

"המוות קרה אבל איכשהו המשכתי לחיות": היענות והתנגדות ביצירתו של שמעון אדף¹

רינה ז'אן ברוך

A novel for me is a poem unwrapped.
Shimon Adaf²

הקדמה

אפשר לקרוא את שתי הגרסאות של סיפור הבריאה בספר בראשית כמשל על היצירה. המשל הפשוט הוא שיש בורא לעולם, הוא מביע את רצונו וזה מתממש בצורת מציאות. נוצרת כאן אלוהות השולטת על יצירה, האחראית להם. היוצרים גם הם, בזעיר אנפין, פן מן הישות העליונה הזו ביחס ליצירותיהם. הגרסה השנייה, שהיא הרבה יותר קרובה ללבי מהמיתוס של היוצר כאל, היא דווקא היוצר כאדם. היוצר שאומר לא, שמביע התנגדות לאיסורים המוטלים עליו, שמפר אותם ובשל כך מסתבך בהסברים. [...] קודם כל קיימת התנגדות אינסטינקטיבית ובעקבותיה יש ניסיון לייצר עולם סמלי שמטרתו להביע את ההתנגדות הזו ולתת לה משמעות.³

בדבריו אלו, המצוטטים מריאיון עימו, מביא שמעון אדף את סיפור הבריאה הכפול בהקשר של יצירה ומעמדו של היוצר. בולטים בהם שני יסודות משלימים: מן הצד האחד האלוהות היוצרת את העולם ונתיניו, שאין ברירה אלא להיענות לה, ומן הצד השני חשיבותו של אקט ההתנגדות, המגדיר את האדם כיוצר. כמו כן מתואר כאן מעבר מתפיסה אחדותית, מונותאיסטית, של האל ושל היוצר כדמוי-אל, תפיסה ליניארית וסמכותית, לתפיסה של כפילות שיוצרת ההתנגדות, הקוראת תיגר על קודמתה. בשתי התנועות האלו, ההיענות וההתנגדות, המשלימות מהלך אחד ביצירתו של אדף, עוסק מאמר זה.

- 1 מאמר זה מבוסס על הפרק הראשון בעבודת הדוקטורט שלי. אני מודה למנחים שלי, פרופ' יגאל שוורץ וד"ר ענת ויסמן על הקריאה ועל ההערות. כמו כן אני מודה לפרופ' חנה סוקר-שוורץ.
- 2 Lavie Tidhar and Shimon Adaf, *Art and War: Poetry, Pulp and Politics in Israeli Fiction*, London: Repeater Books, 2016, p. 25
- 3 אריאלה נידם-פרץ ולטם חיקי, "שיחה עם שמעון אדף: ופעם כבר למדתי לחיות מן השירה", משיב הרוח מ"ב (סתיו תשע"ד), עמ' 52–53 (הדגשה שלי, רז"ב). ובהמשך אותו הריאיון: "אני מאמין שלא הביוגרפיה היא שמסבירה אותנו אלא המאבק שלנו כיוצרים עם הביוגרפיה שלנו".

טענתי המרכזית היא כי מראשיתה מלווה יצירתו של אדף בשתי תנועות מקבילות ומשלימות, המופיעות כמעט תמיד יחדיו וקשורות לפיצול וכפילות: **היענות והתנגדות**. שתי התנועות מופיעות ברבות מיצירותיו ברמות שונות, וביתר שאת במעברים שביצע, כמו המעבר מספר השירה הראשון לשני והמעבר משירה לפרוזה. להלן אראה את התנועות ביצירות עצמן, בניתוח השיר "גמר"⁴ מספר השירה השני של אדף ובניתוח הרומן הבלשי הראשון שלו קילומטר ויומיים לפני השקיעה,⁵ וכן אראה אותן בסיפור חניכתו של אדף לכתיבה.

שמעון אדף התחיל את דרכו כמשורר מבטיח ומובהק, והתקבל במהירות על ידי המבקרים. לאחר פרסום שני ספרי שירה שזכו לביקורות אוהדות ואף לפרסים, עשה אדף, מעבר חד, לכאורה, אל הפרוזה ואל הרומן הבלשי. מן הצד האחד, במעברו מהשירה אל הפרוזה שימר אדף את היסודות הפואטיים והרעיוניים שכבר הופיעו בשירתו, אך מן הצד האחר, יש במעבר כדי לסמן גם פיצול ושינוי מהותיים בפואטיקה שלו. במאמר זה אבחן את תחילת יצירתו של אדף בשירה ובפרוזה, את התקבלות יצירתו ואת התגובות שעוררה, ואעמוד על הסיבות למעבר, על משמעויותיו ועל דמות הכותב של אדף בסיפור חניכתו אל הכתיבה.⁶

אף שאני דנה כאן בעצם המעבר של אדף מהשירה לפרוזה ובמשמעותו, יש לזכור גם את מאמציו של אדף, ככל שכתבתו מתקדמת, לשבור את הגבולות הברורים לכאורה שבין הסוגות ולשלבן יחדיו.⁷ למרות ההבדלים בין שירה לפרוזה, כתיבתו ממוססת את הגבולות שבין ז'אנר לז'אנר; ההגדרה הז'אנרית של ספריו נוטה להיות מורכבת או רופפת, וכפי שאראה בהמשך, לעיתים השירה הופכת לחלק אינטגרלי מן הפרוזה שלו ומשוקעת בה.

איקרום מזנק: ראשית שירתו של אדף⁸

ראשית כתיבתו של שמעון אדף הייתה בשירה. ספרו המונולוג של איקרום ראה אור ב-1997,⁹ וספרו מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי – בשנת 2002.¹⁰ השיר החותם את הספר השני נקרא "גמר":

- 4 שמעון אדף, "גמר", מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002, עמ' 75.
- 5 שמעון אדף, קילומטר ויומיים לפני השקיעה, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 2004.
- 6 ראו גם את דיונה של למברגר בנוגע למעבר מן השירה אל הפרוזה: דורית למברגר, "שמעון אדף: שירה פילוסופית ופילוסופיה כשיר", שושנה אדומה בחושך: כינון עצמי בשפה פואטית בשירתם של זלדה, יהודה עמיחי, אדמיאל קוסמן ושמעון אדף, ירושלים: כרמל, 2017, עמ' 267–329.
- 7 ראו, למשל, דבריו של אדף בריאיון שהעניק לנידס-פרץ וחיקי: "מרב האנרגיות והכוחות שלי מרוכזים כרגע בניסיון לשבור את המחסומים בין פרוזה שירה ומסה, שהם, לדעתי, תחומים נבדלים היום שלא בצדק". נידס-פרץ וחיקי, הערה 2 לעיל, עמ' 51.
- 8 להעמקה על התקבלות ספרי השירה הראשונים של אדף ראו עבודת הדוקטורט שלי, "העתיד לקרות כבר מפלח את האוויר": על הפרוזה של שמעון אדף, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2019, וכן ראו מאמרה של רעות בן יעקב, כאן, עמ' 121. להרחבה על הקשר שבין שירה לפרוזה ראו במאמרה של לילך לחמן, כאן, עמ' 141.
- 9 שמעון אדף, המונולוג של איקרום, תל אביב: גוונים, 1997.
- 10 שמעון אדף, מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002.

אני עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעָתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרָפִיָּה
בְּצִהָרִים חֲדָיִם מִצְהָרֵי תַּמְזוּז, דְּרוֹךְ לְבִסּוֹף
לְנַחֵשׁ פְּמָה הָאֹר קוֹרְנָסִים
פְּמָה עֲזוּ לְהַחֲנִיק הָאֹיִר
[...]
לִידָה אוֹלִי שׁוֹבֶרֶת אוֹתִי אֶל הָעוֹלָם
לְנַחֵשׁ פְּמָה הָאֹר קוֹרְנָסִים
אֲכַל לֹא, אֲנִי אוֹמֵר, לֹא
אני עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעָתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרָפִיָּה.¹¹

השיר, כשמו, הוא סיום, סגירה, ולא רק של קובץ השירה הזה. בדיעבד, במידת־מה, השיר מסמן סיום של פרק השירה ביצירתו של אדף ומעבר אל הפרוזה, שיתרחש שנתיים לאחר מכן, בפרסום הרומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה.

השיר מציע אפשרות של התנגדות, של אמירת לאו: "לִידָה אוֹלִי שׁוֹבֶרֶת אוֹתִי אֶל הָעוֹלָם / לְנַחֵשׁ פְּמָה הָאֹר קוֹרְנָסִים / אֲכַל לֹא, אֲנִי אוֹמֵר, לֹא / אֲנִי עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעָתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרָפִיָּה". זוהי התנגדות לכניסה אל העולם, הלידה, הפעולה הראשונה המכוננת את ה"אני", שה"אני" אינו בוחר בה. הבחירה האפשרית לאקט הראשוני הזה מתוארת כאן בפעולת התנגדות, באמירת לא. אך באקט הזה מקופל גם אקט אחר של התנגדות – למה שהתגבש בספר השירה הראשון המונולוג של איקרוס, ולתגובות שהספר זכה להן מהמבקרים ומהקוראים.

דוברו של השיר "גמר" מנבא או מייחל: "אֲנִי עוד אֶתְעוֹרֵר מִחִלּוֹם הַבְּעָתָה שֶׁל הַבִּיּוֹגְרָפִיָּה", שורה שהשיר נפתח בה ונסגר בה.¹² השיר מסתיים בשורה שבה התחיל, ונוצרת מעגליות, שיר שיכול להיקרא שוב ושוב כלולא, בניסיון תמידי להתעוררות או לבריחה. באופן אירוני, אכזרי אפילו, השיר המכונן את פעולת ההתנגדות אינו מאפשר בריחה. הוא משאיר את הדובר לכוד בניסיון להתעורר, נידון לחזור על בקשתו שוב ושוב, אך האפשרות היחידה היא החזרה על הבקשה – ולא ההתעוררות. כלומר, השיר "גמר" כלל אינו סוף, אלא חזרה, שבמובנים רבים נמשכת עוד ועוד והופכת לשאלה שתישאל

11 אדף, הערה 3 לעיל, עמ' 75.

12 כך אומר אדף בריאיון על הספר: "הספר הזה הוא ניסיון להשתחרר מהמלכודת של הקונספציה הפסיכואנליטית שביסוד הביוגרפיה. אני זוכר מגיל צעיר שמה שעניין אותי זה מה שלא קיים, מה שיכול או עלול היה להתקיים". יהודה קורן, "רוצים שאכניס קצת קוסקוס לשירים", ידיעות אחרונות (22/3/2002), עמ' 26. ההדגשה שלי, רז"ב. את האמירה וההתנגדות הזאת לביוגרפיה אפשר גם להשוות, על דרך הניגוד, לשיר הסוגר את המונולוג של איקרוס: "אוטוביוגרפיה". ראו: אדף, "אוטוביוגרפיה", הערה 8 לעיל, עמ' 77–78.

לאורך כל יצירתו של אדף.¹³ שני הכוחות האלו – הרצון להשתחרר, לחמוק, ובה-בעת הכורח לחזור שוב ושוב אל אותו המקום – פועלים כל הזמן ביצירתו של אדף, והתנועה בין כורח לבין בחירה הופכת לאחד מעקרונות יצירתו.¹⁴

המונולוג של איקרוס זכה לביקורות אוהדות לרוב, גם אם מסתייגות לעיתים. שירתו התקבלה היטב וזכתה להערכה כמעט מיידית; ומן הביקורות עלתה התחושה שבצד השירים הבוסריים מעט גלומה בספר ובמשורר הבטחה להמשך. כשהספר יצא לאור זכה בפרס ספר הביכורים של משרד החינוך, ושיר מתוכו, "שדרות",¹⁵ אף נכלל בתוכנית הלימודים לבגרות בספרות, ובכך העניק מעמד קאנוני חריג למשורר כה צעיר.¹⁶ הביקורות שנכתבו בצאתו מדגישות בו שתי תמות מרכזיות: הראשונה, הצבת עיירת הפיתוח שדרות ברקע ההתרחשות כמוקד מרכזי בשיריו של אדף (תמה שהובילה גם להענקת התארים שאדף מתמודד עימם מאז, ובעיקר מנסה לחמוק מהם, "המשורר משדרות"¹⁷ ו"יוצר מזרחי"), והשנייה, עיסוקו הרב של אדף במיתולוגיה היוונית ובשירת המערב, כפי שניכר גם בשם הספר.¹⁸ רוב הביקורות

13 להרחבה על השיר "גמר" ועל החזרה בו: "העמדה המרכזית היא אמביוולנטית שכן מצד אחד מבוטאת בה תקווה-לכאורה, להתעורר מחלום הבעתה של הביוגרפיה. מצד שני, לאורך כל השיר מצטיירת תחושה של טראומה שלא-עובדה ולא ניתן להשתחרר ממנה". למברגר, הערה 5 לעיל, עמ' 314. גם חנה סוקר-שווגר דנה במלכוד המיוצג בשיר. ראו: "כתמים ברשת ההסוואה ביצירתם של שמעון אדף וסמי ברדוגו", הרצאה שנישאה בכנס נווה שלום מטעם המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, מרץ 2005.

14 ראו גם בספר מתנות החתונה, שבו אדף חוזר על האמירה "אֶמְרָתִי, לֹא / אֶמְרָתִי – / לֹא". שמעון אדף, מתנות החתונה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 7. ההתנגדות אצל אדף היא אקט מתמשך שיש בו צורך תמידי, לא פעולה חד-פעמית המסתיימת בעצמה. יש לשוב ולהתנגד ללא הרף; שתיקה עלולה להתקבל כהסכמה. במובנים אחרים, אפשר לראות את יצירתו של אדף כניסיון התנגדות בלתי פוסק.

15 אדף, "שדרות", הערה 8 לעיל, עמ' 40.

16 ראו, למשל: הדס שבת נדיר, "אבל אני התרוקנתי מכל המקומות: שירה בין שדרות לתל אביב", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 51; מתי שמואלוף, "זמן אהבה: על השיר של שמעון אדף מתוך המונולוג של איקרוס", זמנאהבה/2006/06/05. <https://matityaho.com/2006/06/05>.

17 התואר "המשורר משדרות" מופיע, למשל, אצל שמואלוף, שם, וראו גם בביקורתו של אלטרס על הספר: "דווקא כשהוא פונה לעסוק בשדרות, עיר הולדתו, מצליח אדף למצוא לעצמו קול משלו". אלון אלטרס, "אילנות גבוהים", הארץ (8/10/1997), עמ' 6. יוחנן רשת (שם העט של יורם ברונובסקי) כותב: "ממילא עניינו אותי יותר מכל אותם שירים בספר-הביכורים הזה, העוסקים במקום צמיחתו של אדף, והם אלה הקרויים 'שדרות' ו'תולדות'". מעבר לכך, מפריע לרשת "תחכום היתר הסקונדארי הזה של השירים. [...] יש רצון לומר: קצת יותר פשוטות, קצת יותר מקוריות". יורם ברונובסקי (יוחנן רשת), "שבוע של ספרים", הארץ (28/2/1997). להרחבה על הביקורות על שיריו של אדף ראו, שבת נדיר, הערה 15 לעיל, עמ' 44–56.

18 ראו בביקורתו של אלטרס: "לאדף יש רצון עז להתחבר אל המסורת הגדולה של שירת המערב", ועוד: "אדף נזקק רבות למיתולוגיה היוונית, אך אינו קושר את הדמויות המיתיות לביוגרפיה שלו, לעולמו הישראלי. הוא משוטט כתייר בשביליה החרושים היטב" (אלטרס, שם). לעומת זאת, בפנייה של אדף אל עיירת הולדתו שדרות אלטרס מוצא את קולו הייחודי: "בשיר הנושא את שם עירו הוא נעשה צלול ונוגע ללב". או אז מוצא אלטרס התבוננות אמיתית, "עין משורר אמת". רוב המבקרים מנסים לדחוק את אדף בחזרה אל המקום הביוגרפי, העיירתי, המזרחי, ושם הם מוצאים אותנטיות ו"אמיתיות" גדולה יותר. ראו גם, הדס שבת נדיר, "גלימת מלכות רחבת קפלים": קטגוריות של שוליות ופריצות בשירה ובשיח הישראלי – האם מותר להשוות? עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2013, עמ' 215–216.

ציינו הן את השימוש של אדף בטקסטים האלו והן את הערבוב בין הכתיבה על העיירה שדרות וממנה לבין הטקסטים הקאנוניים. נראה שהזיווג הלא צפוי בין מי שהם תפסו כ"משורר משדרות", נציג עיירת הפיתוח, לבין עולם המיתולוגיה היוונית היה חריג בעיניהם.¹⁹ אדף עצמו מתייחס לכך. בריאיון שנערך לקראת צאת ספר שיריו השני הוא מגיב בחריפות על הביקורות והתגובות לספרו הראשון:

הרגשתי שמצפים ממני למשהו פולקלוריסטי, ואני לא רוצה להיות תואם ארז ביטון או דורית רביניאן. הרגשתי שרוצים שאכניס קצת קוסקוס וחריסה לשירים, ומה פתאום אני כותב על מיתולוגיה יוונית ולא על שדרות. זה מעורר בי התנגדות, כי פירוש הדבר שהדרך לקבלת לגיטימציה בתרבות הישראלית עוברת דרך הפולקלור.²⁰

גם בספר *Art and War*,²¹ שכתבו יחדיו אדף והסופר הישראלי לשעבר לביא תדהר, מתאר אדף עד כמה הפתיעו אותו תגובות המבקרים לספרו:

כתבתי על החיים בשדרות וכתבתי על המשפחה שלי כפי שהייתי כותב שירי טבע, על היופי של העזוב, השומם, על ההתעלות שמישהו יכול להגיע אליה אל מול מהות העזובה. אבל כשפרסמתי אותם נדהמתי מהתגובה. הם נקראו כשירים פוליטיים בעיקרם. כייצוג מצבם של המזרחים.²²

את האופן שבו יצירתו התפתחה אפשר לראות כחלק מההתנגדות שעוררו בו התגובות לכתיבתו, ובמידת־מה, כתגובת נגד לקריאה שהתגבשה בשירתו. תחושת האי נוחות של אדף עם ההגדרות שהוענקו לו בעקבות ספר שיריו הראשון הלכה וגברה אף יותר בספרו מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי. מהמונולוג שבשם ספרו הראשון עובר אדף לפיצול בשם ספרו השני, להיפוך בין הצל לבין הגוף האמיתי.²³ כעת מופיעים שניים, הגוף וצילו,

19 יש לציין שוויכוח מזכיר דווקא לחיוב את השילוב שאדף עושה בין הלוקאלי לבין אוניברסלי וכן את שילובו בין החומרים האישיים, הביוגרפיים (כגון מקום מגוריו שדרות), לבין המיתולוגיה היוונית: "קל למקם את אדף בסביבה הטבעית שלו, עיירת מוצאו שדרות, ולטעון שמכאן באים נופיה המיוחדים של שירתו [...]. אבל אדף לוקאלי רק בחלק משיריו. באחרים הוא פונה אל המיתוס היווני או אל ניסיון ליצור שירה אקזיסטנציאליסטית אוניברסלית. גם כאן הוא אינו מוותר על הריאליה, המהווה תמיד בסיס לשיר, אבל היא נמזגת בדגם ספרותי כמו האגדה או האידיליה. כך הוא טווה כעין אגדה מודרנית". רפי וייכרט, "אכול באהבה", ידיעות אחרונות (6/6/1997), עמ' 28.

20 קורן, הערה 11 לעיל.

21 Tidhar and Adaf, הערה 1 לעיל.

22 שם, עמ' 33. התרגום שלי, רז"ב.

23 כך תופסת למברגר את ההבדל שבין ספר השירה הראשון לשני: "בניגוד ללשון הספר המונולוג של איקרוס שהדגימה היברידיות במישור של אוצר המילים, ההיברידיות בספר מה שחשבתי צל היא היברידיות רעיונית ואונטולוגית". למברגר, הערה 5 לעיל, עמ' 315.

וגם מקומותיהם ומעמדם מתהפכים: השולי הנלווה, הכפיל, הופך להיות הדבר האמיתי, המרכזי, ומערער הן על הגוף, שקיומו קודם לצל, הן על העצמי.²⁴ אם כן, העמדה הדיאלוגית והרב-קולית שאדף מאמץ מפצלת את העצמי.²⁵ הגוף, ועימו הביוגרפיה והמקום הגאוגרפי והחברתי – שתפסו חלק נכבד לא רק בשיריו של אדף, אלא גם בתגובות של הקוראים והמבקרים אליהם – נדחקים הצידה. "הגוף האמיתי" הוא הצל ומקומו מעתה משני, וזה המעבר המשמעותי והמהותי מהספר הראשון לשני. הפיצול הזה, תהליך ההתרחקות של אדף מהטון המונולוגי אל הכפילות, מרחיב את מרחב הפעולה הפואטי של אדף, יוצר את המרווח שיהפוך להיות המקום הייחודי של אדף בספרות העברית והישראלית, ומסמן את מעברו לפרוזה. נדמה שהצורך במרחב השיחה הפתוח שהפרוזה מאפשרת הופך להיות מהותי לאדף ככותב. כפי שהראה מיכאל בכטין בחיבורו הדיבר ברומן,²⁶ השירה, ובעיקר השירה הלירית, מונולוגית מטבעה, בוודאי יותר מהפרוזה, הדיאלוגית והפוליפונית. השירה מאמצת עמדה וקול יחידים וסמכותיים מול העולם:

ברוב הז'אנרים הפיוטיים [...], כפי שכבר אמרנו, אין משתמשים בדיאלוגיות הפנימית של הדיבר האמנותי. אין היא נכנסת לתוך "המושג האסתטי" של היצירה ומן המוסכמות שהיא מסולקת מתוך הדיבר הפיוטי. מה שאין כן – ברומן: שם הדיאלוגיות הפנימית נעשית אחד היסודות המהותיים ביותר של סגנון הפרוזה, והיא נתונה כאן לפיתוח אמנותי ספציפי.²⁷

אך אדף, במעברו לספר השירה השני, שובר את המונולוגיות של השירה שלו ומאפשר לה להיות דיאלוגית, מנותקת מן ה"אני" העריץ כמעט של השירה המודרנית. בהמשך גם יכניס את השירה אל הפרוזה, ובקירוב השתיים זו אל זו יטשטש את הגבולות שביניהן. כפי שזיהו מקצת המבקרים, בספר השירה השני מנסה אדף להתרחק מהתואר "המשורר משרדות" ומהעיסוק בפוליטיקה הזהויות. כך כתב נסים קלדרון על הספר:

הצופן החדש של אדף לא רוצה את המזרח. [...] אדף בפירוש כותב את המזרחיות שלו, הוא בפירוש מרגיש ומעמיק את הכתיבה על העיירה שדרות כעל מקום שעיצב אותו. אבל את המזרחיות הוא מעביר תהליך של הפשטה [...].

24 כפי שכתב קלדרון: "גוף שנהיה לצל, צל שמחליף גוף". נסים קלדרון, "צופן חדש", מעריב (26/4/2002), עמ' 27.

25 בריאיון אמר אדף: "התחלתי לעשות שימוש בדיאלוגים בשירה, כלי שמרבים לעשות בו שימוש בעיקר בפרוזה. [...] בסופו של יום התחושה היא שהשירה בבסיסה היא מונולוגית, בעלת קול אחד". נידם-פרץ וחקיק, הערה 2 לעיל, עמ' 53-54.

26 מיכאל באחטין, הדיבר ברומן, מרוסית: ארי אבנר, תל אביב: פועלים, 1989.

27 שם, עמ' 75. בכטין חוזר על העיקרון הזה פעמים רבות בספר (ראו גם עמ' 52, 76, 77, 90, 91 ו-94). על עמדתו של בכטין בנוגע לאופייה המונולוגי של השירה ראו גם, Graham Allen, *Intertextuality*, London: Routledge, 2006, p. 26.

ההפשטה שעורכת כאן השירה היא הפרידה מן הזהות על פי המוצא, וההליכה אל הזהות על פי הכאב, הכאב האוניברסלי של המהגר, שזוקק מן הפולקלור.²⁸

כמו קודמו, גם ספר זה התקבל היטב וזכה לביקורות אוהדות. דרור בורשטיין כתב שהספר "מדבר כל כולו קלילות וירטואוזיות, דיבור מורכב אך לא מאולץ [...] דיבור טבעי וישיר, ועם זאת יפהפה ומרגש".²⁹

היענות והתנגדות בסיפור החניכה הפואטית של אדף

לשאלת ראשית הכתיבה חוזר שוב ושוב כל כותב וכל משורר; ונדרשים לה גם הקוראים והמבקרים. סיפור החניכה לכתובה הופך להיות חלק בלתי נפרד מ"שם המחבר"³⁰ ומהאופן שבו תופסים את יצירתו. את ראשית כתיבתו, סיפור החניכה הפואטית שלו לתפיסתו, אדף מתאר ברשימות שונות המשלבות בדיון אוטוביוגרפי וארס-פואטי. החזרה על הסיפור באופנים שונים, בריבוי גרסאות ושינויים יוצרת סיפור כמו-מיתולוגי, המותק מהרובד ההיסטורי והביוגרפי שלו, ועל כן אינו רואה בסיפורים האלו עדויות ביוגרפיות, אלא טקסטים שדרכם מכונן אדף את עצמו ככותב. גם ברשימות האלו נראה פיצול ב"אני הכותב" של אדף: צורך להכפיל את נקודת הראשית של הכתיבה, כשפעם היא נובעת מכורח, כהיענות פיזית ממש לכוח חיצוני, ופעם מבחירה והתנגדות. שתי הנקודות מרכיבות יחדיו את עמדתו הפואטית של אדף – היענות והתנגדות – וביניהן, כפי שאראה בהמשך, מפריד בדרך כלל מוות סימבולי.

בראיונות וברשימות שונות אדף מציין את ראשית כתיבתו ככפולה. לרוב, נקודת ההתחלה הראשונה המוזכרת היא סביב גיל שש-עשרה, גיל נערות טיפוסי שאדף מרבה לציין בעיסוקו בעצמו כיוצר. נקודת ההתחלה השנייה המוזכרת היא לרוב סביב גיל עשרים ושתיים, ובה מזהה אדף מקור שונה לכתבתו. הרשימות האלו יוצרות מעין מיתולוגיה פרטית של חניכתו של אדף כיוצר.

על נקודת ההתחלה הראשונה כתב אדף ברשימה משנת 2000, בפרויקט של עיתון הארץ שבו סיפרו סופרים ומשוררים על ראשית כתיבתם, כי אירעה ב"אייר דחוש של

28 קלדרון, הערה 23 לעיל.

29 דרור בורשטיין, "אורפיאוס משדרות", הארץ (12/4/2002), עמ' 2. ראו גם ביקורתה של בז'ראנו על הספר, מאיה בז'ראנו, "אור הבהלה של השירה", הארץ (26/6/2002), עמ' 11.

30 כוונתי למושג שטבע מישל פוקו בחיבורו "מהו מחבר?" כמו כן, ראו דבריה של חנה סוקר-שוורג על 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' 24–27.

גיל שש-עשרה".³¹ ביום העצמאות, בשעה שהסתובב עם אחיו בין הטנקים שהוצבו בשדרות, נתקל במכשיר טלפרינטר באוהל של חיל התקשורת, והתחיל להקליד עליו "באלימות, רק כדי לשמוע את שאון הכתוב". אדף ציין: "כתבתי את השיר הראשון שלי באותו יום, שיר שהעליתי באש חמש שנים אחר כך".³² אקט זה סימבולי בעיקר משום שכתבת השיר האישי והראשון על מכשיר הטלפרינטר, יש בה כדי להעיד על מהות המעשה הפואטי של אדף, מהות המופיעה גם בהמשך כתיבתו, כפי שאראה. בשימוש בטלפרינטר בולטת, כמובן, הפיכת המכשיר הצבאי, הציבורי והלאומי למקום ולאמצעי לאמירה אישית, אפילו כהתרסה. אך השימוש בטלפרינטר מעניין גם מבחינה אחרת: זהו מכשיר טכנולוגי המיועד לשליחת מסרים, ליצירת תקשורת ואף לשיחה. גם כאן ניכרת התנגדות למעשה הכתיבה הראשוני: אדף העלה את השיר באש חמש שנים אחר כך. הרגע הזה מתואר בריאיון שהעניק אדף להלית ישורון:

הגיע רגע, ואני כל הזמן מנסה לתפוס אותו, שפעם ראשונה כתבתי שיר, וידעתי שזה מה שאני רוצה לעשות. אני יכול להתחייב לתפאורה של הרגע ההוא: בשדרות היה נוהג שהצבא מגיע בכל יום עצמאות, מין לונה פארק כזה, שילדים באים לפגוש חיילים. הלכתי עם שני אחים שלי ומצאתי את עצמי באוהל של חיל התקשורת, שעמדה בו מין מכונת כתיבה, ובתוכה גיליון נייר. פתאום היתה תביעה של הנייר שמשוהו יכתב עליו. שיר ראשון בלונה פארק צבאי. למה שיר ולמה באמצעות המכונה, לא יודע להסביר. [...]

נכנסתי לתחום זמן אחר.³³

הבולט בניסוח הזה הוא תיאור מעשה הכתיבה כנובע מכורח, כוח חיצוני שנכפה על הגוף: "פתאום היתה תביעה של הנייר"; "לא יודע להסביר". החומר הדומם – או מה שפונה אל אדף דרכו – הוא התובע ממנו לכתוב, ואדף, שאינו יכול להסביר את התביעה, נענה לה כמעט בעל כורחו. "נכנסתי לתחום זמן אחר", מכונת הכתיבה הופכת למכונת

31 שמעון אדף, "הקלדתי באלימות, רק כדי לשמוע את שאון הכתוב", הארץ (17/10/2000), עמ' 22. ברשימה זו מתאר אדף את גיל שש-עשרה כנקודת התעוררות, נקודה שבה גילה יחס חדש אל האל ואל השפה, ואת גיל שש-עשרה כנקודה שבה החל לכתוב שירה. כך נפתחת הרשימה: "בהיותי בן שש-עשרה, מול ארון הקודש, דיברתי אל האל. לא ענה לי. מאחורי הפרגוד שמעתי רחש. לא קרא בשמי. מאז גדולה התאוה לכתוב את הימים שונים משהיו".

32 שם. שם. ההדגשה שלי, רז"ב. אדף אמר דברים דומים גם בריאיון אחר, שנים אחר כך. ראו, הלית ישורון, "הפנים האינוסופיים של ההעדר", מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה? ראיונות "חדדים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 510.

33 ישורון, שם, עמ' 504, ההדגשות שלי, רז"ב. גם בריאיון אחר אדף מציין את הסמליות שבגיל ואת הארכיטיפיות שלו. בתשובה לשאלה מתי החל לכתוב הוא עונה: "בגיל ההתבגרות, בערך בגיל 16, לפחות מבחינה מנטלית, כתבתי את השיר הראשון שלי". נידם-פרץ וחקי, הערה 2 לעיל, עמ' 52. הדגשה שלי, רז"ב.

זמן.³⁴ אי אפשר לעמוד בתביעה הזאת משום שהיא באה מבחוץ, והגוף עצמו נענה לה מוכנית. הכתיבה כאקט בחירה וכהתנגדות מגיעה מאוחר יותר.

מעשה ההתנגדות המפצל את נקודת הראשית ומכפיל אותה מופיע בשלב הבא של הכתיבה שאדף מתאר, סביב גיל עשרים ואחת או עשרים ושתיים. בריאיון עם אביבה לורי נכתב: "כמו כל מתבגר רומנטי הוא התחיל לכתוב שירים בגיל שש-עשרה בערך ובגיל שכולם מפסיקים, הוא המשיך". בהמשך הריאיון אדף מציין את סיום תקופת הכתיבה שהחלה בגיל הנעורים:

"הייתי אז בן 22 ולפני שעזבתי [את שדרות לתל אביב] עשיתי מדורה גדולה בחצר הבית של ההורים שלי ושרפתי שם את כל מה שכתבתי עד אז. תקפה אותי תחושת גועל נוראית, וזאת היתה בעיני דרך להיטהר. היתה שם ערמה רצינית. [...] הרגשתי אחר כך תחושה חזקה של הקלה ושחרור, ושל שליטה". הוריו לא ידעו מה פשר השריפה ולא שהוא כותב. אז הוא גם הפסיק ללכת לבית הכנסת ולהיות דתי.³⁵

סביב גיל עשרים ושתיים אדף מתאר מעין שבר ונתק רב-שכבתי. בגיל זה שרף כל מה שכתב לפני כן, עזב את בית הוריו שבשדרות, עבר לתל אביב והתרחק מהדת. השֵׁרפה מסמנת אפוא את נקודת ההתחלה השנייה, הכרוכה בצורך לבטל את כל שכתב בעבר. זו ההתנגדות, אמירת הלאו, והכתיבה המתחילה בנקודה זו נובעת הפעם ממקום אחר, של בחירה והתכוונות. גם אם נקודת ההתחלה הראשונה שאדף מציג נראית טבעית יותר (משתי בחינות: היא נובעת מכורח גופני, אריסטוטלי כמעט, כמו לידה, והיא מתרחשת בגיל הנעורים, המיוחס לכתיבת שירה בתפיסתה הרומנטית, שבמידה רבה עדיין שלטת מבחינה תרבותית), בנרטיב שאדף מבנה על יצירתו ועל חניכתו כיוצר נקודת ההתחלה בגיל הנעורים היא בעיקר מושא להתנגדות.

שוב ושוב עולה מתיאוריו הצורך לסתור נקודת התחלה ראשונית באשר היא. המקום שבו היוצר מתגלה בכל כוחו אינו בהתחלה הראשונית הזאת דווקא, אלא במעבר ממנה לנקודת התחלה שנייה, מעבר הדורש התמרה, גלגול ומטמורפוזה בצד ביטול והתנגדות; מוות סימבולי של מה שהתרחש קודם.

שני השלבים באים לידי ביטוי גם ברשימה אחרת של אדף, שכתב כחלק מפרויקט של עיתון הארץ שנקרא "למה הם כותבים? סופרים, משוררים ומושכים בעט מנסים למצוא

34 בריאיון עם ישורון אדף נשאל מה היה הכתוב הראשון שקרא, ואינו מצליח לקבוע נקודת התחלה אחת: "אני מניח שזה היה מקרא, יש לי שבבים של זיכרון, אבל אם לבנות רצף כרונולוגי, אחותי לימדה אותי לקרוא, ואם כך – זה לא היה מקרא. זה לא היה כתוב, זה היה 'שיר השירים', בבית הכנסת" (ישורון, הערה 31 לעיל, עמ' 503). גם כאן רגע ההתחלה, הרגע המכונן, מוכפל ואינו מוכרע: בין המקרא לבין יצירה אחרת, חילונית ככל הנראה, המתווכת דרך אחותו, ואז לטקסט שאינו כתוב כלל, אלא מושמע. לאדף אין יכולת או רצון להכריע, ונדמה שכל אחד מהרגעים האלו נחוץ, שימושי וחיוני להגדרה העצמית של אדף כיוצר, הגדרה שאינה נותנת לשום אפשרות את הבכורה.

35 אביבה לורי, "צומת אדף", הארץ (31/10/2001).

תשובה". ברשימה הזאת מבנה אדף סיפור על הסיבות לכתיבתו, וגם בו הוא מסמן, שוב, שתי נקודות פתיחה לכתיבה.

בשלב מסוים נדמה לך שלכתוב פירושו לדעת מי אתה. אתה בן ארבע-עשרה, חמש-עשרה, שש-עשרה — בן כמה אתה בכלל? — ואתה רוצה לדעת. העולם משתנה, העולם הקיא אותך, העולם השליך אותך אל חשיכה חיצונית, [...] אתה מתחיל להאזין למוזיקה. אתה כותב שירים. אחר כך אפשר משתנה. נדמה לך שלכתוב משמעו לבחון מתי נהפכת להיות מי שאתה. מי אתה? אתה בן עשרים ושתיים, [...] פרסמת שירים פה ושם. אתה לא מבין מה זה אומר. לכתוב אותם.³⁶

גם כאן מתוארות שתי ההתחלות סביב אותם גילים, אבל ברשימה זו מופיע גם מרכיב שלא הוזכר קודם. בדיאלוג שהוא מנהל עם פקידה, הדובר אומר לה:

סיפורי העם, האגדות, המיתוסים, חלק מהם אמורים לתת לנו איזשהו מפתח, איזשהו דימוי למצבי הנפש, כל יצורי הבלהה האלה: רוחות הרפאים, הזומבים, הערפדים, הם מתקיימים למרות שהם לא בחיים. ניסיתי להבין מה מהם אני. וכלום. אין בפנטסיות האלה מה שיסביר את המצב שלי. את מבינה? רוח הרפאים, הזומבי, הערפד, הם עברו את המוות, הוא גלגל אותם. אצלי — המוות קרה, אבל איכשהו המשיכו לחיות כרגיל. — אני לא מבינה. — יש לי עוד מערכת זיכרונות מזויפת. פעם טבעתי. אני זוכר את המים, את קוצר הנשימה, את הכובד של הגוף. אבל איכשהו קמתי בבוקר והמשיכתי לחיות. ומי שהייתי צריך להיות המשיך גם הוא, נפרד ממני, ואתו העולם. אני לא חי, אני מתגעגע, לכל מה שעזב אותי. אני מת מגעגועים. — ניסית לכתוב את זה?³⁷

הדובר מתאר חוסר שייכות קיצוני, כמי שנפרד לא רק מן החיים אלא גם מקבוצות אחרות, לימנליות, הממופות בשוליהם של החיים והחברה ובשולי המוות ומוגדרות על פי חריגתן (למשל, ערפדים אינם מתים לגמרי, זומבים הם מתים שחזרו). אך הקבוצות המוזכרות אכן מקיימות קשרים כלשהם עם החיים, גם אם מוגבלים ועל-טבעיים, ואכן מקיימות חיי חברה וקהילה בעלי חוקים וכללים משלהם, והדובר אינו מוצא בהן הסבר או הד למצבו. המוות שהתרחש והחיים הממשיכים ומתקיימים בעת ובעונה אחת יוצרים

36 שמעון אדף, "אולי עכשיו אפשר", אני אחרים, יגאל שוורץ (עורך), חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 168–169. הרשימה פורסמה במקור בעיתון הארץ: שמעון אדף, "המוות קרה אבל איכשהו המשיכתי לחיות", הארץ (5/10/2008).

37 שם, שם. ההדגשות שלי, רז"ב.

כתיבה הנובעת מנקודה של חוסר שייכות מוחלט, "אחרות" מושלמת. כך כותב גם מארק פישר:

[W]hen it comes to fiction, the very generic recognisability of creatures such as vampires and werewolves disqualifies them from provoking any sensation of weirdness. *There is a pre-existing lore, a set of protocols for interpreting and placing the vampire and the werewolf.* In any case, these creatures are merely empirically monstrous; their appearance recombines elements from the natural world as we already understand it. At the same time, the very fact that they are supernatural entities means that any strangeness they possess is now attributed to a realm beyond nature.³⁸

הפיצול במסתו של אדף, הנתק המתרחש ברמת הגוף והביולוגיה, שובר את הרצפים שהגוף כבול אליהם באופן טבעי: זמן ומרחב, וככותב – טקסט. לכן, כל אופני הירושה, התורשה והמסירה, כולם מושעים ובטלים. אדף יוצר עמדה כפולה של אני-חוה ואני-כותב, שתחזור שוב ושוב ביצירותיו, וכפי שכותבת אילנה שילה: "נרטיבים של חלוקה עצמית [Self-division], שבהם הכפיל נוצר מתוך בקיע באחדות המקורית, מעידים על רגע של הפיכה – אחרות החותרת תחת חוק הזהות. הכפיל המפוצל הוא תמצית והתגלמות החסר".³⁹

המוות הסימבולי של הגוף בטביעה מקביל לשִׁרְפַת השירים. בין שמדובר במוות הגוף בטביעה ובין שמדובר בהרס השירים בִּשְׂרָפָה, זהו אקט סמלי של מוות שלאחריו מגיעה התחלה כמו־חדשה. ההתחלה הזאת, המנותקת מכל הרצפים ומהגוף הכותב אותה, עדיין נושאת את המטען הרגשי ואת הזיכרון: "פעם טבעתי. [...] אבל איכשהו קמתי בבוקר והמשכתי לחיות. ומי שהייתי צריך להיות המשיך גם הוא, נפרד ממני, ואתו העולם". הנתק וההמשך המתקיימים ב־זמנית מתאפשרים בעקבות הפיצול. אם כן, המעבר בין שתי נקודות הכתיבה כרוך במוות סימבולי, הִשְׂרָפָה, שאחריו החיים כבר לא יהיו כשהיו. הנקודה השנייה, לפיכך, גם היא בהכרח על־טבעית, משום שהיא בו בזמן התחלה ונקודת המשך.

אחרי הפיצול זוכה הכותב למידת־מה של חירות; הוא אינו מחויב כמקודם לשושלות גופניות, משפחתיות, חברתיות או ספרותיות. הפיצול מזמן לו מעין התעוררות "מִחְלוֹם

38 Mark Fisher, "The Out of Place and the Out of Time: Lovecraft and the Weird", *The Weird and the Eerie*, London: Repeater Books, 2016, p. 15. ההדגשה שלי, רז"ב.

39 Shiloh, Ilana, "The Double", *The Double, the Labyrinth and the Locked Room*, Peter, Lang Publishing Inc., 2011, p. 28. התרגום שלי, רז"ב.

הַבְּעֵתָהּ שֶׁל הַבְּיוֹגְרָפִיָּה⁴⁰, והכתיבה שלאחר הפיצול, המתנגדת לביוגרפיה, לכתיבה על החיים ולגוף הכותב, הופכת להיות כתיבה אוטונטוגרפית, קרי: כתיבה שלאחר מות העצמי. בכך מערער אדרף על דמות המחבר שלו עצמו ועל ההיבטים הביוגרפיים של כתיבתו. הנתק שאדרף מתאר, המוות שאחריו הוא ממשיך לחיות, הופך את אדרף למעין רוח רפאים בחייו, ואולי אף לבלש החוקר את חידת מותו שלו.

ביטוי לכך נראה ברשימה "הורי, רמזים להמצאותם"⁴¹, שדי בכותרתו כדי להצביע על סצנה מעין-בלשית, של חיפוש אחר "רמזים" או ראיות. המוטו של הרשימה, הלכות משיר של הלהקה בל וסבסטיאן, מתאר "פשע": "משפחה היא כמו אקדח טעון / מפנים אותו בכיוון הלא נכון / ומישהו עלול להיהרג"⁴². גם ברשימה זו מוזכר גיל שש-עשרה כגיל שבו קפא הזמן לאדרף או לדובר, כמו במצב של מוות, בעוד שלשאר בני משפחתו הזמן המשיך לחלוף כתיקונו. כך מתאר אדרף את שגרת ביקוריו בבית הוריו, בית ילדותו:

פעם בשבועיים אני נוסע לבקר את הוריי והטופוגרפיה של הבית שבו גדלתי מכתיבה לי מסלול של הכרה. קירות הסלון מכוסים בתצלומי החתונה של אחי ואחיותי. מיד לאחריהם תצלומים נוספים, אחיינים שלי מחייכים, מקבלים בטבעיות חגיגות את הנצח שתצלום יכול להציע [...]. אני חוצה את הבית, אני חוצה את הזמן. אני נזכר מדוע אין תמונה שלי, להוציא תמונת פספורט מגיל שש עשרה לצורך תעודת זהות, שנחבאת בתוך שפע פיסות החיים.⁴³

על הקיר עדויות לזמן החולף כרגיל, אחיו ואחיותיו הנוטלים חלק בסדר הטבעי של הדברים: קודם חתונה ולאחר מכן ילדים. כמובן, הנצח שהתמונות מציעות להם, שהם מקבלים "בטבעיות חגיגות", כלל אינו נצח, אלא עדות לזמן העובר, להיותם בני חלוף, חוליה בשרשרת. אבל אצל הדובר המצב שונה. חייו כמו נעצרו בגיל שש-עשרה – בתמונת פספורט שצולמה לצורך תעודת הזהות (ובהקשר הבלשי נזכור את כינויה של תמונה זו "פוטו-רצח") – אותו הגיל שאדרף מזכיר פעמים רבות כגיל תחילת הכתיבה. התיאור יוצר רושם כאילו אז מת, ועל כן הדיבור והכתיבה כאן, לכאורה, נעשים לאחר המוות. חזרת הדובר אל הבית היא כשל רוח רפאים, הוא "חוצה את הבית, חוצה את הזמן"⁴⁴. אך המצב

40 כך אומר אדרף בריאיון על הספר: "הספר הזה הוא ניסיון להשתחרר מהמלכודת של הקונספציה הפסיכואנליטית שביסוד הביוגרפיה. אני זוכר מגיל צעיר שמה שעניין אותי זה מה שלא קיים, מה שיכול או עלול היה להתקיים". קורן, הערה 11 לעיל. ההדגשה שלי, רז"ב.

41 שמעון אדרף, "הורי, רמזים להמצאותם", הארץ (13/4/2003).

42 שם.

43 שם.

44 רוח הרפאים מערערת קטגוריות ורצפים רבים. ראו, למשל: "רוח הרפאים היא התגשמות פרדוקסלית, היעשות-גוף, צורה פנומנלית וגשמית מסוימת של הרוח. היא נעשית אל נכון 'דבר'-מה, שקשה לכנותו: לא נפש ולא גוף, ושניהם, זה וזה. שכן הבשר והפנומנליות הם המעניקים לרוח את הופעת הרפאים שלה, אך נעלמים לאלתר בהופעה, בעצם ביאת רוח המת או השיבה של רוח הרפאים". ז'ק דרידה, "המלט – צווי של מרקס", דרידה קורא שייקספיר, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 86.

הלימינלי הזה הוא גם מצב של חירות. הדובר יכול לבוא וללכת כרצונו, הוא אינו תלוי על הקיר "לנצח", ולכן הוא חופשי מעריצותו של הזמן.

בקטע זה אדף מתאר שוב את השרפה שבה שרף את רוב כתביו, והפעם מזכיר כי שרף גם את תצלומיו: "בגיל עשרים ואחת, כאשר עזבתי את בית הוריי, חיטטתי ביסודיות באלבומים המשפחתיים ושליתי את כל התמונות שלי. יחד עם רוב השירים שכתבתי עד לאותה תקופה, הן שימשו חומרי בעירה נהדרים".⁴⁵ כאן מתאחדים שרפת השירים, מותו הסימבולי של העצמי הכותב והכתיבה האוטונטוגרפית. אפשר לראות בקטע גם את ראשיתו של העיסוק הבלשי, שבאופן מעניין מופיע כאן בצד פיצול הסובייקט וההתחלה המחודשת של הכתיבה.

דמות הדובר של אדף בקטע חוזרת אל בית ילדותה כמי שחוזר אל זירת פשע, ואופי חזרתה כפול: כבלש המגיע לחקור את הזירה וכרוח הרפאים הרודפת אותה; כטובע וכמי שממשיך לחיות. בעקבות המוות הסימבולי במים ובאש הופכת כתיבתו של אדף לאקט של התנגדות למצבה הטבעי ולמעבר אל מצב על-טבעי, אל-טבעי, המאפשר לה חירות. אפשר לעמוד כאן גם על חשיבותו של מודוס הז'אנר הבלשי לאדף, שכן הפיצול, החקירה והחקירה העצמית הופכים לכלי ביטוי של החיפוש האסתטי והרעיוני.

אוטונטוגרפיה

I am a deceased writer not in the sense of one who has written and is now deceased, but in the sense of one who has died and is now writing
de Asis⁴⁶

הפיצול שאדף מתאר, המת ממשיך לחיות, החי בה־בעת הן את מותו והן את חייו, נקשר לסוג ייחודי של כתיבה, המכונה אוטונטוגרפיה.⁴⁷ כתיבת המוות של עצמן מנוגדת לאוטוביוגרפיה, כתיבת החיים. במצב פרדוקסלי זה, יש בכוחו לערער על הכתיבה הביוגרפית ועל הביוגרפיה עצמה, שמהן אדף מנסה לחמוק.

45 אדף, הערה 40 לעיל.

46 ציטוט אצל Mark C. Taylor, "(Auto)Thanatography or (Auto)Thanatology?: Simon Critchley and the Writing of the Dead", *Forum for Modern Language Studies* 41, 4 (October 2005), p. 427.

47 עוד דוגמה לכתיבה אוטונטוגרפית היא זו של מוריס בלאנשו, בפסק מוות וב"כרגע מותי". בסוף מלחמת העולם השנייה בלאנשו נעצר בידי הגרמנים וכמעט הוצא להורג, אך ניצל ברגע האחרון. עמידתו הקרובה אל המוות השפיעה עליו עמוקות, והיא מופיעה בכתבים המוזכרים לעיל. מאותו רגע בלאנשו מתאר מעין מצב של "מוות בחיים": "אני מתאר לי כי אותה הרגשה שאין לפרשה שינתה את מה שנותר לו מן הקיום. כאילו מכאן ואילך לא יכול המוות שמחוץ לו אלא להתנגש במוות שבתוכו. 'אני חי. לא, אתה מת'". מוריס בלאנשו, "כרגע מותי", פסק מוות, מצרפתית: הלית ישרון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 90. להרחבה על האירוע הזה בחייו ובכתביו של בלאנשו, ראו מיכל בן-נפתלי, "שברון רוח: על הכתיבה הדיכאונית של מוריס בלאנשו", מוריס בלאנשו, הספר העתידי לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, עילי ראונר (עורך מדעי), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 272.

הכתיבה האוטונומית מגדירה אופק בלתי מוכר לכתיבה. היא "בלתי אפשרית", שכן "המוות לא יכול להיות ידוע או מוכר לעצמי [הכותב], ועוד פחות מכך להכתב בידו".⁴⁸ בכך שאדף מסמן את ראשית כתיבתו באקט אוטונומית, הוא מסמן את הקצה הספקולטיבי שלה, את האזורים הבלתי אפשריים שהיא מבקשת לבחון, ולא את הקיים. אוטונומיה היא פעולה. היא יוצאת נגד חוקי הפיזיקה, הדת והפילוסופיה. לעומת האוטונומיה, אקט פוזיטיבי של בניית סיפור (חיים) וארגון, באופן ליניארי לרוב, בתוך מסגרת, האוטונומיה היא אקט דקונסטרוקטיבי. היא פורעת "היגיון ומובן, קטגוריה וז'אנר, חומר וצורה".⁴⁹ ברשימותיו של אדף, בתיאוריו המציגים את מותו בצד המשכם של החיים – כלומר את מותו הבלתי אפשרי – אדף מגדיר את אקט הכתיבה כאקט אוטונומית; הוא מסמן אותה ככתיבה הנמצאת מחוץ לגבול ומבעדו.

המוות המטפורי שאדף מציג – אם בתיאור מותו של הגוף (הטביעה במים) ואם בתיאור מותו של הטקסט (שִׁרְפָה הכתבים) – מסמל סיום והתחלה מחודשת, ופיצול של הסובייקט הכותב: פְּרֵדָה מהעצמי הכותב ומחיי ופנייה אל מי שכותב מעבר לגבולות הביורגריה והחיים, ולכן חוקר טריטוריה בלתי מוכרת. הרצון להשאיר את הגוף מאחור הוא רצון להחליף את הקיום בנוכחות (להיות נוכח באופן אחר, שונה משהגוף מציג) וליצור מקום שיתאים לנוכחות החדשה. ויתור על הגוף כמוהו כהחלפת הוודאות המוחשית בהתנסות, חוויה שמהותה חקירה. המחירים, מערך החליפין, ברורים. המטבע הוא הגוף עצמו, והוא נמסר תמורת נוכחות גבוהה ממנו, הימצאות בעולם שהיא ממשית יותר מכפי שממשות הגוף מאפשרת.

בכלל יצירתו, העיסוק הז'אנרי של אדף מזכיר את בקשתו להינתק מהגוף (מוות סמלי המאפשר קו חיים אחר). כשם שגבולות הגוף, המשפחה והמסגרות האחרות סוגרים עליו, כך גם גבולות הז'אנר. אי אפשר לשבור את הצורה, להתעלם ממנה או להיות חלק מהשיח הספרותי בלעדיה; וכדי לחדש בגבולותיה נדרש אדף למצוא פתרון או מוצא אחר, כזה שירחיב את הגבולות וייצור מקום בין כל החוקים הסדורים והמסדירים – אם באמצעות מולטי-ז'אנריות או אינטרטקסטואליות ואם באמצעות מגוון רבדים של העברית שכביכול אינם מתאימים. את כל אלו אדף מביא למקום של הרמוניה (והשימוש במילה "מקום" מכוון); במקום שהוא יוצר זוכים כל אלו לאפשרות קיום.

"משקיף מן החוץ":⁵⁰ קילומטר ויומיים לפני השקיעה

בעקבות שני ספרי השירה שפרסם סומן אדף כמשורר מבטיח ומוערך, בעל קול מובהק ומסקרן, אך דווקא לאחר הצלחתם התחיל, כביכול, מחדש, וסימן עוד התחלה לכתיבתו

48 Susan Bainbrigge, "Introduction", *Forum for Modern Language Studies* 41, 4 (October 2005), pp. 360, 359. התרגום שלי, רז"ב.

49 Callus, הערה 45 לעיל, עמ' 428. התרגום שלי, רז"ב.

50 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 73.

– הפעם בפרוזה. זוהי אינה התחלה מנקודת אפס. היא אינה מבקשת לבטל את שירתו ולא את מקומה, ואינה מתעלמת ממנה. להפך: נקודת ההתחלה נחוצה כדי להתנגד לה. נקודת הפתיחה השנייה מוגדרת לעומת השירה, ועומדת בדיאלוג מתמשך עימה. המוות הסמלי שאדף מתאר, שיוצר את הפיצול, חוזר ומופיע ברומן הראשון של אדף קילומטר ויומיים לפני השקיעה, רומן בלשי. אפיון זה חשוב, שהרי בספרות הבלשית, כדי שיופיע הבלש, כדי להתחיל בחקירה, מישהו צריך למות.

ברומן הראשון שאדף כותב, הבלשי, הוא יוצר עמדה של כפירה והתנגדות – מחוץ למסורות שונות וביחס אליהן. בחלק זה של המאמר אבחן את קילומטר ויומיים לפני השקיעה כנקודת פתיחה, ואת חשיבותם של הז'אנר הבלשי ודמות הבלש דווקא כנקודת הפתיחה של הפרוזה של אדף. כמו כן, אעמוד על משמעות המעבר מן השירה אל הפרוזה, ואראה כיצד השירה, תחילת יצירתו, מתגלגלת לתוך הרומן ומתווכת בפרוזה ובז'אנר הבלשי. בכך הופכת השירה מפעולה, מעשה פואטי בעל משקל וערך משלו, למושא לחקירה ולהתבוננות. המעבר של אדף מהשירה אל הפרוזה אינו מעיד אפוא על "נטישת" השירה או על ניתוק ממנה, אלא על התקת מקומה ושיקועה במבנה העומק של הרומן והפרוזה.⁵¹

ז'אנר הספרות הבלשית נחשב שולי ונחות מ"הספרות היפה", ואף שברחבי העולם ספרות בלשית אכן נצרכת ונחשבת פופולרית, הכתיבה בז'אנר בישראל, בעברית, הייתה ועודנה שולית למדי.⁵² דן מירון מציין שבתיה גור עצמה, מחברת רומנים בלשיים ומבקרת ספרות, טענה כי "הרומן הבלשי אינו בגדר 'ספרות', כלומר בגדר הספרות הקאנונית, אלא הוא בגדר מה שפעם כינו 'אמנות זעירה', והיום מקובל לכנותו בשם הפחות קולע 'בידור'".⁵³ מירון, העוסק ברשימתו ברומן הבלשי הנוסחאי, הקלאסי, שהתגבש מן הדגמים הראשונים של ספרות הבלש אצל אדגר אלן פו וארתור קונן דויל, מבדיל בין הרומן הבלשי לבין ספרות יפה באופן מוחלט, ורואה בהם שני קצוות הנבדלים זה מזה באיכות ובמוטיבציה:

51 ככל שיצירתו של אדף מתקדמת מורגש בה ניסיון רב יותר לטשטש את הגבולות בין השירה לפרוזה ולערבב ביניהן, וכן ניסיונות לערבב עם ז'אנרים אחרים (ראו הציטוט שהובא מנידס-פרץ ולטם חיקי, הערה 2 לעיל). למשל, ברומן מתנות החתונה משלב אדף יחדיו הן שירה ופרוזה והן ז'אנרים ספקולטיביים וריאליסטיים. להרחבה על מתנות החתונה, ראו מאמרי, Rina Jean Baroukh, "The Cutting of Light through the Continuum of Time": Light in Shimon Adaf's *The Wedding Gifts*, Ruth Lubashevsky and Ronit Milano (eds.), *Light in a Socio-Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 127-139.

52 דן מירון מסביר את חוסר הפופולריות של הז'אנר הבלשי בספרות העברית והישראלית במאמרו "כומרייה בישראל", הו" 3 (2006), עמ' 99-128. על ספרות הבלש הישראלית ראו גם: דן מירון, "חפזותה של ליזי בדיחי", נוגע בדבר: מסות על ספרות, תרבות וחברה, תל אביב: זמורה-ביתן, 1991, עמ' 304-338; עידן צבעוני, "הרומן הבלשי – טקס גילוי הגופה / מסדר החשודים", רסלינג: במה רב-תחומית לתרבות 4 (חורף 1998), עמ' 60-70.

53 מירון, "כומרייה בישראל", עמ' 99.

[אין] לבטל את ההבדל העצום בין עושרו החומרי והרוחני של העולם הניתן לנו באפוס לבין דלותו היחסית של העולם המעוצב ברומן הבלשי. משום כל אלה ראוי לנו שלא נטשטש את הגבול המבדיל סיפור בלשי טוב אמתי, משוכלל ומלוטש ככל שיהיה במסגרת מוסכמות סוגו, מן הסיפור הבלתי-בידורי.⁵⁴

בהבחנתו מירון אינו רק מתאר את החלוקה בין הספרות היפה לבין הספרות הבלשית, אלא הוא משאיר אותן בנבדלותן זו מזו ומקבע את הנבדלות באופן נחרץ, ואף חרד במקצת. מירון אינו מעוניין שהז'אנרים יתערבבו זה זה; טשטוש הגבולות, לפיו, אינו ראוי – לא לספרות היפה ולא לספרות הבלש. ההבחנה הגורפת הזו, כוחה אומנם יפה לספרות הבלשית הנוסחאית, אך את הרומנים הבלשיים המנסים לסבך את הנוסחה הבלשית במודע מירון אינו מביא בחשבון. סופרים כגון אומברטו אקו, פול אוסטר וחרוזה לואיס בורחס (וגם אדף) אכן משתמשים בנוסחה הבלשית, אך בו בזמן הם מערערים אותה וממציאים אותה מחדש, ובכך הם מערערים גם על החלוקה הדיכוטומית בין ספרות גבוהה לנמוכה.

בעברית זכה הז'אנר הבלשי לעניין מחודש בשנים האחרונות.⁵⁵ מעמדו עלה מעט, וכיום אכן נראים ניסיונות להעמיד בלשים ובלשיות ישראלים – לא מעט בזכות הרומן של אדף, שסימן את העניין המחודש בז'אנר ואת הניסיון לעסוק בפניו ה"ספרותיים" יותר. ספריו הבלשיים של אדף נבדלים מרוב ספרי הבלש האחרים הנכתבים בישראל, הנשענים על הדגמים הקלאסיים. ספריו של אדף אינם נענים לנוסחאות של ספרי הבלש, והם מערערים על החלוקה שתיאר מירון.

דמות הבלש אליש בן זקן והדגמים הספרותיים שהיא מבוססת עליהם חשובים להבנת הבחירה של אדף בז'אנר הבלשי דווקא כנקודת פתיחה לכתיבת הפרוזה. מכאן שתי טענותיי: (א) עמדת האחרות של אליש כבלש היא גם עמדה פואטית שאדף נוקט ביצירתו; (ב) השירה ברומן זה משולבת באמצעות הפרוזה והז'אנר הבלשי, ובכך מורחקת והופכת מפעולה למושא לחקירה ולהתבוננות. אם כן, המעבר לפרוזה אינו מנותק מהשירה, אלא מתיק אותה ממקומה ומשקע אותה במבנה העומק של הרומן. קילומטר ויומיים לפני השקיעה התקבל בעת פרסומו בהפתעה ואף בתמיהה. מקצת הביקורות מצאו ברומן את שמצאו בספרי השירה הראשונים של אדף: דיון על מזרחיות ותנועה בין פריפריה ומרכז (אשקלון או שדרות ותל אביב).⁵⁶ באחת הביקורות אף מופיעה הדרישה הבוטה שדמותו של אליש בן זקן תדמה יותר לדמויות אחרות של בלשים

54 שם, עמ' 100.

55 לעליית הז'אנר בעשורים האחרונים תרמו, בין השאר, הרומן הבלשי של דרור משעני תיק נעדר (כתר ספרים, 2011) שגם תורגם לשפות זרות וזכה להצלחה עולמית, ושאר הספרים בסדרה זו. מאז קמו גם בלשים סדרתיים אחרים, כמו דמות "החופרת" של עודד חפר, ספריו של יונתן שגיב (אין סודות בחברה, כתר, 2015; דברים שהשתיקה יפה להם, כתר, 2017; הצעקה האחרונה, כתר, 2019) וספריה של ארנה קזין (גזל, הקיבוץ המאוחד, 2015; פולשת, הקיבוץ המאוחד, 2017).

56 ראו, למשל: מנשה נוי, "האחר: גרסה מודרנית של הפרא האציל", הארץ (15/12/2004); עפרי אילני, "כמו מרכז מסחרי מנומנם", כותרת 1 (מרץ 2004), 86–87.

מזרחיים קאנוניים מן הספרות העברית: "איפה ליזי בדיחי או מיכאל אוחיון כשצריכים אותם",⁵⁷ שואל ירון פריד, ומראה בדיוק את גבולות הז'אנר בספרות הישראלית. לעומת זאת, מקצת ביקורות הבחינו בדרכו של אדף לחמוק מאותם ייצוגים בינאריים ושיח תרבותי. כך כתבה, למשל, אריאנה מלמד ברשימתה:

אני מניחה שרבות ידובר עוד בציר שדרות-תל אביב בספר הזה, כמייצג איזושהו מאבק בין מרכז לבין פריפריה, בין עיר ללא הפסקה לבין מקום שאין בו זמן (כך שדרות על פי דליה שושן), בין צרכנות תרבות מזרחית לבין רוק עברי חדש — לזכותו של אדף צריך לומר, שההתבוננות הבהירה והאירונית שלו בצירים הללו חפה מכל סנטימנטליות אוריינטליסטית מחד, ומאידך שומרת על מידת הריחוק הראויה גם מתבניות שיח סוציולוגיות עכשויות על אודות הצירים האלה. לא כל ביוגרפיה של ילדי שדרות היא בהכרח סיפור של מאבק מתמשך, וודאי שגם הרובד הזה בספר מבחין במדויק בין הסיפור ה"אמיתי" לבין הקלישאה התקשורתית שנקשרה בו.⁵⁸

ובכל זאת, ברוב הביקורות ניכר חוסר נוחות סביב העובדה שספרו של אדף אינו נענה לנוסחת הז'אנר הבלשי וסביב סגנונו ה"שירי" לעיתים.

אליש בן זקן

הרומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה מציג לקוראים את דמות הבלש אליש בן זקן. כעשר שנים לאחר מכן אליש חוזר ברומן קובלנה של בלש, ולאחר מכן שוב ברומן קום קרא, החותם את הטרילוגיה הבלשית של אדף.⁵⁹ לאליש בן זקן עבר מוזיקלי ואקדמי. הוא נולד וגדל באשקלון וחי בתל אביב. בשלב כלשהו נכנס לשותפות במשרד חקירות, וכעת הוא מתבקש לחקור את מותו של יהודה מנוחין. תוך כדי החקירה מתברר הקשר שלה למקרה אחר, התאבדותה של דליה שושן, זמרת ויוצרת שאליש מכיר מעברו. בדמותו של אליש יסודות מכמה דגמים ועולמות ספרותיים, לרבות ז'אנר הבלש, שראשיתו מיוחסת לסיפוריו של אדגר אלן פו על הבלש הארכיטיפי אוגוסט דופאן.⁶⁰ אליש, לפחות בתחילת הרומן, מבקש ללכת בעקבותיו של דופאן ודרכו האנליטית: "אין בעיות ללא פתרון, חשב. [...] הוא העדיף את הניסוח של אדגר אלן פו, [...] כל תעלומה

57 ירון פריד, "מי יערוך את העורך", ידיעות אחרונות (5/11/2004), עמ' 30.

58 אריאנה מלמד, "אפשר גם אחרת", *ynet* (2/11/2004). עוד על שדרות ביצירתו של אדף ראו במאמרו של יגאל שוורץ כאן, עמ' 11.

59 שמעון אדף, קובלנה של בלש, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2015; שמעון אדף, קום קרא, חבל מודיעין: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2017. לעיסוקי בספרים אלו ובטרילוגיה כולה ראו את הפרק הראשון בעבודת הדוקטורט שלי (הערה 7 לעיל), וכן את רשימתי: "שהתעלומה תייצר חיים שאינם פתרונה: על 'קום קרא' והטרילוגיה הבלשית של שמעון אדף", אודות 6 (דצמבר 2017).

60 להרחבה על דמותו הארכיטיפית של הבלש ראו, דוד גורביץ', הבלש כגיבור תרבות: ספרות, קולנוע, טלוויזיה, חולון: משרד הביטחון, 2013.

שהגתה הרוח האנושית, בכוחה של הרוח האנושית לפענח".⁶¹ חלק מהההליך שאליש עובר ברומן – ושמגיע לשיאו בקובלנה של בלש – הוא ההבנה שייתכנו תעלומות מעל ומעבר לרוח האנושית, ושלא כל תעלומה אפשר לפענח.

מהיסודות שהניח פו לספרות הבלש התהוו בחלוף השנים עוד צורות של הז'אנר, ובהן הספרות הבלשית המטאפיזית. לתת-ז'אנר זה אפשר לשייך את הסיפורים והרומנים של חורחה לואיס בורחס, אומברטו אקו ופול אוסטר, וכן את ספרי הבלש של אדף. הבלשים המטאפיזיים עסוקים בשאלות אונטולוגיות ואפיסטמולוגיות החורגות מפתרון התעלומה שמולם. כפי שהגדירו זאת פטרישיה מְרִינֶלָה וסוזן אליזבת' סוויני, "הסיפור הבלשי המטאפיזי הוא טקסט שעושה פרודיה או חותר תחת הקונוונציות של סיפור הבלשים הקלאסי", ובלשיו "מציגים שאלות בנוגע לנרטיב עצמו, פרשנות, סובייקטיביות, טבעה של המציאות וגבולות הידע".⁶² שאלת זהותו של הבלש עומדת גם היא במרכזם של סיפורים אלו. אפיון ספרי הבלש של אדף על פי סיפורי הבלש המטאפיזיים, יש בו כדי לענות על חוסר הנוחות של המבקרים סביב הבחירה הז'אנרית של אדף. קריאה על פי מסורת הכתיבה הזאת מסבירה את כל מה שהמבקרים ציינו כליקויים בספר.

שני דגמים אחרים לדמותו של אליש הם אלישע בן שפט הנביא ואלישע בן אבויה,⁶³ המתפקדים ברומן כשתי אפשרויות קיום נבדלות שאליש נע ביניהן ומתבקש להכריע ביניהן. כשאליש נשאל על שמו הוא מסביר שזהו קיצור של אלישע, ומוסיף: "להורים שלי היה איזה קיבעון על ספר מלכים, והם רצו להיות מקוריים".⁶⁴ בהמשך, בתיאור אחד מהתקפי החום שליוו את ילדותו, מסופר כי אמר לאימו, "אמא, אני חושב שאני הולך למות", והיא הקיפה אותו בזרועותיה, [...] ואמרה, 'אתה לא הולך למות, יש לך שוב התקף חום, אתה לא יכול למות, נתנו לך את השם אלישע'.⁶⁵ כלומר, את הבחירה בשמו אליש מבין דרך דמותו של אלישע בן שפט.

אלישע בן שפט, יורשו של אליהו, היה נביא נערץ ואהוב, ובדמותו נקשרו מעשי ניסים עוד בתקופת המקרא. יוחסה לו, למשל, היכולת לרפא חולים ולהקים מן המתים.⁶⁶ עם זאת, בדמותו נקשרה גם אכזריות, למשל בסיפור על הדובים שאלישע משסה בילדים שקראו לו "קירח" (מלכים ב ב). אדף בוחר לציין שהוריו של אליש קבעו את חייו כהד

61 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 62.

62 Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney, "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story", Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 2. התרגום שלי, רז"ב. ברוב הביקורות על קילומטר ויומיים לפני השקיעה לא זוהתה היצירה כרומן בלשי מטאפיזי, והמבקרים הביעו את ציפייתם שהרומן יהיה בלשי "קלאסי", כדוגמת אלו של בתיה גור, שולמית לפיד, למשל, הבולטות בכתיבת הז'אנר באותן שנים.

63 ראו גם התייחסותו של שוורץ לכך, יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 143, הערה 65.

64 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 126.

65 שם, עמ' 265.

66 בפרק ד בספר מלכים ב מתואר שהקים את בנה של השונמית לתחייה, ובפרק יג מסופר כי לאחר מותו שמו בקברו מת אחר, וזה האחרון קם לחיים כשגופתו נגעה בעצמותיו של אלישע.

לדמותו של אלישע הנביא הנערץ והאהוב, אבל השם שבחרו פֶּתַח פֶּתַח לדמות אחרת, אלישע בן אבויה, הידוע בכינויו "אחר" – ודווקא הדמות הזאת היא המשפיעה עליו ביותר.

ההשוואה בין דמותו של אלישע בן אבויה לבין אליש בן זקן ברורה ומופיעה ברומן פעמים רבות, למשל בשיחתו עם איתן, שלמד איתו באוניברסיטה: "אתה מזכיר לי את חכם המשנה ההוא, נו, איך קוראים לו, זה שרכב על הסוס שלו בשבת ברחבת בית הכנסת. [...] ההוא, שאיבד את האמונה שלו".⁶⁷ דמותו "האניגמטית, אפופת הסתירות והמסתורין"⁶⁸ של אלישע בן אבויה מערערת מוסכמות. הוא "נמנה בראשית דרכו עם גדולי החכמים",⁶⁹ ולבסוף נחשב חוטא וכופר ברמה הגבוהה ביותר. עד כדי כך, שבאופן חריג אף נמנעת ממנו האפשרות לחזור בתשובה: בת הקול הקוראת לכופרים מודיעה שהחזרה פתוחה לכולם מלבדו.

סיפור מעניין וידוע פחות קשור לסיפור העלייה לפרדס שאלישע בן אבויה לקח בה חלק, המופיע בספרות ההיכלות, בספר חנוך ג. אלישע בן אבויה מגיע אל ההיכל השביעי ורואה את המלאך מטטרון יושב וכותב, ומכאן הוא מסיק שמטטרון הוא רשות שנייה השווה בדרגתה לאל. אלישע אומר, "וודאי שתי רשויות בשמים. מיד יצאה בת קול מן השמים מלפני השכינה ואומרת 'שובו בנים שובבים' חוץ מאחר".⁷⁰ זהו אחד ההסברים לעונשו החמור כל כך: בִּמְקוֹם שהיה עליו לראות בו אחדות ראה כפילות, ובכך ערער על מהותו האחדותית של האל. סיפור זה מסביר את חומרת העונש שניתן לאלישע, ואף שופך מעט אור על הפוטנציאל החתרני הגלום ברעיון הפיצול או ההכפלה, פוטנציאל לכפירה של ממש.

דמותו של אליש ברומן מוצגת בניגוד לדמותו של אביו על רקע שתי המצוות ששכרן אריכות ימים: אביו מקיים את מצוות שילוח הקן, כנדרש, ואילו אליש כופר במצוות כיבוד אב ואם.⁷¹ בניגוד למובטח, אביו של אליש מת והוא חי וקיים, הגם שהוא קשור בעקיפין למותו. אליש אומנם אינו נענש במיתה, אבל בגלל חלקו במות אביו הוא מסומן כמי שיש לו "מגע מוות". אחותו סולדת ממנו: "מאז נולדה [תהל, בתה של יפה], בלי שיהגו את הדברים או ינסחו אותם, התארגנו יפה, אמו ובובי [בעלה של יפה] במשמרות,

67 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 177. בהמשך כשאליש נשאל אם אין לו אמונה הוא משיב נחרצות בשלילה וחושב, "את האמונה שלי איבדתי כמו אדם שמפיל מטבע בשוק. רק חסרי כול והלוקים בשכלם מתכופפים מתחת לדוכנים לחפש אותו, רק הנואשים מסוגלים להתעקש שהמטבע שמצאו הוא זה שאיבדו" (עמ' 286).

68 נורית בארי, "שינויים תלויי זמן ביחס ל'אחר': על יצירת פרשה סיפורית בירושלמי", דפים למחקר בספרות 13 (2001–2002), עמ' 207.

69 מאיר איילי, "מסקנותיו הקיצוניות של אלישע בן אבויה", מחניים 5 (1993), 134–141.
70 עוד על הסיפור הזה ראו, מנחם קיסטר, "מטטרון והאל ובעיית שתי הרשויות: לבירור הדינמיקה של מסורות, פרשנות ופולמוס", תרביץ פב, א (תשרי–כסלו תשע"ד), עמ' 43–53.

71 הדבר נראה בכמה מקומות, בתיאורי מחשבותיו של אליש בבגרותו ("למה היה חייב להעליב את אמא שלו") ובילדותו ("הוא לא יסלח לאבא שלו לעולם, הבטיח לעצמו, חרא על כיבוד אב ואם, וחרא על אבא שלו"). אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 214, 216.

פוקחים עין עליו בשעה שהשתעשע עם תהל, שומרים עליה לבל תגיוח קללת המוות מעצמותיו ותכה בה".⁷²

כמו אלישע בן אבויה, אליש כופר באלוהים – אך לא רק בו. כל מערכת ומסגרת נחשדת בעיניו ונחשבת לדידו מלאכותית, לא רציונלית; הוא פורש מכולן. אליש אינו שייך למשפחתו, אינו שייך לעולם האקדמי שהתנסה בו, לא לעולם המוזיקה שנקלע אליו לתקופה קצרה ולא למשרד החקירות שלו עצמו, שכבר ברומן הבא, קובלנה של בלש, הוא עוזב. כך הוא מתגלגל להיות האחר המוחלט, ומעמדה זו הוא מבקש לחקור את התעלומות המובאות לפתחו. ואכן, מידה של זרות ואחרות קיצונית נדרשת מדמות הבלש הפרטי, כפי שהתעצבה כבר בראשית דרכה. בבחירה בין הדגם שמציע הכופר אלישע בן אבויה ובין הדגם של הנביא, השופט המוערך, המקבל על עצמו להיות חלק מן המערכות החברתיות והדתיות, הבחירה באלישע בן אבויה היא אפוא המתבקשת.

החריגה ממאפייני דמות הנביא שבחרו הוריו של אליש ניכרת גם בממד אחר. עמדת הנביא היא עמדה מוסרית הקוראת לפעולה, כפי שכותב ולטר בנימין: "נבואה היא פעולה בעולם המוסרי. הנביא חוזה את בתי הדין של העולם".⁷³ מהבחינה הזאת עמדת הנביא דומה לעמדה המקובלת של הבלש הספרותי, האחראי להשבת הסדר החברתי על כנו. אך בקילומטר ויומיים לפני השקיעה, אליש מסרב לנקוט עמדה מוסרית. האמת היא המעניינת אותו, ולא הצדק החברתי והמוסרי, וכבר כאן נבדל הספר מספרות הבלש הנוסחאית שהתגבשה, והוא נאמן יותר לאופי הבלש של פו – דופאן. "האמת", אומר אליש, "כמה מלוכלכת שתהיה, אתה צריך בסך הכול לשאת אותה. צדק מכריח אותך לפעול, הוא דורש אמונה שאתה סמכות טובה דייה להתערב בסדרים של העולם הזה, לשפוט".⁷⁴ עמדתו של אליש ככופר, כמי שנמצא מחוץ לסדר החברתי, פותרת אותו מתפקידו של הבלש לשמש נציגו של הסדר החברתי.

אבל בהקשר הספרות העברית, הבחירה באלישע בן אבויה על פני אלישע בן שפט, הבחירה בדמות הכופר על פני דמות הנביא, היא בחירה פואטית. הנבואה, על כל מורכבותה, היא מערכת שושלתית שדינה העברת הסמכות מנביא לנביא. דמות הנביא נחשבת חריגה, מיוחדת ואולי "אחרת", אך היא עדיין משרתת צו אלוהי ופועלת למען החברה ובתוכה. לעומת זאת, כאמור, מעשה הכפירה של אלישע בן אבויה מוציא אותו מן המערכת באופן חריג כל כך, עד שגם החזרה בתשובה נמנעת ממנו. המעבר מדמות הנביא לדמות הכופר הוא גם ויתור על עמדת המשורר כנביא, כפי שהתהוותה בתולדות השירה העברית, על כל המשתמע מכך, כגון הייצוגיות, הפומביות והדיבור בשם האל.

72 שם, עמ' 95.

73 ולטר בנימין, "היזכרות בשטפן גיאורגה: על מחקר חדש על אודות המשורר", גלילי שחר (עורך), כתבים, כרך ב: ביקורת ומראית עין: מבחר כתבים על ספרות ותיאטרון, מגרמנית: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, עמ' 105.

74 אדר, הערה 4 לעיל, עמ' 285–286. ההדגשות שלי, רז"ב. גם בפנים צרובי חמה, אורי אלחייני, הנבחרת או בוחרת בנבואה, מוותרת עליה: "קח את זה!" צעקה, מביטה לשמיים הנקיים, הקוויים מעליה. 'אני לא רוצה. מה שזה לא יהיה, אני לא צריכה את זה, לא רוצה יותר, לא רוצה'. שמעון אדר, פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 211.

ההקבלה שבין השירה לנבואה ותפיסת דמות המשורר כנביא, היא תפיסה עתיקה. דן פגיס כתב:

עמדות נבואיות שאומצו על ידי משוררים עבריים בני המאה העשרים (או שיוחסו להם) באו אליהם בירושה בראש ובראשונה מן הרומנטיקה האירופית. [נכון הוא] שמסורות אלו היו קיימות: בתקופת התלמוד, ומאוחר יותר, לאורך ימי הביניים ותקופת התחייה. משוררים עבריים הומשלו באקראי לנביאים, ולו בקצת הסתייגויות ובדרך כלל כמובן מושאל למדי.⁷⁵

גם חנן חבר טוען לחלוקה בקרב המשוררים לאחר ביאליק "בין מי שהסתייגו מעמדה נבואית ומתקוות משיחיות ונמנעו מלהעלותן בשיריהם לבין מי שהפכו את הנבואה והמשיחיות לחזית מרכזית ביצירתם". עם אלו האחרונים נמנים אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, אביגדור המאירי ויצחק למדן.⁷⁶ דן מירון, במאמרו "הרהורים בעידן של פרוזה", מסביר על היסוד הנבואי שבספרות העברית המתחדשת:

משום כך [תחושת האחריות וההזדהות עם ההיסטוריה של עם ישראל] נטלה על עצמה הספרות העברית החדשה [...] את התפקיד היומרי של "הצופה לבית ישראל". תפקיד זה, שהסתמך על מסורת הנבואה המקראית, קבע בספרות החדשה מראש יסוד נבואי [ההדגשה במקור], ולא במקרה הגיעו כמה מגדולי היוצרים של הספרות (ביאליק, אורי צבי גרינברג [מירון מצייין משוררים בלבד]) למיצוי ההיבט הלאומי-החברתי של שליחותם, תוך הזדהות עם דמות הנביא ותוך שחזור הרטוריקה של הנבואה. ההסתמכות על היסוד הנבואי נתפרשה לסופרים כהיתר או כקבלת סמכות "עליונה" (אמנם לא אלוהית) להכוונת החיים הלאומיים היהודיים באשר הם. הספרות התיימרה לבוא במקום המערכת הרבנית-הלכתית, אשר עד כה היתה הכוח המכוון, ששלט בחיים היהודיים הקורפוראטיביים נוסח ימיהם.⁷⁷ [...] נורמה זו של "הצופה לבית ישראל" ציינה איפוא הן את אופיה היהודי-המשכי, אפילו המסורתי, של הספרות החדשה (המשך הנבואה המקראית, המשכה של המערכת הרבנית בעצם מושג האחריות, ה"ערבות" לשלמות החיים היהודיים), והן את אופיה החדשני-המהפכני (יציאת תוכן הומאניסטי למושג הנבואה, החלפת המערכת הרבנית).⁷⁷

75 דן פגיס, "המשורר כנביא בשירה העברית של ימי הביניים", עזרא פליישר (עורך), השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים, ירושלים: מאגנס, 1993, עמ' 277.

76 חנן חבר, בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ-ישראל בין שתי מלחמות עולם, קרית שדה-בוקר: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1995, עמ' 28.

77 דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", זיסי סתוי (עורך), שלושים שנה שלוש סיפורים: מבחר הסיפור הישראלי הקצר משנות הששים עד שנות התשעים, תל אביב: ידיעות אחרונות, עמ' 406-405.

מירון מתאר מערכת שושלתית המחליפה מערכת שושלתית – האחד מחליף את האחר, הנבואה הספרותית מחליפה את המערכת הרבנית-דתית. הבחירה בדמות של כופר אפוא, דמותו של מי שמוותר על שייכות למערכת כלשהי, עקרונית: לא מדובר בהחלפה של מערכת אחת באחרת, אלא ביציאה גמורה מכולן. ברשימה משנת 2005 אדף כותב:

פעמים רבות חשבתי שמשורר עברי חייב לעבור דרך הנבואה. במלה "נבואה" אין כוונתי לרגעים שבהם נגלה האל לשליחו ומטיל עליו לשאת את דברו ברבים. אלא כמטאפורה להרף העין שבו קול עצום ורב מטלטל את האדם, מכה את המחיצות ופוקד עליו לשוור. [...] בתחילה הלכתי שבי אחרי הנביאים המסורתיים, שבפיהם שם האל דברי זעם וכיבושין. אך עם חלוף הזמן סר חינוך בעיני, סר מר המוות שלהם מגרוני. שאלתי את עצמי, מה עם הנבואה האחרת, מה עם התגלות שלא נחתמה בהיענותו של הנביא לדבר האל המפציר בו.⁷⁸

אם כן, ביצירתו של אדף יש מעבר מעמדת הנביא אל עמדת הכופר, המקביל, מבחינה סימבולית, למעבר שאדף עצמו עושה מהשירה אל הפרוזה ואל הז'אנר הבלשי. עמדתו של אלישע בן אבויה היא עמדת ההתנגדות שאדף מחפש, היא אמירת הלא. אם כן, העדפת עמדת ה"אחר" פירושה שבירה של רצפים רבים והחלפתם באחרים, באופן שמסבך כל עיסוק בשאלה של מסירה, ירושה ורצף.⁷⁹ דמות הבלש של אלישע מעוצבת לאור שתי הדמויות: אלישע בן שפט, שנשאר כאפשרות רדומה שהוחמצה, ואלישע בן אבויה, "אחר", שאין לו כפרה או יכולת לחזור בתשובה. ראשיתה של הפרוזה של אדף נפתחת אפוא בסימן של חקירה מטאפיזית ובדמותו של בלש שמבקשת להיות חסרת שייכות באופן מוחלט. אבל איזה פשע נחקר? לשם מה נדרש הבלש?

התעלומה

אליש נגרר כמעט בעל כורחו לחקור את חידת מותה של דליה שושן, מישהי שפגש פעם אחת ויחידה כשהיה נער. המפגש ביניהם נותר בו כזיכרון רדום ומתעורר רק לאחר מותה, אף שראה אותה גם בבגרותו, כשהופיעה במועדון תל אביבי, ואף הקדיש לה ולהרכב שלה

78 אדף, הערה 30 לעיל, עמ' 22.

79 הדבר נראה גם בסירובו הפנימי של אליש לעלות למצוות. ביום בר המצווה שלו הוא חווה התקף חום. הסירוב כאן כפול: הוא מסרב להכיר במצוות, בתורה ובאל, והוא מסרב להשתתף בזמן הליניארי, לציין אותו ואף להיכלל בסדר הדברים הטבעי, כלומר להתבגר. אליש נלחם בזמן, במיוחד לאחר מותו של אביו, אז מסופר שהוא הולך לפגוש את עצמו בכל יום, ובכל יום מחליף צד ומנהל שיחה עם עצמו: "שבועיים ניהל את השיחות עם עצמו, מחליף צד בכל יום. הוא הניח שזו הדרך הנכונה. אם ימשיך לשאול את עצמו ולענות משני עברי היממה, ילכו ויידקו גבולות הזמן, והוא יוכל לראות ולשמוע את האליש של יום האתמול, את האליש של יום המחרת, עד שישבו ויהיה שלם ויוכל לנוע כאוות נפשו מן העתיד אל העבר, ברחבי ההווה, אדון לעצמו". אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 237, ההדגשה שלי, רז"ב.

"בלאזה אה סן לומייר" פרק בספרו השמיים הם אבק – עלייתו ונפילתו של הרוק הישראלי. הוא מבקש ממנה להתראיין לספרו ומשאיר לה הודעות, אך היא אינה משיבה לו. כאמור, הפגישה האמיתית היחידה ביניהם התרחשה בנערותם. סצנת הפגישה מתוארת כמפגש בין נשמות תאומות: הם קוראים את אותם ספרים, הם שומעים את אותה מוזיקה והם משלימים זה את מחשבתו של זה:

דבר לא הכין אותו לרגע הזה, כל הספרים שקרא, כל השירים שאחרי מילותיהם עקב ברטט. לא. לא נכון. היו שירים שדווקא כן, היה האלכום ההוא של ניק קייב, "פרום הָר טו איטרניטי" [...].
דליה החזירה אליו את מבטה. "יצא לך לשמוע פעם את "פרום הָר טו איטרניטי" של ניק קייב?⁸⁰

הפגישה הופכת לפְּרָדָה כשדליה לוקחת את אליש לבית הקברות ומראה לו קבר ששמה חקוק בו, קברה של סבתה. אליש מגיב בזעזוע עמוק, נבעת ממש ובורח, והם אינם נפגשים שוב לעולם.

את הזעזוע העמוק שאליש חש בראותו את שמה של דליה על המצבה אפשר להסביר בכך שבמובן כלשהו, דליה ואליש הם סובייקט אחד מפוצל.⁸¹ ייתכן שעובדת מותה של דליה, הניבטת אליו מן המצבה, מיתרגמת אצלו לעובדת מותו. הקשר הפסיכו־פיזי העמוק ביניהם ניכר באותות הגופניים שמפגש זה הותיר אצל השניים: אליש חווה התקף חום שנמשך שלושה ימים, האחרון שיחווה בחייו, ובמשך כל אותם שלושה ימים, כפי שילמד מאוחר יותר, במהלך חקירתו, דליה בוכה.

דליה נשארת לאליש כחידה הלא פתורה של זהותו גם כשחידת מותה־שלה נפתרת. "דליה נגעה בו, בעומק ישותו, היא היתה כוחו המשתק של העבר, המסתורין של העתיד".⁸² ספינה טרופה מתחת לאוקיינוס הרומן, דליה טורדת את מנוחתו, מניעה אותו בספקולציות, אך נשארת מחוץ לאפשרות מגע, כמה שכבר נשכח ודינו לחזור. עניין זה בולט גם בקובלנה של בלש, שם דליה כמעט אינה מוזכרת, אבל נוכחותה ממשיכה לטרוד

80 שם, עמ' 73.

81 בקורס "מחשבות על בלש" שהעביר אדף על ספרות הבלש באוניברסיטת בן־גוריון בנגב בשנת הלימודים תשע"ו, עמד על חשיבות עקרון ההכפלה והפיצול ביצירותיו של אדגר אלן פו ובספרות הבלש. הפיצול הקלאסי בספרות הבלשית הוא בין הבלש לרוצח שהוא מחפש; הרוצח הוא כפילו של הבלש: "In traditional detective fiction, as well as in critical theory of the genre, the motif of the double is evoked to signal the relationship between the two central protagonist – the detective and the criminal". Ilana Shiloh, "Subversive Doubles: Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley*", *The double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*, New York: Peter Lang Publishing, 2011, p. 57.

82 אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 70.

את האירועים.⁸³ בגלל הקשר ההדוק בין דליה לזהותו של אליש, חקירת מותה הופכת גם לחקירה שלו עצמו.

פיצול הסובייקט האחד לשניים מעיד גם על אי היתכנותו של כל קשר ביניהם, שכן בפיצול ובכפילות של שתי הדמויות קשר כזה יהיה בעל אופי נרקסי. כך כותבת צביה לטבסקי על דמותו של נרקיס: "עצם קיומו הוא אי־האפשרות להגיע לאחדות עם מושא תשוקתו. האחדות כנקודת מוצא והאחדות כתכלית בלתי מושגת – פרדוקס ניגודים זה משמעו אין".⁸⁴ הזהות ביניהם, הגובלת בתאומות, פירושה שכל קשר אינטימי או רומנטי ביניהם לא ייתכן. כמו דמותו של נרקיס והשתקפותה במים, כל המקרב ביניהם הופך למה שבסופו של דבר מרחיק ביניהם:

בדמותו של נרקיס מתקיים ריכוז קשה מנשוא של מרכיבי האהבה. בהתאהבותו הוא משתוקק, כדרך הטבע, לאחדות עם מושא תשוקתו, אך בהיות מושא זה בבואתו שלו, אין לו אלא להכיר בכך שאחדות זו אינה יכולה להתממש. פער הכמיהה שבין הסובייקט־נרקיס לאובייקט־נרקיס נסגר רק במוות. יחסים דואליים במהותם התגלמו בדמות אחת, העורגת לפיצול עצמה לשניים על מנת לשוב ולהתאחד.⁸⁵

על הפיצול בין דמותו של אליש לדמותה של דליה כדאי להתעכב משום שהוא מסמן פיצול נוסף, הפעם ברמה הפואטית. "דליה היתה האמן המקורי פר אקסלנס",⁸⁶ אמר אליש. בשירתה ובמוזיקה שלה היא מייצגת אומנות טהורה, המכילה יסוד שאינו ניתן לפענוח או להסבר. בריאיון עימה דליה אומרת: "החוכמה היא להקשיב מעבר לצלילים של השפה ולמצוא את המקומות שמהם היא נובעת. במקומות האלה כל המילים מובנות. לא זקוקים לתרגום".⁸⁷ בשיריה דליה מעבירה את מה שאי אפשר לייצג בשפה אבל נישא בה ודרכה, מה שאי אפשר לסמן. בכך היא מייצגת את הגוף, בניגוד לאליש, שתמיד מנסה לברוח ממנו. "אני חושבת שהגיע הזמן של העברית להישמע, לחגוג את עצמה, את הגרון שלה, את הריאות שלה. אני רוצה להרגיש את העברית בכל הגוף שלי, בקצות האצבעות, בשורשי השיער. עכשיו תור הבשר לדבר".⁸⁸

ברומן מופיע אפוא פיצול גם בין השירה והמוזיקה, שאינן מתפענחות כליל, לבין הדימויים שלהן והכתיבה עליהן, שרומן יכול להעביר. בדמותה של דליה ובסיפור מותה השירה והמוזיקה מורחקות, הופכות מתחום פעילות אפשרי למושא חקירה והתבוננות

83 בקום קרא דמותה של דליה מופיעה שוב, בשנות נעוריה, בתקופה מקבילה יחסית לתקופה שבה פגשה את אליש. גם שם דמותה נותרת חידתית למדי.

84 צביה לטבסקי, הכול מלא אליש: העצמי והעולם במיתוס, תל אביב: רסלינג, 2013, עמ' 46.

85 שם, עמ' 41.

86 אדר, הערה 4 לעיל, עמ' 229.

87 שם, עמ' 137.

88 שם, עמ' 138.

של אליש החוקר, סוד שאי אפשר לפענח.⁸⁹ הרומן מוסר את הדבר עצמו, השירה, ובו בזמן מכתיר את ניסיון הפענוח שלו ככישלון, ממש כשם ששירתה של דליה הופכת ומתגלגלת לתיאורים ארוכים ומפורטים של אליש בספרו השמיים הם אבק, וממש כשם שהרומן הבלשי המטאפיזי מסמן את גבולות הידע, החידות שיש באפשרותנו לפתור ואלו שלא. לכן משוקעת השירה במעבר אל הפרוזה כיסוד שהשפה אינה יכולה לסמנו, ולכן היא הופכת בז'אנר הבלשי לשאלה ולמושא חקירה.⁹⁰ המעבר מהשירה לפרוזה ולז'אנר הבלשי והאופן שבו הן מוצגות ברומן משקפים גם מאבק בין עבר לעתיד.⁹¹ כמו שמציינת נעמה רוקם במאמרה על "עיר ההרגה":

בניגוד לשיר (verse), הפונה לאחור פעם אחר פעם (ומכאן הקשר ל-*versus*), הפרוזה היא כתיבה הממשיכה הלאה, קדימה, וממלאה את הדף עד קצהו. האלה הרומית פרוורה (Prorsa), או פרוזה, היא הדואגת ליולדת והופכת את העובר כך שראשו יהיה לפנים, כדי שיוכל לצאת אל העולם בלא לסוב אחורה. הפרוזה מביטה אם כן הלאה, קדימה, [...] אל הקישור או המחשבה הבאים.⁹²

הרומן מבקש לנוע קדימה, והרומן הבלשי מבקש לנוע קדימה אל עבר פתרון. אך דמותה של דליה, מותה ומותו של אביו של אליש הם נקודות הנעוצות בזמן בעברו, נקודות שמהן אליש מבקש להתרחק ושאליהן אינו יכול שלא לחזור. למרות פרישתו מכל המסגרות כולן ולמרות המוטיבציה הבלשית "לפתור" את החידות, לסלק את סימני השאלה התלויים מעל לגופה כדי להשאירה במקומה בעבר ולהתקדם הלאה, בחזרה אל הסדר, מתיו של אליש מושכים אותו לאחור, אל הזמן שהוא מנסה להינתק ממנו. הפיצול בין דליה לבינו מסמן את שני הווקטורים המושכים את הרומן, כל אחד לכיוונו: האחד, פניו אל העבר, ואליו אליש חוזר בעל כורחו, והשני, פניו קדימה והחוצה.

89 וראו גם: "[את] הניסיון לכתוב בסוגות שונות ניתן לפירוש כניסיון להסביר בעזרת כתיבה בסוגה מסוימת את הנאמר בסוגה אחרת. כך למשל ברומן הבלשי קילומטר ויומיים לפני השקיעה, מזכרת שוב ושוב ההקבלה בין רצח סדרתי לבין שירה, והפענוח של רצח מוקבל לפענוח של שירה". למברגר, הערה 5 לעיל, עמ' 304.

90 אליש אומנם כותב על המוזיקה של דליה, אך כפי שטוען רולאן בארת' במאמרו "גרעין הקול" בעקבות טענתו של בנבניסט (Benveniste), המערכת הסמיוטית היחידה שמסוגלת לפרש מערכת סמיוטית אחרת היא השפה, ואף היא כושלת בבואה לפרש את המוזיקה. "בבחינת הפרקטיקה הרגילה של ביקורת מוזיקלית (או מה שלרוב ייחשב אותו הדבר, שיחות 'על' מוזיקה), נראה שיצירה (או הביצוע שלה) לעד תתורגם לכדי הקטגוריה הלשונית העלובה ביותר: שם התואר". Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Stephen Heath (trans.), London: Fontana, 1977, p. 179. התרגום שלי, רז"ב.

91 אצל אדף המעבר בין השירה לפרוזה מציין גם מעבר מניסיון (כושל בשירה) להקפיא את הזמן ולעצור אותו לעיסוק אינטנסיבי (בפרוזה) בטמפורליות. עוד על כך ראו את הפרק השלישי בעבודת הדוקטורט שלי, הערה 7 לעיל, עמ' 150–184.

92 נעמה רוקם, "להופיע בעיר ההרגה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק", מכאן י"ב (דצמבר 2012), עמ' 68. רוקם מציינת גם את פניה האחרים של הפרוזה, שהתגבשו בעיקר במאה התשע-עשרה כמדיום שווה עם העבר, ההיסטוריוגרפיה.

בחזרתנו לשיר "גמר" שדנתי בו לעיל ולשתי התנועות שסימנתי בראשית כתיבתו של אדף, נמצא בהם כי מבטו של הדובר מופנה אל העתיד, אל המקום שבו יצליח להשתחרר ולהתעורר מ"מחלום הפעטה של הביוגרפיה". לעומת זאת, בקילומטר ויומיים לפני השקיעה, הפרוזה שהיא ההתעוררות, התנועה קדימה והלאה, השירה נעוצה בפרוזה ומושכת אותה לאחור. השיר המזוהה עם העבר מכיל בחובו את הזינוק קדימה, או את השאיפה אליו, ולעומתו הרומן המזוהה עם אותו זינוק קדימה מכיל בחובו את הביוגרפיה והשירה שממנה התחיל אדף בכתיבה. כך נוצרת מערכת כפולה, "שרוולית", שאינה ליניארית או הייררכית: ספרי השירה אינם קודמים לספרי הפרוזה ותו לא, אלא הם בגד שאפשר להפוך וללבוש משני צדדיו. כש"הופכים" את השירה נגלית הפרוזה ולהפך; הן תמיד "תפורות" זו לזו, וגם כשרק אחת נגלית לעין לעולם אינן נפרדות. ושוב, כמו ב"גמר", נוצרים גם ניסיון קבוע לפרוץ מתוך המערכת, לצאת ממנה ולהתנגד לה – וגם חזרה כפויה אליה שוב ושוב.

בתוך הפרוזה אדף יוצר מרחב אידיאלי לשירה בכלל ולשירתו בפרט. שם, כשהיא מנותקת מהמציאות, מהמרחב החברתי והתרבותי ומתילי המשמעויות המיוחדות לשירה, היא יכולה להיות הרת משמעות, מכריעה וחיונית. בלב הספרות הבלשית הופכת השירה לשאלה מהותית, מושא לחקירה.⁹³ אדף יוצר את המרחב הנחוש לו, תיבת התהודה הנחוצה לו כיוצר, בספרות עצמה – היהודית, העברית והישראלית. ולמרות הדמיון הנראה בין שתי הפעולות היצירתיות והפואטיות הללו, התוך-ספרותיות והחוץ-ספרותיות, הן נבדלות זו מזו. יצירת סביבה תוך-ספרותית, דוגמת יצירת מקום לשירה בתוך ז'אנר פרוזאי כמו הספרות הבלשית, היא אקט שכמעט אינו זקוק לעולם שמחוץ ליצירה. הסופר יוצר את תנאי השירה, את תנאי קריאתה ואת עצם קיומה. כל הקהל שהיא זקוקה לו נמצא בתוך הספר עצמו, ברומן המקיף אותה. זוהי שירה אוטרכית, המקיימת את עצמה, והיא מנותקת מקריאות ומקריאות שגויות (mis-readings), שכפי שהראיתי לעיל, מעוררות את התנגדותו של אדף. כך יוצר אדף שכבת מעטפת המגינה על השירה, והופכת אותה כמעט לאידיאל של עצמה. השירה, וכן דמות המשורר, מקבלות מעמד כמעט פולחני או מיתולוגי.⁹⁴

לעומת זאת, המעשה הפואטי עצמו של אדף, כלומר המעשה החוץ-ספרותי, מושתת אך ורק על אמון ביצירה עצמה, בכך שההיברידיות שלה, המורכבות שלה ואף תובענותה ייצרו לה קהל קוראים נכון, וייצרו את המקום הדרוש לה בין השושלות השונות, הקריאות הפוליטיות והחברתיות. בסופו של דבר, הסביבה – הקוראים, העולם הספרותי של הטקסטים והכותבים – תתאים את עצמה אל הספרות שאדף כותב.

93 ברבים מספריו של אדף מופיעה השירה לאו דווקא בהקשר בלשי. משמעות הקינה בטרילוגיית "ורד יהודה", למשל, מעט אחרת. להרחבה על הקינה בטרילוגיית "ורד יהודה", ראו בפרק השני בעבודת הדוקטורט שלי, הערה 7 לעיל, 101–148.

94 כמו במקרה של דורון אפללו וטרילוגיית "ורד יהודה". עוד על כך ראו בפרק השני של עבודת הדוקטורט שלי, שם.

סיכום

במאמר זה הראיתי כי הן בראשית כתיבתו, בשירה, והן בהמשך כתיבתו, בפרוזה, אדף משתמש באפשרות הפיצול וההכפלה כדי ליצור התנגדות, אחרות וסירוב להתקבע בעמדה אחת, סירוב לכתוב מתוך מסורת אחת ובגבולות שושלת אחת – גופנית, משפחתית, דתית או טקסטואלית. הראיתי את התפתחות המגמה הזאת בתחילת יצירתו של אדף, בספר השירה הראשון, בספר השירה השני ובמעבר אל הפרוזה, מעבר שחשיבותו כפולה, הן משום עצם הבחירה לעבור והן משום הבחירה לעבור לז'אנר הבלשי. כמו כן, בחנתי את דמותו של הבלש אליש בן זקן ואת עיצובה על פי דמותו של אלישע בן אבויה, המבקשת את האחרות כעמדת מוצא פילוסופית ופואטית וכדרך לערער על מסורות שונות בלי לוותר עליהן. "ירושה היא אף פעם לא דבר נתון, היא תמיד משימה", אומר דרידה.⁹⁵ אדף מקבל על עצמו משימה זו לאורך כל דרכו הספרותית.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, & the* 95
New International, Peggy Kamuf (trans.), New York & London: Routledge, 1994, p.
 67. תרגום שלי, רז"ב.