניברסלית, שהנושאים המקומיים מפרנסים אותה אך לא עומדים במרכזה.
- 49 מיכאל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר, כינרת-זמורה-ביתן ומכון הקשרים, 2007, עמ' 13-14.
- 50 ראו: Catoir, *The Matter of Time*, הערה 5 לעיל, עמ' 11, איור 77. את הקישור בין העניין בחורבות ובין הכוסף הרומנטי, קישור שמנסח הירשפלד בזיקה לגיבורי קורן, מזכיר גם טאפייס כשהוא דן בעבודתו; ראו Catoir, שם, עמ' 79.
- 51 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "נתפס, מורגש ומושג", מהי פילוסופיה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 203.
- 52 המונח *lignes de fuite*, החוזר רבות בכתביו של דלז (עם גואטרי ובלעדיו), מציין בצרפתית גם את קווי המגז - קווי העומק הדמיוניים המתכנסים אל נקודת המגזו בציר עם פרספקטיבה. השימוש במילה *décadrage*, פירוק המסגרת, שאול מכתבתו של איש הקולנוע פסקל בוניצר (Bonitzer). בעברית היא תורגמה ל"צידוד". דיון מרתק במושג המסגרת והצידוד ראו גם בספרו של דלז על הקולנוע, שבו העיון ב"פריים" הקולנועי וביחס המורכב בין הפנים והחוץ

- נובע מתפיסת האימננטיות שבעומק מחשבתו של דלז: Gilles Deleuze, "Frame and Shot", *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 12-28.
- 53 הערה 26 לעיל, וגם על כריכת הספר העומדים בלילות, הערה 2 לעיל.
- 54 דלז וגואטרי, הערה 51 לעיל, עמ' 208-209.
- 55 רומן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה" (1960), בנימין הרשב (מתרגם, עורך וכותב), שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות, ירושלים ותל אביב: כרמל ואוניברסיטת תל אביב, תש"ס, עמ' 219-241.
- 56 ובניסוח יפה של עדי אופיר, בניתוחו ל"שוט", שבו הוא קושר את התגוונותה של החזרה לדינמיקה של הזיכרון: "אותם חומרים, לפעמים אותם קטעי סיפור, מצטרפים זה לזה, לפעמים סותרים זה את זה, משמשים שוב ושוב כדי לחצות מחדש אותם מרחבי זיכרון, לפרוש ולקפל חזרה", הערה 9 לעיל.
- 57 קורן, "שעונו של חיים", הערה 2 לעיל, עמ' 183.
- 58 דמותו של מקסי בסיפורו של קורן "Mars le Fou", המושפע בעליל מהמינגווי (העומדים בלילות, הערה 2 לעיל, עמ' 206).
- 59 קורן, "המטרייה שבתמונה", יונים לא עפות בלילה, הערה 11 לעיל, עמ' 48.
- 60 על הפרט המיותר ואפקט הממשות אצל בארת ראו: Roland Barthes, "The Reality Effect", *French Literary Theory Today: A Reader*, Tzvetan Todorov (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 11-17. תפיסת הפרט המיותר, משמעויותיו הנפשיות וקשר אפשרי לטראומה מפותחים עוד, באמצעות מושג ה"פונקטום" בספרו של בארת על הצילום החדר המואר, וראו Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trans.), New York: Hill and Wang, 1981. העיסוק ביתר (excess) כביטוי למפגש הטראומטי עם הממשי מפותח בשיח על הטראומה, בעיקר בעקבות תפיסותיהם של לקאן וז'יז'ק (Žižek); על קעקוע האנלוגיה והקלישאה באמצעות הפרגמנט על פי דלז, ראו בין היתר: Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Hugh Tomlinson and Robert Galeta (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp. 1-24.
- 61 ושוב דלז וגואטרי: "מישור הקומפוזיציה מוביל את התחושה לדה-טריטוריאליזציה גבוהה יותר, על ידי כך שהוא מעביר אותה דרך מעין צידוד המבקע אותה ופותח אותה אל קוסמוס אינסופי. כמו אצל פסואה, תחושה על פני מישור אינו תופסת מקום בלי להרחיב אותו, למתוח אותו, למתוח אותו על פני האדמה כולה ולשחרר את כל התחושות שהיא מכילה: לפתוח או לבקע, להשתוות לאינסוף. ייתכן שמותר האמנות הוא אכן המעבר דרך הסופי כדי לשוב ולמצוא, לשוב ולהעניק, את האינסופי" (מהי הפילוסופיה, הערה 51 לעיל, עמ' 215).