

נילי שרף גולד

"לבוא במגע עם החי והמפכה"

על "ליווייתי אותה בדרך לביתה" של עמליה כהנא-כרמון

ביצירתה הספרותית של עמליה כהנא-כרמון יחדו לנושא החברתי-לאומי מקום שולי בלבד. זאת, על אף שהביוגרפיה ה"ישראלית ייצוגית" שלה כוללת את קיבוץ עין-חרוד, את חטיבת הנגב של הפלמ"ח ואת כתיבת הפתק המפורסם שבישר כי אילת נכבשה. *ליווייתי אותה בדרך לביתה'* יוצא, כביכול, מכלל כתיבתה של כהנא-כרמון, בין השאר בשל המודעות המעמדית והאתנית המשתקפת בעיצוב גיבוריו: "את כמייצגת ארץ ישראל הראשונה. אני כמייצג את ארץ ישראל השנייה". ובכל זאת, המפתח הסוציולוגי אינו מתאים למנעול.

"אני כספת. אנשים מנסים, אני מנסה, לפתוח את הכספת. לא הולך. אין דית. אין מנעול. אין גלגל-צופן. הכספת לא נפתחת. אבל קורה. משהו, לא בכוונה, בלי לדעת, מעביר את היד ונוגע בנקודה הסודית, שפותחת את כל העסק.

"כי הדלת של הכספת. כנראה בנויה על-פניה נקודה סמויה. אני עצמי אינני יודעת היכן היא. וכנראה, אם מעבירים עליה את היד, הכספת נפתחת. ואז, אחת מן השתיים. או שתופסים מיד ומחזקים בו את הדלת של הכספת הזאת, כדי שהיא תישאר פתוחה. ולא, הקפיץ מחזיר את הדלת, באופן אוטומטי, זה חלק מהמנגנון, והדלת נסגרת שוב. "עכשיו. כל מיני אנשים מעבירים את היד. הכספת לא נפתחת. אתה, לא בכוונה, בלי לדעת, העברת את היד על הנקודה. והכספת נפתחה."

קולי:

"מתי כל זה התברר לך."

קולה:

"כעת, כשאנו מדברים."

קולי:

"מה פתח את הכספת."

שתיקה. ואחרי כן:

"לא יודעת"

(עמ' 195-196)

קטע זה, אחד מרבים המצוטטים-מושמעים לאורך הספר, לקוח מארכיון-קלטות בדיוני המתעד ומשמר את סיפור האהבה המשוחזר בו. הקול הוא קולה של השחקנית מאירה הלר שהוקלט בלא ידיעתה על ידי מוסיק אהובה, כשניסתה, בשיחת טלפון עמו, לתאר את רגשותיה. אולם דימיו הכספת אינו מוגבל לעיצוב הדמות המרכזית ויחסה לעולם, ואף לא להידהדיו האינטרטקסטואליים בבחינת היות האשה כספת, מעין "גן נעול מעין חתום" (שיה"ש ד' 12) מדרוני. שהרי דימיו זה מכיל השתמעויות מטא-פואטיות:

פתיחת הכספת כמוה כחשיפתם של הזרמים התת קרקעיים ביצירה, שרק הקורא הראוי עשיר למצוא בה את הנקודה הסמויה שתאפשר לו לבוא "במגע עם החי והמפכה שבתוך

הכספת" (עמ' 197). יתר על כן, בנוסף לסגירותה של היצירה הספרותית הנדונה, מביע הדימוי גם את ההדדיות שביחסי הקורא והטקסט. לפי תפיסה זו, הרונקת בווריאציות שונות בביקורת בת הזמן, הקורא הוא "מבצע שקט", מעניק חיים לכתוב ומהווה חלק אינטגרלי מהתופעה הספרותית.²

אלא שכהנא-כרמון מציעה פירוש אידיולקטי לסוגיה זו, פירוש שהוא מאושיותו של הרומן שלפנינו. מעשה האהבה ומעשה היצירה נשזרים זה בזה כשהכותב והקורא, האוהב והנאהב, החוקר והנחקר, הגרפולוג וכתב היד, השחקן והצופה מחליפים בו תפקידים ולא חדלים לשחק בו מחבואים. הגעגועים אל האחר שיימלא את החסר מכוונים בד בבד לקורא ולבן הזוג. דמיון זה בין נהיית הלב לנפש תאומה באהבה, לבין משאלתו של האמן כאשר הוא, להבנה אמיתית, מנוסח בדרך עקיפה בדבריה של מאירה מעל קלטת, שעניינה הקשר בין השחקן לקהלו:

[...] האשליה שהקהל, שהוא העולם, מורכב מרכבות תאומי-הזהים. כל אחד מהם. הוא הכפיל של עצמך. [...] ומראש בראש אחד איתך [...]. אחרת, ללא האשלייה האידיאלית הזאת, אם אתה אמן – לא היית יכול לעשות, אני חושבת. [...] כי אתה, במעשה שלך, כל הזמן פנית, ניסית לעורר, את הכפיל של עצמך שבזולת. [...] (עמ' 183-184).

חיפוש-הכפיל משותף ליחיד הנושא נפשו לאהבה ולאמן, אך הדמיון אינו מתמצה בכך. לפי הרומן ליווייתי אותה בדרך לביתה, כל הזמן נמצא האמן במקום בו עומדים בני אדם כשהם מאוהבים: "הוא לא יוצא מהמאוהבות הזאת, לא יכול" (עמ' 185). אולם דבר "לא יתחולל אלא כשעוד זוג-עניינים יהיה נוכח בזה" (עמ' 185). תלותו של האמן בצופה-קורא-מאזין-מתבונן היא כמעט מוחלטת, כמעט כ"אחיזה" שיש לגיבורי הרומן "אחד על השני". הקשר ביניהם הוא בפצע, כפי שהם מעידים על עצמם: "כלי הפצע אף אחד מאיתנו לא היה מגיע אל השני. אבל גם כמה היינו מפסידים [...] לא היינו מגיעים [...] למסתורין ולעוצמה של התשתית. להיות קרובים לשורשי-הדברים, [...]". (עמ' 273-274). והרי כמו האמנות והאהבה, גם תהליך הקריאה הוא חתירה לשורשי הדברים, לתשתיתם, ניסיון להתחבר ל"כפיל של עצמך בזולת" ולחולל את הנס.

מהי, אם כן, הקריאה המתבקשת על ידי הטקסט של ליווייתי אותה בדרך לביתה? מהו הצופן המתאים לו? אלו איתותים פזורים על פניו ומסייעים לקליטתו? במאמר זה יתוו כמה כיווני קריאה המשיקים זה לזה ומצייתים, לדעתי, לציוני הדרך הנטועים בטקסט.

שאלת הזמן וכיטוייו במארג היצירה היא מצמתי הדיון ברומן-היזכרות זה. אירגונו החיצוני סימטרי, ומזכיר מבנה מוסיקלי של סונטה. במרכזו יחידה הבולטת באורכה, שהיא "החלק השני" המשתרע על פני מאה וארבעים עמודים. החלקים הראשון והשלישי קצרים בהרבה ומכילים כשמונים עמודים כל אחד. האירגון הפנימי של החלקים אף הוא עיקבי: כל אחד משלושתם מפוצל לפרקים, שבתוכם כשניים או שלושה קטעים ממוספרים. בראש כל אחד מחלקי הספר ופרקיו עומדות כותרות, רובן ארוכות ביותר ומורכבות ממשפט או שניים הלקוחים בדרך כלל מגוף הטקסט. שני עמודי פרולוג ושני עמודי אחרית-דבר משלימים את הקומפוזיציה. אך בעוד שהפרולוג נדפס כחלק מהבדיון, כולל את שמה של "מאירה" ומוצב ראשון בסדר-הפרקים, הרי שאחרית-הדבר מופרדת ממנו הן על ידי חתימת הסופרת והן על ידי סידורה בדפוס, ובכל זאת אפשר לראותה כחלק מהטקסט.

הסימטריה דמוית הסונטה אינה ניכרת בגודל החלקים ובמספרם בלבד. מנגינות שהושמעו כרמזו כחלק הראשון מתפתחות ומתרחבות באמצע היצירה, אף שמצטרפים אליהן יסודות שהופעתם מוגבלת לחלק השני. ואילו החלק השלישי משופע בהקבלות

סימטריות לחלק הראשון, הן מבחינת התוכן (סיפורה של שיבה) והן מבחינת החומרים (למשל: ההליכה למחסן עמ' 77, 273; הברדה עמ' 60, 280). יתר על כן, הזכרתן של יצירות מוסיקליות ברומן (בעיקר, אך לא רק, בחלק השלישי) מאותתת לעבר קריאה "מוסיקלית", מה עוד שרוב החיבורים מתייחסים למסורת הרומנטית העשירה בסונטות, שנושאייהן זכרונות אהבה.

אולם עד מהרה מתגפצת אשליית הסדר הנוצרת למראה המבנה הקפדני. השלמות הצורנית מסתירה בחובה יסודות של תוהו ובוהו, כשם שהאהבה המשוחררת בין כוכבת התיאטרון הישראלי והמתרגם הצעיר ממנה בעשרים ושלוש שנים "טומנת בחובה גם את דפוסי-ההרס הנעלמים שלה" (עמ' 293). התפיסה האמורפית של הזמן בספר מנוגדת בתכלית לסטרוקטורה המגובשת של הכתוב. זהו ניסיון לערער את כוחו של הזמן ואולי אף להכחידו. אין זה עוד "סיפור מסגרת [...] אשר בו נזכר הגיבור [...] על מנת להבין אירוע חשוב בעברו" ואין זה סיפור-הפנים הממוסגר בו ומתפרק "לקטעים, שכל אחד מהם נמסר כאילו התרחש בהווה"³, כי אם יצירה המתבנתת את עצמה במרחב כקומפוזיציה שאיננה שלמה, אלא אם כן כל חלקיה נמצאים במקומם.⁴ זוהי כתיבה מרחיבת המבקשת להימנע מפרישה על פני הזמן. מעומתים בה מצבים מגוונים, המתקיימים בה סימולטאנית ומתאחדים לכדי שלמות.

תופעה זו רווחת בסיפורת הפוסט-מודרנית המבקשת ליצור מציאות עצמאית שאינה תלויה באירועים שמחוצה לה, ברצף כרונולוגי או ביחסי סיבה ותוצאה. בעידן בו מעמידה הפיסיקה התיאורטית בשאלה את תקפותו של מושג הזמן ביקום ועמו את ההפרדה בין עבר לעתיד, הולך ומתמוטט גם מושג הזמן האנושי. עיצובה הספרותי של ראייה זו נעשה באמצעות התודעה המשוחררת בליוויתי אותה בדרך הביתה. זו נעה קדימה ואחורה ומכשילה שוב ושוב את הקורא המנסה לעקוב באופן כרונולוגי אחר המתרחש. התמונה המצטיירת לפני הקורא מרוסקת, ומעוררת קשיי התמצאות במבוך הזמנים והאירועים החיצוניים ובעיקר הפנימיים. התודעה המשוחררת משקפת את הבלבול: "הכול לא בסדר. כמגרה אשר תוכנה הורק על המיטה" (עמ' 10).

החלק השני, האמור "להתחיל לשים סדר בדברים. לפתוח מההתחלה" (עמ' 79), מתגלה כעתיר מכשולים, אך בכל זאת מציע תרשים אפשרי של השתלשלות מאורעות. חלק זה המופיע באמצע הספר או "בזמן הטקסט"⁵, והוא לכאורה ראשון מבחינת "סיפור המעשה", משוכן חומרים ומידע השייכים לתקופה מאוחרת ממנו, כלומר לחלק הראשון ואולי אף לשלישי. אל תוך ציטוטים של שיחות מוקדמות, נדחפים שברי שיחות ש"עתידות היו להתנהל בימים שיבואו" (עמ' 207). כאן צפים גם משפטים וקטעי מפתח שמשמעותם נגלתה לקורא כבר בחלק הראשון, ואילו עכשיו הם נזכרים בהקשר בו הושמעו לראשונה, אך מתוך מודעות לכך שיתגלגלו ברבות הימים ויהיו לשפת סתרים וסימנים בין הנאהבים. יתר על כן, הטקסט אינו מספק כל מידע באשר למועד ההיזכרות ביחס לסיפור המעשה. התודעה המשחררת את ההתרחשויות בגוף ראשון ושני לסירוגין, מצטיירת בעיני הקורא כמשקיפה ממרחק – אך מהיכן? האם לאחר הפרידה הראשונה שעוצבה בחלק הראשון רק כ"סקירה לאחור", בה מעלה התודעה המשוחררת את דבריה של דמות אחרת? האם לאחר הפרידה השנייה המסתברת רק בחלק השלישי? או שמא לאחר הפרידה השלישית, כתום סיפור המעשה? כעבור שנים רבות? ומהו משך סיפור המעשה? תקופת אהבתם של השניים או משך פעולת ההיזכרות?

החומרים הטקסטואליים חוזרים בווריאציות שונות, לעתים מלה במלה, בחלקיו השונים

של הרומן, אולם תפקודיהם מתחלפים: מה שתואר כאירוע הופך לזיכרון, חיורי שנאמר כלאחר יד מקבל משמעות של סיסמה וכיוצא באלה. כל שניתן לומר בוודאות הוא, שהחלק השלישי הוא האחרון, הן מבחינת זמן הטקסט והן מבחינת סיפור המעשה. אך אפשר שההתרחשויות המתוארות בחלק השני אומנם קדמו לאלה שבשלישי, בעוד שעצם פעולת ההיזכרות באותן התרחשויות התקיימה לאחר השתלשלות האירועים המשוחזרת בחלק השלישי. יוצא אפוא שהזמנים שבים ומתערבלים. יתר על כן, פגישתם האחרונה של הנאהבים מועלית כשישים עמודים לפני שהטקסט נפסק, בעוד שהדף האחרון נחתם באמירה מקריית, כביכול. באותה עת מדגישות ההקבלות החזרות את קיומו הכמעט מוחשי של העבר במירקם ההווה המסופר והעתיד שמעבר לו.

נוילותו של הזמן בליווי אותה כדרך לביתה מומחשת באמצעים מגוונים, למשל: טשטוש מכוון בין עבר, הווה ועתיד – איך-ספור קידומים ונסיגות; פערים-חללים במידע על הזמן שבין תקופות מתוארות; כיווצן של שנים לכדי משפט אחד ופרישת שעות ספורות על פני עמודים רבים; דילוגים בלתי פוסקים בין קטעי הזכרות לתמונות-מצב;⁶ חזרות על אותן אפיזודות בנוסחים שונים, בזמנים שונים, בגופים שונים וברמות מדעיות שונות (למשל עמ' 17, 19); שדירת תודעה אחת ברעותה באופן בו נוצר מין חדר-מראות בו אין להבחין עוד בין דמויות לבבאותיהן (כגון בשיחזור שיחות ששיחזורו מלכתחילה שיחות אחרות, למשל בעמדים 273, 281); פיצולים בתוך אותה תודעה עצמה עד כדי חוסר הבחנה בין הזיה למציאות (ה"אני שבעיני הרוח", היודע שדבריה נאמרו בעבר הרחוק, אומר "אם תופיעי לא אתפלא". עמ' 83; "אני זה העומד שם". עמ' 132); עירבוב קולות שהוקלטו בעבר, הן בתגובות שעוררו באחזי השומע בפעם הראשונה, הן במחשבות העולות במשך ההקשבה המאוחרת להם, והן בריסי הזיות שליוו את ההקשבה בזמן אחר בלתי נדע (עמ' 96, 98). ולאלה נוסף מידע שנרכש בין השיחה המקורית להאונה, מידע שהוא בבחינת עבר ביחס לזמן הטקסט, ועתיד ביחס לדברים הנשמעים באמצעות הטכנולוגיה.

העקרונות המנחים דרך כתיבה זו משתמעים מניסוחים מטא-פואטיים המוסורים כריסי זיכרון, כשברירי שיחה או כראשי פרקים של רעיונות. לדוגמה: "שזהו פרלוד שהוא אקדמה לפרלוד שאף הוא אקדמה לפרלוד שהוא פרלוד" (עמ' 106); או "תבצעי את זה לא בצורה שתעקוב בשיטתיות אחרי החלוקה הנ"ל. כי אם, כל דבר שיזרק – יקבל קונטרה ממודעות אחרת. זה יואר כך מכל חמש האפשרויות" (עמ' 192).

השאיפה להארה הסימולטנית היא העומדת ביסודו של טקסט מורכב זה, שנאבק בתכונותיה הלינאריות של השפה ובהרגלי הקריאה המצריים. הניסיון ליצור ברזמניות ולמרוד בזמן מונע בספר זה לא רק על ידי תפיסה מרחבית פוסט-מודרנית, כי אם גם על ידי התוכן. הזמן הוא אויבן ההרסני העיקרי של הנפשות הפועלות. ביטול קיומו עשוי להושיע את האשה המאוהבת, הכלואה בגופה הקמל ולרוות את צמאונה לגבר הצעיר ממנה בעשרים ושלוש שנה. מכאן שהמדיום (הכתיבה המורדת בממד הזמן) הוא גם מושא התיאור (נסיין הנפל למרוד בזמן). קריאה נכונה ברומן זה מחייבת השתתפות במעשה היצירה הלכה למעשה, בבחינת השתתפות בניסיון לבטל את תנועת הזמן. תמצית התוויה הממומשת אינה נחלשת בחלוף הזמן ודרכי עיצובה הסימולטניות תואמות אותה.

נקודת השקפה נוספת בין דרכי התיאור ותוכנו הולמת אף היא את התפיסה המרחבית-סימולטנית של היצירה. הכוונה להידקקות התכופה לאמנות הפלסטית ובעיקר לציור. הספר מלא בשמות אמנים, סגנונות ויצירות אמנות מתקופות שונות. כך מופיעים למשל ואן-גוך (עמ' 79, 227), רמברנדט (עמ' 95, 235), וורמיר (עמ' 80), ברויגל (עמ' 273), אל-

גרין (עמ' 135), גריא (עמ' 93), קולביץ (עמ' 88-89), מאלורץ' (עמ' 9-14), אברמסקי (עמ' 9), וורהול (עמ' 83), גאודי (עמ' 82), אנסור (עמ' 81-82, 241), הנרי מור (עמ' 291) ואחרים. אך למרות שרוב הסטיות לשפת האמנות הפלסטית עולות בתודעתו המשוחזרת של מוסיק, מבקר אמנות לעת מצוא, שאולי הושפע מלשונה הציורית של סבתו (עמ' 133, 143), בכל זאת אין לראות בהנמקת הדמות את המניע העיקרי למגמת התמונתיות ברומן זה. הציורים נושאים משמעות מגוונת ביצירה, ולהכללתם בה יש השלכות מבניות ומטא-פואטית המכתיבות אורח קריאה מסוים.

נראה לי כי בראש ובראשונה, מהווים הציורים מעין פרשן, איתות לעבר טכניקה של קריאה מרחבית המשתפת את חוש הראייה. שהרי ציור או פסל, שלא כיצירה כתובה, נתפסים בחושים באורח סימולטני, כיחידה המתקיימת במרחב ולא על פני רצף זמני כלשהו. יש, אפוא, קשר אמיץ בין הכתיבה המערבלת זמנים ומעדיפה את מהות הדברים על פני סדר התרחשותם, לבין השימוש בציורים קיימים כאינטרטקסטים, כגושי-משמעות מוכנים שעל הקורא לזהות, "לקרוא" ולפענח את יחסיהם לטקסט הכתוב. זאת ועוד, לעיני הקורא מתבהרת גם מין היררכיה המובלעת ביחסי הציור והטקסט. שכן, רמת הפירוט של היצירות נעה מאיזכור כותרת ("אוכלי הבולבוסיין", עמ' 227), או התייחסות קצרנית לצייר מסוים ("באופן ברור כל כך, כמו בציור של בריגל", עמ' 273) ועד לאינטרפרטציה חברתית, פילוסופית או מטא-פואטית. כך למשל, מצוטט כביכול מאמר פרי עטו של מוסיק על תערוכתה של קטה קולביץ (עמ' 88-89) בביתן הלנה רובינשטיין. דמויות השוליים מציוריה משמשות עילה לשילוב השקפות פוליטיות-מקומיות. הדין בקולביץ אף מאיר את דמותו של מוסיק כבעל תרבות, ומכליל אקספרסיוניזם גרמני דווקא ביצירה המשובצת ממילא בנוכחיות גרמניות (שיעור גרמנית, בית קפה גרמני, תומאס מאן, ייסורי וורתר הצעיר).

באורח דומה מסייעים השוואת קו חומת בית הכנסת ל"קיר חומה שתיכנן לנו איזה גאודי עברי" (עמ' 82), ודימוי מודעות האבל המודבקות עליה ל"איים גיאומטריים" מעשה ידי "אנדי וורהול עברי" (עמ' 83), הן לעיצוב דמותו של מוסיק כציניקן הבז למפעל הציורני ומצוי באמנות הפלסטית, והן למימוש נופיו התל-אביביים.

אך כאמור, לא מדובר רק באפיון הדמות. אחרים מהציורים הם בבחינת סימנים סמיוטיים, הממלאים את מקום הלשון ומעבירים משמעות באופן מרוכז. ההתייחסות לגוגן (עמ' 71), למשל, מאפשרת לקורא "לראות" כהרף עין את יפי גופו ופיראיותו המפתה של מוסיק כפי שהוא נתפס בתודעתה של מאירה. ואילו המנורה השופכת אור בהיר על "רוקמת התחרה" של ורמיר (עמ' 80) מתקשרת לאור הכתום השוטף שבציורו של אנסור (עמ' 82) ושניהם יחד מסמנים את סגולותיה המזהירות של מאירה הלר (לשון "אור" בעברית ו"יתר בהירות" בגרמנית), שהיא המפרש הלבן המפליג אל האופק שבתודעתו של מוסיק.

במקרים אחרים משמש ציור לעיצובה של סצינה כמעט תיאטרלית שתוכנה הרגשי תואם את אוירתו. כך "טולידו של אל-גרין, שבעין-הסערה" (עמ' 135) מוגדר על ידי מוסיק "כרגע של היחשפות". החזרה על המשפט "כמו טולדו בצל הרעם, כמו טולדו בעין הסערה" הופכת למעין קרשנדו חסר פורקן ומקנה לקטע איכריות שיריות-מוסיקליות. אלה נרמזות במובאה צינית מדברי ילד קטן "זאת הכלבה שלנו [...] אנחנו קוראים לה מלודי" (ההדגשות שלי) (שם). תחושת הפורענות המתקרבת ממומשת באמצעות "צל הרעם" ו"שמים הולכים ומתקררים" (עמ' 136) המשתקפים בנוף ובציור, כשהקווים ביניהם מיטשטשים העשן הלבן העולה מארובות מפעל קרוב, כמוהו כקן השמש הפתאומית

שעל הבר.

החיבור בין הנראה בעיני הרוח ובעיני הבשר גורם למעין התגלות של מהות החוויה המרכזית בספר: האהבה ההרסנית בין אור לחושך. בתיווכה הפרשני של התודעה נחשפים יחסי הציור והנוף והופכים לסימן ויזואלי, צלילי ומילולי כאחד.

פוטומונטג' דומה של יצירת אמנות וזיכרון ויזואלי נוצר גם בתודעתה של מאירה. לפי השיחה המשוחזרת בזכרונו של מוסיק, פסל ה'פייטה' של מיכלאנג'לו התגלגל אצלה לסמל של כאב אישי. הוא התחבר אסוציאטיבית לדמות של גבר יפהפה שראתה אותו שוחה הרחק בים, שייצג בעיניה את מוסיק הנפרד: "כמו אז מעל לים. גם שם, הסתכלתי והרגשתי: זה קשור למוסיק. הדבר ההרוג שהיא מחזיקה בזרועותיה זה מה שהיה בינינו" (עמ' 43). הראייה ("הסתכלתי") מובילה ישירות אל הרגש ("והרגשתי") ללא צורך במילים. עימות המראות ו/או הכלאתם יוצרים סימן מורכב המבטא את חוריית השכול עם תום האהבה.

אף שאחדים מהציורים ברומן מתוארים במילים והופכים ל"טקסט", נראה לי שהעיקרון הפואטי המונח בתשתית תערוכת הציורים המוצגת בליווית אותה בדרך לביתה, הוא הפיכת הטקסט לציור ולא החלפת הציור בטקסט. כלומר, המשאלה המובלעת היא להפיק טקסט שייקלט בחוש הראייה.

ייתכן שהדחף המניע מגמה זו הוא חוסר האמון במלים. ברמת העלילה מתבטא הדבר בכך, שדברי אהבתו של מוסיק נדחים שוב ושוב בטענה שאינם אלא "מלים, מלים" (עמ' 27). הכוח הוא דווקא בשתיקה (עמ' 261) ולפיכך הציור הוא אלטרנטיבה מושכת. אלא שטקסט ללא מלים אינו טקסט, וההכרה שכתבתו אינה אפשרית נחשפת, כך נדמה, בקריאה מטא-פואטית של המשפטים הפותחים את החלק הראשון: אני שואלת את עצמי, אמרה מאירה קודם לכן, אם אני רוצה את הנבצר ממני. האם אינני מגוימה, היא אמרה, כאשר אני שואלת את עצמי מהו אשר יכול להיות לי כיום בחזקת הריבוע-השחור-של-מאלורץ' שלי (עמ' 9).

"הריבוע השחור של מאלורץ'", מושא חיפושיה של הגיבורה, מוצב ככותרת לחלק הראשון בספר. הוא מסמן בעיניה איוו

אמת נכונה להיום, קיימת בפני עצמה. לצדה, הם אמרו, יוכלו לפעול אז על-גבי הבד, להתעמת אתה, כל החידות, הספקות, כל הרהורי-הכפירה וההיסוסים (עמ' 9).

בשורות אלה מהדהד העיקרון המנחה את האקספרסיוניזם המופשט, לפיו הבד אינו עוד משטח עליו מציגים משהו אלא זירה שבתוכה פועלים. תפיסה זו מתבטאת בסיפורת החדשנית בכך שנוכחות היוצר בה היא מחומרי היצירה, ובכך שהמשמעות אינה טמונה עוד בנושא אלא בתהליך הקומפוזיציה. קומפוזיציה שבעימות חלקיה במרחב מפעילה מערכת שיוצרת מבנה להיעדר (Structures the void).⁷ העימות גורם להבדלי הזמן והמרחק להיעלם. במקומם נוצרת שלימות חדשה המאפשרת קיום ברזמני של נוכחויות אחדות.⁸ פעולת הגומלין בין האמנות המופשטת לספרות המודרניסטית והפוסט-מודרניסטית לובשת שחור-לבן בטקסט של כהנא-כרמון. ההדגשה החותרת בטקסט של מלת הצופן "להתעמת", "עימות", מכוננת גם לתהליך הקריאה, וחושפת כוונה מטא-פואטית, פוסט-מודרנית הן בתוכנה והן בעצם נוכחותה ביצירה. שכן ההתייחסות למעשה הכתיבה עצמו בגוף הטקסט היא מקורי היסוד בספרות זו המכונה, בין השאר, מטא-בדינית.⁹

ה'ריבוע השחור' מתפקד, אפוא, ברומן, כסימן רב משמעי בעל השלכות מטא-פואטיות. בהצבתה של יצירת מאלורץ' כאידיאל יש מישום איתות ז'אנרי, שכן יצירתו היתה ציין דרך

חשוב בתהליך ההפשטה באמנות.¹⁰ קיים מתאם בין המשיכה לאמנות המופשטת לבין השאיפה להגיע לסימולטניות על ידי ביטול ממד הזמן. שתיהן מתייחסות הן לעצמן (self referential) והן לגורם העימות שבעיקבותיו מופיעים חיבורים במקום קישורים; קיטועים ושברים במקום שלמים; והיעדר התחלה וסוף (ביצירה ספרותית) במקום השתלשלות מאורעות.

המועקה העיקרית ברומן היא האהבה הבלתי אפשרית, שמרגע שבו נולדה, הכול נמדד לעומת עוצמתה, בכחינת שחור על רקע לבן – אהבה זאת מתבשרת באמצעות ציור הריבוע. צבעי השחור-לבן צפים על פני הטקסט בבגדיה של מאירה שחודלה ללבוש שנהב והיתה לגבירה בשחור-לבן; בעורו הכהה של מוסיק לעומת צחות עורה; במשחקי האור והחושך בציורים ובנופים, ובשורה (המשובשת) של לאה גולדברג החזרת ללא הרף: "מפרשך הלבן אל האופל שלי". סיפור האהבה המפורש בטקסט וסיפור המאבק על דרכי הכתיבה המשתמע ממנו נוכחים בטקסט סימולטני כמו במעין "אגדת-סופר" חדשה. קריאתם מחייבת קליטה מרחבית של מרכיביהם בתהליך עימות מתמיד.

רק יצירת אמנות אחת אחרת המחזרת ביצירה מתקרבת למעמדו הפרשני הדומיננטי של ה'ריבוע השחור'. הכוונה לציור "האשה הקדורת" של ג'ון אנסור. זוהי תמונה פחות מפורסמת ופחות רפרזנטטיבית, שגם אם אפשר לקולטה באחת, קיים בה יסוד סיפורי. פעמיים ברומן היא מתוארת לפרטיה, בתחילת החלק השני (עמ' 81-82) ולקראת הסוף (עמ' 243). הפירוש הטקסטואלי של הציור מממש וריאציה נוספת בנושא המרד בזמן: פניה של האשה בציור הם "את שבשנים שתבואנה" (עמ' 82), אך גם "את, אשה ללא גיל, לפני האיפור של אשה קשישה" (עמ' 243). הפנים המצוירות אינן מזדקנות. "התמונה היא כמו זיכרון, הד של חלום, חלום נבואי אשר כמו חלם פעם אנוכי אחר, משכבר הימים" (עמ' 243).

התחומים בין זיכרון לבין חלום נבואי מיטשטשים. הטקסט המשחזר את התמונה חוזר על עצמו כמעט מלה במלה. ההבדלים בין הקטעים מעידים על הזדקנותה של הגיבורה, ועל העובדה שבין שני התיאורים שהה הדובר הנזכר כבריסל וראה את התמונה. ציור "האשה ללא גיל", שתמצית הווייתה ציפיה וקדרות, מתרכזו אפוא, בתחילת הרומן בעיצוב התודעה המשוחזרת מצד אחד, ובהטרמה מצד שני. לקראת סופו של הטקסט הוא משמש כמבע מטא-פואטי אשר באמצעותו בוקעת נוכחותו של היוצר מבעד לתודעה המשוחזרת והמפרשת את התמונה: "ליוויתי אותה בדרך לביתה" אני רוצה לקרוא לתמונה "שם, ההדגשה שלי). לתמונה או לספר? לספר שהוא תמונה? והרי כך מכנה עמליה כהנא-כרמון באחרית-הדבר את חלקי הספר: "במתכונתו הנוכחית בנוי הספר משלושה חלקים (טריפטיכון סמרי?) שהם שלוש תמונות מצב" (עמ' 312, ההדגשה שלי). המצב בתמונה הוא המצב בספר – מצב של אשה "ממתנינה לצאת לדרך" (עמ' 243). הספר כולו בנוי סביב הדרך, החלל מסביב למושא הציפיה, שהרי עיתות האושר עצמן נעדרות מהרומן וקיימות רק במבט לאחור או בציפיה. "הבית" הוא המקום הנכון, המקום בו אין צורך להעמיד פנים ומותר לאהוב. אלא ש"ליוויתי" הוא גם לשון "הלוויה": "כמו ממתנינה לצאת לדרך. דרכך האחרונה אל ביתך שבחוף האחר" (עמ' 243), הפעם זה הבית ממנו אין שבים. הציורף שסימן את פריחת האהבה מכיל בתוכו גם את בשורת המוות. המלים הנושאות את מטען האושר הן: "דבר נפלא קרה אותי בימים ההם, בדרך הביתה מן המסיבה. אני ליוויתי את לה-הלר, מאירה הלר, לביתה" (עמ' 103). אלא שהכול נהפך. אין זה עימות בין ציורים ואפילו לא בין מרכיביו של ציור מסוים, כי אם בין שתי

אינטרפרטציות אישיות לאותו ציור. אופיו, רגשותיו ונסיבות חייו של המסתכל משנים את נושא ההסתכלות. ההפרדה בין הניצפה לבין הצופה בלתי אפשרית, כמוה כהפרדה בין הקורא והטקסט. שוב בוקע קול היוצר שקבע את כותרת הספר מפיה של התודעה המשוחזרת. זו "קוראת" את התמונה מחדש ומעניקה לה משמעויות גורליות שמעבר לקדרות האשה הלכודה בבית בורגני.

הסימולטניות בזמן ובמרחב, שהיא ממניעי היצירה, תואמת גם את עיצוב ה"אנאטומיה של נפש האשה, או לפחות של נפש האשה הזאת" (עמ' 280), ובעצם את האנטומיה של הנפש בכלל. לפי פריד אין חוקי הזמן פועלים על התת־מודע. טראומות מוקדמות מתקיימות מתחת לפני השטח בעוצמה דומה לזו שברגע היווצרותן. דרכי תגובה שעוצבו בילדות משפיעות לפעמים באורח בלתי מודע על התנהגותו של המבוגר, פחדים ורחוקים ממשיכים לרדוף את היחיד בסייטי לילה עד זיקנה ושיבה. אין מדובר רק בשימור זכרונות נוסח "הזמן האבוד" אלא בחומרי נפש שהזמן לא יכול להם והם בבחינת הווה לתמיד. אסכולות פסיכואנליטיות פוסט־פרוידיאניות מציעות אף הן מבנה נפש הכולל בתוכו את מושג הסימולטניות. לפיהן, התנסויות שונות או מצבים שונים של העצמי (self) קיימים סימולטנית בלי להתערב זה בזה. אין מדובר בהדחקה כפי שמציע פריד כי אם במעין התנתקות רגשית, עד כדי מחיקת חוויות מסוימות, בעיקר חוויות טראומטיות כאלו קפאה בזמן פיסה של "עצמי" והיא מוסיפה להתקיים בנפרד. מטרת טיפול במקרה כזה היא להביא לקיום סימולטני מודע של ה"מצבים" השונים.

בסיפיה של כהנא־כרמון מושמת הנפש תחת מיקרוסקופ, לצורכי הסתכלות וניתוח, בתהליך המתייחס במובלע גם לתיאוריות השונות של מבנה הפסיקה. למרות שהקול הראשי המניע את הטקסט הוא קולו של גבר הנזכר, ועל אף שילדותה של האשה נשארת בגדר תעלומה, דומה שמבחינת כמות החומר, או לפחות מעמקיו, זוהי בכל זאת "אנאטומיה של נפש האשה". זאת, למרות שנעשה ניסיון לחדור לשכבות נסתרות ואפילו באישיותו של מוסיק, ולמרות ההכרה שזירת ילדותו עודה קיימת בנפשו: "אני הייתי שם. ואולי שם אני, לפחות חלק ממני שם הוא, עד עצם היום הזה" (עמ' 134). מפיו אף מתנסחת ומתפרשת "התגלית לפיה כל החום והלחץ החבריים, המפעפעים בבטן־האדמה, הם הם אשר ייצורו בהתמדה, והם הם האחראים, לנוף הנגלה [...] שמתכוון אני בכך לנוף־הנפש הנגלה לעין" (עמ' 145).

החוויות שנחו ב"רחוב ביצרון קרן רחוב המפרדה האזרחי" הן הקובעות, אם כן, את פני ההווה הנפשי. על רקע זה כולט חסרונו של תיאור, ולו קצר, של שורשי ה"סימפוזיה" (עמ' 147) של מאירה. הערות אנגב מגלות געגועים ל"אבא", ל"כתף", ולכך שהיתה ילדה "רזה מדי" שגדלה מ"גיל אפס מול הים בתל־אביב" (עמ' 42). אך מלבד קטעים אחדים העוסקים בהשקפותיה על תיאטרון ואמנות, דומה שהניסיון המתמשך לפרק את מרכיבי נפשה ולחדור לנבכייה נעשה אך ורק מבעד למנסרת אהבתה. כמאמר שירו של עמיחי: "אהבה גדולה חתכה את חיי[ה] לשניים" ... אך חלקם הראשון כאלו נמחק. רק "מאז מוסיק" היא "תופסת את ההווה" שלה "כמשהו חי" (עמ' 42).

דימרי הכספת שהובא בראשית המאמר עשוי לסייע לפתרון החידה. האשה־כספת נפתחת רק כשהיד הנעלמה נוגעת בה, וכדי שתישאר פתוחה, על היד לאחוז בדלת. "כל החי והמפכה" יצא מן הכוח אל הפועל רק בנוכחותו המתמדת של האחר. הגיבורה, כמוה כיפהפיה הנרדמת, מתעוררת רק כשהנסיך נושק לה, ועם עזיבתו אותה משתלטת עליה אימת החידלון. מכאן נובעים גם דימויי המוות המתלווים לרגשות פרידה (ה'פייטה' עמ'

43; הדג המפרפר עמ' 65; הקבר הפעור עמ' 46).

דימוי הכספת מספק מידע על "האנאטומיה של נפש האשה [...] הזאת" לא רק באמצעות תוכנו אלא אף בלשונו. ביטויי המבע המהוסס וההסתייגרות מזכירים את "רגע אחד, שקט בבקשה. אנא. אני/ רוצה לומר דבר מה" של ון; "רציתי להגיד"; "בוא נתאר"; "לא בכונה"; "אני עצמי אינני יודעת"; "וכנראה"; "כלי לדעת". כך מתפקד גם התחביר של המשפטים הקצרצרים והקטועים: "אני כספת"; "לא הולך"; "אין מעול"; "אבל קורה"; "כי הדלת של הכספת"; "והכספת נפתחה". אוצר המילים המצומצם, החוזר על עצמו משתתף באיפיון "אנשים מנסים, אני מנסה"; "אם מעבירים עליה את היד"; כל מיני אנשים מעבירים את היד"; "העברת את היד". השתיקות הארוכות המסומנות על ידי הטיפוגרפיה עתירת החללים הריקים בין המשפטים, מסייעות אף הן לשיקוף תודעת דמות מפוחדת, רועדת בתוכה, רגישה ופגיעה, כמעט מועדת לפורענות. אשה שאושיות עולמה קורסים תחתיה והיא רחושה כולה לקראת מגע הקסם שניקרה בדרכה. הקול הנשמע מעברו השני של קו הטלפון עומד בניגוד לפרסונה הציבורית של שחקנית התיאטרון הראשונה במעלה שאמורה להיות בעלתו.

שיחת הטלפון הבידיונית המוקלטת היא מימוש ספרותי ישיר ביותר של קול תודעתה של מאירה. אך בנוסף על כך מתעצב עולם הנפש שלה בדרכי עקיפין מגוונות, ביניהן אינטרטקסטואליות, כגון איזכורים של ציורים ופסלים (למשל "האשה הקודרת" והפיטה שכבר נדונו); איזכורים מוסיקליים רומנטיים למיניהם ואף כתבים מוכרים. שלוש משוררות מועלות בספר. תוך הסתכנות בהכללה ניתן לאפיין חטיבות משמעותיות בשירתן כיצירה החושפת תלות כלשהי בגבר. הכוונה ללאה גולדברג (עמ' 11, 20, 96 ועוד); לרחל המשוררת (עמ' 100); ולדליה רביקוביץ הנוכחת רק באסוציאציה חופשית.

על אף שלאה גולדברג הופכת לחלק מהמארג המעצב דווקא את הגבר, נמשכים חוטי שירתה לדמותה של מאירה. לאה גולדברג, מחברת "אהבתה של תרזה דימון" לגבר הצעיר ממנה בהרבה, כתבה שירים בהם משחקים האור והחושך בינו לבינה. שירה המולחן שמשמש כמעט מוסיקת רקע לרומן, מתמצת את מערכת הרגישויות המתוארת בו: "באת אלי את עיני לפקוח / וגופך לי מבט וחלון וראי / באת כלילה הבא אל האוח/ להראות לו בחושך את כל הדברים [...] אם היו עיניים הם הפליגו אליך/ מפרשי הלכן אל האופל שלך" – התודעה התופסת את הגבר כמי שבכוחו להראות לאהובתו "את כל הדברים" דומה לזו שבמרכז ליוויתי אותה בדרך לביתה. המריונטה משירה המפורסם של דליה רביקוביץ זקוקה אף היא ליד מפעילה. הקשר האסוציאטיבי לשיר זה מופיע ברומן במעין פראפרזה: "בסך הכל, מריונטה. שקצת מנסה לראות את הקצוות של החוטים שמרקידיים אותה. זה הכל" (עמ' 157).

אף שהתודעה המרכזית, הנוכרת ומשחזרת ברומן זה, היא זו של הגבר, דומה שלעיתים קרובות הגבר, כמו שמשתמע גם מהאינטרטקסטים, הוא רק ראי המאפשר לתודעת האשה להשתקף בו. רק מגע העשוי לשחרר את העצור בתוכה או יד המפעילה, תרתי משמע, את קולה.

האינטרטקסטים הלקחים מתחומי אמנות מגוונים, מאירים אספקטים שונים של הנפש. אולם תכונותיה של הפסיקה, שבאמצעות מנגוני הסמלה והתקה מציגה עצמה בסמלים ובמטפורות, מניעות את עיצובו של העולם הפנימי ביצירה בעיקר בתמותות. תיפקודן במארג הרומן אינו מוגבל, אם כן, לראייה המרחבית-סימולטנית שביסודו, שהרי התמותות מאפשרות חידרה לחיי הנפש, "לידיעות הלא מנוסחות" (עמ' 253) בהן מבקשת היצירה לגעת.

לתערוכת הציורים הסוציולקטית המוצגת ביצירה יש מקבילה אידיולקטית הפורצת, כביכול, מנבכי הפסיקה ולפיכך היא פחות מסוגנת. זוהי כעין תערוכה של ציורי נפש, תמונות המתקיימות בתודעת הגיבורים, אימאגים שנראים בעיני הרוח. תכניהם של האימאגים מגוונים והולמים את התודעות המשוחרות. כך משקפים חומרי האימאגים "של מוסיק" את קשייו בחתירה פנימה. על פי רוב הם לקוחים מיצירות אמנות מוכרות, אך גם מתוך אוצר ידע אקלקטי שקלט בהרצאות שתירגם לכאורה, בכנסים מדעיים. כך הופך מעופו של הקונדור לסיפור השיבה הביתה (עמ' 52) ושחיקת ההרים לחיי האדם (עמ' 7). העיקרון המנחה הוא הענקת משמעות פסיכולוגית, פואטית או אף חברתית לחומרים אמנותיים מוכנים או לעובדות גיאולוגיות, זואולוגיות ואחרות. אולם תהליך הפיתוח הספרותי של חומרי המדע מלווה לרוב בהתבוננות עצמית צינית המבטאת, אולי, את המודעות לאופי המלאכותי של העיבוד. התבוננות עצמית זו לובשת צורת "מאירה" מוחצנת או מופנמת: "אני יודע. האם זה לא נשמע כמו עוד שיר אחד שכתב מחשב, את תגיד" (עמ' 7; וכן 52; 146; 295). האם זה קולו של הספק ביכולת לעצב את תודעתו של הגבר או ביקורת על תכניה?!

עולם הרגש של מאירה נגיש יותר. התמונות העולות בדמיונה נשאבות לרוב ממקורות אישיים אינטמיים, פיתוחן נושא אופי אידיולקטי יותר והן חסרות את הריחוק הציני המלווה את "שירי המחשב" של מוסיק. מאירה מתייחסת, אמנם, גם למחזות קיימים או שאינם קיימים כאילו ביכולתם להציג אפקטים של אישיותה (קולויר עמ' 100, 119 ועוד; אליהו פורח בעולם כציפור עמ' 243), אך האימגים המרוכזים ביותר בספר ממומשים כאילו היו חומרי נפש אותנטיים.

כזה הוא דימוי הכספת, או תמונת האיש יפה הגוף השוחה למרחקים והופך את מראה הים לנוף הנפש (עמ' 42-43, 302). אחדים מהאימגים הפנימיים מופיעים בטקסט יותר מפעם אחת וברומה לציורים של ואן-גוך או גוגן שהזכרתם נושאת משמעות. כך האימאגים האידיולקטיים בהופעתם השנייה או השלישית מתפקדים ככתב יד קצרני ונרשאים עימם מטען אסוציאטיבי שנתגבש כשמומשו לראשונה. עכשיו נדמה לי, אמרה, כי לי, איתך, התחושה היתה כמו לנסוע לאפריקה אני חושבת. אפריקה אחרת.

[- - - - -]

וכשאני אומרת אפריקה. אני יודעת כעת כי בזמנו, כשזה היה בינינו, כל זה היה לי כמו לחזור, ואיני יודעת לחזור לאן. אפילו כעת, כשאני אומרת כעת אפריקה, כשבילי זה כאילו לעיניו של איש מפליג בספינה, נשען אל המעקה מכורבל, בצווארון מוגבה, פתאום מתרוממת ועולה מן הים יבשת־בראשית שקועה במים, ותופים, רק תופים, מכריזים משם: אפריקה, אפריקה (עמ' 37, 38). מראות הנפש באהבתה נושאים אופי של נסיעה למין אפריקה של אגוזי קוקוס ותופים, שפירושה "להשיל שיכבה מתה אחר שכבה מתה. להישאר רק עם מה שחיי" (עמ' 37). הקשר עם האהוב מאפשר שיבה לראשוניות, אולי לפראות, להשתחררות מכבלים של חובות יום יום.

אך מעבר לזה ניצבת התחושה, שהיא לדעתי מוקד ההתרחשות הנפשית בספר, כי נוכחותו של האהוב בחייה מגלה לה את עצמה, מוציאה מן הכוח אל הפועל את יצירתיותה, מאפשרת לה להיות נוכחת בחייה, "לתפוש את ההווה כמשהו חיי" (עמ' 42), ולהרגיש את הזרימה הפנימית של מעיינות הנפש. כבר בדרכו שומע הנוסע לאפריקה על סיפון האוניה את התופים וידע שהוא חוזר. זוהי השיבה הביתה. בכוחו של האהוב ללוות

את אהובתו אל ביתה שלה, אל החבוי בתוכה. בלעדיו, אין היא יכולה להגיע אל עצמה. "אפריקה" היא תמונה נפשית אידיולקטית, אך כשהיא חוזרת וצפה בטקסט אין עוד צורך בפירוט: "כי רק איתך הגענו יחד לאפריקה" (עמ' 49). התמונה הפכה לסימן המכיל בתוכו את החוויה המרכזית. באופן דומה מתפקדים האיש השוחה (עמ' 302), ציור הכנפיים שהאהובים מצמיחים זה לזו (עמ' 37, 48, 275) והמחזה אליהו פורח כציפור שהוא וריאציה מפותחת על אותו נושא (עמ' 234).

מכיוון שבכוחו של האהוב להחיות, עלולה היעלמותו להמית. כך מסתברים התלות הנוראה, הפחד מהפרידה והצורך ביחסי האהבה לא רק כמימוש עצמי ויצירתי אלא גם ככלי להתבוננות עצמית. כל מה שהיה לפני מוסיק "נמחק", כאילו מעולם לא היתה לו משמעות. אולם "הפצע" בו קשורים השניים זה בזה, הפצע שבלעדיו "לא היינו מגיעים לאפריקה" (עמ' 274), הוא עצמו איננו מפורש. מה שפצע את מאירה נמחק כביכול, אם בשל הכאב שכרוך בזכירתו; אם בשל עוצמתו ההרסנית; ואם משום שהנוק היה בְּחֶסֶר עצמו, ומהותו הסתברה לה רק אחרי שגילתה באהבתה את אפשרות מילואו. על כל פנים, גם אם טיב הטרואמה נעלם, קיומה אינו מוטל בספק, כשם שהקשר בין השניים הוא "לנצח נצחים" (עמ' 50) למרות הפרידה. בכל הנוגע לנפש, הזמן מתמוטט, מתקפל ונופל.

מבעד לְמִינְסָרָה של יחסי האהבה מתגלה "האנאטומיה של נפש האשה הזאת". זו פושטת ולובשת צורות, מראות ואימגיים המאפשרים לקוראים לנסוע לאפריקה, להציץ "למסתורין ולעוצמה של התשתית" ו"להיות קרובים לשורשי הדברים" (עמ' 274) אך לא לגעת בהם. הדבר עצמו, הפצע, או לעומתו האהבה בעצם התרחשותה, כולטים בהיעדרם. הטקסט בנוי סביב החלל הריק – מתאבל, משחזר, נזכר, מתרפק ומקווה אך לעולם לא מגיע לאפריקה. בפתח המאמר צוין שהקטע ובו דימיון הכספת לקוח מארכיון קלטות-טלפון שנצטבר אצל מוסיק. קלטות אלה מאכלסות את הרומן ומשתלטות עליו ועל גיבורו בכפייתיות הולכת וגוברת לקראת סופו. מדיום הקלטות, בדומה לשיר של לאה גולדברג ולצלילי המוסיקה המפחרים ברומן, מחייב את הקורא לשמוע ולא רק לדאות. עליו להקשיב למלים, לשתיקות ולקצב המניעים את הטקסט מעבר לתוכן הכתוב. סגנון זה של קריאה-הקשבה, מתחייב גם משום שבגוף הטקסט עצמו נוכח קורא-מקשיב, הממלא תפקיד של תודעה משוחזרת שרק באמצעותה נפרשת יריעת הטקסט. יחסי ההרדדים של מוסיק עם הקלטת הם אפוא מעין צו לקורא:

שכן קלטת זו כשיר-ערש היתה לי, ימים רבים.

וכשם שהגרפולוג יראה ממצאים בכתב-היד מבלי להתחשב בתוכן הכתוב – כן, מבלי להתייחס כבר למשמעות מלוחיה של מאירה, שומע היה לו דמיוני ממצאים מלוא חופניים בקול המוקלט, המשוחח עמי בקלטת (עמ' 97).

אולם הקורא הממשי¹¹ (ואולי אף הקורא המובלע) שומע את הקול בתיווכו של הגיבור-המאזין והמפרש, באמצעות מיכשור אלקטרוני משוכלל, שנים רבות לאחר האמירה המקורית, שאף היא נעשתה בסיועו הטכני של הטלפון. כל אלה מרחיבים את הפער בין ההתרחשות הבדיינית עצמה (אמירת הדברים) לבין תגובת הקורא לשיחזור המדפס. זהו טקסט שמקורו, כביכול, הקלטה והוא נטוע בתוך טקסט התודעה המשוחזרת, שמעלה את החוויה ממרחק הזמן. אלא שהמשחזר הוא גם משתתף: הן בקולו המוקלט מאז; הן בפרשנות או ב"קריאה" שהוא מציע לטקסט של השיחה הרחוקה; והן במידע שהוא מספק "עכשיו" על הרהוריו והזיותיו, שליוו כביכול את הדברים כשנשמעו במקורם או בהקשבות מאוחרות. לאלה נוספים הרהוריו "עכשיו" דיווח על אירועים שהתרחשו והם כבחינת

עמיד ביחס לשיחות המקוריות, אך עבר ביחס ל"עכשיו". חשיפתו של "הטקסט האמיתי" היא אפוא כמעט הפרדה בין גלדי בצל, בפנים – הקול המוקלט ועליו שכבת הקשבה ראשונה – מוסיק בשיחה המקורית. שכבה שנייה: מוסיק שהקליט הוא המקשיב. אולם, מדבריו משתמע שהיו הקשבות נוספות ובכל אחת מהן נוספו הזיות ופירושים עד השכבה החיצונית, השכבה של הטקסט שחור על גבי לבן. טקסט זה מזמין את הקורא להזינו בחלומות ובפירושים משלו וליצור משמעות חדשה.

הקלטות מפריכות את תקפותו של הזמן, "כמו תצלומי רגע באלבום" (עמ' 244) הן מעלות את הקולות מן האוב והופכות את העבר לנוכחות מוחשית בהווה. בכוחן של הקלטות לשמר לא רק את הקולות אלא גם את הרגשות שהם מעוררים. יתר על כן, הקולות הדיאלוגיים הם הצורה הקרובה ביותר, בכתיבה, לדבר עצמו. אלה דברים בשם אומרם/אומרתן. זהו טקסט הקיים בזכות עצמו, בצורתו הטהורה, אולי כמו הריבוע השחור של מאלוויץ' המייצג איזושהי "אמת, שורה תחתונה". הדיאלוג מזמין גם קריאה שהיא ביצוע, כמו מחזה בו "הנפשות הפועלות" אינן זקוקות לתיווכים. אולם ב"מחזה" זה יש גם "מספר" שהוא "אני של עכשיו" אך כשהשתתף ב"מחזה" היה "אני של אז" או "אני החולם שח". גושי-אני אלה מנותקים זה מזה ובכל זאת מתקיימים סימולטנית בתודעה, ובכך ממוטטים את רצף הזמן.

הקלטות מעניקות ליצירה את גמישותה. קול האשה המודפס במרכאות, הוא קולה האותנטי, הנקי מעיוותים הנגרמים על ידי נקודת מבט דמות מספר. כך עוקפת היצירה את מחסום נוכחותו של הפרשן המקשיב. קולו הנשמע קצרות בשיחות, נוכח במבע משולב מסובך.

לטכניקה הספרותית המנצלת את הקלטות יש השלכות גם בתחום מערכת היחסים בין השניים. היא (או קולה) תישמע רק אם הוא יפעיל אותה באמצעות המיכשור האלקטרוני. שוב מצטלבים מעשה היצירה והמועקה השלטת בה. אולם פעולת ההקשבה לקלטות מגלה גם את פני המקשיב. הוא מכנה עיסוק זה: "שעשועי השטניים" (עמ' 244). היש בכך רמז למוזכים? האם גם הוא כמוה, מגיע דרכה אל החי והמפכה? לקראת סוף הספר הוא מתוודה: "אני מקשיב לנו עתה כדרך אחנו של אלוהים" (עמ' 244). השליטה המוחלטת במכשור ובקולות היא מטפורה למעמדו הרם ברומן ביניהם, אך גם לאיכות הכל-יכולה של היצור, שהוא כעין צופה במשחק כדור-רגל על כל מהלכיו רכי המתח, בה בשעה שהתוצאה הסופית כבר ידועה לו. היצור כמוהו כאלוהים, המספר הכל-יודע par excellence. בו מתבטל הזמן: הוא אפוא היה, הווה ויהיה.

לקראת סוף הרומן רדפות הקלטות זו את זו בקרשנדו הדוהר אל עבר הפורענות. השורה הסוגרת את סיפור המעשה מופיעה בעמוד 240: "אולם לא צלצלתי אליה יותר. גם היא לא צלצלה אלי". זוהי הגדרת ה'אנר': "רומן טלפונים" שהוא פיתוח טכנולוגי-מדרני של רומן האיגרות.

בד בבד עם ההאזנה לשיחות המוקלטות ולתגובותיו של מפעיל המכשור האלקטרוני, נדרשת הקשבה נוספת. על הקורא להטות אוזן לשפע הצלילים האנושיים והמכניים שנספגו בעולם היצירה ומעבר להם עליו לשמוע את השקט.

בכתיבתה של כהנא-כרמון בדומה לזו של וירג'יניה וולף, נודעת חשיבות ראשונה במעלה לשתיקות ולקצב, ואלה קשורים לתפיסת המרחב. וכך כותבת פטרישיה לורנס על וולף:¹² החיבור בין מרחב, שתיקה וקצב מראה שגישתה [של וולף] למימד הצורה החיצונית דומה לזו של הצייר, האדריכל או המלחין. לחללים הריקים (רגשיים, גופניים, טקסטואליים, תימאטיים, מבניים) יש חשיבות ראשונית ביצירתה, כמו ביצירתם של ציירים מדרניים כגון קאזימיר מאלוויץ'. [...]

מרחב וקצב הם מטפורות לשתיקה.

וההקבלות ברורות. הדפים המתרוקנים בשיחות האחרונות שבספר הם חלק מהטקסט ולובנם מספר את סיפור הפרידה:

"להתראות."

"כן."

"תצלצלי אלי?"

"אני רוצה שאתה תצלצל."

"בסדר."

"וניפגש ביום שישי כפי שנדברנו."

"כן."

"רק תגיד מלה טובה."

"כן: אני שלך. את שלי."

"להתראות ביום-שישי."

"הלו, מאירה. שלום."

"שלום-שלום."

"מאירה, מה נשמע."

"סליחה?"

"אמרחי: מה נשמע."

"חן-חן."

"מאירה, מה נשמע."

"רב תודות. מה נשמע."

"הכול בסדר."

"יופי."

(עמ' 249)

הדפים הלבנים בין חלקי הספר, הרווחים בין הקטעים, השבירות והקיסטועים שבגוף הפרקים הם חלק מתכנון אדריכלי קדוני של המרחב. החללים הריקים מייצגים שתיקות המעומתות עם הדיבור, אך גם נושאות משמעות כשלעצמן. אך השתיקות נמסרות גם במילים כמו בשורה החוזרת ברומן: "אבל האשה הזאת איננה בוכה לעולם, ידעתי" (עמ' 21 ועוד). ההתאפקות מבכי היא מבע בלתי-מילולי המתואר במילים שאחוריהן רווח – חלל לכן, שקט המפריד בין האי-בכי והקטע הבא.

שתיקתו הרועמת של הטלפון שאינו מצלצל אף היא מתוארת במילים: "אמרת שתצלצל [...] 'זאת הבטחה?' – 'אני מבטיח' – 'להאמין' – 'כן' – 'מתי תצלצל?' [...] ולא צלצלת למחרת בלילה. [...] והדבר הבא היה שביום לאחוריו, פתאום, כמו סתירת לחי מהממת: הוא גם לא הגיע. השעה היעודה עברה, ועוד שעה, והוא לא הגיע" (עמ' 65). שיא התיאור המילולי של השקט הוא הדג. התגלמות האלם. האימאג' משתתף לא רק במימוש השתיקה כי אם גם בעיצוב התודעה המתמודדת עם השקט המבשר את תחילת הסוף:

"כך בוודאי, בעין לטושה, חש הדג החי שעל לוח השיש, כשפתאום נוחתת עליו מכת הקורנס של מוכר-הדגים, והעין הופכת למוזגגת" (שם). המקבילה הוויזואלית לשקט היא העין שאיננה רואה, עינו של המוות.

אולם החללים הלבנים והתיאורים המילוליים התמוגתיים של השתיקות אינם מרכיביו היחידים של הקצב ברומן. זה נוצר גם באמצעות מנגינות מוכרות החוזרות על פני מרחב

הטקסט: החל משירה של לאה גולדברג ועד לציורים ואימגיים חוזרים או קטעי עלילה המסופרים יותר מפעם או פעמיים. ניתן גם לזהות ברומן משפטים המתפקדים כפיזמון, מחלקים את הטקסט ומשתתפים באיפיון הדמויות. כזאת היא השורה שהפכה לסיסמתה של מאירה באושרה: "שמע, אני יכולה לצאת בריקודים, שמע, אני יכולה לטפס הרים" (עמ' 14 ועוד). לקטע המתאר את התרשמותה הראשונה של השחקנית מהמתרגם יש תפקיד פיזמוני דומה: "לא אמרו לי שיגיע ענק. אחד מהאנב.איי," אמרת. לא אמרו לי שכשתישרף שם הנורה, אתה תצעד קדימה, תתגדב', [...] " (עמ' 49, 95 ועוד). המשמעות התמאטית של האמירות המופיעות שוב ושוב מתפרשת על ידי אחת מהן: "שמי מוסיק. ואני אלכוהוליסט. ולאalkohol שלי קוראים מאירה" – (עמ' 35 ועוד). זוהי נוסחה מוכנה שנשאבה מההקשר הטיפולי של מרכזי גמילה מאלכוהול. לתחביר הנוסחה יש קצב פנימי, והופעתה החוזרת משתתפת ביצירת הריתמוס של הטקסט. אך השימוש בה מאותת לכיוון ההתמכרות וההתנהגות הכפייתית. תיאורה של האובססיה נעזר בדרכי עיצוב הולמות – חזרות על אותו נושא בווריאציות שונות. דרכי העיצוב והתוכן המעוצב מתאחדים. הקצב מתבטא גם במבנה הפנימי של משפטים וקטעים שלמים: הסטקאטו שבדיבורו ההחלטי של מוסיק "הביטי מאירה, חזרתי, התקרבותי, בדקתי, נרגעת, שום רע כבר לא יאונה לי" (עמ' 62). או המשפט החוזר שנימתו הסבילה והשבירה ממחישה את הכאב שהוא מביע: "הוא רצה אותי, הוא אהב אותי, הוא היה מסור אלי, אני מתה עליו" – (עמ' 65, 68 ועוד). יש גם קטעים המהורים יחידות עצמאיות מבחינת הפזמון החוזר. משפטי המפתח שבתוכם אינם מופיעים בפרקים אחרים. כזה הוא הקטע: "כמו טולידו של אל-גריקו" (עמ' 135-137) שכבר נותח, או הביקור בעיירת העולים שתיאורו מתחלק תכופות על ידי המשפט: "אני יודע, אני יודע, מי לא יודע [...] אין להטיל את האשמה על איש" (עמ' 134).

כאן מתאימים טון המשפט וניסוחו לדיבורו של ילד, והולמים את תודעת הדובר השב לעיירת ילדותו ומסתכל עליה בעיני מבוגר שחלק ממנו "שם הוא, עד עצם היום הזה" (עמ' 134). יסוד ריתמי נוסף מופק על ידי תנועת המטוטלת של שיחות הטלפון המוקלטות עצמן. בשיחות אחרות ניתן לזהות את הקול הדובר שכן המאזין־המפרש מצהיר: "קולי" או "קולה". לעיתים מסתברות הזהירות בעזרת ניחושים המסתייעים בידע על אופי הדמויות ובנטיית פעלים. קולו נשמע בעיקר בשתיקות ארוכות, בתשובות לאקוניות או בהזיות על תשובות שאין הוא מעז לבטא, ואילו קולה מחטט ונוכר באריכות בכל פרט. האיכות המהפנטת של רומן זה נוצרת על ידי המוסיקה שלו. "כשיר־ערש היתה לי ימים רבים" (עמ' 97). לקולות הסולנים מאירה ומוסיק מצטרפת מקהלה: חומרי החיים והספרות נכנסים לתוך הטקסט כאילו במקרה ובטבעיות מדומה, כמו קופסאות מרק או גרוטאת מכונית באמנות הפלאסטית המודרנית. כך נערמים תוכניות הרדיו "לעקרת הבית", ר"זוטות מוסיקליות, ראינות רדיו, "שברעת אמונים", שיעורים בגרמנית, מאמרים בעיתונים ושיחות רחוב.

לסימנים תקופתיים, להקשר החברתי ולבעיות השעה יש בספר הזה נכוחות רבה יותר מאשר ביצירות קודמות של כהנא־כרמון, אך זוהי מעין תפאורה או מוסיקת רקע, ובשום פנים ואופן לא "מרכז הבמה".¹³

לתוך הבדין פולשים גם יסודות מבית היוצר, טביעות אצבעותיו של המחבר המובלע ואולי אף הממשי: ראשי פרקים להצגת המערכון "קווליר" (עמ' 192), "תזכיר" המסכם את הדינמיקה של מערכת היחסים הנפרשת ברומן (מעלית עולה, מעלית יורדת), ואחרית־

הדבר החתומה על ידי כהנא-כרמון ומגוללת את פרשת הכתיבה. התחומים בין טקסט לשאינו טקסט מיטשטשים. האם החומרים "הזרים" הם בעצם מטפורה או פירוש של המתרחש? האם הם חודרים אל התודעות, מעוכלים על ידיהם ומזינים אותם ובכך הופכים לחלק מהן? היש בהבאתם ניסיון לשכנע באותנטיות של החוויה? היש כאן ביטוי לתפיסת היצירה הספרותית כחומר שיש לבצעו? האם הספר הוא בעצם תסריט או מחזה הכולל הוראות במה, תפאורה ותורים כרקע פעיל לדמויות הראשיות? ריבוי הקולות האופייני לספרות הפוסט-מודרניות הוא מימוש נוסף של מגמת הסימולטניות ביצירה.

אך אין זו קופוניה -

שירת המקהלה מצטרפת לקול אחד, בהיר, צלול ונצחי:

"אני אהבתי בשל קלטת" (עמ' 97) אינו שונה מ"אני אהבתי בשל תפוח"...

הערת

1. עמליה כהנא-כרמון, *ליווייתי אותה בדרך לביתה*, הרצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1991. מספרי העמודים ללא ציון מקור מתייחסים להוצאה הזאת.
2. Roland Barthes, "The Death of the Author" in Stephen Heath, trans. *Image Music Text*, N.Y. 1977, P. 147-148.
- Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play" in Richard Macksay and Eugenio Donato, *Structuralist Controversy*, Baltimore, 1972, p. 25.
- Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Readers Response to Prose Fiction" in J. Hillis Miller ed. *Aspects of Narrative*, N.Y. 1971, p. 2-3.
3. לילי רתוק, *עמליה כהנא-כרמון: מתוגרפיה*, תל-אביב 1986, עמ' 8.
4. Jerome Klinkowitz, *Structuring the Void*, Durham London 1992, p. 159-176 להלן: קלינקוביץ.
5. כאן אני שואלת את תרגומיה של רימון-קינן למתחיו של דינט. ראה שולמית רמון-קינן, *הפואטיקה של הסיפורת בימינו*, תרגום: חנה הרציג, תל-אביב 1989, עמ' 48-60.
6. אחדים מהאמצעים הנוכחים נוסחו על ידי רתוק (עמ' 86-83). היא אף עומדת על "עקרון הקישור החללי או המרחבי" (עמ' 79). אולם החתירה לביטול הזמן, לעיצוב הסימולטני ולמרחביות מתפקדת בליווייתי אותה בדרך לביתה באופן רב סיבתי קיצוני ומיוחד ליצירה זו, ובאמצעים טכניים ההולמים אותה.
7. ראה קלינקוביץ, עמ' 167, 170.
8. John Kuehl, *Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*, N.Y. & London, 1989 p. 123
9. כך למשל בספרה של וו Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, Methuen, 1984
10. ניתוח הציור נעשה בעזרת הצייר יהושע נוישטיין ועל כך נתונה לו תודתי.
11. המינוח העברי בעקבות רמון-קינן, עמ' 85.
12. Patricia Oudeck Laurence, *The Readings Of Silence: Virginia Woolf in The English Tradition*, Stanford, California, 1991, p. 172 (התרגום שלי).
13. עמליה כהנא-כרמון, "בין סופר לספר" (וידוי), בעקבות דברים לערב בבית הסופר בירושלים לכבוד הספר *ליווייתי אותה בדרך לביתה* 22.1.92.