

אנאונים לליתוס:

אישיות. אתיקה ואידיאולוגיה

במיתופואסיס הפוסטמודרני

של אתגר קרת

רוזן כצמן

למאמר זה שתי מטרות שהן אחת: להתבונן בסיפורים אחדים של אתגר קרת מזווית הראייה של תפיסת המיתופואסיס הפרסונליסטית-אתית, ולהתבונן במיתופואסיס הפוסטמודרני בהתבסס על סיפוריו של קרת. עד כמה שידוע לי, תופעת המיתופואסיס ביצירתו של קרת לא נדונה עד כה במחקר בהרחבה. המושג מיתוס מוזכר לעתים קרובות במאמרי ביקורת ובמחקרים, אבל בדרך-כלל בצורה לא ביקורתית וכמובן מאליו, בהקשר סוציולוגי ופוסט-ציוני.¹ הדיון המחודש ביצירת מיתוסים בסיפוריו של קרת כרוך בחידוש הדיון בעצם המושג מיתוס. אחד הספרים האחרונים העוסקים במיתוס מסכם את המגמה הדומיננטית במחקר העכשווי: "Myth might then be appreciated as that narrative mode of understanding which involves a continuing dialectic of same and other, of memory and desire, of ideology and utopia, of hierarchy and horizon, and of sacred and profane."² סיכום זה אינו מפתיע. הוא רחב וכללי דיו כדי להיות ייצוגי ולרמוז על מקומו של המושג מיתוס בדיסציפלינות כמו אתיקה, פסיכולוגיה, סוציולוגיה ואנתרופולוגיה. יחד עם זאת, לא מצוינת בו העובדה הפשוטה שנוטים לעתים לשכוח אותה: במרכז הדיאלקטיקה שהציטוט מתייחס אליה תמיד נמצאת אישיות, אשר נולדת במהלך היגוד המיתוס או קריאתו ונעלמת כשנדם קולו של המספר. אישיות זו הציחה את דמיונם של יוצרי המיתוסים האנתרופומורפיים הקדומים ושל חוקרי האתיקה הנרטיבית בני זמננו, הרואים בקריאת טקסט מפגש בין אישיות לאישיות.³ הנני סבור שחקר המיתוסים מוצא את משענתו המחודשת במחשבה הפרסונליסטית, ולכן אני נעזר בתיאוריה של אֶלְכְּסֵי לוֹסֶב, המגדיר את המיתוס כסיפורה של אישיות על התהוותה לקראת נס, שנתפס כמימוש תכליתה הטרונסצנדנטלית בהיסטוריה האמפירית.⁴ הפוטנציאל העצום של ההגדרה הזאת יכול להיות ממומש במחקר הספרותי בהסתמך על הנחות היסוד של

1. ראו לדוגמה: "מיתוסים מורשיים היטב בתרבות הכללית והישראלית" במאמרו של דוד גורביץ, "תעשה משהו שיוכיח לי שאתה אוהב אותי", ידיעות אחרונות, 5.8.1994; "המיתוסים הציבוריים כמו המיתוס היהודי, מיתוס השואה, מלחמה ושכול" בעבודת הדוקטור של טלי יניב, "החתימה תחת המסכה: מגמות מודרניות ופוסטמודרניות בסיפורת ישראלית בת-זמננו", אוניברסיטת בר-אילן 2000, עמ' 97 (להלן טלי יניב). אמנם אצל טלי יניב ישנו ניסיון להתייחס למורכבות המיתוס, אך בצורה עוברית בלבד: "קרת מנסה לצקת משמעות במיתוסים על-ידי יצירת ריטואלים פרטיים במקום הריטואלים הציבוריים" (שם, עמ' 98).

2. Laurence Coupe, *Myth*, 2 Routledge, London and New York 1997, p. 197.

3. ראו, למשל: Adam Z. Newton, *Narrative Ethics*, Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 7-11; 25-30.
4. Aleksey Losev, "Dialektika. A mifa", *Filosofia. Mifologiya. Kultura*, Izdatelstvo politicheskoy literatury, Moskva 1991, p. 169. ראו הצגה יותר נרחבת של תפיסת המיתוס של לוסב במאמרי "תפיסה אישיותית-היסטורית של מיתוס ב'ער' עולם' לשי' עגנון", עלי שיח' 45 (2001), עמ' 53-54.
5. להרחבה ראו: Roman Katsman, *The Time of Cruel Miracles*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002, pp. 65-69.
6. ראו את מאמרי "מיתוס של יצירת המיתוס ב'עיר' ועינים", ביקורת ז'פ'רשנות 35-36 (תשס"ב), עמ' 231-245.

הפנומנולוגיה של הקריאה (שראשיתה ב"מחקרים באסתטיקה" של רומן אינגרדן ושיאה בעבודותיו של וולפגנג איזר). המהלך הנחוץ הוא הבחנה רדיקלית בין השימוש במיתוס קיים ובסודותיו השונים (מוטיבים, תמות, ארכיטיפים וכדומה), מצד אחד, לבין מיתופואסיס ספרותי, אשר נתפס כיצירת מיתוס חדש בזמן קריאת הטקסט, מצד שני.⁵ שני התהליכים הללו יוצרים מערכת דינמית מורכבת: יציבה ובלתי צפויה, מאורגנת וכאוטית כאחת. מערכת זו אינה רק מבנה מופשט שיוצרת פרשנותם של החוקרים; היא משמשת לעתים נושא של יצירות.⁶ המיתוס, אשר נתפס כנוצר כאן ועכשיו, הופך ממאובן על-זמני ואוניברסלי לחוויה חד-פעמית וייחודית. מיתופואסיס, המתפרש כאופן קיומה של האישיות בטקסט, הופך ממשרתה של אידיאולוגיה לאיובה העיקרי. הספרות המיתופואיית הפוסטמודרנית, כמוה כאחותה הקדומה, משמשת כמעבדה לבריאת האישיות ולניסויה בבעיות אתיות הכרוכות במפגש עם אישיות אחרת ועם עולם אחר. בששת הסיפורים של אתגר קרת מתוך הקובץ "געגועי לקסינג'ר" נבחן את סבך הקשרים בין המיתופואסיס לבין דרכי שימוש שונות במיתולוגיה, בין המנגנונים המיתופואיים לבין המנגנונים האידיאולוגיים, בין המיתופואסיס לבין מנגנוני כינון תרבות שונים ואתיקה.

"נעליים"

הילד, גיבור הסיפור "נעליים", מקבל במתנה נעלי אדיס, לאחר שבעת ביקורו בבית יהודי ווהלין שמע מפי מפי ניצול שואה על הצורך להתרחק ממוצרים גרמניים הכולאים בתוכם את גופות היהודים המתים, ומהר מאוד לומד לחיות עם בעיה זו. עלילת הסיפור מתחילה במוזיאון ומסתיימת במגרש כדורגל. בין שני האתרים משתרעת במה של מאבקים תרבותיים ושל תנועות נפשיות, המכוסה אריג צבעוני של עקבות אידיאולוגיות ומיתולוגיות. על במה זו, בכשרון ובהשראה כאלה או אחרים, מועלית הצגה על-פי התסריט של מיתופואסיס מטמפסיכוטי, כלומר, יצירת מיתוס של/על גלגול נשמות בצורתו הקלאסית, או יצירת מיתוס ב/על-ידי גלגול נשמות בצורתו הפוסטמודרנית.

המיתופואסיס ב"נעליים" הוא התהוות האישיות מתוך יצירת יחס עם סימנים, חיים ומתים. כבר בשלב הראשון, בעת ביקור הילדים בבית יהודי ווהלין, ניצבת האישיות במרכזה של רשת יחסים עם הסימנים ובין הסימנים. המפגש הראשון של הילד עם הסימנים במוזיאון (ובפרט, עם צילומים מתקופת השואה) מתקיים על רקע האיסור החמור לגעת בהם, בייצוגים השונים של הזיכרון הזר. האם המוזיאון מייצג מסורת, ממסד, תרבות הגמונית, נוכחות של עבר בהווה ואחריות כלפיו? כמדומני, הוא הרבה יותר קרוב בתפקידו לבית-קברות, לתערוכה של סימנים מתים. אמנם כל הייצוגים שנמנו כאן מתקיימים גם בבית-קברות, אבל הם אינם מצטמצמים לגבולותיו.

יחד עם זאת, רק כאן, בבית־הקברות, יכול לקרות הנס של תחיית המתים, *the invention of tradition*, שאני מבין אותה לא כהמצאה או בידוי של מסורת, אלא כגילוייה, או התגלותה, או יצירתה מחדש. זהו הנס של אירוע המיתופואסיס, שבמרכזו תמיד נמצאת האישיות; ליתר דיוק, אישיות ביחס לאישיות אחרת. נגיעתו של הילד המספר בתמונתו של האיש הזקן בתצוגה במוזיאון, למרות האיסור, היא צעד ראשון בהחייאת הסימנים. הנגיעה בצילום היא מחווה תמימה וילדותית, אך בה־בעת זהו הבזק רגעי של אתיקה. הנגיעה בצילום אינה מקצרת במאום את המרחק בין היד הנוגעת לבין דמותו של הזקן. יחד עם זאת, המגע הזה פירושו קבלת אחריות וקבלת פנים. אלה אינם פניו של העבר האכזר הרדוף, פרי הפרדיגמה הפרנואידיה של אשמה־ללא־אשמה, אלא פניו של העבר אשר נוצר מחדש במחוות הבחירה החופשית (ולפיכך, האתית) של האישיות. אין זה עֶבֶר אחד מני רבים, המאוחסנים על מדפי המוזיאון זה לצד זה ללא סדר היררכי וללא העדפות, אלא העבר האישיותי שהאדם נבחר לבחור בו ולהקנות לו משמעות וקיום בזמן היסטורי.

כך, האידיאולוגיה המוזיאונית נסדקת בדיוק במקום שבו היא אמורה להיות הדוקה ביותר: בייצוגו של העבר כמסמך. דווקא כאן, במקום שבו המימסד מהדק את איסוריו, הפרת האיסור מממשת באופן פרדוקסלי את תכליתה של האידיאולוגיה: המצאת המסורת. ואולם, העבר מיוצג כאן לא כמסמך, כלומר, לא כסימן מת של מה שהיה פעם חי, אלא כפריט ארכיאולוגי, לפי המושגים הידועים של מישל פוקו.⁷ אך פוקו לא יכול או אולי לא רצה לציין, כי כדי שהפריט יתייצב בהווה במלוא ייחודיותו ובאמת לא יסמן דבר־מה אחר, עליו להתגלות או להסתתר כאישיות. הנגיעה בצילום הֶנָּה, אפוא, יצירתו של מיתוס כהפרת איסורה של אידיאולוגיה וכמימוש תכליתה הכרוך בתמורה אישיותית, בעת ובעונה אחת.

ובכן, בשלב הראשון האידיאולוגיה המוזיאונית נכשלת, אך גם זוכה להצלחה חלקית. כדרכה, היא נוטה לזקוף כל הצלחה לזכותה ואינה מסוגלת להבחין בתמורות בעלות אופי אישיותי. בשלב השני הלחץ שהיא מפעילה ותוקפנותה גוברים. כוונתי לצפיית הילדים בסרט על השואה ומפגשם עם ניצול השואה, ש"אפילו" חנק אחד מהנאצים במו ידיו. בכך האידיאולוגיה מעוררת מיד התגוננות נחרצת מצד הדיסקורס האישיותי ברמה של הילד המספר, וכן ברמה של מספר־על. הדבר בא לידי ביטוי בהשוואת הילדים באולם הסרטים לילדים בתאי הגזים שבסרט, ובהשוואת הגו המחניק לניצול השואה, ה"מחניק" בתוך/באמצעות סיפורו. מצד אחד, האידיאולוגיה נידונה לכישלון כבר בעצם בחירת אמצעיה ודרך פעולתה. מצד שני, כמו בשלב הקודם, במעמקי העולם המחניק של הסימנים המתים נוצרת מחדש המסורת. וזאת, לא מתוך חיוב האידיאולוגיה ולא מתוך שלילתה המתגוננת, אלא באמצעות מנגנון המיתופואסיס האישיותי, אשר משתמש בקלפים של האידיאולוגיה אבל משחק במשחק אחר: המשחק המיתי של המטמפסיכזה.

בנאומו הנרגש מפעיל הזקן ניצול השואה את מנגנון המיתופואסיס,

Michel Foucault, *L'Archeo- logie du savoir* (trans. S. Mishin and D. Stasov), "Nika-Center", Kiev 1996, p. 139.

במטרה לעצב את עולם הערכים ואת זיכרונם של הילדים. כאשר הוא מסביר לילדים כיצד צריך לבוא לידי ביטוי זיכרון השואה, הוא מגייס את התפיסה המיתית לשירות תפיסתו המוסרית: "[...] תמיד תזכרו, שמתחת לאריזה האלגנטית של הסחורה מסתתרים חלקים ושפופרות שעשויים מעצמות ועור ובשר של יהודים מתים".⁸

אך לאמתו של דבר, האיש הזקן ממעיט בהערכת הפוטנציאל המוסרי של המיתופואסיס, אינו תופס את עוצמתו ואינו מודע לאפשרויות הטמונות בו. הוא אינו יכול לצפות לכך שנאום המטמפסיכזה שלו, לאחר שהילד-המספר יפנים אותו, ישמש בסיס מיתי-מוסרי ליצירת יחס דיאלוגי בינו לבין נשמת היהודי המת, אשר יקום לתחייה בדיאלוג זה. אין זה יחס עם עבר אידיאולוגי מופשט, כי אם יחס אישיותי, דיאלוג עם אישיות המכונן אתיקה אמיתית. הילד מקיים את מצוותו של הזקן נאמנה, להוציא פרט אחד: "מתחת לאריזה אלגנטית של הסחורה" הוא מגלה את היהודי החי. ליתר דיוק, הוא הופך את זכר סבו לבן-שיח, לאישיות חיה בעלת נוכחות קומוניקטיבית ואתית. את האירוע הזה הגדרנו כנס, ובתוכו נוצר המיתוס ומכוננת האתיקה. בנס זה לא ניתן להפריד בין התממשות אישיותו של הילד להתממשות אישיותו של סבו: שתיהן מתממשות מתוך יצירת היחס ביניהן. האירוע מתרחש בזמן ודורש זמן; הוא מתהווה בהדרגה ומצדף חוויות הקשורות לרגעי זמן שונים. בכך הוא מכונן את הזיכרון. ההכרח לקבל החלטה אתית במעמדו של הילד מול נעלי אדיס מקנה לביקור במוזיאון משמעות של זיכרון העבר, אשר נחוץ להתרחשות הנס בהווה: "הסתכלתי עליהם וזכרתי בכל מה שהזקן שחנק אמר שצריך לזכור. נגעת עוד פעם בפסים של האדיס וזכרתי בסבא שלי מהקרטון [כלומר, בצילום בתצוגת המוזיאון]".⁹

בתודעתו של הילד הושתל המוזיאון על כל סממניו: סמכותיות, נורמטיביות, מלאכותיות והתמטיזציה (האובייקטיביזציה) חסרת הפנים, כלומר, כל סממני הטוטליות, במושגים של לוינס.¹⁰ אולם הן המוזיאון עצמו והן תבנית המוזיאון שבתודעה – הטוטליות של הסימנים המתים היא הסביבה הטבעית להיווצרות המגע הבלתי אמצעי, אישיותי ודיאלוגי. כך בדרך נס סימן מת הופך לאישיות חיה, והטוטליות נפרצת באמצעות האתיקה. הדבר מתאפשר לא בדרך של התנגדות לזיכרון (המוזיאוני, האידיאולוגי) ולא בדרך של הדחקתו, שלילתו או בריחה מרדיפתו המלווה בפיתוח רגשי אשם, ואף לא בדרך של כניעה לטוטליות שלו אגב פיתוח רגשי נחיתות ושכפול המנגנון הטוטליטרי ביחס אל העבר ואל הזיכרון עצמו. הנס קורה בדרך של דיאלוג פנים אל פנים, כשהזיכרון חדל להיות ה"עֵבֶר" ומתגלה כ"סבא שלי", השותף שלי למשחק הכדורגל. האחריות שאני מקבל עליו במוזיאון אינה משעבדת אותי למוזיאון ואינה הופכת אותי לאחד הפריטים בתצוגה; להפך, היא מאפשרת לי לצאת ממנו, מפני שהיא מסמנת את מקומי כ"נבחרות" ואת קיומי כחירות¹¹ ומשחק אתי.¹² המיתוס נוצר כיציאה מהמוזיאון, כשהמוצג המוזיאוני מקבל פנים ונעשה שותף במערכת נורמטיבית לא אידיאולוגית, כדוגמת משחק כדורגל.

8. אתגר קרת, געגועי לקסינג'ד, זמורה-ביתן, תל-אביב 1998 (להלן קרת), עמ' 88.

9. שם, עמ' 89.

Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity* (trans. A. Lingis), Martinus Nijhoff (Publisher), Hague, Boston, London 1979.

ראו, למשל, את הפרק הראשון.

11. על חירות כאחריות ונבחרות ראו: Emmanuel Levinas, *Beyond the Verse* (trans. Gary D. Mole), The Athlone Press, London 1994, p.

142.

12. אינני יכול להסכים עם מסקנותיו הגורפות של עידן צבעוני, שלפיהן גיבוריו של קרת נוחלים כישלון תודעתי (באותו מושג משתמש גם יגאל שורץ במאמרו "הפוך על הפוך", הארץ, ספרים, 14.5.1997, עמ' 6), ובסיפוריו מנצח דטרמיניזם חברתי ("כי מקומיקס באת ואל קומיקס תשוב. כמה הערות על ספרות הקומיקס של אתגר קרת", עיתון 77, 234-235, עמ' 25-26). הסיפור הנדון מעיר על מנגנונים תודעתיים מורכבים אצל הגיבור ועל יחסים מורכבים בינו כאישות לבין החברה. מחוץ לדינמו נשאר היחסים בין הגיבור להוריו: המורכבות והאמביוולנטיות האתית-אידיאולוגית של היחסים האלה אינן תומכות במסקנותיו של צבעוני.

הנס של התהוות האישיות נשלם בסוף הסיפור. משחק הכדורגל משחזר את אותו הפרדוקס של המיתוס והזיכרון שציינו קודם לכן: במהלך המשחק הילד "שוכח" את הסבא, אבל בסיומו אישיותו של הסבא חוזרת אליו ועתה היא יותר קרובה, יותר נוכחת ושותפה לחייו של הילד: "איזה וולה זה היה, הא?" הזכרתי לסבא בדרך הביתה, 'השוער לא ידע מאיפה זה בא לו'. סבא לא אמר כלום, אבל לפי הדריכה יכולתי להרגיש שגם הוא מרוצה.¹³ במשפטים האלה, משפטי הסיום של הסיפור, הילד מדבר כבר לא על הסבא אלא עם הסבא. אף שהסבא לא אומר שום דבר, הילד תופס את נוכחותו בנעליים, במשחק ובחיים כמובנת מאליה. ה"טבעיות" של נס גלגול הנשמות מסמנת את השלמת המיתופואסיס. בעוד ה"טבעיות" וה"מובנות מאליו" הן עובדות במישור האידיאולוגי, הנס בעל המהות האישיותית-אתית מסמן את המקום שבו הטוטליות של האידיאולוגיה נפרצת. ובכן, המיתוס של הסבא נוצר לא מתוך הרס המוזיאון ולא מתוך אישורו מחדש, אלא מתוך העברתו למגרש המשחקים, כקבלת פניו החופשית. זהו המנגנון המונח בבסיסו של המיתופואסיס הפוסטמודרני, כפי שהוא מתממש ב"נעליים" של אתגר קרת.

13. קרת, עמ' 89.

"גילוח צחצוח"

סיפור אחר, "גילוח צחצוח", מתאר פעולה הפוכה של אותו מנגנון שראינו בסיפור הקודם. תפקודו יובהר הפעם על דרך השלילה. "נעליים" מתאר את גלגולו של סימן מת לאישיות חיה, ואילו הסיפור הנדון מתאר את גלגולה של אישיות לחפץ. בבסיסו של המיתופואסיס בסיפור זה מונח לא גלגול נשמות (הנשמות חסרות כאן בצורה מופגנת), אלא גלגול צורות: מטמורפוזה של הגוף. הגוף, שעומד במרכז הסיפור, מופיע כאותה סביבה חומרית שבה נחרטות עקבותיהם של היחסים בין שני ה"אוהבים", שני גיבורי הסיפור. בניגוד ל"פנקס הקסמים" המפורסם של פרויד, כל מגע בגופו של גיבור הסיפור אינו חוקק סימנים חדשים אלא רק מוחק סימנים קיימים. לא רק פניו, אלא גם מתארי גופו נמחקים.

במסגרת חיזוריו אחר אהובתו מגלח גיבור הסיפור את כל שערוותיו, מיישר את פינות גופו, כמעט מוציא את עצמותיו והופך לכורסת פוף. הסיפור מתאר, אפוא, דינמיקה של יחסי אהבה המוחקים אישיות. אופיים של היחסים הללו נחשף כבר בתחילה, כשהמספר מגדיר את מטרת חיזוריו של הגיבור אחר אהובתו: "בסוף היא תהיה שלוי".¹⁴ לאור ההתפתחות המאוחרת, ביטוי שגרתי זה משקף את אופיו הטוטליטרי של היחס בין השניים, המעוצב לפי התבנית של בעלות ושווי, התבנית הכלכלית: "היא היתה בחורה ששווה לחכות בשבילה בסבלנות";¹⁵ "רק החיוך שלה כשהיא מתיישבת עליו שווה את הכול".¹⁶ כלכלת הגוף הזאת מעוגנת בכלכלה הקונבנציונלית של מבצעים והזדמנויות קנייה, בתרבות הפרסומות המסחריות, בכלכלת הפנאי והבילוי: "יעבור יום, יעבור עוד יום, בסוף זה

14. שם, עמ' 62.

15. שם, שם.

16. שם, עמ' 63.

17. שם, עמ' 62.

18. שם, עמ' 63.

19. שם, שם.

20. שם, שם, שם.

21. מבחינת הרינמיקה הזאת, העולם

המיוצג בסיפור נראה הומוגני ואחיד.

בניגוד לטענותיה של עדיה מנלסון

מעוז, אני סבור שאין בו "עימות

בין שני עולמות שאינם יכולים

לדור בכפיפה אחת", אין בו "מהפך

מתפישת אהבה רומנטית לתפישת

אהבה רצחנית" ("עולמות אפשריים

ביצירתם של אורלי קסטל-בלום

ואתגר קרת", עלי ש"ח 38 (1996).

עמ' 55). יתר על כן, אין ניגוד בין

"אהבה רצחנית" לרומנטיקה. האהבה

בסיפור הזה, בתחילתו ובסופו, אינה

יכולה להיות מוגדרת כרומנטית.

22. קרת, עמ' 62.

23. שם, שם.

24. שם, שם, שם.

25. שם, עמ' 63.

26. שם, שם, שם.

27. שם, שם, שם.

28. שם, שם, שם.

29. שם, שם, שם.

יבוא. סרט, קפה, ועוד סרט. שקיעה אחת, פעמיים באולינג"¹⁷; "הלהב הוא הרי אותו להב ואם הוא כבר ממילא מתגלח, אז מה זה משנה לו?"; "וגם את החוט הדנטלי העביר קצת יותר, קנה גליל שלם, לא יותר גדול מקופסת סיגריות, אבל באורך שבעה-עשר מטר. גלגלו אותו דק-דק, כמו שקי שינה שמקטינים אותם עד לגודל של באגט. ובאותה ההזדמנות גם קנה אפטר-שייב, בבקבוק של ליטר, כי הישן כבר נגמר"¹⁸; "ואם ממילא הוא מתגלח עם כל ארוחה, אפילו יותר, אז אפשר כבר הכול"¹⁹; "כמו כל האורחים שפגש על רצפת הסלון, נורא נחמדים ונוחים"²⁰. היחסים הבין-אישיים מוצגים ככלכלת הגופים-הפרסומות. ביחסים האלה הגוף אינו מאבד משמעות, אלא משנה צורה: מתבליט של אישיות הוא הנפך לכלי שימושי. מיתוס המטמורפוזת שבסיפור מבוסס על תנועות של אוטיליטריזם ופרסונליזם, זה כנגד זה וזה בתוך זה. בהתאם לתנועה האוטיליטרית (היא התנועה הטוטליטרית), בתחילת הסיפור מכלכל הגיבור את צעדיו כך ש"היא תהיה שלו", ובסוף הסיפור הוא הופך לאחד מכלי הבית שלה.²¹

לשירותה של הדינמיקה הזאת עומדת גם האסתטיקה הסביבתית, ספינת הדגל של הכלכלה הפוסטמודרנית: "היא אמרה שהרבה יותר יפה לו מגולח"²²; "וגם הריח מהאפטר-שייב היה טוב"²³; "היא אמרה שיותר נעים שהוא מגולח"²⁴; "אחרי זה הרגיש הרבה יותר נעים, יותר אסתטי"²⁵; "אי-אפשר לצפות ממנה שתשים את הלשון שלה במקום שמריח רע או מלוכלך"²⁶; "בהתחלה חשב שהם כורסאות פוף ורודות, הרי הרבה פעמים ראה אותה יושבת עליהם מאושרת, גם הוא ישב. זה היה כל-כך נעים וחלק"²⁷. באופן פרדוקסלי, או אולי לאו דווקא, ככל שמתעצמת ה"אסתטיות" וככל שהמגע בין שני הגיבורים נעשה יותר "נעים וחלק", התקשורת המילולית ביניהם הולכת ומצטמצמת. שלוש פעמים, בתחילתן של שלוש חמש הפסקאות הראשונות של הסיפור, האישה מסומנת כ"אומרת": "היא אמרה". ואילו בפסקה האחרונה, אחרי ש"הרבה זמן עבר"²⁸ היא לא מדברת יותר: "על החזה ומטה לא היתה צריכה לומר אפילו, הוא קלט במבט"²⁹. ובכן, המיתוס של גלגול צורה נוצר מתוך התפשטות הטוטליטריזם של האסתטיקה הכלכלית, המסחרית והסביבתית אל עבר האישיות, אל גופה ואל פניה. בניגוד ל"נעליים", בסיפור זה המיתופואסיס מתהווה כדה-פרסונציה, כאובדן אישיות המתממש באובדן הגוף האנושי. בנס של גלגול צורה האישיות מממשת את תכליתה – ומאבדת את עצמה לדעת.

להבדיל מסיפורים כמו "חור בקיר" או "להטוט כובע", אשר יידונו בהמשך, "גילוח צחצוח" מייצג עולם יציב לחלוטין. שני יושביו בטוחים לגמרי, כל אחד מהם בעצמו ובעולמו. הביטחון הזה אינו מתערער לאורך הסיפור כולו, בעולמו אין הפתעות או אירועים בלתי צפויים, הכול מתוכנן ומחושב היטב. בעולם הזה אין סודות, אין מסתורין ולא מתחוללים בו נסים. בסוף הסיפור אפילו האישיות נעלמת ממנו, לכאורה. אם הסיפור מייצג רק את התפשטות הטוטליטריזם, מהו כאן מקומו של המיתופואסיס, שלהגדרתנו, אינו אלא התפשטות או התגלות של אתיקה?

30. רולאן בארת, מיתולוגיות (הרגום עירו בסוק, עריכה משה רון), כבל, תל-אביב 1998.

Gilles Deleuze, *Le Pli*. 31
Leibniz et le baroque (trans.
 B. Skuratov), Moscow 1998,
 pp. 63-70.

עצם השאלה מובילה להפרדה מתודולוגית חשובה: יצירת מיתוס כמנגנון של יצירת משמעות (או ייצור פרשנויות) אינה זהה למנגנונים רטוריים של טקסט. בניגוד לסברתו של רולאן בארת,³⁰ מיתוס אינו רטוריקה. צמצומו של מיתוס לרטוריקה הורס אותו, ואילו רטוריקה משמשת ככלי ליצירת מיתוס. יציבותו של העולם בסיפור הנדון אינה אלא צורה רטורית, שטחה החלק והמלוטש של הפרסומת, אך גם, להבדיל, פניו הלבנות של לאוקואון. פני השטח הרטורי הזה חסרים כל עומק; אין בהם שקיפות. לכאורה, הם אינם משאירים תקווה למבטו המתעניין והנרגש של ההרמנויטיקן. אך די שניגע בהם נגיעה קלה בנקודה כלשהי, וממנה יתפזרו לכל הכיוונים קפלים דקים ועבים של משמעות: התרגשויותיה הבלתי צפויות של היציבות. אתגר קרת מרהט את סלון גיבוריו בכורסה מביתו של ז'יל דלז, המעוצב בסגנון הבארוק.³¹ הסיפור-הגיבור-הכורסה גופו עדיין אינו מיתוס. הקפל שעל פני שטחו הרטורי של הגוף הוא המיתוס שנוצר בסיפור. הגוף חסר הפנים וחסר הפנים הוא רק מישור מתקפל, פיסה של עור חלקלק, רטוריקה של יציבות. נסו לשבת בכורסה זו, ותראו כיצד פני שטחו של העולם היציב נסדקים במשחק קפלים בלתי צפוי.

ובכן, התפשטות הטוטליטריזם יוצרת ומלטשת את המישור הרטורי בלבד. רק מגעו המתעניין של הקורא בסיפור-גיבור-כורסה יוצר את המיתוס, ובו אישיות שאינה אלא נקודת קיפול המתרוצצת על פני השטח כל עוד הקורא נוגע בו. זו אישיותו של האדם-הכורסה שקמה לתחייה בעצם היגוד מיתוס המטמורפוזה שלו. מתברר אפוא שכמו בסיפור הקודם, קיפולי המישור של דה-פרסונציה אינם אלא נקודות של פרסונציה. בנקודות האלה מתחוללים נסים של התגלות האתיקה. אך לעתים, כשהקיפול חד וחזק מדי, המישור נסדק ועיני ההרמנויטיקן מסתנורות בזוהר ההתגלות האכזרית, כמו בסיפור הבא.

"להטוט כובע"

גיבורו של הסיפור "להטוט כובע" הוא קוסם שמבדר ילדים אישיים ומשועממים בימי הולדת, עד שביום מן הימים הוא שולף מכובע הקסמים שלו את ראשו הערוף במקום שפן, וביום אחר – את גופתו של תינוק מת. להטוט חדש זה זוכה לאהדה נלהבת מצד הילדים, אבל הורס את הקוסם נפשית. כמו בסיפור הקודם, גם בסיפור הזה נוצר מיתוס של גלגולי צורה: מטמורפוזה. הפעם מושאו של גלגול זה אינו גופו של אדם, אלא גוף הדברים המשמשים אותו: אביזרי הקוסם המשעשעים. ואם בסיפור הקודם הגלגול הוא כעין היגד שהאדם משמיע – ונעשה מאושר, בסיפור הנדון האדם תופס את הגלגול כאמירה המיועדת לו – ועושה אותו אומלל. בעוד בסיפור הקודם אישיות האדם הפכה לחפץ שנועד לשעשוע, ב"להטוט כובע" השעשוע הופך להר הגעש של תוהו ובוהו. במיתוס שנוצר בסיפור מתגלה מהותה של המטמורפוזה: פלישת הכאוס אל המציאות

הנתונה, היפרמות הרצף הסיבתי הצפוי והמוכר. פריצת הכאוס, המקור הלא נדלה של משמעות, לתוך גבולות הקוסמוס היציב והצפוי נתפסת כאמירה, כלומר, כרצף בעל משמעות. אך אמירה זו היא אמירה שתומה. הווה אומר, כדי ססדרת הסימנים/הגלגולים תהיה לאמירה יש לפענח את מסתוריה, לפרש אותה. כאן באה לידי ביטוי תפיסה הרמנויטית-נואולוגית עתיקה (מיוונית: נואוס – שֶׁכֶל), שלפיה כל אירוע, כולל אסון, פשע או משגה, מעוגן בחוכמה הקוסמית והשכל האנושי יכול להבינו ככזה. ההבנה הזאת אינה אלא קתרזיס, העושה את הטרגדיה לפרדיגמה של ההווה עצמה. אולם גיבור הסיפור אינו מתנסה בחוויה מטרת ומשחררת ממין זה, אלא להפך, רוחו מזדהמת בפחד והוא שוקע באי־עשייה. הוא רק חש במעומעם שמה שקרה לו היה אורקל, מסר שמימי, סודי ומוצפן, ושהוא נידון להפוך מקוסם לנביא־הרמנויטיקן ולעמול על פרשנותו של מסר זה עד סוף ימיו. עדיה מנדלסון־מעוז טוענת, שהקוסם הוא "קורבן של מציאות לא ברורה"³² הייתי אומר, שלא המציאות הלא ברורה עצמה אלא עוצמת התגלותה היא שפוגעת בגיבור הסיפור; במובן מסוים, כל הרמנויטיקן (ואולי כל פילוסוף, כל מי שמתבונן במציאות וחושב עליה) הנו קורבן של אי־בהירות ואי־ודאות, אבל לא כל אחד נופל קורבן לאלמותה של ההתגלות/האחרות. במיתוס שנוצר בסיפור זה מתממש הפוטנציאל הטראומטי שלה. עצם האפשרות של ההתגלות הטראומטית מעלה את השאלה בדבר מחירו של המגע עם האחר ואלמותו. במובן זה, תפיסת ההתגלות כטראומה שייכת לאותה גישה באתרופולוגיה פילוסופית, אשר רואה את התרבות כמכוננת באלמות (נציגה המרכזי הוא רנה ז'יראר³³). לפי תפיסה זו, יצירת המיתוסים וסיפורם מחדש, וכן טקסים, חגים ומסורת בכלל יתפרשו כמנגנוני התמודדות עם טראומת ההתגלות. הגיבור היה עֵד למטמורפוזה נוראה, אשר נתפסת כעדות או כהתגלות (או יצירת מיתוס) ומולידה שרשרת אינסופית של פרשנויות, מפני שמראותיה מסתירים יותר משהם מגלים. ההתגלות הזאת, כמו כל התגלות, היא עדות לכך שפשר העולם הוא סוד. ומי אמור לדעת זאת יותר טוב מקוסם, נינו האומלל של מכשף אגדי, של מאגיֶקן או שאמאן? אולם בסיפור זה הקסם יוצא משליטתו של הקוסם ומגלה את פניו הכאוטיים. יחד עם זאת, ב"תאונת עבודה" זו מתגלה מהותו האתית של המיתוס: דיאלוג כואב עם האחר, האיום ונורא באחרותו. בכך המיתוס לא רק מגלם את האתיקה, אלא גם בוחן את גבולותיה: עד כמה ירחיק לכת הדיאלוג עם האחר, לפני שהדבר יגוע באישיות ויפרקה? ככל הנראה, העֵמְדה במבחן של גבולות האתיקה של האחר הֵנָה אחד התפקידים העיקריים של המיתופואסיס אצל אתגר קרת. בתפקידו זה, המיתופואסיס מתהווה כבעיה אתית. הבעיה נוצרת בנקודות הקיפול של המישור הרטורי־פואטי: שימוש בקלישאות לשוניות ובמוטיבים מיתולוגיים, אינטרטקסטואליות ופרודיזציה,³⁴ וכדומה. לא במישור הזה עצמו – שהוא התגלמות הסטריאוטיפיות וה"מובנות מאליו", עולם של סימנים ריקים – אלא בקפלי הדקים מתרחשת הטרגדיה האמתית. ה"אמיתיות" הזאת היא פונקציה ישירה

32. "עולמות אפשריים ביצירתם של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת", עלי שיח 38 (1996), עמ' 58.

33. ראו, למשל: Rene Girard, *Violence and the Sacred* (Trans. Patrick Gregory), Johns Hopkins University Press, Baltimore 1979.

34. ראו על כך, למשל: ליוז צ'ודנובסקי, "האם קיימים תורים שחורים? על פרודיה בסיפורים קצרים של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת", עיתון 77, 223-222, עמ' 28.

של עוצמת המיתוס הנוצר בה, כלומר, פונקציה של תוקף הבעיה האתית שבה מתממשת האישיות: הגיבור הטראגי נוסח אתגר קרת.

"חור בקיר"

המיתופואסיס בסיפור "חור בקיר" נשען על המנגנון הרטורי של ההנמכה – ישירה ומהופכת – מנגנון שכל מבקרי יצירתו של קרת הבחינו בו. נסים מוצגים בו כאירועים שגרתיים ורגילים, ואילו הרגיל מוצג כלא מציאותי ומופלא. מנגנון זה שייך למסורת של פואטיקת האבסורד. ברם, בסיפור הנדון אין תפקידו לעצב את תפיסת העולם האבסורדית; מטרתו לבנות מודל של יחסים עם האחר (אדם אחר ועולם אחר), אשר יכלול את האבסורד כאחד ממרכיביו ובכך ינטרל אותו ואת עוצמתו ההרסנית.

הסיפור מתאר קשר של חברות בין אודי לבין מלאך המגיח דרך "חור בקיר", עד למותו המפתיע של המלאך, המערער את האמונה בכוחותיו העל-טבעיים. בבסיסו של המיתופואסיס שבסיפור מונחות כמה קונבנציות מיתופואטיות. הסיפור אינו נאבק בהן, אינו מנסה לערער את ביטחון משמעותן, אך גם אינו מאשרר אותן בפעולות הרגילות של שימוש מחדש ופיתוח. הסיפור, כמו אודי גיבורו, מעמיד את הקונבנציות האלה במבחן מתוך חיבה כנה ואגב חשיפה מיתממת של מנגנון המבחן. היחס לקונבנציה המיתופואטית מוצג בו כיחס של רעות בין אודי לבין חבר-לא-חבר שלו – המלאך.³⁵ לכן סיפור זה מתגלה כ"אָרְס־מיתופואטי", כלומר, הוא חושף ובוחר את מוסכמותיה של אמנות המיתוס. מיתופואסיס, כמו רעות או אהבה, צריך לעמוד למבחן ולהוכיח את עצמו כל פעם מחדש.

שתי הקונבנציות המרכזיות שהסיפור מתבסס עליהן הן החור והמלאך. החור הוא גלגולו של טופוס המערה המיתולוגית-אגדית, פרודור אל עולם אחר, דרך מסתורית ופלאית לגן-עדן או לגיהנום, המקום שהאדם נפגש בו עם שליחי העולם האחר, השומרים על המעבר ו/או מדריכים את האדם דרכו (מלאכים, חיות קדושות, גמדים, אלילים, מפלצות או יצורים מיקס־אנתרופיים או זואומורפיים אחרים). מוטיב החור גדוש סימבוליקה פסיכולוגית וארכיטיפית (יסודות אנאליים, אוראליים ואדיפליים, רחם האם, מוות, גילוי עריות וכד'), וכן סימבוליקה תרבותית ריטואליסטית (טקסי חניכה, טכניקות מיסטיות של מעבר והתאחדות, כינונה של תרבות והגדרת גבולותיה וכד'). היום, אחרי מאה שנה של עיסוק במיתוס במחקרים פסיכולוגיים, אנתרופולוגיים ותמטולוגיים אינטנסיביים, אין צורך להרחיב את הדיבור בעניין זה. נציין רק תמורה אחת בקונבנציה: בסיפורנו החור הוא "חור בקיר", כלומר, בעל סממן עירוני מובהק המעוגן בקונבנציה אחרת, אשר מנוגדת לכאורה לקונבנציות המיתולוגיות. מדובר בתנאים ריאליסטיים של סבירות ואמינות: "בשדרות ברנדוט, ממש ליד התחנה המרכזית, יש חור בקיר. פעם היה שם כספומט, אבל הוא התקלקל או משהו, או שסתם לא השתמשו בו, ובא טנדר עם אנשים מהבנק שלקחו

35. הפרודיזיה שצ'ורנובסקי הבחינה בה בסיפור זה ("האם קיימים חורים שחורים", עמ' 28), היא רק מרכיב אחד במנגנון מבחן הקונבנציה וביחסי הרעות. כמו כן, יש להקפיד על הבחנה שצ'ורנובסקי לא עשתה אותה: בין סטריאוטיפ, שהשימוש בו מנמיך את ערכה האסתטי של היצירה או יוצר אפקט פרודי, לבין קונבנציה, שלא קשורה לשיפוט ערכי אך יחד עם זאת, תמיד נתונה למבחן. במקרה של קרת, לא הייתי מרבה לדבר על סטריאוטיפים; ואם בכל זאת, הייתי מסכים עם עמדתה של אריאלה בהלול-דימנר, שלפיה קרת לעולם אינו נעצר בסטריאוטיפי ("כלאחר יד מהכובע יצא חינוק", עיתון 77, גיליון 178, עמ' 46).

.36 קרת, עמ' 24.

אותו ואף פעם לא החזירו".³⁶ שילוב של ריאליסטי ופנטסטי, האופייני לסיפורים רבים של קרת, משרת את מנגנון ה"טריוויאליזציה" של הפלאי שמטרתו, כאמור, לבחון את הפנטסטי מחדש.

חור בקיר אינו רק תחליף או גלגול של המערה האגדית; הוא מסמן גם סביבה אתית שונה. שינוי זה קשור בהעמדתה במבחן של הקונבנציה השנייה: המלאך. אודי פנה אל החור בקיר, "כשהרגיש נורא לבד".³⁷ הפנייה הזאת, אשר מסתיימת בצרחה "שהוא רוצה שיהיה לו חבר מלאך",³⁸ יוצרת סיטואציה אתית לוינסיאנית, כאשר האתיקה מתפרשת כתשוקה אינסופית אל האחר הבלתי־נתפס. ה"לוינסיאניות" הזאת ממומשת ומופרת בזמנית בהתגלמותו הפרסונליסטית של האחר: המלאך. ממומשת, מפני שהתשוקה לאחר המוחלט יכולה להתבטא רק ביחס עם האחר האנושי הקונקרטי; מופרת, מפני שיחסו של אודי למלאך חוצה את גבול היחס האתי, שהנו יחס של מרחק וכבוד.

החור בקיר מתגלה כאיקונה כמעט בנלית של פריצת המצב המכונה "לדבר אל הקיר". תשוקתו הנואשת של אודי לדיבור אל האחר גורמת לו להפנות את פניו אל עבר החור. להבדיל מהקונבנציה, אודי אינו נכנס לתוך החור ואינו עובר דרכו, אלא פונה אליו בתשוקה ובציפייה לאחר. העולם האחר האגדי־מיתולוגי מתגלה כאחר של היחס האתי. פניית האדם לעולם אחר מתגלה כדרישת האתיקה, המונעת על־ידי תשוקתה של אישיות לאישיות אחרת. המפגש בין האדם לבין העולם האחר, קרי, יצירת המיתוס, מתגלה ככינון האתיקה ומימוש ביחס לאישיות אחרת.

ובכן, תשוקתו של אודי לאחר מתממשת ומתפוגגת בדמותו של המלאך, ש"בכלל לא היה חבר".³⁹ בהמשך הסיפור, בהתבסס על הרטוריקה המנמכה של תמימות וילדיות, נפרשת מערכת היחסים בין אודי למלאך. על פניה של רטוריקת ההיתממות הזאת, שאינה מסתירה את זיופה, נוצרת אישיותו של המלאך. המלאך, שליחו של העולם האחר, אמור לכאורה להביא מסר לאדם, להציב בפניו סוד ולאצלו לפרש אותו. ואכן, המלאך מספר לאודי סיפורים, אך כל־כך מגוחכים, נטולי עוצמה וחסרי שָׁגֵב, שהם נתפסים כשקרים. אין בסיפורים האלה לא סוד לפענח אותו, לא אבסורד להאמין בו, לא יופי ליהנות ממנו. ובכל זאת, הם פותחים פתח לפלאי. הרטוריקה מכסה את הפתח הזה באמצעות בנליזציה של האחרות: "הוא סיפר לאודי סיפורים שאפשר היה למות: על מקומות בשמים, על אנשים שכשהם הולכים בלילה הביתה לישון, משאירים את המפתחות בסטרטר של האוטו, על חתולים שלא מפחדים מכלום, שלא יודעים אפילו מה זה 'קישתא'".

.40 שם, עמ' 25.

איזה סיפורים היה ממציא, ועוד אחר־כך נשבע בחיי אלוהים".⁴⁰ סיפוריו של המלאך מציגים מציאות הפוכה מן המציאות המוכרת. כנראה, המציאות האחרת הזאת משקפת גם אמת אחרת כלשהי; אבל הרטוריקה של הבנליות שבה נמסרים הסיפורים, והיגודם מחדש על־ידי המספר בלשונו העילגת והדלה, חוסמים דרך בפני כל הרפתקה אינטלקטואלית או אמוציונלית (דתית, מיסטית או פילוסופית) שהם היו עשויים לאפשר אותה, ואינם מותירים אלא את האופציה המשעממת לראות בהם "סתם" שקרים.

אך ההרפתקה מסתמנת בכל זאת. אותה צורה רטורית, שמנטרלת את הרושם של ההתגלות, מטשטשת גם את הגבולות בין סוגי הסיפור. כתוצאה מכך, נותרת אי־ודאות: עד כמה מסירתו של המספר (או של אודי) היא לא מהימנה? מבקריו של קרת מניחים מהר מדי וכמובן מאילוי, שנקודת תצפיתם של הילדים בסיפורי אינה מהימנה; אך מה אם היא מהימנה בכל זאת? ולמה להציג שאלה זו כהנגדה בינ־ית: מה אם שיחו של הילד הוא שילוב מורכב בין צורות שיח שונות, בין צורות מגוונות של דיבור זר? מהי לשונו של המלאך? אולי הסיפורים שלו כשלעצמם נגועים ברטוריקה של בנליות? ואם כן, מדוע ההתגלות (של האחר, של המציאות האחרת, של האחרות) זקוקה לרטוריקה זו?

המלאך אינו ממלא גם את התפקיד הריטואלי שלו: אינו מדריך את האדם באמצעות טקסים ומבחנים של חניכה. הסיפור הופך את הקונבנציה הזאת על פיה: המלאך עומד למבחן בעולם הזה, והאדם הוא שמדריך ובוחר אותו. המלאך, ולא האדם, הנו הסובייקט של המסע המיתריטואלי. למרות כישלונו, במסע זה, במפגש זה בין העולם האחר לבין העולם הנתון, מתהווה אישיותו של המלאך, כלומר, נוצר המיתוס שלו. פרדוקס מותו האנושי של המלאך מתגלה כהיגיון פרסונליסטי של המיתוס שלו.

מות המלאך הוא הנס (המהופך) העומד במרכז המיתופואסיס בסיפור, ומהותו הטרונסצנדנטלית של המלאך מתממשת בו במישור ההיסטורי: "פתאום אודי נתן למלאך דחיפה קטנה מאחור, והמלאך איבד את שיווי המשקל. זה היה סתם בצחוק, הוא לא רצה לעשות לו שום דבר רע, רק להכריח אותו לעוף קצת, בשביל הקטע, אבל המלאך נפל את החמש קומות כמו שק תפוחי אדמה. אודי הסתכל עליו המום, שוכב על המדרכה למטה. כל הגוף שלו בלי תנועה, רק הכנפיים מפרפרות פרפורים קטנים אחרונים כאלה, של לפני המוות".⁴¹ הנס הזה הוא האירוע הלא טריוויאלי הראשון והאחרון בסיפור. כשמתברר שתפקידו של המלאך הוא להיות בן־אדם ולהתהוות כאישיות, המנגנון הרטורי של הבנליזציה מתהפך ומתגלה כמנגנון של מיתופואסיס, הבנוי כמבחן הקונבנציות המיתיות־ריטואליות. המיתוס של המלאך מנוסח בצורה התמציתית ביותר במילות הסיום של

הסיפור: "אפילו מלאך הוא לא היה, סתם איש שקרן עם כנפיים".⁴² זהו מיתוס של כישלון הקונבנציה. לידו הדוחפת של אודי אותו התפקיד כמו לידו הנוגעת של הילד, גיבור הסיפור "נעליים": לכוונן את האישיות ולהעמיד במבחן את היחסים עמה. יחד עם זאת, לאחר שהמלאך מתגלה כבן־אדם, מתברר שהניסיון או המבחן שלו הוא רצח. האם המבחן הזה מממש את האתיקה המונחת בבסיסו של המיתופואסיס, במפגש עם האחרות? מהי סיבת מעשהו האחרון של אודי: אמונה/אמון במהותו השמימית/האחרת של המלאך, או חוסר אמונה/אמון? היות שאודי לא רצה במותו של המלאך, יש להניח שהוא האמין כי הלה יוכל לעוף; אבל אם האמין, מדוע החליט לבדוק אותו? סימן שלא האמין? אך אם לא האמין, כיצד בכלל התגלתה לו המציאות האחרת? ואם היחס האתי מניח את קיומו של הכבוד לאחר, האם הוא מניח גם אמון אינסופי באחר, ללא צורך או רצון

41. שם, עמ' 26.

42. שם, עמ' 26. ליהוה צ'דנובסקי סבורה, שהמספר "מקבל את המושג 'מלאך' כמובן מאילוי או, ליתר דיוק, כמושג ריק מכל תוכן מטפיזי, שאותו הוא ממלא בתוכן אנושי" ("האם קיימים חורים שחורים", עמ' 28). הייתי מתנגד ואומר, כי ה"אנושי" אינו יכול להיות פיצוי ותחליף בתפישת האחרות של האתיקה והמטפיזיקה, המונחת בבסיסו של הסיפור הנדון.

לאמת את אמינותו? האומנם יחס אתי (רעות, אהבה או כבוד), כמוהו כמו אמונה דתית, אינו זקוק להוכחות? שאלות אלה נשארות פתוחות, והקורא ניצב מול אי־ודאות מוסרית. זו מטרתו המשולשת של המיתופואסיס אצל קרת, ואולי של המיתופואסיס ככזה: לכונן את היחס האתי, להעמיד במבחן את גבולותיו ואת מהותו ולערער את הודאות ואת הטריטוריאליזם של האתיקה. ובכן, ניתן לסכם שבסיפור הנדון המיתופואסיס מתהווה בארבעה מהלכים (לא בהכרח רצופים מבחינת הזמן או העלילה): כינונה של האתיקה בנס ההתגלות; טריטוריאליזציה של האתיקה ושל ההתגלות; דה־טריטוריאליזציה של האתיקה – בחינתה מחדש וערעור של ודאותה; רה־טריטוריאליזציה מדומה שלה במשפט הסיום של הסיפור ("סתם איש שקרן עם כנפיים") – מהלך שלא ברור אם הוא מאשר את האתיקה או מערער אותה מחדש. בעצם היווצרותו, המיתוס שואל מחדש את השאלה בדבר היחס בין אתיקה, אמונה ואמת.

לאור מסקנה זו מתחוור הקשר שבין המיתופואסיס לבין הרטוריקה של ה"סתמיות", האופיינית לסיפורים רבים של קרת. רטוריקה זו יוצרת אותה סביבה תרבותית מיוחדת, המזוהה עם הפוסטמודרניזם, שבה יצירתו של מיתוס אפשרית רק כתגובה מתמדת בין פליאה לאדישות, בין אשרור האתיקה לבין ערעורה, בין אמונה לספקנות, בין אמת לשקר. בזאת המיתוס נוסח הפוסטמודרניזם שונה מהמיתוס הקלאסי, הרומנטי והמודרניסטי: שלושת קודמיו היו מבצר של פליאה ואמת, חזית המאבק באדישות וב"סתמיות", היגד נשגב ורווי אמונה. גם כאשר התערער הקשר המוסכם בין אתיקה לאמת (כמו ברומנטיקה) או בין אמונה לאמת (כמו במודרניזם), עצם הערעור שימש כנשק נגד ה"סתמיות"; ערעור הקשרים המוסכמים היה רק אמצעי ליצירת קשרים חדשים. אצל אתגר קרת, לעומת זאת, יצירת המיתוס עובדת כאוסצילאטור של בעיות מוסריות/אמונתיות/הכרתיות, כמנגנון התגובה הלא יציבה והלא צפויה. מותו של המלאך הוא לא ודאי, לא צפוי ופרדוקסלי בה־במידה כהתגלותו, סיפוריו ויכולתו או אי־יכולתו לעוף. לכן כל האירועים בסיפור אינם מוכיחים ואינם מפריכים שום דבר, אך גם אינם מבטלים (באופן דיאלקטי או היפר־דיאלקטי) את הצורך בהכחה, אמנם בלי לאשר אותו. קיצורו של דבר, אצל קרת המיתוס נוצר כבעיה. אישיותו של המלאך, הסיפורים והנסים שלו, כלומר, כל מרכיבי המיתוס, מופיעים כבעיה *par excellence*. המיתוס אינו פותר את הבעיה, אלא מחדש ומתחזק אותה. המנגנון של "אוסצילאטור הבעיות" מתגלה בעוצמה יתרה בסיפור הבא.

"האנשים החלולים"

קלוד לוי־שטראוס סבר, שמיתוסים הם תשובות על שאלות תהומיות באמצעות יצירת תבניות עומק של סיפורים ושל היחסים ביניהם. לתפיסתו, הסדר הסמוי תמיד מנצח את הכאוס הגלוי. גם פול ריקר והנס

גיאורג גדמר אינם מתרחקים מתפיסת המיתוס ככינון (מחודש) של סדר. המושג מיתוס הוזכר רבות בכתביהם של הוגים רבים בעשורים האחרונים, אבל הוא לא עבר דקונסטרוקציה אצל ז'אק דרידה, ולא נבחן מחדש בידי עמנואל לוינס, מישל פוקו או ז'יל דלז. ביובל השנים האחרון לא נוצרה עבודה על נושא המיתוסים שתשווה ברמת התעוזה שלה ל"מיתולוגיות" של רולאן בארת, חיבור שראה אור ב-1957. חשיבותו של חיבור זה נשחקה בגלל חסרונותיו המדעיים ובגלל מוגבלותו הפוליטית כאחד; אך הוא נשאר עד היום מעוז מבוצר של תפיסת המיתוס כמנגנון אלים לשטיפת מוח בשירות השלטון, כלומר, כמנגנון של סדר אידיאולוגי שליט. גם חוקרים ישראלים,⁴³ ובהם חוקרי הספרות הישראלית משנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת, לא עשו רביזיה של המושג מיתוס ולא הציגו התייחסות מחודשת אליו.⁴⁴ זאת, אף כי הספרות (והאמנות בכלל) של העשורים האחרונים מספקת חומר רב המצריך חשיבה מחודשת על מיתוס ומנגנוני היווצרותו. די להזכיר את איטאלו קאלווינו ואת מילוראד פאביץ', או את יואל הופמן ואת אורלי קסטל-בלום. אין ספק, שגם יצירתו של אתגר קרת היא מעין מעבדה של המיתוסים החדשים. מיתוסים אלה אינם תשובות, לא ברובדם הגלוי ולא בתבניות העומק שלהם. הייתי אומר שהם מייצגים אורח חיים מיוחד, אתיקה או התנהגות מסוימת: מימוש היכולת לחיות את הבעיות התהומיות בלי להדחיקן ובלי לכאוב אותן או לבזוז להן, בלי ניסיונות, קדחתניים או שקולים, לפתור אותן ולסדר את העולם. מיתוסים חדשים אלה הם הרמוניה ללא סדר. הבעיה אינה נפתרת, להפך, היא מסתבכת ומשתכפלת במסכות שונות. נשף המסכות הזה הוא הצורה החדשה של קיום המיתוסים, המבוך המסחרר של דרכי היווצרותם.

הסיפור "האנשים החלולים" הנו מבין מהסוג הזה. מתואר בו לכאורה זיכרון ילדות של המספר, שבמרכזו חוויה טראומטית של הסתתרות מפני ישות זרה המכונה ה"אנשים החלולים". הסיפור פותח במילים "כשהייתי ילד",⁴⁵ והן מעידות על כך שלפנינו זיכרונות, כלומר, נרטיב אקטואלי אשר מבצע (במושגים של ריקר מהכרך הראשון של ספרו "Time and Narrative") רה-פיגורציה של עולם-בעל-משמעות באמצעות קונפיגורציה של אירועים מן העבר. יחד עם זאת, בפתחה נעשה שימוש ברטוריקה הילדית האופיינית, המחליפה את הילד הגיבור בנקודת התצפית הילדית של המספר. אפקט רטורי זה נעשה יותר מורכב ויותר בעייתי, כשהמספר מכריז על עצמו כעל "לא ילד" ("כשהייתי ילד" בעבר, כביכול, ועכשיו אינני ילד עוד), בניסיון מדומה או אמיתי להפריד בינו לבין הילד שהיה, אך ללא הצלחה ואפילו תוך כדי העצמת הסטיליזציה הילדית. בשל האפקט הזה כל הסיפור יכול להיתפס כלא מהימן, כפרי דמיונו הפרוע של הגיבור-המספר; או כמהימן. בשני המקרים יתגלה הסיפור כנרטיב מכונן זיכרון או ממציא מסורת, ושאלת המהימנות תאבד את תוקפה. ולבסוף, הפתיחה ממרקת את הסיפור כסיפור פסיכולוגי, בעל אוריינטציה פרוידיאנית. כך יתגלה הסיפור כחלום בלהות או כשיח פרנואידי.

43. ראוי לציון קובץ מאמרים בעריכתה של חביבה פריה, *המיתוס כזהדות*, אשל, באר-שבע, כרך רביעי, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב 1996, ובו ניסיון לחדש את הדיון במושג מיתוס. ניסיון זה ניכר במיוחד במאמרה של חביבה פריה, "שבת שבתאי ומיעוט הירח – החיבור הקדוש: את ותמונה" (עמ' 143-191).

44. לא אורציון ברטנא בשמונים (אורציון ברטנא, *שמונים: ספרות ישראלית בעשור האחרון*, אגורת הסופרים העברים בישראל 1993, עמ' 220), לא דוד גורביץ' בפוסטמודרניזם (דביר, תל-אביב 1997), לא אברהם בלבן בגל אחר כסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרניסטית (כתר, ירושלים 1995).

45. קרת, עמ' 16.

שלוש הפרשנויות, שלוש המסכות האלה (ואולי יותר), מצטרפות במיתופואסיס למחול אחד, והתהוותו של השיח בסיפור מתגלה כהתהוותה של האישיות המיתית. ההתהוות מתחילה בהגדרת הסובייקט המדבר בהווה ובהצבת סָפֵן הזמן בעבר. פעולה לשונית זו – הפרדת הזמנים – מְקַנָה לזמן עבר (שהנו מדומיין או לא; אין זה משנה) כמעט באופן אוטומטי מעמד של אירוע מכוון, ולזמן הווה, כלומר, זמן השיח, מעמד של סיפור האירוע המכוון, כלומר, מיתוס בהגדרתו הקונבנציונלית. כבר בצורתו זו נחשפת מהותו הבין־פרסונלית של המיתוס: המספר מגדיר את עצמו כילד בזמן עבר רק כדי להציג אירוע; רק ביחס לאירוע זה יש משמעות ל"היות ילד בעבר", ורק ביחס לאישיותו של ה"ילד" (המדומיין/הלא מדומיין) האירוע מקבל משמעות. האירוע הזה הוא מפגש עם עולם אחר, המיוצג בידי אנשים אחרים. בבסיס המפגש מונחת כמובנת מאליה הבחנה חדה בין "אנחנו" לבין "הם", המציבה באופן ברור את אישיות המספר במרכז העולם אשר מזוהה באופן טופוגרפי, פסיכולוגי (וארכיטיפי) וסמלי עם הבית; הנחה נוספת, המשולבת בשיח כמובנת מאליה וכמוסכמת על הכול, היא ההבחנה הבינארית בין ייחודיותה של האישיות המרכזית לבין אלמוניותם של זרים; וכמו בסיפור "חור בקיר", הקשר בין עולם זה לעולם אחר מתקיים דרך חור בקיר, ה"חור של העינית": "כשהייתי ילד היו באים אלינו כל מיני אנשים הביתה ודופקים בדלת. אבא היה מסתכל בחור של העינית אבל לא פותח. והם היו דופקים על הדלת, דופקים בפראות, ואני הייתי קצת מפחד מהם".⁴⁶

46. שם, שם.

אירוע המפגש עם אנשים אחרים שמחוץ לבית הוא האירוע המכוון, לכאורה, והוא מבוסס על אלימותו של האחר, התקיף והפעיל, בניגוד לאלה שנמצאים בפנים. אמנם נוכחותו של אבא גורמת למידה רבה של הזדהות אדיפלית ולמגמה סכיזופרנית בהמשך, אך נוכחות זו מונחת בבסיס השיח כנתון מובן מאלי: "אבל אבא היה תמיד ניגש אלי ונשכב לידי על השטיח, נשען עם הגב שלו על דופן הפסנתר ומחבק אותי חזק־חזק".⁴⁷ בסצנה מכוונת זו התרבות נוצרת מתוך אלימות (לפי רנה ז'יראר)⁴⁸ או מתוך דחייתה, כלומר, מתוך כישלונה של מחוות הניכוס האלימה (לפי המודל ה"גנרטיבי" של אריק גאנס)⁴⁹ של האנשים האחרים כלפי האובייקט/המרכז/הסובייקט הסקרלי: הבית והאב. ובכן, כבר בשורות הראשונות של הסיפור ניתן להבחין במנגנון האנתרופולוגי־פורמלי של כינון התרבות, של יצירת המיתוס על אודות שורשיה. ואולם, באותן שורות מצאנו גם כמה הנחות יסוד המעוגנות בשיח ברמה של נתון מוקדם מובן מאלי (במושגים של ניתוח פרגמטי),⁵⁰ ובכך הן מקדימות, בכעין אוטומטיזם אילם, את החידוש (שוב, במושגים של ניתוח פרגמטי) המרעישי והטראומטי של השיח: את יצירת הסצנה המכוונת של התרבות (שהיא גם הסצנה המכוונת של הלשון, כפי שנראה בהמשך). בהנחות יסוד אלה (הפרדה בין עבר להווה, בין מרחב פנימי/מרכזי למרחב חיצוני/שולי, בין "אנחנו" לבין "הם", בין ייחודיותה של האישיות המרכזית לאלמוניותם של האנשים שבחוץ, נוכחותו של האב במרכז יחד עם האישיות המרכזית)

47. שם, שם.

48. ראו, למשל: Rene Girard, "To Double Business Bound", *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, The Athlone Press, London 1988, pp. 44-45; 94-96.

49. Eric Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1981, pp. 37-44.

50. ראו, למשל: Elda Weizman, "Building true understanding via apparent miscommunication: A case Study", *Journal of Pragmatics* 31 (1999), p. 838.

ניכר אופי מיתולוגי-קלאסי מובהק: הן אינן אלא בבואות של מיתולוגיות קוסמוגוניות ואנתרופוגוניות, שכמעט כל התרבויות הידועות מבוססות עליהן. תמונת העולם שיוצרות הנחות אלה בונה את ההקשר הראשוני וה"טבעי", כביכול, של הסצנה המכוננת האלימה, שמעתה לא תוכל להיות מוגדרת כמכוננת ממש. ריקר היה קורא להקשר זה (במושגי המימיזיס שלו) פְּרֶה־פיגורציה; בארת היה קורא לו, ברוח ה"מיתולוגיות" שלו, "נטורליזציה של התרבות". אך בעבורנו היום, כשאין עוד צורך להוכיח שוב ושוב שהכול הוא תרבות (ולא רק לשם ניצולם של החלשים/המיעוטים), וכשברור שהטבעי לא רק מנוצל על-ידי התרבות, אלא גם מופיע כאחד השחקנים הראשיים במשחקה (כמו, למשל, הגוף בפוסטמודרניזם), הבחנתו של בארת אינה תקפה עוד. זאת, בתנאי אחד: כדי להתנער מהסטיגמה של המנוצל, הטבעי חייב לנטוש את התחום של ה"מובן מאליו". יצירת מיתוס היא הנטישה הזאת, היא ההתנגדות לרטוריקה, בניגוד למה שחשב בארת. זה מה שמתרחש במשפטים הבאים של הסיפור.

"אל תפחד, היה [אבא] לוחש, 'אין ממה לפחד, זה בסך-הכול האנשים החלולים'. ואבא היה לוחש לי באוזן, 'שיפמן, תפתח את הדלת. אנחנו יודעים שאתה שם', והאנשים היו חוזרים אחרי שנייה על הדברים של אבא, רק בקול. [...]' אתה רואה, היה ממשיך אבא ללחוש, 'אין ממה לפחד. הם אנשים חלולים, בלי גוף, בלי כלום, סתם קולות'".⁵¹ אישיותו של המספר מתהווה מתוך התנגשות עם רטוריקת הסתמיות של אבא שמניחה, שוב כמובן מאליו, שהגוף הוא מקור הפחד והקול החוזר, ההד, אינו מפחיד. מיותר לומר, שדווקא העדר הגוף וחזרתו של הקול מפחידים את הילד במיוחד: לטענה זו יש ביסוס פסיכולוגי ואינטרטקסטואלי מוצק. כך, למשל, האנשים החלולים יכולים להתפרש כבני דמותם של אנשי הצל (עם החלפה מעניינת של כפילות חזותית בכפילות מצלולית) או של כפילים דמוניים או אנושיים (עם ביסוס פסיכולוגי או בלעדיו), המוכרים היטב מטקסטים רבים.⁵² במקרה זה ניתן לדבר על מנגנון של העמדת הקונבנציה במבחן, דומה לזה שהובחן בו ב"חור בקיר".

המספר, בדומה לאביו, מקפיד לשמור על רמת סתמיות משלו ולא לחשוף בעצמו עומק אמוציונלי-פסיכולוגי. אך גם דמות ללא עומק פסיכולוגי היא לא בהכרח אלגוריה, ולכן אני נמנע מפרשנות אלגורית (במובנה הצר של המילה). יחד עם זאת, דמות ממין זה עדיין יכולה להיתפש כאישיות בעלת מאפיינים ייחודיים, שהקריאה ה"פרסונליסטית" אמורה להבחין בהם. בכלל, הקריאה הפרסונליסטית נראית לי כפתרון האופטימלי להבנת הדמויות בסיפורת הפוסטמודרנית, שחוקרים רבים אפיינו אותן כשטוחות, כחסרות מורכבות נפשית וכדומה.

קווי אישיותו של המספר יובלטו בחלקו השני של הסיפור, שבניגוד לחלק הראשון, לא יובא בו עוד דיבור ישיר של הדמויות האחרות ויישאר רק קולו של המספר. ואולם, כבר בחלק הראשון של הסיפור ניכר היטב המאפיין העיקרי של אישיות המספר: עצם חזרתם של האנשים ושל הקולות מפחידה אותו. חזרתם של האנשים החלולים כרוכה בחזרתם של הקולות

51. קרת, עמ' 16.

52. ראו את סקירתו של אברהם בלבן, גל אחר בסיפורת העברית: סיפורת עברית פוסטמודרניסטית, כתר, ירושלים, 1995, עמ' 52-53.

- והמילים בדבריו, אם לא מזוהה אתם: "ואבא היה לוחש, 'אנחנו עוד נחזור, שיפמן, מצאת לך עם מי להסתבך.' והם היו חוזרים אחריו. והם תמיד חזרו, האנשים החלולים, ואנחנו תמיד התחבאנו".⁵³ חרדת החזרות מתבטאת, בין היתר, בחזרות כפייתיות טראומטיות בלשונו של המספר, בתבנית תחבירית של "ואבא... ואנחנו... והם... ואז" וכד', ההולכת ומשתכפלת בלי סוף; בחזרתה של צורת עבר מתמשך בכל משפט: "היו באים... הייתי מפחד... היה לוחש... היו חוזרים" וכד'. מעגלי החזרות האלה נשברים רק פעם אחת בחלק הראשון, במילה האחרונה בו: "התחבאנו". מילה זו היא מעין פסיחה ומעבר לחלק השני, שצורת העבר הרגיל דומיננטית בו והמספר טוען בו שאינו מפחד עוד. אמנם האנשים החלולים נשארו, והם והקולות ממשיכים לחזור, וכן גם התבנית התחבירית של "ו... ו...". אבל הפחד נעלם: "[...] ואחר-כך שוב פעם הם באו. אנחנו המשכנו להתכרבל בפינה, לפעמים אבא היה אומר את מה שיגידו ולפעמים אני. ובפנים התפלאתי על זה שפעם פחדתי כל-כך והיום המילים שלי חוזרות מהם כמו כדור טניס שזרקתי על קיר. סתם, ממש סתם".⁵⁴
- אולי ניתן למצוא הסבר לשינוי הזה במישור הפסיכולוגי במות אמו של המספר, כלומר, בגיבוש זהותו הגברית ובפיתוחה של הזדהותו המוחלטת עם אבא, שאפילו כרוכה בחילופי מקומות אתו במותו: "וגם אבא מת בפינה שם ליד הפסנתר, כשאני מחבק אותו את החיבוק שהיה מחבק אותי כשעוד פחדתי".⁵⁵ ואולם, הסבר זה בעייתי. כך, לא ניתן לומר דבר על יחסו של המספר לאמו, פרט לזאת שהיא אינה מוזכרת כלל בחלקו הראשון של הסיפור ומוזכרת רק פעם אחת בחלקו השני, רק אחרי שמתה: "ואמא מתה בלי קול אבל עם גוף, והלכנו לקבור אותה".⁵⁶ בדברו על אמו המספר משחזר בצורה מהופכת את היחס בין גוף לקול, האופייני לאנשים החלולים. צורה רטורית זו מעידה לפחות על כך, שהסבר פסיכואנליטי הוא הסבר חלקי ועליו להיתמך (במקרה הטוב) במנגנונים נוספים. תפקידם של האנשים החלולים וזהותו של המספר נעשים עוד יותר מורכבים, כאשר במשפטי הסיום של הסיפור המספר מכריז לפתע: "הוא [אבא] שתק כשהורדנו אותו לקבר [...] ואני שתקתי אחריו כי בסופו של דבר גם אני, כנראה, הייתי אחד מהם".⁵⁷
- המשפט "אמא מתה בלי קול אבל עם גוף" יוצר אי-ודאות בלתי פתירה: האם העדר הקול ונוכחות הגוף מאפיינים את אמא ככזו (מקרה לביקורת פמיניסטית), או רק את אמא המתה (מקרה טריוויאלי)? מה משמעות העדרה המוחלט של אמא בחלקו הראשון של הסיפור, ומה פשר השוואתה (הניגודית) לאנשים החלולים? האם בדרך של השוואה הזאת האנשים החלולים – אנשי החזרות – חוזרים גם בדמותה של אמא, כדי לחזור בסוף הסיפור בדמותו של המספר עצמו? אם כן, מי הם האנשים החלולים ומה פשר חזרתם המתפשטת והולכת? מה אם המספר הוא אחד מהם, והסיפור שלו הוא אחת הביאות החוזרות שלו? על מילים של מי חוזרות המילים שלו?
- שאלות אלה, ובייחוד השאלה האחרונה, קשורות קשר מהותי לסוגיות

53. קרת, עמ' 16.

54. שם, עמ' 17.

55. שם, עמ' 17.

56. שם, עמ' 17.

57. שם, עמ' 17.

של סובייקט ("חי" או "מת") של דיבור, ולסוגיות מקורה של הלשון וכינונה של התרבות. נחזור לתחילת הסיפור ולמודל הגנרטיבי של אריק גאנס. כאמור, הסיפור הנדון אינו מאשר את המודל הזה כיחיד וראשוני, אלא מעגן אותו במערכת רב־מנגנונית. האלימות (ו/או דחייתה) אינה ראשונית, אבל היא מאפיינת את היחסים בין האנשים החלולים לבין המספר ואנשי ביתו, עד שאלה מתבוללים באלה, וההפרדות הבינריות של החלק הראשון מתפוגגות בסכיזופרניה של החלק השני. כבר אמרנו, שמחוות הניכוס של האנשים החלולים, המכוונת כלפי המרכז – המספר, האב, הבית – נכשלה. הטענה הזאת מוסיפה להיות נכונה, אם מטרת הניכוס היא אכן הגוף הסקרלי (לפי ז'רארד וגאנס). אך ככל הנראה, המטרה האמיתית היא לא הגוף אלא הקול הסקרלי, והוא קולם של אבא ושל המספר (לכן אמא אינה מוזכרת בחלק הראשון: אין לה קול, היא אינה מטרה). במקרה זה עצם החזרה של האנשים החלולים על המילים של אבא היא גניבת הקול, כלומר, מחוות ניכוס, במושגים של גאנס. אך האם מחווה זו נכשלה? כאן השיטה הגנרטיבית של גאנס מגיעה לקצה גבול יכולתה הפרשנית, מפני שבמסגרת סיפורנו לא ניתן לענות על שאלה זו בוודאות. מצד אחד, היא הצליחה ומצליחה תמיד, משום שהאנשים החלולים תמיד חוזרים, והם תמיד חוזרים על קולותיהם של אנשים אחרים; לכן גם קולו של המספר, שהנו "אחד מהם", הוא כבר לעולם קול גנוב; אם כן, כל הקולות הם קולות גנובים וכל האנשים הם חלולים, כולל הקוראים שחוזרים בקולם הפנימי על קולו של הסיפור. מצד שני, מחוות הניכוס של האנשים החלולים נכשלה משום שהקולות הגנובים חוזרים; חזרתו של הקול הגנוב היא אותה דחייה של אלימות שמולידה, בהתאם למודל הגנרטיבי של גאנס, את התחליף שלה: הסימן הלשוני; הסיפור עצמו – על קולותיו הנרטיביים, תבניתו התחביריות, מנגנוני הפסיכולוגיוויסטיים ויכולותיו הפיגורטיביות – הנו סימן לשוני שמספר על היולדו ממחוות הניכוס הכושלת.⁵⁸

האי־ודאות הזאת אינה סתירה, פרדוקס או אנטינומיה דיאלקטית; היא לא פחות ולא יותר מאשר גופו הרטורי של הסיפור, הגוף שבו חקוק זיכרונו של סימן: חי או מת. אך לגוף הזה יש פנים: קפלי־קפלים שיצרו על גביו חזרותיהם של האנשים החלולים. אלה הן פני האישיות, שהמיתוס שלה נוצר בסיפור. אישיות זו מתהווה במהלך קריאתו ואינה מזוהה עם אף אחת מהדמויות בו. עצם התממשותה מתוך היחס עם הקורא היא הנס שלקראתו נע המיתופואסיס בסיפור. גם המיתופואסיס אינו מזוהה עם אף אחד מהמנגנונים הלשוניים או הרטוריים בסיפור; לא ניתן לומר שהוא משתמש בהם או משמש אותם, ואינו נוצר מהסכום שלהם או של פעולותיהם. הוא ציור הקפלים שנוצרים על גביהם, שעה שהם באים במגע זה עם זה. ציור זה איננו יציב – הוא מקרי, רגיש ובלתי צפוי, נזיל ומשתנה ללא הרף – אבל הקווים והצורות שלו לעולם נראים כמרמזים על אישיות, שאינה מסתרת אך גם לעולם אינה מתגלה בשלמותה. היא מגרה את הקורא, משחקת אתו מחבואים. בסיפור הזה היא לובשת

58. על תורת הסיפור של גאנס
 Eric Gans, "Originary: ראי:
 Narrative", *Anthropoetics—The
 Electronic Journal of Generative
 Anthropology* (III, No. 2)
[/http://www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics](http://www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics)

מסכות רבות: הילד, המספר, האבא והאנשים החלולים, תסביך אדיפוס ומיתולוגמות קלאסיות, קונפיגורציה ומבנה תחבירי, סימנים מתים וחיים, מחוות אלימות מוצלחות וכושלות וכו'. קיומה של האישיות הזאת אינו מובן מאליו, הוא נס, והוא מפלש את הסתמיות של האירועים ושל הדיבור עליהם; קיצורו של דבר, הוא בעיה. הסיפור הוא התגלות הבעיה הזאת, אשר מתממשת בריבוי המנגנונים המיתופואטיים, בקונפליקט הפרשנויות, אך ללא קונפליקט. האישיות חיה את הבעיה הזאת ומספרת את חייה: את הטרגדיה החדשה ואת נס הקתרזיס החדש. הסיפור הבא הנו דוגמה לקתרזיס כזה.

"שפה זרה"

נסיים את דיוננו בסיפור "שפה זרה", ובו המספר (כמובן, ילד או נער) משלב את הרהוריו על תועלתה של שליטה בשפה זרה בתיאור מדוקדק של התאבדות אביו ביום הולדתו החמישים ואחת. הסיפור מאופיין בטכניקה נרטיבית מיוחדת: שני הקווים הסיפוריים זוכים לפיתוח בפסקאות נפרדות המופיעות לסירוגין בזו אחר זו, תוך כדי שילובים נקודתיים ודילוגים קלים של שני הקווים בין הפסקאות. בשני הקווים המספר מתפקד כמספר־עֵד: בקו אחד הוא מדווח על מחשבותיו האינטימיות ועל שיחתו עם אחיו; בקו השני – וכאן הקושי – הוא מדווח על אירוע שלא יכול היה לראות: אבא הטביע את עצמו באמבטיה כשהיה לבדו, אך המספר מתאר בפירוט את הכנותיו. טכניקה זו משיגה כמה תוצאות:

- (א) נוצר אפקט קולנועי האופייני, לדעת רוב החוקרים, ל"גל אחר" של הספרות הישראלית וליצירתו של קרת, בפרט;
- (ב) מהימנותו של המספר בעדותו על ההתאבדות מתערערת;
- (ג) לאחר שמהימנותו ואמינותו הריאליסטית של המספר מתערערות, עדותו עשויה להצטייר כפנטזיה ילדותית אדיפלית, וסיפורה – כפיצוי או כהתמודדות עם טראומה (במישור הפסיכולוגי);
- (ד) אם נניח, שלפחות הדיווח על תוצאת ההתאבדות מהימן, העדות תצטייר כפברוק הזיכרון, כהמצאת העבר (במובן הפסיכו־סוציולוגי);
- (ה) לפי האנתרופולוגיה הפילוסופית של ז'יראר, עדותו של המספר יכולה להצטייר כהנכחת דמותו הנעדרת של האב, תוך כינון הסימן שלו בסצינת האלימות המכוננת.

ובכן, הטכניקה ידועה ותוצאותיה צפויות למדי. נותרה השאלה בדבר מהותה, סיבת השימוש בה והקשר בינה לבין הנושא שהוא במוצהר הנושא העיקרי של הסיפור: שפה זרה.

כל כיווני הפרשנות שנמנו לעיל מתבססים על הנחה, שלפיה מספר־עֵד אינו יכול להימצא בשני מקומות שונים בר־זמן. הנחה זו אינה אלא עקרון האליבי, והיא מעוגנת במחשבה הלוגית המושתתת על חוק השלישי המוצא. לעומת זאת, המחשבה המיתית מחויבת להיגיון פרסונליסטי:

ההיגיון הפנימי של התהוות האישיות והחופש הבסיסי שלה לממש את הטרכסנדנטלי במישור האמפירי, גם על חשבון שינוי האמפיריקה, כמו בספרות. המחשבה המיתית יכולה להניח את דבר נוכחותה של האישיות בשני מקומות שונים בר־בזמן. יחד עם זאת, חשוב לציין שגם המחשבה המיתית, כמוה כמחשבה הלוגית, מאופיינת בטבעה הדיסקורסיבי הליניארי. לכן נוכחותה של האישיות בשני מקומות שונים בר־בזמן נוצרת רק כסטרוקטורה, כלומר, כתבנית בתודעת הקורא לאחר הקריאה. כך, המחשבה המיתית מאשרת מחדש את חוק השלישי המוצא, אבל מוסיפה מימד חדש (אישיותי) ופותחת מרחב אישיותי חופשי בתוך הדיסקורס.⁵⁹ החופש הזה מאפשר לאישיות להתהוות לא רק במקומות שונים, אלא גם במקומות שבהם היא אינה יכולה להימצא לא בשל עקרון האליבי אלא מסיבות אחרות, כמו בסיפור הנדון. נוכחותו של המספר באמבטיה יחד עם אביו בזמן התאבדותו מקנה לו מעמד של מספר־על. המיתופואסיס של אישיות המספר מקנה, אפוא, הצדקה אונטולוגית ואסתטית לקיומו הנסי בשני מקומות ובשני גופים נרטיביים שונים בר־בזמן: כמספר־עד וכמספר־על.

שפה זרה, בדומה לטכניקה שתוארה זה עתה, משמעה הפרתו של עקרון האליבי, נוכחותה של אישיות בשני מקומות שונים בר־בזמן במישור הדיסקורסיבי, ובמובן זה היא מתבססת על האפשרות המיתית של ההיגיון, על המימד הנוסף – האישיותי החופשי – של הקיום. דיבור בשפה זרה מחולל נס מיתופואי של האישיות. אנו מוצאים, אפוא, את אותו מודל מיתופואי משוכפל בקומפוזיציה ובטכניקה הנרטיבית העיקרית של הסיפור, וכן בנושא העיקרי שלו. המיתוביקורת מגלה קשר בין הטכניקה האמורה לבין שפה זרה. אך לאחר שהקשר הובן, נשאלת השאלה: מהי מטרת היווצרותו?

בבסיסו של המיתופואסיס, המייצר את התבנית התמטית־נרטיבית האחידה של הסיפור, מונחת בעיה אתית, או ליתר דיוק, בעיה של הצדקת האתיקה: האם יחס אתי עם אדם אחר ייתכן, וכיצד? אפשר, אולי, לראות בסיפור זה "תמטיקה אקזיסטנציאליסטית בלבוש פוסטמודרני",⁶⁰ אבל במישור המיתופואי מתגלה תמטיקה אתית בלבוש נרטיבי. במילים אחרות, בעיה נרטיבית־קומפוזיציונית ולוגית־אונטולוגית מתגלה כבעיה אתית. בעיית נוכחותה של האישיות בשני מקומות בר־בזמן מתגלה כבעיה של קיום תקשורת עם אישיות אחרת: נראה כאילו לקיים יחס עם האחר פירושו להפר את עקרון האליבי. זו גם בעיה הרמנויטית: בעיה של הבנה או אי־הבנה טראומטית (בדומה למה שראינו ב"להטוט כובע"). לצאת מגבולות ה"עצמי", לקיים יחס, לתקשר, להבין, לגעת בחוציות, במושגים של לוינס – כל אלה מתבססים על הפרתו של עקרון האליבי, כלומר, על מימוש הפוטנציאל המיתופואי של האישיות.

הבעיה האתית קיימת, או ליתר דיוק, נחווית, בשני הקווים הסיפוריים. (א) בקו ההתאבדות של אבא היא מסתמנת כבר בהתחלה, בפסקה הראשונה של הסיפור, כאשר עולה שאלת המתנה וערכה האתי: "ליום

59. בהקשר של סיפור אחר, אך תוך הסקת מסקנה כללית, יגאל שורין כותב: "הכמרחיפות/כמרחיפות הללו משקפות היבט יסודי בעולמו הרוחני של קרת. זהו עולם ששולט בו ההיגיון אחר לגמרי מההיגיון ששולט בעולמו הרוחני של הסופרים שקדמו לו. אצל יהושע, עוז, אפלפלה, כ־נר, כהנא־כרמון וחבריהם, הסופרים המודרניסטיים (בארץ ובעולם), הצגת הדמיון בין תופעות היא (תמיד) שלב מקדים לשלב אחר (חשוב יותר), שעניינו ההבלטה של המרכיבים הייחודיים/האונטניים של כל תופעה ותופעה. לעומת זאת, אצל קרת וחבריו ה'פוסטים' (בעולם ובארץ), ההצבעה על ה'ייחודיות' של התופעות היא (תמיד) שלב מקדים לשלב אחר (חשוב יותר) שעניינו ההבלטה של המרכיבים השגרתיים/השירותיים של כל התופעות" ("הפוך על הפוך", הארץ, ספרים, 14.5.1997, עמ' 12). על אף קבלת הטענה בדבר "היגיון אחר", יש ככל הנראה צורך לבחון מחדש – בין היתר גם באופן מיתוביקורתי – את סוגיית ה"ייחודיות" בסיפוריו של קרת וביצירה ה"פוסטית" בכלל.

60. טלי יניב, עמ' 68.

61. קרת, עמ' 79.

הולדת החמישים ואחת שלו קנינו לאבא פיפ. אבא אמר תודה, אכל מהעוגה שאמא הכינה, ונישק את כולם".⁶¹ בהמשך מתברר שהמתנה, בניגוד למהותה, ממרקרת את הקרע בין אבא לקרוביו, את אכזבתו, את כעסו ואת מצוקתו, שהנם אקזיסטנציאליים ואתיים בה־במידה. רגשותיו אלה הם תולדה של הכרעותיו והחלטותיו בעבר: "הוא רצה להגיד לי איזה משהו על איך אם לא היה מתחתן עם אמא שלי בטח היה נוסע לסקנדינביה ובונה לעצמו בקתה באיזה יער שכוח־אל, ויושב בה בערבים על המרפסת ומעשן פיפ. [...] הסיבה שרצה לבנות את הבקתה הזו ביער בסקנדינביה היתה בעיקר בגלל השקט. אבא שלי מאוד אהב שקט. כשאני ואחי היינו בוכים כשהיינו תינוקות, זה היה מציק לו כל־כך שלפעמים פשוט רצה לחנוק אותנו".⁶² המצוקה של אבא נובעת מהאליבי שלו: אי־יכולתו להיות במקום אחר או להיות אחר ולחיות חיים אחרים. אליבי זה מחבל ביחסיו עם אחרים.

62. שם, עמ' 80.

ברגעי חייו האחרונים אבא בוחן את האליבי שלו באמצעות שפה זרה – שורה משיר בהונגרית: "[...] זמזם לעצמו שיר בהונגרית, שהלך בערך ככה: 'אוזרספ? אוזרספ? אוקינקי סמט לפ. אוקינקי, סמט פאקטה.' מי הוא היפה? מי הוא היפה? זה עם העיניים השחורות. הוא ההכי יפה."⁶³ כשאבא שר את השיר בשפה הזרה, הוא מנצל את היכולת הפוטנציאלית (המיתית) של אישיותו להיות גם במקום אחר בה־בעת. ומהי התאבדות אם לא ניסיון אחרון לחצות את הגבול האחרון של ה"עצמי" (במושגים של ז'ורז' בטאי)⁶⁴ ולהפר בכך את האליבי האכזרי; לחיות את הקיום המיתי ולהגשים את החלום הנצחי של האנושות: להיות בשני מקומות ואולי גם בשני "זמנים" בעת ובעונה אחת?

63. שם, שם.

64. ראו, למשל: Georges Bataille, "Hegel, la mort et le sacrifice" (trans. S. Fokin), *The Tanatography of Eros*, Mifril, St. Petersburg 1994, pp. 245–267.

65. קרת, עמ' 81.

בשיר "הונגרי" זה, שהמספר מוסר אותו, ניכרת בעיה אתית־הרמנויטית. הפעם זוהי בעיית ההבנה/התקשורת בין המספר לבין הקורא. הרי קורא שאינו שולט בשפה ההונגרית לא יוכל לקרוא את מילות השיר ההונגריות בתעתיק עברי לא מנוקד; כמו כן, במצב שבו מהימנותו של המספר אינה ודאית, באיזו מידה יוכל הקורא לסמוך על אמינותו של התרגום? לפיכך, הבעיה של הסיפור – שעיקרה בתמטיקה, בסיפר ובקומפוזיציה – מתגלה גם במישור הפנומנולוגי של הקריאה, כמכשול הרמנויטי, כשיבוש של תקשורת והבנה הנובע מבעיה אתית: בעיה של אמון, סמכות ורצון טוב, או במילים אחרות, בעיה של בחירת כללי המשחק. בשני מקרים נוספים של תעתיק בסיפור – יהיו המקרים האלה אירוניים ככל שיהיו – הבעיה היא עוד יותר חמורה, משום שהמספר אינו מלווה אותם בתרגום: "גל־גל־גל־גל", המהמו לעצמם בסקנדינביה המים בברזי האמבטיה. 'נור גוט ויס', השוויץ אח שלי בגרמנית שלו".⁶⁵ תעתיק כזה מתגלה כהפרת האליבי הדיסקורסיבי, כקיום ב־זמני בשני מקומות־שפות, כמטפורה של מיתוס ושל אתיקה, המוצגים כבעיה. אי־ודאות הרמנויטית במקרים האלה משמעה אי־ודאות האליבי של הקורא. בחינת יכולתו להיות בשני מקומות דיסקורסיביים ב־זמן ולפגוש את האחרות הדיסקורסיבית – זו בחינת האתיקה. ולבסוף ייאמר, שהעמדת האתיקה במבחן במחיר של אי־הבנה

66. ראו על כך: Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

היא כשלעצמה בעיה אתית, או ליתר דיוק, במקרה שלנו, בעיה באתיקה נרטיבית: 66 אתיקה של היחסים בין הקורא לבין האישיות הנרטיבית, זו שמתהווה במיתופואסיס.

(ב) בקו הסיפורי השני משובצים שני תת-סיפורים: הראשון – על יחסי של המספר עם חברתו, השני – על יחסי אמו של המספר עם קצין גרמני בזמן השואה. בשני המקרים מתוארות סצינות של אלימות הקשורה לשליטה או לאי-שליטה בשפה זרה. בשני המקרים נחשפת אי-הבנה בין שני המשתתפים בסצנה: בסיפור הראשון – בגלל אי-שליטתו של המספר בשפה זרה, בסיפור השני – למרות שליטתה של אמו בשפה זרה. הסצינות האלה הן המבחן האמיתי של האליבי ושל אתיקת האחרות. את הסיפור השני מביא המספר כאנלוגיה וכחיזוק לסיפור הראשון, העיקרי, כביכול. אנלוגיה זו משקפת את הזדהותו של המספר עם אמו במצב של מצוקה, שבשני המקרים ניתן להגדירו כאונס וכניסיון להתגונן: "חברה שלי פעם ביקשה ממני שאני אגיד לה שאני אוהב אותה בשפה אחרת, אקזוטית. וכמה שניסיתי וניסיתי וחשבתי וחשבתי לא הצלחתי להיזכר בכלום. [...] בסוף היא זרקה לי בראש איזה מאפרה כבדה [...] והתחיל לרדת לי מהמצח דם. 'תאהב אותי, תאהב אותי', היא צרחה", 67 "אמא שלי, לדוגמה, אמרה לקצין גרמני, שלא יהרוג אותה. שכדאי לו, כי אם לא יהרוג אותה היא תשכב אתו מרצון. שזה היה הרבה יותר נדיר בתקופה ההיא מאונס. ואז, בזמן שעשו את זה, היא שלפה סכין מהחגורה שלה ופתחה לו את החזה, בדיוק כמו שהיתה פותחת את החזות של העופות שמילאה בשבילנו באורז לכבוד שבת". 68

67. קרת, עמ' 80.

68. שם, עמ' 81.

אף על פי שהמספר מציג את סיפורה של אמו כראייה לחשיבות השליטה בשפות זרות, ברור ששפה זרה היא רק תירוץ פורמלי, צורה חיצונית של מבחן האתיקה. הסיפור השני נועד לחזק את מעמדו של המספר כקורבן של ניסיון אונס, ביצירת השוואה מצמררת ואירונית גם יחד בין מצבו בשעת הריב עם חברתו לבין מצבו של קורבן השואה. 69 המספר שוכח את כל השפות הזרות כשהוא מרגיש מאוים על-ידי חברתו. כאן דווקא דרישת הדיבור בשפה זרה (דרישה להפרת האליבי), שנראתה לפני כן כדרישה לקיומו של יחס אתי עם האחר, מתגלה כאונס, כאלימותו של האחר. אי-מוכנותו של המספר לדבר בשפה זרה, להפר את האליבי שלו ולהיות בשני מקומות (דיסקורסיביים) בו-בזמן מתגלה אפוא כהתגוננות מפני אונס, כהתגוננותה של האישיות מהאלימות הברזמנית של האחרות. לעומת זאת, בסיפורה של האמא הדיבור בשפתו של האחר מתפקד כאמצעי הגנה מפני האלימות שלו. הייתי אומר, שבשני הסיפורים האסטרטגיה היא להתגונן מהאלימות של האחר ולא להתמסר לו, אבל הטקטיקה שונה. כמובן, גם רמת האיום שונה, אבל מעבר לכך, ההבדל בטקטיקה קשור כנראה להבדל ב"תפיסת הביטחון", באתיקה. האנלוגיה שעורך המספר בין שני הסיפורים חושפת את הניגוד בין תפיסת ההגנה הפעילה (במקרה של האמא) לבין תפיסת ההגנה הסבילה (במקרה של המספר עצמו). את התפיסה הראשונה ניתן להגדיר כ"משכילית": ברמה הטקטית היא

69. בצמד הסצינות הנדונות טמן פוטנציאל רב לניתוח במסגרת תיאוריות המגדר. למשל, ניתן אולי להבחין בזהותו ה"נשית" של המספר, המעוצבת בין היתר באמצעים סמליים. כך, הרם שעל מצחו לאחר פגיעתה האלימה של חברתו יכול להתפרש כסמל לרם הבתולין. חוקר המגדר ימצא כאן את הזיהוי הקונבנציונלי של הקורבן כבעל אופי "נשי".

מצריכה שליטה בשפות זרות, שימוש בתחבולות, יוזמה והחלטיות, תחכום, שליטה עצמית וכוח פיזי ונפשי. התפיסה השנייה – ה"אנטי־משכילית" – מצריכה רק דבר אחד: שכחת האתיקה המשכילית; אפילו לא דחייה, ויתור, שלילה או הפרה – רק שכחה. עם זאת, אם המספר מעלה בזיכרונו את מעשה אמו, ואם הוא עושה זאת מתוך צורך בהזדהות, סימן שלא שכח; יתר על כן, הוא משחזר, מחייה וחי את הזיכרון הזה, שהוא בעצם מגע בזיכרון של אמו, מגע בזיכרון הזר (כמו ב"נעליים").

המספר קובע היררכיה ברורה בין שני התת־סיפורים: הסיפור השני (סיפורה של האם) הוא נרטיב המכונן זיכרון ומסורת. המסורת נשמרת ברמה האסטרטגית, ואילו ברמה הטקטית חל שינוי. אף שהמספר עצמו מציג את השינוי הזה כלא רצוי (אי־שליטתו בשפות זרות), ואף שהוא מציג את מעשה אמו כדוגמה לחיקוי, דרכו מוצגת כמועילה (או לא מועילה) לא פחות. מתברר שהמסורת, ככל הנראה, נשמרת לא בחזרה אל האתיקה של הסצנה המכוננת, אלא בנוכחותה של האישיות בשני מקומות דיסקורסיביים־אתיים שונים בר־זמן. הנוכחות הזאת היא נס, ובו נוצר מיתוס האישיות (של המספר) בייחודיותה. כך העיקרון של הפרת האליבי, עקרון הבר־זמניות החופשית, חוזר שוב ברמת הארגון של שני התת־סיפורים, ברמת המבנה של הקו הנרטיבי השני של הסיפור. שני התת־סיפורים מייצגים שני מקומות נרטיביים שונים, שהמספר נמצא בהם בה־בעת. בדומה למה שראינו ב"נעליים" ובסיפורים אחרים שנדונו במאמר זה, ב"שפה זרה" נוצר מיתוס של אישיות, כלומר, סוג מיוחד של קיום המאופיין, מצד אחד, בהתנגדות לאלימות הבר־זמנית של היחס עם האחר, אך מצד שני, ההתנגדות הזאת עצמה מתהווה כנס נוכחותה של האישיות בשני "מקומות" אתיים שונים בר־זמן. נס הבר־זמניות הזה מוצג כבעיה (באתיקה, בהרמוניטיקה, במסורת ובפסיכולוגיה), אבל אישיותו של המספר מתהווה דווקא מתוך תוויית הבעיה הזאת. תוך כדי מבחן הבעייתיות האתית של האליבי נוצר המיתוס.

אוניברסיטת בר־אילן