

מבוא

קריסה היא דבר מה שמגיע וחולף, היא רגע אחד אינטנסיבי המבהיר את מה שהיה לפניו ואת מה שיהיה אחריו. כל רגע, שבריר שנייה של חיים, הוא לכאורה פוטנציאל לקריסה, והקטסטרופה היא מטבעה היוצא מן הכלל, הרגע החולף. במובן מסוים, הפלא האנושי הוא בכך שכל נסיעה על הכביש, ואף טיסה במטוס, כל טיפוס על הר או על סולם, ובסופו של דבר כל קימה בבוקר, צחצוח שיניים, מקלחת, ארוחה, ישיבה מול מחשב ופגישה עם הזולת, כל אלה הם דברים החולפים בלי קריסה. מכאן נובע הפער בין עמודי החדשות לבין היומיום שלנו כקהילה: מצד אחד חרדים לידיעה, מצד אחר מקיימים את עצמנו, לבד וגם ביחד.

בפרגמנט מתוך יומניו של פרנץ קפקא משווה המתבר בין שתי חוויות קיצון: החוויה של כמעט מוות (שבימינו אולי היינו מכנים אותה "מוות קליני") והחוויה של ההתגלות האלוהית למשה בהר סיני. משני החוזרים – משה החוזר מן ההר וזה שחוזר לאחר שכמעט מת – אפשר ללמוד הרבה, אבל את המהותי (ההחלטי, *das Entscheidende*) אי אפשר ללמוד מהם, מכיוון שבעצם לא חוו אותנו; אילו חוו אותנו, לא היו חוזרים (N: 141–142). את קפקא מעניין דווקא רגע החזרה: הוא מתייחס לאיש שכמעט מת כאל מי שחויית הקיצון גרמה לו להעריך יותר את החיים הרגילים. הוא מתאר את משה החוזר בהתלהבות רבה מהר סיני, החש אהבה גדולה לאנשים שאליהם נמלט חזרה, כי יש לו דבר מה גדול כל כך לספר להם (במקרה זה התורה עצמה). בסוף הפרגמנט האמור קפקא מתייחס לאנושות בכלל בגוף ראשון רבים; לדבריו, לנו אין כל עניין לגלות מה התרחש שם ברגע הקיצון, מכיוון שחשוב לנו להישאר בסופו של דבר כאן; איננו יכולים להסכין עם חוויה שתטלטל את ה"ביחד" הזה. את קפקא מעניין הרצון להיות

יחד ולחלוק את החיים בסיפורים, רצון שגובר על הסקרנות הגדולה לבדוק את שמעבר לחיים. הכוח הזה הוא אכן כוח טמיר, שאינו נובע רק מהפחד שבמעשה הקיצון, אלא קודם כול מאהבת השגרה עצמה; הנשגב, המתואר בפגישה עם המוות או בפגישה עם האלוהי, מתגמד לגמרי למול ההנאה הטריטוריאלי של חיים עם בני אדם אחרים. את החיים האלה אנו מעבירים באמצעות הסיפור, באמצעות השיתוף במילים. במקרה זה מדובר בשיתוף של חוויית הקיצון עצמה, שקפקא מדגיש פעמים מספר את כפיפותה לשגרת הדיבור. קיצונית ככל שתהיה, היא תמיד משנית לסבך הגדול הזה שבו אנו שרויים: סבך ה"היות יחד" של הייצוג במילים. אנו מחויבים לייצוג הזה של השפה וה"היות יחד" יותר מלכל דבר אחר, שכן דעתנו, העשויה בעצמה אותו ייצוג לשוני, אינה יכולה לשאת את ביטולו. מכאן שאירוע קיצון ההופך לחיים, לשגרה של שנים (כמו למשל שואת יהדות אירופה, ובמידה רבה גם הנכבה הפלסטינית), הולך ונכפף אל הדיבור עד שהוא נעשה לבנאלי. וקפקא מסיים – "למעשה אין לכך קשר עם פחד המוות".

ויואן ליסקה הראתה כי בחירה זו של קפקא, בשגרתו על פני הטוטלי, משקפת גם את גישתו של חוקר הספרות האמריקאי הגדול ג'פרי הרטמן לקריאה במסורת היהודית כמו גם בעדויות שואה. בשני המקרים יש מתח בין אירוע קיצון, המסרב לייצוג, שכן מי שחווה אותו אינו יכול להעיד עליו (מכיון שהוא טראומטי או מכיון שהוא טרנסצנדנטי), לבין הרצון העז לתווך ולהנגיש את הדברים, להפוך אותם באמצעות המדרש היהודי לשיח.¹ בספרו האחרון הציג ההיסטוריון דומיניק לה קפרה את האופן שבו הגיע קול המספר ברומן המאה התשע עשרה והעשרים לקריסה המשקפת את הניסיון הטראומטי המודרני. כך הוא מסכם בחדות את משבר הייצוג הזה:

הגישה לטראומה, לרבות העברתה באמצעות נרטיב, מלווה זמן רב בפרדוקס או בקשר כפול: החוויה הטראומטית איננה ניתנת לניסוח אך

מבקשת דיבור אינסופי. הסיטואציה המוכרת והמוזרה הזאת מצאה ביטוי טוב בכותרת המשנה של שני פסיכואנליטיקאים צרפתים: "על מה שאי-אפשר לדבר, אי-אפשר לשתוק".² הדמיון והשוני בין כל ניסיון לייצג את החוויה והאירועים הטראומטיים, לא רק בעדויות, נקבע על ידי הדרך שבה הפרדוקס הזה מתווך ומיושב.³

בסופו של דבר יש משהו קומי במשה רבנו של קפקא, כפי שהוא מופיע באותה מובאה, שועט מטה בהתלהבות רבה כל כך, שש אל העם המחכה לו למרגלות ההר בחדוות הסיפור והשיתוף, כמעט ככתב רכילות סנסציונית. עם זאת אין לשכוח שמתחת לפני השטח מתרחשת הקריסה, אותו חור שחור בלוע הניבט מתוך הפרגמט שביומן.⁴ המתח הזה הוא מתח של מילים שאנו מוסיפים מצד אחד כדי לחדד, אך מצד אחר משום שאין לנו ברירה אלא לראות דרכן: כל מילה וכל ייצוג מעמעמים את העדשה ומחדדים אותה בו בזמן. כך, כפי שאראה בהמשך הדברים, הלשון גם יוצרת את הסובייקט.

ואלטר בנימין תיאר קריסה אחרת, קריסה ארוכה ומתמשכת דווקא, שהפכה לפופולרית במיוחד בחקר התרבות בעשרים השנים האחרונות. בתזה התשיעית מתוך על מושג ההיסטוריה תמונתו של פאול קלה, "אנגלוס נובוס", משמשת לו השראה, והוא מתאר סצנה בארוקית מלאת תנועה ותנופה (בניגוד למדיום העומד של הציור הפלסטטי): "מלאך ההיסטוריה", כך הוא מכנה אותו, פונה אל העבר ורואה שם רצף של הריסות ההולכות ונערמות לרגליו, ואף על פי שהוא רוצה להשתהות, להעיר את המתים ולחבר את מה שנופץ לרסיסים, הקדמה נושבת ככנפיו ברוח עזה, שאינה מאפשרת לו לסגור

2 כוונתו לפרנסואז דאוואן (Davoine) וז'ן-מרקס גודייר (Gaudillier).

3 LaCapra, *History, Literature*: 54

4 מעניין להשוות את הסיטואציה הזאת של היקשרות אל הייצוג במילים, אל מעשי התקשורת, גם, ובפרט גם, ברגעי קיצון קטסטרופליים, עם תרבות השמועות והצמא העז לכל בדל מידע בקרב היהודים תושבי גטו ורשה. כפי שעמוס גולדברג מראה, צריכת המידע על ידי התושבים היהודים בגטו גברה על כל צורך אחר, וניכר שלא עקרון המציאות הוא שהכתיב אותה אלא דווקא עקרון העונג הפרוידיאני. Goldberg, "Rumor Culture": 112

אותן, ומנסה לקדמו לעבר העתיד (גן העדן).⁵ המצב הזה הוא אפוריה דומה, אך גם שונה, ביחס לתיאורו של קפקא ביומן, והיא גם מתקשרת לאפוריה של ייצוג הדבר שאי-אפשר לייצגו. כאמור, בנימין מהפך כאן את רעיון הקריסה עצמו והופך אותו מרגע אחד קטסטרופלי למשך ארוך, למצב התמידי. בכך (כמו בשואה או בנכבה למשל) הוא הופך במידה רבה את הטוטלי (הקריסה) לטריוויאלי. זהו היפוך התמונה של משה החוזר מן ההר אל מה שהוא מדמיין כחיקם השגרתית והחם של בני האדם. כאן, בתמונת המלאך, הנערמים בהריסות הם המתים הגמורים בעבר, בעוד המלאך נותר בתנועה בלתי פוסקת, שאינה מאפשרת לו להגיע לאף לא אחד מן הקצוות: הוא אינו מסוגל להגיע מטה אל ההריסות ואינו מסוגל להגיע מעלה אל גן העדן, ולכן נותר במצב סטטי.

הטענה של בנימין היא מרקסיסטית, מכיוון שהוא מתייחס לשעטה שכופה עלינו הזמן המערבי (הקדמה), המתכוונת תמיד אל עבר העתיד, בין אם כגאולה או כאפוקליפסה. ואולם, מכיוון שמלאכו של בנימין מסתכל אחורנית, אפשר להבין את מצב הכליאה הזה כמצב הספרות (או כפי שבנימין הבין זאת, כמצב ההיסטוריה). המוטיבציה של המלאך להסתכל אחורנית, לבהות, להבין ולהשתקע (verweilen) בעבר, מתנגדת הלכה למעשה לקדמה, והיא שיוצרת אצלו את האפוריה. אילו הסתכל לעבר העתיד, ייתכן שהיה נחלץ ממנה ואף מתקדם, אך אז כאמור היה מוותר על השיח, וזהו ויתור שהוא אינו יכול לעשותו. כמו אצל קפקא, לא פחד המוות הוא שמונע מבעדו להגיע אל המוחלט (להפך, המוחלט והקדמה מכילים בתוכם את המוות), כי אם אותו כוח טמיר ומנחם שאינו יכול להפסיק לבהות, לנסות לארגן ולנסח את מה שאינו ניתן לארגון. אמנם אצל קפקא ניכרת ההתלהבות מרעיון הקהילה האנושית שאֵתה אפשר לחלוק את אירועי הקיצון – בעוד אצל בנימין המלאך כבול ופעור עיניים, כלומר מעונה – אך בשני המקרים אין רצון להיסחף אל המוחלט (יש לזכור שהמלאך המתבונן

אחורנית עושה זאת מרצונו החופשי, ועל כן מתנגד במובהק לרוח הקדמה).

בפרגמנט אחר של קפקא, שמקס ברוד נתן לו את הכותרת "הגשר" (1917) ואשר הפך לסיפור מוכר למדי ביצירת קפקא הקנונית, הדמות הראשית, המספרת את הסיפור בגוף ראשון, היא מעין אדם-גשר, ישות אנושית שהיא מבנה דומם, או לחלופין גשר שהוא ישות. הסיפור מגבש סביב דמות הדובר, הגשר, מחווה גופנית דוממת של קימור והתמתחות לשתי דפנות, כמו בתרגיל יוגה, ומסיים באלימות, באונס הישות הזאת, המוביל לקריסתה (לקריסתו של הגשר). פרט לאלימות, הנמצאת במרכז הנרטיב, קפקא נוגע כאן שוב במוחלט, שכן לגשר יש כמיהה מוזרה, תכליתית כמעט, להביא על עצמו הרס. במשפט חידתי אומר הגשר: "בלי לקרוס לא יוכל כל גשר שנחנך אי פעם להפסיק להיות גשר" (E: 264), ואכן כשבסופו של דבר הוא רוצה להתהפך כדי לראות את המעוול שהביא לקריסתו ("גשר שהופך פניו!", שם), הוא מוצא את עצמו הרוס ומחורר על ידי חלוקי האבן שבהו בו תמיד בשלווה מתוך הנהר (265). הוא איננו יכול להביט במוחלט ונשאר רק עם ההרס, נותר בעצמו כרסיס, כשארית, בתוך המוכר זה מכבר (אבני הנחל).

בספר הזה בכונתי לבחון כמה מקרים אפוריים כאלה, שבהם המספר מתלבט בין חוסר היכולת לדובב, מצד אחד, לבין אי-היכולת להפסיק לדובב, מן הצד האחר. אבחן את האופן שבו שני המספרים היהודים הגדולים במאה העשרים, פרנץ קפקא וש"י עגנון, התמודדו ברומנים המאוחרים שלהם (שפורסמו לאחר מותם) עם הניסיון היהודי הפוליטי של המחצית הראשונה של המאה העשרים. בשירה (1973) והטירה (1926) קול המספר אינו מאפשר את ייצוג האדם וקורס להשתברויות של קולות שונים ומפוררים, המפגינים עדות לקטסטרופה ולעיתים אף עדות להיעדר עצמו. בספר הטירה מגבש קפקא מימזיס העשוי מהרצון לתווך ולשתף באירועים, ומגיע לאיכויות יוצאות דופן של קרבה וריחוק של דמות האדם המתוארת בהם. הסובייקט המתואר ברומן הוא תוצאה של תנועה אירונית בדיבור עקיף בלתי פוסק, המאפשר את הסובייקט דווקא על ידי פירוקו

כמנודה, כשוטה וכשֶׁרֶץ (בדמיון רב לגיבורו של הגלגול [1915]). כך גם דמותו של מנפרד הרבסט, גיבורו של שירה, הגבר האקדמאי ממוצא גרמני, שבמרקם סבוך במיוחד עם המספר העגונוני נכסף ונוהה אחר מושאים מאיימים כאחות שירה, האשה הבשרית והמינית, העבד המצורע בוסיליאוס, ילדיו של הרבסט והמשרתות המזרחיות שלו.⁶ מעשה החיפוש של הרבסט הולך ומקבל ממדים של חרדה, מכיוון שמושאים משתנה ותמיד מסמן את מה שנותר מהסובייקט, מהאדם עצמו, ממה שנותר מהנאורות הגרמנית. בשני הרומנים המושאים השונים יוצרים דיבור עודף, חוזר ונשנה, שכמו תנועתו של מלאך ההיסטוריה אינו מביא אתו התקדמות, ולכן הם מצליחים ליצור מימזיס של היעדר.

בתמול שלשום (1945), הסובייקט האנושי, המהגר הגליציאני יצחק קומר, מתאפשר רק מכיוון שהוא מכונן את הגבריות שלו למול חיה, העשויה עור, בשר ודם, ולכן מתנגדת להפשטה של הספרות בסמל. אציע קריאה שמעלה את שאלת הכתב ואלומות הלשון ביחס לאנטישמיות וגזענות, שלמרבה ההפתעה טרם זכו למחקר מקיף בספרות המשנה על יצירת עגנון. בקריאה המוצעת אני שם דגש בתיאוריה של התרבות ובממדים הפוליטיים שהרומן הצינוני הגדול מכיל, שלפיהם דמותו של הכלב אינה מאפשרת את הדמיון הלאומי וההומניסטי ותמיד מלמדת על הפער שבין הבשר לבין הלשון, פער שגם דמות היהודי אחראית לו בהיסטוריה של אירופה. באמצעות שלילת הייצוג הקוהרנטי הרומן מלמד על הבדל, שוני והשתנות מתמדת (difference), והוא עושה זאת על ידי כריכת האנטישמיות עם שאלות האוריינטליזם והקולוניאליזם.

6 "מזרחים" היא קטגוריה שהומצאה ביחד עם כינונה של מדינת ישראל והחברה הישראלית, עם הגעת העלייה ההמונית של יהודי ארצות האסלאם, בעוד שירה מתרחש בשנות השלושים. אני בוחר באנכרוניזם הזה, מכיוון שמדובר ככל הנראה בסיפור הישראלי ביותר שעגנון כתב מימיו, וכן מאחר שאני מאמין שהמונח תופס יותר ממונחים אחרים את יחסי הכוח הקולוניאליים, שלא השתנו במקרה הזה בין ארץ ישראל המנדטורית לבין מדינת ישראל.

בשירה מנפרד הרבסט מתקשה בהבנת הדקדוק של בתו הקטנה, שרה. הקריסה שאראה כאן מלמדת על האופן שבו הדקדוק הגברי והלאומי של ייצוג המציאות ברומן האירופאי קורס בפגישה הטראומטית עם המציאות היהודית במאה העשרים. קריסה זו משקפת מחד גיסא את דמות הסובייקט עצמו, שכבר אינה הולמת את דמות האדם הריבוני הניבט מבין הספרות וחי אתה בהדדיות שקופה, ומאידך גיסא את מה שנתר ממנו כלא-אדם, כאשה, חיה, שרץ, בשר וייצוגים אתניים. ייצוג ההיעדר והיחס לעדות על הקטסטרופה בתרבות התגבשו בד בבד עם קריסתה של המורשת ההומניסטית בכלל, המשתקפת מבעד לדימויים של קפקא ובנימין על יחסנו לטוטלי וליומיומי. הצורה הספרותית אינה מתאפשרת, ולכן יש לבדוק אותה לא רק בפרוזה אלא גם בשירה; בספר מוצעת אפוא גם קריאה של הפואטיקה של פאול צלאן ואמירה הס דווקא באמצעות התיאוריה של מיכאל בכטין, המזוהה בדרך כלל עם פרוזה. בקפיצה לדורו של צלאן אנו יכולים ללמוד על משבר הייצוג של אמצע המאה, בדור שנוולד לאחר מלחמת העולם הראשונה, והקפיצה הנוספת, לאמירה הס, מאפשרת דיון בספרות הישראלית לנוכח המצע התיאורטי והפוליטי המוצע כאן. עם חתימת הספר אני פונה לשירה ישראלית עכשווית ולומד את האבחנות המוצעות כאן דווקא על פי מודל שולל שלהן, בשירה שחוזרת להומניזם ולאסתטי. שירים לאסירי בתי הסוהר (2016) של אלמוג בהר ישמש אותי לתהות על המקום השולל שהספרות היהודית חתרה אליו באופן כמעט עקיב במאה העשרים ולשאול על חזרתה של דמות האדם במאה העשרים ואחת.

הלימוד של שירת צלאן ואמירה הס – על אף ההבדל הדורי, המגדרי והלשוני ומקומם השונה בקנון של הספרות (שירת צלאן היא חלק מספרות העולם, ושירתה של הס, כמו כל השירה המזרחית של בני דורה, עודנה נאבקת על מקומה בקנון הספרות הישראלית) – מאפשר לבחון כיצד השמירה על שפת האם מצד אחד (הגרמנית של צלאן) והרכישה של שפה לאומית מצד אחר (העברית של הס) משקפות כבתמונת מראה את האתגרים של הזהות היהודית, בעיקר בשאלת הייצוג של הלשון הפואטית. בלימוד המשווה שאציע ניכר

דמיון בדרך שבה טורי השירים אינם מאפשרים סיגור ואחדות, ובמקום זאת מובילים את יכולת ההתווספות וההשתנות של המילים בטור השירי אל הקצה. ההטרוגלוסיה שביצירת שני המשוררים מלמדת על התמודדות אמיצה ורדיקלית עם תהליך ההשמדה עצמו, עם שונות והשתנות (differences) ועם הבנה של השואה על רקע השעבוד הקולוניאלי. לבסוף, אציע שעמדתו של העד ביחס לקטסטרופה אינה מחייבת היאחזות בלימוד מהותני, אלא מאפשרת לנו לחשוב אם כל פעולה של מתן עדות היא במידה רבה ניכוס של עמדה ושל זהות.

כותרת הספר לקוחה ממהמשפט המסיים את שירה – "את מנפרד הרבסט אראה לך, את שירה לא אראה לך שעקבותיה לא נודעו ואין יודעים היכן היא" (ש: 542). משפט זה מסכם את המהלך ברומן, שבמוקדו כישלון הייצוג או באופן פרדוקסלי – ניסיונו של הייצוג שלא לייצג. עגנון עומד בבסיס לא אראה לך, מכיוון שיחסו לסוגת הרומן הריאליסטי האירופאי היה רב-מהמורות לכל אורך הקריירה הארוכה שלו, ולכן דמותו, במידה רבה, היא אחת הדוגמאות המאלפות להתמודדות הספרות היהודית עם ספרות העולם (בקריאה בתמול שלשום אנגיד אותו לניסיונו ההומניסטי של תומס מאן להבחין בין האדם לכלב). במסתו הקלאסית על הרומן הראשון של עגנון, הכנסת כלה (1931), שרטט דן מירון את התקבלות הרומן לאורך הדורות, הניתנת לסיכום כמבוכה רבתי של כלל פרשניו, ובכללם גם אלה שדייקו והאירו אותו מזוויות חשובות. ייתכן שהתואר המתאים ביותר לרומן הוא זה שהעניק לו ארנולד באנד – "רומן ביזארי" – שמירון מביא בלעז;⁷ ייתכן גם שהאידיאה הבסיסית העומדת במרכזו היא ההתמודדות של סוגת הרומן עם התורה עצמה במובנה הרחב, ככזו השומטת את הקרקע מתחת לכל כיוון פרשני ונרטיבי ובעצם גורמת לאפוריה.⁸ כך מסכם מירון: "מעל הכל, עגנון נלחם מלחמת חורמה – אמנם, בדרכו הבלתי בוטה אך החותרת והחתרנית – בהנחת הקוהרנטיות, ההמשכיות, הרציפות והלכידות של הסיפור ושל

7 מירון, הסתכלות ברב נכר: 40.

8 שם: 206.

המציאות הנמסרת באמצעותו".⁹ הכנסת כלה, כמו במידת מה עיר ומלוואה (שאולי אפשר להגדירו כרומן האחרון של היוצר), עוקב אחר הגיאוגרפיה של גליציה ומעמיד את האקורד הצורם של יחסו של עגנון לא רק לסוגת הרומן, אלא לעת החדשה כולה, כאידיאה גדולה המשולבת בנאורות, שעבורה סימלה היהדות את הדת (חשוכה, לא רציונלית, קשורה בימי הביניים ובוודאי אינה מובילה קדימה על פי תכתיבי הקדמה):¹⁰ הנאורות שהיא גם האימפריאליזם הקולוניאלי והלאומיות, בעת שבה האדם (המערבי) נמצא במוקד הייצוג של האמנות. מדובר באקורד ראשון למה שיהיה מוקד לעבודה עקיבה ושיטתית בהתמודדותו של עגנון עם סוגת הרומן (להוציא אולי את סיפור פשוט, שהוא, מבחינה זו, פשוט), ואף על פי שמירון אינו מרחיב בכך, יש לעבודתו השלכות ברורות על כל הפנים הפוליטיים האלה. הדרמה שהוא משרטט איננה רק מעניינה של תורת הספרות או של פואטיקה היסטורית שלה (על התפתחותה של סוגת הרומן וכדומה), כי אם משקפת גם, נוסף עליה ונד בבד עימה, את האידיאולוגיה של העולם המיוצג, שהייצוג המעוות, החתרני, מאיר אותה ומעוניין בה.

מירון היה ער לכך שהכנסת כלה אינו עומד לבדו, אלא הוא מעין אבן אחת בתוך מבנה כולל מאוד. כך, בקשר לרומן הפרגמנט בחנותו של מר לובלין (1974) מראה מירון על הנטייה הלמדנית היהודית שספרות עגנון אימצה, לראות את המציאות מבעד לטקסטים ולעולם לא להשתמש בלשון כאמצעי משני להאירה או לשקף אותה. לדידו של מירון, מגמה זו אינה נוגעת רק לדמותו של החסיד האמוני רבי

9 שם: 263. סוגת הרומן הריאליסטי הייתה למשאת נפש ולהתמודדות בקרב כל הספרות העברית בתקופת הכנסת כלה. זה היה ניסיונה ללכת אחר "רוח הזמן", ולכן לצד תרגומים רבים של רומנים מן המאה התשע עשרה פורסמו גם רומנים מקוריים רבים מאוד בעברית. ראו שם: 13.

10 וראו מחקריו הרבים של ההיסטוריון אמנון רז-קרקוצקין על מקומה של היהדות בתפיסת הזמן האירופאית, שבתשתיתם גם "מלאך ההיסטוריה" והתוות של בנימין. ראו למשל Raz-Krakovitzin, "Secularism": 276–298.

יודיל, גיבור הכנסת כלה, שעבורו הטקסטים יוצרים את המציאות.¹¹ על ההנחה הזאת מעמיד אבידב ליפסקר את פרשנותו לרומן העגנוני הראשון: "המבע הספרותי של עגנון, הנראה פעמים רבות כאירוני, אינו היתממות של הכותב, אלא טקסטואליזציה של נפש שפועלת מחוץ למששות בלי שהממשות תטביע בה את רישומה".¹² גם אם את הסיפא יש לסייג – מכיוון שהממשות, ובוודאי המששות הטראומטית של הגורל היהודי, הולמת במערכת הייצוג הזאת וקובעת אותה – האופן שבו משרטט ליפסקר את מה שהוא מכנה ה"סובייקט הכותב העגנוני" מלמד שוב על אותה תנועה האומרת דווקא "לא", "לא אראה", כחלק מהמעשה המימטי. לכן הוא גם מצביע על חוסר העומק הפסיכולוגי של המבע הספרותי הזה, ואף תוהה אם הכתיבה הזאת היא א-הומניסטית.¹³ ה"סובייקט הכותב" הוא בעצם הספרייה האדירה האופפת את המספר העגנוני, שאחריה ליפסקר מתחקה, ומהי בעצם ספרייה אם לא דבר מה שמחוץ לאדם, שארית או יתרה שלו? בדברים הבאים אראה כיצד המילה "סובייקט" עצמה, שכנראה אינה יכולה להיתרגם אל העברית (ואולי דווקא "צלם", שיש בו מרידודו של האדם אל הצורה, יוכל להתאים?), תואמת כל כך את הספרות היהודית המודרנית, ועל כן משפיעה על מצבו של האדם בכלל.

לכותרת הלועזית של לא אראה לך בחרתי במילה auseinanderge-schrieben, מאותן מילים העשויות כמה מילים יחד, שהלשון הגרמנית, הקונטרפונקטית, התברכה בהן. בפועל זה בצורת הסביל, המשמש את צלאן, יש לא רק מהכתיבה בנפרד אלא גם מהניגוד וההתפרקות, מכתבת המילים אחת אל מול האחרת, או אף מתוכה. זו מילה המכילה את הקריסה כפעולה, הקריסה כפעולת כתיבה, המכילה בה בעת יצירה והריסה: היא יוצרת את הסובייקט בפירוקו, עם "מה שנותר" ממנו.

11 מירון, "אשכנז": 62. וראו בהמשך הדברים את התייחסותי לעבודתו של יניב חג'בי, הממשיכה מגמות אלו.

12 ליפסקר, מחשבות על עגנון: 66.

13 שם.

אף על פי שכותרת הספר מלמדת על תחום הידע של תורת הספרות, על דמות המספר או המחבר ועל הנרטולוגיה בכלל, עיקר תשומת הלב שלי איננה לבחינה סטרוקטורליסטית או פורמליסטית כזו, אלא לקריאות ופרשנויות שאציע מתוך לימודי התרבות – ההשפעות הפוליטיות וההיסטוריות של היצירות – ולכן "קריסת המספר" משמשת אותי הן כקטגוריה כוללת לארגון או לאופן המבע הספרותי, כלומר לשאלות של ייצוג המציאות, והן כקטגוריה להבנת הפוליטיות של פגישת הסובייקט עם הקטסטרופה (עם הלא-אדם, החיה, הבשר, השרץ, העור והייצוג האתני שאינו מאפשר הכללה והפשטה). "קריסת המספר" היא תמיד פעולה כפולה: קריסה של מבנה וארגון (של דקדוק או של קונוונציה ספרותית) וקריסה של מושא הייצוג עצמו, המתחבר גם במושא המייצג בדמותו של המספר. כך, הקריאה שאציע בשירה, למשל, תתמקד לא רק ביחס בין המספר לגיבורו, אלא גם באותן תעודות השזורות ב"תודעת הריק" של מנפרד הרבסט, הנוגעות כולן בהיבטים פוליטיים חריפים שבפגישה שבין האני למוכפף לו. מכאן, לא אעשה שימוש בחוקרים ידועים בתורת הספרות, כמו וולפגנג איזר, יוסף אבן או שלומית רמון-קינן, אלא אתמקד ביצירות עצמן, אגב התייחסות לעבודתם של הוגים כמו ג'ורג'ו אגמבן, עמנואל לוינס ודומיניק לה קפרה. "מה שנותר" לקוח מתוך כותרת חיבורו הקלאסי של אגמבן מה שנותר מאושוויץ, שהוא חלק מהפרויקט הענק שלו "הומו סאכר" (שפירושו מי שהוצא מחוץ לחוק ואסור להקריבו בריטואל הדתי, כלומר יש בו גם מן השארית, מן הלא-אדם); הוא גם מלמד על היחס הכפול של הלשון לסובייקט, יחס המפרק, ומאפשר אותו בה בעת.

.א.

העברית ידועה לנו כשפה רזה ותכליתית, כאילו מסמנת את ההתכוונות שלה לפעול בעולם, את היותה חלק מהעולם ולא שיקוף שלו. כך, המילה "להג" (ניב) מכילה מצד אחד הגיגים, מחשבה, אך