

# כשחוני המעגל נכגש עם איקרום: פריפריה ומרכז ברומן בחורף ל"יח ברנו וברומן הלב הקבור לשמעון אדף\*

יגאל שוורץ

א

יצירתו של שמעון אדף מעוררת עניין רב בישראל. בקרב חוגים רבים הוא נחשב לדמות מרכזית בסצנה התרבותית הישראלית.<sup>1</sup> יצירתו הספרותית של אדף, יליד 1972, כוללת שלושה קובצי שירה וחמישה רומנים.<sup>2</sup> אדף קנה לו שם גם כמוזיקאי וכעורך ספרותי. השילוב הזה – אמן צעיר, גיוון יצירתי וכישרון מוכח – הוא מרכיב חשוב בתהליך כינונה המהיר של הפרסונה התרבותית של אדף והצבתה בהיכל גיבורי התרבות הישראלים.<sup>3</sup>

עם זאת, מעמדו התרבותי של אדף אינו נגזר רק מהצירוף של צעירותו ומניפת כישרונו הססגוני. ברי לכול, ובראש ובראשונה לאדף עצמו, שהמקום שבו הוא מוצב בהיכל גיבורי התרבות הישראלים קשור גם למקום שבו נולד, לשיוכו העדתי ולרקע התרבותי שלו.<sup>4</sup>

בין טוב למוטב, הדיון ביצירתו של אדף נקשר כמעט בכל הקשר לשלוש עובדות: מוצאו מעיירת הפיתוח שדרות; היותו בן "הדור השני" לעולים יהודים שהגיעו לארץ ממרוקו בשנות החמישים; החינוך שקנה במוסדות דתיים בשלב הפורמטיבי של חייו. לעובדות הביוגרפיות הללו אפשר להתייחס כאל פיסות רכילות, או כאל חומר רקע שיחצ"נים מספקים לעיתונאים המבקשים לכתוב כתבות עסיסיות; אך גם אפשר להתייחס אליהן כאל נתונים חשובים בניסיון לצייר את המארג התמטי שממנו עשויות יצירותיו של אדף. יותר מכך, לנתונים האלה – שאדף עצמו מתייחס אליהם לעתים כאל צל טורדני<sup>5</sup> – יש חשיבות רבה בהקשר לדיון מקיף יותר שאני מבקש לפתוח כאן ועניינו: תופעה חברתית ואמנותית מרתקת, ששם המחבר, "שמעון אדף", יכול לשמש לה "מקרה" מייצג.<sup>6</sup>

לתופעה הזו אני מבקש לקרוא: "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה". עיקרה הוא הופעתה של קבוצת אמנים שחבריה מתכנסים כמו מרצון ב"שוליים התרבותיים", שלתוכם

\* בעקבות הרצאה בכנס NAPH ב־Stem College, Yeshiva University, New York ב־08/07/2010.

נקלעו בעל כורחם, באקט של הסתגרות תרבותית הפגנתית. מתוך "שוליים תרבותיים" אלה הם פורצים ל"מרכז התרבות", לזירות ההתרחשות התרבותיות הנחשבות שהיו חסומות בפניהם.

ממדי חשיבותה של התופעה הזו מתבררים כשבוחנים אותה בהקשר היסטוריוגרפי רחב. בחינה כזאת מעלה קווי דמיון מפתיעים, ולצדם גם קווי שוני בולטים, בין האסטרטגיה הפיזית של "בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה" שנוקטים חברי הקבוצה ששמעון אדף הוא חיל החלוץ הבולט שלה – סופרים, משוררים, מוזיקאים ואמני במה<sup>7</sup> – לבין האסטרטגיה הפיזית שנקטו כמה מהסופרים שכוננו את הספרות העברית המודרנית, ובראשם מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרדכי זאב פיארברג ויוסף חיים ברנר.

## 1

במאמרו העקרוני על בחורף מאת י"ח ברנר, קובע אלן מינץ<sup>8</sup> שהרומן הזה, שנכתב על פי עדותו של ברנר בשנת תרס"ב והתפרסם לראשונה בירחון השלוח ב-1903<sup>9</sup>, הוא רומן אוטוביוגרפי הכותב מחדש את כל החיבורים האוטוביוגרפיים (הלא-בדיוניים) שקדמו לו. קביעה זו טובה ונכוחה בעיני, והיא מתיישבת להפליא עם האסטרטגיה הפיזית פורצת הדרך של ברנר,<sup>10</sup> שהוא מציג בדרכו הפתלתלה בפתחה המפורסמת של הרומן:

### בחורף

עשיתי לי פנקס של נייר חלק, ואני אומר לכתוב איזו  
 רשימות ושרטוטים מ"חיי" –  
 "חיי" – במירכאות כפולות: עתיד והווה הלא אין לי;  
 נשאר רק העבר –  
 העבר!.. לו שמע איש את אמרתי האחרונה, היה חושב  
 בוודאי, שאיזו מעשים נוראים יש לי לספר מ"עברי", איזו  
 טרגדיה איומה מרגזת לב וחודרת כליות –  
 אבל הלא לא כן הוא! הלא גם בעברי אין מעשים  
 מעניינים, אין עובדות לוקחות לכבות, אין טרגדיות מחרדות;  
 לא הריגת נפשות, לא סכסוכי-אהבים, ואפילו לא זכיות-בגורל  
 וירושות פתאומיות; יש שם אנשים-צללים, מחזות כהים, רמעות נסתרות,  
 אנחות...  
 עברי אינו עבר של גיבור, פשוט, מפני שאני בעצמי איני  
 גיבור.  
 אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.  
 ואף על פי כן, אף על פי שאיני גיבור, רוצה אני לרשום  
 את עברי זה, העבר של אי גבורתי. העבר של הגיבורים נכתב

בעד העולם ועליו מרעישים את העולם; עברי אני, עבר של  
אי-גיבור, אני כותב בעד עצמי ובחשאי.  
האף הקדמה זו דיה.<sup>11</sup>

הז'אנר האוטוביוגרפי היה חוט השדרה הז'אנרי של הסיפורת העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה. החיבורים האוטוביוגרפיים הבולטים שראו אור בשלב זה – משלהי המאה ה-18 ועד שלהי המאה ה-19 (חיי שלמה מימון, כתוב בידי עצמו, 1792; אביעזר מאת מרדכי אהרן גינצבורג, 1864; וחטאת נעורים מאת משה ליב לילנבלום, 1876) – קבעו במידה רבה ולתקופה ארוכה הן את אופייה של עלילת חייו של הגיבור בספרות העברית החדשה והן את סדר היום הציבורי, החברתי והתרבותי.<sup>12</sup>

אי לכך, כשהמספר של ברנר בפתיחה של הרומן בחורף מציג את חייו ואת עברו ("חיים" הנזכרים פעמיים ו"עבר" הנזכר עשר פעמים!) [בקטע הקצר שלפנינו] כנושא של "הרשימות והשרטוטים" שלו, הוא מתחבר היישר לדרך המלך של הספרות העברית. אך הוא עושה זאת – וכאן מתחילה האסטרטגיה של ה"בריאה העצמית של מרכז מתוך הפריפריה" לפעול את פעולתה – תוך מהלך של סרגציה, של התכנסות והסתגרות.<sup>13</sup>

ברנר, בדומה לחוני המעגל – שהוא אחד מגיבורי עולמו השירי של אדף<sup>14</sup> – עג לו מעגל קטן, שהוא שלו ושלו בלבד, וזאת באמצעות הדרה תקיפה של כל מה שזר ללבנו. זהו מהלך מבריק, משום שהוא פועל את פעולתו בשתי דרכים משלימות. ראשית, דרך מערכת השלילה המסועפת – המילים "לא" ו"אין" מופיעות כאן, בהטיות שונות, 16 פעמים! – שלילה שמסלקת מן המניפסט הברנרי כל אלמנט מוכר של עלילה מלודרמתית ("מעשים נוראים", "טרגדיה אימה מרגזת לב וחודרת כליות", "הריגת נפשות", "סכסוכי אהבים", "זכויות בגורל וירושות פתאומיות") ועם זאת, שומרת לה את הזכות להתגדר במלודרמתיות, אבל מסוג חדש ("אנשים צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנוחות..."). שנית, הקטע הזה שואב לתוכו את כל המארג האפולוגטי שאנו מכירים, עד לזרא, מהפראטקסטים של החיבורים האוטוביוגרפיים (כלומר, מן היחידות הטקסטואליות המופיעות לפני תחילתו של הרצף הסיפורי עצמו), שנכתבו בספרות העברית לפניו. ברם, וכאן המהפך – ההתנצלות המפורסמת, שהיא הסעיף העיקרי במה שפיליפ לז'ן (Lejeune)<sup>15</sup> כינה "חזוה הקריאה" שאותו הגישו לקוראים כל מחברי הז'אנר הזה, הופכת כאן להתרסה. ביטויה הבולט ביותר של התרסה זו הוא הצירוף המילולי המזוהה ביותר עם ברנר: "האף על פי" העיקש שלו – המופיע כאן, ולא בכדי, פעמיים ברציפות ("זאף על פי כן, אף על פי ש[...]",) ואחר כך במופע מתריס מקוצר ביחידת הסיגור: "אף הקדמה זו דיה".

ברנר אינו מסתפק בסילוק כל מה שאינו רלוונטי לעמדתו הספרותית המהפכנית. הוא גם אינו מניח לקוראים להבין בעצמם, בדרך של "הפוך על הפוך", מה כן רלוונטי לפואטיקה החדשה שהוא מציע. הוא מנתב אותנו ל"פאנץ' ליין" שלו במיומנות של קופירייטר השולט להפליא גם במישור הלקסיקלי וגם במארג הטיפוגרפי של הטקסט, וכל זאת תוך שמירה על חזות תמימה, שמנחם ברינקר הטיב לסמנו במונח "רטוריקה של כנות".<sup>16</sup>

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

*אני הנני בחור מלמד בכפר הזה.*

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

ראשית, ברנר מסמן כאן את המקום שממנו, לדעתו, צריכה להיכתב ספרות עברית. המקום הזה, ה"בכפר הזה", הוא נקודת הציון הגאו־תרבותית השולית ביותר במפה מדמת־המציאות המעוצבת בספר. והנה דווקא ממנה אמורה לצאת הבשורה מטעמו של נציג הקבוצה המתיימרת לכבוש את המרכז של התרבות העברית. זוהי, אם לאמץ את מושגיהם המפורסמים של דלז וגואטרי,<sup>17</sup> ספרות המתיימרת להיות "ספרות מז'ורית" במסווה של "ספרות מינורית". ספרות המנסחת את תשוקתה האליטיסטית באמצעות השתבללות מכוונת בפרובינציה בתוך פרובינציה בתוך פרובינציה. שהרי ה"בכפר הזה", שבו קובע גיבורו של ברנר את מושבו, הוא פרובינציה ביחס לעיר המחוז N, שהיא עצמה פרובינציה ביחס לערי התרבות הגדולות של רוסיה – אודסה, מוסקבה וסנט־פטרסבורג – שהן עצמן נתפסו בעיניהם של רבים מבני האליטות בממלכת הצארים כפרובינציות ביחס ל"מקומות התרבותיים האמתיים", כלומר בירות מדינות המערב.

קטגוריית היסוד השנייה שברנר קובע כאן עניינה מעמדו של הגיבור. ברנר מכוון – וכבר עמדו על כך רבים וטובים<sup>18</sup> – גיבור שהוא כהגדרתו "אי־גיבור" או מי ש"אינן] גיבור". כלומר, במונחיו המפורסמים של נורתורפ פריי,<sup>19</sup> הוא מכוון טיפוס מדגם "החיקוי האירוני" – דמות של "אדם רגיל", "אחד מאתנו", ואולי גם מי שהוא "פחות" מאתנו במקצת. גם כאן, כמו בסוגיית המקום שממנו צריכה להיכתב הספרות העברית, ברנר יודע בדיוק מה כוונתו והוא טורח להבהירה לנו באותה טכניקה ספרותית־רטורית פתלתלה.

פרק א ברומן בחור, המתחיל מיד לאחר הקטעים שציטטתי קודם, נפתח בפסקה הבאה:

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

בקטע הזה שילב ברנר ארבע תחבולות, שבדיוק כמו התחבולות שהצגתי בקטע הקודם שדנתי בו משרתות שתי פונקציות משלימות: פסילה של הנורמות המלודרמטיות הרווחות

במסורת הספרות האוטוביוגרפית העברית, ויצירת הכשר למלודרמתיות מסוג חדש. זו שמוקדה "אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות..."

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

האפקט המנמיך נוצר כתוצאה משילובן של שתי תחבולות רטוריות נוספות. התחבולה הראשונה היא הצמדה של הלוואי "איזה" לר' ליזר ע"ה; לוואי שעיקרו חוסר מסוימות וחוסר מוגדרות, ולפיכך הוא יוצר אפקט של הנמכה והקטנה של שם העצם שהוא סמוך אליו.<sup>20</sup> התחבולה השנייה היא הכפלת שם סבו של המספר מצד אמו ("ואמי גדלה בבית ר' ברוך, ר' ברוך גולדה'ס, ר' ברוך המוזג"), היוצרת מעין העצמה לרגע של דמותו, העצמה המתפוגגת בשל ציון מקצועו (מוזג) המופיע, בכוונת מכוון, רק בסוף הקטע.

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

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

דוגמה מובהקת בהקשר זה הוא נחמן של פיארברג בנובלה לאן? זהו "איש מרתף" מובהק, מתבודד ומסתגר, שרוחו הסוערת נעה הלך ושוב בין שני מצבים קוטביים שיסודם בתשוקה היבריסית. מצד אחד "הוא עומד ומביט בפני השמש ברוח עלז ושמח: – ראי נא, שמש, הביטי נא בי, אני הנני הגיבור, אני המביא את המשיח"<sup>21</sup>. מצד אחר הוא תופס את עצמו "כבן המלך המקולל"<sup>22</sup>, כמי ש"נושא את הקללה הזעומה על שכמו הכפוף!"<sup>23</sup>.

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

את המהלך הזה מבצע ברנר בטכניקה של שרשור אנאפורי הבנוי מ"כליאה" של מושג במירכאות ואחר כך "שחרורו", "כליאה" במירכאות של מושג נוסף הקשור לקודמו ושחרורו. טכניקה זאת מקנה לזיגזוג המניפולטיבי הזה מראית עין של תקינות הגיונית.

ברוח זאת מכניס ברנר תחילה את התיבה "חיי" למירכאות ואחר כך משחרר אותה מהן בתואנה שזוהי מילה שאינה במקומה – שהרי "חיים" כוללים עבר, הווה ועתיד ולו "נשאר רק העבר". אחר כך הוא מכניס את המילה "עבר" לאותו "כלא" ו"משחרר" אף אותה.

באותה טכניקה הוא מטפל גם במילים הנתונות ב"מירכאות סמויות" – כאלה שאנו יודעים על קיומן בשל אופיין של התבניות התחביריות-לוגיות שהן משובצות בהן. כך הן המילים "מעשים", "עובדות" ו"טרגדיות", הנתפשות כמושגים שבני התקופה ניפחו את השדה הסמנטי שלהם, משום שהן משובצות בטקסט מיד לאחר הצירוף "בעבר", שעבר "טיפול" רדוקציוני: באמצעות כליאתו במירכאות ושחרורו – ובאותה תבנית תחבירית. כך: "אבל הלא לא כן הוא! הלא גם בעברי אין מעשים מעניינים, אין עובדות לוקחות לבבות, אין טרגדיות מחרידות". את הטכניקה הזו מפעיל ברנר, וזהו מהלך פואטי מכריע, גם ביחס למילה-מושג שכלל אינה מופיעה בסיפור. אני מתכוון למילה-מושג "סיפור", שאת מקומה תופס צמד המילים הברנרי המפורסם "רשימות ושרטוטים"<sup>24</sup>.

הטיפול של ברנר במילים ובמושגים הוא רציני ומוקפד מאוד. הוא הציב לעצמו מטרה אסטרטגית לבחון מחדש כל מושג ומושג וכל מטבע לשון לא ברורה, לנטרל מהם את המטענים הקונוטטיביים העודפים ורק אז לחזור ולהשתמש בהם. זהו מהלך שאפשר לכנותו דנוטטיזציה של המערכת הלשונית-מושגית, שהיה עבור ברנר – וגם בהקשר זה העיר מנחם ברינקר כמה הערות מאירות עיניים<sup>25</sup> – כלי חשוב ביצירת הראליזם שלו.

למהלך הזה הייתה גם תוצאה תרבותית ידועה שקשה להגזים בחשיבותה. הדנוטטיזציה התקיפה והשיטתית של העברית, ששימשה במשך מאות שנים לשון קודש, גרמה לחילון בוטה של השפה הלאומית. זה היה, אם להשתמש במינוח הסוגסטיבי של גרשם שלום,<sup>26</sup>

ניסיון מהפכני נועז אך בה־במידה מסוכן, שתוצאתו הייתה הפיכתה של העברית ל"שפת רפאים";<sup>27</sup> כלומר, לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו לחלץ ממנה את העוקץ האפוקליפטי. אך לאמתו של דבר, העוצמה הדתית נותרה כמוסה בשפה, ואם לא נדע לטפל בה בחוכמה היא תתפרץ ותמיט עלינו אסון".<sup>28</sup>

למעלה מ־100 שנים עברו מאז פרסומו של הרומן בחורף. בפרק הזמן הזה הפכה הספרות העברית בארץ ישראל ואחר כך במדינת ישראל לספרות מז'ורית. דבריה המרכזיים כתבו ממקומות שנתפסו כאתרי תרבות מרכזיים – קיבוצים ומושבות ואחר כך ירושלים ותל אביב – ובשפה שעברה מהכתב אל הפה והפכה עם כינונה של המדינה לשפה הגמונית.

המהלך הגדול הזה, שעיקרו המז'וריזציה של הספרות העברית, עובר בשנים האחרונות האחרונה טלטלה של ממש שיש לה סימנים רבים ומרתקים. אחד מהם הוא האופציה האמנותית וההגותית החדשה שיצירתו של שמעון אדף היא השגרירה הבכירה שלה. זוהי, אני מבקש להדגיש, אופציה יומרנית מאוד, הכותבת ספרות עברית "כמו מהתחלה". היא אינה מתמודדת חזיתית עם הספרות הישראלית הקנונית, אלא מפנה לה עורף. כמה מהסופרים הצעירים המבטאים אותה מנסים למצוא דגמים ספרותיים שנדמים כלא־רלוונטיים לספרות הישראלית – דוגמאות בולטות הם הספרים: מקום אחר ועיר זרה מאת מאיה ערד,<sup>29</sup> אנשים טובים מאת ניר ברעם<sup>30</sup> והיברו פבלישינג קומפני מאת מתן חרמוני.<sup>31</sup> יוצרים צעירים אחרים – ויצירותיו של שמעון אדף, לצד יצירותיהם של לאה איני וסמי ברדוגו, הן ייצוגים מובהקים של התופעה המרתקת הזו – חוזרים לנקודת המוצא של הסופרים המודרניים הגדולים של הסיפורת העברית החדשה. אבל זאת בדרכים חדשות ומקוריות, הנגזרות גם מאופיים המסוים של בתי הגידול החברתיים־תרבותיים שלהם.

## א

הז'אנר האוטוביוגרפי־ספרותי שהיה כאמור חוט השדרה הז'אנרי של הסיפורת העברית המודרנית בשלב הפורמטיבי שלה, חזר לככב בה בעשור האחרון של המאה הקודמת ובשנים הראשונות של העשור הנוכחי. בתקופה זו ראו אור בין היתר האוטוביוגרפיות הספרותיות של יורם קניוק (פוסט מורטם),<sup>32</sup> אהרן אפלפלד (סיפור חיים),<sup>33</sup> אורי ברנשטיין (ספק חיים),<sup>34</sup> חיים באר (חבלים)<sup>35</sup> ועמוס עוז (סיפור על אהבה וחושך).<sup>36, 37</sup>

הופעתו המחודשת של הז'אנר הסמכותי הזה, ודווקא במגרש המשחקים של הסופרים הקנוניים ולאחר תקופה ארוכה של חיי מחתרת – חיבורים מן הסוג הזה נכתבו בעיקר (ולא תמיד פורסמו) על ידי סופרות לא קנוניות<sup>38</sup> ועל ידי אנשי ציבור: פוליטיקאים, אנשי משק בכירים וכו' (או על ידי "סופרי צללים" מטעמים) – לא הייתה מקרית. כנראה היא הייתה קשורה, כפי שניסיתי להראות במקום אחר,<sup>39</sup> לערעור של תחושת הבכורה שהייתה נחלתם של הסופרים הישראלים הגברים, רובם ככולם ממוצא אשכנזי, עד מחצית שנות השמונים – שנים שהתאפיינו בשיטפון מו"לי והתקבלותי של "ספרות נשים" ו"ספרות אתנית".<sup>40</sup>

הרומנים האוטוביוגרפיים של הסופרים הקונוניים, שהיו משולבים, "מטבע הדברים", בעלילות־העל ההגמוניות של החברה הישראלית – אם כי תדיר, ברוח התקופה, בהיטל מינורי, כלומר כסיפור של קרבנות<sup>41</sup> ולא של מנצחים – החזירו לבעליהם את אהדת הקהל ואת מעמדם המכובד ב"בית הלורדים" של הרפובליקה של הספרות הישראלית.

את יצירותיו של אדף שראו אור עד עתה אפשר לקרוא כאוטוביוגרפיות פוסט־מודרניות. היצירות הללו קוראות מחדש דרך פריזמה אמנותית משוכללת, סמי־ביוגרפית וסמי־פנטסטית, את שלל האוטוביוגרפיות שהתפרסמו לפנין וקוראות עליהן תיגר. את המהלך הספרותי החברתי־תרבותי הזה יוצר אדף באסטרטגיה דומה מאוד לזו שנקט ברנר. הוא תוחם לעצמו מעגל, בנוסח חוני המעגל, מסלק מתוכו את כל החומרים המלודרמטיים השגורים, מצהיר על עמדה מינורית ועל "פואטיקה של עוני", משתבלל ומפנה עורף בוטה כלפי ההגמוניה ובה־בעת חותר למרכז בתשוקה מז'ורית לווהטת.<sup>42</sup>

דוגמה מאירת עיניים לצורת ה"התכתבות" בין אדף לברנר בהקשר המרתק הזה היא, כמדומני, הקשרים המפתיעים – על דרך הדמיון והשוני – בין קטעי הפתיחה של הרומן בחזורף שעיינו בהם קודם, לקטעי הפתיחה של הרומן הלב הקבור<sup>43</sup> של אדף, שראה אור ב־2006.

#### 1. כשמו כן הוא

אמיר מור־טל לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים. *עובדה משונה כשלעצמה*. אך להוציא אותה ואת צליל שמו הלא־שגרתי, לא היה דבר יוצא דופן או מעורר עניין באמיר. למעשה, אמיר מור־טל היה הילד הרגיל ביותר בעולם. שום תכונה לא ייחדה אותו. גם מראהו היה פשוט ונמלט על נקלה מהזיכרון: שיער שחור חלק, עור שחום, נחיריים רחבים, עיני שקד מוארכות מעט, אישוני דבש, שכשנפל עליהם האור, הפכו שקופים והקנו לו הבעה שבירה. הוא נולד וגדל במבוא ים. עיירה כדרום ישראל שאיש לא הבין כיצד זכתה לשמה. חוף הים היה מרוחק כחמישה־עשר קילומטרים מן היציאה מן העיר. יש מי שטען שמייסדיה חשבו על השם משום שהעיר נבנתה בדיוק על הקו שבו המדבר מאבד את שלטונו ורוחות הים וריחותיו מתחילים למלא את האוויר. *אחרים* הצביעו על רחוב משופע וסיפרו שמי שעומד בתחתיתו מקבל את התחושה שאם יעפיל לראשו, יתגלה לו מראה הגלים.

בשנותיו בגן הילדים ובבית הספר מעולם לא נבחר אמיר לגלם תפקיד ראשי בהצגת בית הספר, או לכהן כאחת מוועדות הכיתה. בשיעורי ספורט ובמשחקים של אחר הצהריים לא בלט בשום אופן, לא במעלותיו ולא בחסרונותיו. ציוניו היו ממוצעים לכל הדעות, לא מרשימים ולא מדכדכים, וכך גם ההערכות של מוריו. הוא צפה בשעמום קל בתכניות הטלוויזיה שעל אודותיהן דיברו יתר תלמידי הכיתה, שיחק במשחקי מחשב הפופולאריים, שבהם, בלא שיפתיע בכך איש, לא שבר שום שיא ולא נכשל כישלון חרוץ. כישוריו בתחום הלשוני לא היו סיבה לגאווה, גם לא לבושה, למרבה חמתו של אביו. שכן שמואל מור־טל היה כדוך מגיל צעיר אחר



שעשועי שפה מכל מין וסוג: לשון נופל על לשון, תשבצי היגיון, כתיבת צפנים ופענוחם, מילים שנשכחו, מילים מוזרות שמצא במילונים בשפות שונות, וגם אחר דיונים אודות השפה ומוצא הלשונות.

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

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

אמיר הכיר את הטקס הזה בעל-פה והיה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו, "כן, כן. שמענו. לב להבין ועיניים לראות."<sup>44</sup>

אדף, כמו ברנר, פותח את סיפורו בהצהרת כוונות כמו מתנצלת, מנמיכה ציפיות, שמאותתת, לפחות בקריאה לא שהויה, על שגרתיות, נורמליות, פרובינציאליות, ואפילו... שעמום. אולם – ובשל כך מתעורר החשד לראשונה – הוא עושה זאת באינטנסיביות מוגזמת ותוך הפעלה של מנגנון שלילה ה"סובל", כמו אצל ברנר, מעודפות מכוונת. ולראיה: בקטעי הפתיחה הקצרצרים של הרומן, המילים "לא", "אל" ו"אלמלא" מופיעות יחד 16 פעמים(!).

זאת ועוד: את מנגנון השלילה האינטנסיבי הזה "מגבה" אדף בשלל צירופים טוטליים, שאינם מותירים מקום – לפחות למראית עין – להרהור שני בסוגיית רגילותו של אמיר. אני מתכוון לצירופים הבאים: "לא היה [שום] דבר יוצא דופן או [שום דבר] מעורר עניין באמיר"; "למעשה, אמיר מור-טל היה הילד הרגיל ביותר בעולם. שום תכונה לא ייחדה אותו"; "גם מראהו היה פשוט ונמלט על נקלה מהזיכרון"; "מעולם לא נבחר"; "לא בלט בשום אופן"; "ממוצעים לכל הדעות, בלא שיפתיע בכך איש"; "לא שבר שום שיא".

לעודפות השוללת-טוטלית הזאת יש שתי מטרות עיקריות. ראשית, אדף מבקש לסלק מן המניפסט הספרותי שלו אלמנטים של עלילות מלודרמטיות מוכרות, ועם זאת לשמור לעצמו את הזכות להתגדר במלודרמטיות מסוג חדש. שנית, והדברים עולים בקנה אחד, אדף מרמז שהוא מסתיר מאתנו משהו. שיש דברים בגו שהוא מצפה, באורח נואש כמעט, שאנחנו, הקוראים, נגלה ונחשוף. את ה"דברים" הללו, אותן "כמוסות מידע" המוסתרות בין קפליהם של משפטי הפתיחה של הסיפור שלו, אפשר לבחון, באורח מפתיע ולא מפתיע כאחד, במסגרת אותן שלוש קטגוריות שבאמצעותן דנתי במשפטי הפתיחה של הרומן בחורף: המקום שממנו אמורה להיכתב ספרות, מעמדו של הגיבור ותפקידה של העברית.

אתחיל, שוב, בסוגיית המקום. אדף, אני מבקש לקבוע, ממקם את גיבוריו במרחבים המדמים את המקום שנולד בו: עיירת הפיתוח שדרות. כך בקובצי השירים וכך ברומנים.<sup>45</sup> בשני הקורפוסים הללו הדרמה הקיומית שאדף ממחזי קשורה בעבותות למרחב המייצג את עיירת הולדתו – אבל, וזה סייג מכריע שמיד אידרש אליו: לא ממנו היא נוצרת.

ההסבר לתופעה הזאת נעוץ כנראה גם ביחס הכפול של המחבר למקום הזה. מצד אחד,

זהו מקומן של הנפשות היקרות ביותר ללבו – בני משפחתו הגרעינית<sup>46</sup> – ולפיקך, כפי שעולה מן היצירות, זהו המקום המייצג את האידאה הרגולטיבית שלו; כלומר, זהו המוקד המוסרי והרגשי שעל פיו נשפטים בסופו של חשבון כל הדמויות וכל המעשים. מצד שני, זהו מקום שאפשר לכנותו, בהשראת רולאן בארת,<sup>47</sup> "נקודת אפס" – קו אופק המציין את גבולות הזירה וגם את מגבלותיה, אך לו עצמו אין קיום ממשי.

כך עולה בביורר מהתיאור של עיירתו של אמיר מור־טל ביחידת הפתיחה של הרומן הלב הקבור. המספר מדווח לנו ששמה של העיירה הוא "מבוא ים"; כלומר שער הכניסה לים. אך הוא טורח להוסיף: "חוף הים היה מרוחק כחמישה־עשר קילומטרים מן היציאה מן העיר". ואכן, הוא "מתוודה", "איש לא הבין כיצד זכתה לשמה"; ובאותה נשימה הוא מגבב שתי השערות אטיולוגיות מופרכות בעליל ביחס לשמה חסר הכיסוי של העיירה. מבוא ים היא אפוא סימן שאין לו מסומן ממשי, ייצוג לשוני שאין לו רפרנט בעולם.<sup>48</sup> זאת ועוד; זהו מקום שהתשוקה אליו נובעת באורח פרדוקסלי – כלומר, באותה מתכונת ברנרית של "ואף על פי כן" – מכוח העובדה שהוא נטול כל ממד של תשוקה. קביעה זו עולה כמדומה בקנה אחד עם הצהרתו של הדובר בשירו המפורסם ביותר של אדף "שדרות": "המקום הזה", הוא קובע, "החור באמצע השום מקום הזה", "לקח לי עשרים שנה לאהוב". והוא מוסיף כי מתברר לו ש"רק מקומות חסרי אהבה זוכים לאהבה מוחלטת".<sup>49</sup>

העיירה מבוא ים היא סימן בלי מסומן. לעומת זאת, הגיבור של הרומן, אמיר מור־טל, שהמספר עושה מאמצים אנושים לשכנע אותנו שהוא "הילד הרגיל ביותר בעולם", הוא – כך מתברר כשחוזרים וקוראים את המשפט הפותח של הרומן, הפעם בדרך שהיה – מסומן שנוצר מסימן. שהרי כפי שקובע המספר הוא "לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים". זוהי, בלי ספק, כפי שמוסיף המספר לפי תומו כביכול, "עובדה משונה כשלעצמה". "עובדה משונה" ש"משונוה" מתבלטת ומתעצמת ככל שהמספר מנסה לקבור אותה בת־לִי־תִלִים של הצהרות ודוגמאות, שכוונתן להוכיח שאמיר הוא אכן "הילד הרגיל ביותר בעולם".

אמיר הוא ילד שבא לעולם לא בדרך הטבע. את העובדה הבדיונית הזו – שיש לה משמעויות מרחיקות לכת – מבליט אדף באמצעות הפרדוקס שהוא יוצר בקטע הפתיחה של הרומן הלב הקבור על בסיס הדמיון הסמנטי בין שני צירופים הכוללים את התיבה "עולם". מצד אחד הצירוף: "הילד הרגיל ביותר בעולם", הכלול במשפט: "אמיר מור־טל היה הילד הרגיל ביותר בעולם", ומצד שני הצירוף: "לא היה מגיע לעולם" המופיע במשפט: "אמיר מור־טל לא היה מגיע לעולם אלמלא החיבה העמוקה שרחש אביו למשחקי מילים".

שני המשפטים הללו אינם עולים בקנה (הגיוני) אחד. שהרי קשה לחשוב שילד שנולד ממשחקי מילים הוא הילד הרגיל ביותר בעולם. ואולם, וזהו עצם העניין, שני המשפטים הללו עולים בקנה (רגשי ופואטי) אחד. זאת, משום שהלידה ממילים משחררת את הגיבור מהקשריו הביוגרפיים והביולוגיים – את חבל הטבור, בשר ודם, ממיר קשר רוחני־טקסטואלי; ומשום שהלידה ממילים (שהן כאן מקבילה חילונית לרוח הקודש) מכניסה

את הגיבור היישר לקטגוריה שאליה הוא משתייך באמת, זו שדימוי הילד הרגיל ביותר בעולם משמש לה כסות דקה בלבד: הקטגוריה של *הגיבורים אשר מעולם*. שכן, לאמתו של דבר, אמיר מור־טל זה הוא, בדומה לנחמן של פיארברג, הבן הנבחר, The Chosen One. ילד שכמותו מופיע רק אחת ל־1000 שנים, ועל כתפיו הדלות מוטלת המשימה לשמור על העולם מפניהם של יצורים תאבי הרס ואדירי עֶצְמָה.<sup>50</sup>

הלידה הלא־טבעית של הגיבור היא עובדה בסיסית בסיפוריהם של כל "הגיבורים אשר מעולם".<sup>51</sup> את העובדה הנדירה הזו מקדים תדיר אות מבשר מאותו סוג בדיוק שבקיומו רוצה להאמין הדובר בשירו של אדף "אוטוביוגרפיה".<sup>52</sup> אצטט מתוכו את הבית הראשון:

לא רחוק מכאן  
 יכול להיות כל מקום בארץ,  
 שם נולדתי,  
 תחת שמי תמוז מותכים.  
 במות אמה נורא היה צערה.  
 כורעת ללדת על סדינים לבנים.  
 על סדינים לבנים  
 צער המוות וצער הלידה חברו יחדיו להכריעה.  
 הייתי רוצה להאמין כי אי שם  
 גמעה ציפור את השחר של טרם היותי  
 וצווחה,  
 או כוכב מלובן נדלק לסמן את כואי.<sup>53</sup>

בכל גיבוריו של אדף – כמו אצל ברדיצ'בסקי, פיארברג וברנר – גלום גרעין של הבן הנבחר, הנחשף כמו בהארט־ברק לאחר פתיחה שגרתית. וגם – שוב, כמו אצל הסופרים המודרניים העברים הגדולים – גרעין של הבן המקולל, תמצית של קין מודרני. לגיבורים האלה: אליש ברומן קילומטר ויוזיים לפני השקיעה, אמיר מור־טל ברומן הלב הקבור, פלורה אלחייני ברומן פנים צרובי חמה, יחזקאל בן גרים ברומן כפור ואחרים, מיוחסים תמיד הן מגע מחיה והן מגע ממות. על רקע זה מתברר שמו "הלא־שגרתית" של גיבור הסיפור שלפנינו. פירוש המילה אמיר בעברית הוא נסיך, אבל זהו נסיך מורטל – נסיך בן־מוות.<sup>54</sup>

זאת ועוד. גיבוריו של אדף ניחנים תמיד ביכולת לנסוק השמימה מתוך המציאות המשמימה שאליה נקלעו.<sup>55</sup> בכך הם דומים לדדלוס ואיקרוס – שתי דמויות מפתח נוספות בשירתו של אדף, המופיעות בגרסאות שונות גם בפרוזה שלו.<sup>56</sup> אך ליכולת הזו, שמקורה, כאמור, באקט ההתכנסות וההסתגרות במעגל הקיום "הפרובנציאלי", מחיר נורא: הגיבורים הללו חיים בתחושה מתמדת, שזוכה לאישושים עלילתיים, שיש להם מגע מידאס: בני אדם שהם נוגעים בהם, בעיקר קרובים ואהובים, עלולים להינזק ואף למות.

המקום שאליו נקלע הגיבור של אדף הוא בבחינת סימן נטול מסומן. והנה דווקא ממקום זה שהוא בגדר צל בלי גוף<sup>57</sup> – צומחים הגיבורים שלו. אין זה מפתיע אפוא שלקובץ שיריו

השני קרא אדף מה שחשבתי צל הוא הגוף האמיתי.<sup>58</sup> אבל – ואני מתמקד כאן במישור הלשון בספר – לא רק הגיבור נוצר כאן מן המילים. למעשה עלילת הספר כולה היא מערכת מסומנים שנבראה מתוך סימנים הנדמים כצללים.

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

עלילת הרומן מבוססת על סיפור המלחמה המוזרה שהתרחשה ב"עמק השדים הוא ים המלח" בין קבוצות של מלכים ששמותיהם ושמות הממלכות שלהם ושמות המקומות שבהם מתרחשים הקרבות נשמעים כלקוחים ספק מאיזו מיתולוגיה מסופוטמית, ספק מאיזה כתב יד אזוטרי מיסטי. אמרפל מלך שנער, אריוך מלך אלסר, כדרלעמר מלך עילם ותדעל מלך גויים מכים בחמתם את רפאים בעשתרת קרנים ואת הזוזים בהם ואת האימים בשוה קריתיים, וכו' וכו'. ומה שלא פחות משונה הוא סופה של הפרשה הזו: המלכים המנצחים לוקחים בשבי את לוט – שכהרגלו נקלע למקום הלא-נכון בזמן הלא-נכון – ואברם העברי יוצא להצילו ומכה את כל החילות העצומים הסמי-מיתולוגיים הללו בעזרת שלוש מאות ושמונה עשר חניכיו ילידי ביתו בלבד.<sup>59</sup>

אדף מחיה את "סיפור הכלח" הזה כשהוא משלב בו גיבורים ומושגים שמקורם אף הוא במילות כלח. כך, למשל, "כנף רננים נעלסה" הוא דרקון המשרת את אחותופל שהרכיב אמרפל, שהוא כאן "שר ההרס", משלוש בנות אוב: משיסה, שמה ונעוות המרדות. הוא "לקח [אותן] עמו אל פסגת הר טרשיות, וביתר את גופן, ואת איבריהן סידר במעגל",<sup>60</sup> וכך – ואלה פרטים רלוונטיים מאוד ליצירתו של אדף כולה – עלה בידו לצבור "כוח דיו להחליף את עצמו בצילו. את צילו עשה אמרפל. ואת עצמו עשה לצילו".<sup>61</sup>

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

אדף הולך בהקשר זה בדרך הפוכה. הוא יוצר קונוטיזציה של מושגים אטומים ומילים סתומות. הוא מטעין כלים לשוניים ריקים ואיברי שפה חלולים וזנוחים ברעיונות חדשים. הרגישות והמיומנות הדקות של אדף ניכרות בהקשר הזה בדרך שהוא מנצל בה את האיכות "הרפאית", "הזוזית" ו"האימית" של החרסים הלשוניים הנשברים ושל צבירי האבנים שאין להם הופכין ליצירת גוף של סיפור חדש, ראליסטי ופנטסטי כאחד.<sup>62</sup>

בלשון אחרת, אדף מודע לכך שהשפה העברית הפכה, כפי שצפה גרשם שלום, ל"שפת רפאים", כלומר לשפה פונקציונלית אך חלולה, "שלמשתמשים בה נדמה כי הצליחו

לחלץ ממנה את העוקץ האפוקליפטי, אך לאמתו של דבר, העוצמה הדתית נותרה כמוסה בשפה – והוא עושה בעובדה לשונית-תרבותית זו שימוש מושכל, מתוחכם ונועז. הוא משכן את גיבוריו בערים ריקות וחרבות, המאפשרות לו טווח פעולה רחב מאוד, הזדמנות ליצור כמו מהתחלה, ab ovo, ועם זאת, המרחב ההרוס-הרפאי הזה מתאים להפליא להתמודדות עם מסורות מאובנות ועם רוחות הרפאים של ילדותו.

על מעמדו המכריע של המהלך הלשוני-התרבותי הזה עבור אדף אפשר ללמוד גם משני ה"איתותים" הבאים הכלולים אף הם בפתיחת הרומן. ה"איתות" הראשון מובלע בדיאלוג בין האב, שמואל מור-טל, ובנו, אמיר מור-טל, ונושא מעמדן הגורלי של מילים. הנה:

*לעתים קרובות היה שמואל מור-טל מנסה לגרום לבנו לגלות עניין בדבר מה, והיה מקשה בפניו קושיות שהיו מבוססות על חידודי לשון. אמיר היה מושך בכתפיו ואומר, "אבל מה זה מעניין?"*  
*שמואל היה משיב בכעס מרוסן, "לעולם אל תזלזל במילים. יום יבוא ותבין כמה כוח טמון בהם." ואמיר היה עונה, "בסדר." ושמואל היה מוסיף, "לא לחינם ניתנו לך לב ועיניים."*  
*אמיר הכיר את הטקס הזה בעל-פה והיה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו, "כן, כן. שמענו. לב להבין ועיניים לראות."*  
*ואז כמעט תמיד, היה שמואל מספר לו כיצד, בזכותם של חידודי הלשון, קנה את אהבתה של אמו.<sup>63</sup>*

לא מדובר כאן בדיאלוג חד-פעמי, אלא בדיאלוג המתרחש "לעיתים קרובות". דיאלוג זה כולל "כמעט תמיד" אותם מרכיבי שיח המופיעים בפי הדוברים בסדר קבוע וידוע מראש: האב פותח, מנסה ליצור עניין, הבן "מושך בכתפיו", האב דורש דרשה קצרה, הבן עושה ג'סטה ומסכים – מן הפה ולחוצי. האב מסכם את הסצנה במשפט מכתמי, ואמיר ש"הכיר את הטקס הזה בעל-פה [...] היה מסכם אותו במשפט ששינן לו אביו [...] לב להבין ועיניים לראות". ואז "כמעט תמיד" האב מזכיר את הלשון כמקור בריאתו של אמיר.

המעמד הזה מעוצב כטקס מכונן. גיבוריו הם האב והבן. נושאו של הטקס הוא המסר שהאב מנסה להעביר לבנו ועיקרו ייחודן של המילים ועצמתן הגורלית-מאגית. חשיבותו הרבה של המעמד הזה – המתבטאת גם בעיצוב הטקסי שלו – מתבררת כאשר שמים לב לזיקה האמיצה בין מרכיבו לבין מרכיבו של טקס אחר שאליו מפנה אותנו האלוזיה התנכ"ית המשמשת ציר סמינטי בחילופי הדברים בין האב לבן: "ויקרא משה אל-כל-ישראל ויאמר אליהם אתם ראייתם את כל-אשר עשה ה' לעיניכם בארץ מצרים ולפרעה ולכל-עבדיו ולכל-ארצו. המסות הגדולות אשר ראו עיניך האותות והמופתים הגדולים ההם. ולא נתן לכם לב לדעת ועיניים לראות ואוזניים לשמוע עד היום הזה."<sup>64</sup>

בדומה לעם ישראל, הגיבור של אדף, אמיר מור-טל, הוא סרבן הבנה. אך חטאו גדול מזה של עם ישראל שאינו שומע למשה, נציג האלוהים, בפעם המיידע-כמה. זאת משום שאמיר מור-טל לא רק מסרב לשמוע את המילים במשמעותן האורתודוקסית, אלא

הוא – בדומה ליוצרו, אדף – בורא את עצמו מחדש באמצעות התייחסות למילים הללו כאל מילות-כלל, כאל חרסים שבורים. מאלה הוא בונה עולם חדש שבעת ובעונה אחת משמר את העבר, או ליתר דיוק – את העבר כעולם של רוחות רפאים.

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

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

## הערות

- 1 כפי שעולה מסקירתה השיטתית של הדס שבת-נריר: אבל אני התרוקנתי מכל המקומות: שירה בין שדרות לתל-אביב, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 44-47. וראו גם: דרור בורשטיין, "אורפיאוס משדרות", הארץ: תרבות וספרות (12/4/2002); חביבה פדיה, "לא על דרך השירה אלא לפי כאב", הארץ: "ספרים" (24/3/2010); נסים קלדרון, "צופן חדש", מעריב (26/4/2002), עמ' 27; נסים קלדרון, יום שני: על שירה ועל רוק בישראל אחרי יונה וולך, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2009, עמ' 382-410; מתי שמואלוף, "בין לבין – מיפוי טריטוריה מזרחית-ישראלית: שמעון אדף, 'קילומטר ויומיים לפני השקיעה'", מאזניים ע"ט, 4-5 (2005), עמ' 72-73.
- 2 ספרי שירה מאת שמעון אדף: המונולוג של אקרוס, תל אביב: גוונים, 1997; מה שחשבת צל הוא הגוף האמיתי, ירושלים: כתר, 2002; אביבה-לא, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009. ספרי פרוזה מאת שמעון אדף: קילומטר ויומיים לפני השקיעה, ירושלים: כתר, 2004; הלב הקבור, תל אביב: אחוזת בית, 2006; פנים צרובי חמה, תל אביב: עם עובד, 2008; כפור, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2010; מוקס נוקס, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2011. אדף גם פרסם את האי.פי. "עוד מעט ירד הקיץ" (משהו על הדרך, 2005) שאת כל השירים בו הוא חיבר, הלחין, עיבד וכיצע.
- 3 וראו גם: אלי אשד, "שפת הביניים של שמעון אדף", היקום של אלי אשד (24/2/2007), בלוג באתר "רשימות".
- 4 לשיר הבכורה של אדף "חוני" שנרפס בכתב העת מאזניים ס"ו, 3 (ינואר-פברואר 1992), עמ' 53, נספחות שתי הערות מערכת – הראשונה: "פרסום ראשון", והשנייה: "שמעון אדף הוא חייל בן 19 מן העיירה שדרות שבדרום". דרור בורשטיין הכתיר את רשימתו על אדף בכותרת "אורפיאוס משדרות", הארץ: תרבות וספרות (12/4/2002), עמ' 2; יעקב בסר הכתיר את שיחתו עם אדף בכותרת: "עם שמעון אדף: גם שדרות אומרת שירה", על המשמר (11/6/1993), עמ' 19.
- 5 בריאיון שערך אדף עם אורי אלחייני, דמות בדיונית בכלוג שלו וגיבורת הרומן השלישי פרי עטו פנים צרובי חמה (2008), חוזר אדף ומנסה לדלות מדמות זאת משהו על "המזרחיות". הוא תוהה: "למה את לא כותבת על הילדות שלך בנתיבות?"; טוען כלפיה ש"בספרים שלך אין אפילו רמז לעבר שלך, לבית המרוקאי שבו גדלת, לזהות שלך, נגיד בגסות, למזרחיות שלך". אורי טוענת שהמודעות שלה לאלוהים "ודאי לא כמוכח המונותאיסטי", העובדה שהיא

"מודעת לכוח הזה בכל רגע" – "אולי זאת המזרחיות שלי". אדף מגיב: "זו התחמקות. זה לא אומר שום דבר". ואלחייני עונה לו: "מה אני יכולה להגיד לך שלא אמרו לך? שהיחסים השתנו, ושנחנו, הילדים, מוכרחים לאמץ דרכי מחשבה חדשות כי אנחנו בני כלאיים – יש לנו את העלבון של ההורים אבל גם את הקיום שלנו כאן? אמרו לך שיש קבוצות חזקות שהאינטרס שלהן הוא לשמור באלימות את האבחנה בין מדכאים ומדוכאים, משום שהם מתוגמלות במשרות באקדמיה, בעיתון, בהון סימבולי? אמרו לך או יגידו לך. כל כך מייגע לחזור על זה. מה אתה מצפה ממני לדעת שאתה לא יודע כבר בעצמך". ראו: שמעון אדף, "ייצא לי ספר", ראיון עם אורי אלחייני, רוח אחד לכך, אתר "רשימות" (6/4/2008); וראו גם: שמעון אדף בשיחה עם יהודה קורן, "רוצים שאכניס קצת קוסקוס לשירים", ידיעות אחרונות: המוסף לשבת, (22/3/2002); וכן: שמעון אדף, "דור האבק" (על האלכוהול השלישי של "כנסיית השכל"), מעריב: תרבות (5/3/1999).

6 הדיון כאן ב"שם המחבר" של שמעון אדף משיק בכמה נקודות עקרוניות לדיון המרתק של חנה סוקר-שוורץ ב"שם המחבר" של יעקב שבתאי, בספרה מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 11-75; וגם לדיון שלי ב"שם המחבר" של עמוס עוז בספרי פולחן הסופר ודת המדינה, אור יהודה: דביר, 2011, עמ' 9-41.

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

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

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

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

11 "בחורף" יוסף חיים ברנר: כתבים, הערה 9 לעיל, עמ' 95. כל ההדגשות במאמר הן שלי, אלא אם כן יצוין אחרת, י"ש.

12 תופעה זו, שעד כה נידונה בכיקורת באופן חלקי בלבד, משמשת הנחת יסוד ברוב החיבורים שעניינם ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה – גם אלה הבוחנים את הקורפוס הנדון מנקודת מוצא ביוגרפיסטית מוצהרת, וגם אלה הבוחנים את הקורפוס הנדון מנקודות מוצא אחרות: ז'אנריות, סוציו-תרבותיות (דור, תקופה, "גיבור דורנו" וכו'), מגדריות ואחרות. למשל, בבחינת טיפה מן היס: מכאן – פישל לחובר, תולדות הספרות החדשה, תל אביב: דביר, תרפ"ט, ויוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, תל אביב: אחיאסף, 1960; ומכאן – חנה

נוה, סיפורת הווידוי: הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פאפירוס, [1986] 1988, ותמר סגמן-הס, כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2003.

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

13 דיון בקטע מפתח זה מנקודות מוצא דומות-שונות, ראו: שקד, ללא מוצא, הערה 12 לעיל, עמ' 90-91; אריאל הירשפלד, "אחרית דבר", י.ח. ברנר, בחורף, מסביב לנקודה, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 303-305.

14 כך, בין היתר, בשיר הבא שכותרתו "חוני": "סיפרו על חוני, מעגל/ איש קשה מול שמים עיקשים. / לא ידעתי/ כמה בודד היה חוני/ במעגל שלו. / גשם מציף את אבן הטועים. // בדידותו של חוני/ שבעים שנה אחרי והנטע/ הרך כבר גבה מאור, / זעת האיש הייתה לפלגים, / גדותיהם שיחי אגמון בנועם. // והנה, / תינוקות משתעשעים במחוגה. // בדידותו של חוני/ היא בדידות המשורר היא/ בדידות הנביא היא בדידות/ בעל הסוד, / לא לבר/ ובכל זאת בודד מאד. // אש שורפת בארץ הזאת/ בעצמות נביאיה/ ככבישים/ שטח אש מימין הדרך, משמאלה/ או משני הצדדים. // עם בוא הגשם/ הרשה לעצמו דברים אחרים, / לפזר גבישי סוכר בפניות המעגל/ בלי מורא הנמלים, / להשפף קומתו תחת נטל המטר, / להתיר כהבל פה את/ העשן העולה מהמדורות הכבויות/ של הקיץ. // הוא פוחד שמא/ חצה את הקו המפריד בין מציאות ושירה, / כל משוכת גדר או/ בקבוק מנופץ או ענן תועה/ (מלכד האדמה הבקועה) נדמים לו כשיר. // אני עדיין מחפש את חוני/ בתחנה המרכזית בתל אביב/ בין מוכרי הסדקית והקבצנים/ ישוב ליד דוכן אסימונים/ מתערסל בצלילי המוזיקה המזרחית/ אולי בזרם האנשים מהכא להתם/ אני אוהה אותו לפי/ המבט הרדוף העולה בעיניו למשמע קול מטוס/ לפי העיגולים המשחירים סביבם. // אש שורפת בארץ הזאת/ שדות קוצים. יערות/ מתלקחים עליהם יבשים/ בכצורת, בשרב." השיר התפרסם בכתב העת מאזניים (הערה 4 לעיל). אגב, אדף לא כלל את השיר הזה בקובצי שיריו.

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

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

17 ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפאק: לקראת ספרות מינורית, תל אביב: רסלינג, [1975] 2005.

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

19 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957

20 אפקט דומה יוצר ברנר בקטע שדנו בו קודם באמצעות הלואי "איזו", המופיע שם שלוש פעמים. אגב, כאשר בודקים מה טיבם של שמות העצם שברנר מצמיד אליהם את הלואי "איזו/איזה",



- מתברר שהם שייכים הן לקבוצת הערכים הנחשבים ("איזו מעשים נוראים [...] מ'עברי' ו'איזו טרגדיה אילמה מרגזת לב וחודרת כליות – ") והן לקבוצת הערכים הלא־נחשבים ("איזו רשימות ושרטוטים מ'חיי' – " ו'בנו של איזה ר' ליזר ע"ה"). נגזרת מכאן העצמה נוספת של המתח בין נרמה לבין אמת, והיפוך מתוחכם, אם כי לא מתחייב עד הסוף כדרכו של המספר הברנרי, של המיקומים בהיררכיית החשיבות של המרכז הספרותי הקיים מול הפריפריה – פריפריה המקבלת על עצמה את מעמדה השולי, אך רק למראית העין.
- 21 מרדכי זאב פיארברג, כתבים, תל אביב: דביר, תשי"ח, עמ' 94.
- 22 שם, עמ' 125, 126, 135.
- 23 שם, עמ' 136.
- 24 המתח בין "סיפור" ל"רשימות ושרטוטים" הוא אבן הפינה במהפכה הספרותית שברנר חולל בספרות הארץ ישראלית. אחד ממופיעיה של סוגיה זו הוא רשימתו המפורסמת של ברנר "הז'אנר הארצישראלי ואבזריהו" (כל כתבי ברנר, ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967, עמ' 268–270, נדפס תחילה בעיתון הפועל הצעיר, תרע"א) – רשימה זו פרנסה חיבורים רבים. סקירה ודיון בנושא זה: נורית גוברין, "בין קסם לרסן, על השפעתו של מאמרו של ברנר: 'הז'אנר הארצישראלי ואבזריהו'", מפתחות, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 9–19.
- 25 מנחם ברניקר, "על השימוש במיתוס של איוב ועל רמיזות אחרות ב'שכול וכישלון'", מחקר ירושלים בספרות עברית ד (1983), עמ' 112–126. שימוש דומה במיתוסים של חורבן ירושלים עשה אהרן ראובני בטריטולוגיה עד ירושלים; וראו לעניין זה: יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני: מונוגרפיה, ירושלים: יד יצחק בן־צבי ומאגנס, 1993, עמ' 176–184.
- 26 גרשם שלום, דברים בגו: פרקי מורשה ותחייה, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 557–590. וראו גם במכתבו של שלום לפרנץ רוזנצווייג (26/12/1926) (תרגום: אברהם הוס), עוד דבר, אברהם שפירא (כינוס וערך), תל אביב: עם עובד, 1997 (הדפסה שלישית), עמ' 59–60.
- 27 שלום, שם.
- 28 שלום, שם. וראו בהקשר זה את הערותיה של רות קרטון־בלום: "מה אתם חושבים שאני אלוהים?", הרהורים על פסיכותרפיה בשיירת נתן זך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 9–12. באותו הקשר ראו גם בספרי: מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרן אפלפלד, אור יהודה: דביר, 2009, עמ' 101–131.
- 29 מאיה ערד, מקום אחר ועיר זרה, תל אביב: הרגול, 2003.
- 30 ניר ברעם, אנשים טובים, תל אביב: עם עובד, 2009.
- 31 מתן חרמוני, היברו פבלישינג קומפני, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2011.
- 32 יורם קניוק, פוסט מודרם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 33 אהרן אפלפלד, סיפור חיים, ירושלים: כתר, 1999.
- 34 אורי ברנשטיין, ספק חיים, ירושלים: כתר, 2002.
- 35 חיים באר, חבלים, תל אביב: עם עובד, 1988.
- 36 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002.
- 37 לרשימה זו אפשר להוסיף, בסייגים מסוימים, את הטטרולוגיה של חנוך ברטוב שנשלמה בתקופה הנדונה: פצעי בגרות, תל אביב: עם עובד, 1965; של מי אתה ילד, תל אביב: עם עובד, 1970; רגל אחת בחוץ, תל אביב: עם עובד, 1994 ומתום עד תום, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2003. ספר שיש לו אופי שונה מעט הן מבחינה ז'אנרית והן מבחינה סוציו־פוליטית הוא ספרו של ששון סומך: באגדד, אתמול, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004. וראו לעניין זה: אבנר הולצמן,

- מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2005, עמ' 27-40; גרשון שקד, תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2009, עמ' 288-367. על המפעל הספרותי – אוטוביוגרפי של חנוך ברטוב ראו: אבנר הולצמן, "מפתח הלב – על יצירתו של חנוך ברטוב", חנוך ברטוב, לגדול ולכתוב בארץ ישראל, אור יהודה: דביר, 2008, עמ' 11-19. על סיפור על אהבה וחושך של עמוס עוז בהקשר ההתקבלותי הסוציו-פסיכולוגי ראו: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר, 2005, עמ' 265-304; ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, תל אביב: שוקן, 2011.
- 38 וראו: סגמן-הס, כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה, הערה 12 לעיל. וגם: תמר סגמן-הס, "אינני יחידה בעולם: זיכרונותיה של הניה פקלמן", הניה פקלמן, חיי פועלת בארץ: אוטוביוגרפיה, אור יהודה ובאר שבע: סדרת מסה קריטית, דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, [1935] 2007. וראו גם: אורלי לובין, "בין מטבח הפועלים לקפה ההונגרי: אוטוביוגרפיה של אישה עירונית", תרבות דמוקרטית, מגדד וחברה בישראל 10 (2006), עמ' 357-394; מרגלית שילה, "פרטי כציבורי: איטה ילין ויהודית הררי כותבות אוטוביוגרפיה", קתדרה 118 (תשס"ו), עמ' 41-66.
- 39 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל.
- 40 וראו: הולצמן, הערה 37 לעיל; יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", אפס שתיים 3 (1995), עמ' 7-17.
- 41 וראו: שוורץ, הערה 37 לעיל והערה 6 לעיל.
- 42 ברשימה ששמה "מי נתן לך שפה, מי אמר לך: 'דבר עכשיו?', 'אם נבוא על האמת', לשיח האוטנטיות", שראתה אור בספר: עיירות הפיתוח (צבי צמרת, אביבה חלמיש, אסתר מאיר-גליצנשטיין [עורכים]), סדרת עידן, 24, ירושלים: יד בן-צבי, 2009) כותב אדף כך: "באותן שנים של כתיבה [שנות העשרה המאוחרות שלו, י"ש] קראתי שירה עברית, זך ועמיחי, רביקוביץ ופגיס, וולך ועוד רבים אחרים, אך לא הנחתי שיש לי הזכות לדבר על חיי באופן שבו הם דיברו על חיייהם. מוכנית, מתוך אטימות גרידא, מצאתי את חיי בלתי ראויים, עשויים מחומרים שאינם מוכשרים לשירה" (שם, עמ' 376, ההדגשה שלי, י"ש). בהמשך דרכו מבין אדף, לדבריו, שקולו של יוצר מן הפריפריה "מתקבל במרכז, כל עוד הוא בא כוחה של הפריפריה ונושא דברה" (שם, עמ' 377), כלומר משחק את המשחק המצופה ממנו ב"פוליטיקת הזוויות הישראלית", שאחד מעקרונות היסוד שלה הוא שמותר לך להשמיע את קולך רק אם הוא לא מפר את ההרמוניה הקולית השלטת. לעומת זאת, מוסיף אדף, ומתכוון ליוצר בדמותו ובצלמו: "אם הוא מבקש לחמוק מן ההגדרות, ליצור יצירה הטורפת את ההבחנות של המרכז והשוליים ולהעמיד יצירה שקולה בכוחה, תרכובת אחרת של היסודות על-פי היררכיה חדשה – הוא מהלך על קרום דק. איש לא ידבר בריש גלי נגד היצירה שלו. דפוסי ההתקבלות יתקוממו בעצמם. הוא יגלה שאין לו קהל, ששני הצדדים מבקשים להקיא. זהו השלב שבו מצויה הספרות העברית של ימינו" (שם, שם). עמדתו של הסופר "איש הפריפריה" צריכה להיות, לדעתו של אדף, כזו המפנה עורף לכללי המערכת השלטת. הוא צריך ליצור "מעשה תשבץ אחר, שלם לא פחות, שאינו נזקק למערכת המושגית של המרכז כדי לאשרו כתופעת שוליים; תצריך של בליל לשונות שאומר: ראה, זו שפתי, והיא אחרת, היא אינה נופלת משפתך ואינה עולה עליה. היא פשוט מרשה לעצמה להגדיר את חוקיה בעצמה", שם, עמ' 378. דברים דומים הציג אדף בהרצאתו "חשיבה מחדש

- Stern College, Yeshiva University, New York ב: כנס NAPH, 8/7/2010, York
- 43 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל.
- 44 שם, עמ' 13-14.
- 45 ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה (אדף, הערה 2 לעיל) יש שתי דמויות מרכזיות: דליה שושן משרדות ואליש בן זקן מאשקלון. גם ברומן הלב הקבור יש שתי דמויות מרכזיות: אמיר מור-טל ש"נולד וגדל במבוא ים, עיירה בדרום ישראל", וטליה פינטו שמגיעה עם משפחתה לגור בעיירה הזאת מרחובות (שם, עמ' 13). פלורה אלחייני, גיבורת פנים צרובי חמה (אדף, הערה 2 לעיל), היא מנתיבות. ודרון אפללו, הגיבור הנסתר של הרומן כפור (אדף, הערה 2 לעיל), אף הוא – כמו גיבורי קילומטר ויומיים לפני השקיעה – ממבוא ים. גם ברומן החדש של אדף, מוקס נוקס (אדף, הערה 2 לעיל), הגיבור הוא יליד עיירת פיתוח דרומית (כנראה שדרות), ועיר המחוז הגדולה שלו היא באר-שבע. לעניין זה, וכן למקומה של שדרות במכלול מרחבי ה"אני" של אדף, ראו: שבת-נדיר, הערה 1 לעיל, עמ' 91-102.
- 46 בשיחה עם יהודה קורן אמר אדף: "הדרך לקבל לגיטימציה בתרבות הישראלית עוברת דרך הפולקלור, וכך יש לנו מוזיקה מזרחית שהיא המצאה, וטברנה וענטוזים, וכל אלה בשבילי הם לא המזרח. בשבילי כל המזרח מתמצה במבט של אמא שלי" (קורן, הערה 5 לעיל). "מבטה של האם" משמש ציר העולם, AXIS MUNDI גלוי בכמה מיצירותיו של אדף. דוגמאות בולטות: האם ברומן קילומטר ויומיים לפני השקיעה והאם ברומן מוקס נוקס. דמות נוספת שיש לה משמעות מכרעת בעולמו של אדף היא אחות שיש לו קרבת נפש אליה, המופיעה בכמה גרסאות בכל כתביו. מקום מיוחד בהקשר זה יש לקובץ השירים אביבה-לא (הערה 2 לעיל), שכתב אדף בעקבות מותה בטרם עת של אחותו האהובה. עניין טעון ורגיש זה מצריך כמוכן מסגרת דיון נבדלת.
- 47 רולאן בארת, דרגת האפס של הכתיבה, תל אביב: רסלינג, [1953] 2004, עמ' 103-106.
- 48 עובדה סמיוטית הנתמכת על ידי העובדה שהתייחסויות למקור שמה של העיר נמסרות מפיהן של מורות עלומות-שם: "איש לא הבין כיצד זכתה לשמה", "יש מי שטען שמייסדיה חשבו על השם [...] אחריהם הצביעו על רחוב משופע וסיפרו...". הקטע העוסק במקור השם מבוא ים נראה כפרודיה ממוקדת על העיסוק המקביל של המספר בסיפור "מסע הערב של יתיר" מאת א"ב יהושע, המקדיש מאמץ ניכר לחשיפת ההיסטוריה העלומה של הכפר הנידח שבו מתרחשת העלילה – ניסיון "ארכאולוגי" לפענח אולטימטיבי של "סוד קיומנו", שהוא המכנה המשותף לכל הסופרים הישראלים הראשונים, בני "דור המדינה". וראו לעניין זה: שוורץ, "ספר התקנות הנעלם: לשאלת דוריותו של 'דור המדינה'", מה שרואים מכאן, הערה 37 לעיל, עמ' 201-213.
- 49 אדף, "שדרות", המונולוג של איקרוס, הערה 2 לעיל, עמ' 40. והשוו: שמעון אדף, "לא ידעתי שכל זה שלי", רוביק רוזנטל (עורך), קו השטע: החברה הישראלית בין קריעה ואיחוי, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2001, עמ' 183-188 (פורסם תחילה בכתב העת פנים 11 (1999), עמ' 77-80). וראו גם: שמעון אדף, "דור האבק" (על האלבוים השלישי של "כנסיית השכל"), מעריב: תרבות (5/3/1999).
- 50 וראו גם: הדס שבת-נדיר, "הגיבור ה'מיתי' משרדות", הערה 1 לעיל, עמ' 85-90. והשוו: עמרי הרצוג, "יהדות היא גז אציל", הארץ, "ספרים" (30/6/2010), עמ' 4. הרצוג הדין ברומן כפור, חש בתשוקה המזוירת של אדף, אך אינו מצליח לעמוד על מקורה העמוק. יתר על כן, הוא טוען

ש "יש עמדה בלתי נעימה של היברים ספרותי ואינטלקטואלי [...] המספר של 'כפור' מציב את עצמו ללא הרף בעמדה אלוהית [...] הוא אל תובעני, נוטר ודורש כבוד. מצוי ברקיע העליון, הוא מזהיר על יכולתו להבחין 'בנקודה נמרצת בין נקודות אחרות' וגם 'להתבונן בה, להוציאו מכלל הברואים'. זו עמדה רפלקסיבית מרתיעה; היא משעה את הקשר של האמון בינו לבין הקוראים". הרצוג, הכותב ממקום של סקרנות וכנות, אינו מזהה משום מה את הצד השני של "תסביך אטלס" ביצירתו של ארף: הנפילות וההתרסקויות הגדולות, הנכויות הרגשיות הקשות של הגיבורים וכיו"ב.

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

52 ארף, המונולוג של אקרוס, הערה 2 לעיל, עמ' 77-78.

53 שם, עמ' 77.

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

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

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

"אז? מה אתה רוצה להגיד בזה?" (מגיבה אלחייני)

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

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

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

57 דימוי זה אינו יכול שלא לעורר חלחלה אצל כל מי שמכיר את אבן השפה במוזיאון בהירושימה שעליה מוטבע צלה של אישה שהתארתה בחום הנורא שהפיץ הפיצוץ האטומי שהחריד את העיר.

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

59 בראשית יד 1-16.

60 ארף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 146.

61 שם, שם.

62 לארף יש משיכה ברורה לסיפורת הגותית – כולל גלגוליה המודרניים בז'אנר סיפורי/סרטי

- האימה – ולז'אנר הבלשי, שעקרון היסוד המכונן אותו הוא משימתו של הגיבור להשליט מחדש את הרציונליות על עולם שלכאורה חרג ממסלולו. על הבלש מן הסוג הזה כתב אדף באחרית הדבר שלו לסיפורי אדגר אלן פו: "הבלש מטפל לא רק באריגת המציאות ובארגונה לאחר שזירת הרצח או ביצוע הפשע פיערו בה חור; הוא גם רשות המסוגלת לנחש את המציאות מתוך ערב־רב של פרטיה המדווחים והמוסתרים. הוא גיבור מיתי מסוג חדש. בניגוד לקודמו הוא אינו נלחם בכוחות הרוע. מאבקו הוא בתוהו. הוא אביד הצלילות היורד אל מצולת הצל של היעדר הסדר ושל שפע המידע הסותר והמסחרר, שהם פריים של החיים בערים הגדלות והולכות". וראו: שמעון אדף, "מצולות הצל והצלילות", (אחרית דבר), אדגר אלן פו, הרציחות ברחוב מורג וסיפורים אחרים, מאנגלית: שירלי אגוזי, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 170.
- 63 אדף, הלב הקבור, הערה 2 לעיל, עמ' 14.
- 64 דברים כט 1-4.