

בין הבריתות: ספרות היש והאין

בסיפור "אהבה בטלפון" מאת שולמית הראבן

על רקע הספרות-המשחקת

לאה איני

"המחלה הביאה שתיים, זרות ורחוקות, אל חדר אחד, וציוותה על הידידות לנגן לפנייהן."
זלדה¹

הקדמה

מסה זו תנסה לפרש בדרך לא קונבנציונאלית, באמצעות ספרות היש והאין והספרות-המשחקת, כמה סוגיות העולות מסיפורה של שלומית הראבן, "אהבה בטלפון", שהופיע בקובץ בדידות² – סיפור קוטבי, מתעתע ורב-מלבושים, שהוא לעצמו טקסט יוצא דופן בכתיבתה ולפיכך לא הרבו לעסוק בו.

סוגיה אחת היא היותו של הסיפור גם בעל רובד מטפיזי חריג, חרף העובדה שהראבן עצמה התנגדה לכל סוג של פרשנויות ליצירה הספרותית: "בכל הנוגע לכתיבה, אני בכלל פרוטסטנטית, דוגלת ב'סולה סקריפטורה' – הכתובים לבדם, כמות שהם. אינני בטוחה כלל שעלי להיכנע להנחה הרווחת שיש בכלל צורך בתיווך ביני לבין הכתוב" – כתבה הראבן באחת ממסותיה בקובץ עיוורים בעזה.³ סוגיה נוספת תלבן את חוסר ההלימה בין האני-מאמין הספרותי של הראבן בקשר לטיבה של ספרות טובה – שבא לידי ביטוי במרבית יצירתה, ועל אחת כמה וכמה במסותיה – לבין דרש הסיפור, וזאת כאמור באמצעות ספרות היש והאין. לבסוף, תקרא מסה זו את "אהבה בטלפון" בהתאם למאפייני הספרות-המשחקת,⁴ תעמוד אגב כך על הזיקה שבין סיפור זה לבין יצירות אחרות השייכות לסוגה זו ואף תצביע על ייחודיותו של הסיפור.

מושגים אלו, "ספרות היש והאין" ו"הספרות-המשחקת", מצריכים הסבר קצר (הרחבה והדגמה תבואנה בהמשך) בטרם אגע בסיפור עצמו. אך כדי לאפיין את ספרות היש וספרות האין, יש להקדים ולומר שכדברי הראבן, פסיכולוגיה איננה ספרות. ואמנם, גם כותבת מסה זו מסרבת לראות בפסיכולוגיה כלי בפרשנות הספרותית – בוודאי לא כלי בלעדי

ודומיננטי. ומדוע? פסיכולוגיה נועדה לחשוף ולתאר את חוקיות ההתנהגות האנושית, ואילו ספרות האין – בין אם היא משחקת ובין אם לאו – מטרתה לחתור ליפה, לנשגב. אי־אפשר לחתור לאסתטיקה ולאמת בעזרת מתודה הרואה את האדם כמכלול של בעיות נפשיות שדרכי טיפול בצדן...

הדבר שונה לרוב כאשר מדובר בספרות היש. בהיותה ספרות המתארת־מתעדת את הקיים, הכתובה בלשון ובמבנים ספרותיים שמרניים והשואפת להגיע לקהל הרחב – תתכוונן ספרות היש לקוד הפסיכולוגי או לראליזם הפסיכולוגי. כך, הקוראים בספרות היש ימצאו במחוזות עלילתיים מוכרים, סוף הסיפור לעולם יספק נחמה כלשהי, והדרש – אם הוא קיים – יהיה שקוף וסכמטי.

ספרות האין, לעומת זאת, היא אמנות ההתחפשות. הסופר בורא־מפרק עולם בעל חוקיות ייחודית וחד־פעמית. מבניו הספרותיים רבי־העצמה שונים ומשתנים ומשלבים סוגות, ולשונו תמיד נובעת מתוכו. אי־לכך ספרות האין היא גם בעלת מטפיזיקה, קרי – מערכת סמלים הייחודיים ליצירה עצמה. כתבה הראבן: "אל תאמין לסופר אפילו כשהוא אומר חלון, אומר דלת. זה לא החלון והדלת שאתה מכיר. אתה לא יודע מה זה אצלו חלון ומה זה דלת".⁵ ועוד כתבה: "מדובר [בספרות] בלשון אחרת לגמרי: לא הלשון הדנוטאטיבית [...] אלא לשון קונוטאטיבית, טעונה, הקשרית, כמעט הייתי אומרת מעלה באוב, המעידה על עולם שלם מחוץ למה שנאמר, מחוץ לטקסט [...] כל המקרא יוצא מפשוטו".⁶ בספרות האין הקורא מצוי לכאורה במוכר לו, אלא שאופן עיבוד המוכר הזה הוא אחר, מתעתע וקורא תיגר. הסופר עוסק בנושאים "לא נחמדים" ואף מדכאים ומחיה אותם באופן לא פופולרי; למשל, הוא בורא דמויות ייחודיות לגמרי, או בלתי מובנות, שאינן מעוררות בהכרח הזדהות. גם ההתרה והקתרזיס המלאכותיים, שהם אבני יסוד בספרות היש, אינם מובטחים כאן (זולת ההנאה מיפי הכתיבה ומקוריותה).

ואף על פי כן, הקורא הנכון להתמודד עם ספרות תובענית זו, יחווה התפתחות אמת במקום הבידור או הנחמה המזויפת שמספקת ספרות היש. המושג "בידור" מתקשר כביכול אל הספרות־המשחקת, ולא היא! לעולם לא תמצא ספרות יש משחקת; אלא אם נקרא משחק למניפולציות שסופריה מעוללים לרגשות קוראיהם...

הספרות־המשחקת היא אפוא תת־סוגה של ספרות האין, שחומרי הסיפור משמשים בה לא רק לאריגת הסיפור, אלא הם מכשיר־משחק לבחינת עצמם, קרי הספרות והאמנות בכלל. אין הכוונה לארס־פואטיקה. הסופר אינו מסתפק באמירה או בתלונה על עבודתו או על מצב האמן. הוא רוקח סיפור "רגיל" לכאורה, ומסווה בכך את הסיפור האמתי או את המשל שתחתיו. פעמים הוא עושה כן באמצעות כתיבה תאטרלית,⁷ שדמויותיה כמעט סטראוטיפיות, או שהן ארכיטיפים. אבל בעלילה יהיה תמיד משהו מן האגדה או המסתורין והתעלומה. בסוף הסיפור ימצא הקורא שלא הוא לבדו הוטעה. כל הסיפור, ופעמים אף הסופר, בידועין או שלא בידועין, הולכו שולל. במילים אחרות, כל הסיפור שימש מעבדה, לעתים חשופה, לבדיקת גבולותיו. יצירת בדיון בתוך בדיון נכלולי ומתוחכם זה, מחדדת, באופן מוזר, את חתירת סופר האין לאמת, לאותנטיות וליופי.

לסיכום, מסה זו תנסה אפוא להראות כי "אהבה בטלפון" הוא סיפור מזן הספרות-המשחקת, וברוח היינ-יאנג⁸ השורה על הטקסט, הוא מערבב את היש באין ולהפך.

שתי בובות ועגור

ההטרדה היא שנמצאת במוקד הסיפור "אהבה בטלפון", או לכל הפחות מחוללת אותו לכלל סיפור; אולי מפני שלפי רוח ההיעדר המנחה אותו, אין ל"אהבה בטלפון" גיבור או גיבורה מרכזי/ת אחד/ת. לסיפור שתי גיבורות שהן זוג קשישות צבעוניות ומרתקות. אלא שכמו "בובות של קרנבל" (45) ממוכנות, אין אווה ומוניקה פועלות או מחזיקות את הטקסט מתוקף עצמיותן בלבד. אם בטוב – חיי השגרה, ואם ברע – ההטרדה הטלפונית, הן תמיד מופעלות בידי גיבור שלישי, ראשי כמותן, והוא הכנר טיבריוס קולטאי. ההצטלבויות של שלוש הדמויות העיקריות הללו באמצעות מטווה תוסס של דיאלוגים,⁹ שמרכיב את מרבית הסיפור ומשרת את רוחו, הן בהחלט מעשה מרכבה לשוני נדיר.

מעשה, אם כן, באווה ומוניקה, זוג מהגרות קשישות (מאוסטריה? מגרמניה?), "מודה-דאמן" כדברי הראבן, וכביכול שוחרות תרבות, החיות יחד באופן שאין זר ממנו להווייה הישראלית ההמונית והרשלנית. "ידועות לעצמן ברגע מסובך זה במונחים של נשיות נושנה, של עקב גבוה ותחתונית של תחרה שחורה, שאי-אפשר לחצות בהם כביש נורא זה ששמו שעת צהריים". אך יותר מן הפן הגשמי, אווה ומוניקה חיות בהשלמה הדדית נפשית מופלאה, "מלכות כפולה". השתיים כה מתואמות ומשלימות זו את זו, עד שלא אחת, או כל אימת שאין נחיצות עלילתית, כותבת עליהן הראבן כאילו הן מדברות מגרונו של אדם אחד, בעל קול אחד.¹⁰ "זד", הן אומרות, וידיהן צונחות", או "כך, כך", הן אומרות, 'לשתף פעולה כמובן' (42). וזה בדיוק מה שהצמד-חמד עושה בסיפור הזה: הן חיות את שיתוף הפעולה ביניהן עד תום, ובמילים אחרות – את הדואליות של הסדר הבורגני. כמעשה של שגרה, השתיים מארחות, מזינות ומפנקות כנר בתזמורת, פרא אדם פורק עול, ששמו כאמור טיבריוס קולטאי. והוא מצדו מסייע להן עם חשבונות הבית ואורח עמן לחברה. גם הכנר הוא מהגר תלוש (מהונגריה) להווייה הישראלית. וכך בוראת אותו הראבן: "הכנר טיבריוס קולטאי הוא עגור שחור, ענק, ממושקף, כל תנועה שלו מעיפה קשתות של זכוכית צבעונית גבוה, גבוה, תנועות גותיות. פרט לכך, הוא חי את חייו בכיוון הפוך. כשבאו הגרמנים היה טיבור קולטאי בן התשע אדם זקן מאוד. עכשיו הוא ילד, כל שנה יותר" (44). טיבריוס זה הוא מת-חי. השואה הפכה אותו לאדם פוסט-טראומטי, זקן, אך אמנותו עשתה שיציער משנה לשנה, על כל המשתמע מכך. בהתאם לכך, הכנר חי ומממש את גחמותיו ויצריו במלואם: "א-הה", נוהם טיבריוס בשמחה. 'אני אסתכל במקרר. אני אסתכל בסירים. אני אפתח את כל הדלתות' (שם). או מפי המספרת: "תמיד הוא מוצץ דברי מתיקה. גם בשעת קונצרט הוא מוצץ" (47).

טיפוס אגוצנטרי זה – חניני וחסר עכבות ומורא, של האמן כילד הרע המרשה לעצמו לחרוג, לעבור את הגבול ולהקצין בלי להתחשב באיש, החותר מעצם טבעו להשתחרר ולבטל את ההקשר ואת שיתוף הפעולה – אהוב מאוד על הקשישות. אך למרות שהוא

מלחלח את שגרתן הסדורה עד זרא בסקרנות, ביצריות ובעוררות – חיהם המשולבים אלה באלה חדורי מאבק. הכנר אינו יכול אֶתן, כשם שאינו יכול בלעדיהן; וכך בדיוק גם לגבי הקשישות. ואף כי אני פוגמת עתה בתעלומת הסיפור שרוח הספרות הבלשית מפעמת בו,¹¹ אספר כי לילה אחד, לתוך עולם סגור, נוח, אך לא שלו זה, פולשת ההטרדה. "זה כמה שבועות מטריד אותן מישהו בטלפון, זקנות שכמותן, מי היה מעלה בדעתו, ומנבל את פיו" (40).

כדי לדעת מיהו המטרידן ולהביא סוף "לחטא הטלפוני הזה" (שם), נעזרות השתיים בשירותיו של סמל משטרה בעל שם מצחיק – פיג'ויה, שהוא בסיפור גם נציגו הרשמי-מטפורי של הממסד. סמל המשטרה הוא ממוצא מזרחי ("לאבא של סמל פיג'ויה היו שתי נשים, בית ליד בית"...) [שם] כך נותנת לו הראבן – בסיפור צדדי ורבי-הקבלות לסיפור המרכזי – עולם משלו, ותרבותו ואורחותיו לפיכך שונים מאוד מאלה של השלושה. "אבל עכשיו הבתים אחרים [...] ניבטות בו השתיים האלה, בערמומיות של מלאכים [...] בבית הסרוג הזה, במקום שהייתה במקום חזק, מוקפות בניים ובני-בנים" (41). הבדלה זו, שבין הסמל כדמות שולית,¹² לדמויות האחרות, מחזקת את קווי המתאר של הקשישות על רקע המרחב ומדגישה את נשיותן כנגד הגבר הדומיננטי המניע את הסיפור, הכנר. אם כך ואם כך, הסמל תואם לסטראוטיפ של תפקידו, בהיותו "יושב, גושי וגומע, מזיז את הבלתי-נתפס ממנו והלאה, לומד את המצב" (40), ו... נכשל מלעלות על עקבות הפושע.

מנגד, ומאחר שאין מדובר בסיפור ריאליסטי, לא די שיש לסמל זמן וסבלנות עבור הקשישות, אלא שדרך חייהן ועצמאותן הנשית – המוגבלת מאוד, אבל הכול הוא בעיני המתבונן – מסעירה אותו: "למה צריך אדם שפוי בדעתו כיסוי סרוג על אסלת בית-השימוש, למען השם?" (39). ואולם בעוד ההטרדה נמשכת, נהנה הסמל לחזור ולבקר "בבית הזה, החרסיני, המפיתי, הסרוג" (שם), ולהיות קרוא רצוי חרף היותו ממין "הישות הגברית שסילקו מביתן" (שם); באשר "הסמל פיג'ויה אמנם גבר, אבל סרוגו עדין שבעדינים" (שם) (והלוא הקשישות שמות עליו את כל יחבן!). וכך אפוא, כשהכנר הוא להן כבן שובב, אך גם אויב (עלום, לפי שעה), אווה ומוניקה – הן ועולמן המצויץ, המוכחש, הדמוי-מלאכי, שאין בו מקום לשום מטרה, "אפילו לא לדבר עליו, פוי, פוי" – כובשות את לב הקורא! זה האחרון, במין עיוורון, מגלה סלחנות יתרה לאורח חייהן (הטפילי, יש להודות), ואי-התמודדותן עם המטרד מקסימה אותו. "רוצות בעצם שִׁירִים [סמל פיג'ויה] כל אחת מהן על כף-יד גדולה, ויעביר בשלום. אווה מימין ומוניקה משמאל" (שם). מתועתע אפוא להפליא על ידי משחקה של הראבן, הקורא מוטה לחשוד בשכנתן הציניקית, גברת קבאסו, ש"שמה עין על הדירה ממול", היא דירת המודה-דאמן. ובד בבד, הוא נפתה ליהנות מההטרדה הטלפונית הנדמית בעיניו כלא-רצינית, על אף שהיא מפילה אימים על זוג הקשישות, ואולי דווקא בשל כך... אגב כך, הקורא מתעלם, או סתם משועשע, מהתנהגותו הפוחזת של הכנר, כניגוד גמור לסמל המשטרה, חרף הפן הקפקאי-טרגי שמתגלם באֶזלת ידו של הממסד. כך סבור הקורא כי לפניו עוד סיפור על תלישותם של מהגרים אירופיים בישראל, שהיו בוודאי מוסיפים ומקיימים חיי תרבות ואסתטיקה פרטיים ומוגנים אלמלא ההטרדה שחודרת למעונם, כמעין ד"ש מן החוץ-הלא-מתורבת.

כאן מן הראוי לאזכר את הסיפור "מאסטרן" מאת ולאדימיר נאבוקוב,¹³ שיש זיקה רבה בינו לבין "אהבה בטלפון". שני הסיפורים כתובים דרך פריזמת הספרות-המשחקת, וכל-כולם, כדרך הספרות-המשחקת, משל ערמומי על-אודות הספרות (והאמנות בכלל). בשני הסיפורים הגיבורים הם מהגרים תלושים, המקיימים אורח חיים ויחסי גומלין משונים, טעונים ואלים, במעין אקס-טריטוריות חברתיות ותרבותיות, שהן בעצם אחורי הקלעים הנחשף של הסופר – אקס-טריטוריה בזכות עצמו. גם ב"מאסטרן" יש שניים (אחים) די זהים, כנגד האחד, החריג, אולי כדרך לעמוד על ההתפצלות המהותית של הסופר (קרי, על בריאת הדמויות הכפיונית שלו, כצללים לאני המספר), ומתוך מאבק להגיע לאמת, כמו גם לייחודיות האמן, הדמות והיצירה. ואף שכיוון המאבק (או התקיפה) שמתקיים בסיפורים הוא הפוך (כמו ניגודים אחרים בין היצירות), עניין התעלומה – קרי ההתחפשות והרמייה שהן מעשה הסיפור הנכלולי – משיק בנקודות רבות. כמובן, "אהבה בטלפון" עומד בזכות עצמו. אבל מבחינות רבות, אם אכן קראה הראבן את "מאסטרן" עוד טרם תורגם לעברית, לעניות דעתי כאילו ניהלה עמו דיאלוג מרתק.

ואולם כמו ב"מאסטרן", כך גם ב"אהבה בטלפון" ההטרדה אינה נעצרת במעשה קונדסות עברייני יותר או פחות, שלכל היותר מזעזע את הקשישות. יום אחד היא גורמת למותה החטוף מדי של מוניקה, אחת ממחציות השלם. תפנית זו, שגם מוליכה את הסיפור לסופו הלא-עוד-משעשע – מביכה את הקורא. גם גילוי זהותו של הפושע, הלוא הוא הכנר שראה בהטרדתו (בתחילה) "ב-ב-ב – בדיחה לא מוצלחת", בבחינת עוד שיגעו משיגעויו את השתיים, מבלבל את הקורא שדווקא נטה להאמין שאכן לא כוונת זדון הייתה כאן. אבל התפנית כמו מאיצה בקורא לגמוע קריאה נוספת כדי לחפש רמזים בטקסט, שאף כי פוזרו בסיפור כמסמרים על אם הדרך, הקורא התעלם מהם בגבורה. אך לא הוא לבדו שגה; עמו הוטעו גם הסמל והקשישות. ואולי, כמו שמתוודה נאבוקוב בסיום סיפורו, גם בסיפור שלנו הולכה שולל הסופרת עצמה...

"לא ברור כאן, לא ברור" [א: הברית הפרדוקסלית]

"אני מבקשת לכתוב [...] כל טקסט ספרותי, בשם מקפצה [...] כל המתרחש באמת ביצירה מתרחש מחוץ למקפצה, שממנה קפצנו", כתבה הראבן,¹⁴ ודומה שב"אהבה בטלפון" לא רק שלא הוציאה את עצמה מכלל קביעתה זו, אלא שבמעשה עוועים כאילו התקיימו בה מילותיה של גיבורתה אווה, בעת שזו קבעה ברעד, אך גם בפכוחונה הרגיל, את סיבת מותה של חברתה-כאחות-לה, מוניקה – "היא נבהלה".

ואמנם, אם ההטרדה מחוללת את הסיפור, הבהלה היא אווירת המרחב שנפתח בתום הסיפור, ושבזו מועתקת ההטרדה מן הקשישות אל הקורא. הכנר "הרוצה למות" (55) מתוצאות חריגתו, מקבל על עצמו את "גזר הדין" הלא-ממוסד, הלוא הם ייסורי המצפון, כשלצדם הוא מקבל גם את אווה, שמבינה לפתע – אולי כי פני הכנר בהלוויה "חורגים ממנו-עצמו, תמונה כפולה" (שם) – כי הוא-הוא המטרידן. אלא שאווה איננה מסגירה את טיבריוס, והוא אינו נעצר או נשפט, אף שהיא מציגה אותו בהיסח הדעת, אם גם

בבהלת פתע, בפני הסמל. עונשו של הכנר – מפי הסמל, שלא לגמרי נפתר לנו האם הבין מי עומד לפניו, ולא בכדי – הוא כאמור לבקרה מדי יום. פרי הבהלה של אווה, הקשישה החיה, שכאלו התייתמה לפתע – מעורר תמיהה רבה. חרף הטרדתו הרת האסון של הכנר, היא מוצאת לנכון לכרות עמו ברית מטפורית, שהיא מעל ומעבר לעצם הביקור הפיזי, היומיומי, שמטיל עליו הסמל. "אווה מניחה יד רכה על שרוולו של פיג'ויה, ידה השנייה אווזת בזרועו של טיבריוס, ככורתת ברית" (שם).

ובכן, כמי שכה מקפידה בענייני אָפְנָה, כמי שהיא אחת מ"המוציאות והמביאות לנו את עונות השנה" (46), יש לבדוק היטב את הניסוח המנוגד והמתוחכם שתפרה לה הראבן: יד רכה מניחה אווה על שרוולו של הסמל, קרי על מדיו הרשמיים, וביד שנייה, בשר ודם, היא אווזת פתאום, חזק, בזרועו, ככל הנראה, החשופה, העירומה, של הכנר. והרי אין ספק, כי מחוות ידה הלא־מחייבת על שרוול הסמל היא כמחוות תודה, אולי פרידה. אבל ידה שעל טיבריוס כמו נטבעת בו לעד בקשר של גורלות. בברית.

מדוע? ומדוע מעבירה אווה את מלוא נאמנותה למטרידן דווקא, במקום להוסיף ולדבוק במגוון הגדול והמוסמך לכך – בסמל, קרי בממסד; בשעה שאך קודם אמרו עליו השתיים: "אם המשטרה לא תעשה נסים, מי יעשה?"! (42). ובכן, כמלמולו של הסמל פיג'ויה, דבר אחד ודאי כבר התחוור כאן, והוא: "שלא ברור כאן, לא ברור"... (שם), ואין תמה שגם יוסיף ויהיה כך, אם ניוותר במרחב הסיפורי גופא, מזהים את אווה כקשישה מן היישוב ואת הכנר כנגן מן השורה, בתזמורת...

מה קורה לנו כאשר אנו שוכחים שכולנו נמצאים, בעצם, בתוך נשף מסכות? אז אנחנו מוצאים את עצמנו בעולם של מה שפלובר כינה בשם "רעיונות קלוטים", ובעיניו זו התגלמות הטיפשות. הרמן ברוך עוד הרחיק לכת ואמר: "מהו קיטש? הקיטש מגדיר את גישתם של אותם סופרים שמבקשים למצוא חן בעיני הרבים, בכל מחיר, ואז עליהם לאשר את מה שכולם בעצם רוצים לשמוע, והכותב מעמיד את עצמו בשירות הרעיונות הקלוטים". הקיטש לדידו של ברוך, הוא תרגום הטיפשות הטמונה ב"רעיונות הקלוטים" ללשון של יופי ורגש. ואז אנחנו נרגשים עד דמעות, מרחמים על עצמנו, על הבנאליות והאימפוטנטיות של מה שאנו חושבים ומרגישים – באמת תיאור נאמן, הוא רק לא בדיוק אמנות.¹⁵

נוכח דברים אלו, שבהם הבדילה הראבן בכתביה העיוניים בין אמנות טובה לזו הרדודה, או הלא־אמנות (או בין ספרות האין לספרות היש), ברי לקורא שעליו לחתור למדרש הסיפור, ותחילה לדקדק במהותה של הברית. שהרי אם ברית החיים שנכרתה בין גיבורי "אהבה בטלפון", שהם כה שונים האחד מן השתיים ולפיכך מאוימים זה מאלה (אחרת מדוע הפחיד הכנר את חביבותו עד שנזקקו להתערבות של סמל משטרה?) – אם ברית החיים הזו נתפסה בעינינו כלא־הראבנית, לא־אפשרית, אך עדיין חופשית להתקשר ולהשתחרר, מה נאמר מעתה על הברית הפיזית־קיומית, שמקורה במוות?! קרי, מה נאמר מעתה על השתעבדותו המוחלטת של הכנר־האמן לקשר עם מלכת הבורגנות!?

ובמילים אחרות: לאן מקפצה אותנו הברית? והלוא לאור נסיבות מותה של תאומת-נפשה, האם לא הייתה אווה אמורה להרחיק מעליה את טיבריוס לעולמים? או שמא למי שהוא "כבן" סולחים הכול, היות וגזרת הבדידות קשה יותר ממשקעי הזיכרון שיתלוו לביקוריו? יתר על כן, אם הברית היא שם אחר למיצוי עונשו של טיבריוס, האין חטאו נראה לפתע מעורפל, כשם שהיה בלתי רציני מלכתחילה?

הראבן קבעה: "אסור להאמין לסופר בכלל".¹⁶ ואף על פי כן, מן הידועות היא שהקורא נוטה להאמין לסופר ולספרותו כאילו הם מורי הדרך של החיים עצמם.¹⁷ אלא שאם האמנות, ובכלל זה הספרות הטובה, חותרת ליפה בהיותה מערערת על סדרי החיים, הספרות-המשחקת חותרת ליפה אף כנגד עצם קיומה. לכן, כשהוא בוהה בסיפור, מנסה עתה הקורא להבינו כך: אולי לקח מותה של מוניקה הוא, בסיכומו של דבר, זרז לגילוי פני האמת, שהיא ככלות הכול כה כעורה, מרתיעה ומשתקת עד שבסיפורנו (ולא רק בו), מצטיינים כולם דווקא באי-ראייתה, דבר שנכון לגבי כל סיפורי הקובץ בדידות? ואולי עומד הסיפור על אפסותו של האדם באשר הוא אדם, הנידון לעתים למוות (כמו גם לחיים) חסרי משמעות? אלא שבעצם הצגת השאלות הללו נסוג הקורא מן המרחב החוץ-סיפורי שאליו הוקפץ, אל בריכת מי האפסיים של "הרעיונות הקלוטים". שכן, הגם שבתהיות אלה יש כדי להרים כמה מחצאיותיהן של המודה-דאמן, הן לא באמת תצלחנה לקשור את מלוא החוטים המשתלשלים מן הטקסט הלא-פתור. ואכן, לא לחינם כשמצלצל הטלפון, ומן העבר השני מצוי שוב המטרידן, מוניקה, שנשארה לבד (לאחר ששלחה את אווה להביא "חוט שחור"! נמצאת מתה על רצפת האמבטיה עירומה!

"היא נבהלה מפני שהייתה עירומה" (54), אומרת אווה, לבושה, חבושה ומוכחשת היטב. ובהיותה מבוהלת בעצמה למראה הנפטרת, היא מוסיפה: "אילו רק לבשה חלוק [...] וככה, נורא אכזרי, כשבן-אדם עירום. אין לו הגנה".¹⁸ מתברר אפוא שכדי להבין להיכן הזניקה אותנו המקפצה, חובה עלינו, תחילה, לא רק לפשוט את חלוקה הצחור של מוניקה,¹⁹ אלא גם להסיר את תחפושתה של הראבן.

"האמת אינה ניתנת לחלוקה, ועל כן אינה יכולה להכיר את עצמה; מי שרוצה להכירה, חייב להיות שקר", כתב קפקא,²⁰ כחומר לטענת הראבן על היות היצירה ייחודית וחד-פעמית. אך מהו הדין לגבי סיפור שלפי הרובד המטפיזי שבו ניכר שהוא משל על האמנות, ושהמרחב הנפתח ממנו מגביה הרבה מעבר לאדם, או לטבע האדם, יהיו בעיותיו הסוציולוגיות-פסיכולוגיות אשר יהיו?²¹ רוצה לומר – מה אם מהות הסיפור מרקיעה ממנו והלאה, ממש כאותן קשתות התנועה החופשיות העשויות זכוכית צבעונית, שבהן ציירה הראבן את הכנר? או כשם שניסחה הסופרת במסתה: "הספרות היא אחת האמנויות, בדיוק כמו המוסיקה, בדיוק כמו הציור, והיא קרובה למוסיקה ולציור יותר משהיא קרובה לכל עניין מילולי"²²?

מותה הקל והמטופש של מוניקה הוא, לפיכך, גם המקום שבו נכנעה כביכול הראבן לכוח השפעתו ההרסני של טיבריוס,²³ כניעה שתוצאתה מגולמת בברית פרדוקסלית. אך אין הכוונה עוד להטרדתו של הכנר עצמה, כי אם לאישיותו-אמנותו החורגת והמטרידה. אלא

שבטרם נתקדם עם מעשה ההתרה, ולאור הפערים שמתגלים בין כתבי הראבן הבדיוניים לאלה העיוניים, יש לקפוץ רגע אל מחוץ לטקסט ולשאול: האומנם סותרת כאן הסופרת את המסאית? ייתכן; ראוי להמשיך ולהעמיק בכך. אך דבר אחד הוא מוחלט: לסתירה זו אין שום משמעות. מותר להראבן לעשות בסיפורה כמעשה טיבירוס ולחצות את הגבול, ובדומה לתגובתן של הקשיות – להיבהל מן המסקנות המשתמעות מכך.

משמע, כדי לספר את האמת בבדיה מותר לסופרת – אם נאמץ את רוחו של קפקא – לעשות שקר אפילו בתודעתה! (או להיחלש באמונתה). האם הראבן המסאית, כמו גם כותבת מסה זו, "מסכימה" עמה? לא ולא. האם "ידעה" הראבן לאשורו, בעת שנסחפה אחר סיפורה, את האופן שתחתום בו את "אהבה בטלפון"? אין לדעת. וזאת חרף קביעתה כי "רוב הסופרים הטובים מודעים לגמרי למה שעשו [...] ורבותי זו תמיד בחירה"²⁴ ובחירת השם הכמו־קליל לסיפורה עשויה לתמוך בשתי האפשרויות כאחת – שידעה ושלא ידעה. אבל אם הראבן הקוראת אכן הודתה שיש טקסטים שכמוהם לא הכירה מעולם,²⁵ מדוע לא יקרה פגלגול הזה, המעביר את האמן למהלכי ספרות חדשים – גם אם חד־פעמיים – להראבן הכותבת?! שהרי כפי שהוסיף קפקא: "חופשית נעשית הרוח רק כאשר היא חדלה להיות משען"²⁶.

כדי לסכם את כל התהיות שהעלתה מסה זו עד כה, אגיד כך: "אהבה בטלפון" הוא שמו המתעתע של סיפור־משחק מתעתע בכול, שלטעמי הוא חריג בין סיפורי הקובץ בדידות שממנו הוא לקוח ובן חורג בספרות העברית בת זמנו. אלא שהראבן, סופרת בעלת אמת אמנותית בת חורין, מעמיקה ובלתי מתפשרת, שלשונה מחצב של דיוק, וודאי לא סופרת להמונים, או עצירה במחנה ההסגר המתקרא ספרות־נשים²⁷ – ממילא לא נחשבה מעולם לרגילה. נהפוך הוא: הראשוניות, ההעזה והמעורבות דבקו בעקביה באשר הלכה.²⁸

ועם זאת, גם בסיפור הנדון מתקיימות רבות מליבות כתיבתה, ודאי אלה שמצויות בקובץ בדידות. אמנה כמה מהן: היחיד (הבודד) מול הרבים, אך בעיקר מול השניים; מוטיב הפיצול־כפילות־זוגיות־השגור אצלה, שמתגלם בתאומים או בזוג מכל סוג שהוא, הקשור / מנוגד בקרבה יתרה וסמלית; חריגת היחיד (או החריגה עצמה) כנגד קיבעונו של מצב או רעיון, או כנגד עיוורון הציבור; המאבק המוסרי והלא־מוסרי של היחיד בעולם סדור והגון כביכול, אך בפועל כאוטי, אטום ועיון; בקשת האהבה או ההתקבלות של היחיד (ובדרך כלל החריג והבודד) אצל האחר, או הרבים, הנדונה לרוב לכישלון, ועוד.

בקו המתח הזה שבין חריגות של כפילות עצמית (קרי, אי־התפצלות ממשית, כפי שקורה לטיבירוס) לבין החריגות של כפילות לא־זהה (אחרת, או תאומה, אך ממשית, כפי שדולי יעקבוס, בסיפור "בדידות", מהרהרת על אי־יכולתה לתפוס את דמות בעלה הרחוק ממנה כשהוא אינו לצדה: "אולי יש לו קיום אחר, פנים אחרות") – על פני הקו הזה מונחים כל סיפורי הקובץ.²⁹ וכך הדבר, במידה לא מובטלת, גם ברומן הראשון של הראבן, עיר ימים רבים,³⁰ שכל כולו מצבים, גיבורים, נופים והשקפות עולם העומדים בסימן דיאלקטי של זוגיות וכפילות כנגד הבודד והחריג. העולם מכה בבודד, בחריג, או, אם תרצו, באמן, בסופר. וזה האחרון מכה (או מנסה להכות) בעולם בבקשו אהבה.

ואף על פי כן יכול הקורא לתפוס, אפילו הוא בקיא רק מעט בכתיבתה של הראבן, את חריגותו המצלצלת של "אהבה בטלפון". מדוע? התשובות המיידיות כמו צועקות מן הטקסט: בשל ההומור הקולח והאירוניה העזה, בשל העלילה הקלילה והכמו־סתמית שמחפה כאמור על התרסה בדרך ובשחרור לא־אופייניים לכתיבתה הרצינית־עד־מחמירה של המספרת, וכן בשל מבנהו הלשוני הייחודי מכל בחינה ומבנה־העל שלו הבנוי הוא עצמו כמשחק. כך אפוא, יוצא ש"אהבה בטלפון" הוא סיפור שמבקש להציע תיקון – לא שגרתית – לאמן, לסופר!

קריאה אידאלית, כלומר קריאתו של הקורא היצירתי העובד עם הטקסט ומרומם עצמו אל מדרגת הסופר, הקורא שאליו כיוון נאבוקוב,³¹ תעיד כי "אהבה בטלפון" הוא בעצם מה שהראבן עצמה הגדירה פעם: סיפור "המשחק נגד הטקסט".³² מה פירוש "נגד הטקסט"? כנגד המטפיזיקה של הסופרת? כנגד מהות שנצברת בו, ואז באחת משנה פנים? מסה זו תדגים כי לפנינו סיפור שבנשימה אחת בורא את עצמו ומחסל את עצמו גם יחד; מאחר שמה שכתוב בקופסה השחורה של "אהבה בטלפון" ואשר מתרסק בסופו לנגד עיני הקורא, הוא השאלה המפתיעה, ושמה המבהילה, ובוודאי כשהיא באה מצד סופרת דעתנית כהראבן – היש קנה מידה ראוי אחד לבחינת אמנות טובה? או שמא יש, ואפשרי, גם קנה מידה אחר?

"תכנית לבחולות משני המינים"

אם נהפוך את בגד הסיפור מן הפנים לחוץ, ניווכח כי הטקסט נרקם באמצעות שלושה צירים (או תפרים) כפולים, שמצטלבים בסימן מובהק של מאבק וקריאת תיגר: המאבק בין עולם היש לבין עולם ההיעדר, ובהמשלה – בין ספרות היש לספרות האין; המאבק שבין האמנות לבין המוסר (או: האם האמנות עצמה מוסרית?); והמאבק בשאלת מינה של הספרות: גברית או נשית?

"בספרות יש הרבה מאוד תיאטרון", כתבה הראבן.³³ ואכן, גם אם מהויות סיפורה מחופשות מתוקף מיטב־השיר־כזבו ומתוקף התעתוע הגלוי והמפעיל שבספרות־המשחקת, הן אינן חדשות. "היש ישנו, והאין איננו", אמר הרקליטוס (המאה ה־7-6 לפנה"ס). האדם שבא מן היש, דוחה את האין, אך גם נמשך אליו בסקרנות אין־קץ. בדרך סזיפית זו סולל האדם שוב ושוב את הציר שבין שני הקטבים הלא־נפגשים־לעד הללו, לפחות לפי תפיסת הפילוסופיה המערבית. גם לפי האני־מאמין הספרותי של הראבן, בספרות הטובה היש והאין לא ייפגשו. אסור להם.

ולכאורה, הדרך שבה לא ייפגשו, קרי האין, היא שהייתה אמורה, אולי, להוות בסיפור הנדון את מקור החידוש בצד מימוש המטפיזיקה ההראבנית הצפויה. "אפילו מרקוזה הגיע בסופו של דבר למסקנה שהאמנות אינה מייצגת את מציאות הקיום ולא שום דבר אחר, והאמנות האותנטית היא מהפכנית רק בכך שהיא הופכת על פיה מושגים מקובלים של המציאות; כלומר שוב הכלים, לא ההגיג", כתבה הראבן ב"מדוע הביקורת מרבה לשגות?".³⁴ כן, אלמלא החריגה.

שורש החריגה (שהיא גם הברית/גזר הדין) הוא ברוח היין-יאנג שבאמצעותו בוראת הראבן את גיבורי סיפוריה. כלומר, לא רק שמוניקה ואווה נפגשות דרך קבע עם טיבריוס,³⁵ אלא שהכנר שואף לאמץ משהו מרוחן של זוג הקשישות (כפי שיודגם בהמשך); ובאלה האחרונות יש, מעט מן המעט כמובן, משהו מהרוח הטיבריוסית הטיפוסית. כך, למשל, כינויים רבים, ולאו דווקא מחמיאים, יש להראבן בעת שהיא בוראת את השתיים. כל הכינויים והתארים הללו מתאימים לצורך שלשמו נבראו, זולת אחד: "בובות קרנבל". כינוי זה, אף שהוא תואם בחלקו הראשון (בובות) את נשיותן הישנה, שגם מן הפן המהותי מגיעה עד אבסורד, המילה "קרנבל" כאילו חותרת תחתיהן ממש. הכאוס, השמחה ללא גבול והשחרור המתריס שביסוד הקרנבל,³⁶ זרים מאוד לאישיותן המאופקת ולשגרתן של הקשישות. ונדמה שיותר מכול הם מתאימים לרוח הכנר. ערבוב זה משרת את רוח היין-יאנג הבונה את הדמויות והסיפור.

אך כדי להבין מדוע אינני מקבלת כמובן מאליו את קרבנם של שלושת גיבוריו של הטקסט, לא כל שכן את ערבובם יחד, אמקסם תחילה את תכונותיהם. כאמור, אווה ומוניקה הן סוג של שלם. שתיהן שוחרות תרבות ומשכילות, אף שיש לדייק: פסידו-תרבותיות ופסידו-משכילות; "חובבניות אמנות".³⁷ כי חוץ ממה שנאמר עליהן ש"תמיד הלכו יחד לקונצרטים, לבושות נפלא", לא נאמר עליהן שום דבר ממשי המוכיח את השכלתן. וכפי שמתחוויר לקורא המפוכח מעתה, גם חכמתן הטבעית אינה מזהרת. אווה היא היודעת "הרגילה" מביניהן, היא מורת העובדות, ואילו מוניקה היא התלמידה היודעת באופן אינטואיטיבי ולא מסודר. וייתכן שהיא גם דיסלקטית. שתיהן מטילות את ענייני הכספים על הכנר, אוהבות מושבעות של סדר וארגון, אך גם פחדניות גמורות.

בעוד אווה, שהייתה לה איזו התנסות חיים בדמות נישואין ובת שניתקה עמה את הקשר, היא "הרואה" מעט מביניהן, מעשנת במיטה, מציקה למוניקה ומאזכרת את המוות בצניניות כמפירה עמה איזה הסכם לא כתוב – מוניקה הרווקה הנמוכה היא כתינוקת ש"תמיד מאבדת סכומים, לא רושמת" (47), תאבת ניקיון ועטופה בשינה תמה. וראוי לראות את שנתה של מוניקה, שהיא כשינה "הראשונה בעולם", המתחדשת לה מדי לילה, כסוג של מוות בחיים או כמין מעוכבות. שהרי לא בכדי היא נעלבת מעצם אזכורו של המוות בפי אווה, "לא מדברים כאן [בבית] על מוות" (51).

אך בעיקר מייצגות שתי הקשישות את היפה והטוב באמצעות החומרי, החיצוני והגשמי: בדים, בגדים, תסרוקות, נעליים, חיוכים לשם החיוך, התקשטויות, בישול מצוין, אביזרי נוי מוגזמים לבית ועוד. אלא שאין מדובר בחיצוניות ובצבעים סתם. הן, לא. "אווה אומרת שהצבע הוא האסתטיקה של דלת-העם. וכאן, פשוט סמכות. משהו אלוהי כמעט" (46). כלומר, הקיטש של מי שהראבן מכנה אותן "גזורות מעיתון" (45), מועלה כאן לדרגת אלוהות, בשורה.

חיים עטופים, יפים, שגורים ונקיים אלה, מהווים את הבורגנות בהתגלמותה ובשלמותה. מוניקה ואווה הן-הן, ותמיד בצוותא, מקור הסדר והנעימות בעולם. הן החמלה והחום, התלות בממסד וההתייחדות עמו, וההתייפפות המדווחת היא בראש מעייניהן: "כשהמודה-

דאמן לובשות חצאיות של טוויד, הסתיו הגיע" (46). לכן, כשמוניקה מתה, מתפטרת אווה ממלכות המודה־דאמן, "אין לך בעולם מודה־דאמה אחת, מוכרח להיות זוג" (55).

ההמשלה המתבקשת היא ליוצריה של ספרות המיינסטרים, ספרות היש. זו שלשונה גזורה מן התקשורת, "המבקשת לשאת חן", תלוית ההקשר והממסד, העובדת "בשירות הרעיונות הקלוטים", מבקשת "לבשר את האביב", לטפח אשליות ולהתבצר במופר, כאילו אין עולם אחר. מה זה עולם אחר? מוות. כאב. פצע. הטרדה. ועל אחת כמה וכמה כשאלה מגולמים באמצעות מבנים ומרקמי לשון ספרותיים מקוריים וחרויים. כי כאלה אסור שיהיו. פוי.

בסיפור הזה גם קובעת הראבן בנועזות, שחרף כל ההיתממות וההתקשטות של ספרות היש, מדובר בספרות דורכת במקום, זקנה. "כבר יותר מעשרים, שלושים שנה הן חנוטות בתוך פניהן, לא נשתנו. אותה מוניקה ואותה אווה, אולי רק קשויות מעט יותר, לא כל־כך גמישות, כמו גומי ישן" (47). היש טענה ביקורתית מזו כנגד הפסידו־ספרות, או הפסידו־לשון?! לא קובלנה חריפה מזו, אך שווה לה, וכתובה בנאבוקובית עיונית, נמצא אצל המכשף הרוסי. בברק אכזרי מבדיל נאבוקוב בין ספרות היש, שאת דרך כתיבתה הוא מדגים באמצעות המונח הלשוני פושלוסט,³⁸ לבין ספרות האין, שמייצגה הגדול בעיניו הוא גוגול. אולם אפשר גם לשוב ולתפוס בגלימתה של הראבן: "חובבנות מופיעה בצורה דומה אצל הרבה אמנים, זיוף מופיע בצורות דומות למדי, יש כללים ברורים ללשון כוזבת, לפסידו־לשון".³⁹ ובהמשך: "סופר אינו מתאר את תקופתו ולא שום דבר אחר; אין הוא מדווח, הוא יוצר [...] בלשונו חסרה האבחנה בין ספר מדווח לבין ספר שהוא יצירה; אבל אסור שנאבד את ההבדלה הפשוטה הזאת".⁴⁰

כנגד הצמד הזה עומד הכנר, היוצר, כסמל לספרות האין. זו הספרות שאינה קופאת על שמריה, אלא היא נועזת, מתחדשת ואף מסתכנת.⁴¹ ובעיקר, היא איננה פוחדת ומתכחשת. אך מאחר שתכונות הכנר נמסרו לעיל, כדאי לשים לב לכל הפעמים בסיפור שבהן מתעקש טיבריוס – שיחסיו עם אשתו רעים, ושחרף התהום הפעורה בינו לבין הקשישות הוא ניזון, גוף ונפש, מתבשיליהן – להכריז על "פיצול אישיות". זוהי מעין משאלה נואשת שלו להשתייך ליש; להיות מעט אווה־ומוניקה ולהימלא בחוויית השלם, הזוג.

סיבה אפשרית לכמהיה זו היא פצע השואה של הכנר, שהראבן, כדרך המספר התנ"כי החביב עליה, חוצבת בזוג מילים בלבד: "כשבאו הגרמנים" (44). פצע זה הוא מוקד משיכתו־דחייתו כלפי הקשישות, כמו גם המקור שממנו צמחה האמנות שלו, היא אמנות ההיעדר; זו שמקורה, ולא אחת גם תוצאתה, רעב, כאב, בדידות ואי־נחת. כי יש לשוב ולהבדיל את ההבדלה הפשוטה הזאת: בעוד המודה־דאמן, "עופות בהולים" (42) שכמותן, מאזינות למוזיקה כשהן לבושות נפלא, טיבריוס, "עגור שחור [...] כל תנועה שלו קשתות של זכוכית צבעונית גבוה, גבוה" (44) – מנגן וחי אותה! יוצר אותה כל ערב מחדש! ויחי ההבדל הקטן...

זאת ועוד: בעוד השתיים מצפות כי ינגן את גריג לפי התווים, בצייתנות, טיבריוס האמן הטוטלי, הביקורתי, נוטה להשתעמם ולערבב את היוצרות. "פוי. ליסט. גריג. רחמיניוב. תוכנית לבתולות משני המינים. ואיזה מנצח. סתום וחרש והכי מטומטם" (שם). שופע קונדסות

וחריוגות, מאיים הכנר כי הערב יחבל "באמצע גריג [...] ארבעה טקטים שלמים של 'אך דו ליבר אוגוסטיין'"! (45). וכיוון שהיטב למדנו שטיבריוס נאה דורש ונאה מקיים – הקשישות המאזינות לקונצרט ברדיו ברוב קשב, אכן מזדעזעות עד עמקי נשמתן.⁴²

בסוף הסיפור הראבן מגשימה לכנר את משאלת ההתפצלות שלו וחוננת אותו ב"פנים כפולות". משמע, היא מקרבת אותו לחברותא, להרמוניה, לשלמות ה"אווה-מוניקית" (כאפשרות אחת לפירוש ההראבני את מוטיב הכפילות-פיצול). בכך היא גם מקרבת אותו כביכול לאהבת-האמת (או להשתייכות) שהוא מייחל לה. אלא שהנס הזה מתרחש בעת ההלוויה, כשאווה המתפטרת ממלכות הזוג נותרת לבדה, ושאו גם נכרתת בין דמויות היש והאין הללו הברית – העונש. קרי, אם עד עתה התרנו, בנחת, חוט אחר חוט, כבמשחק, את תחפושת הסיפר, לפתע מן הראוי שנחוש לא בנוח. אך לא העירום המטפורי עלול להציק לנו, אלא עלה התאנה שפתע-פתאום נתעטף בו, במעין התחסדות ומוסרנות, הנמשל...

טיבריוס הוא האמן הבודד, נטול האיזון מיסודו, המתריס לעד, זה שהוא "אדם בעל תכונות, [ו]צירוף התכונות יהיה תמיד חד-פעמי, וייחודי וחומק מכל הגדרה".⁴³ לאור זאת, האין "פנים כפולות" אלה, שהוא מקבל לפתע מידי הראבן – משונות? זאת ועוד; לאורך כל הסיפור, מוטיב הכפילות ההראבני שנאבק בעצמו באופן דיאלקטי מעצם כך שההרמוני הוא גם הבורגני והחברותא היא גם הזקנה והמוות – מוטיב זה פוסח על הכנר. הראבן בוראת את טיבריוס ככאוס בהתגלמותו. הוא האנרכיסט. הוא מפר הסדר הטוב (הרצף הכרונולוגי, התווים, המינים), ובהטרדתו האחת יותר מדי, אף יוצא שהוא מחליף את ברית החיים המפוקפקת בברית המוות! קרי, פרי החרیגה, שהיא ממילא בעוכריו, יהיה מעתה תוספת להתייסרות שהיא מנת חלקו מהעבר, ובשל קנאתו בקשישות וקשייו בבית אולי אף תוספת להתייסרותו מדי יום.

והנה על אף שטיבריוס, כארכיטיפ לאמן האין, הוא מי ש"מת" מדי יום בשל כאביו וזיכרונותיו ובגלל שהוא חי לא-עטוף, לא-מכחיש ולא-סרוג (גם מלשון: סורג ובריח), בסיפור הזה השתחררה לה דווקא מוניקה... ואפשר ורצוי לשאול למה מוניקה, ולא נניח אווה (מעבר לכך שמילא מתה זו ולא זו). כעת נגזר על הכנר – ועוד מפי הממסד שלא הכיר בו עד אז, ובטח לא כאמן – עונש בדמות שיתוף פעולה קבוע, "מוסכם", שאין זר ממנו לרוחו. כלומר, גזור גזרה הראבן על אמנותו של טיבריוס גזר דין מוות! ובמילים אחרות: הייתכן בכלל שיהיו לאדם-אמן כטיבריוס חיים בלי התנאי הבראשיתי לאמנותו? קרי, בלי החירות המוחלטת, הנצחית!?

"טיבריוס, זה נכון? מה שאני חושבת?"

כדי להבין את פשרה של ברית המוות מצד כל המחופשים-מפושטים, תחזור מסה זו למתווה שלושת הצירים הנאבקים זה בזה ומצטלבים בהתאמה במרחב החוץ-סיפורי שהוזכר לעיל, תמקם מחדש את שלושת גיבוריו של הטקסט ותאיר את יתר קפלי החבויים. כך

אפוא, מבחינת המאבק בשאלת מגדר הכתיבה, מעידים גיבורי "אהבה בטלפון" כי הספרות הטובה, ספרות האין, איננה נשית ואיננה גברית. לשונה היא אנדרווגינית, נשית וגברית כאחת, כלומר על-מינית. בה-במידה, הספרות הטובה איננה בוגרת או ילדית, אלא היא בוגרת וילדית בו-זמנית, משמע על-גילית.

באין לסיפור-משל הזה גיבור מרכזי אחד, אלא שלושה גיבורים קוטביים – שתי נשים וגבר, מכילים הגיבורים את כל הניגודים הללו בצוותא; והניגודים אף מועצמים על ידי עצם מעשה הברית. כך או אחרת, הם אינם מאפשרים הכרעה, אלא מחזקים את המאבק. הכנר יושב את זרועו בזו של אווה, וחירותו, ששוב לא תהיה בלתי תלויה בדבר, תיפגם. אווה אומר, הספרות הטובה לא רק נאלצת לקיים יחסי גומלין קשים, אך בלתי ניתקים, עם ספרות היש, אלא במידה מסוימת שתי הספרויות מפרות זו את זו ומדכאות זו את זו. קודם לפטירה, הקשישות הופרו באופן מנטלי, וטיבריוס באופן גשמי. כעת התהפכו היוצרות. זאת ועוד; בסיפור תחבולני כ"אהבה בטלפון" יש בהוכחה האנדרווגינית ממין הסכנה.

מיזוג לשוני-מיני זה עשוי לתעתע בקורא שיבקש אולי לראות בסוף הסיפור, קרי בזוג החדש שהתקשר בברית גורלית, מעין מזיגה אידאלית של ספרות זהב. אולם מותה של מוניקה חולל שינוי גם באוהה! בהלוויה היא כבר אינה כבעבר: "המעיל שהיא לובשת כלא-שלה [...] ולא נשאר הרבה אווה בפנים" (55), כך שהנסיבות שבהן נוצרה הברית הפרדוקסלית רק מגדילות את הפער בין הכנר ובין אווה. במילים אחרות: זאת לא "המלכות הכפולה" של שתי הנשים מלפנים. ולכן, אף שהזוג החדש עבר שינוי מהותי, תגובת הדכדוך שלהם למצב החדש מעידה שמהוה כאן, שאינו קשור בנפטרות או בלשון הסיפור, אלא מצוי בגרעינו – השתבש.

ואף על פי כן, כמו מאליה עולה השאלה: האין אנו אמורים לשמוח בדרך הנולד? ובכן, אינני מסתנוורת לראות ביצור הכלאיים הזה פתרון או פשרה אופטימליים (שאינם בנמצא) לספרות, אלא עונש שבצדו מבחן. מתוקף הרצון לשמור על רוח היין-יאנג שבטקסט, יש לבדוק מדוע השילוב הזה הוא מקור לרעה חולה, או מיהם אלה שהיו נלהבים לתמוך בו. ראיית-חסד רומנטית שמורה לדוגלים בפרשנות הפסיכולוגית של הטקסט הספרותי,⁴⁴ אלה שהיו נאחזים אולי במשל הארכיטיפי של אורפאוס, האמן-היוצר, על-אודות מאבקו המתמיד לאחד בין הכוחות הקוסמיים של התבונה והיצר באמצעות האמנות (אילו רק היו הקשישות שלנו סמל לתבונה). וכפי שכבר אמרה הראבן שספרות איננה פסיכולוגיה (עניין שמסה זו עמדה עליו בהקדמה), כך היא גם אינה ערבוב בין היש לאין מתוקף צרכים אקדמיים, רוחות אָפְנָה או פרשנויות זרות.

"אהבה בטלפון", לעומת זאת, כן מכריע בשאלת המאבק שבין האמנות לבין המוסר. הוא מוכיח שמהיבט הצורני, הסיפור, כתמיד, בשל שלל אמצעי הרמייה שלו – החל בסתירה הגורדית שאין-בלתה לכתוב את האמת באמצעות הבדיה, עבור בתחבולות ובהצלבות, במוטיבים ובמטפורות, וכלה בהקשרים ובהמשלות – הסיפור הוא בלתי מוסרי. וזאת חרף צל הספרות-המשחקת המוטל עליו בבחינת סדנה פתוחה. מן ההיבט הפילוסופי

הוא מוכיח כי האמנות אינה מוסרית או לא־מוסרית, אלא היא מעל למוסר.⁴⁵ טיבריוס מטריד את הקשישות ללא הנד עפעף, אטום לכל תוצאה אפשרית (בכל זאת, מוניקה זקנה, והלב, הלב...), אך גם האזנת המשטרה לטלפון של רעותיו אינה עוצרת בעדו. אין לו שום יחסים עם הממסד.

אולם בדיעבד, עונשו של אמן־האמת הזה, קרבן מיום היוולדו, גם הוא איננו מתוקף באמות מוסר רגילות. חרף אחריותו למוות, אין הוא משלם בדין כפושע רגיל, הוא אינו נחקר או נאסר. ואף על פי כן, עצם מחויבותו (גם האישית) לארח לחברה יומיומית לגברת בורגנות, ובייחוד לקשה מבין השתיים, היא עבורו עדכון מחודש לסבל. שכן גם אם זכה בסוף להיות "זוגי", מפוצל, ולא לגלג שלישי – שברצונו בא, ברצונו הולך – זוגיות זו כמוה כמאסר עולם; או, לפחות, כהריגתו בפועל. הציטוט הבא אולי ישליט מעט סדר בכאוס (הנפלא) שהשתרר לפתע ויזרוק אור נוסף על היווצרותו המבהילה של הזוג החדש.

הסופר כותב ספר, ויודע שבמציאות, במיוחד המציאות הישראלית, חלק גדול ירה־ולא־יראה אותו, כמות שהוא; ועל חלק מאתנו העניין הזה מתחיל להשפיע בכתיבה, למרבה האסון, ומתחילים לכתוב למען השבט, במונחים בדוקים שהשבט כבר יודע, ויזהה את עצמו, ר"ל, ויתבדר, לטוב ולרע, ויריע לנו. דרוש הרבה מאוד שקט והרבה מאוד כוח כדי שסופר באמת יתמקד בספר בטהרתו, ולא במה שהשבט יודע וחושב, בסטריאוטיפ השבטי שהופך מייד גם סטריאוטיפ ממסדי, כלומר קאנון. והבחירה היא לעתים קרובות בין השבט לבין החסד.⁴⁶

הנה כי כן, גם בסיפור של הראבן נוצר קשר בין ספרות האין לספרות היש. המדובר בקשר גומלין, קשר מכונן, שכל כולו נובע מחולשותיהם של שני הקטבים האמנותיים הללו – קשר היזקקות. אך מרגע שנפל בסיפור המוות הלא־נכון, ונגזר הדין הלא־רגיל, מסקנתה המטפיזית של הראבן במרחב החוץ־סיפורי – מייאשת. כאילו אמרה: זה שדרוש לסופר הטוב הרבה מאוד כוח ושקט, הוא בבחינת אידאה פיקס. שכן לפי סיפורה זה, לפחות, הדבר אינו עומד במבחן המציאות. ספרות האין עלולה להרוג את המרכז (כמו גם את הקורא), אומרת הראבן ב"אהבה בטלפון". זוהי ספרות ההולכת עד הסוף, והיא קיצונית בכל מובן: לשוני, מטפיזי, רעיוני, צורני, מבני, חווייתי, הכול... בדרך זו עלולה ספרות ההיעדר להגיע לאין המוחלט, ובכך לסכן את הזולת ואף להסתכן בעצמה. להיעלם. כזאת אף קורה בסיפור: הכנר, באין דרך אחרת לומר זאת – הצליח, אך גם נכשל. כישלונו אמנם מזכה אותו בפנים החורגות ממנו (ולא בכדי "מדי פעם הוא שולף ממחטה ומנסה להחזיר את הפנים למקומם" [55]), אך הוא גם גוזר עליו ברית, שכאן (וכאן בלבד) פירושה ההראבני עשוי להיות לא לדקדק עם האמת, לא לחתור בקיצוניות בת חורין לטהרת הספרות, ולפיכך לרכך את כוחה של ספרות האין (והכוונה היא לנמשל הסיפור, לא לסיפור עצמו!). כי כמו אצל הכנר – והוא בהחלט בובת הצללים שלה בטקסט – הייתכן שהצלחתה־פשרתה של הסופרת היא גם כישלונה? במילים אחרות: איזה רווח יש לו, ליוצר, לאמן־האמת, מן הברית המעיקה הזאת? באיזה תיקון הוא זוכה? כלומר, ניתן להבין את יתרונה המטפיזי של אווה, גברת יש, בעיני עצמה. והלוא, האין המרכז שואב תמיד השראה, דם חדש, כוחות, מבנים ורעיונות רעננים מן השוליים? האין האמנות הטובה מהווה חלופה כוללת מעצם טיבה ומהותה לאמנות

הבנלית הבינונית? אבל טיבריוס?! הוא ניזוק. ולא לבדו הוא בזה, כי גם הקורא חובר אליו. והספרות הטובה? האמנות? הרי מעתה קשת התנועות של הספרות היפה, הגבוהה-גבוהה, תצטמצם. תונמך. מישוהו צריך יהיה לוותר למישוהו, וברור שיהיה זה הנאשם; הנאשם בעיני עצמו, ובעיני זולתו. ויותר מכול, בעיני הסופרת.

"שמות מסובכים כאלה"

אין בכוונתי למתוח כאן ביקורת על שולמית הראבן, שהיא סופרת-אמת אדירה בעיני, ואף אינני רוצה לתופסה ברגע בחירה אחד מתוך חיים שלמים, פרטיים וספרותיים, מן הסתם לא פשוטים, שאולי הוא שהביאה לכתובת סוף זה של הסיפור. אומר כך: כמה פעמים אנו שומעים קוראים עצלים או תמימים האומרים כי אין להם כוח ל"ספר טוב [ה]דורש מעורבות טוטאלית",⁴⁷ שהלוא החיים קשים ממילא, ותחת זאת, למה לא לטמון את הראש בספר בידורי?.. ומנגד, כמה וידויים ועדויות על חייהם של סופרי האין מצויים לנו בין דפי ההיסטוריה של הספרות? אלה שכן מצאו "הרבה מאוד שקט והרבה מאוד כוח", כהראבן עצמה אגב, כדי להתמקד בטהרת הספר, אך נרדפו, קופחו, או לא-נראו בשל כך; באשר לא רק "האמת האמנותית" שלהם כלאה אותם, מדי יום, בבדידותם. גם הממסד נהג בהם כאותו סמל פיג'ויה: בהתעלמות ובענישה (14).⁴⁸

אלא שנאמנה לרוח היין-יאנג של "אהבה בטלפון", אין לאבד את קלילותו הגרוטסקית ולגלוש לפרשנות טרגית טהורה. שהרי גם במאבק הזה אי אפשר להכריע. וכשם שאין לתפוס אדם בצערו, אין לתפוס סופר (טוב) ביצירה אחת. אני מעדיפה, על כן, לשוב ולמצוא את מעט הנחת (גם המטפורית) שנגזלה מטיבריוס קולטאי בשני אופנים: האחד, בשם הלא-כל-כך-הראבני שבחרה הראבן לסיפורה, על רקע השם בדידות שהעניקה לקובץ הסיפורים כולו; והאחר, בדרך חציבתה המקורית באבני הבניין של סוגת הספרות-המשחקת, שמעצם טיבה לא זו בלבד שהיא מתירה את חריגת הסופר, היא אף מעודדת אותו לכך.⁴⁹

אתחיל מן האופן הראשון. האומנם השם "אהבה בטלפון" כה חורג? "החיים הם ילד שמשחק ומזיז פיונים על לוח משבצות", כתב הרקליטוס, וכמו כיוון את דבריו לכנר שבמו פיו דחף והביא לגורלו. הראבן, שאוהבת את הכנר לא פחות משהיא אוהבת את אווה ומוניקה, אם לא יותר, שילחה אותו לבקש בסיפור *אהבה* (בטלפון), לא הטרדה. ובכן, הייתכן שמפני שטיבריוס הוא כל מה שאנו כבר יודעים עליו, הייתה זו עוד אחת מדרכיו להיראות? להתקבל? להיות נאהב? לא-בודד? ייתכן. אלא שגם במרחב החוץ-סיפורי וגם בסיפור עצמו, אהבה ממין זה היא הטרדה שמסכנת חיים, גם אם היא, כמסתבר, האהבה היחידה האפשרית; זו האהבה בנוסח הילד שהזקין בבוא הגרמנים, ומאז רק הצעיר והלך. ואולי כה הצעיר עד ששוב לא היה מודע למעשיו שגבלו ב...מה? הפקרות? קהות חושים? אנוכיות גמורה? שיגעון?

שאלות אלה, סמוך לסוף המסה, אין מטרתן להטריד (מסה איננה סיפור). מטרתן לומר כי ייתכן שבחירת השם המטעה הזה מעידה על כך שבקשת האהבה החריגה של החריג,

כסימן לחולשה טבעית-אנושית, היא הודאתו החריגה בהצטרפותו החריגה את הזולת (או את הזוג); בדיוק כפי שבסיפור "העד", מתוך הקובץ בדידות, הנער ניצול השואה מתדפק עם סיפורו הטראומטי, כאילו באי-הכרת תודה, על לוח לבו האטום של מורהו הממהר להיעלב ועל לבבות שאר הילדים היהירים, בני-הארץ, הדוחים אותו מפניהם; או כפי שדולי יעקבוס, גיבורת הסיפור "בדידות", שחרף אין-ספור מסכותיה המגוננות מתנגעעת נואשות לאהבת בעלה הרחוק ממנה, תרתי משמע, תוך שהיא נלחמת להיות פרסונה בעולם, ואגב כך להוסיף ולהיות מחציתו-של-זוג. ומלחמה זו היא נלחמת אם במכתב הסרק שהיא כותבת לבעלה, או בחריגתה אל חיפוש זהות אחרת ו/או נוספת באמצעות סוג של פיצול נשי; בעת שהיא מפנטזת על אהבה נשית (ברגע בסיפור שיש בו, מבחינתה, מין רפיון כולי, ההרגשה שבחלל שנוצר בה וסביבה הכול מותר); ואחר כך, בשיחת "גזר-הדין" שהיא מקיימת איתו בטלפון... הכול הכול לשווא, כמובן. אבל השמות – שמות. והחריגות – חריגות. פסיפס הבונה את השלם. את וידוא המרחק שאין לבטלו. את השבי ההולך עם האדם באשר הוא. את הבדידות.

עוד אחת מן ההתניות האנושיות היא לראות בבדידות משהו שלילי או לפחות מצב שחייב להשתנות לטובה. אך האומנם הבדידות, לדידה של הראבן, כמצב קיומי-מהותי לאדם, היא כזו? ואולי היא דווקא הרע במיעוטו? כדי להשיב על כך יש לשוב ולבחון את מוטיב הכפילות-התפצלות-יחידאיות-חריגות ההראבני, שעליו עמדה יעל פלדמן,⁵⁰ ואשר במרבית סיפורי בדידות הוא יוצר התנגשות עלילתית, או שהוא בא לידי ביטוי כמאבק בין הדמויות לבין העולם, או כמאבק בין הדמויות (כתפיסות עולם) לבין עצמן. אבל ב"אהבה בטלפון" הוא מקבל פן אמנותי-מטפיזי, שמתפצל גם למאבק ו/או דרך נוספים.

רוצה לומר: האפשרות להיות מופצל מיחיד (שנותר בודד, ואולי אף יותר מתמיד, כטיבריוס), או להיות מעין שלם שמתפצל ומורכב משניים (כמו הקשיות והדמויות האחרות בקובץ), אף שאלה יעמדו תמיד כנגד אותו יחיד – שבה ומאששת את הבדידות כמהות היחידה שבה יש לכל השלמים-הפגומים-החצויים הללו אחיזה בעלת משמעות של ממש. האמת טמונה בבדידות, אומרת הראבן, כל כמה שהדבר אכזרי. ואף כי תיתכן אפשרות זוגית או פסידו-זוגית (כיש ואין, כטיבריוס ואווה, כדולי ובעלה), תמיד חציו של הזוג שהיה ונותר יחיד, חסר, בלתי שלם, וכביכול בעל חירות מלאה, הוא שיחוש את האמת הזו על בשרו, כאילו הייתה עונש, ייסורים, גזר דין; בהתאם לכך, חירותו, אם עוד תיוותר בידו והוא יהיה מפוכח דיו להיות נכון לה (כדולי יעקבוס,⁵¹ וכמו טיבריוס), תהיה מעתה לא רק מאוימת תדיר וקשה להשגה, אלא פנימית.

מדוע? חירותה של כל ספרות (של היש והאין כאחד), היא שקרית. שהרי אין חירות. יש קשרי גומלין קשים ומסוכסכים, ויש אין-ספור כפילויות והתפצלויות סרק (כמו גם משחקים ותעותעים), שנועדו לרכך את מצבו של היחיד, או של אמן האין, אף שרק במצבו זה, הבודד, החופשי, הוא קרוב ביותר לאמת, ליפה, לאהבה. אך אם כל אלה הם ממילא אשליה וזיוף, ישלם טיבריוס באמת היפהפייה, אך השקרית הזו, כדי לזכות במידה כלשהי של חירות מפוכחת יותר, תלוית-מאבק, פשרה והוכחה מתמדת, כדי להחזיק ולשמור על

הדבר היחיד והאחרון שהוא בעליו: עצמיותו־בדידותו. אף שמעתה תהיה זו חירות שנקנתה בדרך של מבחן ומודעות. ותהא זו בדידות מתוך היש. אין מתוך היש.⁵²

ולא בכדי זהו המשל (מתוך המסה "על הבדידות" מאת מישל דה־מונטיין), שבו בחרה הראבן לספרה הנדון, כמוטו:

והיה הדבר כי נפלה העיר נולה בידי הברברים, ופאולינוס בישוף דהתם, אחרי אשר איבד כל אשר לו בעיר, והוא שבוי בידיהם, התפלל לאלוהים ואמר: כי אדוני, הסר־נא מעלי רגש זה של אובדן, שהרי גלוי וידוע לפניך שעוד לא נגעו האנשים האלה בדבר אשר הוא ש ל י.

בדידות־חירות נפלאה זו מאצילה על כל הקובץ הזה, וכמו בסיפורנו (ולא רק בו) היא אכן נקנית באמת, בדין. אך מה באשר לשם הסיפור עצמו? לאהבה? כתבה הראבן: "באמנות, כאשר הסופר אמר 'אהבה', הוא לא יצר אהבה. הוא צריך לשכנע אותנו הרבה מעבר לכך, ולפעמים הוא גם מה שקרוי בתיאטרון 'משחק נגד הטקסט'".⁵³ האם ב"אהבה בטלפון" יצרה הראבן אהבה? לא. ההטרדה בסיפור, ויותר ממנה הבהלה, חריפות יותר. האם שכנעה אותנו באהבה? היא שכנעה אותנו בצורך באהבה. היא וגיבורה, ששיחקו כאן נגד הטקסט, כה חרגו והרחיקו כדי להעיד על הצטרכותם הנואשת את האהבה, כאילו יצרו אותה באמת – אבל לא בסיפור, אלא במרחב החוץ־סיפורי שלו; שכן "צורת המקפצה, החומרים שמהם היא עשויה [...] קובעים את גובה הקפיצה שלנו, את כיוונה, אם תהיה קפיצה קלה ונוחה, או חוויה מפחידה".⁵⁴ חוויה מפחידה או מבהילה זו, שזימן לנו הסיפור בצד עליזותו, מקורה הוא טוב. הוא אהבה. אהבה המבקשת בדידות. ואם כך, האין הבדידות מתוך היש המורכב, המפוכח והמזוכך הזה אמורה להיות נסלחת? ראויה לתואר ברית?

"המשחק הוא מהות האדם" [יֵוֵהָאן הוִיזִינְחָה]

חשיבות גילויה של האמת בנפש אינה עוד רק באבחון מקורו של הסבל; לאמת יש חשיבות וכיטוי ביחסו של אדם לעצמו וכיחס שבינו לבין זולתו [...] לכן, למרות הנטייה להתחקות אחר עקבותיה של האמת המסתתרת מאחורי מסכה או תחפושת, כדרך הבלשים, אפשר לראות בהן מעין משחק של האדם המתחפש – משחק בין חלקים שונים של העצמי, בהתאם למה שהאדם מעוניין לעורר באחרים: התפעלות, רתיעה, הפתעה או פשוט סיפור.⁵⁵

מובאה זו משיבה אותנו למהותו הנוספת של הסיפור, והיא היותו ספרות־משחקת.⁵⁶ מסה זו כבר ציינה לא אחת את מאפייני הסוגה כפי שהם באים לידי ביטוי בכתיבה עצמה, ובעיקר מבחינת היותם הצגה המתרחשת לנגד עיני הקורא, כשבה־בעת רוחשים לנגד עיניו גם אחורי הקלעים של ההצגה ושל אותו מחזאי/יוצר ממש. מקסם זה אפשרי, מפני

שבסוגה זו נוטל לעצמו הסופר את החופש המוחלט להתעמת/לשחק עם זרע הבדיה שטמון באמת-הסיפר, שהוא חותר אליו בעצם בדיקתו את גבולות עולמו מול הבדיה (כיוצר אותה או מובל על-ידיה?), ואגב בחינתם של מיני נושאים/כלים שאולי לא היה מוכן לבחון – ובטח לא בגלוי – ביצירותיו האחרות או בכל יצירתו. על נגזרות אלה של הספרות-המשחקת יש להוסיף כי ספרות זו נבדלת מהספרות-הטובה-שאינה-משחקת בכך שהסופר – בין אם אסף בגלוי את חומרי הגלם של יצירתו (כמו בפתח סיפורו של נאבוקוב שהוזכר כאן), ובין אם משך את החוט הראשון (ובעצם, המשולש, כפי שהדבר אצל הראבן) של הסיפר מפקעת הגולם של יצירתו, או בכל התחלה תחבולנית אחרת – יוצא למסע יצירה שבו אף הוא (ולא רק הקורא!) לא ידע בביורו או בכלל לאן יגיע במהלכו, אלו טלטלות ותמורות יחוה, וכיצד מסעו יסתיים.

ניתן לומר אפוא שבספרות-משחקת הסופר עצמו משוחק ומוטעה (Deceived) תוך כדי כתיבת הסיפור/הרומן. גם לו, כמו לקורא, עשוי להתברר בתום היצירה שהרמזים (מעטים אצל נאבוקוב, רבים אצל הראבן) ששתל במהלכה היו בעצם רמזי הטעיה מבלבלי-כול. דבר זה יוצר מצב שבו: א. ניתן להבין את הסיפור/הרומן ביותר מאופן אחד. שום פרשנות לא תוכל "לתופסו" לעולם, כיוון שתמיד אמת כלשהי תחמוק ממנו ותציע קריאות חדשות; ו-ב. הסיפור/הרומן, לאחר שנבנה והצליח לשכנע את הסופר/הקורא, תמיד ישוב ויתפרק בסימו (ובסיום הניסיון לפענחו), אם גם לסדר חלקיקים-מרכיבים שונה. והקורא/הסופר ישוב וייוותר עם תעלומה. לפיכך, הספרות-המשחקת היא בעיני ההמחשה האמנותית העזה ביותר לספק, לפקפוק ולכאוס שביסוד כל יצירה ספרותית ואמנותית טובה; או המשלה לשונית-מבנית ראויה ליסוד הפילוסופי של מושג האין.

כאמור, בספרות-המשחקת טמון לעתים מבנה של משחק ממש, על מרכיביו הסמליים הקיצוניים. זהו משחק שניתן לשחק בו, להוביל באמצעותו דרך או מהלך משחקי המשתנה תדיר, לנצח או להפסיד בו, אבל תמיד לחזור ולהיווכח בסימו שכל שהושג היה כלא היה; המשחק ישוב וייסגר בקופסתו, העלילה – בין כריכותיה, כמכילים שפע אפשרויות משחק (=קריאה) עלומות וחדשות. באופן כזה ניתן להתייחס גם לשלושת גיבוריו של "אהבה בטלפון" כדמויות-משחק ממש. תיאורן גרוטסקי ומוגזם, כשל בובות, והן מחופשות. הקשישות, גברות-סדר, מחופשות מעצם טיבן החלול, ואילו טיבריוס, אי-הסדר (השד, "מחבת הטויפל", השטן), לבד מעצמיותו זו מתחפש עוד פעמיים. פעם אחת באופן מטפיזי כדי להעמיד במבחן את עצמו (ואת הסופרת) ולבדוק את הכללים והחוקים ואף לנסות להפר אותם (כדרך כל משחק, וכדרך הספרות-המשחקת בפרט); ופעם באופן פנים-סיפורי כדי לשחק בקשישות ולהביסן, אך ליצור סיפור. בכך הוא לובש את מסכת המטרידן. הוא גלוי ונעלם. מנצח ומובס. אגב כך, המאבק – על כל מהלכיו ופירושו, ובעזרת דמויות-משנה,⁵⁷ הגונבות את הדעת לצדדים (בתפקיד הטוב אך האידיטי – הסמל, ובתפקיד הרעה והממולחת – השכנה) – הוא המשחק, הסיפור.

"מוניקה־הקינומ" - המשחק בלשון, והעניין הרציני הזה... אחריות

"לודוויג ויטגנשטיין (Wittgenstein) הגדיר את השפה כפעילות משחקית בעלת חוקים ('משחקי־לשון') וכמקום שבו מתגלה למעשה 'המשחק הקוסמי'. כך מוגדר המשחק כשביל זהב בין המציאותי לבלתי מציאותי"⁵⁸. ואכן, חגיגת המשחק שבסיפור לא מצויה רק במבנה־העל שלו, אלא גם במבניו הלשוניים המתוחכמים, ומסה זו כבר עמדה על כך באופנים שונים. ואולם נדירים הסיפורים בספרות העברית שבהם יימצא קרנבל לשוני כה תוסס כמו בסיפור הנדון.

הדוגמאות לכך הן כ־ל הסיפור, אבל ביניהן יש מיוחדות ומקסימות יותר המעלות בקנה אחד את המשחק הקוסמי עם המשחק המטפיזי. כך, למשל, לבד מן הדימויים המקוריים, סרטוט הדמויות בכמה מילות סיפר עזות, ערבוב תכונות הגיבורים בחפציהם או בחיות המחמד שלהם ולהפך, ערבוב תודעות הגיבורים בקול האני המספר, יצירת המתח שבין השגשוג הלשוני לבין ההידוק התחבירי, ועוד עוד – מפליאה הראבן לאחוז בטקסט, על שני קצותיו, במשפט אחד! כך, בתארה את מוניקה – השה האמתי, התם, המוקרב לנצח⁵⁹ – כותבת הראבן: "על אותו ציר, מוניקה־הקינומ־מוניקה־הקינומ" (45). רוצה לומר: סדר־אי־סדר־יש־אין־חירות־בדידות־אהבה, וכן הלאה. והיא ממשיכה: "בתוך החלל הזה היא תופסת מקום נכון, מדויק מאוד, גבישי, מואר" (שם). ואם החלל הזה הוא העצמי־הילדי שמושלם באווה (היא חווה, האישה הראשונה)⁶⁰, האין היא נמצאת בדיוק במקום שבו רצה להיות טיבריוס האפל, המפורק והיחיד? משמע, זו הייתה חייבת להיות מוניקה. בקפדה את חייה, היא הותירה לכנר, הילד הזקן, את החלל הזה להיכנס אליו. החלל יתגלה לו כגיהנום, ואולם רק בעצם עמידתו במבחן היומיומי של הקשישה הפחות־סימפטית מבין השתיים (בלשון המעטה), יזכה אמן האין הזה לפרותיה הלא־בוטריים ו/או הלא־מובנים מאליהם של הבדידות.

הגם שהאפשרות הזו של היש־מאין או האין־מיש, במקרה הנדון, עשויה לקסום כשפע זהרורי השווה שפיתונו לאורך הסיפור, מן הראוי לשוב ולזכור: האין הוא אין, והיש – יש. ועל כן, המשלה/מקפצה זו אינה לוכדת את כל הטקסט. ובסופו של דבר פתוחה בפנינו הדרך להמשלה נוספת. או מוטב, למשחק חדש...

"רק המשחקיות יכולה לגשר בין הטבע הכפייתי לבין חירותו של האדם, גרס שילר (Schiller) וייעד לאמנות – באמצעות המשחק שבה – את תפקיד הגואלת של החברה"⁶¹. לאור זאת, ניתן אולי לומר שלא זו בלבד שהראבן לא נבהלה בסיפורה, אלא שכדרכה היא "ידעה" היטב את משמעותו, בכותבה אותו בדיוק כך; מקדימה כאן את זמנה גם בהרחיבה את גבולות הסוגה – לא כמשתתפת, חלילה, במשחקי הסוגות, אלא כשחקנית מצוינת, שמן המניין, במשחקי החירות, ההעזה וההתנסות השמורים לסופרים גדולים.

ולמה הכוונה? בסיפור המשחק "המשכיות הפארקים" מאת חוליו קורטאסר⁶², חוצה רצח המתוכנן בְּרומן שאותו קורא אדם (קורא) את גבולות הבדיון, והופך להיות רציחתו גופא של הקורא עצמו בזמן קריאתו את הסיפור! הראבן, כטיבריוס, וכמו קורטאסר (במכלול

יצירתו הקלידוסקופית), נאבוקוב, סרוואנטס, קרול, סטרן, בורחס, ליספקטור ואחרים, הורגת, מן הסתם, את גיבוריה־קוראיה, רק בספרות. אך בסיפור "אהבה בטלפון" היא הוסיפה עליהם "קורבן" מפתיע. כדרך הספרות־המשחקת, היא אמנם מגרה את הקורא לזהות בעזרת רמזים, חידות, הקשרים וקריאות עמלניות יותר, את רמיית הסיפר, לקחת בו (ובמטפיזיקה שלו) חלק של קורא לא רק משוחק, גם משחק. אלא שכל זה נועד, בסופו של דבר, להכשיר את החריגה המקורית שלה: הריגתה את עצמה, או את האני־האמנותי־המטפיזי שלה; בהולידה את האני־הכותב שלה מחדש...

כך, ייתכן, תפסה הראבן בסיפורה שתי ציפורות בטיבריוס אחד: על דרך השעשוע הוליכה את הקורא למבוך והותירה אותו שם מבולבל (הקורא התם) ומבוהל (הקורא הנאבוקובי), הגם שבה־במידה משועשע כדבעי (והלוא בחוויה אסתטית עסקינן). אלא שבפתיחתה את המסך של אותו מבוך מעבדתי עצמו, חשפה הראבן בפני הקורא את לבה ומאבקה, ואגב כך עוררה בו (בלי שכיוונה לכך ישירות) את יצר האחריות (התובעני מדי, ולפיכך, הרדום לרוב), בתקווה שיעשה בו הקורא שימוש כלפי הזולת. כל זולת. אך בייחוד כלפי החלש, דהיינו החריג, ובמקרה שלה – האמן; זה שנאלץ להרוג כדי שישומו לב אליו. אלא שבכך גם התריעה כנגד העוול הבא. כל עוול. וכנגד העיוורון לסוגיו. ומכאן, ששני דברים הם ודאיים ב"אהבה בטלפון", אף שהם שבים, כבתעתוע, אל נקודת ההתחלה: א. כל בקשת אהבה עלולה להיות, בסופו של כל סיפור, סוג של הטרדה (חריגה) שעונש בצדה (כמו שיעבוד או אי־חירות); ו.ב. אחריות (כמו אהבה) היא, ללא ספק, דבר מבהיל.

סיכום

על רקע ספרות היש (מתוך היש!) שגודשת את מדפי הספרים בארץ ובעולם בתחפושות של פסידור־ספרות (מזן הפושלוסט כמאמר נאבוקוב), זו שרובה מייצגת־משקפת־מתעדת כספרות־ראי, וחוזרת לעתים עד זרא על אותו סיפור עצמו, במבנים שגורים ובאותה לשון מפורכסת ו/או עבשה החסרה לחלוטין את כנותה של ספרות האין ואת והביקורת העצמית של הספרות־המשחקת בפרט – שולמית הראבן היא מי שבספרות העברית, ולא רק בה, שבה ו"מעיפה קשתות של זכוכית צבעונית, גבוה, גבוה, תנועות גותיות"⁶³. וזאת, חרף ההסתכנות שיש בכתיבה ממין זה והבדידות (או אי־האהבה) שהיא שכרה.

ואני, שמעודי לא הייתי בין הכותבים המשלים את עצמם או את זולתם (חרף משחקי־שלי), מודה שעוד לא עמדתי על קצה קצהו של סיפור־האין בעל המרחבים האין־סופיים הזה, שהיה ונותר בריאה ייחודית וחד־פעמית. נשף מסכות. אף שבכל הענווה, כרתי עמו ברית. את ברית ה־אך, דו ליבר שולמית.

2007

הערות

- 1 זלדה, "נהר אחר זורם אל הים", פנאי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967.
- 2 שולמית הראבן, בדידות, תל אביב: עם עובד, 1980. כל מספרי העמודים שיופיעו להלן ללא ציון המקור לקוחים מהסיפור "אהבה בטלפון" בקובץ זה.
- 3 שולמית הראבן, עיוורים בעזה, תל אביב: זמורה ביתן, 1991 עמ' 152-153.
- 4 ראו מסה פרי עטי "הכול רמאות", קשת החדשה (2003), עמ' 174-181.
- 5 שולמית הראבן, "מילים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, 1991.
- 6 שם.
- 7 ב"מילים כתחפושת", "לראות ולא לראות", ו"מדוע הביקורת מרבה לשגות" (עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל), מסות שמהוות בעיני מפתח רב־ערך (אף כי לא מנוצל דיו) להבנת שורש כתיבתה, מתנסחת הראבן לא אחת במונחים הלקוחים משרה התאטרון.
- 8 ראו "לראות ולא לראות" (הערה 7 לעיל), שם הברילה הראבן בין אמנות אירופית־מערבית לבין אמנות המזרח. אגב כך היא הצביעה על האפשרות להכיר את המערב בעזרת דיסציפלינות של אמנות לא־מערבית ולשלב דיסציפלינות אלה בתרבות המערבית.
- 9 בעיני, ככותבת, אריגת סיפור על ידי דיאלוגים פירושה טקסט בעל חיוניות מיוחדת. בסיפור כגון זה, נדמה כאילו המחבר עצמו, במודע או לא במודע, "משחרר יותר חבל" ומניח לדמויות שישחקו לפניו. הבבל פיהן מניעות הדמויות את העלילה וקושרות יחסי גומלין בינן לבין הדמויות האחרות. בכך הן כמו מנטרלות את המחבר, שאולי בדרך כתיבה אחרת, של מספר יודע־כול־שולט־בכול, היה דוחס, מרמז ומדחיק. שיקוף רוח המחבר המתקבל מן הדינמיקה הזו הוא צלול וכמעט בלתי אמצעי, וההשפעה המצטברת היא של מרחב, תנועה וחירות מלאה – כיאה לספרות־המשחקת.
- 10 בריאת הדמויות בספרות, על קולותיהן, ועל אחת כמה וכמה הרגע הראשון שבו הן נגלות לקורא, הם לא־אחת סוד קסמו של הסיפור; לא כל שכן כאשר לפנינו דמות אחת שהיא בעצם שתיים. הראבן הקדישה מסה שלמה לענייני התחלות סיפורים (ראו "כל ההתחלות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל) ואף כי מפתה לצטט כאן את פתיחת מסתה, אצטט לעניין הספרות־המשחקת, את סיומה: "לי נדמה שכל העולם כולו אינו אלא הזמנה להשתתף בבריאה; לפחות הספרות, לפחות הכישוף של משפטי הפתיחה, עונה על הצורך הזה" (עמ' 178). טלו סיומת זו והניחוה כשקף על משפט הפתיחה המהדהד והתופס־כול של הסיפור הנדון: "אך, סמל פיג'ויה! אך, סמל פיג'ויה!". לבד מְרמת התחביר שכולו שלוש מילים הכופלות עצמן, השימוש במילה "אך" מבטא בכפילותו דאגה וקובלנה (בתוספת לצליל אח, במובן של אנחה עממית), כפי שבאותו משפט־פותח גם נדחפת לעינינו דמות הסמל, לאות כי בעיה (ודאי קשה, אם כפולה היא!) עומדת בפני הקול המתלונן; הגם שלמעשה תופס קול זה את אווה ומוניקה כשלם מפוצל, ולא מובדל. גם השימוש בשם בעל הצליל המגוחך פיג'ויה (פרי מגושם למראה), מעיד על קוצר ידו של הסמל עוד בטרם התוודענו אליו, ולפיכך גם על אי־תוחלתה של הקובלנה, והוא מעורר בקוראים חיוך ותמיהה כאחד. ובענין פתיחות סיפורים כמעשה בריאה, הלכה למעשה, ראו הסיפור "מאסטריו" (ולדימיר נאבוקוב, תריסר רוסי, מרוסית: נילי מירסקי, תל אביב: הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, 1994), שישווה כאן בהמשך.
- 11 יחסה של הראבן לספרות הבלשית, שיש בה יותר מפי אחד של התחפשות, חידה ומשחק, כדרך הספרות־המשחקת, בא לידי ביטוי בציטוט הבא: "יש הרבה מה ללמוד מן הספרות הבלשית – למשל

את הנימוס האלמנטרי איך לא לשעמם את הקורא" (הראבן, "מדוע הביקורת מרבה לשגות?", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 153). לצד: "הבלש הוא בעצם סיפור-אגדה קלאסי" (הראבן, "כל ההתחלות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 176). כן ראוי לציין שהראבן כתבה ספר מתח תחת השם הברוי טל יערי (עוד משחק ספרותי), ושמו החזויה (טל יערי, החזויה: שלושה סיפורי מתח, תל אביב: זמורה-ביתן, תל אביב 1986).

12 דמות שולית/משנה בספרות האין (ואפילו היא רק דמות-נגד לדמות שולית אחרת) היא שולית רק מתוקף מספר המילים שהיא מחזיקה בסיפור. רוצה לומר, כ־ל הדמויות חשובות! לכן, כדי להדגיש עד כמה לסמל יש סבלנות וזמן לקשישות (עניין שכמובן אין לו אחיזה של ממש אילו היה סיפורינו "ראליסטי"), הכפילה הראבן את דמותו ברב-שוטר אביטן, המנוגד לו בכול (חסר-סבלנות, יודע-כול ורברבן). הכפלה זו נעשית מתוך שאיפה מטפיזית לשלם ולהרמוני, ובהתאם למוטיב הכפילות הידוע של הראבן, אשר בה-במידה גם מבודד את היחיד, שהוא כאן הסמל. כדאי לשים לב לדיאלוג הקצרצר בין השניים, שנותן משנה תוקף לאישיותו של פיג'ויה, ולפיכך לחשיבותו הסמלית בסיפור. אתעכב כאן על משפט אחד שנאמר מפי אותו רב-שוטר: "זה לא דבר מסוכן", מתעקש אביטן, ומדגיש את העיצורים בחומרה. "משפט זה, שמכיל את קולו של אביטן עם קול המספרת, לא רק ממחיש את דברי לעיל, אלא גם שותל בדרך אקראית ונכלולית מעין רמיזה מחוקה המתעתעת בקורא, כמניחה עליו את דעתו, שבאמת אין בהטרדה הזו משום סכנה. הפעם השנייה שבה יפגוש הקורא באביטן, ההמום הפעם, תהיה כאשר יכניס זה את ידו למים, שמהם יצאה מוניקה אל מותה, וישלוף את הגופה. המים המבושמים האלה, הרוחשים ומתערבלים, בבחינת יש ואין, סדר וכאוס יחד, שמהם נמנע אביטן עד כה, "משמיעים מין אנחה ארוכה, צליל של סוף" (54). זוהי הכפלה לשונית נפלאה לאותם עיצורים מוקדמים שלו, המודגשים בחומרה. אנחת המים יוצרת גם סגירה עם האנחה – שאכן התגלתה כחסרת תוחלת – אשר פתחה את הסיפור. הנה כי כן, לא זאת בלבד שהדמות השולית איננה שולית כלל, היות ויש לה יד ולשון בכל הנעשה בסיפור – היא מחזקת, באמצעות הספרות-המשחקת, את דברי הראבן, לאמור: שגם הקורא, שאין לו סבלנות ל"ספר טוב הדורש מעורבות טוטאלית" ("לראות ולא לראות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל), בשעה שהוא כבר מכניס את ידו למי הספרות, אלה המעורבבים-יש-ואין, שוב לא יהיה אותו אדם, אותו קורא. ואמנם, בתחילת הפסקה שבה מדובר (54), מנצחת אותו הראבן: "רב-שוטר אביטן מפלס לו דרך". ואין תמה שזוהי דרך מעורערת. חדשה.

13 ולדימיר נאבוקוב, תריסר רוס', הערה 10 לעיל. ובעניין זה ראו גם את מסתי: לאה איני, "הכל רמאות – על מאסטרו לנאבוקוב, על הפואטיקה הנאבוקובית ועל ספרות-משחקת", קשת החדשה 3 (אביב 2003), עמ' 174-181.

14 "מילים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 111.

15 שם, עמ' 118-119.

16 שם, עמ' 115.

17 חרף עירוב השדות האמנותיים שאמנים רבים, וכיניהם סופרים מצוינים, נוטים להשתמש בו בכואם להגדיר את אמנותם (ראו עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 109), וחרף כך שהראבן נוטלת ביודעין מרוח התאטרון וההתחפשות לספרותה וללשון ספרותה – כל זה הוא טוב ויפה לאמנים עצמם. קרי, כל זה משרת במדויק את הצד הכותב-מצייר-ממחזי-משורר וכן הלאה, של המתרגם. אשר לצד החווה, או לענייננו, הקורא, כאן מתרחשת תופעה מוזרה. בעוד שצופה בתאטרון יכול לחוות טלטלה מטביעת-חותם מהצגה שאך צפה בה (והדבר נכון גם לגבי המדיום

הקולנועי), לרגע לא יעלה ברעתו שזו חיקתה את החיים, או שהיא היא החיים. אם לא יסתפק בחוויה לא-מילולית, ודאי יחשוב הצופה שנמשל ההצגה מפרה את חייו. אך מוטיב האשליה (והמסך) לעולם יחצוץ בינו לבין אמנות זו. לא כך קורה בספרות. מפני שהספר (בהיותו גם כתיבי קודש למיניהם), הוא בעל תפקיד היסטורי, מחנך ומוכיח – מעין שליחות טוטלית של נושא הרצף והבשורה, גם הספרות הטובה נופלת לפח יקוש זה ומאבדת בתהליך הקריאה שלה את הלב המשחקי-בריוני שממנו נבראה, את האמנות. הרומן או הסיפור (אם הם חודרים ללב – ואין קרבה אמנותית גדולה מזו שמתקיימת בין ספר לאצבעותיו ולהבל נשימתו של קורא), מתקבלים כתורה מסיני. לזה מוסיפה האינדוקטרינציה האקדמית-חינוכית המעודדת את הפרשנות (ולכן, גם את הכתיבה) הראליסטית, ואף הנטייה לנתח את הספרות באזמלים פסיכולוגיים שיפים לחקר ההתנהגות האנושית הראליסטית (גם זו הפתולוגית-ראליסטית), וחוזר חלילה. מצד הספרות הטובה, ודאי שהעולמות והדמויות המומצאים-מחדש, ושבעמדם, בטשטוש ובתעתוע נשענים על המציאות (או על היש), כמו תורמים לאיבוד ההבחנה ולהפחתת גורם האשליה. כפי שב"הפוך על הפוך", ככל שאמינותם הכמור-ראליסטית של דמות או מצב בטקסט ספרותי טוב היא רבה יותר, כך גובר אמונו של הקורא בטקסט ה... מחופש, מרמה ומשחק. לעניין זה, ראו התנסותה של הראבן עם קוראים שהזדהו עם דמות המורה האוויל שבסיפור "העד" (בתוך בדידות, הערה 2 לעיל). או כפי שאני עצמי התנסיתי עם תלמידי כתיבה הנוטים לראות (ואף לא לראות, כדברי הראבן) ב"אהבה בטלפון" סיפור על חוסר האונים של קשישים בארצנו הגסה... והלוא זהו בדיוק כוח הספרות-המשחקת: לחלחל אל הלב ללא שום חיץ וספק מצד הקורא, כמו גם לבדות ולהוליך שולל.

18 כדי להמחיש כיצד סופר מצוין כותב על מצב של חרדה או בהלה בלי ליפול לכתיבה קלישאית, נעזרה הראבן בפסקה מסיפור של אפלפלד (אהרון אפלפלד, "על יד החוף", עשן, ירושלים: עכשיו, 1962). שהרי סופר אינו כותב בשבחו הוא. אבל קוראי מסה זו מתבקשים לראות כיצד כותבת הראבן עצמה את חרדתה-בהלתה של אווה, כדי להיווכח שכל "אהבה בטלפון" הוא מלאכת מחשבת של כתיבה ספרותית.

19 כדי לאשש את עניין קשיותו של הצמד בסיפור, שלעיתים מיטשטש, די לראות שאף שמוניקה מתוארת בסיפור כתינוקת מגודלת, או "קטנה, רחומה, עצמות של גוזל קמוט" – היא מתה קשישה. כמו כן, הראבן, בכישרונה, מוכיחה לנו זאת – למרות שרבים מן הקוראים מסיטים כאן את המבט הצדה – דרך עיני חייל הסיירת, הוא בנה של קבאסו, שנקרא לעזור: "זקנה עירומה מתה מימיו לא ראה. המראה מהמם אותו" (עמ' 54). כך באכזריות. לאבחנה זו חשיבות רבה במה שנוגע לסוגיית ההבדל שבין ספרות היש לספרות האין, ואף לשאלה מדוע נבחרה דווקא מוניקה למות (ולא אווה).

20 פרנץ קפקא, "עיונים בחטא, בסבל, בתקווה ובדרך האמתית", מגרמנית: רן הכהן, יצחק לאור (עורך), מסעם 3 (ספטמבר 2005), עמ' 119-125.

21 "אמנות איננה מעבירה מידע, איננה משמשת לתקשורת, אין היא פסיכולוגיה עטופה בעלילה, ולא סוציולוגיה במיץ פטל, ולא היסטוריה שמעניין לקראה, ולא פילוסופיה ולא תיעוד. כל אלה קיימים באמנות דרך-אגב" (עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 112). והוסיפה שם הראבן בהמשך: "יש לבוא אליהם לא באופן חיצוני, אלא מהותי. דרך האסתטיקה והיצירה".

22 עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 109.

23 כוחו של טיבריוס ודאי בא לו גם מן השם שבחרה/שעיוותה עבורו הראבן. שכן רק פעם אחת בסיפור דבקה הסופרת בשמו ההונגרי האותנטי, טיבור, וזאת כאשר היא מתעכבת על תולדותיו.

- בכל יתר הפעמים, הכנר מתקרא בעיוות טיבריוס (שם שאינו קיים בשפה ההונגרית), כשמו של קיסר רומי וכובש ירושלים. ומן המפורסמות היא שמהותו של כובש צבאי היא לעכור שלוה, לפלוש, לחרוג, למזג, להטביע חותם; ממש כטיבריוס האמן. אך לעתים, ככל מצביא, הוא גם מפסיד ונענש.
- 24 הראבן, "מדוע הביקורת מרבה לשגות?", עיורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 147.
- 25 הכוונה לדבריה גלויי הלב של הראבן באשר להלם ולהתנגדות הראשוניים שחשה למקרא דזוסטין מאת לורנס דארל, ספר שלא חדל לטרוד את מנוחתה עד אשר הסכימה להודות בפני עצמה שהתאהבה בו (שם, עמ' 144). וראו גם עמ' 140 (שם).
- 26 קפקא, "עיונים", הערה 20 לעיל.
- 27 עמדותיה של הראבן, שהעידה על עצמה שהיא פמיניסטית סלקטיבית כלפי מה שהגדירה "התניית ספרות-הנשים", מוצגות היטב אצל פלדמן (יעל פלדמן, ללא חדר משלהן: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 121-150). דומה שדעתה על הפמיניזם מקרינה גם על תפיסתה את פרשנות הספרות שלא דרך עיניים סוציולוגיות-פסיכולוגיות: "ויתכן שתנועת-השחרור הנוכחית צריכה הייתה להעלות בעצם את כל הנושא האנושי, ולא את חלקו בלבד" ("שונים ושווים", תסמונת דולטיניאה, ירושלים: כתר, 1981). ויש עוד לראות את התייחסותה הישירה לנושא בעיורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 131.
- 28 והלוא הראבן ידועה הייתה במעורבות פוליטית רבה, מגוונת ואף חלוצית.
- 29 לעניין זה, ראו את קישורה של יעל פלדמן ל"פנים אחרות" מאת ש"י עגנון ב"אנדרווגיניות במצור: שולמית הראבן" (ללא חדר משלהן, הערה 27 לעיל, עמ' 145), כמו גם את עצם עמידתה על מוטיב התאומים ביצירתה (שם, עמ' 127).
- 30 שולמית הראבן, עיר ימים רבים, תל אביב: עם עובד, 1972.
- 31 ראו ולדימיר נאבוקוב, גוגול, מאנגלית: דורי פרנס, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1997, עמ' 49, 141.
- 32 "מלים כתחפושות", עיורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 166.
- 33 שם, עמ' 155.
- 34 שם, עמ' 152.
- 35 לעניין זה שבסיפור (ובהקבלה לסוגיית ספרות היש וספרות האין וסוגיית האנדרווגיניות), שאליו מתקשר הפסוק משירה של זלדה אשר מובא כמוטו בפתח מסה זו, ראו גם את מסתי "זלדה. שושנת היש ושושנת האין", כרמל 9, 2004, עמ' 39-43. ובייחוד יש לשים לב להשוואה שנערכת שם בין זלדה לבין פאול צלאן, ניצול השואה.
- 36 כדי לחדד את חתרנות התואר הזה ביחס לאווה ומוניקה, הנה כך נתפס תפקיד הקרנבל בעיניים לא-ספרותיות: "האנליטיקאי היונגיאני מיכה אנקורי טען שהקרנבל הוא ביטוי להכרתה של התרבות במתח הפנימי שיוצר האיפוק שהיא גוזרת על בני-האדם. לפי אנקורי, הצורך הנפשי בקרנבל נובע בעיקר מן המשאלה לשוב אל הכאוס ואל מקורות החיים כאחד", כותבת פרוני ברישמתה "משחק הנפש מאחורי המסכה" (אמיליה פרוני, המשחק: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 308). ולהבנת, אין צורך להדגיש שהמילה תרבות כאן אינה מתייחסת רק לתרבות המערבית או האירופית.
- 37 הציטוט-כיניי הזה לקוח מהסיפור "כיסאות הקש שלי" (בדידות, הערה 2 לעיל, עמ' 57), היכן שהמספרת, אישה ערירית העובדת במחלקת חשבונות, מעידה על עצמה שהיא אוהבת ספרות,

- אבל "לא בדרך הסנטימנטאלית, כמו שחובבנים אוהבים אותה, מפני שאני מן הקפדנים ולא הרגשנים". דרך שנכון לייחסה לאווה ומוניקה...
- 38 ראו גוגול, הערה 31 לעיל, עמ' 70-80.
- 39 "מלים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 110.
- 40 שם, עמ' 112.
- 41 בהקשר הזה, ראו את נאומו של גוגול (הערה 31 לעיל, עמ' 108-110) המבחין בין גורלם של סופרי היש לסופרי האין; כפי שהדבר יבוא לידי ביטוי גם בהמשך המסה.
- 42 חשוב לעמוד כאן על תגובתן הזהה-שונה כאחת של הקשישות לחריגת טיבריוס: אווה, ש"אינה יודעת אם לפחד או לצחוק" (52), פוחדת שיום אחד יעיפו אותו מהתזמורת (וכאילו אמרה שיעיפו אותו מהחיים); ואילו מוניקה, שאומרת את אשר על לבה כדרך הזאטוטים, לפחות פועה: "אך, טיבריוס. איזה בן-אדם. אך דו ליבר" (50). עניין זה חשוב לא רק כהדגמה נוספת להיות הקשישות שלם-חצוי, אלא לסיבת היבחרותה של מוניקה כקרבנו של הסיפור, תחת אווה. כנקודת השקה לכך, יש לציין שדווקא מוניקה, המכורה לשינה הגדולה, היא היחידה שאומרת: "זה נכון שהוא [המטרידן] עוד לא טלפן אף פעם באמצע קונצרט" (45). אף כי גילוי האמת מפיה כמוהו ככרכה לבטלה. לא רק שאינה מודעת למשמעות הדבר, ולפיכך אינה בשלה לנקיטת פעולות, אלא שאיש אינו שועה לה.
- 43 "מלים כתחפושות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 110.
- 44 זאת ועוד; ערוב בין היש לאין היה ממנן את הסיפור כך: היש הוא נקבי והאין – זכרי. אולם האנדרוגיניות פירושה יצור שהוא מעל למין, זאת אומרת מין אחר, כולי, שטמון בגרעין הספרות הטובה באשר היא ואשר מגולם בדמות מסוימת (למשל אורלנדרו של וירג'יניה וולף) רק אם הסיפור מחייב זאת. בהתאם לכך, הראבן היא אמנית-אין שלשונה הספרותית-כולית היא אנדרוגינית. יצירותיה המערבכות מכאן ומשם מעידות כל כך שניחנה בחירות הכולית לטוות את היצירה באיזה קול שתובע ממנה הסיפור, ולא אחרת (ראו פלדמן, ללא חדר משלהן, הערה 27 לעיל, עמ' 171).
- 45 ראו ניטשה, כשם ספרו מעבר לטוב ולרע, מגרמנית: ישראל אלדר, ירושלים: שוקן, 1972.
- 46 הראבן, "לראות ולא לראות", עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 132.
- 47 שם, עמ' 133.
- 48 וטוב כאן לקרוא את דוגמאותיה המהדהדות של הראבן עצמה (שם, עמ' 143), וכך לשוב להערה מספר 31, לנאום הגוגולי.
- 49 וזאת חרף היותי מודעת לעובדה שהראבן לא הכירה את הסוגה, באותה במידה שסירבה, ובצדק, להשתעבד לכל סוגה באשר היא; ו"גם מפני שהכי קל לסוג את הבינוני" (עיוורים בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 128). ולא זה מקרה סיפורנו המזהיר.
- 50 פלדמן, ללא חדר משלהן, הערה 27 לעיל.
- 51 כך הוא תיאורה של דולי יעקבוס ברגע הפיכחון (ובשיאה של כבדירות נפלאה): "כיבתה את האור וישבה על אדן החלון [...] אורות רבים. משהו כאילו התפצל ממנה ונשר, אולי הדרכים המתפרדות מכאן ואילך, במהירות קוסמית, וכבר אפילו אי-אפשר לזכור מתי הייתה אחת, בלתי-קרועה. 'הלוא צריך', אמרה דולי [...] מחר [...] אדע מה צריך" (בדידות, הערה 2 לעיל, עמ' 37).
- 52 כך הפסיכואנליטיקאית אמיליה פרוני בוחנת ברשימתה "מחשבות על סדר ואי סדר. מבוא למשחק כתנועת הנפש" (בתוך: אמיליה פרוני, המשחק, הערה 36 לעיל) את סגולות המשחק

- כמבוא לתנועות הנפש, בעודה נשענת על דברי הסופר והבמאי האיטלקי לוצ'אנו די־קרשנצו, שציין בספרו סדר ואי־סדר (1996) כי "רוב האנשים מבטאים גם סדר וגם אי־סדר [...] אף כי ניתן למצוא [...] הפתעות: כך, למשל, בניגוד לסטריאוטיפ שלפיו האמן הנהנה מחופש מוחלט, לפעמים עליו לגייס משמעת עצמית גבוהה בהרבה מאדם רגיל" (אצל פרוני, עמ' 122). ומדברים אלה מסיקה פרוני כי "סדר ואי־סדר הם כנראה כוחות קוסמיים, והאיזון דורש שיהיו מעורבים זה בזה" (שם, עמ' 123). אך יש לשוב ולחדד: מעורבים מתוקף דרישת הסיפר, האמנות, ולא מטעם פרשנות זרה וחיזונית. ובאשר להפתעות, אליבא דה אותו די־קרשנצו, האם לא ניתן לייחס אותה משמעת עצמית גבוהה בהקשרו של הכנר לפרות הברית שמזומנת לו עם אווה? "מלים כתחפושות", ניווריס בעזה, הערה 3 לעיל, עמ' 116.
- 53 שם, עמ' 111.
- 54 פרוני, "משחק הנפש מאחורי המסכה", המשחק, הערה 36 לעיל, עמ' 309.
- 55 בהקשר זה ראו אצל פרוני על מאפייני המשחק וליבתו בכלל, ברשימתה "מחשבות על סדר ואי־סדר", שם, עמ' 124.
- 57 אפשר בהחלט לראות את דמויות־המשנה הללו גם כדמויות ראי הכופלות את הגיבורים הראשיים, ואף כמעין שילוש ממקסם: טיבריוס־סמל פיג'ויה (רוב שוטר אביטן), כנגד אווה־מוניקה־השכנה קבאסו.
- 58 פרוני, "מבוא למשחק במיתוס ובפילוסופיה", המשחק, הערה 36 לעיל, עמ' 25.
- 59 ניתן בהחלט להשעין את "אהבה בטלפון" גם על סיפור העקדה.
- 60 בסיפור הנרון האישה השלמה אליבא דה הראבן, מחציתה ילדה (מוניקה) ומחציתה אישה (אווה). האמהות איננה גורם המעצב את הנשיות ואין היא נתפסת כחיונית. לאווה הייתה בת שנואה, שנתיקה עמה את הקשר וירדה מהארץ, ואין סימן לכך שהדבר מצער אותה. ואילו טיבריוס הוא לה (ולמוניקה) הבן שהיה יכול להיות להן, עם דגש על "היה יכול". ואולם מות מוניקה ואיחודם הלא־הרמוני של הכנר ואווה מבטלים את הנשיות (המאוד נשית של אווה), לטובת האופציה (או המעין שלמות) האנדרוגינית.
- 61 פרוני, "מבוא למשחק במיתוס ובפילוסופיה", המשחק, הערה 36 לעיל, עמ' 25.
- 62 חוליו קורטאסר, סוף המשחק, מספרדית: יורם מלצר, ירושלים: כרמל, 2005, עמ' 9.
- 63 את מוטיב הזכוכית, כסמל ליופי ולאמת (ובהמשלה, לספרות האין), טוב להשוות לסיפור־משחק המשלי של סרוואנטס "הפרקליט זכוכית" (מיגל דה סרוואנטס, הפרקליט זכוכית, מספרדית: פביאנה חפץ, תל אביב: בבל, 2003). בסיפור זה פרקליט, שהורעל כי לא ידע להשיב אהבה, מאמין שהוא עשוי מזכוכית, ועקב כך מרשה לעצמו להטיח (ולשקף) את האמת בפרצופה של החברה – שבזה לו ומגדה אותו.