



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

07 גיליון
2017 סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב
על העטיפה: רונית מטלון (צילום: מיכל היימן)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2017 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס ברפוס אליניר

אוטופיה, דיסטופיה, לימבוטופיה על הרחבת הז'אנרים של העתיד בספרות העברית העכשווית ורד קרתי שם-טוב ואילנה גומל

הנרטיב והעתיד

אם ההיסטוריה היא סיפור, הרי היא סוג מסוים של נרטיב; היא סיפור המשתייך לז'אנר זה או אחר. כפי שציין היידן וייט, אחת השאלות החשובות שאנו יכולים לשאול על ההיסטוריה היא "מה הן הצורות האפשריות של ייצוג היסטורי [...]?"¹. ספרו של וייט, *Metahistory*, שראה אור ב-1973², עורר ויכוחים סוערים על "אמת" ו"אותנטיות", אך וייט עצמו התעניין פחות בשאלה הפילוסופית בדבר תפיסת המציאות ויותר בשאלה הספרותית בדבר ייצוג המציאות. חלק גדול מעבודתו מתמקד בשאלת הז'אנר בהקשר של הדמיון ההיסטורי ורומז בין היתר לכך שכל צורות ההעללה ההיסטורית ניתנות למיפוי באמצעות ארבע הסכמות של נורת'רופ פריי: הקומדיה, הטרגדיה, הסאטירה והרומנסה.³

עם זאת, נרטיבים היסטוריים משקפים לא רק את העבר, והם כוללים גם את הז'אנרים שז'אן-פרנסואה ליוטאר מכנה "דרכים שבהן המודרניות מתמודדת עם המצב הנוכחי"⁴ ואת האופן שבו העבר וההווה תופסים את העתיד. הדמיון ההיסטורי אינו מוגבל אפוא רק לייצוג

1. Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", in Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ohio State University Press, Columbus 2002, p. 19
2. Hayden White, *Metahistory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973
3. נורת'רופ פריי, אנטומיה של ביקורת, מאנגלית: אילנה בינג, דביר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, אור יהודה ובאר שבע 2016 (1957).
4. Jean François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford University Press, Stanford 1991, p. 58

העבר; הוא מכיל גם את ההווה והעתיד, וכאשר הספרות מנסה להתאים עצמה להיסטוריה ולהתייחס לעתיד, היא מתארגנת בתבניות גנריות שונות. תבניות אלה נחלקות, באופן מסורתי, לשתי קטגוריות רחבות, האוטופיה והדיסטופיה, המייצגות את ההיסטוריה כתנועה לעבר גן-עדן (אוטופיה) או לעבר גיהנום (דיסטופיה).

גם האוטופיה וגם הדיסטופיה רואות בהווה מצב-ביניים קצר יחסית בין העבר לעתיד. אולם לאחרונה חל שינוי בדיונים על מהותו וייצוגו של הדמיון ההיסטורי, ודוגמה לכך ניתן לראות בעבודתו של הנס גומברכט ובכתביו על "הכרונוטופ של ההווה הרחב". לטענתו של גומברכט,

ההווה החדש שונה מן ההווה של הכרונוטופ ההיסטוריוציטי, שתמיד מתכווץ, ולכן הוא גם קצר במידה בלתי נתפסת. ההווה החדש (שממשך להיות ההווה שלנו, בתחילת המאה העשרים ואחת) הוא הזמן שבו כל הפרדיגמות והתופעות מן העבר זמינות עבורנו ומונחות לרשותנו זו לצד זו. הסיבה לכך היא שהווה זה, במקום להשאיר את העבר מאחור, מוצף בארכאיות. בו בזמן הוא עומד לפני עתיד שבמקום לפתוח אופק של אפשרויות, עוסק באיומים הקרבים אלינו באופן בלתי נמנע ("התחממות כדור הארץ", למשל, היא דוגמה מובהקת לכך).⁵

בכרונוטופ הנוכחי של ייצוג זמן-מרחב, העתיד אינו רק היעד שאליו אנו מתקדמים אלא הוא גם מסתמן כמעין אסון מעורפל ובלתי מוגדר המתקדם לקראתנו אך טרם הגיע זמנו. "ההווה הרחב" של גומברכט תואם את מה שפרדריק ג'יימסון אבחן כ"משבר בהיסטוריות" או כ"חוסר היכולת לדמיין את העתיד".⁶ חוסר יכולת זה מסיט את תשומת הלב מהתמקדות במה שיהיה להתמקדות במה שקיים כרגע. זהו מעבר מכרונולוגיה למשך-זמן. במקום להתמקד באפשרויות שפותח לפנינו העתיד, תשומת הלב שלנו מופנית לריבוי האפשרויות בהווה, הנפתחות בכל עת. מטאפורה טובה לכך היא חלוקת הקשב בין "חלונות" הפתוחים על מסך מחשב ברגע נתון. תפיסת זמן כזאת יוצרת ז'אנרים ספרותיים חדשים.

הרחבת ההווה עלולה, במצבים מסוימים, ליצור תחושה של "היתקעות" בתוכו. דברים קורים, אך דבר אינו משתנה. במקום לצפות לגן-עדן או לגיהנום אנו לכודים באור הדמדומים הנצחיים של הלימבו. את המצב המסוים הזה של הווה מתמשך ניתן לכנות "לימבוטופיה", בדומה ל"אוטופיה" ול"דיסטופיה". המונח "לימבו" נגזר מן המילה הלטינית *limbus* שפירושה "גבול". בתיאולוגיה הקתולית, הלימבו הוא מקום משכנן המשוער של נשמות תינוקות וצדיקים שלא הוטבלו. אמנם הלימבו אינו נכלל בדוקטרינה הרשמית של הכנסייה אך הוא כבש את דמיונם של סופרים ואמנים רבים, החל מדנטה אליגיירי ועד כריסטופר נולאן בסרטו מ-2010, התחלה (*Inception*). אולם במאמר זה הלימבו אינו תהום הנשייה הדתי הנוצרי אלא סוג מסוים

5. Hans Ulrich Gumbrecht, "Philology and the Complex Present", *Philology Today*, 32, ראו 2015, pp. 273-281

6. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 23

של הווה מתמשך, קטגוריה שבה ההווה המתמשך הוא מצב־ביניים שאינו משתנה ואינו ניתן לשינוי. הלימבוטופיה, בהגדרתנו, היא אפוא ז'אנר ספרותי המכיל ומעצב את ההווה הסטטי ומתאר בדרך כלל מצב של סטגנציה, קיפאון.

קל להתבלבל בין לימבוטופיה לדיסטופיה אך למעשה אלה שני ז'אנרים שונים לחלוטין זה מזה. על פי טענתו הידועה של קרישאן קומאר, אוטופיה ודיסטופיה הן שני הצדדים של תופעה מבנית ואידיאולוגית אחת: הדיסטופיה המודרנית מתבססת "על אותם התנאים של האוטופיה המודרנית".⁷ לשיטתו, לאוטופיה ולדיסטופיה יש אופנות דינמית משותפת המכוונת לעתיד ומציינת את "אחרת הימים", בין שהסוף חיובי ובין שהוא שלילי. גן־עדן של אדם אחד הוא גיהנום של אדם אחר, או, במילותיה של רות לויטס, "אוטופיה עוסקת בתקווה לעתיד שונה שאנו מייחלים לו ובה בעת חוששים מהגרוע ביותר".⁸ בשני המקרים, הדגש הוא על הכרונולוגיה ולא על משך־הזמן.

כרונולוגיה ומשך־זמן הם היבטים פנומנולוגיים של זמניות והיבטים מבניים של נרטיב. בדיונו של לורנס לנגר על תפיסת הזמן מתואר שטף הזמן כ"ריק זמני" הנובע מחוויה טראומטית. שטף הזמן מתנגד לכל ניסיון לכפות על הזיכרון רצף כרונולוגי מסודר של התחלה־אמצע־סוף ומערער עליו: "שטף הזמן אינו מאפשר כל סוג של שלילה של העבר ואינו מאמין בה; שלילתו של שטף הזמן עצמו מבטלת את העתיד".⁹ שטף הזמן הוא הפרעת דחק פוסט־טראומטית של ההיסטוריה.

לימבוטופיה מגלמת את התכונות הפנומנולוגיות של שטף הזמן במבנה הנרטיב שלה, השונה במהותו הן מזה של האוטופיה והן מזה של הדיסטופיה. בלימבוטופיה ההווה הוא העתיד והעתיד הוא ההווה, לפחות לעת עתה. לעתים קרובות מאופיינת לימבוטופיה בפורמט קצר, בהיעדר סגירה, בקול נרטיבי משתנה או לא רציף ובעולם בדיוני פרגמנטרי, לא הדוק מבנית או לא מוסבר. הסיפור מתקדם, על פי רוב, מן ההתחלה אל הסוף, אך המציאות הסובבת אינה משתנה בהרבה. לימבוטופיה אינה נרטיב קיומי על המתנה וגם לא סיפורו של גורל פרטי ספציפי כי אם ביטוי לחוסר האפשרות לדמיין שינוי בנרטיב ההיסטורי בזמן ובמקום מסוימים. בדומה לאוטופיה ולדיסטופיה, לימבוטופיה עוסקת בעתיד החברה, ולא בעתידו של הפרט. יש עלילה, אך היא כמעט אינה משנה את מרחב הסביבה ואף כמעט אינה יוצרת תחושה של התקדמות בזמן בעולם שבו היא מתרחשת.

אמנם כמה מן התכונות הללו מופיעות בסוגים רבים אחרים של סיפורת, מפנטזיה אקסצנטרית פוסט־מודרניסטית ועד ריאליזם קסום (magic realism), אולם ניתן להראות, באמצעות קריאה צמודה בטקסטים ספרותיים, כי בלימבוטופיה מאפיינים אלה קשורים

7. ראו Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Basil Blackwell, Oxford 1987, p. 110
8. ראו Ruth Levitas, *The Concept of Utopia*, Syracuse University Press, London 1990, p. 167
9. ראו Lawrence L. Langer, *Admitting the Holocaust: Collected Essays*, Oxford University Press, Oxford 1995, p. 14, 16, 20

למשבר תרבותי ואידיאולוגי בדרך שבה אנו תופסים היסטוריה במקום מסוים ובזמן מסוים. הדוגמאות שלנו לקוחות מהספרות העברית העכשווית; אמנם המנגנון התיאורטי המוצע כאן ניתן ליישום גם בספרויות אחרות, למשל בספרות הרוסית או האנגלו-האמריקאית, אולם בשל הנסיבות הייחודיות שהתקיימו בישראל, הספרות העברית משקפת בבירור את סוג הנרטיב ואת המרכזיות האידיאולוגית של הלימבוטופיה.¹⁰

“המצב”: תקועים בהווה מתמשך

אחת הדוגמאות הבולטות ללימבוטופיה בספרות העברית של העשורים האחרונים היא ספרה של אורלי קסטל-בלום חלקים אנושיים, שראה אור ב-2002. עולמו של ספר זה אינו מציג בפנינו עתיד דיסטופי או אוטופי אלא לימבוטופיה, מצב שבו המציאות הישראלית תקועה בהווה אינסופי. ההווה הוא “הסוף”. כל שניתן לצפות לו הוא שהאירועים יהיו קיצוניים יותר או קיצוניים פחות, אך ברור שלא יחול בהם שום שינוי של ממש. ישראל, ברומן של קסטל-בלום, נתונה לנצח בתוך “המצב” – הכינוי הנפוץ כל כך למתח המדיני המתמשך, שהוא חלק בלתי נפרד מחיי היומיום בישראל. המושג, שהשתרש בתרבות הישראלית, זכור לרבים מתכנית הטלוויזיה “ניקוי ראש”, אחת מתכניות הסאטירה הפוליטית הראשונות בטלוויזיה הישראלית. שיר הנושא של התכנית נפתח במילים “ובמצב הנוכחי, שלא הכול הכי הכי”. עם פרוץ האינתיפאדה השנייה קיבל המושג משמעות שונה במקצת, ובתקופת הפיגועים הקשים ברחבי הארץ הפך “המצב” לתחושת הווה מתמשך חסר עתיד. לדברי דויד גרוסמן, היחסים בין הפוליטיקה לפואטיקה בישראל הם “דרך ללא מוצא, תחושה שאנו נידונים למצב הזה. אני חושב שהתחושה הזאת מאפיינת בצורה עמוקה ביותר את דרך המחשבה של האנשים בישראל כיום: שאין מוצא, שנידונו לחיות ככה, שזהו טבעם של החיים וטבעו של העולם, שטבעם של הערבים לשנוא אותנו, ושטבענו או גורלנו – להיות קורבנותיו של המצב הזה”.¹¹

“המצב הנוכחי”, התקיעות והיעדר המוצא, הוא הרקע לרבים מהרומנים שנכתבו בשנות האינתיפאדה ואחריה בספרות העברית. בספרו נוילנד, למשל, משתעשע אשכול נבו באפשרות לכונן בדרום אמריקה מקום משכן לישראלים, לא כתחליף למדינת ישראל אלא כ“מקום מושלם”, שבניגוד ל“אלטנוילנד” של הרצל יאפשר את קיומה של אוטופיה. הניסיון נכשל, וישראל, ביצירתו של נבו, נשארת המקום שבו “כולם ספקנים, כולם מיואשים ייאוש שקט ואפל, כולם נמנעים מראש, מרכינים את הראש מראש [...] כולם חושבים שמיותר לדבר על העתיד כי ממילא הכל נע במעגל סגור של ‘ככה זה’, שאין דרך להיחלץ ממנו”.¹²

10. גרסה רחבה של המאמר, הכוללת גם דוגמאות מן הספרות הרוסית, עתידה לראות אור במאמר 2018 בכתב העת *Comparative Literature*, 70:1.
11. ראו Vered Karti Shemtov and Elana Gorn, *Interview with David Grossman at Stanford*, 2009.
12. מצוטט בתוך עמרי הרצוג, “נוילנד” מאת אשכול נבו מגיע לארץ המובטחת”, הארץ, 15 ביוני 2011.

דוגמה נוספת ניתן למצוא בדבריה של מיטל בספרה של מאיה ערד אמן הסיפור הקצר:

התרבות הישראלית הייתה הרי תמיד פוטורוצנטרית. עם המבט לעתיד. היא נולדה מתוך ספר אוטופיסטי, שכולו מין "איך זה ייראה". אלטנוילנדר, של הרצל [...] התרבות הזאת בנויה על לחפש את המחר. איך זה ייראה כשיהיו בארץ יהודים, אבל מיליונים? איך תיראה המדינה? מה יהיה הפתרון של הסכסוך? [...] אבל בחמש-עשרה או עשרים שנה האחרונות, מאז האינתיפאדה, או אוסלו, או השילוב שלהם, נואשו מהעתיד. לא מאמינים בעתיד, לא מתעניינים בעתיד, לא של המדינה ולא של התרבות.¹³

מיטל ממשיכה וטוענת כי היעדרו של העתיד שינה את הרגלי הקוראים ואת ציפיותיהם: "אז קונים ספרים. כן. קונים הרבה [...] אבל לא מחפשים את הסופר או הספר שיהיה העתיד של הספרות. סתם קוראים כדי לקרוא, עכשיו, משהו".¹⁴ למרבה האירוניה, בעת כתיבת הדברים, מנהיג המדינה דאז, אריאל שרון, אושפז בתרדמת והוחזק שנים, באמצעים רפואיים, בין החיים לבין המוות, במין לימבו מתמשך המטאפורי ל"מצב" עצמו.

הספר חלקים אנושיים משקף בבהירות את תחושת התקיעות בהווה נצחי. הסיפור מתרחש בעתיד, בשנת 2020, בתקופה של סופות ברד רבות-עוצמה וטיפות גשם "גדולות כזית" הנופלות "משמים בכמויות", ואם לא די בכך, ישראל גם נפגעת מגל של שפעת קשה.¹⁵ הפסקאות הראשונות ברומן מזכירות סיפורי מדע בדיוני קודר המתמקדים בהשפעתה של ההתחממות הגלובלית על כדור הארץ. הפרויקט הצינוני להפרכת השממה נהרס כמעט לגמרי בשל שינויי אקלים קיצוניים – מזג אוויר חם ויבש ואחריו מזג אוויר קר וסוער:

חורף שנת תש--- הגיע לאזור זה של העולם אחרי שמונה שנות בצורת, שבהן רבץ על הישראלים האיום שאגם הכנרת והנחלים המוליכים אליו ואל הים התיכון ייבשו לעד, והארץ, שבה הופרחה לא מכבר השממה, תחזור להיות צחיחה וצמאה.
[...]

בהרים היה כמעט תמיד קור מתחת לאפס, במקומות הנמוכים שררה תדיר קרה, וקרר עטף את העמקים בלילות ולפעמים גם בימים.¹⁶

אך בניגוד לציפיות הנבנות בפתיחת הרומן, לאחר עמודים ספורים הופך הסיפור בהדרגה מדיסטופיה למשהו אחר. אף על פי שהעולם הבדיוני של הספר מתקיים בעתיד, אט אט מתחיל תיאורו להזכיר את חיי ההווה בישראל:

13. מאיה ערד, אמן הסיפור הקצר, עם עובד, תל אביב 2009, עמ' 328-329.
14. שם, עמ' 329.
15. אורלי קסטל-בלום, חלקים אנושיים, כנרת, תל אביב 2002, עמ' 9-17.
16. שם, עמ' 9, 10.

שכן, כאילו לא די היה בחורף תמוה זה, שררה באותם ימים סכנה גדולה לקיומה של מדינת ישראל. תהליך השלום עם הפלשתינים, על כל פעימותיו, קרס כמו עוד בית שהגג שלו לא עמד בעומס השלג.¹⁷

הישראלי החי נעשה קודר, חתום סבר, שתקן, מאופק, סגור, המום, עגום, מסוכך ומאוד לא ידידותי.¹⁸

החורף הקשה הוא מטאפורה למצב מוכר מאוד. מעמדו הסימבולי מערער על קיומו הריאלי והוא נעשה למציאות בדיונית המשקפת את המציאות העכשווית. תחושת האכזבה מתהליך השלום ומן המשא ומתן המדיני הכושל, מצב הרוח הקודר – כל אלה מזכירים את החיים בישראל בתקופת האינתיפאדה השנייה. הדמיון לישראל בשנים אלה כה משכנע, עד שעל כריכת הספר בתרגומו לאנגלית מוצג הסיפור כ"רומן מטריד וחושפני המתרחש בישראל במהלך אינתיפאדת אל-אקצה". מי שכתב את התקציר לכריכה נכבש בתחושה שהסיפור מתרחש בהווה, תוך התעלמות מוחלטת מהתיאורים החוזרים ונשנים של העולם בשנת 2020. תיאור המוסכמות שהתגבשו בתקשורת הישראלית לדיווח על פיגועי התאבדות מדגים את ההקבלות בין "המציאות העתידית" בסיפור לבין החיים בישראל בתחילת המילניום הנוכחי:

[...] מיום שהפיגועים והמוות הפכו לשגרה, נתקבעה מין מוסכמה כזאת, שעד חמישה הרגוים ממשיכים לשדר רגיל, ורק מחמישה ומעלה מורידים הילוך לשירים שקטים, אפילו באנגלית, רצוי על גורל האדם, כמו למשל "אבק ברוח". מעשרה הרגוים ומעלה היו רשתות הרדיו עוברות למתכונת חמורה הרבה יותר של שירים עבריים בלבד, כמו "אין לי ארץ אחרת" של קורין אלאל, או שיר חדש, מציאותי ונוקב שחובר באותם ימים נוראים וששר יהודה פוליקר: "מי הבא בתור ומי בתור הבא?" מעשרים הרגוים ומעלה נכנסו רשתות הרדיו למתכונת ב, כמו בתי החולים בשעת כוננות גבוהה, ושידרו מבזקים תכופים, וכיניהם "הרעות" בכיצוע להקת הנח"ל או אסתר עופרים [...].¹⁹

תרחיש זה מוכר לקורא הישראלי: הנטייה להיצמד לרדיו כדי לשמוע את החדשות והציפייה לסוג מסוים של תכנים, הכוללים שירים מסוימים וכיסויי חדשות מסוים, לאחר השמעת ידיעה על פיגוע. קסטל-בלום אינה מנסה להתאים את עולמה התרבותי והטכנולוגי של ישראל לעולם העתידני. נהפוך הוא: השירים שהיא מציינת את שמם לקוחים מארכיון המילניום של "מוזיקת האבל הלאומית": שיר ידוע של קורין אלאל, שירים של להקת הנח"ל וכיוצא באלה שירים שהיו בגדר שירים ישנים כבר בעת כתיבת הספר והושמעו כדבר שבשגרה בטקסים ממלכתיים. גם מקור החדשות בספר הוא עדיין הרדיו הממלכתי, ולא האינטרנט או מקור אחר שכבר אז ניתן היה להניח שיחליף את הרדיו בעתיד הקרוב. הספר מתאר עולם עתידי מוכר

17. שם, עמ' 12.

18. שם, עמ' 14.

19. שם, עמ' 260.

עד כאב, עולם נטול שונות: הזמן חולף, העלילה מתקדמת, אך החברה והתרבות נשארות באותו המקום ובאותו הזמן.

הספר חלקים אנושיים מתמקד במשך-זמן ולא בכרונולוגיה, והדבר ניכר במיוחד בסצנה בלתי נשכחת לקראת סוף הרומן שבה בועז מאבד את דרכו במבוך של זמן ומרחב. הוא נוסע ברחובות ירושלים ומנסה להגיע לכביש המוביל לתל אביב. בתחילה הוא אינו שש לבקש עזרה והכוונה; "הוא הרגיש שיש כאן איזה חטא, כאילו כל יהודי חייב להתמצא במבוכי ירושלים"²⁰. הרחובות מייצגים כאן לא רק את המרחב אלא גם את הזמן, כפי שעולה משמותיהם, שכולם שמות של דמויות ואירועים היסטוריים: בועז תועה ברחוב אגריפס, כי הוא אינו יודע "מי זה היה";²¹ הוא "מתחיל לשרטט בראש שלו איך מסתדרים פה הרחובות"²² ומרגיש בטוח יותר מפני שהגיע לאזור שבו הוא "ממש הכיר את האנשים שעל שמם נקרא הרחוב, אם כי לא אישית"; אלה רחובות הנושאים שמות של דמויות מקראיות, של ראשי ממשלות בישראל ושל אלופים בצה"ל.²³ לבסוף הוא מצליח למקם את עצמו במרחב התרבותי וההיסטורי; כעת הוא יכול לנווט את דרכו בעיר ולמצוא את הכביש הראשי. לרוע מזלו, התחושה הטובה של שליטה במרחב אינה נמשכת זמן רב:

בריוק כשניגנו ברדיו את השיר של דיויד בואי על האיש שהולך לאיבוד בחלל – שמע בית הלחמי פתאום ברד מאוד חזק, מאוד החלטי, ניתן על מכונתו, ובאופן אוטומטי הפעיל את המגבים.

ואולם, זה לא היה ברד, אלא צרור מהמארב. הצלפים התחבאו מאחורי תלולית שלג ורוקנו עליו ארבעים כדורים. בועז מת במקום. ברדיו עוד ניגן השיר את סופו.²⁴

התיאור הגרוטסקי של מותו של בועז יוצר רושם של סצנה מסרט, ולא של רגע במציאות. שירו של דיויד בואי על אדם שהלך לאיבוד בחלל, "Space Oddity" (1969), ממשיך להתנגן גם לאחר מותו של בועז, ורק כאשר פס הקול משתק, הסצנה מסתיימת. הגבולות בין מציאות לעל-מציאות מיטשטשים ונעלמים. מותו של בועז קושר בין מזג האוויר הסוער ובין המצב הפוליטי – מה שנדמה בהתחלה ככרד הוא למעשה הכדורים שנוירו לעברו של בועז. וכמו בפתיחת הספר, גם כאן, בסיום, הדיסטופיה הופכת ללימבוטופיה והסערה הדמיונית מתגלה כפעולת טרור, כמצב המדכא והצפוי בתקופת האינתיפאדה השנייה, הממשיך ומתקיים גם ב-2020. עבור הקורא הישראלי, מוות במכונת מירי צלפים, ביציאה או בכניסה לירושלים, מחבר בין האינתיפאדה ובין אבא-אל-ואד ומלחמת העצמאות, שנחקקו בזיכרון הקולקטיבי של המדינה. האירועים ההיסטוריים מאבדים את סדרם הכרונולוגי ומוצגים כחלק מהווה מתמשך. העבר, ההווה והעתיד מתמזגים לתוך משך-זמן טראומטי אחד. הציפייה לשינוי, למוצא או

20. שם, עמ' 251.

21. שם, עמ' 251.

22. שם, עמ' 253.

23. שם, עמ' 253.

24. שם, עמ' 254.

לפתרון, שהקורא רגיל להם בסופו של רומן, אינה מתממשת. העלילה אינה מציעה שום דבר חדש או שונה. בועז עצמו הופך לידיעה בחדשות, מותו מוכרז ברדיו והוא מוצג כעוד קורבן של המצב, עוד פרט בעלילה האינסופית החוזרת על עצמה.

פיצה והתאבדות: לימבוטופיה והחיים שלאחר המוות

בסיפורו של אתגר קרת "הקייטנה של קנלר", שראה אור ב-1998 ופורסם מחדש כנובלה גרפית ב-2004 בכותרת פיצריה קמיקזה, ניתן למצוא דוגמה נוספת לנרטיב לימבוטופי. הסיפור מתרחש לאחר המוות, באזור מסוים בעולם הבא המוקדש לאנשים שהתאבדו; לא גן-עדן ולא גיהנום אלא מקום מדכא הדומה במפתיע לעולם האמיתי ולתל אביב באותה העת. חיים, גיבור הסיפור, מגלה לאחר שהתאבד כי אף על פי שהוא מת, עליו למצוא עבודה ומקום מגורים:

יומיים אחרי שהתאבדתי מצאתי פה עבודה באיזה פיצרייה, קוראים לה "קמיקזה" והיא חלק מרשת. האחראי משמרת היה ממש בסדר אתי ועזר לי גם להסדר על דירה עם שותף, איזה מישוהו גרמני, שגם עובד פה בסניף. העבודה היא לא משהו, אבל בתור איזה קטע זמני זה בכלל לא רע, והמקום הזה, לא יודע, תמיד שהיו מדברים על חיים אחרי המוות, כל היש-אין וכאלה, אף פעם לא היתה לי דעה. אבל מה שבטוח זה שגם שחשבתי שכן, אז תמיד הייתי מדמיין צלילים כאלה, כמו סונאר, ואנשים שצפים בחלל, וכאן, לא יודע, יותר מהכל זה מזכיר לי את אלנבי. השותף שלי לדירה, הגרמני, אמר לי שהמקום הזה זה בול כמו פרנקפורט. כנראה שגם פרנקפורט זה די חור.²⁵

האיורים בנובלה הגרפית יוצרים רושם ויזואלי חזק אף יותר של חיים לאחר המוות, שאינם שונים מהחיים כפי שאנו מכירים אותם (איור 1).²⁶

הפסקאות הראשונות בסיפורו של קרת מפתיעות את הקורא: הן מבחירות לו שאין שום דרך לברוח מהמציאות, אפילו לא בהתאבדות. גם אחרי מותו הגיבור מוצא את עצמו במעין תל אביב, או פרנקפורט, או באיזה "חור" אחר, בלשונו של המספר. הסיפור אמנם מתרחש במקום דמיוני, אבל העולם המתואר בו מכיל חפצים וסיטואציות המוכרים מהחיים ה"אמיתיים", למשל כאשר ארי מנסה לגרום לחיים להפסיק לצפות בתכנית אירוח משעממת בטלוויזיה ולבוא עמו לבר, בטענה כי "זה שלא קורה כלום זה אקסיומה. אבל אם כבר לא קורה, אז לפחות שיהיה במקום עם קצת כוסיות ומוזיקה, לא ככה?".²⁷ יש אפילו מכוניות

25. אתגר קרת, "הקייטנה של קנלר", הקייטנה של קנלר, כתר וזמורה ביתן, ירושלים ותל אביב 1998, עמ' 47-48.

26. אסף חנוכה, פיצריה קמיקזה, על פי "הקייטנה של קנלר" מאת אתגר קרת, כנרת זמורה ביתן דביר, אור יהודה 2004.

27. קרת, "הקייטנה של קנלר", לעיל הערה 25, עמ' 57.



איור 1: מתוך הרומן הגרפי פיצריה קמיקזה (באדיבות אסף חנוכה)

שצריכות דלק ויש ארוחות שיש משפחתיות עם אוכל יהודי מסורתי. "המקום הזה, אומר ארי, "זה בדיוק כמו לפני שגמרת רק טיפה יותר גרוע"²⁸. הפנטזיה של קרת על החיים שלאחר המוות מחזירה אותנו למציאות, אך בשינוי חשוב אחד: בעוד העולם "שלנו" מאפשר לנו לחלום על עתיד נחמד בגן-עדן או על בתולות שמחכות לנו בממלכת השמים, עולם העתיד בסיפורו של קרת נטול כל סוג של תקווה לגאולה לאחר המוות. אמנם יש ניסיונות לחרוג מן המצב הנתון, למשל כאשר ארי וחיים יוצאים למסע הרפתקני בחיפוש אחר ערגה, הבחורה ששברה את לבו של חיים וכנראה התאבדה זמן קצר אחריו, אולם אף על פי שהם מוצאים אותה, הסיפור מסתיים במקום שבו התחיל – בפיצרייה מדכאת, וללא ערגה. המסע של הגיבורים הוא מעין הרפתקה פיקרסקית שאמורה להיות בריחה מן ההווה אך למעשה היא מובילה אליו. כך, למשל, לאורך המסע לומדים ארי וחיים

28. שם, עמ' 72.

שיש נסים בעולם הבא, אך רק נסים "לא משמעותיים",²⁹ כאלה שאינם יכולים לשנות דבר. הם פוגשים את "גיב", המלך המשיח מהגליל המושך קהל בהבטחה לעולם טוב יותר ומנסה להתאבד שוב, בתקווה לנתק את גופו מנפשו, אך הניסיון נכשל: "הבנאדם כבר מת, מה הוא רוצה עכשיו, להיות מת בריבוע?"³⁰

ההומור השחור של המספר ושל מרבית הדמויות, טוב לבו של המלאך הסמוי המקים קייטנה לאורחים (לא) מרוצים, ההשתטות בהפרות הקלות של הכללים (כמו הפיכת שלטים לאחור) ותחושת החברות הנעימה בין כמה מן הדמויות – כל אלה הופכים את החיים בלימבו שלאחר המוות לנסבלים, אך ללא יותר מנסבלים. ליהיא, הבחורה שחיים מתאהב בה בעולם הבא, היא הדמות היחידה בסיפור שאולי מצליחה לחולל שינוי: בניגוד לשאר השוהים ב"קייטנה", היא מסרבת לקבל את המצב שבו היא נמצאת. היא אוהבת את החיים ואת כל מה שהם יכולים להציע, והיא נלחמת כדי לצאת מהחיים שלאחר המוות בטענה שהגיעה לשם בטעות. חיים, שהתחיל לפתח רגשות כלפיה, שוב נשאר בעולם ללא אהובה.

כאשר הסיפור "הקייטנה של קנלר" יצא לאור, פיגועי התאבדות היו חלק מחיי היומיום בישראל. הנושא עולה בסיפור כשחיים וארי נוסעים בשכונה ערבית. ארי מפחד ממחבלים מתאבדים. "לא יודע, ערבים – מתאבדים", הוא אומר לחיים. "זה לא מלחיץ אותך? אפילו לא קצת? אם הם יעלו על זה שאנחנו ישראלים?". אולם חיים מרגיע אותו שכאן, בעולם הבא, אין כל איום: "אתה לא קולט שזה לא מזיז להם את הביצה? הם מתים, אנחנו מתים. סה טו".³¹ הם עוצרים לשתות בכר המקומי ומגלים שהברמן, נאסר, מת בעת ביצוע פיגוע התאבדות בישראל. נאסר מפוכח ומאוכזב מהעתיד שהובטח לו, אבל אין לו אשליות כאשר לאוטופיה הישראלית. בסוף השיחה הוא שואל את הישראלים מה הובטח להם. שאלה זו, המסיימת את הסצנה, נשארת פתוחה, ללא תשובה:

"תגיד, חקר ארי, "זה נכון מה שאומרים על זה שאצלכם, לפני שאתה יוצא לפעולה מבטיחים לך בעולם הבא שבעים בתולות כוסיות נימפומניות? רק לך, סוליקו?" "מבטיחים", אמר נאסר, "ותראה מה נהיה. התדרדרתי לאלכוהול." "אז בסוף יצאת פראיר, יא נאסר, שמח ארי לאידו. "ואללה, "נהגן נאסר, "ואתה, מה הבטיחו לך?"³²

הפער בין העתיד שהובטח לבין העתיד שהגיבורים נקלעו אליו מודגש על ידי השתיקה שבאה לאחר שאלתו של נאסר, והסיפור עובר לסצנה הבאה. מעברים פתאומיים שכאלה מאפיינים את הסיפור, הנבדל מסיפורי האחרים של קרת באורכו ובמידת גיבושו. הוא מחולק לסצנות קצרות, המוצגות כאנקדוטות נפרדות שלכל אחת מהן קודם משפט קצר המשמש לה כמעין מוטו או תקציר – פרודיה על רומנים ישנים שבהם בראש כל פרק מובא תיאור קצר של עלילתו.

29. שם, עמ' 82.

30. שם, עמ' 102.

31. שם, עמ' 66.

32. שם, עמ' 69.

המבנה הלימבוטופי כאן הוא פיקרסקי ופנטסטי, מבנה המשקף תזווה במרחב ובזמן הנשארת בתוך ההווה, אף על פי שהיא מוצגת כעתיד, כחיים שאחרי החיים הנוכחים.

הספר עובד לסרט שיצא לאקרנים ב־2007 בשם חותכי ורידים (*Wristcutters: a Love Story*), בבימויו של גוראן דוקיץ' (Dukic). העיבוד הקולנועי, שהופק בארצות הברית, באנגלית, מתמקד בסיפורי האהבה – החיפוש של חיים אחר ערגה והאהבה המתפתחת בינו לבין ליהיא. הפנטזיה הקולנועית מנותקת מהקשרים ספציפיים של זמן ומקום: אין אזכור של תל אביב, אין התייחסות לכך שהחברים הם ישראלים, אין ערבים (מלבד נהג המונית, שנראה מרחוק), אין יהודים או אזכור של אוכל יהודי או של מסורת יהודית, ובמקביל – אין לימבוטופיה. הסיפור אמנם מתרחש בלימבו, אך הוא אינו לימבוטופיה. בעולם הבא של חותכי ורידים יש מוצא ואין תחושת תקיעות – אותה תקיעות שאפיינה את הסיפור ואת הנובלה הגרפית. בסרט נפערת מנהרה מתוך מכונית ומשמשת כדרך יציאה מן הלימבו, בחזרה לעולם החיים. באמצעותה מוצא חיים את דרכו ושבו למציאות שעזב, לבית החולים שבו הוא מחלים מניסיון ההתאבדות, ושם – לפי עלילת הסרט – הוא פוגש את ליהיא. בשלב זה לא ברור אם הסיפור כולו היה חלום, או דמיון, או שהוא חלק מן העולם ה"אמיתי" של הספר. סופו הטוב של הסרט, שבו האוהבים מתאחדים, מוכר לצופים היטב, שהרי הוא פועל על פי דפוס שמקורו בז'אנרים מוכרים, ברומן הרומנטי ובקומדיות הקלאסיות. בהיפוך מסיפורם של רומיאו ויוליה, בסרט חותכי ורידים האוהבים אינם מתים ביחד אלא שבים ביחד לחיים, למקום שבו ככל הנראה יחיו באושר ובעושר עד עצם היום הזה.

מאחר שהעלילה מוצגת בסרט מחוץ להקשר הישראלי, ומאחר שהיא מכוונת לקהל אמריקאי בעיקר, מצב התקיעות בעולם הסוריאליסטי איכזר בה את התהודה התרבותית והפוליטית שלו. ללימבוטופיה שיצר קרת, הנובעת מהמשבר התרבותי והאידיאולוגי בחברה הישראלית ומשקפת אותו, אין מקום בסיפור המתקיים מחוץ להקשר הזה. בהיעדר ההקשר ההיסטורי, הלימבוטופיה על ישראל הלכודה במצב של ייאוש ושל היעדר שינוי נראה לעין מתורגמת לקומדיה רומנטית קלילה. כך, למרות הנאמנות לקו העלילה הבסיסי של הסיפור המקורי, הסרט ויתר על המבנה הנרטיבי, על מאפייני הז'אנר ועל המשמעות התרבותית של הלימבוטופיה בספרות הישראלית.

קרת וקסטל־בלום אינם מספקים לקוראים התרה או מנוחה מן ההווה הקודר, אף לא באמצעות סיפור בדיוני. חוסר היכולת לדמיין שינוי מאיים פחות מן היכולת לדמיין דיסטופיה, ואף על פי כן, הוא מדאיג. ההווה אכן מוכר, אך סטטוס קוו שכזה הוא בלתי נסבל, ויצירת עולם בדיוני שבו מצב התקיעות עלול להמשיך ולהתקיים בעתיד הנראה לעין מעוררת בקורא ייאוש אבל גם הכרה בצורך לשבור את מעגל האירועים ההרמטי. נקודת האור היחידה שהלימבוטופיה מציעה היא ההתרסה הכרוכה בה, התרסה הקוראת לשבירת הקיפאון, להתקוממות של היחיד. יתרונה של הלימבוטופיה הוא ביכולתה לשחרר את האינדיבידואל מכבליו של עתיד קולקטיבי. אם הסוף המיתי זהה להווה, ואם החברה אינה מגויסת לבניית עתיד אוטופי או למניעת עתיד דיסטופי, האינדיבידואל חופשי מהנרטיב הלאומי והוא יכול למרוד נגד ההווה האינסופי באמצעות "מרד אישי" בעולם הקטן שלו. וכך, ליהיא בסיפורו

של קרת נלחמת בעקשנות במערכת, ובתו של נשיא מדינת ישראל, בשורותיו האחרונות של הרומן של קסטל-בלום, חולמת על דירה עם "נוף מדהים" בבוסטון.³³ לימבוטופיה היא, או יכולה להיות, נרטיב משותף, אולם היא אינה קוראת לפעולה משותפת ואף אינה מייחדת לה מקום; היא פותחת פתח לפעולה של היחיד, גם אם אין לפעולה זו סיכוי לשנות את ההיסטוריה. ניתן למצוא דוגמאות נוספות רבות ללימבוטופיה בספרות העברית של העשורים האחרונים. במקרים מסוימים נכון יותר לא לדון בלימבוטופיה כהגדרה של סוג מסוים של נרטיב אלא להתמקד ב"אווירת לימבוטופיה" או "רגעים של לימבוטופיה" ביצירות ספרות. אחת הדוגמאות המוקדמות והמוכרות ביותר לאווירה כזאת או לרגעים כאלה היא ספרו של גרוסמן ספר הדקדוק הפנימי, שראה אור ב־1991. הספר אינו רומן לימבוטופי אך הוא עוסק באפשרות של הווה מתמשך. ההתמקדות בהווה מתבטאת ב"דקדוק הפנימי" של אהרון, ה"מייבא" את הסיומת "ing" מאנגלית לעברית כדי ליצור בה הווה מתמשך. הרומן מסתיים רגע לפני פרוץ מלחמת ששת הימים, לפני הניצחון הגדול וכיבוש השטחים – האירועים שיצרו את "המצב". בסצנה האחרונה בסיפור מותיר גרוסמן את אהרון בתוך מקרר נטוש שספק אם יוכל להיחלץ ממנו. סופו של הספר מציין את תחילתו של הלימבו הישראלי. ואכן, ברומן אשה בורחת מבשורה, שראה אור ב־2008, כבר לא ניתן להקפיא את הזמן או לברוח מן המחיר הכבד שגבתה מלחמת ששת הימים מאז 1967. ברומן זה יש משום הכרה מדכאת ופסימית בחוסר יכולתו של הפרט לברוח מן ההווה הבלתי נסבל. הסוף טמון כבר בהתחלה. האיום המתמשך על קיומה של מדינת ישראל והכיבוש המתמשך והשלכותיו הם הליבה של הספר, לא בתור אירועים או רגעים היסטוריים העומדים לשנות את העתיד, או לפחות לקדם עתיד הנראה לעין, אלא בתור "המצב". גרוסמן מסרב לקבל את מצב הרוח הישראלי של "חוסר מוצא" ולהיכנע לו,³⁴ אולם דומה שעבודתו הולכת בכיוון זה; הניסיונות למחות ולשנות את העתיד הם פאתטיים, כושלים, ואינם מובילים לשום מקום. אף על פי כן יש בהם מחאה: בנוסף על אפקט ההלם הלימבוטופי הם מעניקים לקורא הרגשה שלא ניתן לשנות דבר ובכל זאת משהו חייב להשתנות.

הסוף של הסוף

בספרו *The End of History and the Last Man*, שראה אור ב־1992, טען פרנסיס פוקויאמה שלאחר הקריסה המחפירה של הקומוניזם לא ניתן עוד לצפות מהתהליך ההיסטורי לתוצאות חדשניות באמת, להיחלצות מ"מה שיש" אל עבר "מה שיכול להיות".³⁵ הספר זכה לקיתונות של בוז ולביקורות נוקבות, בין היתר על כך שנכשל בחיזוי "ברבורים שחורים" בהיסטוריה.

33. קסטל-בלום, חלקים אנושיים, לעיל הערה 15, עמ' 267.

34. למשל, "עבורי זה כמעט מעליב לחשוב שאין דרך החוצה. אני חושב שכמעט בכל מצב אנושי יש דרך החוצה; לעתים, פשוט ניסוח מחדש של המצב יוצר דרך החוצה"; וראו לעיל, הערה 11.

35. ראו Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.

בדיעבד נדמה שפוקיאמה ראוי להערכה רבה יותר מזו שזכה לה. בקריאה שנייה מתברר שטענתו לא הייתה שכבר אין כל מקום לחדש ולבלתי צפוי אלא שסוף עידן האוטופיה שיתק את הדמיון ההיסטורי במידה כזו שכעת אין ביכולתנו לראות שום אלטרנטיבה אמיתית לסטטוס קוו. קץ ההיסטוריה, לדעתו, הוא השינוי מזמן כרונולוגי לשטף-הזמן.

מבקרים כמו ג'יימסון גינו שיתוק זה וראו בו תגובה פתולוגית לקפיטליזם הגלובלי,³⁶ אחרים ראו בזיכרון הטראומטי תגובה אותנטית ויחידה לזוועות המודרניות. לנגר, למשל, דוחה את תפיסת הזמן הכרונולוגי בייצוגים של אסונות היסטוריים דוגמת השואה בטענה כי זהו זמן כוזב, לעומת חוויותיהם של הקורבנות.³⁷ בזכות מחקרים בתחום הטראומה התפתחה צורת חשיבה שאמיר אשל מכנה בספרו *Futurity* "קריאה סימפטומטית". לטענתו, חוסר היכולת לבנות נרטיב קוהרנטי של העבר והעתיד הוא סימן למחויבות אתית. התעסקות כזו בטראומה מולידה ייאוש וחוסר מעש מדיני; מתוך נאמנות לעבר אנו מונעים מעצמנו עתיד. כחלופה מציע אשל ספרות מוכוונת-עתיד המתמודדת באמצעות הדמיון עם טראומות העבר על ידי שילובן ברצף נרטיבי ברור; ספרות כזאת יכולה, לדבריו, "להעניק סיכוי לעתיד טוב יותר".³⁸ נראה אפוא ששני דחפים הסותרים זה את זה פועלים בדמיון ההיסטורי של היום. מצד אחד, קריסתם של נרטיבים ראשיים וההתפכחות מן האוטופיה מובילות לפגיעה בסוכנות האישית וליצירת מעין פסיביות צדקנית: מאחר שאי אפשר לעשות דבר כדי לשנות את העבר, אין צורך לעשות דבר כדי לשנות את העתיד. לעתים "המצב" מוביל לשעמום או לייאוש, כמו בסיפורו של קרת. מצד אחר, סוכנות אישית, המשוחררת ממגבלותיו של נרטיב קולקטיבי אחיד, יכולה לשוב ולמלא תפקיד מרכזי בעיצוב העתיד. כפי שטען פרנק קרמוד בספרו הקלאסי *The Sense of an Ending*, אוטופיה עלולה בקלות להפוך לבית כלא (כפי שאכן קרה במשטרים הטוטליטריים במאה העשרים), שכן "הזמן אינו חופשי, הוא משועבד לסוף המיתי".³⁹ נייאל פרגוסון מוקיע בספרו *Virtual History* את הדטרמיניזם ההיסטורי כמזיק מבחינה קונסטראולית וכהרסני מבחינה פוליטית,⁴⁰ ופליפה פרננדז-ארמסטו לועג בספרו *Millennium* ל"מגה-הסברים" הרואים בהיסטוריה "פארק שעשועים שבו מפטרלים, למשל, 'עלייתו של הקפיטליזם' או 'העולם המודרני'".⁴¹ אם קץ ההיסטוריה פירושו קץ הדטרמיניזם ההיסטורי, הדבר עשוי להיחשב לניצחון הפרט.

36. ג'יימסון, *Postmodernism*, לעיל הערה 6.

37. לנגר, *Admitting the Holocaust*, לעיל הערה 9.

38. Amir Eshel, *Futurity: Contemporary Literature and the Quest for the Past*, Chicago University Press, Chicago 2013, pp. 11, 4

39. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 1967, p. 94

40. Niall Ferguson (ed.), *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, Basic Books, New York 1999

41. Felipe Fernández-Armesto, *Millennium: A History of the Last Thousand Years*, Scribner, New York 1995, p. 19

נבואות ההווה

האם לימבוטופיה היא אחד הסימפטומים של חברה אינדיבידואליסטית פוסט-פוליטית, שבה האפשרות של פעולה קולקטיבית נראית מרוחקת ובלתי סבירה? ג'יימסון שקל את הרעיון ששקיעתן של האוטופיה והדיסטופיה קשורה בניצחונן של הקפיטליזם הגלובלי, שבלע או הדף כל קריאת תיגר על עליונותו.⁴² עם זאת, באופן פרדוקסלי, קריאה של טקסטים לימבוטופיים רומזת על ההפך דווקא. לימבוטופיה היא ז'אנר חברתי שעוקב אחר משברים מסוימים בעבר ובהווה של הקהילה, וכך הוא נפתח לעתידה. במקום רק להביע משבר קיומי או תחושה אינדיבידואלית של תקיעות, הלימבוטופיה, לא פחות מהאוטופיה או הדיסטופיה, גם מגיבה לחולשה הקולקטיבית ומייצגת ניסיון להגיע אל מעבר למוסכמות ולצורות אידיאולוגיות שחוקות, לא ל"מצב" או לאופן הפעולה של האינדיבידואל אלא להגדרה מחדש של הנרטיב הלאומי המקובל. כפי שראינו, הגדרה מעין זו יכולה לשמש ככלי רב-עוצמה לביקורת חברתית. אחדות מן הדמויות בסיפורים לימבוטופיים חשות ש"העתיד הוא ההווה" המתיש וחסר התקווה; אחרות רואות את המצב כמשחרר. אוטופיה ודיסטופיה משמשות זה זמן רב ככלים אידיאולוגיים בשירות השיח הרשמי, המבקש להחדיר באזרחים תחושת דחיפות. כאשר האינדיבידואל משתחרר מהציפייה הכללית "להתקדם" או להתכונן לאסון איזשהו, הדבר מאפשר לו לשקול מחדש את עמדתו אל מול הנרטיב הלאומי. המרכיב הביקורתי של הלימבוטופיה חיוני אפוא כמו זה של האוטופיה והדיסטופיה. הוא מתפקד כמעין "מערכת התראה" המצביעה במדויק על המגמות הנוכחיות המאיימות להנציח את המבוי הסתום. אם כן, כמו אוטופיה ודיסטופיה, גם לימבוטופיה היא מצב נבואי.

42. ג'יימסון, *Postmodernism*, לעיל הערה 6.