

# בין הבריתות: ספרות היש והאין בסיפור "אהבה בטלפון" מאת שולמית הראבן על רקע הספרות-הmeshחת

לאה אין

"המחלה הביאה שתיים, זרות ורחותוקות, אל חדר אחד,  
וציוותה על הידידות לנגן לפניהן".  
זלדה<sup>1</sup>

## הקדמה

מסה זו תנסה לפרש בדרך לא קוונטיציונאלית, באמצעות ספרות היש והאין והספרות-הmeshחת, כמה סוגיות העולות מסיפורה של שלומית הראבן, "אהבה בטלפון", שהופיע בקובץ בדיות<sup>2</sup> – סיפורו קוטבי, מתעתע ורב-מלבושים, שהוא לעצמו טקסט יוצא דופן בכתיבתה ולפיכך לא הרבו לעסוק בו.

סוגיה אחת היא היותו של הספרות גם בעל רובד מטפייזי חריג, חרף העובדה שהראבן עצמה התנגדה לכל סוג של פרשנויות לייצירה הספרותית: "בכל הנוגע לכתיבה, אני בכלל פרוטוטנטית, דוגלת 'בSoloה סקריפטורה' – הכתובים לבדם, כמוות שהם. אינני בטוחה כלל שעליה להיכנע להנחה הרווחת שיש בכל צורך בתיאור ביןי לבין הכתוב" – כתבה הראבן באחת מסמותיה בקובץ עיורים בעזה.<sup>3</sup> סוגיה נוספת תלבן את חוסר הалиמה בין האני-מאמי הספרותי של הראבן בקשר לטיבה של ספרות טוביה – שבא לידי ביטוי במרבית יצירותה, ועל אחת כמה וכמה במסותיה – בין דרש הספרות, וזאת כאמור באמצעות ספרות היש והאין. לבסוף, תקרה מסה זו את "אהבה בטלפון" בהתאם למאפייני הספרות-הmeshחת<sup>4</sup>, העמוד אגב כך על הזיקה שבין ספרות זה לבין יצירות אחרות השיכות לסוגה זו ואף תצביע על ייחודיותו של הספרות.

מושגים אלו, "ספרות היש והאין" ו"הספרות-הmeshחת", מצריכים הסבר קצר (הרחבת והדגמה תבואנה בהמשך) בטרם אגע בספרות עצמו. אך כדי לאפיין את ספרות היש וספרות האין, יש להזכיר ולומר שבדברי הראבן, פסיקולוגיה איננה ספרות. ואמנם, גם כתבתת מסה זו מסרבת לראות בפסיקולוגיה כל' בפרשנות הספרותית – בודאי לא כל' בלבדי

ודומיננטי. ומדוע? פסיכולוגיה נועדה לחשוף ולתאר את חוקיות ההתנהגות האנושית, ואילו ספרות האין – בין אם היא משחקת ובין אם לאו – מטרתה לחזור ליפה, לנשגב. אי-אפשר לחזור לאסתטיקה ולאמת בעוזרת מתודה הרואה את האדם כמלול של בעיות נפשיות שדרכי טיפול בצד...

הדבר שונה כאשר מדובר בספרות היש. בהיותה ספרות המתארת-מתעדת את הקיימים, הכתובת בלשון ובמבנהים ספרותיים שמרוניים והשואפת להגעה לקהל הרחב – תחכוון ספרות היש לקוד הפסיכולוגיה או לראליזם הפסיכולוגי. כך, הקוראים בספרות היש יימצאו במחוזות עליילתיים מוכרים, סוף הספר לעולם יספק נחמה כלשהי, והדרש – אם הוא קיים – יהיה שkopf וסכמי.

ספרות האין, לעומת זאת, היא אמןנות ההתחפשות. הספר בORA-פרק עולם בעל חוקיות ייחודית וחד-פעמייה. מבניו הספרותיים רבי-העצמה שונים ומשתנים ומשלבים סוגות, ולשונו תמיד נובעת מותכו. איילך ספרות האין היא גם בעלת מטפיזיקה, קרי – מערכת סמלים הייחודיים לייצרה עצמה. כתבה הרaban: "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".<sup>5</sup> ועוד כתבה: "מדובר [בספרות] בלשון אחרת למגרי: לא הלשון הדנטואטיבית [...] אלא לשון קונוטטיבית, טעונה, הקשרית, כמעט הייתה אומתת מעלה באוב, המUIDה על עולם שלם מוחוץ למזה שנאמר, מוחוץ לטקסט [...]. כל המקרה יוצא מפשטו".<sup>6</sup> בספרות האין הקורא מצוי לכאהר במוクリ לו, אלא שאופן עיבוד המוכר זהה הוא אחר, מתעתע וקורא תיגר. הספר עוסק בנושאים "לא נחמדים" וא"פ מדכאים ומחייב אוטם באופן לא פופולרי; למשל, הוא בORA דמיות יהודיות למגרי, או בלתי מובנות, שאינן מעוררות בהכרח הזדהות. גם ההתרה והקתרזיס המלאכותיים, שהם אבני יסוד בספרות היש, אינם מובטחים כאן (זולת ההנאה מיפוי הכתיבה ומקוריותה).

ואף על פי כן, הקורא הנכוון להתמודד עם ספרות תובענית זו, יחוות התפתחות אמתה במקום הבידור או הנחמה המזויפת שספקת 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 קוראים...

הספרות-המשחקת היא אפוא תת-סוגה של ספרות האין, שחומרי הספר משמשים בה לא רק לאירגט הספר, אלא הם מכשיר-משחק לבחינת עצם, קרי הספרות והאמנות בכלל. אין הכוונה לארס-פוואטיקה. הספר אינו מסתפק באמירה או בתלונה על עבודתו או על מצב האמן. הוא רוקח ספרו "דיגיל" לכאהר, ומסווה בכך את הספר האומתי או את המשל שתחתיו. פעמים הוא עושה כן באמצעות כתיבה תאטרליות,<sup>7</sup> שדמיותיה כמעט סטריאוטיפיות, או שהן ארכיטיפים. אבל בועליה יהיה תמיד משחו מנגה או המסתורין והתעלומה. בסוף הספר נמצוא הקורא שלא היה לבדוק הוויטה. כל הספר, ופעמים אף לעיתים חזופה, לבדיקת גבולותיו. יצירת בדיון בדין בדיון נכלול ומתוחכם זה, מחדדת, באופן מוזר, את חתירת ספר האין לאמת, לאוותניות וליופי.

לסיפורם, מסה זו תנסה אפוא להראות כי "אהבה בטלפון" הוא סיפור מזמן הספרות-הmeshakte, וברוח היינ-יאנג<sup>8</sup> השורה על הטקסט, הוא מערבב את היש באין ולהפך.

### שות' בובות ועוגר

ההטרדה היא שנמצאת במקדש הסיפור "אהבה בטלפון", או לכל הפחות מחוללת אותו לכל סיפורו; אולי מפני שלפבי רוח ההיעדר המנחה אותו, אין ל"אהבה בטלפון" גיבור או גיבורה מרכזית/ת אחד/ת. הסיפור שתי גיבורות שهن זוג קשישות צבעוניות ומרתקות. אלא שגם "בובות של קרנבל" (45) ממכנות, אין אווה ומוניקה פעולות או מחזיקות את הטקסט מתוקף עצמיותן בלבד. אם בטוב – חי השגירה, ואם ברע – ההטרדה הטלפונית, הן תמיד מופעولات בידי גיבור שליש, ראשי כמותן, והוא הכנר טיבrios קולטאי. הczטלביות של שלוש הדמויות העיקריות הללו באמצעות מטויה תוסס של דיאלוגים<sup>9</sup> שמרכליב את מרבית הסיפור ומשרת את רוחו, הן בהחלט מעשה מרכבה לשוני נדר.

מעשה, אם כן, באווה ומוניקה, זוג מהגרות קשישות (מאוסטריה? מגרמניה?), "מודה" דאמן<sup>10</sup> כדברי הרaben, ובכיבול שוחרות תרבויות, החיות ייחד באופן שאן זו ממנה להוויה הישראלית ההמוניית והרשלנית. "ידיעות לעצמן ברגע מסובך זה במנחים של נשיות נושנה, של עקב גבוח ותחתוניות של תחרה שחורה, שאי-אפשר לחוץ בהם כביש גורא זה ששמו שעת צהרים". אך יותר מן הפן הגשמי, אווה ומוניקה חיות בהשלמה הדדית נפשית מופלאה, "מלכחות כפולה". השתיים כה מתואמות ומשילימות זו את זו, עד שלא אחת, או כל אימת שאין נחיצות עלייהן הרaben כאילו הן מדברות מגורני של אדם אחד, בעל קול אחד.<sup>10</sup> "ז', הן אומרות, וידיהן צונחות", או "כן, כן", הן אומרות, 'לשטר פועלה כמובן'" (42). וזה בדיקוק מה שהצמד-חמד עושה בסיפור זהה: הן חיות את שיתוף הפעולה בינהן עד תום, ובמילויים אחרים – את הדואליות של הסדר הבורגני. כמועה של שגירה, השתיים מארחות, מזינות ומנקנות נבר בתזמורת, פרא אדים פורק על, ששמו כאמור טיבrios קולטאי. והוא מצדיו מסיע להן עם חשבונות הבית ואורה עמן לחברה. גם הכנר הוא מהגר תולש (מהונגריה) להוויה הישראלית. וכך בוראת אותו הרaben: "הכנר טיבrios קולטאי הוא עגור שחור, ענק, ממושך, כל תנוועה שלו מעיפה קשותות של זוכיות צבעונית גבוהה, גבוהה, תנוועות גותיות. פרט לכך, הוא חי את חייו בכוון הפוך. כשהבאו הגרמנים היה טיבrios קולטאי בן התשע אדים זקן מאד. עכשו הוא יلد, כל שנה יותר" (44). טיבrios זה הוא מתי-חי. השואה הפכה אותו לאדם פוסט-טראומטי, זקן, אך אמנותו עשתה שייצער משנה לשנה, על כל המשתמע מכך. בהתאם לכך, הכנר חי וממש את גחמותו ויצרו במלואם: "'אהה', נהם טיבrios בשמחה. 'אני אסתכל במרקך. אני אסתכל בסירים. אני אפתח את כל הדלתות'" (שם). או מפי המספרת: "תמיד הוא מוצץ דברי מתייקה. גם בשעת קונצרטו הוא מוצץ" (47).

טיפוס אגוצנטרי זה – חינני וחסר עכבות ומורא, של האמן הילד הרע המרשה לעצמו לחרוג, לעבר או 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 הסדרורה עד זורא בסקרנות, ביצירות ובעוררות – חיהיהם המשולבים אלה באלה חdotsי מאבק. הכנר אינו יכול אתן, כשם שאינו יכול בלעדיהן; וכך בדיק גם לגבי הקשיישות. אף כי פוגמת עתה בתעלומת הספר שרוח הספרות הבלשית מפעמת בו,<sup>11</sup> אספר כי לילה אחד, לתוך עולם סגור, נוח, אך לא שלו זה, פולשת ההטרדה. "זה כמה שבועות מטריד אותו מישחו בטלפון, זקנות שכמותן, מי היה מעלה בדעתו, ומنبל את פיר" (40).

כדי לדעת מיהו המטרידן ולהביא סוף "לחטא הטלפוני הזה" (שם), נזירות השתיים בשירותיו של סמל משטרת בעל שם מצחיק – פיג'ואה, שהוא בסיפור גם נציגו הרשמי-מטפורי של הממסד. סמל המשטרה הוא מזוחה ("לאבא של סמל פיג'ואה היו שתי נשים, בית ליד בית" [...] כך נונתת לו הרaben – בסיפור צדי ורב-הקבילות לסיפור המרכז – עולם משלו), ותרבותנו ואורחותו לפיקד שוונים מאוד מלה של השלושה. "אבל עכשו הבתים אחרים [...] ניבטו בו השתיים האלה, בערומות של מלאכים [...] בבית הסרוג הזה, במקום שתהיאנה במקום חזק, מוקפות בניים ובני-בניים" (41). הבדלה זו, שבין הסמל כדמות שלולית,<sup>12</sup> לדמויות האחרות, מחזקת את קווים המתאר של הקשיישות על רקע המרחב ומדגישה את נשיותן כנגד הגבר הדומיננטי המניע את הספר, הכנר. אם כך ואם כך, הסמל תואם לסטראוטיפ של תפקido, בהיותו "יושב, גושי ווגע, מזין את הבלתי-נטפס ממנו והלאה, לומד את המצב" (40), ו... נכשל מלולות על עקבות הפשע.

מנגד, ומאהר שאין מדובר בסיפור ריאליסטי, לא דיבש לסמל זמן וסבלנות עבור הקשיישות, אלא שדרך חייה ועצמאותה הנשית – המוגבלת מאוד, אבל הכלו הוא בעניין המתבונן – מסעירה אותו: "למה צרייך אדם שפוי בדעתו כי סיוי סרוג על אסלת בית-השימוש, למען השם?" (39). ואולם בעודו החטרודה נמשכת, נהנה הסמל לחזור ולברך "בבית הזה, החרסיני, המפיתי, הסרוג" (שם), ולהיות קרווא רצוי היוטו ממין "הישות הגברית שסילקו מביתן" (שם); באשר "הסמל פיג'ואהאמין גבר, אבל סרוחנו עדין שבudadim" (שם) (והלא הקשיישות שמותע עליו את כל היבן!). וכך אפוא, כשהכנר הוא להן כבן שובב, אך גם אויב (עלום, לפי שעה), אווה ומוניקה – הן וועלמן המצויה, המוכחש, הדמוני-מלאכי, שאין בו מקום לשום מטרוד, "אפיילו לא לדבר עליו, פוי, פוי" – כובשות את לב הקורא! זה האחרון, במין עיורון, מגלה סלחנות יתרה לאורה חייהן (הטפילי, יש להודות), וא-התמודדות עם המטרוד מקסימה אותו. "רוזצות בעצם שיריהם [סמל פיג'ואה] כל אחת מהן על כף-יד גדולה, ויעביר בשולם. אווה מימין ומוניקה משמאלה" (שם). מתועתע אפוא להפליא על ידי משחקיה של הרaben, הקורא מוטה לחשוד בשכנתן החיקנית, גברת קבאסו, ש"שמה עין על הדירה ממול", היא דירתה המודה-דאמן. ובד בבד, הוא נפתח ליהנות מההטרדה הטלפונית הנדרית בעיניו כל-א-דרנית, על אף שהוא מפילה אימים על זוג הקשיישות, ואולי דוקא בשל כך... אגב כך, הקורא מתעלם, או סתם משועשע, מהתנהגותו הפוחצת של הכנר, כניגוד גמור לסמל המשטרה, חרף הפן הקפקא-יטרדי שמתגלם באזלתת ידו של הממסד. כך סבור הקורא כי לפניו עוד סיפור על תלישותם של מהוגים אירופיים בישראל, שהיו בודאי מוסיפים ומקיימים חיי תרבות ואסתטיקה פרטיים ומוגנים אלמלא ההטרדה שחודרת למשמעותם, כמוין ד"ש מן החוץalan-מתורבת.

כאן מון הרاوي לאזכיר את הספרו "מאסטרו" מאת ולאדימיר נאבקוב,<sup>13</sup> שיש זיקה רבה בין בין "אהבה בטלפון". שני הספרים כתובים דרך פריזמת הספרות-הmeshקמת, וכל-colsם, דרך הספרות-הmeshקמת, משל ערמוני על-אותות הספרות (ואהמנות בכלל). בשני הספרים הגיבורים הם מהגרים תושבים, המקיים אורה חיים ויחסי גומלין משוניים, טעוניים ואלימים, בمعنى אקס-טריטוריות חברתיות ותרבותיות, שהן בעצם אחריו הקלעים הנחשים של הספר – אקס-טריטוריה בעלות עצמו. גם ב"מאסטרו" יש שניים (אחים) דיים, כנגד אחד, החיריג, אולי כדי לעמוד על התפקידו המהותי של הספר (קרי, על בראית הדמויות הכהפיניות שלו, צללים לאני המספר), ומתוך מאבק להגעה לאמת, כמו גם ליהדות האמן, הדמות והיצירה. וכך שכוון המאבק (או התקיפה) שמתקיים בספרים הוא הפוך (כמו ניגודים אחרים בין היצירות), עניין התעלומה – קרי התההשות והרמיה שהן מעשה הספר הנכולוי – משיק בנקודות רבות. כמו כן, "אהבה בטלפון" עומד בזכותו עצמו. אבל מבחינות רבות, אם אכן קראה הרaban את "מאסטרו" עוד טרם תרגם לעברית, לעניות דעתית כאילו ניהלה עמו דיאלוג מרתק.

ואולם כמו ב"מאסטרו", כך גם ב"אהבה בטלפון" הטרדה אינה נוצרת במעשה קונדסוט עברירני יותר או פחות, שלכל היותר מזעע את הקשיישות. יום אחד היא גורמת למותה החתוּף מדי של מוניקה, אותה ממחזיות השלם. תפנית זו, שגム מוליכה את הספר לסתוּף הלא-יעוד-משעשע – מביכה את הקורא. גם גילוי זהותו של הפושע, הלוּא הכנר שראה בהטרדתו (בתחילה) ב"ביב-ב" – בדיחה לא מוצלחת, בבחינת עוד שיגוע משיגעויו את השתיים, מבלב את הקורא שדווקא נתה להאמין שאילו התקיפה של הפושע, שאף כי פוזרו בספר כמסרים על אם הדרך, הקורא התעלם מהם בగבורה. אך לא הוא לבדו שגה; עמו הוטעו גם הסמל והקשיישות. ואולי, כמו שמתוויה נאבקוב בסיום ספרו, גם בספר שלנו הולכה שולל הספרות עצמה...

### "לא ברור כאן, לא ברור" [או: הברית הפרדוקסלית]

"אני מבקשת לכנות [...] כל טקסט ספרותי, בשם מקפיצה [...] כל המתרחש באמת ביצירה מתרחש מחוץ למקפיצה, שמננה *קפצנו*", כתבה הרaban,<sup>14</sup> ודומה שב"אהבה בטלפון" לא רק שלא הוציאה את עצמה מכל קביעה זו, אלא שבעשה עוועיים כאילו התקיימו בה מילותיה של גיבורתה אווה, בעת שזו קבעה ברעד, אך גם בפיקוחונה הרגיל, את סיבת מותה של חברתה-כאהות-לה, מוניקה – "היא נבהלה".

ואמנם, אם הטרדה מחוללת את הספר, הבלה היא אווירית המרחיב שנפתוח בתום הספר, ושבו מועתקת הטרדה מן הקשיישות אל הקורא. הכנר "הרצחה למות" (55) מהתוצאות הרגילו, מקבל על עצמו את "גזר הדין" הלא-מוסוד, הלוּא הם "סורי המצחון", כשלאו מתקבל גם את אווה, שבנייה לפתע – אולי כי פני הכנר בהלויה "חריגים ממן-עצמם, תמונה כפולה" (שם) – כי הוא-הוא המטרידן. אלא שאווה איננה מסגירה את טיבריאס, והוא איינו נערץ או נשפט, אף שהיא מציגה אותו בהיסח הדעת, אם גם

בבהלה פתע, בפני הסמל. עונשו של הכנר – מפי הסמל, שלא למגרי נפתר לנו האם הבין מי עומד לפניו, ולא ב כדי – הוא כאמור לבירה מדי יום. פרי הבלהה של אואה, הקשישה החיה, שכאלו התיימה לפתע – מעורר תמייה רבה. חרב הטודתו הרת האסון של הכנר, היא מוצאת לנכון לכחות עמו ברית מטפורית, שהיא מעל ומעבר לעצם הביקור הפיזי, היומיומי, שטويل עליו הסמל. "אואה מניחה יד רכה על שרולו של פיג'ואה, ידה השניה אוחזת בזרועו של טיבrios, כקורתת ברית" (שם).

ובכן, כמו שכאה מקפידה בענייני אפנה, כמו שהיא אחת מ"המוחזאות והמביאות לנו את עונות השנה" (46), יש לבדוק היבט את הניסוח המנוגד והמתוחכם שתפרה לה הראן: יד רכה מניחה אואה על שרולו של הסמל, קרי על מדיו הרשמיים, וביד שנייה, בשר ודם, היא אוחזות פתאום, חזק, בזרועו, ככל הנראה, החשופה, העירומה, של הכנר. והרי אין ספק, כי מהות ידה הלא-מחיהית על שרול הסמל היא במחות תזה, אולי פרידה. אבל ידה שלט טיבrios כמו נטבעת בו לעד בקשר של גורלו. בברית.

מדוע? ומדוע מעבירה אואה את מלאה נאמנותה למטרידן דזוקא, במקום להוסיף ולדבוק ב מגון הגדול והמוסמך לכך – בסמל, קרי במשמעות; בשעה שאק קודם אמרו עליו החתימים: "אם המשטרה לא תעשה נסים, מי יעשה?"! (42). ובכן, כמלמולו של הסמל פיג'ואה, דבר אחד ודאי כבר התהווآن, והוא: "שלא ברור כאן, לא ברור..." (שם), ואין תמה שגם יוסיף ויהיה כך, אם ניווטה למרחב הספרותי גופא, מזהים את אואה כקשישה מן היישוב ואת הכנר כנגן מן השורה, בתזומות...

מה קורה לנו כאשר שוכחים שכולנו נמצאים, בעצם, בתוך נשף מסכות? אז אנחנו מוצאים את עצמנו בעולם של מה שפלוכר כינה בשם "דריעונות קלוטים", ובעניינו זו התגלומות הטיפשות. הרמן ברוך עורך הרחיק לכת ואמר: "מהו קיטש? הקיטש מגדיר את גישתם של אותם סופרים ש מבחשים למצואן חן בעני הربים, בכל מהירות, ואז עלייהם לאשר את מה שכולם בעצם רוצחים לשמעו, והכותב מעמיד את עצמו בשירות הריעונות הקלוטים". הקיטש לדידו של ברוך, הוא תרגום הטיפשות הטמונה ב"דריעונות הקלוטים" לשון של יופי ורגש. ואז אנחנו נרגשים עד דמעות, מרחמים על עצמנו, על הבנאלות והאימפוטנטיות של מה שאנו חושבים ומרגישים – באמת תיאור נאמן, הוא רק לא בדיק אמתו.<sup>15</sup>

ונכח דברים אלו, שבhem הבדילה הראבן בכתבה העיונית בין אמונה טוביה לזו הרדודה, או הלא-אמנות (או בין ספרות האין לספרות היש), ברי לקורא שעליו לחתוור למדרש הספרות, ותחילה לדקק ב מהותה של הברית. שחרי אם ברית החיים שנכרתה בין גיבורי "אהבה בטלפון", שהם כה שונים האחד מן השתיים ולפיכך מאויימים זה מלאה (אחרת מדובר הפחיד הכנר את חביבותיו עד שנזקקו להתערבות של סמל משטרת?) – אם ברית החיים הזו נטפסה בעינינו כל-הראבנית, לא-אפשרית, אך עדין הופשית להתקשרות ולהשתחרר, מה נאמר מעתה על הברית הפיזית-קיומית, שמקורה במוות? קרי, מה נאמר מעתה על השתעבדותו המוחלט של הכנר-האמן לקשר עם מלכת הבורגנות?!

ובמילים אחרות: لأن מקפיצה אותנו הברית? והלא לאור נסיבות מותה של תאומות-נפשה, האם לא הייתה אורה להרחק מעלה את טיבריוں לעולמים? או שמא מי שהוא "בן" סולחים הכל, היה וגורת הבדידות קשה יותר ממשקעי הזיכרון שיתלו לביקוריו? יתר על כן, אם הברית היא שם אחר למיצוי עונשו של טיבריוں, האין חטא נראה לפטע מעורפל, בשם שהיה בלתי רציני מלבית?

הרaben קבעה: "אסור להאמין לסופר בכלל".<sup>16</sup> ואף על פי כן, מן הידועות היא שהקורא נוטה להאמין לסופר ולספרותו כאילו הם מורי הדרכ שלחים עצם.<sup>17</sup> אלא שאם האמנות, ובכלל זה הספרות הטובה, חותרת ליפה בהיותה מעדעת על סדרי החיים, הספרות-המשחקת חותרת ליפה אף כנגד עצם קיומה. לכן, כשהוא בואה בסיפור, מנסה עתה הקורא להבינו כך: אולי לך מותה של מוניקה הוא, בסיכון של דבר, רוז גליי פני האמת, שיא ככלות הכל כה כעורה, מרותיה ומשתקת עד שבסיפורנו (ולא רק בו), מצטיינים כולם דזוק בא-יראייה, דבר שנכון לגבי כל סיפורו הקוביץ בדידות? ואולי עומד הסיפור על אפסותו של האדם באשר הוא אדם, הנידון לעתים למוות (כמו גם לחים) חסרי משמעות? אלא שבעצם הצנת השאלה הללו נסוג הקורא מן המרחב החוץ-סיפור שאליו הוקף, אל בריכת מי האפסים של "הreluונות הקלוטיים". שכן, גם שבתיהות אלה יש כדי להרים כמה מהחצאותיהן של המודה-דאמן, הן לא באמת תצלchner לקשר את מלוא החוטים המשתלשלים מן הטקסט הלא-פטור. ואכן, לא בחינם כשמצלצל הטלפון, ומן העבר השני מצוי שוב המטרידן, מוניקה, שנשאה להבדי לבד (לאחר שלשלחה את אורה להביא "חוט שחור!") נמצאת מטה על רצפת האמבטיה עירומה!

"היא נבהלה מפני שהייתה עירומה" (54), אומרת אורה, לבושה, חבויה ומוכחתת היבט. ובהיותה מבוהלת ב עצמה לrama הנפטרת, היא מוסיפה: "אילו רק לבשה חולוק [...] וככה, נורא אכזרי, כשבן-אדם עירום. אין לו גנה".<sup>18</sup> מתברר אפוא ש כדי להבין הזינקה אותנו המקפיצה, חובה علينا, תחילה, לא רק לפשט את חלוקה הצחורה של מוניקה,<sup>19</sup> אלא גם להסיר את תחפושתה של הרaben.

"האמת אינה ניתנת לחלוקת, ועל כן אינה יכולה להכיר את עצמה; מי שרצה להכיר, חייב להיות שקר", כתוב קפקא,<sup>20</sup> כחומר לטענות הרaben על היהת הייצה יהודית וחיד-פערית. אך מהו הדין לגבי סיפורו של פי הרובד המטפי שבו ניכר שהוא משל על האמנות, ושהמרחב הנפתח ממנו מגביה הרבה מעבר לאדם, או לטבע האדם, היו בעיותו הסוציאלוגיות-פסיכולוגיות אשר יהו?<sup>21</sup> רוצה לומר – מה אם מהות הספר מרקיעה ממנו והלאה, ממש אותן קשותות התנועה החופשיות העשויות זוכחות צבעונית, שבחן ציירה הרaben את הכנר? או בשם שניסחה הסופרת במסתה: "הספרות היא אחת האמנויות, בדוק כמו המוסיקה, בדוק כמו הציור, והוא קרובה למוסיקה ולציור יותר מאשר קרובה לכל עניין מילולי"!<sup>22</sup>

מותה הקל והמטופש של מוניקה הוא, לפיק, גם המקום שבו נכנעה כביכול הרaben לכוח השפעתו ההרסני של טיבריוں,<sup>23</sup> כנעה שתזאתה מגולמת בברית פרדוקסלית. אך אין הכוונה עוד להטרידתו של הכנר עצמה, כי אם לאישיותו-אמנותו החורגת והמטרידת. אלא

שבטורים נתקדים עם מעשה ההתהרה, ולאחר הפעורים שמתגלים בין כתבי הרaben הבדיוניים לאלה העיוניים, יש לקפוץ רגע אל מחוץ לטקסט ולשאול: האומנם סותרת כאן הספרת את המסאית? יתכן; ראוי להמשיך ולהעמיק בכך. אך דבר אחד הוא מוחלט: לסתירה זו אין שום משמעות. מותר להראבן לעשות בסיפורה כמעשה טיבריאוס ולחצות את הגבול, ובדומה לתגובתן של הקשישות – להיבהל מן המסקנות המשתמעות מכך.

משמעות, כדי לספר את האמת בבדיה מותר לספרת – אם נאמץ את רוחו של קפקא – לטעות שקר אפלו בתודעה! (או להיחלש באמונתה). האם הרaben המסאית, כמו גם כותבת מסה זו, "מסכימה" עמה? לא ולא. האם "דעה" הרaben לאשורי, בעת שנשכה אחר סיפורה, את האופן שתחתnom בו את "אהבה בטלפון"? אין לדעת. וזאת חרב קביעהה כי "רוב הספרים הטובים מודעים למגוריימה מה שעשו [...] ורבותי זו תמיד בחירה".<sup>24</sup> ובבחירה השם הכמוי-קליל לטיפורה עשויה לתמוך בשתי האפשריות כאחת – שיעיה ושלא ידעה. אבל אם הרaben הקוראת אכן הודהה שיש טקסטים שכמוהם לא הכירה מעולם,<sup>25</sup> מודוע לא יקרה פגagog הזהה, המעביר את האמן למלהני ספרות חדשים – גם אם חד-פעמים – להראבן הכותבת? שהרי כפי שהוסיף קפקא: "חופשית נעשית הרוח רק כאשר היא חדלה להיות משען".<sup>26</sup>

כדי לסכם את כל התהיות שהעלתה מסה זו עד כה, אגיד כך: "אהבה בטלפון" הוא שמו המתעתע של סיפור-משחק מתעתע בכלל,سلطומי הוא חריג בין סיפוריו הקובץ בדידותו שמננו הוא לquo ובן חורג בספרות העברית בת זמנו. אלא שהראבן, ספרת בעלת אמת אמןותית בת חוריין, מעמיקה ובלתי מתאפשרת, לשונה מהΖב של דיק, וודאי לא ספרת להמוניים, או עצירה במחנה ההסגר המתקרא ספרות-נשיםים<sup>27</sup> – מילא לא נחשבה מעולם לרגילה. נהפוך הוא: הראשוניות, ההעה והמעורבות דבקו בעקביה באשר הלהכה.<sup>28</sup>

ועם זאת, גם בספר הנדון מתקיימות רבות מליבות כתיבתה, ודאי אלה שמצויות בקובץ בדידות. אמונה כמה מהן: היחיד (הבודד) מול הרבים, אך בעיקר מול השניים; מוטיב הפיצול-כפילות-זוגיות השגור אצל, שמתגלה בתאותים או בזוג מכל סוג שהוא, הקשור/מנוגד בקרבה יתרה וסמלית; חריגת היחיד (או החריגה עצמה) כנגד קיבעונו של מצב או רעיון, או כנגד עיוורון הצביר; המאבק המוסרי והלא-מוסרי של היחיד בעולם סדור והגון כביכול, אך בפועל כאוטי, אוטום ועוין; בקשת האהבה או ההתקבלות של היחיד (ובדרך כלל החריג והבודד) אצל الآخر, או הרבים, הנדונה לרוב לכישלון, ועוד.

בקו המתה זהה שבין חריגות של כפילות עצמית (קרי, אי-התפצלות ממשית, כפי שקרה לטיבריאוס) לבין חריגות של כפילות לא-זיהה (אחרת, או תאומה, אך ממשית, כפי שDOI עיקbos, בספרות "בדידות", מהרהורת על אי-יכולתה לתפוס את דמותו בעלה הרחוק ממנה כשהוא אינו לצדה: "אולי יש לו קיום אחר, פנים אחרות") – על פניו הקו זהה מונחים כל ספרי הקובץ.<sup>29</sup> וכך הדבר, במיהה לא מובטחת, גם ברומן הראשון של הרaben, עיר ימיים ורביטים,<sup>30</sup> שכל כלו מצבים, גיבורים, נופים והש侃ות עולם העומדים בסימן דיאלקטי של זוגיות וכפילות כנגד הבודד והחריג. העולם מכיה בבודד, בחרג, או, אם תרצה, באמן, בסופר. וזה האחרון מהה (או מונחה להכות) בעולם בבקשוי אהבה.

ואף על פי כן יכול הקורא לתפוס, אפילו הוא בקיין רק מעט בכתיבתה של הרaben, את חריגותו המצלצת של "אהבה בטלפון". מדוע? התשובות המיידיות כמו צווקות מן הטקסט: בשל ההומו הולחן והאיורונית העזה, בשל העלילה הקלילה והכמוש-סתמית שמחפה כאמור על התرسה בדרכו ושבחרור לא-אופייניים לכתיבתה הרצינית-עד-מחמירה של המספרת, וכן בשל מבנהו הלשוני הייחודי מכל בחינה ומבנה-העל שלו הבניי הוא עצמו כמשחק. כך אפוא, יוצאת ש"אהבה בטלפון" הוא סיפור שմבקש להציג תיקון – לא שגרתי – לאמן, לסופו!

קריאה אידאלית, ככלומר קראתו של הקורא היצירתי העובד עם הטקסט ומרומם עצמו אל מדרגת הסופר, הקורא שאליו כיוון נאבקוב,<sup>31</sup> תעיד כי "אהבה בטלפון" הוא בעצם מה שהרaben עצמה הגדרה פעם: סיפור "המשחק נגד הטקסט".<sup>32</sup> מה פירוש "נגד הטקסט"? נגד המטפיזיקה של הסופר? נגד מהות שנוצרת בו, ואז באחת משנה פנים? מסה זו ותגמים כי לפניינו סיפור שבנשימה אחת בורא את עצמו ומחסל את עצמו גם יחד; לאחר שמה שכתוב בקופסה השחורה של "אהבה בטלפון" ואשר מתרשם בסופו לנגד עניין הקורא, הוא השאלה המפתיעת, ושמה המבהיל, ובוודאי כשהיא בא מצד סופרת דעתנית כהרaben – היש קנה מידה ראוי אחד לבחינת אמנות טובה? או שמא יש, ואפשרי, גם קנה מידה אחר?

### "תכנית לבתולות משנה המינים"

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

"ספרות יש הרבה מאוד תיאטרון", כתבה הרaben.<sup>33</sup> ואכן, גם אם מהוויות סיפורה מהופשות מתקף מיטב-השיר-כובו ומתוקף התעtooת הגלי והמעיל שבספרות-המשחקת, הzn אין חדשות. "הייש ישנו, והאין איןנו", אמר הרקליטוס (המאה ה-7-6 לפנה"ס). האדם שבא מן היש, דוחה את האין, אך גם נמשך אליו בסקרנות אין-קץ. בדרך סיזיפית זו סולל האדם שוב ושוב את היצור שני הקטבים הלא-נפגשים-לעד הלו, לפחות לפי תפיסת הפילוסופיה המערבית. גם לפי האני-מאמין הספרותי של הרaben, בספרות הטובה היש והאין לא ייפגשו. אסור להם.

ולכארה, הדרך שבה לא ייפגשו, קרי האין, היא שהייתה אמורה, אולי, להוות בספרות הנדון את מקור החידוש בצד מיומש המטפיזיקה הראובנית הצפוייה. "אפילו מוקוזה הגיע בסופו של דבר למסקנה שהאמנות אינה מייצגת את מציאות הקיום ולא שום דבר אחר, והאמנות האוטנטית היא מהפכנית רק בכך שהיא הופכת על פיה מושגים מקובלים של המציאות; ככלומר שוב הכלים, לא ההגיג", כתבה הרaben ב"מדוע הביקורת מרובה לשגות?".<sup>34</sup> כן, אלמלא החרינה.

שורש החറיגת (שהיא גם הברית/אזור הדין) הוא ברוח היין-יאנג שבאמצעותו בוראת הרaben את גיבורי סיפורה. כלומר, לא רק שמנינה ואווה נפגשות דרך קבע עם טיבריוס,<sup>35</sup> אלא שהכnar שואף לאם משחו מרוחן של זוג הקשיישות (כפי שידוגם בהמשך); ובאליה האחרוניות יש, מעט מן המעת כמובן, מהרו מהרתו הטיבריוסית הטיפוסית. כך, למשל, כינויים רבים, ולאו דווקא מחייבים, יש להraben בעות שהיא בוראת את השתיים. כל הכנויים והתארים הללו מטלתו נבראו, זולת אחד: "בובות קרנבל". כינוי זה, אף שהוא תואם בחלקו הראשון (בובות) את נשיותן הישנה, שוגם מן הפן המהותי מגיעה עד אבסורד, המילה "קרנבל" כאילו חותרת תחתיה ממש. הכאוס, השמחה ללא גבול והשחרור המתריש שבסוד הקרנבל<sup>36</sup> זרים מאד לאישיותה המאופקת ולשגרתן של הקשיישות. ונדמה שייתר מכולם מתאימים לרוח הכנר. ערובה זה משרתת את רוח היין-יאנג הבונה את הדמויות והסיפור.

אך כדי להבין מדוע איני מקבלת כמובן מלייו את קרבתם של שלושת גיבוריו של הטקסט, לא כל שכן את ערובם יחד, אמקסם תחילת תכונותיהם. כאמור, אווה ומוניקה הן סוג של שלם. שתיהן שוחרות תרבות ומשכילות, אף שיש לדיק: פסידות-תרבויות ופסידות-משכילות; "חובבניות אמונה".<sup>37</sup> כי חוץ ממה שנאמר עלייהן ש"תמיד הלכו יחד לקונצרטים, לבושים נפלא", לא נאמר עליהן שום דבר ממשי המוכחה את השכלתן. וכפי שמתחווור לקורא המפוכח מעטה, גם חכמתן הטבעית אינה מזהרת. אווה היא הירידת "הרגילה" מביניהן, היא מורת העבודות, ואילו מוניקה היא התלמידה הידועה באופן אינטואיטיבי ולא מסודר. ויתכן שהיא גם דיסלקטית. שתיהן מטילות את ענייני הכספיים על הכנר, אווהבות מושבעות של סדר וארוגן, אך גם פחדניות גמורות.

בעוד אווה, שהייתה לה איזו התנשות חיים בדמות נישואין ובת שניתקה עמה את הקשר, היא "הרוואה" מעט מביניהן, מעשנת במייטה, מציקה למוניקה ומאזכרת את המות בזיכריה כקמִפְרָה עמה איזה הסכם לא כתוב – מוניקה הרוואה הנמוכה היא כתינוקת ש"תמיד מאבדת סכומים, לא רושמת" (47), תאבת ניקיון ועטופה בשינה תמה. וראוי לראות את שנותה של מוניקה, שהיא כשינה "הראשונה בעולם", המתחדשת לה מדי לילה, בסוג של מות בחים או כמין מעוכבות. שחרי לא בכדי היא נעלבת מעצם אוזרו של המות בפי אווה, "לא מדברים כאן [בבית] על מות" (51).

אך בעיקר מייצגות שתיה הקשיישות את היפה והטוב באמצעות החומר, החיצוני והגשמי: בדים, בגדים, תסוקות, נעלים, חיויכים לשם החיקון, התקשטוויות, בישול מצוין, אביזרי נוי מוגאים לבית ועוז. אלא שאין מדובר בחיצוניות ובצבעים סתם. هو, לא. "אווה אומרת שהצבע הוא האסתטיקה של דלות-העם. וכך, פשוט סמכות. משחו אלוהי כמעט" (46). כלומר, הקיטש של מי שהraben מכנה אותן "גוררות מעיתון" (45), מועלה כאן לדרגת אלוהות, בשורה.

חיים עטופים, יפים, שגורים ונקיים אלה, מהווים את הבודגנות בהתגלמותה ובלטמותה. מוניקה ואווה הנקה, ותמיד בצוותא, מקור הסדר והנעימות בעולם. הן החמלת והחומר, החלות במעטם וההתידדות עמו, וההתיפוייפות המדווחת היא בראש מעייניהן: "כשהמודה"

דאמון לובשות חצאיות של טוויד, הסטיו הגיע" (46). لكن, כשמוניקה מתה, מתפטרה אווה ממלכות המודה-דאמון, "אין לך בעולם מודה-דאמנה אחת, מוכrhoה להיות זוג" (55).

ההמשלה המתבקשת היא ליוירה של ספרות המיניסטרים, ספרות הייש. זו שלשונה גוזרת מן התקשורת, "המבקשת לשאת חן", תלוית ההקשר והמסד, העובדת "בשירות הרעינונות הקלוטים", מבקשת "לבשר את האביב", לטפה אשלויות ולהתבצע במופר, כאילו אין עולם אחר. מה זה עולם אחר? מות. כאב. פצע. הטרדה. ועל אחת כמה וכמה בשאלת מגולמים באמצעות מבנים ומרקם לשון ספרותיים מקוריים וחריגים. כי ככל אسور שייהיו. פוי.

בסיפור זהה גם קובעת הרaben בעוזות, שחרף כל ההיתמות וההתקשות של ספרות הייש, מדובר בספרות דורך מקום, זקנה. "כבר יותר מעשרים, שלושים שנה הן חנותו בתוך פניהן, לא נשתנו. אותה מוניקה ואوها אווה, אולי רק קשיות מעט יותר, לא כל-כך גמישות, כמו גומי ישן" (47). היש טעונה ביקורתית מזו נגד הפסיכו-ספרות, או הפסיכו-לשון? לא קובלנה חריפה מזו, אך שווה לה, וכתובה בנאבקות עיונית, נמצא אצל המכשף הרוסי. בברק אכזרי מבديل נאבקו בינו ספרות הייש, שאות דרך כתיבתה הוא מדים באמצעות המונח הלשוני פושלוסט<sup>38</sup>, בין ספרות האין, שמייצגה הגדול בעיניו הוא גוגול. אולם אפשר גם לשוב ולהתפос בಗימתה של הרaben: "חובבנות מופיעה בצורה דומה אצל הרבה אמנים, זוף מופיע בצורות דומות למדי, יש כללים ברורים לשון כזבת, לפסידו-לשון".<sup>39</sup> ובמהשך: "סופר אינו מתאר את תקופתו ולא שום דבר אחר; אין הוא מדוות, הוא יוצר [...] בלשונו חסירה האבחנה בין ספר מדווח לבין ספר שהוא יצירה; אבל אسور שנאבד את ההבדלה הפושאה הזאת".<sup>40</sup>

בנוגד הצמד הזה עומד הכנר, היוצר, כסמל בספרות האין. זו הספרות שאינה קופאת על שמריה, אלא היא נועצת, מתחדשת ואף מסתכנת.<sup>41</sup> ובעיר, היא איננה פוחדת ומתחשת. אך מאחר שתוכנות הכנר נמסרו לעיל, כדי לשים לב לכל הפעמים בספרות שבהן מתעקל טיבריוס – שיחסיו עם אשתו רעים, וחרוף התהום הפעורה בינו לבין הקשיישות הוא ניזון, גוף ונפש, מתבשיליהן – להכריז על "פיצול אישיות". זהה מעין שאלה נואשת שלו להשתתיק ליש; להיות מעט אווה-זומוניקה ולהימלא בחוויתו של השלום, הזוג.

סיבה אפשרית לכמיהה זו היא פצע השואה של הכנר, שהרaben, דרך המספר התנ"כי החביב עליה, הוחצבת בזוג מיילים בלבד: "לשבאו הגורמים" (44). פצע זה הוא מוקד משיכתו-דחייתו כלפי הקשיישות, כמו גם המקור שמננו צמחה האמונה שלו, היא אמונה היעדר; זו שמקורה, ולא אחת גם תוכאתה, רעב, כאב, בידות ואינחנה. כי יש לשוב ולהבדיל את ההבדלה הפושאה הזאת: בעוד המודה-דאמון, "עופות בהולמים" (42) שכמותן, איזנות למוזיקה כשהן לבושות נפלא, טיבריוס, "עגור שחרור [...] כל תנועה שלו קשותות של זוכחות צבעונית גבוהה, גבוהה" (44) – מנגן וחוי אותה! יוצר אותה כל ערב מחדשי! וכי ההבדל הקטן...

זאת ועוד: בעוד השתיים מצפות כי ינגן את גירג לפי התווים, בצייניות, טיבריוס האמן הטוטלי, הביקורתני, נוטה להשתעטם ולערוב את היוצרות. "פוי. ליסט. גירג. רחמנינו. תוכניתם לבתולות משלוי המינים. ואיזה מנצה. סתום וחרש והכי מטומטם" (שם). שופע קונדסות

וחrigerות, מאיים הכנר כי הערב יחול "באמצע גraig [...] ארבעה טקטים שלמים של 'אך זו ליבר אוגוסטין'"! (45). וכיון שהטיב למדנו טיבריוס נאה דורש ונאה מקיים – הקשיות המאזיניות לקונצרט ברדיו ברוב קשב, אכן מזועזות עד עמקי נשמהן.<sup>42</sup>

בסוף הסיפור הרaben מגשימה לנדר את מושאלת ההתפלות שלו וחוננת אותו ב"פנימ כפולות". משמע, היא מקרבת אותו לחברותא, להרמונייה, לשלהמתה ה"אווה-מונייקית" (כאפשרות אחת לפירוש הرارבני את מוטיב ה"כפילות-פיצול"). בכך היא גם מקרבת אותו כביכול לאהבת-האם (או להשתיקות) שהוא מיהיל לה. אלא שהנס הזה מתרחש בעת ההלוויה, כאשרו המתפרקת מלכות הזוג נותרת לבדה, ושהז גם נכרתת בין דמיות היש והאין הלו הברית – העונש. קרי, אם עד עתה התרנו, בנהת, חוט אחר חוט, כבמשחק, את תחפושת הספר, לפטע מן הרاوي שנוחש לא בנות. אך לא העירום המטפורי עלול להציק לנו, אלא עלה התאניה שפתעה-פתאות נתעטף בו, במשמעותו ומוסרנותו, הנמשל...

טיבריוס הוא האמן הבודד, נטול האיזון מיסודה, המתריס לעד, זה שהוא "אדם בעל תוכנות, [...] צירוף התוכנות יהיה תמיד חד-פעמי, ויחודי וחומק מכל הגדרה".<sup>43</sup> לאור זאת, האין "פנימ כפולות" אלה, שהוא מקבל לפטע מידי הרaben – משונות? זאת ועוד; לאורך כל הסיפור, מוטיב ה"כפילות הرارבני שנאבק בעצמו באופן דיאלקטי מעצם כך שהרמוני הוא גם הבודני והחברותא היא גם הזקנה והמוות – מוטיב זה פוסח על הכנר. הרaben בוראת את טיבריוס ככאוס בהתגלמותו. הוא האנרכיסט. הוא מפר הסדר הטוב (הרצף הcronologique, התווים, המינים), ובתודתו האחת יותר מדי, אף יוצא שהוא מחליף את ברית החיים המפוקפקת בברית המוות! קרי, פרי החירגה, שהיא ממילא בעוכריו, יהיה מעתה תוספת להתייסרות שהיא מנת חלקו מה עבר, ובשל קנתו בקשיות וקשייו בבית אولي אף תוספת להתייסרתו מדי יום.

והנה על אף טיבריוס, כארכיטיפ לאמן האין, הוא מי ש"מת" מדי יום בשל כאבו וזכרוןונו ובעגל שהוא חי לא-עתוף, לא-מכחיש ולא-סרוג (גם מושון: סורג ובריח), בסיפור הזה השתחררה לה דוקא מוניקה... ואפשר ורצוי לשאול מה מוניקה, ולא נניח אזהה (מעבר לכך שמליא מטה זו ולא זו). בעת נגזר על הכנר – ועוד מפי הממסד שלא הכיר בו עד אז, ובטע לא כאמן – עונש בדמות שיתוף פעולה קבוע, "מוסכם", שאין זו ממנה לרווח. ככלומר, גזoor גורה הרaben על אמנותו של טיבריוס גור דין מות! ובמילים אחרות: היהכן בכלל שייהיו לאדם-אמן בטיבריוס חיים בלי התנאי הבראשייתי לאמנותו? קרי, בלי החירות המוחלטת, הנצחית?!

### "טיבריוס, זה נכון? מה שאני חשבתי?"

כדי להבין את פשרה של ברית המוות מצד כל המוחופשים-מופושטים, תחזור מסה זו למתווה שלושת הציגים הנאבקים זה בזו ומצטלבים בהתאם במרקם החוץ-סיפוריו שהוזכר לעיל, תמקם מחדש את שלושת גיבוריו של הטקסט ותאייר את יתר קפליו החבויים. כך

אפוא, מבחינת המאבק בשאלת מגדר הכתיבה, מעדים גיבורי "אהבה בטלפון" כי הספרות הטובה, ספרות האין, איננה נשית ואיננה גברית. לשונה היא אנדרוגינית, נשית וגברית כאחת, ככלומר על-מיןית. בה-במידה, הספרות הטובה איננה בוגרת או ילנית, אלא היא בוגרת וילנית בו-זמנית, משמע על-גילית.

בain לסייע-משל הזה גיבור מרכז אחד, אלא שלושה גיבורים קוטביים – שתי נשים וגבר, מכילים הגיבורים את כל הניגודים הללו בצחותא; והניגודים אף מועצמים על ידי עצם מעשה הברית. כך או אחרת, הם אינם מאפשרים הכרעה, אלא מחזיקים את המאבק. הכנר ישלב את זרעו בזו של אואה, וחירוטו, ששוב לא תהיה בלתי תלולה בדבר, תיגם. הווה אומר, הספרות הטובה לא רק נאלצת לקיים יחס גומלין קשיים, אך בלבתי נתקים, עם ספרות היש, אלא במידה מסוימת שתי הספריות מפרות זו את זו ומדכאות זו את זו. קודם לפטירה, הקשיות הופרו באופן מנטלי, וטיבויסו באופן גשמי. כתעתה ההפכו היוצרות. זאת ועוד; בסיפור תחכמוני כ"אהבה בטלפון" יש בהוכחה האנדרוגינית ממיין הסכנה.

מיזוג לשוני-מין זה עשוי לתעתע בקורא שיבקש אולי לראות בסוף הסיפור, קרי בזוג החדש שהתקשר בברית גורלית, מעין מזיגה אידיאלית של ספרות זהב. אולם מותה של מוניקה חולל שינוי גם באואה! בהלויה היא כבר אינה כבuber: "המעיל שהיא לובשת כל-שללה [...] ולא נשאר הרבה אואה בפניהם" (55), כך שהנסיבות שבנה נוצרה הברית הפרודוקסלית רק מגדיות את הפער בין הכנר ובין אואה. במילים אחרות: זאת לא "המלכות הכהולה" של שתי הנשים מלפנים. ולכן, אף שהזוג החדש עבר שינוי מהותי, תגותת הדכדוך שלהם למצב החדש מעידה שהוא אכן, שאינו קשרו בנסיבות או בלשון הסיפור, אלא מצוי בגרעינו – השתבש.

ואף על פי כן, כמו מאליה עולה השאלה: האין אנו אמורים לשמה ברך הנולד? ובכן, אינני מסתננורת לראות ביצור הכלאים הזה פתרון או פשרה אופטימליים (שאינם בنمצא) בספרות, אלא עונש שכזו מבחן. מתווך הרצון לשמר על רוח היין-יאנג שבתקסט, יש לבדוק מודיע השילוב הזה הוא מוקור לרעה חולה, או מהם אלה שהיו נלהבים לתומך בו. ראיית-חсад רומנטית שומרה לדוגלים בפרשנות הפסיכולוגית של התקסט הספרותי,<sup>44</sup> אלה שהיו נאחים אולי במשל הארכיטיפי של אורפאוס, האמן-היצר, על-אודות מאבקו המתמיד לאחד בין הכוחות הקוסמיים של התבונה והיצר באמצעות האמנות (אילו רק היו הקשיות שלנו סמל לתבונה). וכי שכביר אמרה הראבחן שספרות איננה פסיכולוגיה (ענין שמסה זו עמדה עליו בהקדמה), כך היא גם אינה ערובה בין הייש לאין מתווך צרכים אקדמיים, רוחות אפנה או פרשניות זרות.

"אהבה בטלפון", לעומת זאת, כן מכיר בשאלת המאבק שבין האמנות לבין המוסר. הוא מוכיה שמהרייבט הצורני, הסיפור, כהמדי, בשיל שלל אמצעי הרמייה שלו – הحل בסתירה הגדית שאין-בלתה לכתוב את האמת באמצעות הבדיה, עבר בתחבולות ובהצלבות, במוטיבים ובמטפורות, וכלה בהקשרים ובמהשנות – הסיפור הוא בלתי מוסרי. וזאת חרף צל הספרות-הmeshaktת המוטל עליו בבחינת סדנה פתוחה. מן היבט הפילוסופי

הוא מוכיח כי האמנות אינה מוסרית או לא-מוסרית, אלא היא מעיל למוסר.<sup>45</sup> טיבריוס מטריד את הקשיישות ללא הנד עפוף, אוטום לכל תוצאה אפשרית (בכל זאת, מוניקה זקנה, והלב, הלב...), אך גם האזנת המשטרה לטלפון של רעוטיו אינה עוזרת בudo. אין לו שום יחסים עם הממסד.

אולם בדיעבד, עונשו של אמן-האמת הזה, קרבן מיום היולדו, גם הוא איננו מותקף באמות מוסר רגילות. חurf' אחריותו למוות, אין הוא משלם בדיון כפושע רגיל, הוא איננו נחקר או נאסר. ואף על פי כן, עצם מחוייבותו (גם האישית) לארח לחברה יומיומית לוגברת ברגונות, וביחד לקשה מבין השתיים, היא עברו עדכון מחודש לטבל. שכן גם אם זכה בסוף להיות "זוגי", מפוץל, ולא גלגל שלישי – שברצונו בא, ברצונו הולך – זוגיות זו כמוה כמאסר עולם; או, לפחות, כחריגתו בפועל. הציגות הבא אولي ישילט מעט סדר בכאוס (הנפלא) שהשתורר לפתח ויזוק או רונספ על היוצזרותו המבהילה של הזוג החדש.

הסופר כותב ספר, וידע שבסביבות, במיוחד המציגות הישראלית, חלק גדול יראה-וילא-יראה אותו, כמוות שהוא; ועל חלק מתאנו העניין זה מתחילה להופיע בכתיבת, למרכה האסון, ומתחילה לכתוב למען השבט, במונחים בדוקים שהשבט כבר יודע, ויזהה את עצמו, ר"ל, ויתברך, לטוב ולרע, ויריע לנו. דרוש הרבה מאוד שקט וחרכה מאוד כוח כדי שתפקידו במאית יתמקדם בספר בטחורתו, ולא במאה שהשבט יודע וחושב, בסטריאוטיפ השבטי שהופך מיד גם סטריאוטיפ מסדי, כלומר קאנון. והבחירה היא לעתים קרובות בין השבט לבין החסד.<sup>46</sup>

הנה כי כן, גם בסיפור של הרaben נוצר קשר בין ספרות האין לספרות היש. המדבר בקשר גומליין, קשר מכונן, שכל כלו נובע מחולשותיהם של שני הקטבים האמנותיים הללו – קשר ביזקקוט. אך מרגע שנפל בספרו הממותה הלא-ינקון, ונגזר הדין הלא-רגיל, מסקנתה המטפיזית של הרaben במרחב החוזי-סיפורי – מייאשת. כאילו אמורה: זה שדרוש לסופר הטוב הרבה מאוד כוח ושותט, הוא בבחינת אידאה פיקס. שכן לפי סיפורה זה, לפחות, הדבר אינו עומד ב מבחן המציגות. ספרות האין עלולה להרוג את המרכז (כמו גם את הקורא), אומרת הרaben ב"אהבה בטלפון". זהה ספרות ההולכת עד הסוף, והוא קייזוניות בכל מובן: לשוני, מטפיזי, ריעוני, צורני, מבני, חוויתי, הכל... בדרך זו עלולה ספרות ההיעדר להגיאו לאין המוחלט, ובכך לסכן את הזולת ואף להסתכן עצמה. להיעלם. וזאת אף קורה בספר: הכנור, באין דרך לומר זאת – הצליח, אך גם נכשל. CISLONO אמנם מזכה אותו בפניהם החורגות ממנה (ולא ב כדי "mdi פעם הוא שולף ממחטה ומנסה להחזיר את הפנים למקומם" [55]), אך הוא גם גוזר עליו ברית, שכן (וכאן בלבד) פירושה ההרabi נשייל להיות לא לדקדק עם האמת, לא לחזור בקייזוניות בת חוריין לטהרת הספרות, ולפיכך לרך את כוחה של ספרות האין (והכוונה היא לנמשל הספר, לא לסיפור עצמוני). כי כמו אצל הכנור – והוא ב החלט בובות הצללים שלא בטקטט – היתכן שהצלחתה-פשרה של הספרת היא גם כישלונה? במילים אחרות: איזה רוחה יש לו, ליווצר, לא-מנ-האמת, מן הבירית המעליקה זאת? באיזה תיקון הוא זוכה? כלומר, ניתן להבין את יתרונה המטפיזי של אווה, גברת יש, בעניין עצמה. והלו, האין המרכז שואב תמיד השראה, דם חדש, כוחות, מבנים וריעונות רעננים מן השולים? האין האמנות הטובה מהויה חלופה כוללת מעצם טיבה ומהויה לאמנות

הbulilit היבינונית? אבל טיבריויס?! הוא ניזוק. ולא בלבד הוא בזה, כי גם הקורא חובר אליו. והספרות הטובה? האמנות? הרי מעתה קשת התנועות של הספרות היפה, הגבואה-גבואה, תצטמצם. תונמך. מישחו צריך יהיה ליותר למשהו, וברור שייהי זה הנאשם; הנאשם בעניינו עצמו, ובעניינו זולתו. ויתר מכל, בעניין הספרת.

### "שמות מסובכים נאלה"

אין בכוונתי למתוח כאן בィקורת על שלומית הרaben, שהיא סופרת-אמת אדירה בעניין, ואף אני רוצה לתופסה ברגע בחריה אחד מתוך חיים שלמים, פרטיים וספרותיים, מן הסטם לא פשוטים, שאולי הוא שהביאה לכתיבת סוף זה של הספר. אומר כך: כמו פעמים אלו שומעים קוראים עצלים או תמים האומרים כי אין להם כוח ל'ספר טוב [ה]דורש מעורבות טוטאלית,<sup>47</sup> שהלא החים קשים מAMIL, ותחת זאת, למה לא לטמון את הראש בספר בידורי?.. ומנגד, כמה וידויים ועדויות על החיים של ספרי האין מצוים לנו בין דפי ההיסטוריה של הספרות? אלה שכן מצאו "הרבה מאוד שקט והרבה מאוד כוח", כהרaben עצמה אגב, כדי להתמקד בטורת הספר, אך נרדפו, קופחו, או לא-נראו בשל כך; באשר לא רק "האמת האמנותית" שלהם כלאה אותן, מדי ים, בבדידותם. גם הממסד נהג בהם כאוטו סמל פיג'ואה: בהתעלמות ובעינויה (14).<sup>48</sup>

אלא שנאמנה לרוח היין-יאנג של "אהבה בטלפון", אין לאבד את קלילותו הגrootskit של גלגולש לפרשנות טרגית טהורה. שחרי גם במאבק זה אי אפשר להכרע. וכשם שאין לתפוס אדם בצערו, אין לתפוס ספר (טוב) ביצירה אחת. אני מעדיפה, על כן, לשוב ולמצוא את מעט הנחת (גם המטפורית) שנגלה מטיבריויס קולטאי בשני אופנים: האחד, בשם הלא-כל-כך-הרaben שבחורה הרaben לסייעת, על רקע השם בדידות שהעניקה לקובץ הספרים כולם; והאחר, בדרך חיציתה המקורית באבני הבניין של סוגת הספרות-המשתקת, שמעצם טيبة לא זו בלבד שהיא מתריה את חരיגת הספר, היא אף מעודדת אותו לכך.<sup>49</sup>

אתהיל מן האופן הראשון. האומנם השם "אהבה בטלפון" כה חורג? "החיים הם יلد שימוש ומוזיא פינונים על לוח משਬצות", כתב הרקליטוס, כמו כיון את דבריו לנור שבמו פיו דחף והביא לגורלו. הרaben, שאהבת את הנור לא פחות משיהיא אהבת את אווה ומוניקה, אם לא יותר, שילחה אותו לבקש בספר אהבה (טלפון), לא הטרדה. ובכן, הייתכן שטיבריויס הוא כל מה שאנו כבר יודעים עליו, הייתה זו עוד אחת מדריכיו להיראות? להתקבל? להיות אהב? לא-בודד? יתכן. אלא שגם במרחב החוץ-סיפורי וגם בספר עצמו, אהבה ממיין זה היא הטרדה שמסכנת חיים, גם אם היא, כמסתור, אהבה הייחידה האפשרית; זו אהבה בנוסח הילד שהזקן בבוא הגרמנים, ומمازو רק ה策יר והלך. ואולי כה הצער עד ששוב לא היה מודע למשיו שבגלו ב...מה? הפקרות? קהות חושים? אנווכיות גמורה? שייגנו?

שאלות אלה, סמוך לסופה המסיה, אין מטרתן להטריד (מסה איננה סיפור). מטרתן לומר, כי יתכן שבחירת השם המטעה זהה מעידה על כך שבקשת אהבה החരיגת של החריג,

כסימן לחולשה טבعتית-אנושית, היא הودאותו החרגה בהצטרכותו החרגה את הזולות (או את הזוג); בדיק כפי שבסיפור "העד", מתוך הקובץ בדידות, הנער ניצול השואה מתಡף עם סייפורו הטראומטי, כאשר בא-הכרת תודה, על לוח לבו האטום של מורהו הממהר להיעלב ועל לבבותו שאר הילדים הילדים, בני-הארץ, הדוחים אותו מפניהם; או כפי שדורי יעקבוס, גיבורת הספר "בדידות", שחרף אין-ספר מסכמתה המגוננת מtagעגעת נואשות לאחבתה בעלה הרחוק ממנה, תרתי משמע, תוך שהיא נלחמת להיות פרסונה בעולם, ואגב כך להויסף ולהיות מחייב-של-זוג. ולחמה זו היא נלחמת אם במכבת הסקה שהיא כותבת לבעלה, או בחרגינה אל חיפוש זהות אחרת ו/או נספת באמצעות סוג של פיצול נשוי; בעת שהיא מפנצת על אהבה נשית (ברגע בספר שיש בו, מבחינה, מין רפין כולי, ההרגשה שבחל שונצ'ר בה וסביבה הכל מותר); ואחר כך, בשיחת "גור-הדין" שהיא מקיימת אותו בטלפון... הכל הcool לשואה, כמובן. אבל השמות – שמות. והחריגות – חריגות. פסיפס הבונה את השלם. את וידוא המרחק שיאין בטלו. את השבי ההולך עם האדם באשר הוא. את הבדידות.

עוד אחת מן התנויות האנושיות היא לראות בבדידות משחו שלילי או לפחות מצב שחייב להשתנות לטובה. אך האומנם הבדידות, לדידה של הרaben, במצב קיומי-מהותי לאדם, היא צוז? ואולי היא דזוקה הרע במעיותו? כדי להסביר על כך יש לשוב ולבחון את מוטיב הCAF-ההתפלות-יחידאות-חריגות החראבני, שעליו עמדת פלדמן,<sup>50</sup> ואשר במרבית סיורי בדידות הוא יוצר התנשאות עלילית, 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.

רואה לומר: האפשרות להיות מפוצל מיחיד (שנותר בודד, ואולי אף יותר ממתמיד, כתיבrios), או להיות מעין שלם שמתפצל ומורכב משניים (כמו הקשיות והדמויות האחרות בקובץ), אף שאליה יעדמו תמיד נגד אותו יחיד – שבה ומאשחת את הבדידות כמהות היחידה שבה יש לכל השלים-הפגומים-החצויים הללו אחיזה בעלת משמעות של ממש. האמת טמונה בבדידות, אומרת הרaben, כל כמה שהדבר אכזרי. ואף כי תיתכן אפשרות זוגית או פסיד-זוגית (כייש ואין, כתיבrios ואו, כדורי ובעלה), תמיד חציו של הזוג שהיה ונתר יחיד, חסר, בלתי שלם, וככיוול בעל חירות מלאה, הוא שיחוש את האמת הזו על בשרו, כאשר הוא היה עונש, יסורים, גור דין; בהתאם לכך, חירוטו, אם עוד תיווצר בידו והוא יהיה מפוכח דיו להיות נכוון לה (כדורי יעקבוס,<sup>51</sup> וכמו טיבrios), תהיה מעטה לא ורק מאוימת תדריך וקשה להשגה, אלא פנימית.

מדוע? חירותה של כל ספרות (של הייש והאין כאחד), היא שקרית. שהרי אין חירות. יש קשרי גומلين קשים ומוסכמים, ויש אין-ספר כפילותות והתפלויות סרק (כמו גם משחקים ותעתוניים), שנגעו לרך את מצבו של היחיד, או של אמן אין, אף שוק במצב זה, הבודד, החופשי, הוא קרוב ביותר לאמת, ליפה, לאהבה. אך אם כל אלה הם מילא אשלה ויזוף, ישם טיבrios באמת היפה-היה, אך השקרית הזו, כדי זכות במידה כלשהי של חירות מפוכחת יותר, תלוית-מאבק, פשרה והוכחה מתמדת, כדי להחזיק ולשמור על

הדבר היחיד והאחרון שהוא בעליו: עצמיות-בדידותנו. אף שמעטה תהיה זו חירות שנקננה בדרך של מבחן ומודעות. ותהא זו בידות מתוך היש. אין מתוך היש.<sup>52</sup>

ולא ב כדי זהו המשל (מתוך המסה "על הבדידות" מאת מישל דה-מונטיאן), שבו בחרה הראבן בספרה הנדון, כמווטו:

והיה הדבר כי נפלת העיר נולת בידי הקרים, ופואלינו בישוף דהתם, אחריו אשר איבך כל אשר לו בעיר, והוא שבוי בידיהם, התפלל לאלהיהם ואמר: כי אドני, הסרים מעלי רגש זה של אובדן, שהרי גלו וידעו לפניו שעור לא געו האנשים האלה בדבר אשר הוא של י.

בדידות-חריות נפלאה זו מאיילה על כל הקובץ הזה, וכמו בסיפורנו (ולא רק בו) היא אכן נקנית באמת, בדין. אך מה באשר לשם הסיפור עצמו? לאחבה? כתבה הרaben: "באמנות, כאשר הספר אמר 'אהבה', הוא לא יצר אהבה. הוא צריך לשכנע אותנו הרבה מעבר לכך, ולפעמים הוא גם מה שקרוי בטהיאטרון 'משחק נגד הטקסט'."<sup>53</sup> האם ב"אהבה בטלפון" יקרה הרaben אהבה? לא. הטרדה בספר, ויוטר ממנה הבלה, חריפות יותר. האם שכנע אותנו באהבה? היא שכנע אותנוಚ בצויר באהבה. היא וגיבורה, שיחסו כאן נגד הטקסט, כה חרגו והרתוינו כדי להuid על הטרוכות הנואשת את האהבה, כאילו יצרו אותה באמת – אבל לא בספר, אלא במרחב החוץ-סיפורי שלו; שכן "צורת המקפהה, החומרים שהם היא עשויה [...] קובעים את גובה הקפיצה שלנו, את כיוונה, אם תהיה קפיצה קלה ונוחה, או חוויה מפחידה."<sup>54</sup> חוויה מפחידה או מבהילה זו, שזמין לנו הספר בצד עליונות, מקופה הוא טוב. הוא אהבה. אהבה המבקשת בידות. ואם כך, האין הבדידות מתוך היש המורכב, המפוכח והמצויך הזה אמורה להיות נסחתת? ראוייה לתואר ברית?

### "המשחק הוא מהות האדם" [יוואן הייזנכה]

חשיבות גילויה של האמת בנפש אינה עוד רק באבחן מקורו של הסכל; לאמת יש חשיבות וביטוי ביחסו של אדם לעצמו וביחס שבינו לבין זולתו [...] ולכן, למרות הנטייה להתחזות אחר עיקותיה של האמת המסתתרת מאחורי מסכה או תחפושת, בדרך הבלתיים, אפשר לראות בהן מעין משחק של האדם המתחשפ – משחק בין חלקים שונים של העצמי, בהתאם למה שהאדם מעוניין לעורר אחרים: התפעלות, רתיעה, הפתעה או פשוט סיפור.<sup>55</sup>

mobאה זו מшибה אותנו למהותו הננספת של הספר, והיא היוטו ספרות-משחקת.<sup>56</sup> מסה זו כבר ציינה לא אחת את מאפייני הסוגה כפי שהם באים לידי ביטוי בכתיבת עצמה, ובעיקר מבחינת היותם הצגה המתרחשת לנגד עיני הקורא, כשבה-ברית רוחשים נגדי עינויו גם אחורי הקלעים של ההציגה ושל אותו מוחזאי/יוצר ממש. מקסם זה אפשרי, מפני

שבסתוגה זו נוטל לעצמו הסופר את החופש המוחלט להתעמת/לשחק עם זרע הבדיה שטמוני באמת-הסיפור, שהוא חותר אליו בעצם בדיקתו את גבולות עולמו מול הבדיה (כיווץ אותה או מוביל עלי-ידה?), ואגב בחינתם של מיני נושאים/כלים שאולי לא היה מוכן לבחון – ובטה לא גלוי – ביצירותיו האחרות או בכל יצירתו. על נזירות אלה של הספרות-המשחקת יש להוסיף כי ספרות זו נבדلت מהספרות-הטובה-שאינה-משחקת בכך שהסופר – בין אם אסף גלוי את חומרו הגלם של יצירתו (כמו בפתח סיפורו של נאבקוב שהזכיר כאן), ובין אם משך את החוט הראשון (ובעצם, המשולש, כפי שהדבר אצל הרaben) של הספר מפרקת הגולם של יצירתו, או בכל התחללה תחובלנית אחרת – יוצאה למסע יצירה שבו אף הוא (ולא רק הקורא!) לא ידע בבירור או בכלל لأن גיע במהלכו, אלו טלטולות ותמרות ייחודה, וכייד מסעו יסתהים.

ניתן לומר אף שבספרות-משחקת הספר עצמו משוחק ומוטעה (*Deceived*) תוך כדי כתיבת הסיפור/הרומן. גם לו, כמו לקורא, עשוי להתרבר בתום היצירה שהרמזים (מעטים אצל נאבקוב, רבים אצל הרaben) ששתל במהלך הירוי בעצם רמזי הטעה מבלבל-יכל. דבר זה יוצר מצב שבו: א. ניתן להבין את הסיפור/הרומן ביותר מאופן אחד. שום פרשנות לא תוכל "لتופסו" לעולם, כיון שתמיד אמת כלשהי תחומו וממנו ותציג קריאות חדשות; ו-ב. הסיפור/הרומן, לאחר שנבנה והצלחה לשכנע את הספר/הקורא, תמיד ישוב ויתפרק בסיוםו (ובסיום הניסיון לפענחו), אם גם לסדר חלקיים-מורכבים שונה. והקורא/הסופר ישוב וייתוור עם תעלומה. לפיכך, הספרות-המשחקת היא בענייני ההמחשה האמנותית העזה ביותר לספק, לפפקוק ולכואס שביסוד כל יצירה ספרותית ואמנותית טובה; או המלה לשונית-מבנה רואיה ליסוד הפילוסופי של מושג האין.

כאמור, בספרות-המשחקת טמון לעיתים מבנה של משחק ממש, על מרכיביו הסמליים הקיצוניים. זהו משחק שנינן לשחק בו, להוביל באמצעותו דרך או מהלך משחקו המשתנה תדר, לנץ או להפסיד בו, אבל תמיד לחזור ולהיווכח בסיוםו שכולו שוהוג היה כלל היה; המשחק ישב וייסגר בקופסתו, העלילה – בין כרכותיה, מכילים שפע אפשרויות משחק (=קריאיה) עלומות וחדשות. באופן ניטה לתהייחס גם לשולשת גיבוריו של "אהבה בטלפון" כדמות-משחק ממש. תיאורן גרוטסקי ומוגם, בשל בובות, והן מחופשות. הקשיות, גברות-סדר, מחופשות מעצם טיבן החלול, ואילו טיבריוס, איב-הסדר (הסדר, "מחבת הטיפל", השטן), בלבד מעצמיותו זו מתחפש עוד פעמיים. פעם אחת באופן מטפיי כדי להעמיד בבחן את עצמו (ואת הספרות) ולבזק את הכללים והחוקים ואני לנסתות להפר אותם (כדרך כל משחק, וכדרך הספרות-המשחקת בפרט); ופעם באופן פנימי-סיפורי כדי לשחק בקשיות ולהבין, אך לצור סיפור. בכך הוא לבש את מסכת המתרידן. הוא גלי ונעלם. מנצה ומובס. אגב כך, המאבק – על כל מהלכו ופירושיו, ובעזרת דמיות-משנה,<sup>57</sup> הגונבות את הדעת לצדים (בתפקיד הטוב אך האידיות – הسلم, ובתפקיד הרעה והםולחת – השנאה) – הוא המשחק, הסיפור.

## "מוניקה-הקיןומ" – המשחק בלשון, והענין הרציני זהה... אחריות

"לודוויג ויטגנשטיין" (Wittgenstein) הגדר את השפה כפעילות משחיקת בעלת חוקים ("משחקי-לשון") וכמקום שבו מתגלה למעשה 'המשחק הקוסמי'. כך מוגדר המשחק כabilia זהב בין המציגות לבלתי מציאותי<sup>58</sup>. ואכן, חגיוגת המשחק שבסיפור לא מצויה רק במבנה-העל שלו, אלא גם במבנה הלשוניים המתוחכמים, ומסה זו כבר עמדה על כך באופנים שונים. ואולם נדרים היספרים בספרות העברית שבהם ימצא קרנבל לשוני כה תוטס כמו בספר הנדון.

הדוגמאות לכך הן כיל הסיפור, אבל בינהן יש מיחודות ומקסימות יותר המועלות בקנה אחד את המשחק הקוסמי עם המשחק המטפי. כך, למשל, בלבד מן הדימויים המקוריים, סרטוט הדמיות בכמה מילוט סיפר עוזת, ערבות תכונות הגיבורים בחפזיהם או בחיות המהמוד שלהם ולהפ', ערבות תודעות הגיבורים בקהל האני המספר, יצרות המתה שנייה השגשוג הלשוני בין ההידוק התחריברי, ועוד עוד – מפליאה הרaban לאחוז בטקסט, על שני קצוטיו, במשפט אחד! כך, בתארה את מוניקה – השה האמותי, התם, המוקרב לנצח<sup>59</sup> – כתובבת הרaban: "על אותו ציר, מוניקה-הקיןומ-מוניקה-הקיןומ" (45). רוצה לומר: סדר-א-סדר-יש-אין-חריות-בדידות-אהבה, וכן הלאה. והיא ממשיכה: "בתוך החלל הזה היא תופסת מקום נכוון, מדויק מאוד, גבישי, מואר" (שם). ואם החלל הזה הוא העצמי-הילדי שמושלים באוותה (היא חווה, האישה הראושנה),<sup>60</sup> האין היא נמצאת בדיק במקום שבו רצתה להיות טיבוריוס האפל, המפורך והיחיד? משמע, זו הייתה חיבת להיות מוניקה. בקפדתה את חייה, היא הותירה לנמר, הילד הזקן, את החלל הזה להיכנס אליו. החלל יתגלה לו כגיהינום, ואולם רק בעצם עמידתו במחנן היומיומי של הקשייה הפחות-סימפטית מבין השתיים (בלשון המעתה), יזכה אמן האין הזה לפירותיה הלא-בוסריים ו/או הלא-מובנים מאליהם של הבדידות.

ה גם שהאפשרות הזה של הייש-מאין או האין-מש, במרקחה הנדון, עשויה לסתום כשפע זהרווי השוווא שפיתנו לאורך הסיפור, מן הראי לשוב ולזכור: האין הוא אין, והיש – יש. ועל כן, המשלה/מקפיצה זו אינה לוכדת את כל הטקסט. ובסופו של דבר פתוחה בפנינו הדרך להמשלה נוספת. או מוטב, למשחק חדש...

"רק המשחקיות יכולה לקשר בין הטבע הכספי לבין חיותו של האדם, גרס שילר ווינד לאמנות – באמצעות המשחק שבו – את תפקיד הגואלה של החבורה"<sup>61</sup>. לאור זאת, ניתן אולי לומר שלא זו בלבד שהרaban לא נבהלה בסיפורה, אלא שבדרכה היא "ידעה" היבט את משמעותו, בគותבה אותו בדיקך; מקדימה כאן את זמנה גם בחרתיה את גבולות הסוגה – לא כמשמעות, חיללה, במשחקי הסוגות, אלא כמשמעות מצוינת, שמן המניין, במשחקי החירות, ההעזה וההתנסות השמורים לסופרים גדולים.

ולמה הכוונה? בספר המשחק "המשמעות הפארקים" מאת חוליו קורטאסר<sup>62</sup> חוצה רצח המתוכנן בדורמן שאותו קורא אדם (קורא) את גבולות הבדיון, והופך להיות רציחתו גופא של הקורא עצמו בזמן קרייתו את הספרו! הרaban, טיבוריוס, כמו קורטאסר (במכלול

יצירתו הקלידוסקופית), נאבקוב, סרוואנטס, קרול, סטרן, בורחס, ליספקטור ואחרים, הורגת, מן הסתם, את גיבורייה-קוראה, אך בספרות. אך בספרות "אהבה בטלפון" היא הוסיפה עליהם "קורבן" מפתיע. בדרך הספרות-המשחחת, היא אכן מגהה את הקורא להזות בעזרת רמזים, חידות, הקשרים וקריאות עמלניות יותר, את רמיית הספר, לחתה בו (ובמטפיזיקה שלו) חלק של קורא לא רק משוחק, גם משחק. אלא שכזאת נועד, בסופו של דבר, להכשיר את החריגה המקורית שלה: הריגתה את עצמה, או את האני-האמנותי-המטפיזי שלה; בהוליה את האני-הכתב שלה מחדש...

כך, יתכן, תפסה הרaben בספרורה שתי ציפורות בטיבריוס אחד: על דרך השעשוע הוליכה את הקורא למבחן והותירה אותו שם מבולבל (הקורא התם) וimbolal (הנאבקובי), הגם שבה-במידה מסוועש כדבוי (והלוא בחוויה אסתטית עסקינן). אלא שבפתייחתה את המסר של אותו מבוך מעבדתי עצמו, חופה הרaben בפני הקורא את לבה ומאבקה, ואגב כך עוררה בו (בלי שכיוונה לכך ישירות) את יצר האחריות (התובעני מדי, ולפיין, הרודם לרוב), בתקווה שיעשה בו הקורא שימוש כלפי הזולת. כל זולת. אך ביעוד כלפי החלש, דהינו החרג, ובמקרה שלא – האמן; זה שנאלץ להרוג כדי שישימו לב אליו. אלא שבכך גם התריעה כנגד העול הבא. כל עול. וכנגד העיורון לסוגיו. ומכאן, שני דברים הם ודאיים ב"אהבה בטלפון", אף שהם שבבים, כבתעתוע, אל נקודת ההתחלה: א. כל בקשת אהבה עלולה להיות, בסופו של כל סיפור, סוג של הטרדה (חריגה) שעונש בצדה (כמו שיעבוד או איחירות); וב. אחריות (כמו אהבה) היא, ללא ספק, דבר מבהיל.

## סיכום

על רקע ספרות היש (מתוך הייש!) שוגדת את מדפי הספרים בארץ ובעולם בתהփשות של פסידו-ספרות (מן הפלוסט כמאמר נאבקוב), זו שרוונה מייצגת-משקפת-מתעדת ספרות-ראי, וחזרת לעיתים עד זרא על אותו סיפור עצמו, מבנים שגורים ובאותה לשון מפורכת ו/או עבשה החסורה לחלוין את כנותה של ספרות האין ואות והביקורת העצמית של הספרות-המשחחת בפרט – שולמית הרaben היא מי שבספרות העברית, ולא רק בה, שבה ו"מעיפה קשותות של זוכיות צבעונית, גבוה, גבוה, תנועות גותיות".<sup>63</sup> זאת, חרף ההסתכנות שיש בכתיבה ממין זה והבדידות (או אי-האהבה) שהיא שקרה.

אני, שמעודי לא היתי בין הכותבים המשלים את עצם או את זולתם (חרף משחקי-שלוי), מודה שעוד לא עמדתי על קצה קצחו של סיפור-האין בעל המרחבים האין-סופיים זהה, שהיא ונוטר בראיה יהודית וחד-פעמית. נשף מסכות. אף שבכל הענווה, כרתוי עמו ברית. את ברית ה-אין, דו ליבר שולמית.

2007

## הערות

- 1 זדרה, "נהר אחד זורם אל הים", פנאי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967.
- 2 שולמית הרaben, בידות, תל אביב: עט עובד, 1980. כל מספרי העמודים שיופיעו להלן ללא ציון המקור ל��ויים מהסיפור "אהבה בטלפון" בקובץ זה.
- 3 שולמית הרaben, עיורים בעזה, תל אביב: זמורה ביתן, 1991 עמ' 152-153.
- 4 ראו מסה פרי עט "הכל רמות", קשת החדש (2003), עמ' 174-181.
- 5 שולמית הרaben, "מילים כתהפשות", עיורים בעזה, העדה 3 לעיל, 1991.
- 6 שם.
- 7 ב"מילים כתהפשות", "לראות ולא לראות", ו"מרוע הביקורת מרובה לשגות" (עיורים בעזה, העדה 3 לעיל), מסות שמהוות ענייני מפתח רבי-עך (אך כי לא מנוצל דיו) להבנת שורש כתיבתה, מתנסחת הרaben לא אחת במונחים הלקוחים משירה התאטרכון.
- 8 ראו "לראות ולא לראות" (הערה 7 לעיל), שם הברילה הרaben בין אמנות אירופית-מערבית לבין אמנות המזרחה. אגב כך היא הצבעה על האפשרות להכיר את המערב בעוזה דיסציפלינות של אמנות לא-מערבית ולשלב דיסציפלינות אלה בתורות המערבית.
- 9 בעניין, ככותבת, אריגת סיפור על ידי דיאלוגים פירושה טקסט בעל חינויוות מיווחה. בסיפור כגון זה, נדרה כאילו המחבר עצמו, במודע או לא במודע, "משחרור יותר חבל" ומניה לדמויות שיישחקו לפניו. בהבל פיהן מניעות הדמיות את העלילה וקשרות יחסיו גומליין בין לבין הדמויות האחירות. בכך הן כמו מניטROLות את המחבר, שאולי בדרך כתיבת אחרת, של מסטר יודע-קול-שולט-בכל, היה וווחס, מרמו ומדחיק. שיקוף רוח המחבר המתקבל מן הדינמייה זו הוא צלול ובמעט בלתי אמצעי, וההשפעה המצתברת היא של מרחב, תנועה וחירות מלאה – כיהה לספרות-המשחקת.
- 10 בריית הדמויות בספרות, על קולותיהן, ועל אחת כמה וכמה הרגע הראשון שבו הן נגלוות לקורא, הם לא-אחדת סוד קסמו של הספר; לא כל שכן כאשר לפניו דמות אחת שהיא בעצם שתיים. הרaben הקדישה מסה שלמה לענייני התחלות סיפורים (ראו "כל התחלות", עיורים בעזה, העדה 3 לעיל) ואך כי מפתחה לצטט כאן את פתיחת מסטה, אצטט לעניין הספרות-המשחקת, את סיומה: "לי נדרה שכל העולם כולם איננו אלא הזמנה להשתתף בבריה; לפחות הספרות, לפחות היכשוף של משפט הפתיחה המהדר והתופס-כול של הספרות הנדרן: "אך, סמל פיג'ואה! אך, סמל פיג'ואה!". בלבד מערמת התchapir שכלו שלוש מילימ הכהפלות עצמן, השימוש במילה "אך" מבטא בכפילותיו דאגה וקובלנה (בתוכסת פצליל אחד, במובן של אנחנו עמייה), כפי שבאותו משפט-פותח גם נדחפת לעניינו דמות הסמל, לאות כי בעיה (ודאי קשה, אם כפולה היאו) עומדת בפני הקול המתלונן; גם שלמעשה תופס קול זה את אורה ומוניקה כשלם מפוזל, ולא מובדל. גם השימוש בשם בעל הצליל המוגוך פיג'ואה (פרי מגושם למראה), מעיד על קודר ידו של הסמל עוד בטרם התודענו אליו, ולפיכך גם על אי-יתוחולתה של הקובלנה, והוא מעורר בקוראים חיקס ותמייה כאחד. ובעניין פתיחות ספרותים כמעשה בריאה, הילכה למעשה, ראו הספרות "מאסטרו" (וילדימיר נאקובוב, תריסר רוסט, מדורות: נילי מירסקי, תל אביב: הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, 1994), שיוושה כאן בהמשך.
- 11 ייחסה של הרaben בספרות הבלשית, שיש בה יותר מפן אחד של התהפשות, חידה ומשחק, כדרך הספרות-המשחקת, בא לידי ביטוי בציוטו הבא: "יש הרבה מה ללמידה מן הספרות הבלשית – למשל

את הנימוס האלמנטרי איך לא לשעטם את הקורא" (הרaben, "מדוע הביקורת מרבה לשגות?"), עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 153). לצד: "הבלש הוא בעצם סיפור-אגדה קלאסי" (הרaben, "כל ההתחלות", עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 176). כן ראוי לציין שהרבן כתבה ספר מתח תחת השם הבדוי טלי יער (עוד משחק ספרות), ושמו החוליה (טל יער, החוליה: שלושה טיפורים מתח, תל אביב: זמורה-ביתן, תל אביב 1986).

12 דמות שולית/משנה בספרות האין (ואפלו היא רק דמות-גנור לדמות שולית אחרת) היא שולית רק מתוקף מספר המילים שהיא מחזיקה בספר. רוצה לומר, כי הדמויות חשובות! אכן, כדי להציג עד כמה לסלם יש סבלנות וזמן לחששות (ענין שכמונן אין לו אחיזה של ממש אילו היה ספרינו "ראלייטי"), הכפלת הרבן את דמותו ברב-שטור אביטן, המגדר לו בכלל חסרים-סבלנות, יודע-כל ורוכבן). הכפלת זו נועשת מתוך שאיפה מטפיזית לשלם ולהרמוני, ובהתאם למוטיב הփילות הידוע של הרבן, אשר בה-במידה גם מבודד את היחיד, שהוא כאן הסמל. כדי לשים לב ליאילג הקוצר בין הטענים, שנוטן משנה תוקף לאישיותו של פג'יזה, ולפיכך לחסיבוו הסמלי בספר. אתעככ כאן על משפט אחד שנאמר מפי איטן-רב-שטור: "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 שותה בדרך אקראיית ונכליות מעין רמיזה מחוקה המתעתעת בקורס, כמניחה עליו את דעתו, שבאמת אין בהטרדה זו מושם סכנה. הפעם השנייה שבה יגوش הקורא באביטן, ההמון הפעם, תהיה כאשר יכנס זה את ידו למים, שהם יצאה מוניקה אל מותה, וישלוף את הגופה. הימים המכושמים האלה, הרוחשים ומתערבלים, בבחינת יש ואין, סדר וכאוס יחד, שהם נמנעו אביטן עד כה, "משמעותם מין אנחה ארכאה, צילל של סוף" (54). זהה היפלה לשונית נפלאה לאותם עיצורים מוקדמים של, המודגשתים בחומרה. אנחנו מימיים יוצרים גם סגירה עם האנחה – שאכן הtgtלה כחורת תוחלת – אשרفتحה את הספר. הנה כי כן, לא זאת בלבד שהדמות השולית אינה שולית כלל, היות שיש לה יד ולשון בכל הנעשה בספר – היא מחזקת, באמצעות הספרות-המשתקת, את דברי הרבן, כאמור: שוגם הקורא, שאין לו סבלנות ל"ספר טוב הדורש מעורבות טוטאלית" ("לראות ולא לראות", עיורים בעזה, הערת 3 לעיל), בשעה שהוא כבר מכניס את ידו למי הספרות, אלה המערובבים-ישיאין, שוב לא יהיה אותו אדם, אותו קורא. ואמנם, בתחילת הפסקה שבה מדובר (54), מנצח אותו הרבן: "רב-שטור אביטן מפלס לו דרכ". ואין תמה שזויה דרך מעורערת. חדשה.

13 ולדימיר נאבקוב, תריסטר רוסי, הערת 10 לעיל. ובענין זה רואו גם את מסטי: לאה איני, "הכל רמאיות – על מסטרו לנאבקוב, על הפואטיקה הנאבקובית ועל ספרות-משתקת", גышת החדשנה 3 (אביב 2003), עמ' 174-181.

14 "מלים כתהפשות", עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 111.

15 שם, עמ' 118-119.

16 שם, עמ' 115.

17 חרב עירוב השורות האמנוטיים שאמנים רבים, וביניהם סופרים מצוינים, נוטים להשתמש בו בבודם להגדיר את אמנותם (ראו עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 109), וחרף כך שהרבן נוטلت בירודען מרוח התאטiron וההתהפשות בספרותה ולשונן ספרותה – כל זה הוא טבר ויפה לאמנים עצם. קרי, כל זה משרות במדוקיק את הצד הכותב-מציר-מחיז-משורר וכן הלאה, של המدرس. אשר לצד החווה, או לענייננו, הקורא, אכן מתרחשת תופעה מוזרה. בעוד שצופה בהאטiron יכול להיות טלטלה מטביעה-חוותם מהציגה שאנך צפה בה (והדבר נכון גם לגבי המדים

הקולונuai), לרגע לא יעלה בדעתו שזו חיקתה את החיים, או שהיא-היא החיים. אם לא יסתפק בחוויה לא-AMILOLIOT, וראי יחשוב הצופה שנמשל ההצגה מפירה את חייו. אך מוטיב האשלהה (והמסך) לעולם ייחוץ ביןו לבין אמנות זו. לא כך קורה בספרות. מפני שהספר (בاهיוו גם כתבי קודש ל민יניהם), הוא בעל תפקיד היסטורי, מוחן ומכוח – מעין שליחות טוטלית של נושא הרץ והברורה, גם הספרות הטובה נופלת לפח יקוש זה ומאבדת בתהיליך הקרייה שלה את הלב המשחקי-בדיוני שמננו נבראה, את האמנות. הרומן או הספר (אם הם חודרים לב – ואין קרבה אמנותית גדולה מזו שמתקימת בין ספר לאצבעותיו ולהבל נשימתו של קורא), מתקבלים כתורה מסני. לזה מוסיפה האינדוקטרינציה האקדמית-חינוכית המעודדת את הפרשנות (ולכן, גם את הכתיב) הריאליסטי, ואף הנטיה לנחת את הספרות באזמלים פסycולוגים שפיטים לחקיר ההתנהגות האנושית הריאליסטי (גם זו הפטולוגית-ריאליסטי), וחוזר חלילה. מצד הספרות הטובה, וראי שהעלולות והדמיות המומצאים-מחדר, ושבבעומם, בטעותם ובטעותן נשענים על המציאות (או על הריש), כמו תורמים לאיבור ההבנה ולהפחתת גורם האשלהה. כפי שב"הפוך על הפוך", ככל שאמינותם המכמורת-ריאליסטי 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 הרaban עם קוראים שהזודרו עם דמות המורה האוויל שבסיפורה "העד" (בתוך בידיות, הערכה 2 לעיל). או כפי שאני עצמי התנסיתי עם תלמידי כתיבה הנוטים לראות (ואף לא לאות, כדברי הרaban) ב"אהבה בטלפון" סיפור על חסר האונים של קשיים בראינו הgashe... והלווא זהו בדיק כוח הספרות-המשתקת: לחחל אל הלב ללא שם חיז' וספק מצד הקורא, כמו גם לברות ולהוליך שלו).

18 כדי להמחיש כיצד ספר מזוין כותב על מצב של חרדה או בהלה בלי ליפול לכתיבה קלישאית, נעזרה הרaban בפסקה מסיפור של אפלפלד (אהרון אפלפלד, "על יד החוף", עשנ', ירושלים: עכשוו, 1962). שחרי ספר אינו כותב בשבחו הוא. אבל קוראי מסה זו מתקבשים לראות כיצד כתבת הרaban עצמה את חרודת-בהלהה של אווה, כדי להיווכח שכל "אהבה בטלפון" הוא מלאכת מחשבה של כתיבה ספרותית.

19 כדי לאשש את עניין קשיותו של הצמד בספר, שעתים מיטשטש, דיל לראות שף שמניקה מותוארת בספר כתינוקת מגודלת, או "קטנה, רחומה, עצמות של גוזל קמות" – היא מטה קשה. כמו כן, הרaban, בכישרונה, מוכיחה לנו זאת – למרות שרבים מן הקוראים מסיטים כאן את המבט הצדה – דרך ענייני חיל הסייעת, הוא בנה של קבאו, שנקרא לעוזר: "זקנה עירומה מטה מימי לא ראה. המראה מהם אותו" (עמ' 54). כך באוצרות. לאבחנה זו חשיבות רבה במה שנוגע לסוגיות ההבדל שבין ספרות האין, ואך לשאלת מדוע נבחורה דוקא מוניקה למות (ולא אווה).

20 פרנץ קפקא, "יעונים בחטא, בסכל, בתקווה ובדרך האמתית", מגרמנית: רן הכהן, יצחיק לאור (עורך), מטעם 3 (ספטמבר 2005), עמ' 125-119.

21 "אמנות איננה מעמידה מידע, אינה משמשת לתקשורת, אין היא פסycולוגיה עטופה בעלילה, ולא סוציאולוגיה במשמעותו, ולא היסטוריה שמשמעותו לקרה, ולא פילוסופיה ולא תיעוד. כל אלה קיימים באמנות דרך-אגב" (יעורים בעזה, הערכה 3 לעיל, עמ' 112). והוסיפה שם הרaban בהמשך: "יש לבוא אליהם לא בופן חינוני, אלא מהותי. דרך האסתטיקה והיצירה".

22 יעורים בעזה, הערכה 3 לעיל, עמ' 109.

23 כוחו של טיבוריו וראי באו גם השם שבחורה/שעווה עבورو הרaban. שכן רק פעם אחת בספר דבקה הספרת בשמו ההונורי האותנטי, טיבור, וזאת כאשר היא מתעכבה על חולותיו.

בכל יתר הפעמים, הכנר מתקרא בעיות טיבrios (שם שאינו קיים בשפה ההונגרית), כשמו של קיסר רומי וכוכש ירושלים. וכן המפורסמות היא שמהותו של כוכש צבאי היא לעכור שלווה, לפולש, לחוג, למוג, להטבי חותם; ממש כתיבrios האמן. אך לעיתים, ככל מצבי, הוא גם מפסיד ונענש.

24 הרבן, "מדוע הביקורת מרבה לשוגות?", עיורים בעזה, העדה 3 לעיל, עמ' 147.

25 הכוונה לדבריה גלווי הלב של הרבן באשר להלם ולהתגדרות הראשונים שחשלה למקרא זוסטין מאט לורנס דארל, ספר שלא חדר לטרוד את מנוחה עד אשר הסכימה להודות בפני עצמה שהתהאהבו בו (שם, עמ' 144). וראו גם עמ' 140 (שם).

26 קפקא, "יעונים", העדה 20 לעיל.

27 עדותיה של הרבן, שהעידה על עצמה שהיא פמיניסטית סלקטיבית כלפי מה שהגדירה "התניות ספרות-הנשים", מוצגות היטב אצל פלדמן (על פלדמן, לא חזר משלחן: מגדר ולאמנויות ביצירתן של סופרות ישראליות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 150-121).

28 דומה שדעתה על הפמיניזם מקרינה גם על תפיסתה את פרשנות הספרות שלא דרך עניינים סוציאולוגיות-פסיבולוגיות: "ויתכן שתנוחות-השחרור הנוכחות צריכה היהתה להעלות בעצם את ב' הנושא האנושי, ולא את הלקו בלבד" ("שונים ושווים", תשומנות דז'לטיניאה, ירושלים: כתר, 1981). ויש עוד לראות את התייחסותה הישירה לנושא בעיורים בעזה, העדה 3 לעיל, עמ' 131.

29 והלא הרבן ידועה הייתה במערכות פוליטית רכה, מגוננת ואפקטיבית.

30 לעניין זה, ראו את קישורה של יעל פלדמן ל"פנימ אחרות" מאת שי' עגנון ב"אנדרוגיניות במצור: שולמית הרבן" (לא חזר משלחן, העדה 27 לעיל, עמ' 145), כמו גם את עצם עמידתה על מוטיב התאותים ביצירתה (שם, עמ' 127).

31 שולמית הרבן, עיר ימים רבים, תל אביב: עם עובד, 1972.

32 ראו ולדימיר נאקובוב, גוגול, מאנגלית: דורי פרנס, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1997, עמ' 49, .141.

33 "מלים כתהיפות", עיורים בעזה, העדה 3 לעיל, עמ' 166.

34 שם, עמ' 155.

35 לעניין זה שבסיפור (ובהקבלה לטוגנית ספרות הייש וספרות האין וסוגיות האנדרוגיניות), שאליו מתחשר הפסוק משירה של זלדה אשר מוכא כמותו בפתח מסה זו, ראו גם את מסת' "זלדה. שושנת הייש ושותנת האין", כרמל 9, עמ' 39-43, 2004. וביחד יש לשים לב להשוואה שנערכת שם בין זלדה לבן פאול צלאן, נצול השואת.

36 כדי לחדר את חתנות התואר זהה ביחס לאוואה ומוניקה, הנה כך נתפס תפקיד הקרןבל בעיניים לא-ספרותיות: "האנלטיקאי היונוגאני מכיה אנקורי טען שהקרןבל הוא ביטוי להכרה של התרבות במתה הפנימי שיציר האיפוק שהוא גוזרת על בני-האדם. לפ' אנקורי, ה拄וך הנפשי בקרןבל נובע בעיקר מן המשאלת לשוב אל הכאוס ואל מקורות החיים כאחד", כתבת פרוני ברשימתה "משחק הנפש מאחרוי המסקה" (AMYLLAH FROUNI, המשזק: מבט מופטיסקו-אנגלי וממקומ אחר, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 308). ולהבנתה, אין צורך להגשים שהמיליה המרכזת כאן אינה מתייחסת רק לתרבות המערבית או האירופית.

37 הציגות-כינוי זהה לקוח מהסיפור "כיסאות הקש שליל" (בדיזות, העדה 2 לעיל, עמ' 57), היכן שהמספרת, אישה עירית העוברת במחלקה חשבונות, מUIDה על עצמה שהיא אהבתה ספרות,

אבל "לא בדרך הסנטימנטאלית, כמו שחוובנים אהבים אותה, מפני שאין מכך הקפדים ולא הרגשנים". דרך שכנון ליחסה לאוּה ומוּנִיקָה... 38

ראו גוגול, הערת 31 לעיל, עמ' 70-80. 39

"מלים כתהיפות", עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 110. 40

שם, עמ' 112. 41

בקשר זהה, ראו את נאומו של גוגול (הערה 31 לעיל, עמ' 108-110) המבחן בין גורלם של סופרי הייש לסופרי האין; כפי שהזכר יבוא לידי ביטוי גם בהמשך המסה. 42

חשיבותו של תגובתן הזהה-שונה כאחת של הקשיות לחירגת טיבריוס: אואה, ש"אינה יודעת אם לפחד או לצחוך" (52), פוחתת שיום אחד ייעפו אותו מהתזמורות (וכאיilo אמרה שיעיפו אותו מהחיים); ואילו מוניקה, שאומרת את אשר על להה כדרך האזוטים, לפחות פועה: "אך, טיבריוס. איזה בן-אדם. אך דו ליבר" (50). עניין זה חשוב לא רק בהדגמה נוספת של היות הקשיות שלם-הצוו, אלא לסייע בהבנהה של מוניקה כקרבונו של הטיבור, תחת אואה. נקודות השקה לכך, יש לציין שדווקא מוניקה, המכורה לשינה הגדולה, היא היחידה שאומרת: "זה נכון שהוא [המטריד] עוד לא טלפן אף פעם במאצע קונצרט" (45). אף כי גילוי האמת מפה כברכה לבטלה. לא רק שאינה מודעת למשמעות הדבר, ולפיכך אינה בשלה לנקייה פעולות, אלא שאיש אינו שווה לה. 43

"מלים כתהיפות", עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 110. 44

זאת ועוד; ערכוב בין הייש לאין היה ממן את הטיפור כך: הייש הוא נקי והאין – זכר. אולם האנדורוגניות פירושה יוצר שהוא מעיל למיין, זאת אומרת מין אחר, כולל, שטמון בגרעין הספרות הטובה באשר היא ואשר מגולם בדמויות מסוימת (למשל אורלנדו של וירג'ינה ולף) רק אם הטיפור מחייב זאת. בהתאם לכך, הרבן היא אמנית-אין שלשונה הספרותית-כולית היא אנדורוגנית. יצרותיה המערכבות מכאן ומשם מעדות כל כך שנחינה בחירות הכוויות לטוות את היצירה באיזה קול שתובע ממנה הטיפור, ולא אחרת (ראו פלדמן, לא חזדר משלחן, הערת 27 לעיל, עמ' 171). 45

ראו ניטשה, כשם ספרו מעבר לטוב ודרען, מדגרנית: ישראל אלדר, ירושלים: שוקן, 1972. 46

הראב, "לראות ולא לראות", עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 132. 47

שם, עמ' 133. 48

וטוב כאן לזכיר את דוגמאותיה המהדרדות של הרבן עצמה (שם, עמ' 143), וכן לשוב להערה מספר 31, לנואם הגוגולי. 49

וזאת חurf היוטי מודעת לעובדה שהראבן לא הכירה את הסוגה, באותה במידה שסידרכה, ובצדק, להשתעבד לכל סוגה באשר היא; ו"גם מפני שהכי קל לסוג את הבינווי" (עיורים בעזה, הערת 3 לעיל, עמ' 128). ולא זה מקרה סייפרונו המזהיר. 50

פלדמן, לא חזדר משלחן, הערת 27 לעיל. 51

כך הוא תיאורה של דולי יעקובס ברגע הפיכוז (ובשיאה של בידודות נפלאה): "כיבתה את האור ושבה על ארן החילון [...] אוותות וביבים. משחו כאילו התפצל ממנה ונשר, אויל הדרכים המתפרדות מכאן ואילך, במהירות קוסמית, וכבר אףilo אי-אפשר לזכור מתי הייתה אחת, בלתייקי רועה. 'הלא צרייך', אמרה דולי [...] מהר [...] אדע מה צרייך" (בדזות, הערת 2 לעיל, עמ' 37). 52

כך הפסיכואנליטיקאית אמיליה פרוני בוחנת ברשימתה "מחשבות על סדר ואי סדר. מבוא למשחק בתנועת הנפש" (בתוכו: אמיליה פרוני, המשחג, הערת 36 לעיל) את סגולות המשחק

כמבוא לתנועות הנפש, בעודה נשענת על דבריו הסופר והבמאי האיטלקי ליצ'אנו דיקרشنצ'ו, שציין בספרו סדר ואיסדר (1996) כי "רוב האנשים מבטאים גם סדר וגם אי-סדר [...] אף כי ניתן למצוא [...] הפתעות: כך, למשל, בניגוד לסתוריאוטיפ שלפיו האמן נהנה מוחפש מוחלט, לפעמים עלייו לגיים משמעת עצמית גבוהה בהרבה מאדם רגיל" (אצל פרוני, עמ' 122). ומדוברים אלה מסיקה פרוני כי "סדר ואיסדר הם כנראה כוחות קוסמיים, והאיון דורש שיהיו מעורבים זה בזה" (שם, עמ' 123). אך יש לשוב ולחדר: מעורבים מתוקף דרישת הספר, האמנתו, ולא מטעם פרשנות זהה וחיזונית. ובאשר להפתעות, אליבא דה אותו דיקרشنצ'ו, האם לא ניתן ליחס אותה משמעות עצמית גבוהה בהקשרו של הכנר לפרות הברית שמזומנת לו עם אווה?

53 "מלים כתיחסות", עיורים בעווה, העלה 3 לעיל, עמ' 116.

54 שם, עמ' 111.

55 פרוני, "משחק הנפש מאחרי המסכה", המשחצק, העלה 36 לעיל, עמ' 309.

56 בהקשר זה וואצל פרוני על מאפייני המשחק וליבתו בכלל, בرشימתה "מחשבות על סדר  
ו אי-סדר", שם, עמ' 124.

57 אפשר בהחלט לראות את דמיות-המשנה הללו גם כדרמיות ראי הכופלות את הגיבורים הראשיים, ואך בمعין שילוש מוקסם: טיבריויס-סמל פיג'יה (רב שוטר אביטן), בוגר אווה-מניקה-השכנה קבאסו.

58 פרוני, "מבוא למשחק במיתוס ובפילוסופיה", המשחצק, העלה 36 לעיל, עמ' 25.

59 ניתן בהחלטת להשעין את אהבה בטלפון" גם על סיפור העקרה.

60 בסיפורו גנדון האישה השלמה אליבא דה הראבן, מחציתה ילדה (מניקה) ומחציתה אישה (אווה). האמהות איננה גורם המעצב את הנשיות ואין היא נתפסת כחיזונית. לאוהה הייתה בת שנואה, שניתקה עמה את הקשר וירדה מהארון, ואין סימן לכך שהobar מצער אותה. ואילו טיבריויס הוא לה (ולמניקה) הבן שהיא יכול להיות להן, עם גש על "היה יכול". ואולם מות מניקה ואיחודם הלא-הרמוני של הכנר ואוהה מבטלים את הנשיות (המאור נשית של אווה), לטובת האופציה או המעין שלמות) האנדרגונית.

61 פרוני, "מבוא למשחק במיתוס ובפילוסופיה", המשחצק, העלה 36 לעיל, עמ' 25.

62 חוליו קורטאס, סוף המשחצק, ספרדית: יורם מלצר, ירושלים: כרמל, 2005, עמ' 9.

63 את מוטיב הזכוכית, כסמל ליוופי ולאמת (ובהמשלה, לסתור האין), טוב להשווות לסיפור-משחק המשלי של סרוואנטס "הפרקית זכוכית" (מייגל דה סרוואנטס, הפרקית זכוכית, ספרדית: פביאנה חפץ, תל אביב: בבל, 2003). בספרות זה פרקליט, שהורעל כי לא ידע להסביר אהבה, מאמין שהוא עשוי זכוכית, ועקב כך מרצה לעצמו להטיח (ולש��ף) את האמת בפרצופה של החבירה – שבזה לו ומנדרה אותו.