

## הומור אפל וגרוטסקה ברומן "הנה אדם", לצחק לאור

א

את הרומן השלישי של יצחק לאור הנה אדם, שהופיע אחרי הרומנים עם, מאכל מלכים וועם רוחי גוויתי,<sup>1</sup> ניתן לראות כסוגר מעגל טרילוגי. כל אחד מן הרומנים הללו, שמתקדמים בציר הזמן הכרונולוגי ומתרחשים על רקע של מלחמה (מלחמת ששת הימים, מלחמת לבנון, ומלחמת המפרץ), הוא סאטירה גרוטסקית, שמטרת המתקפה שלה היא מנגנוני הצבא והביטחון, שמייצרים ומנציחים את השיח והזהות הלאומיים, והספרות הריאליסטית והניאוריאליסטית, שנותנת להם ייצוג אסתטי. הפנטזיה החתרנית המשותפת לשלושת הספרים גוברת מרומן לרומן, והיא מגיעה לשיאה בהנה אדם. בעם, מאכל מלכים כאשר חיילים בוהים ומתגרדים מבסיס המזון והאספקה, משתלטים על ההיסטוריה ומשנים את מהלכה. בעקבות מסמך סודי שמתגלגל בטעות לידיהם מונעים חיילים אלה, החסרים כל זהות לאומית, את מלחמת ששת הימים ונוטשים בהמוניהם את הצבא. בועם רוחי גוויתי עורך חוקר שב"כ בכיר ממקום שירותו בממשל הצבאי בעזה לפני מלחמת לבנון ומתאסלם, כאשר מתגלה לו, שהאסיר הפלשתינאי שברשותו, הוא אחיו מצד אביו. החוקר מאבד את אמונתו בנראטיב-האב, עליו התחנך וגדל ועושה כל שביכולתו כדי לערער את מערכת שירותי הביטחון, ולשים ללעג ולקלס את נציגיה. בהמשך לשני רומנים אלו הסובייקט של הרומן הנה אדם, האלוף הנערץ אדם לוטם, הוגה יחידות "המסתערבים" וחווה המרידה הפלשתינית, מתכנן בגיל 53, עם התפוררות גופו וההכרה בתרומתו הנכבדה להידרדרותו המוסרית של צה"ל, לנקום הן בעצמו והן בצבא בדרך היתולית ואכזרית, שתגרום לאבדות כבדות בנפש ותמחץ סופית את מפעל חייו ואת הישגי הלחימה של צה"ל. את שירת-הברבור שלו מכנה לוטם בשם "הקומדיה האלוהית", ובה הוא שואף לבצע פעולה טהורה (במובן של גיתה Ein reiner Tätigkeit, שם, עמ' 240) בעלת התחלה, אמצע, וסוף, שתחמוק מכל תיאור ופירוש היסטוריוניים, כיוון שהיא מבטיחה את חיסולם של כל משתתפיה, ובכללם את מי שהגה אותה ופיקד עליה. בכל אחד מן הרומנים הללו נטפל לאור אל טקסט מן הקאנון הספרותי, כדי לנגח את עלילת-העל הציונית שלו ולהשחית אותה. בעם, מאכל מלכים מציג לאור פארודיה ליפי התואר והנפש הכריזמטיים של ימי ציקלג לס' יזר, שנכתב 35 שנים קודם לכן, ול"אנחנו" ול"צוותא" הפלמח"י שלו.<sup>2</sup> בועם רוחי גוויתי הוא מפתח באופן גרוטסקי את סיפורו של מיכאל גונן, גיבורו של הרומן מיכאל שלי לעמוס עוז, תוך עיוות דמותו של הצבר היפה.<sup>3</sup> ואילו בהנה אדם הוא משתמש בשירה לש"י עגנון<sup>4</sup> כקרש קפיצה סאטירי

לנתר מן הלעג השנון של עולם האקדמיה, לקרקס של המנהיגות הצבאית תוך חשיפת הקשר הסימביוטי ביניהם. קשר זה מנוסח בפשטות ובגסות ברומן, כשהפרופסור הנכבד לתורת עם ישראל, אריאל גולד, הגוף המתנשא, משוחח עם עמיתו הנמפומן, הפרופסור מוריס הולץ, ראש המכון לחקר הפסיכולוגיה של השואה: "אתה יודע מה? אנחנו שנינו שני אשכים, הולץ, שני אשכים, ואלוף לוטם הוא השמוק שלנו" (שם, עמ' 64).

אולם בניגוד לדרך העיצוב של שני הרומנים הראשונים, בהם גוברת החבלה בקונבנציות המימטיות של הסיפור, הרי ברומן הנה אדם, מאמץ לאור מנגנון רטורי הנשען על ארגון סינטגמטי וסיבתיות ריאליסטיים. הקורא, המצוי אצל העודף המופרז של סטיות, קיטועים, הטעיות, ואי מוחלטות במסירת המידע בשני הרומנים הקודמים, מגלה בהדרגה ברומן השלישי, שלאור נוקט באסטרטגיה הפוכה. בזמן שב־עם, מאכל מלכים מדגיש לאור את הריבוי ההטרוגני של פרספקטיבות אינדיבידואליסטיות, מקריות, ובלתי מקושרות מתוך מטרה לסכל כל ניסיון לייצג תודעה קולקטיבית הומוגנית,<sup>5</sup> וב־עם רוחי גוויתי הוא מנצל את האנרכיה של השיח הפגאני, הבנוי מאינספור נראטיבים קטנים, כדי לסכל כל מאמץ של הקורא לשחזר את העלילה ולהגיע לקוהרנטיות,<sup>6</sup> הרי ב־הנה אדם מקפיד לאור ביצירת קשרים בין כל הדמויות, גם בין אלה שמוזכרות פעם אחת ויחידה בטקסט ובאקראי, ובין כל האירועים, אפילו השוליים ביותר. אם בשני הרומנים הראשונים שואף לאור לעורר את הקורא לראות את חוסר הוודאות הרדיקלי בתהליך משמוע הטקסט, באמצעות הזרתן של הקונבנציות הנראטיביות, הרי ברומן הנה אדם הוא בוחר לתבנת את הטקסט בהתאם לקונבנציות הללו תוך אינטגרציה מקסימלית של הנתונים שלו. הפתיחה ועשרת הפרקים בספר, המחולקים לסעיפי משנה קצרצרים נושאי כותרות, מבליטים את הארגון הנראטיבי ועומדים בניגוד חריף לסיפור בגרסאות, שמאפיין את שני הרומנים הראשונים ובהדגיש את אי הוודאות במעשה הסיפור, שיש לו נקודות רבות התחלה, אמצע, וסוף והוא יכול להיות מסופר מנקודות ראיות שונות.

האסטרטגיה הרטורית הריאליסטית שמפעיל לאור בהנה אדם עושה אותו הרבה יותר קריא בהשוואה לשני הרומנים הראשונים שלו, ומשפיעה על התקבלותו. הביקורת על עם, מאכל מלכים, למשל, תמימת דעים ביחס "[ל]מאמץ [ה]נדיר" ו"[ה]יחיד במינו" ואפילו הסבל "הפיסי כמעט" שתובע הרומן מן הקורא. המבקרים מודים ש"הקורא מוצא עצמו מעונה, כמעט מטורטר" ו"באפיסת כוחות" ב"מסע [ה]מפרך" של תהליך הקריאה,<sup>7</sup> ובאשר לעם רוחי גוויתי מגלים המבקרים את אוזנו של הקורא, ש"בשביל ליהנות מהספר... צריך להיות מוכן לא להבין את הכול בכל רגע, לא למהר להבחין בין ברור לא ברור", ואפילו "להיות לפעמים קצת גולם, לרכב על כנפי הרוח".<sup>8</sup> הביקורת מצביעה על כך, "שמרוב עומס שאין לו תפקיד בעלילה ומרוב קצוות לא פתורים קשה מאוד

לעקוב אחרי הסיפור, והקורא נותר ללא דבר בו יוכל להיאחז.<sup>9</sup> שונים הם פנ הדברים ביחס להנה אדם. הביקורת מציינת לשבח ברומן זה את "הקאורדינציה יכולת השליטה בפרטי הפרטים, כושר התיאום, התזמון, [ו]המקצוב" המאחדיני את צירופי המקרים ומפגישים את הגיבורים.<sup>10</sup> אפילו המבקר מנחם בן, שעשו שנים קודם לכן, בניסיון שלו לבקר את עם, מאכל מלכים הצהיר, שהוא "לא פראיר של אף אחד", ולכן הסתפק בקריאתם של שלושים העמודים הראשוני בלבד של הרומן עב הכרס הזה (בן ה-534 העמודים), וגם זה לדבריו היה בלת נסבל, מייגע, משעמם, ומזוכיטיטי<sup>11</sup> מתוודה, שבקריאת הרומן הנה אדם הוא מצא את עצמו מתענג על "רצף [ה]קריאה [ה]מבדר ו[ה]סוחף שלו".<sup>12</sup> השאלר המתעוררת בהקשר זה היא האם אנו עדים לתפנית בפואטיקה הספרותית ש לאור, או לפנינו אחיזת עיניים, המבקשת לתעתע ולהתל בקורא, והיא סימפטומטיה לגרוטסקה ולהומור האפל שמאפיינים את הרומן. מהמאמר להלן יתברר כיצד ההומור האפל, שמתגלה ברובד התמטי של הנראטיב ומכתיב את המבנה האפיוזודי שלו, "עושה קרקס" מהקונבנציות המימטיות שהרומן מקפיד להשתמש בהן, ובהן מותנה עצם קיומו. בפגיעה זו במלאכת הסיפור מגלם הרומן בדיעבד משאלה לבטל את עצמו.

## ב

כבר בראשית הקריאה של הנה אדם חווה הקורא דיסוננס קוגניטיבי, המעורר את חשדותיו, שהסדר הנראטיבי המארגן את הרומן הוא מעין הלצה. האינטגרציה של האלמנטים בטקסט, אשר נשענת על מודלים של קוהרנטיות המבוססים על מציאות, כגון: כרונוולוגיה, סיבתיות וסמיכות, עומדת בסתירה קומית לאירועים ולדיאלוגים הסוריאליסטיים שמתרחשים בו ולתיאורים הגרוטסקיים של פרופסורים, מפקדי צבא ואנשי ביטחון. כך, למשל, פרופסור הולץ מרצה באוזני תלמידותיו בפירוט יובשני, כראוי לחוקר אקדמאי, על האוננות, ואילו פרופסור גולד אינו חוסך מאמצים וזמן בניסיונו רצוף העלבונות לברר אצל נשיא האוניברסיטה והרקטורית פרטים על אישה שלוטם חושק בה; לעומתם האלוף לוטם בודה מבצעים ושמות יחידות ומקומות כדי להשיג אישור פעולה מן הרמטכ"ל; בעוד ששר הביטחון, שלמה פרקינסון, עסוק בשערורייה הציבורית שעורר אלוף פיקוד המרכז, המחזיק בנמרה על חשבון המדינה, וראש שירותי הביטחון הכללי משתין בהפגנתיות מבזה על קיר משרדו של הרמטכ"ל לעיניהם של הרמטכ"ל והאלוף.

הארגון הטקסטואלי הקפדני של מרכיבי הרומן, שבו כל הדברים מתקשרים זה לזה, עומד גם בסתירה חדה לאמירות בדיבור משולב של המספר והמחבר המובלע, המשקפות את מערכת הערכים ברומן. פרופסור הולץ, למשל, המשתוקק לחבר ספר על חייו, חוזר ומגיע לידי מסקנה, שחיייו של אדם אינם יכולים להתקשר לכדי ספר אחד, שכן "שום דבר אינו מתקשר לשום דבר"

(שם, עמ' 55). כפרופסור לפסיכולוגיה הוא מודע היטב לכך ש"קשה לקבוע קשר הכרחי בין שני אירועים" (שם, עמ' 56). כמו בשני הרומנים הראשונים של לאור חוזרת הטענה ביחס לנזילותה של האמת. הולץ מודה בפני עצמו ש"האמת צרודה... מגמגמת, מתפתלת, מקוטעת, כד שבור, אי אפשר אף פעם לשחזר אותו" (שם, עמ' 74). ואף המספר מצידו מדגיש, שכמספר סיפורים הוא מוסר דברים בהתהוותם כיוון שאין לו זכות למסור דברים כהווייתם (שם, עמ' 101). תפישה מעין זו איננה יכולה לעלות בקנה אחד עם המאמץ הרטורי ברומן לבנות מסגרות הדוקות של מובנות, שיוכלו ליצור רלוונטיות מקסימלית בין נתוני הטקסט השונים.

במהלך הקריאה חש הקורא יותר ויותר, כי שלא בידיעתו הוא לוקח חלק במין בדיחה פרטית של המחבר המובלע. הרגשה זו מתחזקת גם מכוח מוטיב המהתלה התופס מקום מרכזי ברומן. אחת מהאידיוסנקרטיות של האלוף לוטם היא לתכנן את מבצעו על פני מפת איטליה, אלא שבמבצע הסודי שלו "הקומדיה האלוהית", הפעם יש בדעתו להנחית את חייליו באמת, מבלי לגלות להם, בקורטונה. ובמקום לצוות עליהם, כמצופה, שייכבשו את העיר, הוא מתכוון לקרוא להם ברמקול מן הכנסייה של העיר הטוסקנית העתיקה למסור את נישקם ואחר כך להסגיר את כולם עד אחד לשוטרי העיר. כל זאת על מנת שהשערורייה תהפוך לבדיחה בינלאומית, ששום סגל דיפלומטי לא יוכל להצניע, להחליק, או להסביר במסגרת השכל הישר. לוטם שואב השראה למהתלה שלו מנעמה, אשתו של האלוף דודו רותם, חבר נעורים, בן כפרו, ומתחרהו. אחרי שדודו נהרג או התאבד בתאונת מטוס בדרכו מן הצפון הביתה, כשלוטם מזעיק אותו לבוא לשפר את מצב רוחה של אשתו, שבה הוא מרבה לבגוד, נפרצים הסכרים. נעמה, בטינתה לצבא ומבלי שתדע את חלקו של לוטם במות בעלה, מחליטה לעשות חוכא ואטלולא מכל טקסי האבל והניחומים הנהוגים בצבא. ואילו לוטם מבקש לעשות אף למעלה מזה. אין הוא מאמין שיש בהתאבדות כדי לבטל או למחוק את העבר, ואף לא די לו בעשיית קרקס מן הצבא, או לפרק את המיתוס על ידי פברוק הביוגרפיה שלו וסיפורי ציזובטים, אף שהוא מחייב את ההתכחשות לאמת העובדתית ורואה בה דרך לשינוי. במקום זה הוא בוחר לבצע פיאסקו גרוטסקי ענקי שיחשוף את זוועות הצבא.

הרומן בנוי ממארג צפוף של מהתלות נקמניות המוטבעות בנראטיב כמו בדיחות חולניות. פרופסור מוריס הולץ, למשל, איננו פרופסור הולץ המפורסם, שלו התכוונה אוניברסיטת תל אביב להציע קתדרה, אלא זהו מוריס הולץ אחר מאוניברסיטת סינסינטי, שהוזמן והוחתם בטעות, שמסתירים אותה על ידי קשר שתיקה. ואילו פרופסור גולד, החושש שלא יהיה המשך לשם משפחתו, מתכנן בדיחה משפחתית משלו. לאחר שבנו עוז מתנכר לו ומשנה את שם משפחתו לפז, הוא מגייס את הירושה שלו כדי להכריח את חתנו ובתו לשנות את שם משפחתם ממטלון לגולד, ובלבד שלנכדו גדי יקראו גדי גולד. בד בבד מלחמת

המפרץ, שעל רקעה מתרחש הרומן, נתפשת "כמהתלת ענק לכבוד סיום המאה העשרים" (שם, עמ' 126).

ברוב המקרים חולפת המהתלה מעל ראשי מושאיה, שאינם מודעים ללעג ולאירוניה המכוונים נגדם, או גרוע מזה, אינם תופשים את ההתרחשות לאשורה ומפרשים אותה באופן מהופך. כך, למשל, פרופסור מיכל אייבשיץ, מן המשולש המשפחתי הפארודי מיכל, שאול, יהונתן, אסירת תודה ללוטס, שסוחט ממנה הודאה ובקשה להעביר את בנה מן היחידה הקרבית בה הוא משרת. וכשלוטס עושה זאת והבן יוני יורה בעצמו ומתאבד, סבורה מיכל, שלוטס לא הספיק לשחרר את בנה מבעוד מועד, ואילו לא היתה מהססת ומבקשת זאת ממנו קודם לכן, בנה היה ניצל. כחלק מבדיחה מושחתת נוטה לאור למחזור שמות מקראיים, כדי להגחיק את הדמויות התנכיות ולהציע את השתקפותן הפארוודית בטקסט שלו. כאלה הם פני הדברים גם ביחס ליפתח, ידידו הנאמן של לוטס, שדואג לספק את הגחמות והבקשות שלו, מפני שהוא סבור שהוא חב לו את חייו, כשהציל אותו בהיותו בשדה הקרב תחת אש, קרב שבו איבד את זרועו. אולם גרסה זו של ההתרחשות, שיפתח מחזיק בה, איננה עולה בקנה אחד עם הנתונים המפוזרים בנראטיב. מן המידע העולה מן הרומן מסתבר, שיפתח מסכן את עצמו באותו קרב, מאחר שהוא חוזר להביא את לוטס שנתקף פחד כשהתחילו לירות עליהם ונשאר מאחור, ואז הוא חוטף צרור בזרועו (שם, עמ' 155). יתר על כן, אפשר היה להציל את הזרוע לו נחבשה כראוי לפני החילוך, אולם לוטס, שלא התמצא בעניין, העדיף לרוץ עם יפתח המדמם, ולמרבה האירוניה זכה לצל"ש על כך (שם, עמ' 135). כמו יפתח התנכי בשעתו, יפתח רוצה להקריב את בתו, וכאות הוקרה להציע ללוטס את יד בתו, על אף שלוטס יכול להיות אביה. המתעתעת הגדולה מכולם ברומן של לאור היא שולמית, השמאלנית, השחרחרת היפה שדומה לזו שבשיר השירים, שלוטס חומד אותה. היא מחליפה מסכות ומהתלת באנשי אקדמיה, צבא ורפואה. וכשהיא מוצבת על הגבול בין רצינות ולגלוג היא משחקת ברגשותיו של לוטס ומצליחה, אם להשתמש במילות נהגו של האלוף, "לעשות ממנו שטיח" (שם, עמ' 302). בקונטקסט זה, כשהאירועים המסופרים הם מעבר לכל דמיון, הקורא חש, שההצמדות העיקשת לקונבנציות הסיפור הריאליסטי באה להתל בציפיותיו ובשכל הישר שלו, ובדיעבד, להפוך גם אותו למושאו של ההומור האפל של המחבר המובלע.

ג

את טביעת המושג "הומור אפל" או "הומור שחור" כמביע עמדה, פרספקטיבה, או טון מייחסים מבקרים<sup>13</sup> לאנדרי בריטון, שפרסם בצרפת ב-1939 את הקובץ שלו אנתולוגיה להומור אפל,<sup>14</sup> שכללה מכתמים, מכתבים, שירים, חלקים ממחזות ומרומנים. בריטון רואה ביצירות העושות שימוש בהומור אפל "מכניזם של

תבונה חתרנית".<sup>15</sup> לדעתו, התבונה יכולה לגבור על המגבלות התועלתניות והנורמטיביות, שההיגיון כופה עלינו להיכנע להן, משום שיש ברשותה אותם חופש מוחלט ודיוק ההכרחיים להומור אפל. ככזאת, התבונה איננה מחויבת לרתום את עצמה למטרות דידקטיות ומוסריות, שמיוחסות באופן קונבנציונלי לכוונה הסטירית.<sup>16</sup> בהקשר זה מצטט בריטון את מאמרו של פרויד "בדיחות ויחסן לבלתי-מודע" ומבחין, שבהומור אפל מתקיים העימות בין עיקרון העונג ועיקרון המציאות.<sup>17</sup> בדומה לבדיחותיו של ההומוריסטן המובל לגרדום אצל פרויד, מבטא ההומור האפל את נצחוננו של הנרקיסיוס, את הסירוב של האגו להיקלע למצוקה בשל הפרובוקציות של המציאות. הצחוק החתרני והמשוחרר ממאן להיות מושפע מן הטראומות של העולם החיצוני. יתר על כן, הוא הופך את הטראומות הללו להזדמנויות להתענגות.<sup>18</sup> בריאיון שערך Playboy משנת 1973 עם הסופר האמריקני קורט ווניגוט, מן הסופרים שפיתחו את הכתיבה בהומור אפל, שרווחה באמריקה מסוף שנות ה-50 והגיעה לשיאה בשנות ה-60 וה-70 של המאה ה-20, הוא מצביע על הקרבה בין ההומור האפל האמריקני, מסורת הומור-המוצאים-להורג האירופאית, שעליה כתב פרויד, וההומור היהודי. בריאיון זה עומד ווניגוט על הקשר בין מצב של חוסר ישע פוליטי וסיפור בדיחות, ומציין, שלאנשים אינטליגנטיים הנמצאים במצב של תסכול וחולשה לא נותר אלא לצחוק.<sup>19</sup>

לאור הוא וירטואוז ההומור האפל בספרות הישראלית הפוסט מודרנית. הוא מנצל את האימפולס ההיתולי-חתרני של ההומור האפל לא רק כדי לעשות פארסה ממוקדי הכוח של החברה הישראלית וממנגוני הסיפור, שבהם הם משתמשים לייצר את הנראטיב הקבוע הרצוי להם, אלא גם לועג לכל ניסיון להשליט יציבות סיפורית כלשהי. אחרי ההצמדה הצורמת של תיאורים פנטסטיים, סוריאליסטיים, וגרוטסקיים לקונבנציות כתיבה ריאליסטיות, שבאה ללגלג על קונבנציות אלה ועל ציפיותיו של הקורא מהן, ברבע האחרון של הרומן (שם, עמ' 261), בקלימקס שלו, כשלוטם ניצב כבר על סף ביצוע זממו, הופך לאור את היוצרות, והמספר שלו מודיע לקורא, שאין בידו לסיים את הספר כמצופה, משום שהתוכנית של לוטם איננה מציאותית. המספר מדווח לקורא, שברגע האחרון רפו ידיו של לוטם בשל עניינים לוגיסטיים הקשורים להכנות שלפני המבצע, והוא נסוג, מתעשת, ומסתפק בהנמכה פארודית של הפעולה הטהורה שעליה חלם, בשיסוף ראשה של הנמרה הזקנה שברשותו של אלוף פיקוד המרכז. בנקודה זו חש הקורא – כמו לוטם ביחס לשולמית – שהמספר הוא "כאותו נהג המבטיח טרמפ ומתרחק ועוצר ומתרחק" (שם, עמ' 151). כשהמספר מבקש לפייס את דעתו של הקורא המרומה, המרגיש שהוא קורבן למתיחה, וטוען בגוף ראשון רבים, שגם הוא כמוהו מאוכזב מלוטם, הוא גורם לקריסת הקטגוריות המבחינות בין הסובייקט המתבדח (המספר) והאובייקט של הבדיחה (הקורא). יתר על כן, כשהוא מעלה השערה, שייתכן כי מלכתחילה

התוכנית של לוטם הייתה להתל בו ובקורא כאחד, הוא מצליח למחוק לחלוטין את המרחק הקובנציונלי בין המשתתפים בסיטואציה של התקשורת הסיפורית. הקורא, שלוקח חלק בכל התהפוכות הללו, אשר שוברת את האשליה של הבדיה הסיפורית ומפגינות בו להיגיון ולמגבלותיו, תופש לפתע את המהתלה העצמית המשתמעת מהן גם ביחס למחבר המובלע. הקורא מתחיל לחשוד שלא רק לוטם, אלא גם המחבר המובלע אינו מעז לסיים את הציזובט המאיים והמשעשע שלו כפי שרצה, וזאת לא מחמת החשש שהקורא לא יאמין לו, שהרי המספר שלו מזהיר מפורשות שחוסר האמון של הקוראים איננו הבעיה, ועל נקלה אפשר להתגבר על כך (שם, עמ' 261), אלא משום שהקושי הוא, כנראה, של המחבר המובלע. לנוכח הפנטזיה האכזרית המסורסת מתחלפת אימתו של הקורא בצחוק מלגלג. בניגוד לאירוניה רגילה, שבה יש לסובייקט המקניט עליונות, והוא מדבר מעמדה יציבה של ידע, שהאובייקט של האירוניה איננו שותף לו, הרי שהומור אפל איננו מכיר בשום היררכייה, והצחוק שהוא מעורר נושך ללא אפליה בכל המשתתפים בו.<sup>20</sup>

אולם לאור איננו מתכוון לסיים את הבדיחה בנקודה זו או בשום נקודה אחרת, וזאת משום, כפי שהמספר שלו מעיד בגוף ראשון רבים: "אנחנו, מצידנו, איננו אוהבים אירוניות... אם הן מניחות איזו יציבות שמעבר לה אי אפשר לגלגל את האירוניה הלאה" (שם, עמ' 139). את המהתלה הגדולה שומר לאור לסוף הפרק שלפני אחרון ולפרק האחרון של הרומן. דווקא לקראת סיום הרומן, כאשר כבר נראה שידו של עיקרון המציאות על העליונה, כיוון שכדברי המספר, "החיים קשים יותר מן האמנות" (שם, עמ' 319), ולוטם הופך לשבר כלי בעקבות אירוע מוחי ותרדמת שהוא עובר,<sup>21</sup> וגם שולמית סופגת מפלה כואבת כשתוכנית השיבה של פליטי סינדיאנה שהגתה עולה בתוהו, מצליחה דמות שולית המוזכרת, כביכול, באקראי וכלאחר יד, לעשות מה שהגנרל לוטם ניסה לעשות בגדול ונכשל, דהיינו: לחשוף את זוועות הצבא, לפרוק את עולו, ולהטביע אותו בכזו מבלי להתחשב בתוצאות ובמחיר. דויד ענתבי הגיינטי, שכמהתלה, שמו מרפרר לשם פעולת הגבורה באנטבה,<sup>22</sup> הוא הדויד שקם על גוליית, על הצבא. לכאורה הוא דמות רקע בלבד בסיפור של משפחת אייבשיץ, הוא השכן הנון-קונפורמיסטי מן הגג, שמיווד עם הבן יהונתן ונוהג בו כאח גדול, אך למעשה, בקריאה לאחור הוא הדמות המתקשרת ישירות או בעקיפין לכל שאר הדמויות ברומן, גם אלה המקריות והאנכיות ביותר.<sup>23</sup> ענתבי, שמתגורר בדירת כביסה על הגג, שאיננה רשומה בטאבו ובאופן רשמי איננה קיימת, מעוצב כדמות סִפִּית,<sup>24</sup> שקיימת במרחב, בו מטשטשות ההבחנות בין חוק והפקר, היגיון ושיגעון, טרגי וגרוטסקי. על קו התפר הזה מעומתים ניגודים בלתי מתפשרים: בנם של ניצולי שואה ספרדים מיוון, המתאכזר בשתיקותיו לאהובתו הגרמנייה, שעולה לארץ כדי לברוח מהעבר הנאצי של אביה ושל עמה; קצין צנחנים מצטיין לשעבר, שהורג רועה ערבי יחד עם לוטם, ומתעקש להודות באשמה גם לאחר שהצבא

"מלביץ" את התקרית ומוציאו זכאי, ובסופו של דבר יושב שלוש פעמים בכלא: באשמת הכאת קציץ משטרה צבאית, עריקה וסירוב שירות בלבנון, והריגה; מושיעם ומגינם של החלשים ובריון מתפרע, הגורם בטלטלתו למותו מהתקף לב של עורך הדין שבית המשפט מינה לו, וכמעט מצליח להרוג את תת-אלוף אדם לוטם, שלו הוא בז וקורא לו תת-אדם לוטם, על שום שאין לו אומץ היהדות שטעה ודרכו איננה אנושית; וכמו כן בעל כוח גברא רב, המסרס את עצמו בסכין גילוח בכלא, כשהוא בוכה נואשות. בכך כילאים זה, המנהל התכתבות מטורפת עם משרד הפנים כדי לשנות את שמו הפרטי מדויד לישמעאל ומבריה מן הכלא פואמה גרוטסקית-וולגריית, שבה הוא לועג לצדקנותם של המשוררים הנסוגים אל "[ה]אסתטיקה [ה]עגמומית" (שם, עמ' 278), תוך שהוא מביע משאלה חבלנית, במשפטי תנאי-בטל, להטביע בנוזלי גופו ולהחריש בנפיחותיו את מה שהוא מכנה בשם "החזיר הצבאי הקדוש" (שם, עמ' 278) – בוחר לאור לממש את הפנטזיה של המחבר המובלע, של המספר, ושל לוטם. יתר על כן, הוא גם מאפשר לו בדרך פנטסטית, לכוש מדי אלוף, לברוח ואחר כך לצאת מן הארץ ולמצוא את בנו שנולד לו מן הגרמנייה, שלמרבה האירוניה נקרא "אדם" על שמו של אדם לוטם, שנוא נפשו ומגינו. ההצמדה הצורמת של פשע ומוסר תוך התבדחות חתרנית מהממת, מלמדת על חוסר אמונו של לאור בכל צחוק, שאיננו בא להטריד את המנוחה ולזעזע.

הקורא, שמוצא עצמו מאויים ומשועשע בעת ובעונה אחת בקריאת הרומן בעל המבנה אפיונדי המתאים לסיפורי הלצות,<sup>25</sup> איננו בטוח כיצד עליו להגיב, או על פי איזה סולם ערכים עליו לשפוט את המתרחש. על אף האירועים הסוריאליסטיים, המשונים עד גיחוך, שפורש לאור בנראטיב, הוא מקפיד לעגן אותם בפרטים ריאליסטיים, כדי שהרומן לא יגלוש לפנטזיה טהורה.<sup>26</sup> לאור מודע היטב לכך ש"מלאכת ההיתול המוצלחת ביותר" (שם, עמ' 239) היא זו שמערבבת את המימטי והגרוטסקי תוך שהיא נותנת "למעשה לבצבץ מתחת למהתלה" (שם, עמ' 276). הימצאותו של הקורא בעולם מוכר ומסולף כאחד, סופה שהיא מוציאה אותו משווי משקלו. לחוסר אוריינטאציה זו חותר לאור, המשתמש בהומור האפל כנשק להשתחרר מכבלי השכל הישר על מנת לשנות את פני ההווה. הוא מאמין במה שהוא שם בפיו של לוטם, ש"התכחשות מכוונת לאמת העובדתית, כלומר היכולת לשקר, והיכולת לשנות עובדות, כלומר היכולת לפעול, קשורות זו בזו; [ו]הן חייבות את קיומן לאותו מקור – לדמיון" (שם, עמ' 256). את הדמיון ברומן מניעה תבונה אלימה וחתרנית, שאיננה בוחלת בטקטיקה של הלם, המצרפת צחוק ואימה, מברח לאכזרי, כדי להכניס את הקורא לאי שקט, להוציאו משאננות הרגלי הקריאה שלו, ולגרום לו לשקול מחדש את הדרכים המקובלות של רפרזנטציה ואינטרפרטאציה.



בספרו, חקר ההומור האפל של שנות השישים: הגדרה פלורליסטית של האדם ועולמו, טוען מקס שולץ, כי על אף שההומריסטן האפל איננו יכול להימנות עם פעילי המוסר ששינו את פני המציאות, הרי בעצם התרכזותו ב"הזיה של המציאות" הוא "שומר המצפון" השואף להורות מחדש על דרכים לתפישת המציאות.<sup>27</sup> טענה זו של שולץ מתבססת על ההבחנה המוקדמת יותר של קונרד גניקרבוקר בין סאטירה<sup>28</sup> והומור, לפיה המטרה של הסאטירה היא חיצונית ולפיכך היא מימטית ודידקטית, בעוד שההומור האפל מכוון פנימה,<sup>29</sup> ועל כן הוא רפלקסיבי ודיסקורסיבי ועיקר עיסוקו הוא בשאלות של ייצוג, מה ששולץ מכנה בשם "הזיה של המציאות". וייזנברגר, המסתמך על תובנות אלה, קובע, שההומריסטן האפל זונח את המאמץ לייצר רפרזנטאציה המסדרת מחדש את המציאות לטובת חקירתן האינטנסיבית של צורות שיח פוליטיות וחברתיות.<sup>30</sup> שאלות אלה של ייצוג ומישמוע מעסיקות את לאור ברומן הן מבחינה תמטית והן מבחינה רטורית. בריאיון, שהתפרסם במערב עם יציאתו לאור של הרומן, מסביר לאור, שאין הוא כותב רומן על העולם, שכן תפקיד זה מיועד, לדעתו, לרפורטז'ה העיתונאית או לסרט הדוקומנטרי,<sup>31</sup> אלא הוא כותב "רומן על רומן". לדבריו, "הרומן כולו הוא דיון על ספרות" הוא "אמירה על אמנות".<sup>32</sup> בהצמדה הצורמת בכוח ההומור האפל<sup>33</sup> בין קונבנציות הנראטיב הריאליסטי, להתרחשות גרוטסקית וסוריאליסטית מבקש לאור להעביר לחזית את האמביוולנטיות הטבועה במלאכת הסיפור, ובשפה שבה אותו סימן עצמו יכול לסמן דבר והיפוכו.

אחת האפיוזודות המבדחות ביותר בספר, שבה מפגין לאור את הלגלוג העמוק שהוא חש כלפי השכל הישר וקונבנציות הסיפור המימטיות, בה בשעה שהוא עושה בהן שימוש ומסלף אותן, הוא הסעיף הנקרא "מה קורה שאדם פתאום מבין?" (שם, עמ' 41-43). סעיף זה, הכתוב בנוסח השטיק היידישאי, המתייחס לאנקדוטה משעשעת,<sup>34</sup> פותח במלה "אגב", אולם מתברר להיות סינכדוכה למשמעות הגלובלית של הרומן. האפיוזודה מתארת קרע בחוג לפילוסופיה, שגורם להתפצלותו של הקונגרס הבינלאומי לפילוסופיה שתוכנן במשך שנים. מקורה של המחלוקת בקנאה בין ראש החוג הוותיק היוצא פרופסור מעוז פפירבלאט, ויריבו, ראש החוג הצעיר החדש פרופסור מוצב בלכר. בעקבות יריבות זו מוצאים עצמם משתתפי הקונגרס מחויבים להכריע קבל עם ועדה במי משני ראשי החוג הם מצדדים, ובמי הם תולים את תקוותם לקידום ולתהילה. יתר על כן, אף שחלקם אינם מסכימים עם התזה של המרצה האורח בכנס שלהם ואפילו מתעבים אותה, אין באפשרותם לפרוש מן הסיעה שאליה הם משתייכים. אולם, על אף שנערכים כתוצאה מפילוג זה שני קונגרסים מקבילים בעלי תזה מנוגדת, הם ממשיכים לשאת אותה כותרת שנבחרה מלכתחילה: "האדם – מה איננו?" נושא הרצאתו של פרופסור דניאל צנזור, הפרופסור האמריקני-ארמני

המהולל, שהוזמן על ידי ראש החוג הצעיר החדש, שאיננו מביין דבר בתזה המהפכנית של אורחו, היא "למה איננו יכולים לדעת שום דבר על האדם מלבד שמו", בעוד שבכנס של ראש החוג היוצא ש"כבר שנים רצה להודות בכישלון הפילוסופיה", מדבר ראש השב"כ בעילום שם ובמונחים חיוביים, על אף כותרתו השלילית של הקונגרס, על הנושא "המקום שהפילוסופים אינם יודעים עליו ולא כלום, או: למה אי אפשר לזייף טביעת אצבע, אף על פי שאפשר לזייף כתב-יד".

בתיאור הגרוטסקי, לא זו בלבד שהתזה האנטי-פילוסופית והאנונימיות של ראש השב"כ עומדת בסתירה מברחת לעומק ולחידוש, כביכול, של התזה של הפרופסור האמריקני המפורסם, אלא מהנתונים בהמשך הרומן מתבררת מהתלה נוספת, מסתבר, ששמו של ראש השב"כ זהה בדיוק לשמו של המרצה האורח (שם, עמ' 245). לאור מיידע את הקורא באפיוודה זו ולאורך כל הרומן לכך שהשפה הינה מגדל בבל של סימנים, שהמסומנים שלהם חמקמקים וסותרים. באנקדוטה זו יש שני מרצים שונים בתכלית ששםם דניאל צנזור, שני כנסים מנוגדים שכותרתם זהה, ושתי השקפות עולם סותרות בתוך אותו חוג לפילוסופיה. מה שלאור מבקש להוכיח הוא, שלא רק שאין ערובה שאפשר לדעת אפילו את שמו של אדם (כמו ראש השב"כ), אלא גם אם יודעים את שמו, עדיין אין ביטחון שלא יכולים לטעות בזהותו. והראיה לכך ברומן היא הטעות בזהותו של פרופסור מוריס הולץ המפורסם, שאותו התכוונה האוניברסיטה להעסיק. אחרי הכול, אותו שם יכול להיות שייך ליותר מאדם אחד או דבר אחד. נובע מכאן, שהתזה היחידה שאיננה ניתנת להפרכה היא זו של ראש השב"כ, לפיה רק טביעת אצבעותיו של אדם הינה הסימן החד משמעי והבלתי משתנה ביחס לזהותו. תזה זו מבוססת על "פרשיות עלומות מניסיונו האישי" של ראש השב"כ, שהתרחשו ב"מקום שהפילוסופים אינם יודעים עליו ולא כלום", דהיינו, בהסתמך על הרומן הקודם של לאור ועם רוחי גוויתי המספר על חוקר שב"כ, כוונתו של לאור לרמוז בעוקצניות על מה שהוא מייחס לחוקרי שב"כ, חדרי עינויים בהם ניכפת על הנחקרים זהות לא שלהם ונסחטת מהם חתימה על הודאות אשמה מזויפות. אך מה לתזה זו ולפילוסופיה?! היות ששמו של אדם איננו אומר דבר או חצי דבר על זהותו, דבר המשתקף מהניסוח השלילי והגרוטסקי של כותרת הקונגרס, "האדם – מה איננו?", וכיוון שהשם איננו אקסקלוסיבי והוא גם יכול לסמן דבר והיפוכו, נוטה לאור לקרוא לסובייקטים בשלושת הרומנים שלו בשמות גרוטסקיים ריקים או ממוחזרים, וברומן הזה הוא בוחר בשם הסתמי והפארודי "אדם".<sup>35</sup> המשאלה של לאור, המשתמעת מהשם הממוחזר<sup>36</sup> של הסעיף "מה קורה שאדם פתאום מביין?" היא, שבדומה לסובייקט של הרומן, אדם, שפתאום מביין את טעויות שלושים השנים האחרונות של חייו, שבובזו על קריירה צבאית. גם הקורא יתפוש פתאום את המהתלה הטמונה ברומן, ולא ייתן יותר אמון בנראטיב המתיימר להיות מימטי וקוהרנטי. אולם על פי סופו של הסעיף, נראה כי ללאור אין ציפיות גדולות שמשאלתו זו אכן

תתמלא, והמספר שלו, שבהמשך מעיד על עצמו שהוא מאוכזב מלוטם, חותם את האפיזודה בהצהרה: "בן אדם איננו מבין פתאום כלום. הכול בא בגלים קטנים ונעימים". לאור אינו תולה תקוות רבות בכך שהקורא יצליח להכיל את המסקנות המשתמעות מהרומן הזה, על כתיבה ריאליסטית בכלל.

בעיצוב האפיזודה הנדונה, כמו בכל הרומן, מעדיף לאור את ההומור על פני האירוניה. לפי טענתו של דלוי, ניתן להסביר את האירוניה רק בהסתמך על התיאוריה הרומנטית של "האני", שבה ההפרדה בין הסובייקט והאובייקט היא חיונית. האירוניה המתבססת על הפרדה זו, שוללת את האובייקט כדי לאפשר לסובייקט לגלות את עליונותו ולהציג את "האני" כנקודת התייחסות קבועה. ההומור לעומת זאת פועל בלי להתחשב בדואליות זו, מפני שהוא אמנות של פני השטח, המנוגדת לכל נקודת קיבעון.<sup>37</sup> בשימוש בהומור אפל אשר שם ללעג את מלאכת הכתיבה של הרומן עצמו תוך ביטול ההבחנה בין לועג ונלעג, נשאר לאור נאמן לפני השטח. את האפיזודה הנדונה, למשל, הוא בונה מקטלוג של קלישאות המשמשות כדימויים ויצירות אפקט גרוטסקי, ההולך ומתעצם כשהן עוברות שינוי קל: השמועה על הפילוג בחוג לפילוסופיה חולפת "כאש בשדה תבואה"; עולם האידיאות קורא למרצים הצעירים "כמו הים הרחב לספן"; האלוף לוטם ניצב בקמפוס "כמו אלון של אפלטון בצד הדרך"; ראש החוג מבין בדיק בשעה 1:25 שנמאס לו "כמו קש ששבר את גב הגמל"; והשערורייה על הקונגרס הכפול "נלעסת קשה ונבלעת מהר ונשכחת כמו השניצל" שאוכלים משתתפי הקונגרס. לצורך אותו אפקט מצמיד לאור בצורה קומית שמות פרטיים צבריים מהתחום הסמנטי הצבאי לשמות משפחה יידישאים, כגון: "מוצב בלכר" ו"מעוז פפירבלאט". גם מיקומה של האפיזודה וסמיכותה לאנקדוטה שקדמה לה תורמות להומור העוקצני שלה. האפיזודה "מה קורה שאדם פתאום מבין?" מופיעה אחרי האנקדוטה, שבה מתוודה לוטם באזני פרופסור גולד, שהוא נבוך בכל פעם שהוא נזכר, שאביו היה אחראי על טקס השואה, למרות שלא היה ניצול שואה. גולד מצידו, שעד לאותו רגע תיעב את לימודי השואה, עובר לפתע "תפנית של מודעות" ו"פתאום מבין" מה שאביו של לוטם הבין, לדעתו, בשעתו: שהחזרה על סיפור השואה מעניקה "לשון וצורה לסבל האנושי בכללו", ומאפשרת ל"חסרי הקול" לקבל מעם ישראל "את הסיפור שאין חזק ממנו" (שם, עמ' 40). באותה הזדמנות מבקש גולד בלא הצלחה להוציא מלוטם באמצעות סיפור מפותל, את מה שתמיד התקשה לזכור, שמו של ראש השב"כ, שכפי הנראה, היה פעם תלמידו. הצחוק, שהומור אפל זה מעורר, קשור לדחף הטבעי להתענגות, שאיננו מתחשב בשכל הישר או בתודעה השופטת. אדרבא, הוא חושף את חוסר הלגיטימיות של כל שיח סמכותי הטוען לידע ולזכות לצנזר כל סיפור שמאיים על הנראטיב שלו. הפארסה בתיאורי המריבות ומאבקי הכוח בעולם האקדמי והצבאי באה להציג כמהתלה את מערכת הערכים של דיסקורסים אלה, ולגלות את אחיזת העיניים בנראטיב המימטי והקוהרנטי שלהם.

העדפת ההומור על האירוניה בשל היצמדותו לפני השטח תוך טשטוש ההפרדה בין סובייקט ואובייקט, משותפת לפוסט מודרניזם ולפופ-ארט. לאור מאותת את קרבתו לפופ-ארט בעצם הציור שעל עטיפת הרומן, "מטרה עם ארבעה קלסטרלים" (1955) של ג'וספר ג'ונס, מחלוצי אמני הפופ-ארט והמינימליזם האמריקניים. בניגוד רדיקלי לסגנון האקספרסיוניזם המופשט שרווח בזמנו, ציוריו והדפסיו של ג'ונס נסכו סביב אובייקטים מוכרים ובנאליים והתרכזו בסטרוקטורות שעל פני השטח. ניתן אולי גם לראות בבחירתו של ציור העטיפה, שנראית בו מטרה שטוחה ומעליה ארבעה קלסטרלים, רמז להקנטתם של אנשי צבא, שכפי שפרופסור גולד בהערצתו אליהם מסביר לעמיתו פרופסור הולץ: "זה מה שאני אוהב כל כך אצל אנשי צבא: מרוכזים במטרה. פעולה טהורה, התחלה, אמצע, סוף. המלים הן רק חלק מן הפעולה. בלי עודף" (שם, עמ' 79-80). ייתכן גם שלוח הקליעה למטרה בציור, שעיגוליו מקיפים מרכז אחד, הוא איקון לנורמות של כל שיח הגמוני הסובכות סביב מרכז עצמי אחד, שבאמצעות הצחוק החתרני של ההומור האפל, שואף לאור להסיט ממסלולן ולבזרן.<sup>38</sup>

## הערות

1. יצחק לאור, עם, מאכל מלכים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1993; ועם רוחי גוויתי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1998; הנה אדם, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2002.
2. ראו ננסי עזר, "אידיאולוגיה ומלנכוליה בראי האירוניה הפוסט-מודרניסטית: עיון ב'עם, מאכל מלכים' מאת יצחק לאור", אלפיים, 29, עם עובד, תל אביב, 2005.
3. ראו ננסי עזר, "הטרור שבפנים והשיח הפגאני: 'ועם רוחי גוויתי' ליצחק לאור כסאטירה פוסט-מודרנית", מחקר ירושלים בספרות העברית כב, הוצאת ספרים ע"ש מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 2007.
4. הרומן שירה לש"י עגנון מוזכר במפורש ברומן. ראו, למשל: עמ' 69, 89.
5. ראו עזר, הערה 2 לעיל, עמ' 82, 86-87.
6. ראו עזר, הערה 3 לעיל, עמ' 7-6.
7. אריאל הירשפלד, "מן הבדיון לממשות בכיוון ההפוך", הארץ, 13.1.94.
8. אלי הירש, "עננה של זבובים", מעריב, 24.4.98.
9. יניב דבורי, "לשחוט פרות קדושות", רחוב ראש, 3.4.98.
10. שרית פוקס, "גבר מתפורר", מעריב, 6.12.2002.
11. מנחם בן, "הגועל הוא כלום לעומת השעמום", ידיעות אחרונות, 10.12.93.
12. מנחם בן, "איזו דיבה מאושרת", זמן תל אביב, 13.12.2002.
13. Mathew Winston, "Humour noir and Black Humor", *Veins of Humor*, ed. Harry Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 269; Steven Weisenburger, *Fables of Subversion: Satire and the*

- American Novel 1930-1980*, The University of Georgia Press, Athens & London, 1995, p. 100
- Berton Andre, *Anthologie de l'humour noir*, ed. Jean-Jacques Pauvert, Gallimard, Paris, [1939] 1966 .14
- בריטון, הערה 14 לעיל, עמ' 274. על פי וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 100. .15
- בריטון, הערה 14 לעיל, עמ' 17. על פי וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 100. .16
- בריטון, הערה 14 לעיל, עמ' 19-21. על פי וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 100. .17
- Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, [1905], Vol. 8 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Trans. James Strachey, Hogarth Press, London 1959, p. 228-229. .18
- Kurt Vonnegut, *Playboy* interview, in Wampeters, Foma, and Granfallons (opinions), 1973, p. 257 .19
- על פי וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 90. .20
- על מחיקת ההפרדה בין סובייקט ואובייקט בהומור אפל, ראו וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 91. .21
- על האובססיה של הומור אפל בהשחתת צורתו של הגוף האנושי, ודרך סיפורה של השחתה זו כפארסה, ראו ווינסטון, הערה 13 לעיל, עמ' 282-283, וכן ראו את דיונה של תמי כץ-פרימן ב"אסתטיקת הקיא" או "אסתטיקת הבשר החשוף", במאמרה "אנטיפאטוס: הומור אפל, אירוניה וציוניות באמנות ישראלית עכשווית", מוזיאון ישראל, ירושלים, 1993, עמ' 7. .22
- מבצע אנטבה, שנקרא גם מבצע יהונתן, ע"ש יהונתן נתניהו שפיקד עליו, הוא חלק מן המחזור הפארודי של שמות, האופייני ללאור, ובקונטקסט זה הצמד דויד ענתבי ויהונתן אייבשיץ, בנם של שאול ומיכל, הוא השתקפות גרוטסקית של הידידות בין דויד ויהונתן המקראיים. .23
- כגון: איריס כהן, שם, עמ' 27, קרן זילבר שם, עמ' 119, עלי, אהובה של שולמית שם, עמ' 119, ועלי חינואוי שם, עמ' 346. .24
- לימינאליות – היא מושג שבו השתמש האנתרופולוג Victor Turner לציין מרחב פתוח, שבו יכולים לצמוח קונפיגורציות חדשות של רעיונות ויחסים. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1967, p. 97. .25
- על הקשר בין הומור שחור ומבנה אפיזודי של הנראטיב ביצירתם של ווינגוט וויסט ראו וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 91-94. .26
- על האיוון בין פנטזיה ומציאות כנראטיב המשתמש בהומור אפל ראו ווינסטון, הערה 13 לעיל, עמ' 275-276. .27
- Max Schulz, *Black Humor Fiction of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World*, Athens: Ohio University Press, 1973, p. 28. .28
- הכוונה לסאטירה כפי שהוגדרה על ידי הפורמליזם, להבדיל מסאטירה פוסט-מודרנית, שאיננה דידקטית או מימטית. .29
- Conrad Knickerbocker, "Humor with a Mortal Sting", *New York Times Book Review*, 27 September 1964, p. 60. .29

30. ראו וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 88.
31. יצחק לאור, "זהות היא דבר נזיל", ידיעות אחרונות, 20.3.98.
32. שרית פוקס, "גבר מתפורר", מעריב, 16.12.2002.
33. עקרון הצרימה או אי-ההתאמה הוא אחד העקרונות המכוננים של ההומור. אולם בניגוד למצב הקומי, הצרימה של ההומור האפל איננה מעוררת בהכרח צחוק. וראו לעניין זה את מאמרה של תמי כץ-פרימן, הערה 21 לעיל, הטוענת שההומור האפל גורם לכל היותר לעווית, לרפלקס המזכיר צחוק, אך אינו מפיך חוויה מענגת הכרוכה לרוב בפעולת הצחוק. כץ-פרימן מכנה סוג ההומור נטול צחוק זה בשם הומור "פני פוקר", שם, עמ' 7.
34. על ההשפעה של השטיק היידישי על המבנה האפיזודי של נראטיב המשתמש בהומור אפל ראו וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 91.
35. לעניין השם "אדם", שם סובייקט הרומן והשם המופיע גם בכותרת הספר, ראו עמוס לויתן, "הקומדיה הישראלית", עתון 77, ינואר 2003, עמ' 25, 28-29; יורם מלצר, "כל אדם, כולנו", מעריב, 31.1.2003; חיים דעואל לוסקי, "מסה על אודות האדם ב-הנה אדם, תיאוריה וביקורת", 24, מכון ון ליר בירושלים / הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, אביב 2004, עמ' 242-243, 246. לויתן עומד על האנלוגיה בין אדם לוטם לישו. הוא מסתמך הן על שמו הלטיני של הרומן *Ecce Homo*, המופיע בברית-החדשה ולקוח מן הדברים שאומר פונטיוס פילטוס לאנשי הצבא לפני צליבתו של ישו, והן על הרובד הרעיוני של הרומן. מלצר סבור, ששמו הלטיני של הספר מכוון לחיבור של גיטשה הנושא אותו שם ועוסק בשאלת היחיד. השם של הסובייקט ברומן, לדעתו, מצביע על כל אדם ישראלי וגם על "עותק יחיד במינו". לדבריו, "הוא כולנו וכל אחד מאיתנו". לפי דעואל לוסקי, מגולם בשם אדם לוטם צירוף אוקסימוני ואלגורי, שמתברר אם ממסגרים את האות האחרונה של שם המשפחה שלו: אדם לוט (M). את כותרת הרומן קושר דעואל לוסקי להבנת הרעיון ה"הנה", ה"ככות", אצל דלוז וגוטארי, הלקוח מהרעיון *Evve Homo* של אינדיבידואליזציה מושלמת ואנונימיות נצחית.
36. מחזור פרודי של משפט זה מופיע, למשל: בעמ' 40, 254, 262.
37. Gilles Deleuze, *Logique de sens*, Editions Minuit, Paris, 1972, chapter 12 לפי וייזנברגר, הערה 13 לעיל, עמ' 133. על הקשר הדיאלוגי בין הרומן לתיאוריה של דלוז, ראו גם את מאמרו של דרור בורשטיין "אל תוציא את הגרל שבתוכך", הארץ, 29.11.2002.
38. ראו לעניין הציור של ג'ספר ג'ונס על העטיפה את מאמרה של ענת מטר, "קין: על הנה אדם ליצחק לאור", חדרים, 15, הוצאת גלריה גורדון, תל אביב, 2004/3, עמ' 115. מטר מקשרת בין הציור לרעיון מעגלי הלימבו המתרחבים, אותו היא מפתחת במאמרה. כמו כן ניתן לקשר בין הציור ובין רעיון התנועה הסיבובית, טבעת מוביוס, תנועת "כבר - עוד-לא", שדעואל לוסקי רואה ברומן. ראו, הערה 34 לעיל, עמ' 242.