

דיאלוגים עם המודרניזם בסיפורת הישראלית החדשה

על-פי: "עיינן ערך: אהבה" לדויד גרוסמן, "סוגרים את הים" ליהודית קציר, "אופוס 1" לענר שלו, "מעוף היונה" ליובל שמעוני, "תרומת דם" לגידי נבו

המגמות הבולטות בסיפורת הישראלית החדשה הן אלה המכונות בדיון הביקורת, "גל אחר", או לעתים "פוסט-מודרניזם", תוויות המוכחות, למשל, על אורלי קסטל-בלום, אברהם הפנר, איתמר לוי, גדי טאוב, יובל שמעוני ועוד. לטענתי, תווית ה"פוסט-מודרניזם" אינה ממצה את ההתפתחויות החדשות בסיפורת הישראלית, ולא זו בלבד, ספרות מרכזית שנכתבה בשנות השמונים מקיימת יחסים הדוקים דווקא עם מסורות מושרשות היטב בסיפורת הישראלית של הדור הקודם ועם דגמים מודרניסטיים אירופיים. הביטוי הפשוט של תופעה זו הוא סופרים הממשיכים כפשוטו את "דרך המלך" בסיפורת הישראלית, הקו הריאליסטי-סימלי והפסיכולוגי-חברתי של עזר, יהושע ועמליה כהנא-כרמון: סופרים כמו דויד גרוסמן בתחילת דרכו, סביון ליברכט, חנה בת-שחר ואחרים. אבל הביטוי המעניין והרלוונטי של התופעה, המלמד על היחס הדו-ערכי של סופרים חדשים למסורות מבוססות, הוא באותן יצירות המקיימות מעין דיאלוג אינטר-טקסטואלי בין חדשנות לבין מודלים מבוססים, בין פריצות מעבר למודרניזם לבין אימוץ ברור של מודלים מודרניסטיים. לפעמים התופעה המעניינת היא שיוצרים אלה הם "מודרניסטים מוסוים" גם כשהפאסאדה, או המתכונות המזדקרות ביצירות, מעידות על ניסיון פריצה. המשחק בין אפשרויות חדשות ל"ישנות" מעיד על "קשיי ההיפרדות", המאפיינים את הסיפורת החדשה יותר ממה שנהוג לחשוב.

הדיאלוג המתקיים ביצירות שבהן אדון הוא מוצהר יותר או פחות: אצל דויד גרוסמן בעיין ערך: אהבה, יהודית קציר בסיפורי סוגרים את הים, ואצל ענר שלו בסיפורי אופוס 1 - הדיאלוג משתמע מתוך פואטיקות שונות שהיצירות מעמידות במסגרת הסיפורים או הפרקים; לעומת זאת, יובל שמעוני במעוף היונה מקיים דיאלוג מוצהר עם פואטיקות שונות, וכמוהו הסיפור "זעזוע מוח" מתוך אופוס 1. לרשימה זאת אוסיף את גידי נבו, שפירסם בסיומן קריאה טקסט אינטר-טקסטואלי "פאָר אַקסלנס", תרומת דם, הומאז' מוצהר ליעקב שבתאי.

היבט נוסף ומשמעותי של התופעה הוא מקורות ההזנה של האינטר-טקסטואליות אצל הסופרים השונים. כך, למשל, ההדהוד ליעקב שבתאי אצל גידי נבו, ענר שלו ויהודית קציר מלמד על תופעה רחבה יותר, שלא זה המקום לדון בה, של מה שניתן לכנות "סגנון יעקב שבתאי" בסיפורת הישראלית (דוגמא אחת: מולכו לא.ב).

יהושע). גם א.ב. יהושע ועמליה כהנא-כרמון מהדהדים אצל קציר ושלז, ואצל גרוסמן בתחילת דרכו, ובדרך מפותלת בעיין ערך: אהבה.

אבל מקור הזנה מעניין במיוחד, דווקא בגלל ה"אנכרוניזם" המסוים שלו, הוא זה של הרומן המודרני האירופי, לנוסחיו השונים: כך, למשל, הרומן החדש הצרפתי, בעיקר רוב-גֵרְיֵה, וזכה לחיים חדשים בסיפורת הישראלית הצעירה, אצל יובל שמעוני, רונית מטלון, נסנאית גיסיס – המאמצים את טכניקת "המבט", נקודת התצפית החיצונית, היבשה, המנותקת מהסובייקט, הקולנועית במידה רבה. הפואטיקה של "המבט" אינה מקרית בעידן המבקש להשתחרר ממשעני הסימבוליקה, "המעמקים" וה"גודש" של המודרניזם בסיפורת הישראלית; אך המרחק בינו לבין "פוסט-מודרניזם" גדול. בצד הרומן החדש חוזרים לתחייה מודלים מודרניסטיים-אירופיים "אנכרוניסטיים" כלשהו כמו "זרם התודעה", אצל שמעוני ובעיין ערך: אהבה. ובעיקר יש תחייה אדירה ל"ריאליזם הפנטסטי", המשתקף בעיין ערך: אהבה ובסיפור "הנעליים של פליני" של יהודית קציר, אך נוכחותו המסיבית בסיפורת הישראלית החדשה כמעט מאפילה על זו של ה"פוסט-מודרניזם".

הדיון יוצג מהמובלע למפורש: מהסופרים או היצירות שעולה מהן התבוננות מטה-פואטית כתוצאה מאינטראקציה בין פואטיקות שונות ביצירה האחת, ועד לסופרים המציגים במוצהר ניסיון של "לכתוב כמו". השאלה שתשאֵל, בין השאר, היא מה האופי והפונקציות של האינטר-טקסטואליות – כבדיקת אפשרויות, כגישוש אחר סגנון אישי, כהטעמה היוצרת תוצאה חדשה, ואולי רק כ"תרגיל" ב"לכתוב כמו".

המקרה של עיין ערך: אהבה הוא סימפטומטי לתופעה שתיארתי כ"מודרניזם מוטווה". הרומן מוצג בעליל, ואף נראה בריעבר, כפרשת דרכים בדרכו הפואטית של גרוסמן, כניסיון לפרוץ את דפוסי הריאליזם הסימלי נוסח יהושע, שאפיין את תחילת דרכו של הסופר. פרשת הדרכים מתבלטת לנוכח הצבתם זה בצד זה ברומן של פרק בנוסח "הישן" עם פרקים בנוסחים אחרים: הפרק השני, המשלב את הריאליזם הפנטסטי בנוסח גינטר גראס ומארקס עם זרם התודעה, הפרק השלישי הגרוטסקי-פנטסטי-מטא-פואטי, והפרק הרביעי, האנציקלופדי. כבר בשל מבנה זה, נתפש הרומן במבט כללי כניסיון פריצה של גרוסמן ממסגרות המודרניזם אל נוסחים ואל מבנה כללי שחזר וקיבל את הכותרת הזמינה "פוסט-מודרניזם".

לטענתי, עיין ערך: אהבה, למרות אופיו השונה והאקספרימנטלי – נותר, בסופו של דבר, בתחום המודרניזם. הרומן נותר בתחום המודרניזם הן משום שהפריצות השונות מתארגנות מצוין מבחינה תמאטית (מאפיין מאוד לא פוסט-מודרניסטי), והן משום שהתמה היא מודרניסטית-לעילא: נזילות הגבולות בין בדיון ומציאות, והחיפוש אחר האותנטי בחיים ובספרות, בהיסטוריה ובכתיבה עליה. למעשה, כל הפריצות ההזויות – אל עולמו של ברנו שולץ ואל המונולוג של הים, אל המפגש בין הסבא אנשל לבין מפקד המחנה, ובכלל זה אל סיפוריו של אנשל, המתממשים ומקבלים חיים משלהם – כל הפריצות האלה מקבלות הנמקה ריאליסטית וקישוריות תמאטית. הקומפוזיציה הפרועה כביכול כפופה לתמה המטא-פואטית, שבמרכזה דמות הגיבור הסופר וחיפושיו אחר אמת בחייו האישיים, בהיסטוריה ובספרות. גם הדגמים שאליהם פונה הרומן בחיפושיו, לפחות ככל שמדובר בזרם התודעה, או

בריאליזם הפנטסטי, אינם דגמים פוסט-מודרניסטיים, אלא דווקא מודרניסטיים. אבל מצד אחר, אולי פחות מכוון מבחינתו של הסופר, גרוסמן מתחיל כאן את המהלך שהוביל אותו למציאת סגנונו הייחודי, שיתבטא מאוחר יותר בספר הדקדוק הפנימי וביש ילדים זיגוג. האינטר-טקסטואליות המעניינת, לדעתי, היא בין אפשרויות פואטיות שונות ביצירתו של גרוסמן עצמו – כפרידה מהריאליזם הסימלי של יהושע המוקדם, אבל גם כהטרמה של הגרוטסקה והפארודיה של יהושע העתידי. גרוסמן של ספר הדקדוק הפנימי פרץ את הלשון המסוגנת ועמוסת הסמליות וברא לשון פרטית, לשון הצומחת מתוך ההוויה האנושית המאוד ספציפית, מתוך נקודת התצפית של הגיבור-הילד: המטען התמאטי החדש מזכיר את קנו יותר מאשר את יהושע. בעיין ערך: אהבה ניכרים התווים החדשים הן בפרק הראשון (פרלוד לרומן המאוחר), אבל – במפתיע – דווקא בתוך הדגמים ה"שוברים". כך למשל, המונולוג של הים לובש אופי מונמך וקומי, כשהוא מדבר דווקא בשפתם של המהגרים האידישאים, כעברית צברית המשובצת במלים פרטיות מהסוג שהילד אהרון ממציא בספר הדקדוק הפנימי. אבל הנקודה המעניינת היא שבעיין ערך: אהבה גרוסמן לא רק "נפרד" מיהושע, אלא גם מטרים התפתחות שחלה בפואטיקה של "המורה האב" במר מאני: שני הרומנים בודקים אפשרויות עיצוב שונות של מיתוסים מרכזיים בהיסטוריה היהודית-הישראלית, ובצד המודרניזם המסורתי הם מציבים תבניות מנמיכות, גרוטסקיות ופארודיות, דווקא בהקשר הציוני (יהושע) או בהקשר של השואה. במובנים מרכזיים עיין: ערך אהבה הוא הצומת שבו גרוסמן מגשש אחר סגנונו הייחודי – לא כל כך כעומת בין המודרניזם ה"ישן" לבין אפשרויות "פוסט מודרניות", אלא יותר כפרידה וכהטרמה של אפשרויות שונות בתחום הפואטיקה המודרניסטית-ביסודיה של יהושע.

נוסחים שונים, הפעם בסיפורי קובץ אחד, נמצא גם אצל יהודית קציר וענר שלו. וגם כאן ההעמדה יחד מזמינה השוואה, מדגימה בחינה של אפשרויות שונות, נתונות וחדשות. אם גרוסמן בעיין ערך: אהבה מגייס בעיקר מודלים מספרות המערב, הרי שני הסופרים המתחילים נטועים במוצהר באפיקים המרכזיים של הסיפורת הישראלית, והדגמים החדשניים בכל אחד מהקבצים הם שוליים, הן כמותית והן מהותית. הבחינה האינטר-טקסטואלית של אפשרויות שונות מסתכמת "לטובת" המודלים המודרניסטיים.

יהודית קציר, בארבעת סיפורי הקובץ, מעמידה תמה מטא-פואטית שעניינה מיתוסים רומנטיים שעיצבו את ה"פעם", את הילדות, מיתוסים שמקומם רק כחלום ובדמיון, בעולם הסיפורים הבדיוניים. תמה זו מקבלת צורות שונות בסיפורים, בשני סיפורי הילדות, "שלאף שטורנה" ו"דיסניאל", יש העצמה צבעונית על גבול ה"קייטש" של מיתוסים, דימויים וחלומות של "פעם". לעומתם, הסיפור "הנעליים של פליני" משמש כראי עקום וכשיקוף מלאכותי ו"אמנותי" של הדימויים שבסיפורים האחרים; ובסיפור "סוגרים את הים" שבים ונבחנים המיתוסים בתוך הוויה של בגרות, הפעם בלי העצמה, צבעונית או גרוטסקית. "פליני" הוא כאן הסיפור הבא, כביכול, בעיצוב סוריאליסטי-גרוטסקי, להציג אפשרויות שאינן בתחום המודרניזם שבשלושת הסיפורים האחרים, בין המודלים הדומיננטיים בסיפורת הישראלית המודרניסטית:

יעקב שבתאי (בשני סיפורי הילדות), עמליה כהנא-כרמון וא.ב. יהושע ב"סוגרים את הים". יעקב שבתאי - בתחביר, במבנה הרצף כמעין סוגריים בתוך סוגריים, במעברים בין הזמנים, בתמה של העבר כמיתוס-מהדהד חזק בסיפורי הילדות. "מודל יעקב שבתאי" מציג פיתוי גדול, הן בשל מובהקותו והן בשל כוחו הכובש. אבל זהו מודל מחייב בליכוד הטוטאלי בין העמדה הנפשית לעמדה הפואטית. ואילו אצל קציר ניצולם של המאפיינים לצורכי העצמה - למשל המעברים בתחביר וברצף כך שיעמידו את הניגוד הרומנטי בין ה"הכול", שבילדות מול האפור שבהווה - הוא ניצול קל.

בסיפור "סוגרים את הים", לעומת זאת, נמצא אימץ מאופק יותר, מרומז יותר, של המודלים של עמליה כהנא-כרמון וא.ב. יהושע. קציר אינה משתמשת כאן במאפיינים הבולטים של שני הסופרים - כמו, למשל, הסגנון הלשוני הייחודי של כהנא-כרמון, או מבנה העלילה הדרמטית של יהושע, אלא מטמיעה לסיפורה את המאפיינים הרלוונטיים לו והמעשירים אותו: למשל, עיצוב הפסיכולוגיה של הגיבורה הלא-מודעת באמצעות השלכות על פרטים סתמיים במציאות המתוארת (דוגמא בולטת: הגיבורה נתקלת במקרה בסיפור "אוולין" של ג'ויס, ואינה יודעת עד כמה הוא משקף את מאויה הלא-מודעים); או בנייה של מוטיבים מרכזיים העוברים הסבה ממעמד מטפורי לממשי, בנייה האופיינית ליהושע בכל יצירותיו. (כדוגמא בולטת: מוטיב הצימאון, המופיע באופן מטפורי כמייצג מאוויים מיניים בלתי מודעים והתממשות במים שמציע הגבר לגיבורה, ושאותם היא דוחה). השימוש במאפיינים היותר מינוריים של "דגמי האב" מתאים גם לסיפור, הנסוב, כאמור, על התפכחות בוגרת מהחיפוש אחר החיאה ושימור המיתוסים של העבר. מכל מקום, התימרונים המעניינים של קציר הם בין מודלים מודרניסטיים, ואבותיה הרחוקים הם ממצבי הסיפורת הישראלית של הדור הקודם.

ענר שלו מציג משחק מטא-פואטי וירטואוזי, שבו מעוצבים ארבעה סיפורים במתכונת של ארבעה מודוסים (בסימן מוסיקלי, כשם הספר, ובחלוקה הפנימית ל"לגאטור" ו"סטאקאטו"). שני הסיפורים הראשונים מעוצבים במתכונת מודרניסטית - כשהשני שביניהם, "זעזוע מוח", יוצר דיאלוג אינטר-טקסטואלי גלוי עם "מודל יעקב שבתאי". שני הסיפורים האחרים שוברים את המתכונת המוכרות, בנוסח האמריקאי (למשל, ג'ון בארת), בתערובת של ספרות האבסורד (פילוסופיית הניכור של אלבר קאמי מנוסחת במפורש בסיפור האחרון). הסיפורים מסתדרים גם במעין רצף תמאטי - הראשון הוא סיפורו של ילד בתוך הוויה של מוסיקה הצומחת מתוך חולי וקילקול, כשב"זעזוע מוח" הרגישות הופכת למודעות עצמית אירונית, והחולי לאובססיה המבטאת את פחדי הגיבור מפגיעה ומרגש. בשני הסיפורים הבאים מצטיירת החלטה מודעת לשלוט ברגישות בפוזה של שעשוע קר, או בעמדה של ריקון וניכור. המודלים השונים - שוני המעיד על יכולת וירטואוזית ועל עמדה של "תרגיל" אינטליגנטי ביותר - מותאמים לעמדות הנפשיות השונות. אבל, שוב, שני הסיפורים ה"פוסט-מודרניסטיים" אינם חורגים מגדר תרגיל, ואילו בשני הקודמים נמצא קו התפתחות מעניין, המבטא גם דיאלוג אינטר-טקסטואלי פורה עם המודלים המובהקים של הסיפורת הישראלית המודרניסטית.

בסיפור הראשון, שגיבורו הוא ילד, פוסע שלו בכירור בעקבות, למשל, עמליה כהנא-כרמון ויהושע קנו, הן במוטיב המחלה והאמנות בילדות, והן בעיצוב הסימלי המרומוז, כשפרטי הריאליה התמימים מוטענים במשמעויות עדינות (דוגמא אחת: התריס המקולקל שממנו צומחת המוסיקה). ב"זעזוע מוח" מתחולל המהלך המעניין ביותר, משום שמודל יעקב שבתאי, הדומיננטי בסיפור, מתגלה בעצם כ"מורכב" על המודלים הסימליים ששימשו בסיפור הראשון. בחזית ה"יעקב שבתאי" מוצב אנטי-גיבור, שהאובססיות שלו, רצף מחשבותיו הנודד מ"הנמוך" לגבוה, הקישורים האסוציאטיביים המערבבים את כל זה בהתנגשויות קומיות בלתי פוסקות - מקנים לסיפור אופי אירוני, יבש, כביכול שטוח. אבל מאחורי הפרחזאיות והשכירות של כל "גבוה" ו"חשוב" - עדיין נמצא כאן את מטפורות העומקים הפסיכולוגיים, המעוצבות בדרך קלסית לנוסח הריאליסטי-סימלי. בראש ובראשונה הריאליציאה של מטפורת "זעזוע המוח", שכשמה כן היא: המרצה ללוגיקה מתוודע לרגשותיו הדחוקים כתוצאה מפגיעה וממחלה, מזעזוע מוח. השאלה מה עושים כאן שני המודלים נענית יפה: יעקב שבתאי מאַפֵּק, מנמיך, "עובד נגד" המטען הסימלי הרגיש, שאולי אינו רוצה להיחשף בגלוי. הטון הכללי של הסיפור נותר כך אנטי-גדול, אירוני, קומי-גרוטסקי. כך אפשר גם לראות בכירור את השוני בין מודלים מרכזיים בסיפורת הישראלית, ובעיקר - את תרומתו הייחודית של שבתאי ביחס לתרומתם של האחרים.

האינטר-טקסטואליות מוצאת ביטוי גלוי במעוף היונה ליובל שמעוני. הרומן מאמץ דגמים מהמודרניזם האירופי במשחק כפול ומכופל: עצם העמדתן במקביל של שתי עלילות, על בסיס של סמיכות מקום וזמן, מהדהדת באופן גלוי בעיקר כמרת דאלווי של וירגינייה וולף. המשחק בדגמים מתבטא גם באופיו של כל אחד מהטורים - זה שמיני, סיפורם של שני התיירים האמריקאיים בפריז, כתוב בסגנון הרומן החדש הצרפתי. הטור השמאלי, סיפורו של האשה המתאבדת, כתוב בנוסח זרם התודעה. המשחק הגלוי והמודע - כמעין מעבדה ספרותית - משמש בין השאר, לצרכים תמאטיים, ביישום הטכניקה האנינה והמפרקת של "המבט" דווקא על הדמויות הבנאליות ו"הנורמליות", המקבלות כך אופי קרטוני ומכני, לעומת האשה שממול, שהרגעים שלפני התאבדותה מקבלים חיות חרימה בעיצובם בנוסח זרם התודעה. אבל ברמה אחרת, ומעניינת יותר, נמצא כאן את ה"התלבטות" או נסיון הפריצה של סופרים חדשים אל מתכונות שלא בתחום הנתון: הפריצה של שמעוני היא אל סגנונות אירופיים אנכרוניסטיים כלשהו, עולמות ודמויות שלא מכאן, מחוץ לישראליות. שמעוני כמו אומר: ננסה לראות איך הסגנונות האלה עובדים עכשיו, לא בשנות החמישים אלא בשנות השמונים, ובשפה העברית, המצלצלת בעכשוויות כפי גַאבס וריץ' האמריקאיים. אירופה המלוטשת והאנינה היא המודל האינטר-טקסטואלי המולבש על הספרות הישראלית ועל הלשון העברית. המרחק ששמעוני "תופס" כאן הוא ממרכזי הסיפורת הישראלית המודרנית. אבל הפריצה אל הלא מוכר מאבדת מעט מעוקצה: שמעוני חוזר אל הקישור הקלסי - בכל שלוחות המודרניזם של הטקסט, באמצעות הנמקה ריאליסטית של מספר ונקודת תצפית: הוא מחביא, שוב בנוסח מודרניסטי מוכר, רמזים המקשרים את שתי העלילות והמעמידים

אותן כחלק מעלילת המספר הסמויה, כדימיון, כהשלמה, כרצף במציאות (המספר כאהוב שננטש על ידי הגיבורה שמשמאל). יש משהו מאוד מוכר בהנמקה ריאליסטית זו, חזרה לקרקע מוכרת יותר, שאינה זרה כל-כך גם לסיפורת הישראלית. מכל מקום, יותר מ"פוסט-מודרניזם", יש כאן משחק ובדיקה של כללי המודרניזם. ולבסוף, שני סופרים צעירים שהחליטו במודע "לכתוב כמו" – וכמה משמעותי שהסופר שכמוהו הם כותבים הוא יעקב שבתאי. שני סופרים אינטליגנטיים, מתוחכמים ומוכשרים, שביצירתם הראשונה פנו במעין הומאז' למי שחולל מהפך בסיפורת הישראלית המודרנית. "ועזוע מוח", של ענר שלו שכבר הוזכר כאן, ו"תרומת-דם" של גידי נבו (פרק מרומן?), דומים אפילו בשמות. שניהם נקראים "כמו" יעקב שבתאי, בעיקר סיפורו של גידי נבו. הבולט ביותר בשני הסיפורים הוא מבנה הרצף הנודד בדיגרסיות בתוך דיגרסיות מההווה לעבר, בדרך אסוציאטיבית אופיינית, של תליית המעבר ב"זנבה" של החולייה הקודמת. בתחביר אופייני שבו וו החיבור משמשת בתפקיד לא-לה; אבל גם מה שבתוך המבנה הוא יעקב שבתאי ייחודי – הדמות של אנטי-גיבור פסיבי, אינטליגנטי, נרקסיסטי, סוג ההומור, ההיתפסות המתמדת למוחשי ולא לאבסטרקטי (כדימויים, למשל), ואפילו תמות מרכזיות, כמו היחסים במשפחה עם הורים ודודים, ההתפוררות הגופנית והמטפיזית, וגם אפיוזדות ספציפיות – כמו חנות הספרים (מסוף דבר), והשוטטות ברחובות בחיפוש אחר "חורץ לארץ".

מוטב לצטט:

היה זה הדרך צבי שהתקשר ביום שישי אחר-הצהריים וביקש ממנו לתרום מנת-דם (...) והוסיף שהוא עצמו היה תורם, אלא שאת הדם שלו לא רוצים, ובצדק, שכן הם רוצים דם צעיר ורענן, ואת המשפט האחרון, כמו גם את המשפטים האחרים, אמר בקול תרועה ובעליצות תיאטרלית שופעת, אותה עליצות שכל-כך חיבבה אותו עליהם, עליו ועל אסף, כשהיו ילדים, ושכשנים האחרונות, כמו רדיו או טייפ הממשיך להריע ולנגן (...) רק הבליטה את הנסיגה הקוגניטיבית החריפה שחלה אצלו, את תהליך התפוררותם ההדרגתי, העקבי, של כלי החישה והקליטה (...) ואת החלדתם הגוברת של מנגנוני העיבוד (...) של האותות והמסרים שנשלחו אליו מן הסביבה, ושלאורה כן נקלטו אצלו, אבל שלמעשה (...) צללו כעופרת במים אדירים (...) וזאת למרות שעליצות זו עצמה, משל היתה מחוברת ישירות לאיזה רובד ביולוגי קדמון, (...) לא נפגעה כלל ודומה שאף נוספה לה איזו תנופת עוז-עלומים. זהו גידי נבו. דומה שאצלו ה"לכתוב כמו" הוא מטרה לעצמה, ויש לומר, שאם כך, היא מושגת באופן מושלם. מעבר לכך, ההדהוד המושלם הזה מבליט את ייחודו ומובהקותו של נוסח שקשה להגזים במעמדו כנקודת מפנה ואולי כ"אבי" הסיפורת החדשה הנכתבת היום.

* המאמר מבוסס על הרצאה בכנס הכין-אוניברסיטאי לספרות עברית, "בין-טקסטואליות בספרות העברית", אוניברסיטת תל-אביב, פברואר 1996.

דויד גרוסמן, עיין ערך: אהבה, הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה, 1986
גידי נבו, "תרומת דם", סימן קריאה 22 (יולי 1991), 270-276
יהודית קציר, סוגרים את הים, הספרייה החדשה / הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה, 1990
ענר שלו, אופוס 1, הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה / כתר, 1988
יובל שמעוני, מעוף היונה, עם עובד / פרוחה אחרת, 1990

האוניברסיטה הפתוחה
תל אביב

דינה בן-ציון קטן

שיר לצעצוע הנשבר

עֲכָשׁוּ, כְּשֶׁחִיד לְחֹד, וְהֵאֲזִן
וְכָל הָאֲבָרִים הֵם יִתְסִים
מִמְרָתֵק אַחַר,
וְרַק הַקִּפִּץ כָּבֵר לֹא בְּגֵדֵר אֶפְשָׁרוֹת,
מִיִּשְׁהוּ נוֹתֵר בְּתוֹךְ תְּפֹרֵת הָאֲבָרִים
שֶׁל עֵז, אֲזֵן, הִיד הַחֲבוּטָה
וּמִסְתָּרֵי תְרַמִּית הַקִּפִּץ.
אוּלֵי סִימָן, רְמוֹז עֲדוֹת
לְאֵדָם הַשָּׁר עִם מֵהוֹת לֹא צֶעְצוּעִית
שְׁעוֹשָׂה אוֹתָנוּ לְצֶעְצוּעִיתָהּ.

קרית-אונו