



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

11

גיליון

2021

סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,  
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: תיוטה לשיר "פניך אל פניי" מאת אבות ישורון (כ-460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית  
ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2021 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס ברפוס סדר צלם

## “וגבול עולם בין שם לכאן” שפת הקינה בספר נופל מחוץ לזמן מאת דויד גרוסמן

ורד שמשי

ספרו של דויד גרוסמן נופל מחוץ לזמן, שראה אור בשנת 2011 – חמש שנים לאחר מות בנו של גרוסמן, אורי, במלחמת לבנון השנייה – חושף בתוכנו ובמבנהו ההיברידי את הקושי, אך לא פחות מכך גם את הצורך, לכתוב על האובדן. בשורות קצוצות כשל שירה מגולל הספר, שכותרת המשנה שלו היא “סיפור בקולות”, את מסעה של שיירת הורים שכולים המנסים להגיע ל”שם”, לארץ המתים, כדי לפגוש את ילידהם המתים.<sup>1</sup> המסע אינו רק מסע פיזי של ההורים, הולכה כפייתית של הגוף במעגלים, אלא גם מסע נפשי וארס-פואטי המתרחש במרחביה של השפה. ההורים השכולים מחפשים דרך לדבר על יקיריהם ואת יקיריהם, להכיל את המתים בשפתם, וכך לנסות להיגאל מהכאב המצמית של האובדן. מאמר זה מבקש להתמקד בהיבט המטא-פואטי של נופל מחוץ לזמן, בכירור התנאים המאפשרים את כתיבת היצירה ואת הדיבור על האובדן –

\* מאמר זה הוא עיבוד של פרקים מעבודת גמר לתואר מוסמך, ‘קול השכול: הפואטיקה של המלנכוליה ב”הר הטועים” ליהודית הנדל וב”נופל מחוץ לזמן” לדויד גרוסמן’, אוניברסיטת תל אביב, 2018. ברצוני להודות מקרב לב לד”ר דנה אולמרט על ההנחיה המסורה, על הליווי הצמוד והמעודד ועל הקריאות המעמיקות והמאירות, לחברי מערכת אות על ההערות המדויקות, ולכל מי שקראו את המאמר בנוסחיו השונים.

1. כותרת המשנה מצוינת בכריכה הפנימית של הספר, וראו דויד גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011. שפת השירה מאפיינת את כל הדמויות בספר פרט לרושם קורות העיר ולקנטאור, עד הרגע שבו הוא פורץ בככי. על חציית הז’אנרים המאפיינת את הספר – הכלאה של שיר, מחזה ונובלה – ראו מיכאל גלזומן, “כתיבת השכול של דויד גרוסמן”, עיונים, 31, 2019, עמ’ 349.

דיבור המתרחש במסגרת הכתיבה – ולטעון כי מעשה הכתיבה, הנובע מהאבל הכבד, מתאפשר באמצעות שפת הקינה, שביכולתה לערער על הדיכוטומיות של חיים ומוות, של דיבור ושתיקה ושל "כאן" ו"שם".

נופל מחוץ לזמן עורר התרגשות ועניין רב עם פרסומו, אך למעט מאמרו של מיכאל גלזמן "כתיבת השכול של דויד גרוסמן", שראה אור ב-2019 ואשר עומד על ההבדלים שבין מודל השכול שמציע ספר זה לבין מודל השכול שמציע ספרו הקודם של גרוסמן, אשה בורחת מבשורה (2008),<sup>2</sup> לא זכתה היצירה לעיון מחקרי. עם זאת, יציאתו לאור לוותה בלא מעט דברי שבח ורשימות ביקורת מהללות. עמיה ליבליך, למשל, הודתה שאחזה בספר לראשונה "בחיל ורעדה", ניסתה להבין "מה-זה-הדבר-הזה" ובסוף אמרה לעצמה, "אל תנסו לפתור חידה, אל תשתדלי להבין. אל תרשמי דבר על פתק. אל תחפשי מושג, אל תשתמשי במלה. אחר כך, בקריאה השנייה, תעבדי עם הראש, עוד לא",<sup>3</sup> וסמדר שיפמן כתבה: "נופל מחוץ לזמן" הותיר אותי חסרת מלים. בדרך כלל מותירים אותי ספריו של דויד גרוסמן חסרת מלים, אך מיד מתגבר הצורך לומר משהו וגובר על השתיקה. הפעם זה לקח הרבה יותר זמן, וכנראה זו גם הדרישה הסמויה של 'סיפור בקולות' שעוסק, בין היתר, במחירו של הדיבור, במה שגוזלות מאתנו המלים, ובהתאמתה של השתיקה לביטוי האובדן המוחלט שבשכול".<sup>4</sup> גם אברהם בלבן העיד על הכוח שמפעילות עליו המילים של גרוסמן: "הספר אינו מחולק לפרקים, ולא פעם אתה מוצא את עצמך מחפש מקום להיעצר בו, לנוח קצת מכוחם ההולם של הדברים".<sup>5</sup> אין ספק שלאובדן האישי הניצב בתשתית הספר – חרף המאמץ המופעל בו להרחיקו עד כמה שאפשר מן הביוגרפיה האישית של המחבר – יש תפקיד ביצירת תחושת היראה הנלווית לרשימות הביקורת. עמד על כך יוני ליבנה, שביקש להסביר את מה שקוראיו אולי יראו כהתפתלות, כ"ניסיון לעקוף את השאלה אם אפשר לשפוט ביטוי של אבל, אם מותר לדבר עליו במונחים אסתטיים – שאלה שגרוסמן בעצמו השיב עליה כשהחליט לפרסם את הספר. אלא שהמבוכה הזאת היא בדיוק מה שמציע הספר לקוראים", ועל כן "אין אפשרות לדבר על 'נופל מחוץ לזמן' בהקשרים ספרותיים בלבד".<sup>6</sup> אולם דומה שניתן להרחיב את הדיון ולבחון את הספר במונחים אסתטיים, ספרותיים, כדי לנסות להבין את השפה המאפשרת לדמויות לדבר

2. שם, שם.

3. עמיה ליבליך, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן: בדידות שאין כמותה", הארץ, 15 ביוני 2011.

4. סמדר שיפמן, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן: הוא מת. אבל מותו, לא מת", הארץ, 22 ביוני 2011.

5. אברהם בלבן, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן: למצוא לזה מלים", הארץ, 15 ביוני 2011.

6. יוני ליבנה, "דויד גרוסמן, נופל מחוץ לזמן", ידיעות אחרונות, 24 ביוני 2011.

ולכתוב על אוכדנן ואף להפיל ברשתן את הקוראים, הנותרים נאלמים מולה – כל זאת בלי להתעלם מהנסיבות שהובילו את גרוסמן לכתוב הספר.

חלקו הראשון של המאמר מציב את נופל מחוץ לזמן כחוליה בשרשרת יצירתו של גרוסמן, העוסקת תמיד ובלא הרף בכוח העצום הטמון בשפה החותרת לתיאור מציאות נפשית והיסטורית. פעמים רבות מעניק גרוסמן לדמויות בספריו יכולות מילוליות ייחודיות המאפשרות להן לכוונן שפה פרטית אידיוסינקרטית הנסמכת על השפה הכללית אך חורגת ממנה – למשל דרך המצאת מילים וביטויים או סיומות מורפולוגיות פרטיות. באמצעות שפה זו מבקשות דמויותיו לבצר את עצמיותן.<sup>7</sup> אולם לצד שייכותו המובהקת של נופל מחוץ לזמן לקורפוס של גרוסמן, בשל מעמדה של השפה בו ככלי ביטוי משובח לנושא חותם אישי של הדמויות הדוברות אותה, הספר גם חורג מקורפוס זה בכל הנוגע לעיצוב המציאות.

חלקו השני של המאמר מתמקד בשפת השירה הייחודית של נופל מחוץ לזמן וקושר אותה למסורת ארוכת שנים של שירת־אבל פואטית – קינה, אלגיה.<sup>8</sup> הקינה היא ז'אנר ספרותי ליטורגי המשתייך לתרבות הביטוי של בני האדם מימי קדם, ואת שורשיו ניתן לזהות בטקסטים מימי מסופוטמיה העתיקה, באיליאדה של הומרוס ובפרקים רבים בתנ"ך. אף על פי שז'אנר זה חוצה גבולות לשוניים ותרבותיים, מאפייניו הייחודיים, בתוכן ובסגנון, נשמרו לאורך השנים, והם נוכחים גם היום בשירה ובפרוזה.<sup>9</sup> בבסיסה מבטאת הקינה את העולם החסר לאחר שהתחולל אוכדנן. היא אינה מכחישה את האובדן ואת המוות אלא דווקא מנכיחה אותם בכך שהיא קוראת לתוכה את הנעדרים והמתים

7. שפתן של דמויות הילדים ביצירותיו של גרוסמן היא דוגמה מובהקת ליכולת לשחק ולהגמיש את השפה. כך, למשל, אהרון בספר הדקדוק הפנימי, החושש לגדול ולהיות כמו המבוגרים, מאמין שאם ידבר בהווה מתמשך וילחש לעצמו "איי אם גו- - אינג; איי אם פל- - יינג; אי אם אָהְרֹוֹיִנְג", הוא יזכיר לעצמו "שהוא גם אהרון פרטי מתחת לכל הדברים הכלליים האלה"; וראו דויד גרוסמן, ספר הדקדוק הפנימי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1991, עמ' 41-42. אולם, כאמור, המצאת שפה פרטית היא אחד המאפיינים הבולטים בכתיבתו של גרוסמן. לא רק ילדים ניחנו במתת זו; גם הדמויות הבוגרות בספריו נוטות ללהטט במילים ולהמציא מושגים ופעלים חדשים.

8. מקור המונח "אלגיה" הוא בקופלט האלגי היווני הכתוב במשקל מסורג של הקסמטר דקטילי ופנטמטר דקטילי. האלגיה התבססה כשירה מלנכולית, נוגה, שפעמים רבות נכתבת כקינה על המתים ופעמים אחרות עניינה נושאים עגומים כמלחמות. האלגיה המסורתית לוותה בנגינה בחליל, שנועדה להעצים את האפקט המלנכולי ממילא של הטקסטים. על התפתחות האלגיה ראו Peter M. Sacks, *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985, pp. 2-3

9. Galit Hassan-Rokem, "Bodies Performing in Ruins: The Lamenting Mother in Ancient Hebrew Texts", in Ilit Ferber and Paula Schwebel (eds), *Lament in Jewish Thought: Philosophical, Theological, and Literary Perspectives*, Walter de Gruyter, Berlin and Boston 2014, p. 33

במטרה להתאחד עימם ולהתגבר על המרחק הבלתי אפשרי בין החיים למתים. באופן פרדוקסלי, השאיפה לבטל את המרחק שהמוות פער בין המתים לחיים מתפרשת כבקשה של החיים למות אף הם, כדי להתאחד עם המתים, אך גם כבקשה לפגוש את המתים כדי לחלץ אותם ממותם.<sup>10</sup> נופל מחוץ לזמן הוא שיר-אבל, קינה של הורים על ילדיהם, הכתוב בכלים הפסיכו-פואטיים שהז'אנר מציע. המשאלה המניעה את הנרטיב של הספר, והמשותפת לכל הדמויות המתוארות בו, היא למחוק את הדיכוטומיה שבין החיים למתים ובין השתיקה לדיבור ולכתיבה, וכך להכיל את האובדן במסגרת השפה – מחיקה המתאפשרת באמצעות שפת הקינה.

חלקו השלישי של המאמר עומד על מאפייניה הפואטיים של הקינה, החותרים לתיאור מזוקק של הכאב, ועל הכוח המאחד המצוי במבע המטא-לשוני, השואף אל המופשט והטרנס-היסטורי והמסוגל לחבר בני אדם באמצעות הכאב המשותף להם. החלק הרביעי עוקב אחר השרידים הביוגרפיים ותלויי הזמן והמקום הפזורים ביצירה, חרף ההפשטה המתבצעת באמצעות לשון הקינה. דווקא התנועה שבין המרחב האגרתי ה"נופל מחוץ לזמן" לבין המרחב של ה"כאן ועכשיו" מאפשרת את ההיבט הביקורתי והפוליטי של הספר.<sup>11</sup> באמצעות שפת הקינה הייחודית לו מציג נופל מחוץ לזמן מודל חלופי למודל השכול הלאומי, המעובד והטקסי, שהחברה הישראלית מצפה מההורים השכולים לממשו; מודל המאפשר לאבלים לבטא את כאבם בדרכם ולהמשיך לחיות, בלי להלאים את אובדנם ובלי להשכיח אותו.

## נופל מחוץ לקורפוס

היבט מרכזי ביצירתו של גרוסמן הוא העיסוק בשפה, בצורך לכתוב ולדבר עליה ובאמצעותה על מצבי קיצון המטלטלים את הדמויות בספריו ומשנים את מסלול חייהן, כפי שעולה למשל מבחינה של שני הספרים שיצאו סמוך לנופל מחוץ לזמן, אשה

10. פיטר סאקס גורס כי הקינה, בדומה לעבודת האבל, נועדה לסייע בהתמודדות עם האובדן. לדבריו, מנקודת מבט פסיכואנליטית, הקינה מציעה תהליך שנועד להגן על האדם מפני המוות באמצעות מילים – להעמיד באמצעות מילים חיץ בין החיים לבין המתים; וראו סאקס, *The English Elegy*, לעיל הערה 8, עמ' 1-3. בנופל מחוץ לזמן, קינת ההורים השכולים היא אכן המאפשרת להם להציב מרחק בינם לבין המתים ולאחוז בחיים, אך בכך, כפי שנראה בהמשך, גם טמון חששם כי בעיבוד של מות הילדים בשפה, הם יאבדו אותם בשנית.
11. בדבריי על הפוליטי בהקשר של הספר נופל מחוץ לזמן אני נסמכת על ההגדרה שהציע עדי אופיר למושג, וראו מאמרו "פוליטי", מפתח, 2, 2010; <https://mafteakh.org/wp-content/uploads/2019/09/2-2010-06.pdf>. על ההיבט הפוליטי בספרו של גרוסמן ארחיב בהמשך מאמר זה.

בורחת מבשורה (2008) וסוס אחד נכנס לבר (2014).<sup>12</sup> באשה בורחת מבשורה יוצאת אורה, אם לחייל, למסע בשביל ישראל כדי "לברוח" מבשורה אפשרית על מות בנה במבצע הצבאי האחרון שאליו יצא על סף שחרורו משירות סדיר. למסעה היא מצרפת את אברם, אביו הביולוגי של בנה, שלא נכח כלל בחייו, ובדרכם היא מגוללת לפניו את סיפור חייו של הבן. בדבריה טמונה פנייה מפורשת לכוחה המאגי של השפה, שכן הסיפור אמור לספק להם מחסה מפני מציאות מאיימת ולאפשר תחושה של שליטה. אורה רוצה להיות המספרת הכל-יודעת המנהלת את סיפור חייו של הבן כיוון שהיא מבינה שמציאות חייו וחייה נכתבת בעת ובעונה אחת בידי כוחות אדירים שאין לה שום שליטה עליהם. גם הרעיון שגורם לה לצאת לדרך – בריחה מהבשורה – מקנה כוח רב מאוד לשפה: כל זמן שהבשורה אינה נמסרת, גם המציאות מושהית.<sup>13</sup> השפה, כך מניח הרומן, היא המעניקה והיא השוללת את תוקפה של המציאות.<sup>14</sup>

בסוס אחד נכנס לבר המילים מוצגות כמקור הכאב אך גם כתרופה לכאב. הרומן נפתח כשדובל'ה, גיבור הספר, עולה על הבמה במרתף של מועדון בנתניה להופעת סטנדאפ. עבורו, אין זו הופעת סטנדאפ מן המניין, שכן דובל'ה מעוניין להעמיד את עצמו באמצעותה למשפט, הן בפני חברו לשעבר, השופט, שהוזמן למופע במיוחד לשם כך, והן בפני הצופים. בין בדיחה לבדיחה משלב דובל'ה וידוי כאוב על חייו, מתוך כוונה לחשוף את סיפורו ואת האשמה הרודפת אותו מילדותו וכך להשתחרר מהדיבור החמקני וההיתולי שאימץ לעצמו כסטנדאפיסט. במהלך הוידוי מספר דובל'ה כי בילדותו קיבל בשורה חלקית – אחד מהוריו מת. בנסיעה הארוכה להלוויה הוא מנסה להשלים את הבשורה, לנחש מי משני הוריו מת – ובעצם, לבחור את המת. בהלוויה הוא מגלה שמחשבותיו בדבר זהות ההורה המת – האם – היו נכונות, והוא משוכנע שהוא האשם במותה, שהרי למילותיו, אף על פי שלא נאמרו בקול ואף על פי שנאמרו לאחר שהאם מתה, יש כוח לחרוץ גורלות. באמצעות מופע הסטנדאפ

12. על הכוח הגואל המוענק למעשה הסיפור ביצירותיו של גרוסמן ראו Iris Milner, "Sacrifice and Redemption in *To the End of the Land*", *Hebrew Studies*, 54:1, 2013, pp. 319-334; מיכאל גלוזמן, "אם לא תהיה ירושלים", הארץ, 5 במאי 2008; גבריאל צורן, "בשורת האיוב של דויד גרוסמן", הארץ, 26 בינואר 2015.

13. איריס מילנר מראה כי אף על פי שהמוטיבציה למסע הייתה הרצון לברוח מהבשורה (האפשרית) על מות הבן, במהלך הרומן מתברר כי המסע נועד גם לחבר מחדש בין אורה לבין אברם ולאחות את פצעי העבר; וראו מילנר, שם.

14. באחרית הדבר לספר רמז גרוסמן על הדמיון בינו לבין אורה, גיבורת ספרו. כמוה, גם הוא שם את מבטחו במילים שיגנו על בנו אורי: "היתה לי אז תחושה – או נכון יותר, משאלה – שהספר שאני כותב יגונן עליו"; וראו דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2008, עמ' 633.

הממסגר את הספר מתחנן דובליה להישפט, לקבל את גזר דינו ולהיענש על שהעז לבחור מי מהוריו הוא שימזל.

נופל מחוץ לזמן עוסק גם הוא בכוחה של השפה, אך הוא כתוב כשיר ארוך, מעין פואמה. שפת השירה הייחודית שבה כתוב הספר חוברת למסורת ארוכה ועשירה של קינות, של שירה ליטורגית המספרת על אובדן, על מחסור, על מצוקה ועל ייסורים. יתר על כן, לעומת כתיבתו של גרוסמן בספריו האחרים, המזוהה בדרך כלל עם דיכוי של קולות מרובים בתוך העצמי ונתפסת ככזו החותרת לחשיפת נימי-הנימים של חיי הנפש והתודעה של הדמויות, כאן הכניסה לתודעת הדמויות מוגבלת ותחומה להיבט מסוים אחד – השכול; ולעומת ספרי הפרוזה והעיון של גרוסמן וכתיבתו הפובליציסטית, שבהם הוא מציע דיון נוקב ביחסי הכוח בישראל בצל הכיבוש והמלחמות,<sup>15</sup> ספר זה מבקש, לפחות לכאורה, להציג רקע מופשט, נטול זמן ומקום מוגדרים: המציאות המשתקפת מתוכו אינה מעוגנת בהקשר היסטורי קונקרטי ושפתו חותרת לעבר המופשט והאלגורי. הבחירה להימנע מכל נקודת ציון היסטורית מובחנת בולטת במיוחד על רקע הרומן אשה בורחת מבשורה, רומן ריאליסטי עב-כרס (633 עמודים) שעלילתו מתפרשת על יותר משלושים שנה, ממלחמת ששת הימים עד ראשית שנות האלפיים. הרומן, הנטוע בעומק המציאות הישראלית השסועה שעליה ובתוכה הוא נכתב, והמתאר בפרטי-פרטים את עולמן ונפשן של הדמויות הפועלות בו,<sup>16</sup> קיבע את מעמדו של גרוסמן כאחד הסופרים הקנוניים בישראל, הממלא את תפקידו המסורתי של הסופר בתרבות העברית כ"צופה לבית ישראל".<sup>17</sup>

לבחירות הסגנוניות המאפיינות את נופל מחוץ לזמן אפשר למצוא רמזות וסימנים מקדימים ביצירתו האקספרימנטלית של גרוסמן, עיין ערך: 'אהבה', שראתה אור עשרים וחמש שנים קודם לכן, ב-1986. בניסיון לעסוק בטראומת השואה ובהדיה הרודפים את בני משפחתו של גיבור הספר, שלמה (המכונה בילדותו מומיק), ואת ניצולי השואה המתוארים בו, נוקט גרוסמן מהלך מורכב ורדיקלי ובונה את הרומן מארבעה חלקים שכל אחד מהם כתוב במודוס ייחודי מבחינה סגנונית ורעיונית. החלק הראשון מתאר

15. ראו, למשל, דויד גרוסמן, הזמן הצהוב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1987; הנ"ל, נוכחים נפקדים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1992; הנ"ל, המוות כדרך חיים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2003.

16. גלזמן עומד על הנסיגה של גרוסמן בנופל מחוץ לזמן מהמודוס הריאליסטי שאפיין את אשה בורחת מבשורה וקושר אותה להבדלים בין תפיסות השכול המאפיינות כל אחד משני הספרים ולפידוק מודל ההזדהות שניצב בלב הרומן אשה בורחת מבשורה. לעומת מודל השכול שמציע נופל מחוץ לזמן, המרחיק את המתבוננים (הקוראים) מבחוץ מדמויות השכולים, מודל השכול שמציע אשה בורחת מבשורה מזמין את הקוראים לחוויה משותפת של שכול; וראו גלזמן, "כתיבת השכול של דויד גרוסמן", לעיל הערה 1, עמ' 349.

17. מעידים על כך השבחים הרבים שקצר הרומן והכתרתו כ"רומן המכונן של הספרות העברית בשנות האלפיים"; וראו אריאנה מלמד, "מחיר השתיקה", *Ynet*, 3 באפריל 2008.



את ילדותו של מומיק בירושלים של שנות החמישים וכתוב בשפה נאיבית, מנקודת מבטו של הילד; החלק השני מציג את שלמה כאדם מבוגר המחפש דרך לכתוב על השואה מנקודת מבטו, כבן לניצולים, לחלץ מתוך הטראומה, על ממדיה הקולוסליים והמיתיים, את סיפורו־שלו, ולספר אותו במילותיו־שלו; בחלק השלישי זונח שלמה את ניסיונו הקודם ומנסה לתאר בקפדנות ריאליסטית את סיפורו של אנשל וסרמן, "סבא אנשל", שהוצג בחלק הראשון של הרומן; ובחלקו האחרון של הספר מנסה שלמה להתמודד שוב עם סיפורו של וסרמן, והפעם דרך כתיבת "האנציקלופדיה המלאה של חיי קאזיק" – ערכים כמו־אנציקלופדיים שנועדו ללכוד את חייו של וסרמן. כל אחד ואחד מניסיונותיו של שלמה נידון לכישלון, אולם מבין ההצעות העולות בתהליך החיפוש הקרחתני אחר פואטיקה ההולמת את העיסוק בטראומת השואה יש אחת שלא נבחנת עד סופה – כתיבה בשפת השירה. בשעה ששלמה מתחבט בין אפשרויות הכתיבה השונות מהדהדים בראשו קולותיהן של שתי הנשים בחייו – המאהבת שלו, איילה, ואשתו, רות – ששתיהן מכוונות אותו לחתור לעבר כתיבת שירה בפרוזה:

"[...] מאכן והלאה אתה מוכרח להתחיל לכתוב בהקרבה. לא בתבונה."

[...]

"צריך לכתוב בשפה של בני־האדם, שלומיק. זה הכל. וזה המון. כמעט שירה צריך."

אני זוכר שעוד ניסיתי להתמקח: "פרופסור אדורנו אמר, שאחרי אושוויץ שירה היא בלתי אפשרית."

"אבל באושוויץ היו בני־אדם," אמרה רות לאיטה, בדיבורה הכבד, "וזה אומר ששירה אפשרית, כלומר –"

"כלומר –" רשפה איילה וזיקים אדומים חלפו בלחיייה העגולות, "לא שירה ממש, לא בחרוזים או במשקל קבוע, אבל דיבור של שני אנשים, רק זה, וגמגום מוכר וקצת קשר ומבוכה, וסבל וזהירות. כמה מעט צריך."<sup>18</sup>

בנופל מחוץ לזמן נענה גרוסמן במלואה לאינטואיציה של שתי הנשים, שעל פיה כתיבה על טראומה דורשת גם הקרבה וגם קרבה שרק רגישותה של לשון השירה מאפשרת. בטקס הזכייה בפרס ברנר על ספרו נופל מחוץ לזמן דיבר גרוסמן על הקושי שהיה כרוך בכתיבת הספר ועל ההתלבטות בשאלת הז'אנר. לדבריו, הוא לא ידע מראש שיכתוב את הספר כשירה. תחילה הוא כתב בפרוזה, אך עד מהרה הרגיש שכתובה זו אינה הולמת את נושא כתיבתו:

18. דויד גרוסמן, עיין ערך: 'אהבה', הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1986, עמ' 95.

מהרגע שהתחלתי לכתוב, נכתבו לי הדברים בצורת שירה – בְּרִית־מוֹס וּבְנֵשִׁימָה של שירה. לא התכוונתי לזה. לא בחרתי בזה. לא הייתה פה החלטה. רגע לפני שהתחלתי לכתוב לא ידעתי שכך יהיה. מעולם לפני כן לא כתבתי שירה. אבל כשרציתי לדבר על "שם", המילים באו ועלו כמעט תמיד בצורת שיר. הייתי יושב לכתוב פרוזה, והייתה נכתבת לי שירה. "השירה היא שפת האבל שלי", אומר הדוכס, בספר. ומה אני אגיד לכם – הוא כאילו הוציא לי את המילים מהפה.<sup>19</sup>

לאחר שהציע כמה הסברים לכתובת הספר כשירה, שכמו נכפתה עליו, התוודה גרוסמן שכל אלו הסברים בדיעבד. בניסיון להבין מה הוביל לכך הוא נזכר ב"תחושה הפיסית, שלא הייתה לי כמותה באף כתיבה קודמת: כאילו איזה כוח בא ומעקם לי פתאום את פרק היד, וכופה עלי לשבור את המשפט בדיוק כאן, באמצע השורה, באמצע הנשימה, ולעבור לשורה הבאה".<sup>20</sup> כתיבת הספר מתוארת כאן כדחף לא־רצוני שהשתלט על המחבר, אולם כפי שגרוסמן עצמו מציג, וכפי שעולה מדברי הדמויות בספר, הסיבה לכתיבה בז'אנר זה אינה אסתטית גרידא. בדבריהן, הדמויות בספר, כמו דמויות רבות אחרות ביצירתו של גרוסמן, עוסקות גם ברפלקסיה על המילים שלהן־עצמן. הן עצמן עומדות על האפקטים שהשירה מחוללת ועל אפשרותה של השירה לסלול את הדרך לספר על האובדן שחוו, להכלתו, בלי למחוק או לטשטש את זיכרון ילדיהן, שהרי, בעיניהן, הדיבור על המתים עלול להתפרש כבגידה, כפרידה סופית מהם. כך מערערות הדמויות על התפיסה המקובלת בפסיכואנליזה הפרוידיאנית והפוסט־פרוידיאנית, הרואה את האבל כתהליך של איחוי המערכים ההתנהגותיים והנפשיים שנפגעו לאחר האובדן.<sup>21</sup> המודעות של הדמויות לאפקטים המיוחדים של השירה מחייבת גם אותנו, הקוראים, לערות מועצמת למשמעות הפוליטית שהשירה מאפשרת באמצעות אתגור ופרובלמטיזציה של האופנים השגורים להתמודדות עם אובדן.

19. דויד גרוסמן, "לטקס קבלת פרס ברנר על 'נופל מחוץ לזמן' (23.5.2012)", בתוך נורית גוברין ורחל סטפק (עורכות), עטרת קוצים: דברי סופרים בפרס ברנר, גוונים, תל אביב 2017, עמ' 191.

20. שם, עמ' 192.

21. להרחבה ראו זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה" (1917), אבל ומלנכוליה, פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, רסלינג, תל אביב 2008; John Bowlby, "Processes of Mourning", *The International Journal of Psychoanalysis*, 42, 1961, pp. 317–340; Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying*, Macmillan, New York 1969; Colin Murray Parkes, *Bereavement Studies of Grief in Adult Life*, Tavistock, London 1972; Lily Pincus, *Death and the Family: The Importance of Mourning*, Random House, New York 1974

## ”השירה היא שפת האבל שלי”: שפת הקינה של נופל מחוץ לזמן

כבר בראשית הספר נופל מחוץ לזמן מתוארת השירה כחלק בלתי נפרד מהחלטה של אדם אחד, המתגורר בדוכסות דמיונית וחסרת שם, לצאת מביתו ומקיפאוננו, ולהתחיל ללכת. אותו אדם – שיכונה בהמשך, לאחר צאתו מהבית, ”האיש ההולך” – מפר לפתע פתאום את הסכם השתיקה בינו לבין אשתו ומודיע לה בשפה שירית כי גמר אומר לצאת מביתם לעבר ”שם”, לעבר ממלכת המוות, שבה הוא מקווה למצוא את בנו יחידו שנפל במלחמה. את תנועתו הוא מתחיל בבית, במעגלים הולכים וגדלים, הולכים ומתרחבים, עד שהוא יוצא ממנו וסובב אותו, והוא ממשיך לנוע במעגלים במרחבי העיר, ממלכת החיים המקיפה אותו.<sup>22</sup> תנועתו הסיבובית פועלת כמעין מגנט המושך אליו את תושבי העיר האחרים ששכלו את ילדיהם: היא מחוללת תזווה בתוכם, גורמת להם לנוע, לפצות את פיהם ולהצטרף למסעו לארץ ”שם”.

להורים המתוארים בנופל מחוץ לזמן – שכולם, כאמור, איבדו את ילדיהם – אין שמות. אחדים מהם נושאים כינויים המעידים על מקצועם ועל מעמדם: ”המיילדת”, ”הסנדלר”, ”מתקנת הרשתות”, ”המורה הזקן לחשבון”, ”רושם קורות העיר”, ”הדוכס”; אחרים נושאים כינויים סתמיים: ”איש” (”האיש ההולך”), ”אשה” (ובהמשך ”אשה על המגדל”); הורה אחד נושא כינוי מיתולוגי, ”קנטאור”, שמשמעותו מתבררת רק בהמשך. כל ההורים האלו איבדו את ילדיהם בתקופות שונות, בנסיבות שונות ובגילים

22. אסתר אדיבי-שושן מציינת שלעומת המסע באשה בורחת מבשורה, המתרחש במרחב ישראלי מוכר ומזוהה – שביל ישראל – ותנועתו אופקית, המסע בנופל מחוץ לזמן הוא מסע שתנועתו ”מעגלית, ספירלית, הולכת ומתרחבת במרחב שהוא בה בעת שום מקום וגם כל מקום”; וראו במאמרה ”כתיבה באזור אסון: על נופל מחוץ לזמן וספרים נוספים של דויד גרוסמן העוסקים בשכול”, החינוך וסביבו, לד', 2012, עמ' 208. התנועה המעגלית, החזרתית והאינסופית מנוגדת לתנועת הזמן הליניארית המערבית, המזוהה עם ערכים כמו קדמה, כיבוש והיררכיה. במחשבה הפילוסופית הפמיניסטית רווחת ההנגדה בין הזמן הליניארי ה”גברי” לבין הזמן המעגלי ה”נשי”. בחיבורה ”זמן הנשים” כתבה ז'וליה קריסטבה כי הסובייקטיביות הנשית מעניקה לזמן ממד מיוחד, הכולל בעיקר מאפיינים של חזרה ושל נצה, ויש בכוחה לשבש את הזמן הליניארי הגברי: ”מצד אחד, מחזורים, הריון, חזרה נצחית של קצב ביולוגי מתאים לזה של הטבע: החזרתיות הקבועה שלהם יכולה לזעזע; סדירותם ההרמונית עם מה שנחווה כזמן חוץ-סובייקטיבי, זמן קוסמי, מזמנת חוויות של סחרור, של הנאות (jouissances) שאין לתארן במילים. ומצד אחר, זמניות מוצקה, שאין בה פגם ואין מנוס ממנה: זמניות שאין כמעט דבר בינה ובין הזמן הליניארי, שעצם השם זמניות אינו הולם אותה. מקיפת-כל ואינסופית כמו המרחב המדומיין [...] שני טיפוסים אלה של זמניות מחזוריות ומוצקות, קשורים באופן מסורתי לסובייקטיביות הנשית, ככל שזו נחשבת לאימהית דווקא”; וראו ז'וליה קריסטבה, ”זמן הנשים”, בתוך ניצה ינאי, תמר אלור, אורלי לובין, חנה נווה ותמי עמיאל-האוזר, דרכים לחשיבה פמיניסטית, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2007, עמ' 180. בהמשך למחשבה זו, תנועת ההורים – האימהות והאבות – בנופל מחוץ לזמן היא תנועה אימהית, אינסופית וחובקת המנכיחה את מרחב האובדן, שהזמן החולף אינו יכול להשכיח.

שונים. כך, למשל, המיילדת והסנדלר איכדו את בתם לילי ממחלה בינקותה (עמ' 122-123);<sup>23</sup> בנו של המורה הזקן לחשבון, מיכאל, התאבד עשרים ושש שנים לפני תחילת העלילה (עמ' 87); בתו של רושם קורות העיר, חנה, טבעה באגם שלוש עשרה שנים קודם לכן (עמ' 111); בנו של הקנטאור נפטר בילדותו, ככל הנראה ממחלה (שם); ובנם של האיש והאישה, המכונה "אואי", נהרג במלחמה חמש שנים לפני זמן הסיפור (עמ' 17-18). מאחר שעם מות הילדים זהותם האישית של ההורים התרוקנה, כמעט נמחקה, הדרך היחידה לאפיין אותם היא באמצעות משלח ידם או מעמדם ובעיקר באמצעות ילדיהם – שמותיהם, כינוייהם, פרטי זיכרונות מילדותם – ובאמצעות הדרכים שבהן האובדן טבע בהם את חותמו. כך למשל מתבטאת ההתרוקנות הכרוכה באובדן בדבריה המגומגמים של המיילדת:

גם עֲצָצְמִי לֹא יִדְבֵק  
 בעצמך כבר, גם עצמי  
 בעצמי לא  
 ידבק. הכל ניתק. אומרים שיש  
 בעולם דברים. אומרים  
 שבין הַדְּדֵי־בָרִים יש  
 קשרים. אני מִסְתַּתְּפֶלֶת בפני  
 האומרים, אני  
 רואה  
 פירורים  
 וחורים,  
 גרגירי  
 איברים – (עמ' 57-58)

תיאורים מעין אלו ממחישים כי הפואטיקה של הספר מתאפיינת בהפניית עורף לכל מה שאינו עומד בזיקה לזכרו של הילד המת ובהתרוששות ה"אני" של ההורה. ההימנעות מחשיפת היבטים אחרים בחייהן של הדמויות, פרט לשכול, קשורה בשימוש סלקטיבי מאוד בשפה, ויתרה מכך, גם העלילה נסובה סביב האפשרות לכתוב ולדבר על השכול.

23. כל המובאות מן הספר נופל מחוץ לזמן לקוחות מתוך גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, לעיל הערה 1. מראי המקום המפנים לספר זה מצוינים בגוף המאמר. ההדגשות וההטיות במובאות אלו – במקור, אלא אם מצוין אחרת.

בפתיחת הספר מתארים האיש והאישה כיצד נכפתה עליהם שתיקה כשקיבלו את  
הבשורה על מות בנם:

חמש שנים  
שתקנו  
את הלילה ההוא.  
את נַאֲלַמַּת ראשונה,  
ואחר־כך אני.  
לְךָ היתה טובה  
השתיקה, ואותי  
היא לְפָתָה  
בגרוני. ובזו  
אחר זו גוועו  
המלים, והיינו  
כמו בית  
שְׁאֵט־אֵט כבים  
בו כל האורות,  
עד שנפלה  
דממה חֲשֵׁכָה – (עמ' 17-18)

אך יותר משהשתיקה נכפתה על ההורים, הם בחרו בה כסוג של שפה, סוג של תקשורת.  
ההורים "שותקים / באותן מלים" (עמ' 14) כי השתיקה, עבורם, אינה מנוגדת לשפה;  
להפך, היא הביטוי העמוק והכן ביותר למות יקיריהם. השתיקה היא דרכם של החיים  
לדבר עם המת ועל המת בשפתו:

ראה,  
ממלה למלה  
משהו־סוד שבינינו  
נקלש, מתמסמס,  
כמו חלום  
שמאיר לתוכו  
הפנס. כי היה בשתיקה  
איזה נס,

איזה רו היה בַּדממה  
שנבלענו בה יחד אתו,  
שהיינו דמומים בה  
כמותו, שדיברנו בה  
כמו בשפתו.  
וכי מה למלים –  
מה לתוף  
המלים  
ולמותו?! (עמ' 19)

לא רק מעלתה של השתיקה מתוארת כאן אלא גם הפגם המצוי במילים: המילים שייכות לחיים, למי שנותר בחיים, ועל כן אין להן דבר עם מותו של הבן. כל עוד ההורים היו שקועים בשתיקה שררה מעין אחדות הרמונית בינם לבין בנם המת, אך אחדות זו הופרה באחת על ידי "תוף המלים" – המילים הרועשות שחשפו את עצם חיותם.<sup>24</sup> גם המיילדת שותקת, "אבל אצבעותיה קרועות סביב פיה כמו צעקה" (עמ' 44). היא רוצה לזעוק את כאבה ואינה מצליחה, אך די בשתיקתה ובפיה הפעור כדי להביע את יגונה. בעלה הסנדלר "ניקד ופיסק את שתיקתה במכות פטיש מהירות" (עמ' 45), ומכות פטיש אלו, כמו הניקוד והפיסוק בשפות המילוליות, מבהירות ומחדדות את משמעות שתיקתה. אמנם המיילדת מנסה שוב ושוב לצאת מאילמותה ולמצוא מילים שיבטאו מעט מתחושותיה, אך הקושי לדבר כה גדול עד שהמשפטים היוצאים מפיה מתפרקים לכדי גמגום: "אֶת־ת־מֹל־הַיָּתֵה צ־צ־צִרִיכָה לֵהיֹת בַּת ח־ח־חֶמֶשׁ" (שם). בעלה מתקשה לשמוע את דיבורה המגומגם, השבור, המרעיל את הנשמה, ואוסר עליה לחשוב על האובדן ולנסות להביעו. כאן, כמו במקומות אחרים בספר, השתיקה נטענת במשמעות נוספת כאשר היא מתוארת כתחבושת המונחת על פצע: "אתה קורע / את התחבושות כדי / שתוכל לשתות / את דמך, צידה / לדרך / לשם", אומרת האישה לאיש המנסה לדובב (עמ' 20). תיאור זה עולה בקנה אחד עם ההקבלה הרווחת בפסיכואנליזה בין טראומה לפצע. הטראומה, כותבת קאתי קארות', היא פצע שצועק, שמנסה לספר סיפור שאינו נגיש בכל דרך אחרת.<sup>25</sup> השתיקה נועדה לחסום את הכאב,

24. על פי פרשנות אחרת, המילים נתפסות כרועשות, כ"תוף", לעומת הדממה ששררה לפני שהן נאמרו בקול. אך ייתכן שהן נתפסות כרועשות מאחר שהן אינן מסוגלות, כאמור, להביע את האובדן או להסבירו, ועל כן השימוש בהן כמוהו כרעש מיותר שמכסה יותר משהוא מגלה.

25. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 4

להותיר את הטראומה מתחת לפני השטח, ואילו הדיבור במילים קורע את התחבושת, את הקורים הדקים של השתיקה, וחושף את הפצע שמסרב להתאחות לסיפור. ממד ארס-פואטי זה של נופל מחוץ לזמן, המתמודד לכל אורכו עם השאלה כיצד ניתן לספר את האובדן, מעסיק במיוחד את הקנטאור, המספר הפנים-דיאגטי של הספר. הקנטאור כאן הוא הכלאה בין סופר לשולחן כתיבה, ושמו רומז, כמובן, לדמות ההיברידית מן המיתולוגיה היוונית – חצי-אדם-חצי-סוס. חוסר יכולתו לנוע ולהצטרף לשיירה נעוץ בחוסר יכולתו לממש את מהותו ולכתוב מאז שנפטר בנו. מחסום הכתיבה שלו נובע מן החשש, הרודף גם את ההורים השכולים האחרים, כי הכתיבה, השיום ומציאת המילים עלולים להתפרש כבגידה, כפרידה סופית מהמתים. אך, כפי שהוא עצמו מסביר, המילים – בתנועתן, בגמישותן – יכולות גם לאפשר לו לשמר את זכר בנו ואף להחיות אותו: "ללוש אותו, אני רוצה, את זה, כן, את מה שקרה, את מה שבא כמו ברק ושרף לי הכל, וגם את המלים, יימח שמו וזכרו, את המלים שיכלו לתאר לי את זה הוא שרף, המנוול. ולערבב אותו ביחד עם משהו ממני אני צריך, חייב, מתוך-תוכי, ולנשוף לתוכו מנשמת אפי העלובה, לנסות לעשות אותו קצת, איך אני אסביר לך, קצת שלי, שלי... הרי משהו ממני, משלי, כבר נמצא אצלו, בתוך-תוכו" (עמ' 77). לאורך הספר נוצרת הקבלה בין תנועת ההולכים במסע לבין המילים שכותב הקנטאור, והמסע – ועימו הספר – מסתיים בהצהרתו של הקנטאור שמצא "לזה", לאובדן, מילים:

ורק לבי נשבר  
בי, מחמלי,  
לחשוב  
שאני –  
שאפשר –  
שמצאתי  
לזה  
מלים. (עמ' 186)

בדברים אלו, החותמים את הספר, מומחשת ההכרה המזעזעת בפרדוקסליות של השימוש בשפה: השפה מחיה את המגע עם הילד המת אך בה בעת היא קוברת את הילד מחדש משום שהיא מכניסה את מותו אל תוך עולם התופעות. בדרך זו היא מקהה את ייחודו ואת הכאב המתלווה לאובדנו. לא ברור מה חולל את מה – כתיבתו של הקנטאור

חוללה את מסעם של ההורים, או להפך. כך או כך, נופל מחוץ לזמן הוא הספר שעליו עמל הקנטאור; הוא סיפורו, סיפורם של ההורים השכולים.

למה מתכוון הקנטאור כאשר הוא כותב "מצאתי / לזה / מלים" ומדוע מתארגנות מילותיו בשורות שיר קצוצות? במילים אחרות, מדוע דווקא לשון השירה היא שמחלצת את ההורים השכולים משתיקתם? כדי למצוא תשובות לשאלות אלו יש לפענח את הזיקה בין הפואטיקה של נופל מחוץ לזמן לבין מסורת הקינה, ז'אנר ספרותי עתיק יומין שגרוסמן נדרש לו כדי לדבר על מה שאין, על מה שאבד לבלי שוב ועל מה שעליו אין ההורים יכולים לדבר – על הילדים. במונחים לאקאניאניים, הטראומה של מות הילדים מפילה את ההורים לתוך חור ברשת הסימבולית – בשפה התקשורתית הכפופה לסדר התרבותי ולסמכות הפטריארכלית השולטת בה – ובכך היא מפגישה אותם עם תהומות "הממשי", עם חומרי נפש ליבידינליים, אקוסטיים ולא רפרנציאליים הפועלים בשפה. הקינה מתאפיינת בכך שהיא גם נאחזת בטראומת האובדן וגם מבקשת לתת לה ביטוי לשוני, ובעשותה זאת היא מחדירה את יסודותיו המערערים של הסדר הממשי אל תוך הסדר הסימבולי. דוגמה לערעור הכוח הרטורי של השפה בשל עוצמת הכאב הלופת את האדם המקונן מצויה באחת הקינות המוכרות ביותר במסורת היהודית – קינתו של דוד על בנו אבשלום, שבה מבטא דוד את ייסוריו בלשון פשוטה, ללא אמצעים ספרותיים מסוגננים אלא רק באמצעות החזרה על המשפט "בְּנֵי אַבְשָׁלוֹם אַבְשָׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי" (שמואל ב יט, א-ה) ועל המילים המרכיבות אותו. אהרן קומם מציין כי בקינה זו אין דוד מתייחס לנסיבות המוות או למבצע הרצח ואף אינו מספר בשבחי המת; הוא פושט מעליו את תפקיד המלך ונותר אב – אב שכול המביע את כאבו הנורא באמצעות חזרה מגומגמת; אף על פי שאינו מוצא מילים לכאבו הוא מוכרח לדובב את אובדנו.<sup>26</sup> ואכן, כפי שטוען משה הלברטל, לא זו בלבד שהקינה אינה נכנעת לשתיקה, שפת הקינה אף פועלת בכל כוחה נגד עולם חרב ולא מוכן שהאובדן בו אינו ניתן לתיקון.<sup>27</sup> יתר על כן, בשל החורבן העומד בבסיס הקינה נפגם גם ההיבט התקשורתי של השפה. אמנם הקינה פונה אל מאזינים, מבקשת קשב והכרה, אך בפנייתה מקופלת הזמנה מאיימת למגע עם אובדן וסבל רבי-עוצמה שהרחף הראשוני של המאזינים הוא להתגונן מפניהם, מחשש שיישאבו גם הם אל תהום הכאב.

26. אהרן קומם, "קינת דוד – הרטוריקה של האבל והשכול", דפים למחקר בספרות, 10, תשנ"ו, עמ' 217.

27. Moshe Halbertal, "Eichah and the Stance of Lamentation", בתוך פרבר ושוובל (עורכות), *Lament in Jewish Thought*, לעיל הערה 9, עמ' 5.



בדרכו הפיוטית מאפיין גרשם שלום את שפת הקינה כשפה השוכנת על הגבול שבין הנגלה (offenbarten) למושתק (verschwiegen);<sup>28</sup> בניסוח לאקאניאני אפשר לומר ששפת הקינה שוכנת על הגבול שבין הסדר הסימבולי המובן לבין חוסר הפשר המאפיין את הסדר הממשי. בהיותה שפת גבול, אומר שלום, "השפה הזאת אינה מגלה דבר, מפני שההוויה המתגלה בה אין לה תוכן (ולכן בה במידה אפשר לומר שהיא מגלה הכל), והיא אינה משתיקה דבר, כל קיומה מבוסס על מהפכה של השתיקה".<sup>29</sup> הקינה, לשון האין, היא אפוא הביטוי הלשוני לתהום האבל, לקרע שבין הנגלה למושתק, לעימות שבין הרצון לדבר לבין חוסר היכולת לעשות כן. הקינה פורצת כאשר הסובייקט חסר הביטוי, המושתק, "מבקש לחצות לעבר הנגלה, וכאשר הוא מבקש לעצמו ביטוי, ובקולו הנשבר הוא מִבְּקֵה את חוסר האפשרות העקרוני של ההתגלות".<sup>30</sup> שפת הגבול שמתאר שלום, הקינה, נעשית מוחשית בנופל מחוץ לזמן כאשר היא פורצת מפיהם של ההורים המתחילים את מסעם אל הגבול שבין ממלכת החיים לממלכת המתים. בכך מבטאת הקינה את מאבקם במוות, את חוסר המוכנות לקבל אותו ואת הקושי העצום לבטא אותו במילים.

קושי זה נובע בין היתר מכך שהאובדן של ההורים השכולים אינו נענה להיגיון; לא ניתן להשתמש בשפה התבונית כדי לתאר דבר שאין הדעת סובלת כמוותם של ילדים. המורה הזקן לחשבון, המייצג בספר את ההיגיון והתבונה, אף גורס כי המדע אינו מסוגל להבין תופעה משונה שכזאת:

"אב לא יאריך ימים על פני בנו",

הרי זה כלל שהגיונו

המפופח נטוע

לא רק בחיי אדם, אלא

גם, פִּידוּעַ, בְּמַדַּע

האופטיקה, שֵׁם

28. במאמריו על הקינה העברית – ובעיקר מגילת איכה, קינות איוב וקינת הנביא יחזקאל – הדנים בשאלות בדבר השפה והתרגום, מעמדה של הלשון העברית ומאפייניה של הקינה כז'אנר ליטורגי, מבחין שלום בין שתי ספרות של השפה: הספרה של מה שניתן לבטא (תחום הנגלה) והספרה של מה שלא ניתן לבטא (תחום המושתק). שפת הקינה שוכנת כאמור על הגבול שבין שתי הספרות האלו; וראו גרשם שלום, "על הקינה ושירתה" (1917), מגרמנית: טלי קונס, בתוך גילי שחר ועילית פרבר (עורכים), הקינות: שירה, הגות ותוגה בעולמו של גרשם שלום, כרמל, ירושלים 2016, עמ' 88.

29. שם; ההדגשה במקור.

30. פרבר, "גרשם שלום על שפת הקינה", בתוך שחר ופרבר (עורכים), הקינות, שם, עמ' 135.

(ברוחו של המהולל  
שפינוזה, לוטש המראות),  
מצאנו 'מושקלה'  
נועות למאוד: "לעולם  
אין האובייקט  
(חיי הבן)  
רשאי להימצא ביקום  
במרחק  
שבו יוכל האב (הסובייקט  
המתבונן)  
להקיף במבט אחד  
את כולו  
מראשית עד כלה" (עמ' 96-97)

אוזלת היד של המדע, שאינו יכול להסביר תופעה כמו מותם של ילדים, מתגלמת גם בפרדוקסליות המובלעת בסגנון שבו נאמרים דבריו של המורה, הנוטעים טקסט כמו-מדעי בתוך טקסט שירי-קינתי.

"השפה הבלתי-ייציבה היחידה האפשרית"<sup>31</sup>, כפי שמגדיר שלום את שפת הקינה, משרתת את ההורים, המביעים באמצעות אוקסימורונים את האובדן שעימו הם נאלצים להתמודד: "שנינו שותקים / באותן מלים" (עמ' 14); "מי יקיים אותנו, מי / יחבק / אם לא שנינו / בגופינו / נעטוף / את מלואו / הריק?" (עמ' 31); "ואינני יודע אם היא זועקת משהו בדממה, או בולעת בשקיקה מלים [...]". (עמ' 97-98); "מותו – / מותו / מתמלא / ונחסר / ונסער, / לא שקט, / לא / שקט / מותו, / מאור / לא / שקט" (עמ' 101). האוקסימורונים מאפשרים להורים לערער על הטענה בדבר אופיה הייצוגי והתקשורתית של השפה ולהטיל ספק בעצם האפשרות לכטא במילים את האובדן; מאחר שלא ניתן לכפות מובן ומשמעות על מציאות שנעשתה כאוטית, הדרך היחידה להביע את הטראומה במילים היא באמצעות דיבור סיפי ופרדוקסלי העומד על גבול המובן. הקושי של ההורים להבין ולנסח את האובדן מתבטא גם בחזרות כפייתיות על משפטים ומילים שהם עצמם אמרו או שאמרו אחרים, בניסיון להבין את פשרן של המילים:

31. שלום, "על הקינה ושירתה", לעיל הערה 28, עמ' 88-89.

והוא עצמו,  
 הוא מת,  
 אני יודע כבר,  
 אני יודע כבר לומר – אף כי  
 תמיד בלחישה – 'הילד  
 מת', אני מבין,  
 כמעט,  
 את פירושם  
 של הצלילים –  
 הילד  
 מת,  
 אני מכיר בכך  
 שבמלים  
 האלה יש  
 אמת, הוא מת,  
 אני יודע, כן,  
 אני מודה: הוא  
 מת [...] (עמ' 100-101)

החזרה מכריחה את ההורים להתעמת שוב ושוב עם עובדת המוות, לחוות את המציאות כפי שהיא ולוותר על אשליות התיקון או ההתגברות, ובה בעת היא מלמדת על הקושי שלהם לעבד את המוות ועל הצורך לחזור ולדבר על המוות עד שיהיו מסוגלים להכיר בו ולחיות עם האובדן. במקרים אחרים החזרה נובעת מן התקווה שההתעקשות על המילים תשנה את המציאות, למשל כאשר ההורים חוזרים על משפטו של האיש ההולך: "הנה אפול / כעת אפול – / ולא נופל. / הנה כעת / הלב יחדל – / ולא חדל – " (עמ' 150). ההולכים מבטאים לא רק את חוסר האמונה ביכולתם להמשיך לחיות לאחר האובדן, ביכולתו של הגוף להמשיך לתפקד, אלא גם את משאלתם שהמילים הללו יפעלו כמעין קסם ויגרמו בפועל לנפילתם ולמותם.

לפי פיטר סאקס, השימוש הרב בחזרות בשירי קינה יוצר תחושה של מְשֶׁךְ – תחושה המנוגדת לחוסר ההמשכיות המוחלט של המוות.<sup>32</sup> בשל החזרה על אותם

32. החזרתיות, על פי סאקס, היא אחד מכמה מאפיינים אלגיים המשותפים הן לשירה הן לטקסי פולחן, לצד, למשל, פנייה אל מיתוס אלוהות התבואה והצמחייה (vegetation deity), מְעַבֵּר מִיָּגוֹן להשלמה ודימויים מסורתיים של תחייה; וראו סאקס, *The English Elegy*, לעיל הערה 8.

משפטים וצירופי מילים, הזמן עצמו נחוזה כמוכר, כהווה מתמשך, שאין חשש שיוכיל (הפעם) לקטסטרופה.<sup>33</sup> לעומת זאת, גלילי שחר גורס כי "הקינה אומרת לעד אותו דבר עצמו ובמובן זה היא שותקת, כלומר אינה אומרת דבר (חדש, נוסף). אך לעולם אין היא משתתקת לגמרי, אלא ממשיכה לבטא ללא הרף את דבר השתתקותה".<sup>34</sup> תנועתה של שפת הקינה היא אפוא מעגלית ואינסופית, לשיטתו של שחר, בדיוק כמו תנועתם של ההורים, המתקדמת במעגלים ההולכים ומתרחבים.<sup>35</sup> לשתי התנועות הללו אין כל אפשרות ממשית להגיע למחוז חפצן: ההליכה המעגלית לא תביא את ההורים אל ארץ המתים ושפת הקינה לא תגיע אל המובן, אל ארץ "התגלות השפה", במונחיו של שלום; תמיד יהיה בה היסוד המושקק, הקטסטרופלי, הבלתי גיוני, המסרב להתנסח במילים. התנועה המעגלית של לשון הקינה ושל ההליכה, תנועה במקום המשמרת את המתח שבין התקדמות לבין נסיגה, פועלת כמעין חזרת המודחק. בחיבורו "מעבר לעקרון העונג" קושר פרויד את היצרים האנושיים בעקרון כפיית החזרה וטוען שהיצרים אמנם שואפים לקדם אותנו ולהרחיב את עצמיותנו אך הם גם נסוגים לאחור; מטרתם היא "מצב ישן, מצב מוצא, שהחי נטש אותו בשעתו ושאליו הוא שואף לחזור בכל דרכי-העקיפים של ההתפתחות. אם מותר לנו להניח כהתנסות ללא יוצא מן הכלל, שכל חי סופו למות מסיבות פנימיות, לחזור אל האנאורגאני, הרי נוכל לומר רק זאת: מטרת כל החיים היא המוות, ובראייה לאחור: הרומם קדם לחי".<sup>36</sup> החזרה הכפייתית, המגולמת בהליכתם ובדיבורם של ההורים בנופל מחוץ לזמן, לא רק כולאת אותם בלולאה מלנכולית שאין הם יכולים להשתחרר ממנה אלא גם מדגישה את ניסיונם הפרדוקסלי לבטל את חייהם, וכך גם את מות ילדיהם, את עצם היוולדם. אף על פי

תחושת המשך נובעת גם מכך שהקינה היא חלק מריטואל פרפורמטיבי הכרוך בקריאה בקול. המקצב המונוטוני המאפיין את הקריאה בקינה יוצר רושם של זרם מילים אינסופי שאינו שואף להגיע ליעד זה או אחר – לא למאזין מסוים וגם לא למשמעות סגורה והרמטית. בהקשר זה חשוב לזכור כי קינת ההורים בנופל מחוץ לזמן היא קינה מושרת: הרמויות מתאספות אט-אט יחדיו ומבצעות אותה בקול.

33. שם, עמ' 23.

34. שחר, "לקונן ולהוכיח: על דרכו המוקדמת של גרשם שלום ביהדות", בתוך שחר ופרבר (עורכים), הקינות, לעיל הערה 28, עמ' 32-33.

35. דוגמה טובה לשפה המעגלית של הקינה ניתן לראות במגילת איכה, מאחר שפסוקי המגילה מסודרים על פי האלף-בי"ת – "אִיכָה יִשְׁבֶּה בְּדָד [...] כִּכּוֹ תִבְכֶּה בְּלֵילָה [...] גִּלְתָּה יְהוּדָה מֵעַנִי" וכו' (איכה א, א-ג); המגילה כמו מבקשת מהקוראים לחזור בסופה אל ההתחלה ולקרוא אותה מחדש, וראו הלברטל, "Eichah and the Stance of Lamentation", לעיל הערה 27, עמ' 5; Ghilad H. Shenhav, 'Abys and Messiah: Gershom Scholem and the Question of Language', PhD Dissertation, Tel Aviv University, 2021

36. זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג" (1920), מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל אביב, 1968, עמ' 118.

שהם סוככים רק סביב עצמם, סביב ה"כאן", המקום שבו אירע האובדן, וחוזרים שוב ושוב על אותם משפטים, הם מנסים באופן ממשי לצאת מקיפאונם, להיחלץ מהטראומה; נדמה כי בכוח תנועתם המעגלית הם מקווים לפרוץ את החומה המטאפורית הסוגרת עליהם, ליפול, להגיע ל"שם". שאיפתם החוזרת ונשנית ליפול והתחרותם באדמה לקראת סוף המסע מעידות כי בהליכתם המעגלית הם מבקשים להחזיר את "הדוממות לקדמותה"<sup>37</sup>.

תנועתה המעגלית של השפה באה לידי ביטוי גם בשאלותיהם של ההורים השכולים, שאינן זוכות למענה. כמה משאלות ההורים מופנות אליהם – עצמם ונוגעות להליכה ולמפגש המיועד עם המתים: "הולך לשם, אין שם, ודאי שאין, אבל אם הולכים לשם? אם יש איש הולך לשם?" (עמ' 40); רבות אחרות מופנות לילדים שאינם: "איך קרה, ילדי, / שמכל המלים / כולן, / יש אחת / אשר לעולם, / לעולם / כבר לא תיענה לי?" (עמ' 95); "אבל איפה אתה, מה אַתָּךְ, / רק זאת אמור לי, בני, / אני שואל פשוט – / אַיִכָּה? / [...] / וסלח נא אם השאַלָה שלי / טיפשית וקצת תַּפְּלָה, אבל / אני חייב לשאול אותה / כי כבר חמש שנים שהיא / אוכלת את נפשי / כמו מחלה: / מה זה המוות, בני? / מה / זה / המוות?" (עמ' 120).<sup>38</sup> זהו אחד הפרדוקסים הגדולים העומדים ביסוד הקינה: הקינה היא לעולם פנייה לאלו שאינם יכולים לענות. סאקס טוען כי אחת הפונקציות העיקריות של השאלות האלגיות היא לשחרר את האנרגיה האצורה ביגון או בכעס של השכולים ולהמירה לצורה של שאלות שאינה ביטוי לאידיעה כי אם למחאה.<sup>39</sup> שנים קודם לכן טען שלום שהדרך היחידה לענות על השאלות שמעמידה הקינה היא היאלמות – ניגודה המוחלט של ההתגלות.<sup>40</sup> הדחייה העקרונית של עצם האפשרות לספק תשובה לשאלה שמעמידה הקינה מערערת "על הזיקה הבסיסית בין דוברי השפה, על אפשרותו של דיאלוג ושל קיום הדדי של יחס בין מוען לנמען", ובכך היא מסכנת את אופיה התקשורתית של השפה.<sup>41</sup> בדברים אלו מובלעת הטענה כי

37. שם, עמ' 122.

38. ההדגשה שלי. מילת השאלה "אַיִכָּה" מהדהדת כאן את קריאתו של האֵל לאדם לאחר שביצע את העברה בגן עדן. שחר מבהיר כי לא לשווא פירש מדרש רבה לאיכה את הקריאה "אַיִכָּה", שבה נפתחות הקינות על חורבן הבית, על משקל הקריאה "אַיִכָּה" (סימן א, נג). שתי הקריאות עשויות בתבנית-כתב אחת וכך הן מבטאות "את מעשה הגירוש (גירוש האדם מגן עדן) כמעשה הגלות (גלות ישראל), ולכן קינה וכתוכחה"; וראו שחר, "לקונן ולהוכיח", לעיל הערה 34, עמ' 22–23.

39. סאקס, *The English Elegy*, לעיל הערה 8, עמ' 22. סאקס מוסיף וטוען שכאשר השאלות מופנות למישהו אחר, האָבל מצליח להעביר את המיקוד מהאובייקט האבוד או מעצמו אל העולם החיצוני, וכאשר הן מביעות כעס כלפי מישהו אחר, האָבל נמנע באמצעותן מלהאשים את עצמו ומשתחרר מן הכעס העצמי המתלווה למלנכוליה.

40. שלום, "על הקינה ושירתה", לעיל הערה 28, עמ' 90–91.

41. פרבר, "גרשם שלום על שפת הקינה", לעיל הערה 30, עמ' 140; ההדגשה במקור.

הקינה נותרת לעד באינסופיותה: דבר אינו חוסם אותה או משנה את כיוון תנועתה; היא נעה בלא הרף אל עבר אובדנה, ובכך מהדהדת לעד את החלל שנותר. התהום שנפערה בין ההורים לבין ילדיהם מומחשת באמצעות חלוקת השיר לטורים קצרים. כך, למשל, היטלטלותם של ההורים בין החיים לבין המוות מיוצגת בפסיחות, בהתנדדות המילים בין השורות:

לנו יישבר הלב,  
אולי נמות כמותו, בן־רגע,  
או נישאר תלויים  
מולו, מתנדנדים  
בין המתים  
והחיים – (עמ' 34)

מבנה ייחודי זה גם ממחיש כיצד המוות הפריד בין מתקנת הרשתות לבנה באבחה אחת:

עד שבא ונָשַׁב  
קל־בקלים  
מִפַּח  
נשיפה  
רפרוף  
מניפה  
רוח דקה  
בעלים –  
  
וגָזַר וחתם  
אֶת לכאן  
הוא  
לשם –  
ותם ונשלם  
ונשבר  
לרסיסים. (עמ' 59–60)

מבנה השיר מציב גבול בין ההורים החיים לבין הילדים המתים, בין ה"כאן" לבין ה"שם": "והוראה: אני / כאן, / הוא / שם, / וגבול עולם / בין כאן לשם" (עמ' 146). כמו ההליכה, גם הקינה שואפת לחצות את הגבול ולהשיב את המתים לחיים. מסעם של ההורים נועד לחלצם מן הדילמה שהאובדן עלול להציב: בחירה בחיים באמצעות השלמה מלאה עם מות הבן מול היצמדות למקור הטראומה, למתים, על חשבון החיים. דילמה זו עולה בקנה אחד עם קביעתה של גלית חזן-רוקם כי בקינה פועלים זה לצד זה, באופן פרדוקסלי, הסירוב לפרידה מלאה מהאובייקט האבוד לצד הצורך להיפרד ממנו – צורך המבטא את יצר ההישרדות, את הרצון לחיות. ואכן, למרות אופיה המלנכולי, הקינה היא גם אישור – שלא לומר חגיגה – של המשך החיים, של הגוף המקונן.<sup>42</sup> בעקבות דבריה אלו של חזן-רוקם ניתן לראות שמסעם של ההורים בנוסף מחוץ לזמן מאפשר להם להימלט מן הפרדוקס שמציב האובדן כאשר הם מבינים, לאחר התחפרות באדמה לצד החומה שאין ביכולתם לעבור, כי הגבול החוצץ בין ממלכת המתים לממלכת החיים אינו סגור לחלוטין:

אך כשאני מוטלת כך, בְּבִטָּן־  
 אדמה ומכאובי לרגע קט  
 כבים בי, לפתע אני חשה  
 ויודעת איך חיים ומוות, הם-עצמם,  
 הולכים אט-אט ומשתווים  
 בי, בְּמִזִּיגָה שאין כמוה  
 לְעֵדְנָה (אֵי, איך יצא מפי  
 דיבור כל-כך איום!?!),  
 עד שכמו הלילה  
 והיום, או כמו  
 החורף והקיץ  
 שנפגשים בְּיִום־שְׁנִיּוֹן, הם  
 נמהלים בי, בדיוק ובתבונה,  
 אשר נקנו, אבוי, במחיר  
 חַיִּיךְ –  
 לא, לא!  
 עסקה מרה

42. חזן-רוקם, "Bodies Performing in Ruins", לעיל הערה 9, עמ' 34.

ומתועבת,  
אבל בכל־זאת, יִלְדָּתִי –  
תני לי לומר, נְלֵא אֲנִי  
נטרפת – כעת, לראשונה  
אני יודעת לא רק מהו טעמו של  
מוות,  
אלא מה הם החיים,  
ועוד יותר מכך אני  
רוֹאָה – (עמ' 170-171)

במעמד זה מתברר להורי הילדים המתים שהחומה אינה אטומה וכי יש זרימה בין ממלכת החיים לממלכת המוות; שעצם הבחירה בחיים אין פירושה השארת המתים מאחור, מחיקת זיכרונם. שיירת ההורים, המכילה בתוך הדיבור החי את ההשהיות והשתיקות – ובכך את המוות עצמו – ממחישה יותר מכול את התמזגות הממלכות זו בזו. תפיסת האבל המעגלי והמתמשך עולה בקנה אחד עם מחשבת האבל של ז'אק דרידה, המתנגדת לתפיסת האבל מבית מדרשו של פרויד. על פי חיבורו הקנוני של פרויד "אבל ומלנכוליה", השלמה "מוצלחת" של תהליך האבל מאפשרת לאדם החי להתיר את קשריו עם המת ומבשרת ויתור על הקשר עימו. השלמה כזו מתרחשת כאשר האנרגיה הליבידינלית כבר אינה מושקעת בנפטר אלא מועברת לאובייקטים אחרים.<sup>43</sup> ואילו על פי דרידה, המתאבל עשוי לראות באבל ה"נורמלי" "בגידה" במת, אי־נאמנות כלפיו. לפי המודל של פרויד, טוען דרידה, על האָבל להמית שוב את המת, אולם כדי שהאָבל יתבצע "כראוי" בתהליך ההפנמה (introjection), האובייקט שאבד מוטמע בעצמי כ"אידיאל" או כ"דימוי", נעשה לחלק בלתי נפרד מהעצמי, ובכך נמחקת אחרותו, שונותו. לכן יש לבכר את האופציה שפרויד רואה כ"פתולוגית",

43. פרויד, "אבל ומלנכוליה", לעיל הערה 21, עמ' 7-45. עם זאת, בשונה מהעמדה שמציג פרויד בחיבור זה, במכתב שכתב לעמיתו ד"ר לודוויג בינסוונגר, ששכל את בנו, הוא מציג עמדה שונה, מרוככת יותר, בנוגע לאבל. הסיבה לשינוי בתפיסתו נובעת ככל הנראה מפטירתה של בתו סופי כתשע שנים קודם לכן, בזמן השפעת הספרדית (שלוש שנים לאחר כתיבת "אבל ומלנכוליה"). וכך הוא כותב במכתב זה: "בתי המנוחה הייתה אמורה להיות בת שלוש שנים ושש כיום [...] אמנם אנו יודעים כי לאחר אובדן שכזה, האבל העז ייחלש, אבל אנו יודעים גם שלעד ניוותר ללא נחמה, ולעולם לא נמצא תחליף. אחת היא מה ימלא את החלל שנפער, ואפילו אם הוא יתמלא כולו, עדיין הוא יישאר דבר־מה אחר. ולמען האמת, כך זה צריך להיות. הרי זו הדרך היחידה להנצחתה של האהבה שעליה איננו רוצים לוותר"; וראו Sigmund Freud, "Letter from Sigmund Freud to Ludwig Binswanger (April 12, 1929)", *Letters of Sigmund Freud*, ed. Ernst L. Freud, trans. Tania and James Stern, Dover Publications, New York 1992, p. 386



כביכול: בליעה (incorporation) של האובייקט שאבד. אם אָבֵל משמעו "אבל על ה'אחר' ככזה",<sup>44</sup> על האָבֵל לבלוע את המת. אין מדובר בבליעה מוחלטת אלא בתהליך שבו האובייקט שאבד, ה"אחר", נותר "אחר", זר בתוך העצמי, ולא נעשה לחלק ממנו. במונחיו של פרויד, הצעתו של דרידה מובילה לכישלון של עבודת האבל, אולם במונחיו של דרידה, הצעה זו היא דקונסטרוקציה של הדיכוטומיה שבין הבריא והנורמלי לבין החולה והפתולוגי. לדידו, זו הדרך היחידה לכבד את ה"אחרות" של ה"אחר" וכך לקיים איתו קשר מתמשך בלי לוותר עליו. במובן זה, הצלחת האבל היא כישלוננו: "הדרך היחידה להתאבל" היא "האבל הבלתי אפשרי".<sup>45</sup> מסעם של ההורים בנופל מחוץ לזמן אל הגבול שבין ממלכת החיים לממלכת המתים מאפשר להם לאמץ את הרעיון של "אבל בלתי אפשרי" כדרך-ביניים לשמירת זכר המתים, לזכור אותם בדיוק כפי שהם היו, בלי להפנים אותם ולשנותם ובלי לשקוע ביגון ולוותר על חייהם-שלהם.

### "מחוץ לזמן נפלת": סיפור שנופל מחוץ לזמן ולמקום

הפואטיקה השירית של נופל מחוץ לזמן, ובייחוד מאפייניה האלגיים, מובילה לקריאת הספר כטקסט שהוא גם טקס מעבר שמטרתו להגיע להשלמה עם המוות, או, לפחות, לעיבוד חלקי שלו – להכרה בכך שהאובדן קרה ושאת הכאב המתלווה אליו לא ניתן לשכך, ובכל זאת "יש / נשימה יש / נשימה בתוך / הכאב יש / נשימה" (עמ' 183). הודות למאפייניה הייחודיים, הקינה משאירה שער חצי פתוח המוביל למגע עם אימת השלילה – עם ארץ המתים. שפת הקינה של ההורים מאפשרת להם לא רק לאחוז

44. Paul Patton and Terry Smith (eds), *Jacques Derrida: Deconstruction Engaged*, Power Publications, Sydney 2001, p. 66

45. שם. באחרית הדבר לספרו של דרידה שיבולת: לפאול צלאן כותבת מיכל בן-נפתלי שעבור דרידה, הפילוסופיה "כעבודת אבל שנכשלה, כלומר כמלנכוליה, מתאבלת כבר תמיד על האחר הסינגולרי שהיא נושאת". בהקשר זה מתייחסת בן-נפתלי לחיבורו של דרידה "אילים" ("Rams"), המוקדש גם הוא לצלאן והמתעכב על משפט של צלאן המתמצת בחדות את תפיסת האבל של דרידה: "die Welt ist fort": העולם עזב, אינו עוד אֲתָנוּ; עם מותך נותרנו לכד זה עם זה, ושומה עלי אפוא לשאתך, מכיוון שאני אחראי כלפיך בלבד ומלבדך אין שָׁם ואין עולם"; וראו מיכל בן-נפתלי, "היתור-מדי, הפחות-מדי והנעצר מרוב בהירות": אחרית דבר, בתוך ז'אק דרידה, שיבולת: לפאול צלאן, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2014, עמ' 100. של דרידה ראו, בין השאר, Jacques Derrida, *Mémoires for Paul de Man*, Columbia University Press, New York 1988; *Idem.*, "Foreword: Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok", trans. Barbara Johnson, in Nicholas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, Minnesota University Press, Minneapolis 1986, pp. xi-il

בשני קצוות – גם כממלכת המתים וגם כממלכת החיים, גם כשתיקה וגם כדיבור ובכתיבה – אלא גם לשמר את המתח התמידי בין המופשט והדמיוני לבין הזמן והמקום הקונקרטיים. כפי שכותב הלל ברזל, הקינה, כז'אנר היסטורי, ניצבת על שני יסודות קוטביים זה לזה: מצד אחד היא ממשית, מוחשית ומוגדרת, "פנייה לאישי, לאינטימי ביותר, כינוי המתים בשמש", המעידה על "היחס המיוחד של משמיע הקינה אליהם", מצד שני היא מביעה "הזדקקות לכוללות, לאמור, לניסוח חוק בשאלת החיים והמוות, חוק שהכל כפופים לו העשוי להמתיק את גזר-הדין" – כוללות המושכת את השיר אל עבר המופשט.<sup>46</sup>

כאמור, הקינה משוקעת כל-כולה באובדן, בחסר, ועל כן, כל מה שאינו קשור במתים – מתפוגג. כך מתעצב בנופל מחוץ לזמן עולם מופשט ואגדתי ובו דוכסות דמיונית וחסרת שם שהפרטים הידועים עליה מועטים ביותר: היא שוכנת סמוך לאגם, היא נפגעה במלחמות, מושל בה דוכס, במרכזה ניצב מגדל גבוה שממנו אפשר להשקיף על המתרחש וברחובותיה מסתובב רושם קורות העיר המתחקה מטעם הדוכס אחר תושביה ומתעד את מעשיהם; בין היתר, הוא מספר על כל אחת ואחת מן הדמויות הפועלות ועל מעשיה. כפי שנרמז מכותרתו, עלילתו של הספר מתרחשת מחוץ לגבולות הזמן: סיפור על-זמני, נטול כל מאפיין שעשוי להעיד על התקופה שבה הוא נכתב או שעל אודותיה הוא מספר. הדמויות הניצבות במרכז הסיפור מתוארות אף הן בקווים כלליים ושפתן כמעט נקייה מכל סימנים מזהים. הספר מעמיד בבירור ניסיון ליצור חוויה כלל-אנושית עד כמה שאפשר של שכול, של אובדן שעלול להתרחש בכל זמן ובכל מקום.

החזרה אל מסורת עמוקת שורשים כמו הקינה מחזקת אף היא את האפשרות לראות בנופל מחוץ לזמן סיפור הנופל מחוץ לגבולות הזמן והמקום, בייחוד לאור המובאה הקצרה שהדוכס משבץ בדבריו, הלקוחה מהקינה שכתב ריינר מריה רילקה על אורפאוס: "[...] כמו בשיר של רילקה / על אאורדיקה, / כולך נתון כעת, ילדי, למוות / החדש, שממלא אותך / כפרי של מתיקות ואפלה? / ורק אני, אורפאוס / טרחן נרגש / מושך אותך / לכאן, / כנגד רצונך?" (עמ' 126). אזכור זה יוצר זיקה בין קינת השכולים בנופל מחוץ לזמן לבין הקינה המערבית הקלאסית. מסורת הקינה, שראשיתה במיתולוגיה היוונית (כפי שנוסחה במטאמורפוזות של אובידיוס), התגלגלה

46. ברזל מרחיב ואומר כי בתקופות שונות בתולדות התרבות העברית ניתנה עדיפות לאחד משני היסודות: הקינה המקראית מבליטה את ייחודו של המת (למשל קינת דוד על שאול ויהונתן), הקינה בימי-הביניים מבליטה את היסוד המופשט (לדוגמה "בימי יקותיאל" מאת שלמה אבן גבירול), והקינה בשירה המודרנית ממזגת את השתיים (למשל "נשמת יוסי בן-אחותי ברוניה" מאת אמיר גלבע); וראו הלל ברזל, שירה ופואטיקה: מביאליק ועד שירת ההווה – מסות מחקר, יחדיו, תל אביב תש"ן, עמ' 358.

אל ספרו של גרוסמן דרך הסונטות של רילקה, וכיחוד דרך תרגומו של אברהם הוס לאחת מהן, "אורפאוס. אורידיקה. הרמס".<sup>47</sup> באמצעות עירוב הלשונות והזמנים – זמן הכתיבה (המאוחר לזה של רילקה), העת העתיקה, זמן הסיפר – לצד השימוש במושג "דוכסות", המרחיק את העלילה מן המרחב המקומי, מבקש גרוסמן להראות שהתקווה למצוא במעשה השיר כוח דרמטי, המסוגל למחוק את הגבול שבין החיים למתים, אינה ייחודית לו;<sup>48</sup> היא עוברת כחוט השני בתרבות המערבית כולה ואפשר לזהותה כבר בקינתו של אורפאוס, שביקש לגאול את אהובתו אורידיקה מהשואל.<sup>49</sup>

לפי הפרשנות העולה משירו של רילקה, אורידיקה נשאת בממלכת השואל לא בשל הפרת התנאי שהציב האדס, שאסר על אורפאוס לפנות לאחור עד שיצא עם אהובתו מן השואל, אלא משום שהיא מבכרת את המוות על פני החיים. בבחירה לאזכר את שירו של רילקה ולצטט מתוכו מביע אפוא הדוכס את החשש, הטורד גם את מנוחתם של ההורים השכולים האחרים, שגם אם תינתן לבנו הרשות לחזור עימו אל החיים, הוא יבחר במוות: "אבל אמור, דַּבֵּר ברורות / ואל תחוס עלי: / אם היו מרשים לְךָ, הֵם / שם – / לוֹ ניתנה לְךָ האפשרות / לבחור – / היית שבו? / היית שב לכאן? / אֵלֵי??" (עמ' 125–126). ההורים מבינים כי כמו אורפאוס, אין בכוחם להשיב את ילדיהם לחיים, אך גם הם, כמוהו, מוכרחים להמשיך בקינתם ובדרכם לעבר הגבול בין החיים לבין המוות.

הממד הטרנס־היסטורי של היצירה נובע ממיזוג הזמנים, המרחבים והלשונות, ובהן לשונם של ההורים, שאינה מבקשת להיות רפרנציאלית או אינפורמטיבית וכמעט אינה נסמכת על עולם קונקרטי המאופיין בפרטיו. במקום זאת היא מבקשת לתאר חוויות נפשיות וגופניות. ההיצמדות אל מקור הטראומה, שממנו עולה הקינה, מייצרת התכנסות מלנכולית שבה כל סובייקט וסובייקט נתון לכאבו הפרטי, הייחודי,

47. ריינר מריה רילקה, "אורפאוס. אורידיקה. הרמס", מגרמנית: אברהם הוס, בתוך הנ"ל, אלגיות דואינו / סונטים אל אורפאוס, מגרמנית: עדה ברודסקי, כרמל, ירושלים 1998, עמ' 300–304.

48. בעיני סאקס, אחד ממאפייניה של האלגיה הוא שימת דגש על הרמה, על העשייה; הדרמה נועדה לשמר את תנועת האבלים, להבטיח את ההתקדמות, את חציית המרחק. גם אם המרחק הוא פיגורטיבי, או פסיכולוגי, הוא הכרחי להצלחת עבודת האבל; וראו סאקס, *The English Elegy*, לעיל הערה 8, עמ' 9.

49. ברשימתו על נופל מחוץ לזמן כותב בלבן שהרחקת העולם המתואר "נובעת מעצם ההחלטה לא להציע לקוראים סיפור ריאליסטי-פסיכולוגי, אלא לדבוק בדגם המיתולוגי של הניסיון לרדת לשואל כדי להתחבר אל המתים"; וראו בלבן, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן, לעיל הערה 5. השפעתו של המיתוס האורפאי על תרבות המערב ניכרת בבירור באופן שבו מנוסחת בה הזיקה הכמו־אינהרנטית שבין מוות ליצירה. מעניינת במיוחד קריאתו של מוריס בלאנשו במיתוס, הניצבת במקוד הגותו וקושרת בין "המרחב הספרותי" לבין "מרחב המוות", וראו בספרו הספר העתידי לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן־נפתלי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011.

שאינו ניתן לשיכוך. לכן גם זוגות ההורים מופיעים בספר על פי רוב כנפרד: רושם קורות העיר ואשתו נפרדו זה מזה, הסנדלר אינו יכול לשאת את גמגומיה של אשתו המיילדת, האיש ההולך ואשתו התבוססו בשתיקתם עד הרגע שבו בחר האיש לעזוב את ביתם ולהשאיר את אשתו מאחור כדי ללכת ל"שם". אולם אף על פי ששפת הקינה מערערת על עצם אפשרותה של התקשורת הסימבולית התקינה ואינה מנסה להפגיש את המקוננים זה עם זה, בכל זאת נקשרים ההורים השכולים לקראת סוף המסע. גם המפגש ביניהם, הנוצר באופן כמעט מאגי, אינו מבוסס על הפן הרפרנציאלי של השפה אלא על הפן הסמיוטי, הרגשי, המייחד את שפת השירה.<sup>50</sup>

הדמויות מגיבות זו לזו בחמלה ובאמפתיה שיש בה יסוד של שותפות גורל והזדהות המורגשת בגוף ובנפש, לפני שהיא מוכנת או מקבלת ביטוי במילים. כך למשל מתוארת התרגשותו האדירה של רושם קורות העיר משירתה של מתקנת הרשתות האילמת, המתוארת כחוויה רב-חושית, סינסתזית, שבה הקול נתפס במונחים ויזואליים: "אני מוכן להישבע", הוא אומר, "שראיתי פס דקיק של אור מפציע מהפה שלה [...] וגם זה שלרגע, כששרה, היא היתה כמעט יפה. אני רק מדווח. והקול שלה היה צלול. הייתי אומר בזהירות: שְׁמִימִי" (עמ' 47). במקום אחר אומר האיש ההולך: "הריח שמדיף / גופך / ביגונך / כשפתאום / צולל עלייך, / עָט; / הריח המר, שבתוכו / אני מוצא תמיד / גם את ריחו" (עמ' 34).

אחד מרגעי המפנה בנופל מחוץ לזמן מתרחש בעקבות תגובתו האמפתית של רושם קורות העיר לבכיו של הקנטאור. עד אז, דיבורו היציב והתוקפני של הקנטאור יצר מרחק רגשי בינו לבין רושם קורות העיר, אך הרגע שבו הקנטאור פורץ בבכי לא רק משנה לחלוטין את מערך היחסים ביניהם אלא גם מאפשר להם, לראשונה, לתת ביטוי לרגשותיהם, ולקנטאור – לעבור מדיבור לשירה. שירת הקינה מקצה מקום מיוחד לסמיוטי – לחזרות המילוליות והצליליות, לגמגומים ולשבירות, להתפרצויות

50. על פי הגדרתה של קריסטבה, הסדר הסמיוטי הוא סדר המזוהה עם היסוד הנשי, הלא-תבוני, הכפוף לגוף ולרגש. לשיטתה, במסגרת המשא ומתן המתקיים בלא הרף בשפה בין הסדר הסימבולי לסדר הסמיוטי, השפה הנורמטיבית, הרציונלית, מאלצת אותנו להרחיק עד כמה שניתן את הסדר הסמיוטי, את אותו יסוד חמקמק המצוי בקרקעית השפה וקשור לרגש ולדחפים הלא-מודעים. בכתיבתה על המלנכוליה, ובכתביה האחרים, קריסטבה מבקשת לכוון את הזרקור דווקא אליו, אל המודחק, להאיר משמעויות חדשות ואופני הבנה חדשים באמצעות התמקדות בחומריותה של הלשון המלנכולית, הסמיוטית, הפואטית, המשבשת את השפה התקשורתית "התקינה"; וראו בספרה שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה (1987), מצרפתית: קרן שמש, רסלינג, תל אביב 2006; Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York 1984; *Idem.*, *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986; Anna Smith, *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*, Macmillan Press, Basingstoke 1996

הרגשיות ולמבעים הגופניים; כל אלו מייצרים תקשורת הפועמת בתדר אחר, ראשוני, הנסמך על תגובה חושית וישירה. כך למשל מתאר רושם קורות העיר את השינוי המתחולל בו בעודו מאזין לבכיו של הקנטאור:

אני מקשיב. מרגע שקרה הדבר לבתי אסרתי על עצמי רחמים עצמיים מכל סוג שהוא. זה מחייב, כמובן, מידה מסוימת של שליטה עצמית ועמידה מתמדת על המשמר. גם בלילות. עם זאת, אינני יכול לאסור על הקנטאור לבכות. זה עניין פרטי שלו, גם אם משום-מה הוא מתעקש לבכות בקולי. אני מנסה לנחש מה היתה אשתי עושה במצב כזה. אני מתרומם על קצות אצבעותי. היד שלי מרחפת באוויר מעל לראשו. הנה יד שאין לה זכות לגעת באדם. יד עלובה, טמאה, יד של פחדן. אני נושם עמוק ועוצם עיניים ומלטף את תלתליו. "שא, שא", אני אומר לו. (עמ' 92-93)

בחיבורו הפילוסופי על מקור השפה מקנה יוהאן גוטפריד הרדר חשיבות מרובה לרגשות ולתחושות, ובייחוד לכאב, שהם, לטענתו, מקור בלתי נדלה לשפה האנושית. לדידו, אף על פי שהלוגוס והרציונליות מבדילים את השפה האנושית משפת החיות, הם אינם גוברים על הסובייקטיביות והגופניות, הקשורות זו בזו ללא הפרד. השפה הראשונית, החייתית, מביעה את הכאב בגולמיותו. ליבו של האדם נכמר למשמע קולות של בכי וכאב של אדם או של בעל חיים סובל. על כן יש בידה של שפה ראשיתית זו להציע מודל להבנת קהילה הנבנית על קשרי חמלה בין בני האדם.<sup>51</sup>

גישה דומה עולה מדבריו של דונלד ר' ויניקוט, המתאר במושגים פסיכואנליטיים את הבכי כאמצעי תקשורת ראשוני בין תינוקות לאימהותיהם ומציע לחשוב על הבכי הנובע מצער כעל קינה המתאפיינת במוזיקליות ייחודית לה: "יש הסבורים כי הבכי העצוב הוא אחד ממקורות המוזיקה הרצינית ביותר, ובסיוע הבכי העצוב חש התינוק כעין הנאה מוזיקלית. הוא עשוי לפתח בנקל צלילי בכי שונים ולנסותם, בשעה שהוא מצפה לשינה שתדר עליו ותשכיח ממנו את צערו. לכשיגדל מעט ניתן יהיה לשומעו שר לעצמו בעצבות כדי להירדם, וכידוע לך, הדמעות קשורות יותר לבכי עצוב מאשר לכעס".<sup>52</sup> דבריו של ויניקוט על המוזיקליות של הבכי הנובע מצער מחדדים את הקשר שבין הבכי לבין הקינה: לא רק שקינת ההורים השכולים, הבכי שלהם, מעלה את

51. Johann Gottfried Herder, "Treatise on the Origin of Language" (1772), in Michael N. Forster (ed.) *Herder: Philosophical Writings*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 65-72

52. ד"ר ויניקוט, הילד, משפחתו וסביבתו (1954, 1967), מאנגלית: יהודית כפרי, ספרית פועלים, תל אביב 2004, עמ' 51-52.

ההיקשרות הגופנית הראשונית שלהם לילדיהם המתים, היא גם נועדה להגיע בדרכה-  
שלה ל"אחר", להורים האחרים, כדי לקשור את גורלותיהם זה בזה.  
ככיו של הקנטאור חושף בפני רושם קורות העיר, כמעין השתקפות במראה, רגשות  
שגם הוא-עצמו התעקש זמן רב להדחיק. בעקבות המפגש ביניהם חש רושם קורות  
העיר לראשונה צורך עז לספר את סיפור אובדנו, אולם מאחר שהיסס להצטרף לשיירת  
ההולכים הוא מוצא את עצמו לכבד בעיר, ואת סיפורו הוא מספר לחמור שנקרה בדרכו:

אולי דברים בעולם התרַכְכוּ בהיעדרי? החמור מפסיק ללעוס. הוא ממתין לי.  
על הדבר ההוא שקרה לה, לבתי, אסור לי לדַבֵּר עם אף אדם – אני מסביר  
לו – ולמען האמת אסור לי אפילו לזכור אותה, אם כי לא תמיד אני עומד בכך,  
ובייחוד מאז שהאיש ההוא התחיל להקיף את העיר. החמור מפנה אלי את ראשו.  
מבטו חכם וספקן. כן כן, אני לוחש, אפילו לא לזכור אותה, תתאר לך. הוא מניע  
את אוזניו בהשתאות. זה הדוכס, אני אומר ומטיל את זרועותי סביב צווארו, זה  
הוא שפקד עלי, בצו דוכסי, לגלות מביתי, ללכת יומם ולילה ברחובות ולרשום  
את סיפוריהם של אנשי העיר על ילדיהם. והוא גם מי שאסר עלי – בפקודה  
מפורשת! – לזכור אותה, את שלי. כן, מיד אחרי שזה קרה, הוא גזר עלי, אחרי  
שטִבַּעַה, זאת-אומרת הבת, חנה, מול העיניים שלי טבעה, באגם, ולא יכולתי,  
תקשיב, היו גלים גבוהים, ענקיים ואני לא... מה יכולתי...

[...]

השפתיים שלי רועדות פתאום, והחמור מטה את ראשו ומביט בהן בעיון. אני  
חושש שיקרא בהן מלים שאני מעדיף לשמור לעצמי, או כאלה שאסור לי, על-פי  
הצו הדוכסי, לומר אפילו ביני לבין עצמי, או לזכור, ולו ברמז, במלה, ולא לחשוב  
מי היא היתה היום, לו רק היתה. לא לַדְמוּת אותה בכלל, ולא לחלום דמותה.  
גם נאסרו געגועים וכיסופים וכו', או נקיפות פתאומיות של לב, או התכווצות  
קרביים מתהפכים, וגם כל סוג של התייפחות נכלל, מִכִּי עד יַפְחָה קטנה מתוך  
שינה. כְּרוֹת־זִיכּוֹרָן אני, חמור, נְזִיר בתי, אסיר צִינּוּק זעיר נידח בבית-הכלא של  
רוחי, עַד שִׁכְמוּ בְּשִׁיר אֲשֶׁר קִרְאָנוּ פֶּעַם יָחַד, הַדּוּכֶס וְאֲנוּכִי, "חיי, ששמש וירח  
אהבו, דומים למשהו שלא אידע". (עמ' 103-104)

התגובות האמפתיות של החמור לסיפורו של רושם קורות העיר מלמדות שהמוזיקה  
של השפה, הטמפרטורה שלה, קיומה כרצף של צלילים – כל אלו נושאים משמעות  
ומובן גם לבעל חיים. יחס זה אל הבכי כאל שפה ראשונית הטומנת בחובה כאב חייתי  
מתעצם בשל הדמיון שבין דבריו של רושם קורות העיר לחמור לבין תמונת הסיום  
בסיפור שנכתב במקום אחר ובזמן אחר – "יגון" מאת אנטון צ'כוב, שבו, בכל פעם

שהעגלון השכול מנסה לפתוח בשיחה עם אנשים על בנו בזמן עבודתו הוא נדחה בתוקף, ולא נותר לו אלא לפרוק את אשר על ליבו בפני סוסתו:

והוא לובש את בגדיו והולך אל האורחה, במקום שעומדת סוסתו. מהרהר הוא על שכולת־שועל, על שחת, על מזג־האוויר... על בנו, בשעה שהוא יחיד, אינו יכול להרהר... לדבר עליו עם מי שהוא אפשר. אבל להרהר עליו ביחידות ולתאר לעצמו את דמות־דיוקנו קשה לו עד בלתי נשוא...  
[...] יונה שותק שעה קלה ומדבר שוב:

– כך הוא הדבר, אָחִי סוֹסֵתִי... אין עוד קוֹזְמָה בְּיִוֵּנָה... שבק חיים לכל חי... עמד והלך לעולמו... הנה, נאמר דרך משל, סייח קטן יש לך ואת אמו יולדתו של זה הסייח הקטן... ופתאום, נאמר דרך משל, עמד זה הסייח הקטן ושבק חיים לכל חי... הלא יצר לך?  
הסוסה לועסת, מקשיבה ונושמת אל ידי בעליה...  
יונה נמשך אחר דבורו ומספר לפניה הכל...<sup>53</sup>

אמנם הסיבות שהובילו את רושם קורות העיר ואת העגלון לספר את סיפוריהם לבעלי חיים שונות זו מזו, אך הסיטואציה דומה – שניהם מדברים על מות ילדיהם באוזני בעלי חיים. כיוון ששניהם אינם יכולים לדבר על מועקתם באוזני בני אדם אחרים, הם מתווים לעצמם "קו מילוט" – נתיב פרטי, חלופי, המוביל אל מחוץ לחיים כפי שהם, מחוץ לסדר הסימבולי, מחוץ לאנושי.<sup>54</sup> במקרה של רושם קורות העיר, הבכי של הקנטאור ונכונותו של החמור להקשיב הם המאפשרים לו לחשוף את רגשותיו הלא־מעובדים, להצטרף לשיירה המקוננת ולבטא את אוכדנו בקול, בשורות שיר.

מפגשים אלו בין ההורים מבהירים שלמרות השפות הפרטיות והיסודות הסמיוטיים, הדמויות מבינות זו את זו ומתלכדות במהלך המסע לשיירה אחת, לגוף אחד. שפת הקינה חושפת בפני ההורים את הבסיס הסמלי המשותף להם, את הכאב המשותף; כעת הם נעשים כולם לצילו של האיש ההולך ומקבלים את מילותיו, את קולו. כך, למשל, בצאתו לדרך אמר האיש ההולך: "הנה אפול / כעת אפול – // ולא נופל. /

53. אנטון טשחוב, "יגון" (1886), מרוסית: "ד ברקוביץ", מאזנים, א:כ, תרפ"ט, עמ' 10; בכמה תרגומים אחרים נקרא הסיפור "מועקה".

54. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris 1980. במושג "קו מילוט" ("ligne de fuite") הכוונה לנתיב של שינוי וחציית סף המחלף מגופים ומישויות יכולות, דרכי פעולה ותגובות חדשות: "קווי מילוט משחררים עוצמות חדשות, מממשים אפשרויות וירטואליות שקוים רגילים חוסמים. הם משנים את צורת הטריטוריה, את ההרכב שלה, את הנגישות שלה לטריטוריות אחרות"; וראו אייל דותן, "קו מילוט (א)", 2010, 'הבלוג של אייל דותן – תיאוריה, ספרות, אמנות, ביקורת תרבות', <https://eyaldotan.com>

הנה כעת / הלב / יחדל – // ולא חָדַל. // הנה צל / וערפל – / כעת, כעת / אפול –  
 " (עמ' 38-39), ולאחר שהצטרפו אליו חוזרים על דבריו גם המורה הקשיש לחשבון  
 ואשתו של רושם קורות העיר: "הנה אפול, / כעת אפול? / ולא נופל. / הנה צל /  
 וערפל, / כפור / עולה / מבור אפל – / כעת, / כעת / אפול – / [...] / הנה כעת / הלב  
 יחדל – / ולא / חָדַל – / הנה צל / וערפל – / כעת? / כעת אפול?" (עמ' 102-103).  
 מתוך ההזדהות שהם חשים עתה זה כלפי זה הם מסוגלים לקונן יחדיו, באותם קולות  
 ובאותן מילים. קולות אלו, קולות הבכי והיללה של הקינה, נועדו להישמע בציבור כי  
 רק כך, בתחומה של הקינה, מתאפשרת קהילה.<sup>55</sup>

### "סיפור לי פעם איש מאריך רחוקה": המקומי והפוליטי בנופל מחוץ לזמן

נופל מחוץ לזמן הוא טקסט אלגי, אלגורי וארכיטיפי במובהק. באמצעות עיצוב הטראומה  
 של ההורים כאירוע שאי אפשר למקמו ולהגדירו בבהירות, ואשר מופיע ומתקיים מחוץ  
 לגבולות מוחשיים של זמן ומקום, מוצג העצב ההורי כמעין חוליה טרנס-היסטורית  
 הקושרת תרבויות וזמנים כדי לבנות תשתית אמפתית כלל-אנושית. עם זאת, למרות  
 ניסיונו של גרוסמן להרחיק את העלילה מגבולות ישראל ומהזמן העכשווי, ובעיקר  
 מהביוגרפיה האישית שלו, אפשר לזהות כאמור בספר יסודות אלגוריים המהדהדים  
 את המציאות הישראלית הלאומית.<sup>56</sup> תנועה עדינה זו בין קוטב לקוטב מאפשרת  
 התבוננות מרוחקת, מרומזת וביקורתית – ואולי גם נוחה יותר לקוראים – על הנעשה  
 במרחב הישראלי.

בהעמדת עולם על-זמני ועל-מרחבי על גבי מציאות רבת כאב ומוות משתלב  
 גרוסמן במסורת של כתיבה אלגורית בספרות העברית החדשה. בפואמה של נתן אלתרמן  
 שמחת עניים (1940), לדוגמה, שגיבוריה הראשיים הם אדם מת ואהובתו החיה הנמצאת  
 בעיר נצורה, מוצב עולם ארכיטיפי ואלגורי ומתוארים "החיים על קו הקץ" – חיים  
 לצד המוות. הפואמה זכתה לפרשנויות רבות בשל הרובד האלגורי המועצם, המשלב  
 את הריאלי והברוי, ובשל הרובד הלשוני, הממזג לשון מוצפנת ביותר ולשון הרוויה  
 רמיזות לטקסטים יהודיים מסורתיים.<sup>57</sup> לטענת עוזי שביט, יצירה זו נכתבה "בתגובה

55. שחר, "לקונן ולהוכיח", לעיל הערה 34, עמ' 38.

56. על הקשר בין ההפשטה בנופל מחוץ לזמן ליסודותיו האלגוריים כותב גלזומן, הטוען שהספר  
 אמנם כותב כמחזה אך לא כמחזה ריאליסטי, שכן הוא "מתכתב עם מחזות המוסר האלגוריים,  
 שיש בהם יסוד בולט של הפשטה"; וראו מאמרו "כתיבת השכול של דויד גרוסמן", לעיל הערה  
 1, עמ' 372.

57. אברהם בלבן, "קץ מות האב", הארץ, 7 בינואר 2008.



ישירה, סימבוליסטית-חזונית, לאירועים המסחררים של השנה הראשונה למלחמה, שהחלה בספטמבר 1939 בכיבוש הבוק של פולין על מיליוני יהודיה, ונסתיימה בספטמבר 1940 בכישלון הגרמני הראשון במלחמה ב'קרב על בריטניה';<sup>58</sup> בעיני שביט, כוחה של פואמה חידתית זו מצוי במוקד שירי כפול "המשלב את הזמני והעל-זמני ואת הפרטיקולרי הלאומי והאוניברסלי".<sup>58</sup>

מתח זה בין האסון המופשט והא־היסטורי לבין האסון האישי ניכר גם בנופך מחוץ לזמן: מבעד למעטפת המופשטת שפורשת שפת הקינה מהדהד בעוצמה רבה מות בנו של גרוסמן, אורי, במלחמת לבנון השנייה. הזיקה בין גרוסמן לבין האיש ההולך מצטיירת הן בשל נסיבות המוות של בניהם, שנפלו שניהם במלחמה, והן בשל הביקורת האנטי-מלחמתית המושמת בפיהן של הדמויות. כבר בתחילת הספר חושף סיפורו של האיש ההולך את עקבות הביוגרפיה של הסופר: בנו של האיש, אורי, נהרג לפני חמש שנים במלחמה, ובנו של גרוסמן, אורי, נפל כחמש שנים לפני פרסום הספר. אזכורי המלחמה אמנם מועטים, אך הם נושאים בחובם ביקורת פוליטית ברורה – הן כלפי מלחמות בכלל הן כלפי מודל השכול המוצב לפני ההורים השכולים, שבניהם נהרגו במלחמות ישראל.

בעמודים הראשונים של הספר מתארים האיש והאישה את מעמד הבשורה: "בלילה באו אנשים, / נשאו בפיהם / בשורה. / דרך ארוכה הלכו, / שתקו בחומרה, / [...] / הכירו שאפשר להחזיק / את המוות בפה כמו / סוכרייה / של רעל, שהם בדרך-פלא / חסינים לה" (עמ' 11-12). גלזמן קורא את תיאור הבשורה בנופך מחוץ לזמן לצד ההספד שנשא גרוסמן בהלוויית בנו, שבו הוא תיאר את רגע קבלת הבשורה על מותו של אורי, ומצביע על הפער בין התחושה שהתעוררה עם קבלת הידיעה, ולפיה "החיים נגמרו", לבין ההצהרה שנשאו הוא ואשתו כעבור חמש שעות בפני בתם: "אמרנו נחיה".<sup>59</sup> "בהספד", כותב גלזמן, "ההחלטה היא חלק מאותה עמדה רציונלית של חיוב החיים, המאפיינת את האבל הרשמי. עם זאת, דומה שבנופך מחוץ לזמן גרוסמן שב אל ההחלטה לרדוק בחיים שתוארה בהספד וכותב אותה מחדש".<sup>60</sup> ואכן, לאחר חמש שנות שתיקה שבים האיש והאישה ומשחזרים את רגע קבלת הבשורה, כשעדיין לא ברור כלל שהם מסוגלים לשוב ולרדוק בחיים:

58. עוזי שביט, "הבת והאחים: עוד לסוגיית האינטרפרטציה והמשמעות של 'שמחת עניים'", בתוך חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים 2007, עמ' 805, 812.

59. דויד גרוסמן, "אורי, היית לי משהו לרוץ איתו", *Ynet*, 15 באוגוסט 2006.

60. גלזמן, "כתיבת השכול של דויד גרוסמן", לעיל הערה 1, עמ' 370.

ברגע אחד נזרקנו  
 לארץ גזרה.  
 באו בלילה, דפקו על דלתנו,  
 אמרו: בשעה זאת וזאת,  
 במקום זה וזה, בנכם,  
 כך וכך.  
 מהר מהר טוּו  
 רשת צפופה, שעה  
 ודקה ומקום מדויק,  
 וברשת היה חור, אתה  
 מבין? ברשת  
 הצפופה היה  
 כנראה חור  
 ובנו  
 נפל  
 לתהום – (עמ' 23-24)

הפועל "נפל" מתאר כאן את מות הבן ש"נפל לתהום"; בהמשך קושר האיש ההולך את הפועל נפ"ל למלחמה: "סיפר / לי פעם איש מארץ / רחוקה, שבשפתו / אומרים על מי שמת / במלחמה, 'נפל'" (עמ' 63).<sup>61</sup> אולם לאחר שהכניס את הפועל להקשרו העברי-ישראלי מנתק אותו האיש ההולך מן השיוך המידי לחיילים שנהרגו במלחמות באותה "ארץ רחוקה": "וכך אתה: מחויץ / לזמן נפלת, הזמן / שבו אני שוכן / חולף / על פניך: דמות / עומדת לבדה / על רציף / בלילה / ששחורו / דלף מתוכו / עד קלות. / אני רואה אותך / אבל אני נוגע. / אינני חש אותך / במחוישי הזמן / שלי" (עמ' 63-64). המובנים השונים של הפועל נפ"ל מאפשרים לספר לנוע כל העת על הגבול הדק שבין הקונקרטי למופשט.<sup>62</sup>

61. שורשיה של השאלה זו מצויים במקרא: "וַיִּלְחַמוּ פְּלִשְׁתִּים וַיִּנְגַּף יִשְׂרָאֵל וַיִּנְסוּ אִישׁ לְאֹהָלָיו וַתְּהִי הַמָּקֶה גְדוֹלָה מְאֹד וַיִּפֹּל מִיִּשְׂרָאֵל שְׁלֹשִׁים אֶלֶף רִגְלִי" (שמואל א ד, י).

62. השימוש הנרחב בפועל נפ"ל, המופיע כבר בכותרת הספר, מטעין את המטאפורה השחוקה במשמעויות נוספות הקשורות באובדן, למשל נפילה "מחוץ לזמן", המוזכרת גם כאן; נפילה לתהום המוות; צל המוות שנפל על ההורים; והנפילה שההורים רוצים להשיג בהליכתם האמורה לקרב אותם אל המתים. כך, הדה-אוטומטיזציה של המטאפורה מביאה לקריאה ליטרלית של המילה – נפילה של ממש – ומדגישה אף יותר את תחושת הנפילה המלווה את ההורים מאז מות הילדים.

אשתו של האיש ההולך, המשקיפה על ההולכים מראש מגדל הפעמונים, מבכה  
אף היא את מות בנם במלחמה. בעיניה, אחת היא מי הם הצדדים הנלחמים, ולמותם  
במלחמה אין שום פשר או הצדקה:

[...] אלה שבאים לצפות  
במלחמה שלנו  
הנצחית, בעמק שמעבר לגבעות.  
עומדים שעות, שותים, יורקים  
ומביטים במשקפות, ומהמרים  
על תוצאות. ושוב שותים, צורחים  
הורֶרָא בקולי־קולות אם  
איזה חייל שָם – מסכן שאי־אפשר  
להבחין  
אם שלנו הוא או שלהם – מצליח  
בקושי גדול  
להרים את חרבו. גם אתה היית  
שם, בני, מה  
עשית  
שם, מה  
לָךְ  
ולשם – (עמ' 79-80)

בדבריה היא מתארת את המלחמה הנצחית המתרחשת בשטחה של אותה דוכסות אנדית  
ואת היחס של אזרחיה אל המלחמה, שכמוהו כיחסם אל משחק ספורט. מתחת לפני  
השטח של הטקסט הביקורתי המופשט והארכיטיפי מצויה המציאות בישראל, שמאז  
הקמתה המלחמות רודפות בה זו אחר זו והגויות נערמות בה זו על גבי זו.  
ביקורת סמויה יותר על המלחמה ניתן לזהות בהתייחסותם של ההולכים לאדמה  
שהם חופרים בה שוחות כדי להיכנס לתוכן, חיים: "זמן רב חיכתה שיחפרו אותה, שִפְכָה  
/ יחפרו, שיחפרו / בה אנשים / כמונו – סוף־סוף / נמצא לנו שימוש – וגם הרגשנו  
/ כמה היא רוצה, האדמה, / שיתפלו, שיצהלו / בה, שיצחקו / לתוך־תוכה – רק  
דמעות / ודם ויזע / העֲרִינו לתוכה תמיד. מְתִי, / תגיד, מתי צחק / אדם / לתוך /  
האדמה?" (עמ' 157). ביקורת זו על הדם שְנַעְרָה אל תוך האדמה מתחדדת בהמשך  
הדברים, כאשר ההולכים מתארים את האדמה כאם שכולה: "והיא – היא אִם / כל חי,

ולפיכך / גם אם כל מת, שכולה-חיה, / חמימה ומפרפרת בדינינו, כאילו / מתחננת  
 שנמשך, שעוד ועוד נדלה / מתוך רחמה את חמדתם של הנעורים / שנשמנו בה, את  
 מתק הילדות / אשר הפכה בה / לעפר – " (עמ' 158).<sup>63</sup> תפיסה דואלית זו של האדמה,  
 שמצד אחד מצמיחה חיים חדשים ומצד שני קוברת בתוכה אנשים, מאמצת את העמדה  
 המובלעת בקינה עברית אחרת – שירו המכונן והקנוני של שאול טשרניחובסקי, "ראי  
 אדמה", שנכתב ב-1939 כקינה על מותם של אנשי הישוב במאורעות תרצ"ו-תרצ"ט  
 ובמבצעי הקמת ישובי חומה ומגדל ועל המציאות הארץ-ישראלית ככלל, שבה הבנים  
 מוקרבים למען ביטחון המולדת.<sup>64</sup> הקורבן מוצג בשיר כהכרח המציאות אך גם כחטא  
 איום כלפי האדמה, אם כל חי, וכלפי טבע החיים. לצד המחאה נגד המלחמה מפנה  
 השיר אצבע מאשימה כלפי העם, שבמקום להטמין באדמה זרעי דגנים, שהם בסיס  
 הקיום, מטמין בה את מתיו הצעירים.<sup>65</sup>

63. בלשון חז"ל, אחת המשמעויות של המילה "קבר" היא רחם, וראו שבת קכט ע"א; נידה כא ע"א,  
 וכן מילון אבן שושן, ערך "קבר". ירידתם של ההורים אל תוך הקבר מביעה גם את השאיפה  
 להיכנס לרחמה של אמא-אדמה ולחזור למצב הילדי, הראשוני, הקודם גם למות הילדים וגם  
 לשפה. שורות אלו בנופך מחוץ לזמן מהדהדות את שירו של נתן זך "הקינה על דניאל אדמה",  
 שבו נשמע קול הזעקה של אישה שבנה דניאל מת ונאסף אל תוך האדמה; וראו בספרו שירים  
 שונים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1960, עמ' 93. קינתו של זך, הנעה גם היא בין הפרטי ללאומי,  
 מציעה מבט אירוני-ביקורתי על הקינה הלאומית, שכן, כפי שכותב ברזל, אמנם השיר מסתיים  
 ברמז לסיום המסורתי של שירי הקינה, היוצר זיקה בין דובר השיר לבין המת, ובקריאה בשמו  
 של המת ("תַעֲרַב לְךָ שְׁנֵתָךְ דְּנִיָּאל אֲדָמָה"), "אך האופי הסמלי המובהק של השם: דניאל שירד  
 לגוב-אריות, ירד לאדמה, מורה שהשיר בוחר לו גיבור שהוא אנטי-גיבור, מייצגו של כל אדם";  
 וראו ברזל, שירה ופואטיקה, לעיל הערה 46, עמ' 359.

64. לפי חמוטל צמיר, תפיסה דואלית זו נובעת משאיפתה של התנועה הציונית לשלול את הגלות  
 ואת היהודי הגלותי וליצור רצף עם הזהות המקראית: "זוהי שאיפה גברית ביסודה להיוולד  
 מאדמת ארץ ישראל על ידי קשר ארוטי עמה, הפך-יה שלה והקרבה למענה [...] כמובן, תשוקה זו  
 לשייכות ילידית אינה אלא ניסוח מהופך לתשוקה הלאומית-פוליטית לבעלות על הארץ"; לדברי  
 צמיר, באמצעות היקשרות רבת-עוצמה זו עם האדמה נוצר רצף מדומיין עם העבר המקראי, וראו  
 על כך במאמרה "מהיסטוריה למיתוס: מיתוזיות של ילידיות בשירת דור המדינה", בתוך יותם  
 בנזימן (עורך), משחקי זיכרון: תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, מכון ון ליר בירושלים  
 והקיבוץ המאוחד, ירושלים 2008, עמ' 104. קישור זה בין האישה לאדמה מופיע כבר במיתוסים  
 קדומים שבהם יחסו של הגבר – המייצג את "התרבות" – לאדמה-האישה הוא אמביוולנטי, כיוון  
 שהאדמה-האישה מסמלת הן את כוחות החיים הן את כוחות המוות. תפיסה זו, שעולה משירו  
 של טשרניחובסקי, מהדהדת גם בדבריו של האיש ההולך, המביע רצון להשיב לאדמה את כוחה  
 להעניק חיים, את פוריותה, ולהשכיח ממנה, ועל ידי כך גם מעצמו, את המוות.

65. שאול טשרניחובסקי, "ראי אדמה", שירים, שוקן, ירושלים ותל אביב תשי"ב, עמ' 642. בבית  
 השני של השיר נדמה כי הנחמה עשויה לעלות מתוך התפיסה הגורסת שקורבן למען הכלל אינו  
 קורבן שווא, אך השורה המנחה "ראי, אֲדָמָה, פִּי הֵינִי בְּזָבְנִים עַד מָאֹד" חוזרת בסופו ומדגישה  
 שוב את בזבוז החיים.

בנאום שנשא באזכרה לזכרו של יצחק רבין ב-4 בנובמבר 2006 ציטט גרוסמן את השורה "רָאִי, אֲדָמָה, כִּי הָיִינוּ בְּנֵי־בָנִים עַד מָאֹד" והוסיף: "בחקיק הארמה בארץ ישראל אנו טומנים פעם אחר פעם אנשים צעירים בשיא לבלובם [...] מותם של אנשים צעירים הוא בזבוז נורא, זועק. אבל לא פחות נוראה התחושה שכבר שנים רבות מדינת ישראל מבזבזת באופן נפשע לא רק את חיי בניה, אלא גם את הנס שאירע לה; את ההזדמנות הגדולה והנדירה שהעניקה לה ההיסטוריה, את ההזדמנות ליצור פה מדינה מתוקנת, נאורה, דמוקרטית, שתנהג לפי ערכים יהודיים ואוניברסליים".<sup>66</sup> בנופל מחוץ לזמן גרוסמן אמנם מתרחק מן ההקשרים הביוגרפיים והפוליטיים המיידיים ופונה לתיאור של ארץ דמיונית ומופשטת, אך לאורך הספר כולו הוא מותיר את עקבות הביוגרפיה שלו-עצמו, מעין עקבות זיכרון לבנו, ואף אינו נמנע מביקורת על התפיסה המציגה את המלחמה כהכרחית לקיום הישראלי, שהמוות הוא מנת חלקו הבלתי נמנע – "הנוסח הביטחוני", בלשונו של אורי ש. כהן.<sup>67</sup> על כן, אל מול הנטייה של קוראים רבים להתעלם מהפן הביקורתי הטמון בספר, הקריאה שאני מציעה חושפת לא רק שיירים של הפוליטי אלא גם פרובלמטיזציה של מודל השכול הלאומי, השוזרת במלאכת מחשבת את הפוליטי והאישי זה בזה.

### "והחומה, כבר לא עמדה": סוף דבר

בראיון לאחר צאת הספר לאור דיבר גרוסמן על המתח הקיים בו בין המקומי למופשט: "כיוון שהוא אוניברסלי, הוא גם ישראלי. יותר מזה, אם יש בו איזה ניואנס ישראלי מאוד זה הרצון שלי לדבר על המוות הקטן, הפרטי, לא הגדול הכללי. המתים הפרטיים עוברים במהרה לתחום המוות הקולקטיבי, קל וחומר מישהו שנופל במלחמה בישראל, שעובר תהליך מידי של הלאמה. לי היה חשוב לעשות את התהליך ההפוך הזה; לתבוע את האדם הפרטי, האינטימי, לשחרר אותו מכל תיבת התהודה הלאומית".<sup>68</sup> דבריו אלו של גרוסמן מהדהדים את הבחנתה של חנה נוה בדבר "מודל השכול הלאומי", אותו

66. "נאומו של דויד גרוסמן בעצרת לזכר יצחק רבין", הארץ, 4 בנובמבר 2006. עוד על נאום זה ראו גלזמן, "כתיבת השכול של דויד גרוסמן", לעיל הערה 1, עמ' 356-357.

67. אורי ש. כהן, הנוסח הביטחוני ותרבות המלחמה העברית, מוסד ביאליק, ירושלים 2017, עמ' 9-10.

68. יותם שווימר, "דויד גרוסמן: 'הכתיבה נתנה לי את החיים בחזרה'", *ynet*, 18 במאי 2012. גרוסמן מציג כאן את ספרו כ"אוניברסלי" בשל אופיו המופשט והעל-זמני של השכול המתואר בו, אולם דומה שמאחר שהגיאוגרפיה הספרותית של גרוסמן תחומה בגבולות המסורת הקנונית המערבית, הוא מייצר זהות בין "אוניברסלי" ל"מערבי"; לפיכך נמנעתי לאורך המאמר משימוש במילה "אוניברסלי".

”פרק ברפרטואר של הממסד הפטריארכלי, שבחר לו דרכים להשתיק את קולה של תרבות פרצנית, אמוציונלית, שאינה מכירה בעקרונות הרציונליזם כעקרונות חיים”. לדידה של נוה, באמצעות כינוס ההורים השכולים תחת ההגדרה של ”משפחות השכול”, כסמל פטריוטי מקודש, ניכס הממסד את השכול, הלאים את האבל הפרטי וסיפח אותו למרחב הציבורי, הפועל לריסון רגשותיהם של השכולים ולהדחקתם.<sup>69</sup> בחירתו של גרוסמן להציג מציאות מופשטת, למחוק את מסמני הזיהוי הלאומיים ולהציב במקומם עולם אלגורי שבו אין היררכיות בין סוגי השכול, מאפשרת לחמוק מלפיתתו של הלאומי ולהציע דרך-ביניים פיוטית-פוליטית המחלצת את האישי שהולאם.

על היסוד הפוליטי המתריס הטמון באלגוריה זו כותב גלוזמן, המטעים כי דווקא משום שבשונה מאשה בורחת מבשורה, נופל מחוץ לזמן אינו נטוע בהקשר צבאי קונקרטי, הוא ”מבצע מהלך רדיקלי של ׳דה-מיליטריזציה של השכול׳״.<sup>70</sup> ואכן, הפן הביקורתי של נופל מחוץ לזמן ניכר במיוחד בהשוואה לרומן הקודם של גרוסמן, המאשר את ערכיו של השיח הביטחוני ההגמוני ומביע את ״היוואשותו המוחלטת של הסופר מן האפשרות שהספרות תייצר מאבק פוליטי ממשי של התנגדות״, כפי שטוענת דנה אולמרט.<sup>71</sup> לעומת זאת, בנופל מחוץ לזמן מובעת ההתנגדות למצב העניינים הקיים דרך ההצעה לחרוג מ״דפוס האבל הרשמי״ המאפיין את החברה הישראלית.

לא רבים הם ייצוגי השכול שנכתבו בספרות העברית, אך המעטים שנכתבו ביקורתיים בדרך כלל כלפי דפוס השכול הלאומי שמתארת נוה. מביין יצירות הספרות העוסקות בשכול, נופל מחוץ לזמן קרוב במיוחד לספרה יוצא הדופן של יהודית הנדל הר הטועים, שפורסם עשרים שנה קודם לכן, ב־1991, והמציג יחס אינטימי לשכול.<sup>72</sup>

69. חנה נוה, בשבי האבל: האבל בראי הספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1993, עמ' 147-148.

70. גלוזמן, ״כתיבת השכול של דויד גרוסמן״, לעיל הערה 1, עמ' 350.

71. דנה אולמרט, כחומה עמודנה: אימהות ללוחמים בספרות העברית, סדרת מגדרים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2019, עמ' 256; להרחבה ראו שם, עמ' 253-268, וכן הנ״ל, ״אימהות לחיילים בספרות הישראלית: המקרה של אשה בורחת מבשורה מאת דויד גרוסמן״, מכאן, יז, תשע״ח, עמ' 63; מילנר, ״Sacrifice and Redemption״, לעיל הערה 12, עמ' 332.

72. יהודית הנדל, הר הטועים, הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1991. הספר אמנם זכה לשבחי הביקורת אך התקבל בציבור באדישות ובקיריות. מירון העיר כי הביקורת שנכתבו עם יציאתו לאור לא היו מלוות ״בתוכנות מעמיקות, לא פתחו את הספר בפני הקוראים, ולא מנעו את האדישות הציבורית לספר ואת השתקתו בצורת הימנעות מכל דיון רציני, אפילו שולל, בתכנים הנפשיים ובבעיות החברתיות שהועלו בו, עובדה שאפשר להבין רק על רקע זה שהספר מעמיד בפני החברה והתרבות הישראלית דיוקן שאין הן מוכנות להסתכל בו״; וראו בספרו הכוח החלש: עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2002, עמ' 173-174. להרחבה על הדמיון והשוני בין שתי היצירות ראו ורד שמשי, ״קול השכול: הפואטיקה של המלנכוליה ב״הר הטועים״ ליהודית הנדל וב״נופל מחוץ לזמן״ לדויד גרוסמן״, עבודת גמר לתואר מוסמך,

נקודת המוצא של שני הספרים דומה: שניהם נפתחים בתמונה של הורים שכולים המתקשים לחיות לאחר מות ילדיהם, ושניהם מציגים את השכול כמצב קיומי; לא אבל טרי שאפשר לקוות כי יתקהה עם הזמן אלא אבל רב-שנים שאין ממנו מוצא. אך לצד הדמיון קיימים ביניהם שני הבדלים חשובים. ראשית, בשונה מעלילת נופל מחוץ לזמן, העלילה של הר הטועים נטועה עמוק בתוך ההקשר הישראלי: היא מתמקדת בשני זוגות הורים שבניהם נפלו במלחמת יום הכיפורים, ובתוך כך היא חושפת שכול מקיף של הורים שבניהם נהרגו במלחמות ישראל. שנית, וכאן טמון ההבדל המכריע בין שני הספרים, לעומת ההורים בהר הטועים, הנתונים בשגרת אבל סיזיפית ומונוטונית שנקודות הציון היחידות בהן ימי העלייה לקבר בבית הקברות הצבאי, שלעולם אינם ימי האבל והזיכרון הרשמיים של מדינת ישראל, ההורים בנפול מחוץ לזמן מחפשים אחר תנועה פיזית ונפשית שתאפשר להם להיחלץ מקיפאונם הממית. אם בהר הטועים ההורים חוברים זה לזה מתוך הסכמה שבשתיקה, מעין הבנה שלא נותר להם אלא לחיות חיים-לא-חיים ולשתוק את מות הבנים, בנפול מחוץ לזמן הקשר ביניהם נובע דווקא מתוך ההסכמה לא לשתוק, מן הרצון או הכורח לנסות לנוע ולדבר על האובדן בדרכם-שלהם ובמילותיהם-שלהם, גם אם הדבר נדמה כבלתי אפשרי.

בדומה למקהלה בטרגדיה היוונית, המקוננת בקולה ובגופה על מות הגיבורים, ההורים בנפול מחוץ לזמן מביעים קינה ותוכחה בקול אחד, אולם בשונה ממנה, גם כשהם שרים בקול אחד אפשר להבחין בקולו של כל הורה בנפרד – קול הנבדל מהקולות האחרים הן ביחסו לנסיבות המוות של בנו או בתו הן באמצעות סגנון דיבורו. גם כשהם שרים יחד, כמקהלה, כל אחד מהם שומר על מובחנותו, על ייחודו של השכול שלו-עצמו.<sup>73</sup> שילוב כמעט בלתי אפשרי זה של מקהלת אבילים אחת מגובשת וקולות בודדים מובחנים מעצים את זעקתם של ההורים. יתר על כן, ביציאתם מבתיהם ובהתגבשותם לכדי קהילה-מקהלה השרה את אובדנה בפומבי יש משום פוליטיזציה של מצב עניינים נתון – אובדן ילדים. קינתם, המתארת עולם מופשט ואלגורי, היא המרד של גרוסמן, האב השכול והסופר הקנוני; מרד המבוסס על סירובם של הורים

אוניברסיטת תל אביב, 2018. עוד על הדמיון בין היצירות ראו גלזומן, "כתיבת השכול של דויד גרוסמן", לעיל הערה 1, עמ' 376.

73. בהקשר זה כותבת שיפמן כי "הקושי המרכזי העומד לפני רומן המנסה לנסח את האבל טמון בניסיון לדבר בלשון הרבים את מה שפרטי יותר מכל – את האובדן החד-פעמי והנצחי של הילד הפרטי. ברגע שהאובדן מנוסח, הוא עלול לאבד מפרטיותו ומחד-פעמיותו. גרוסמן נלחם בפרדוקס באמצעות תזמור הקולות. ריבוי הקולות מאפשר נגיעות אינספור בגוונים שונים של אובדן – לא הקלישאה האחת, 'לא כברוש', כפי שכתב יהודה עמיחי, אלא אלפי התבטאויות זהירות. [...] וכך אנו נוגעים באובדן במלוא פרטיו הספציפיים, המתחמקים מקלישאה"; וראו שיפמן, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן, לעיל הערה 4.

לקבל את גזרת מותם של ילדיהם ואת עובדת קיומה של חומה בינם לבין ילדיהם המתים והמתגלם בבחירה ללכת נגד ההיגיון אל גבול ממלכת המתים וליצור שפה חדשה, סיפית, שפת פרוזה־שירה שתאחוז במתח שבין המוות לחיים.