

Extreme Situation — Horrendous and Grotesque — in the Works of Castel-Bloom and Kerrett /

סיטואציות קיצוניות זועזועות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת

Author(s): עדיה מנדלסון-מעוז and Adia Mendelson-Maoz

Source:

*Dappim: Research in Literature* /

דפים למחקר בספרות

11 (1997-98), pp. 269-295

Published by: Department of Hebrew & Comparative Literature, University of Haifa / חֵיפָה

החוג לספרות עברית והשוואתית, אוניברסיטת

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23417482>

Accessed: 20-04-2017 14:55 UTC

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).



עברית והשוואתית, אוניברסיטת חֵיפָה, Department of Hebrew & Comparative Literature, University of Haifa / החוג לספרות  
is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to  
*Dappim: Research in Literature* / דפים למחקר בספרות.

<http://www.jstor.org>

# סיטואציות קיצוניות זועתיות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת<sup>1</sup>

עדיה מנדלסון-מעוז

הספרות העברית העכשווית, שזכתה לשם **סיפורת פוסט-מודרניסטית** או הסיפורת של **הגל האחר** (לפי בלבן, 1995), מציגה גיוון נרחב הן מבחינה פואטית והן מבחינה תמטית. יוצרים השייכים לדור הזה (אורלי קסטל-בלום, אתגר קרת, גדי טאוב, צרויה שלו ואחרים), ברובם צעירים שהתחנכו על ברכי הטלוויזיה, הקולנוע ותרבות ההמונים, מביאים לספרות משבי רוח שונים וחדשים. הם מעלים לדיון מחודש נורמות פואטיות בצד תפיסה מוסרית, ומעצבים סיטואציות מוזרות בצד יום-יומיות. למרות השונות הרבה שהיא, לדעתי, מאפיין מרכזי של הגל האחר, אתמקד במאמר זה, כחלק מדיון רחב יותר, בנושא אחד המשותף לשני יוצרים, בסיטואציות קיצוניות – זועתיות וגרוטסקיות – ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת.

דיון מרכזי בסוגיה זו ייערך בכמה שלבים: ראשית אציג את התפיסה העומדת בבסיס סיפורת של סיטואציות קיצוניות אשר הגרוטסקי והזועתי הם ייצוגים מסוימים שלה. שנית אגדיר את הזועתי ואת הגרוטסקי, ולבסוף אבחן דוגמאות אחדות מתוך היצירות.

## סיפורת של סיטואציות קיצוניות

המונח 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות', שנהגה בידי סרטור, מוצג במאמרו של קמינג.

סארטר מודה שהרומן הרטרופקטיבי מסוגל להקיף 'סיטואציות ממוצעות', אך את הטכניקות הנמרצות יותר שהוא עצמו נוקט הוא מצדיק כמאמץ

1. המאמר מבוסס בחלקו על הפרק השישי בעבודת הגמר שלי לתואר שני, 'הסיפורת הפוסט מודרניסטית כסיפורת של סיטואציות קיצוניות – עיון ביצירותיהם של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת', אוקטובר 1995, שנכתבה בחוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב בהנחייתו של פרופ' ראובן צור.

ליצור ספרות של סיטואציות קיצוניות'. מאמץ זה הוא הנאות, לדעתו, שכן התקופה הנוכחית 'אילצה אותנו להגיע, כמוה היא עצמה, עד הגבולות הקיצוניים' (Cumming, 1964: 390, אצל צור, 1985; 143).

סרטר סבור, שהצורך בספרות של סיטואציות קיצוניות הוא צורך השעה משום התקופה שאנו מצויים בה. עברו הסיטואציה הקיצונית היא סיטואציה שבה הדמויות 'אינן יכולות להחליט בין לבין עצמן אם השינויים בגורלן נובעים ממאמציהן, מרגשותיהן או מהמערך של האירועים החיצוניים' (Cumming, 1964: 392). קמינג מחבר במאמרו את תפיסתו של סרטר בדבר הסיטואציה הקיצונית, לדבריו של קירקגור, שאף הוא מבקש לשאוף למצב קיצוני. אך בעוד עיקר כוונתו של סרטר הוא הסיטואציה, עיקר כוונתו של קירקגור היא הדמות והרגשות. למעשה בחיים האמיתיים האמוציות, המצבים הפסיכולוגיים, מובאים עד לנקודה מסוימת בלבד. גם דבר זה מסב הנאה לפסיכולוג, אך הוא מוצא הנאה מסוג אחר בראותו את האמוציות מובאות עד לגבולותיהן המופשטים (Cumming, 1964: 390, אצל צור, 1985; 143).

צור (1985) מפתח את המונח **סיפורת של סיטואציות קיצוניות** מתוך חיבור בין דבריו של סרטר לדבריו של קירקגור. הוא מאפיין סוג ספרותי זה כסוג שבו 'האמוציות [...] מובאות עד לגבולותיהן המופשטים'. במצב זה יש [...] כדי לזעזע מן היסוד את הרגשת הוודאות ולהשרות חרדה על קוראים (ומבקרים) שאינם נוחים לסבול מצבים עמומים או דו-משמעיים. חרדה זו מוגברת כאשר האמוציות מובאות "לגבולותיהן המופשטים" בסיטואציות אבסורדיות' (שם: 143).<sup>2</sup>

סיפורת של סיטואציות קיצוניות' מאופיינת אפוא בהצגת סיטואציה קשה המובילה את הקוראים למצב של זעזוע ואבדן כיוונים רגשי. את הסוג הספרותי הנוכחי ניתן לתאר מתוך שלושה אספקטים: תיאורי, מבני ואמוציונלי (רבינא, 1988: 7-10).

**האספקט התיאורי** נוגע למרכיבים קיצוניים המופיעים בעלילת הסיפור ומאפיינים אותה. אספקט זה נוגע הן לאירועים עצמם והן לתגובת הקורא על האירועים. ההשלמה בין דבריו של סרטר, על הסיטואציה הקיצונית לבין דבריו של קירקגור על התגובה הרגשית יוצרת בשילוב את האספקט התיאורי. ניתן לומר שהסיטואציות הקיצוניות מאופיינות על פי רוב בחוסר קוהרנטיות. הן סוטות מריאליזם ומביאות לידי מצב של תמיהה ואף חוסר הבנה. קריץ (1975) מכנה סיטואציות הקרובות לאלו 'מוזרות'.

2. חשוב להדגיש, שבספרו של ברזל 'דרמה של מצבים קיצוניים' (1995) מוצגים דבריו של סרטר, אך ננקטת גישה שונה לחלוטין ביחס לסיטואציות הקיצוניות. במאמר זה אני מאמצת את המונח 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות' על פי התייחסותם של Cumming ושל צור, הדנים במצב הקיצוני הרגשי שהיצירה של סיטואציות קיצוניות מובילה אליה. בעוד ברזל בוחן את הסיטואציה הקיצונית לגופה, אני אבחן את הרגש הקיצוני שהיא מעוררת, תוך הדגשת אי הנוחות ואובדן האוריינטציה הרגשית של הקורא.

**האספקט המבני** נוגע לקיומן של סטרוקטורות מנוגדות, המונחות ביסודו של העולם הבדוי המעוצב ביצירה. צור טוען שיבסיטואציה הקיצונית צומדו יחד באורח שרירותי שני עקרונות מבניים יריבים, או שתי נקודות ראות סותרות, או שני סולמות ערכים; הם מתחרים על הבכורה ואי אפשר לשעבד אחד לחברו (צור. 1985: 144). האספקט המבני המציג צימוד של עקרונות מבניים יריבים אינו מוגדר למישור אחד ביצירה: שני העקרונות היריבים יכולים לבוא לידי ביטוי בנקודת הראות, בסולמות הערכים, בעיצוב העולם הבדוי, וגם בשפה, בתמטיקה של היצירה ובנרטיב עצמו. לעניין זה חשיבות רבה, משום שהסוג הספרותי של 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות' משתמש בצימוד העקרונות היריבים בכל מרכיבי היצירה.<sup>3</sup>

ההתנגשות בין העקרונות המבניים מתעצמת בשל הסיטואציה הקיצונית. לכן 'המצב הקיצוני יבליט בעיקר את יסודות ההיסוס וחוסר ההכרעה (עיתים גם את היסודות הגרוטסקיים) המובלעים בתוך המצב הרגיל שמכוח הרגל ונטיות אחרות הם נוטים להיטשטש ולהיבלע ונתפסים על פני השטח כחד משמעיים' (רבינא. 1988: 11).

שני האספקטים, התיאורי והמבני, מובילים במישורין לאספקט האמוציונלי. האיכות הרגשית של היצירות הללו היא אחד הקריטריונים המהותיים להבחנת הסוג הספרותי של 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות', ועל כן לא ניתן להכליל באופן סופי יצירות בסוג הספרותי הזה מבלי להתייחס לתגובת הקורא על היצירה. כל שאני מבקשת לומר הוא אפוא בגדר המלצה בלבד.

האיכות הרגשית של יצירות אלה, כפי שכבר נרמז ביחס לאספקט המבני, נובעת מסיטואציה שבה הקורא או המבקר מתקשה להגיע להכרעה. למעשה היצירה דוחקת את השניים לתחום שהשהייה בו קשה. מתרחש תהליך של אבדן

3. צימוד העקרונות המבניים יוצר חוסר אפשרות להגיע להכרעות, אך אין בחוסר היכולת להכריע משום אמצעי בלבד. חוסר ההכרעה יכול להיות בעל חשיבות אסתטית משל עצמו. שקלובסקי מציע הגדרה מחודשת לאמנות, אשר מעמידה בראש ובראשונה את הערעור על יכולת התפיסה או ההכרעה:

תכלית האמנות היא להחיות בלב בני אדם את התחושה שבחיים; תכליתה לעורר אותם לחוש את הדברים, להחזיר לאבן את אבניותה. תכלית האמנות היא להקנות את תחושת הדברים כפי שהם נתפסים בפרצפציה, ולא כפי שהם ידועים. הטכניקה של האמנות היא הזרת האובייקטים, סיבוך הצורות, הגברת הקושי של הפרצפציה שכן תהליך הפרצפציה הוא תכלית אסתטית בפני עצמה, ויש להאריכו (שקלובסקי, אצל צור. 1983: 10).

דבריו של שקלובסקי חשובים משלוש בחינות: ראשית, הוא מוסר מהו הדבר שהאמנות מיטיבה לעשות; שנית, הוא משתמש בדרך שבה מתפקדת המערכת הקוגניטיבית האנושית באורח טיפוסי; שלישית, הוא טוען שכדי להשיג את מטרות האמנות יש לשבש את התהליכים הקוגניטיביים הרגילים הללו, לעוותם ולהאט אותם.

חוסר יכולתו של הקורא לבצע קטגוריזציה מהירה וחוסר האפשרות להכריע ולהגיע בצורה מהירה למשמעות אחת ויחידה אינם שלבים בדרך להבנה סופית של היצירה, אלא הם התכלית, ועיקר התכלית היא ההתנסות. התנסות מסוג זה עיקרה עמידה במצוקה ובקושי הנובעים מאבדן שיווי המשקל במנגנון הקליטה עצמו. כלומר, אי הוודאות וההיסוס הופכים לעקרונות שהם בבסיס ההבחנה הסגנונית, כפי שגם עולה מתוך האספקט האמוציונלי.

כיוונים רגשי אצל הקורא, כאשר מגמות שונות וסותרות עומדות ביצירה בלי יכולת הכרעה. מכאן שהאיכות הרגשית, בשילוב עם שני האספקטים הקודמים, יוצרת בעיית אינטרפרטציה. 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות' נכללת במסגרת היצירות אשר קוראות ליותר מאשר אינטרפרטציה אפשרית אחת, ולמעשה עיקר כוחן הוא בתחום הסתירה בין אינטרפרטציות שונות. תחושת אי הוודאות הן אצל הקורא והן אצל המבקר עשויה להוביל – כמובן בהתאם לנטיית טבעיות אחרות – למצבים של 'נהייה אחר הוודאות', שבהם ישנה שאיפה להגיע לאינטרפרטציה אחת ויחידה. במקרים אלה אינטרפרטציה כזו תהיה בעייתית.

הצגתי בקצרה הגדרה ומאפיינים של 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות'. כפי שכבר נרמז קודם לכן, יצירות שיש בהן ריכוז של סיטואציות גרוטסקיות או זוועתיות יוכלו להשתייך ל'סיפורת של סיטואציות קיצוניות', כפי שהוגדרה לעיל, וכפי שאראה בהמשך.

## סיטואציות זוועתיות וגרוטסקיות

לילה אחד התעוררתי בשלוש לפנות בוקר עם דחף אדיר לנתח. לפני, במצב שכזה, הייתי מוצאת את עצמי במעבדה פותחת-סוגרת, אבל עכשיו, לאחר שמחקרי **הזנחה והפכו לטאבו**, לא היה לי מה לעשות, וממילא כבר לא היה לי את מי לנתח, כי ניתוחי פגרים כבר יצאו לי מהאף.

בתוכי ידעתי שאסור לי, אסור לי להיכנס לחדר של הילד. הוא ישן שנת ישרים. פסעתי אליו לבושה בבגדי מנתח ירקקים, הפשטתי אותו והשכבתיו על גחוני על שולחן המתכת הקר. הוא רעד מקור. ספרתי לו את החוליות. היה נדמה לי שחסרה לו אחת. ספרתי לו שוב ושוב, ואחרי שווידאתי מאה אחוז, ומאתיים אחוז, וכך הלאה בסדרה חשבונית עד מיליון אחוז – הכנסתי כל מיני נתונים על הילד שלי למחשב, עד שהמחשב התחיל לגנוח כמו אישה בחדר לידה.

לקחתי סכין והתחלתי חותכת פה ושם. שירטטתי לו על הגב את מפת ארץ ישראל כפי שזכרתי אותה מתקופת התנ"ך, וסימנתי את כל הערים האלה של הפלישתים, כמו גת ואשקלון, וציירתי בלהב את הכינרת והירדן שנשפך לים המוות שמתאדה נוניסטופ.

טיפות דם זעירות החלו להיקוות בערוצי הנחלים החרוטים לרוחב הארץ. מראה מפת ארץ ישראל המשורטטת בחובבנות על גבו של תינוקי העביר בי צמרמורת של עדנה. סוף סוף הרגשתי שאני **חותכת בבושר החי**. תינוקי ילל מכאב – אך אני בשלי. כשסיימתי לסמן עליו את כל הנקודות שהשכלתי הזנוחה משכה מהמגירות הבקושי נפתחות של המוח, **שבתי להיות מה שאני** – **רופאה** – וחיטאתי וחיברתי והיכן שהיה נחוץ תפרתי (קסטל-בלום. 1992: 29. ההדגשות שלי, עמ"מ).

זהו אחד הקטעים המזעזעים ביותר ברומן השני של קסטל-בלום 'דולי סיטי'. הסיטואציה המתוארת מציגה תינוק חסר ישע אשר נתון לחסדיה של אמו. האם – ספק מפלצת ספק רופאה – חורטת על גבו את מפת ארץ ישראל בסכין. בצורה פלסטית מאוד מוצגת לפנינו תמונה של התעללות חסרת מחילה של אם בבנה התינוק.

קטע זה יכול להוביל את הדיון לבדיקת הזיקה שבין הזוועתי לגרוטסקי. בקריאת הרומן 'דולי סיטי' שתי תחושות אלה קיימות במקביל, וקוראים שונים מגלים ברומן ביתר אינטנסיביות תחושה זו או אחרת. לא יהיה זה מוטעה לומר שאנשים רבים, אשר הניחו את הספר בשאט נפש לאחר קריאת ההתעללות, הביטו על האירועים כאילו היו זוועה טהורה. לעומת זאת, רבים מאלה שקראו את הספר עד תומו חשו מפעם לפעם בפרץ צחוק, מהוסס, מלא רגשות אשמה, אך בלתי ניתן לריסון.

אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת שייכים לקבוצת יוצרים צעירים אשר, לפי בלבן (1995), פרצו את הדרך לדור חדש בספרות העברית -- 'הדור האחר'. בגלל דמיון בצורת כתיבתם של יוצרים אלה ליוצרים אחרים ברחבי העולם השייכים לזרם הפוסט-מודרניסטי מכונים אף יוצרים אלה יוצרים פוסט-מודרניסטיים.

מקהייל טוען (McHale. 1987: 102) שהיצירה הפוסט-מודרניסטית נוהגת לחזור לאינסטינקטים הנמוכים ביותר שלנו, לפורנוגרפיה, למותחנים, לטלוויזיה ומלודרמה, כדי ליצור אפקט רגשי אצל הקורא. אפקט רגשי זה אופייני ליסיפורת של סיטואציות קיצוניות, ומתחזק כאשר מדובר בטאבוים.

אולם מן הצד השני מקהייל (שם: 172-175) מצביע על זיקה בין הספרות הפוסט-מודרניסטית לבין הקרנבל נוסח בחטין. ערעור ערכים ומעמדות חברתיים, הצגה גרוטסקית של הגוף, עיסוק בטאבוים, ועם זאת תחושת משחקיות חזקה מאוד, רוויה בצחוק.

אכן, העיסוק של הפוסט-מודרניזם במוסר, בערכים מקודשים ובטאבוים מאופיין על ידי מרכיב המשחק (מחוזק על ידי האפקט הקולנועי החזק), היוצר אפקט גרוטסקי.

'מאזן הכוחות' בין הזוועתי לגרוטסקי שונה אפוא מאדם לאדם ומקריאה לקריאה. במאמר הנוכחי אנסה להבין את ההבדלים בין הזוועתי לבין הגרוטסקי, ולבחון את הופעתם ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת.

## הזוועתי

סיטואציות זוועתיות, שייכות על פי רוב ליסיפורת של סיטואציות קיצוניות כיוון שהן בלתי נורמליות מחד גיסא ומובילות לתחושה נפשית קשה מאידך גיסא. להלן אנסה להגדיר ולהבין את המרכיב הזוועתי.

הם גררו עמם עלמה אחרת, ובהיותם שיכורים לא שעו לזעקותיה וליללותיה. הם השקו אותה בשלוש כוסות יין, כוס יין לבן, כוס יין אדום וכוס יין

צהוב, שמהן התפקע לבה. אחר כך קרעו מעליה את בגדיה העדינים, השכיבו אותה על השולחן, קצצו את גופה היפה לחתיכות וזרו עליו מלח. הכלה המסכנה מאחורי החבית רטטה ורעדה בראותה איזה גורל הועידו לה השודדים. אחד מהם הבחין בטבעת זהב על אצבעה של הנרצחת, ומכיוון שלא הצליח להסיר את הטבעת בקלות, לקח קרדום וקצץ את האצבע, אך האצבע עפה גבוה מעל החבית ונפלה היישר לתוך חיקה של הכלה (מתוך מעשיות האחים גרים, 1994: 134).

בסיפור שלפנינו, 'החתן השודד', מסופר על כלה אשר עמדה להינשא לבחור שהתגלה כרוצח. היא מתגנבת לביתו ורואה את המראה המזעזע שהצגת. מאוחר יותר בסיפור, בערב החתונה, מספרת הכלה את שראתה ואף מראה את האצבע הכרותה אשר עפה לעברה. (יש לשים לב שהאירוע המחריד מתואר פעמיים: פעם אחת כאשר הכלה רואה את הדברים ופעם שנייה כאשר היא מספרת אותם.) לסיפור זה סיום טוב: החתן ושאר המרצחים נתפסים. אולם האם הסיום הטוב מצליח להפיג את הזוועה שאנו חשים מהתיאור?

הסיפור 'החתן השודד' לקוח מסיפורי האחים גרים. מעשיות האחים גרים במקור לא נכתבו אך ורק לילדים, אולם חלק מהסיפורים נהפכו במשך השנים לנחלתם של ילדים מגיל צעיר. אין ספק שהסיפור שלפנינו הוא אחד הסיפורים שאינם מקובלים על ילדים והוריהם, אך, עם זאת, גם בסיפורי העם אשר נוהגים לספרם לילדים קטנים, כגון 'כיפה אדומה' או 'עמי ותמי', מתגלים יסודות זוועתיים.

הזוועתיות המופיעה במעשיות הילדים נדונה במסגרות פסיכולוגיות ואנתרופולוגיות רבות. בטלהיים (1980: 13) רואה את המעשיות כמובילות את הילד לעימות ישיר עם המצוקות האנושיות הבסיסיות. פרויד טען שהספרות משחררת ממתח עודף. החזרה על מאורעות בלתי נעימים באמצעות המשחק הדמיוני יכולה לשמש דרך להפחתת חרדה והשגת שליטה על חוויות טראומטיות. לפי גישה זו סיפורי האימה מובילים לירידה ברמת החרדה באמצעות תהליך קטרטי (לינדברג. 1981: 7).

הסיטואציות המזעזעות אשר מתגלות באגדות הילדים מופיעות גם במסגרות אמנויות אחרות, כגון הקולנוע. הזכרתי שרבים הם החוקרים בתחומי מדעי החברה וההתנהגות אשר מוצאים צידוקים נאותים להצגת הסיטואציות הזוועתיות בסיפורי העם. בתחומי האמנות האחרים ובתחום הקולנוע, שיש בו ריבוי של סיטואציות זוועתיות, הצדקת הסיטואציה וצידוקו של הזוועתי תלויים בערכה האסתטי של היצירה. אונגר (1991: 15-17) מסביר כיצד האסתטיקה נותנת צידוק לסיטואציה זוועתית תוך ניתוח סרטו של קובריק 'התפוז המכני'. בסרט זה מוצגים מעלליהם הברוטליים של אלכס ובני כנופייתו. הם מתנהגים באכזריות ובאלימות כלפי אזרחים חפים מפשע, מבצעים אונס והתעללות באופן הברוטלי ביותר. אולם אירועים אלה, שאמורים לעורר בנו שאט נפש, מוצגים באופן אסתטי. 'האנסים נעים בחלל בכוריאוגרפיה שובת לב של להקת מחול, מצולמים

מזוויות הכופות עלינו הזדהות, ערוכים בקצב המדהיר את זמנו בהדהוד יצרי, ומלווים שירים מלודיים שגם האוזן האדישה ביותר מתמכרת לקסמיהם בלא הרהור נוסף. לדעת אונגר סיטואציות מעין אלו יוצרות בנו קרע בין האתיקה לבין האסתטיקה. קובריק, הבמאי, מביא אירועים המקוממים את מוסריותנו, אך הם מופיעים תחת קליפות של פיתוי חושני.

אדורנו (1993: 174), וחבריו בני אסכולת פרנקפורט ראו בתרבות ההמונים המגיעה לצופים דרך הקולנוע סכנה של ממש. כאשר דן אדורנו בזוועות אשר עוברת דמותו המצוירת של דונלדאק, הוא טוען: 'ההנאה מן האלימות הפוגעת בדמות המופיעה בסרט מתגלגלת לאלימות נגד הצופים, מבידור – ללחץ. אסור שהעין העייפה תפסח על דבר שהמומחים תכננוהו כגירוי'. מאז ימי אדורנו התפתח עולם הקולנוע, אך מגמת ההתפתחות רק מחזקת את השקפתו. בעניין זה צודק גיימסון (1990: 102), האומר כי

יש להדגיש במידה שווה שמאפייני הדוחים שלו עצמו [=של המרד הפוסט־מודרני], למן עירפול וחומר מיני מפורש ועד לזוהמה פסיכולוגית וביטויים גלויים של התרסה חברתית, החורגים מעבר לכל מה שניתן היה להעלות על הדעת אפילו במומנטים הקיצוניים ביותר של המודרניזם העילי – כבר אינם מזעזעים איש, ולא זו בלבד שהם מתקבלים בשוויון נפש גמור, אלא מוסדו והיו לחלק מהתרבות הרשמית של החברה המערבית.

בדבריו גיימסון מדגיש כיצד סיטואציות מודרניסטיות שהיו מזעזעות נהפכו לנורמה, דבר המוביל בלא ספק לניסיונות מעוותים להמשיך וליצור סיטואציות מזעזעות יותר ויותר. ואכן הקולנוע של ימינו מפורסם בזוועות שהוא מעלה. סרטי האלימות והזוועה פושטים היום בכל מקום על מסכי הטלוויזיה והקולנוע, והגירוי התמידי של סיטואציות מעין אלו מוביל לעתים למידה של אדישות. האמנות המודרנית – בעיקר האמנות הפלסטית, אך גם הספרות – נוטה לעירוב של חפצים, סיטואציות או ציטוטים מחיי היום־יום. תופעה זו מטשטשת את הגבולות בין המציאות לבין יצירת האמנות. בשטח הזוועה יש לתופעה השלכות חמורות. אחד מהייצוגים הקיצוניים ביותר של הזוועה בימינו הוא סרטי הסנאף, או כפי שנוטים לקרוא להם בעברית 'הסרטים הלבנים'. סרטים אלה מבוססים על תיעוד של התעללויות ורצח.

להלן תיאור של אחד מהסרטים הללו (גבירץ וקנר. 1995: 13):

בסצינה הראשונה מתועדת החטיפה לפרטיה. אישה יפנית צעירה מנסה להימלט מרודפיה בריצה בתוך גן חשוך. לאחר מרדף קצר היא מופלת לארץ ואל פניה מוצמדת מטפחת ספוגה בסם הרדמה. בהמשך היא כבולה למיטה בחדר קטן. היא ערה ונאבקת להשתחרר מהכבלים שעל ידיה ורגליה. על הקירות תלויות חרבות מוצלבות, ולידה ניצב גבר יפני שפניו גלויות בחלקן ועל ראשו שריון של לוחם.

ההתעללות הקודמת לרצח בלתי ניתנת לתיאור ולצפייה. היא נערכת בטקס פולחני ארוך ומזוויע. צעקות האשה מקפואות דם ומתערבבות



בקולות צחוקו של הרוצח. ההתעללות כוללת כריתת איברים, הוצאת אברים פנימיים, עקירת עיניים וקניבאליזם, ומסתיימת בעריפת ראשה ובמשחק עם הראש הכרות.

פילוסופים ואנשי מדע וקרימינולוגים רבים נתנו את דעתם על תופעת סרטי הסנאף, אשר מביאה את הזוועה לקיצוניות. פרופ' עמיחי לוי (אצל גבירץ וקנר. 1995: 62) טוען: 'במהלך 20 השנים האחרונות אנו עדים לחיפוש הולך וגובר אחרי ריגושים חדשים. החיפוש הזה, יחד עם הסלמת גילויי האלימות בעולם והחדרתם הרצופה לטלוויזיה, לקולנוע ולמשחקי המחשב, מביאים לשחיקה גדולה של הרגישות לבני אדם ולערכים אנושיים'.

בשתי הדוגמאות הזוועתיות שהצגתי היו הסיטואציות זהות: בשתיהן נחטפת נערה, היא מסוממת על ידי יין או על ידי חומר הרדמה, והגברים הפושעים מבתרים את גופה. נשאלת השאלה המהותית, מה ההבדל בין המעשייה אשר לדעת מומחים יכולה להביא את הילד לתהליך בריא, לבין סרטי הסנאף, אשר עלולים לדעת מומחים לעודד רצח?

שאלה זו יכולה להוביל אותנו לדיון בחשיבות הרוחק האסתטי. בולו (1971): 26-31) מציג את הרוחק האסתטי כגורם באסתטיקה. להבנת חשיבות הרוחק הוא מציג שני מקרים. במקרה הראשון מוצגת ספינה הנעה בתוך ים שגליו גבוהים בעיצומה של סערה. סיטואציה זו, אילו הייתה מופיעה בציור הייתה יכולה לרגש אותנו, להעביר לנו את תחושת האימה של הנוסעים בספינה, אך בשום אופן לא הייתה משפיעה על המעשים שלנו. לעומת זאת אילו היינו אנו נמצאים על הספינה הייתה אוחזת בנו חרדה וכופה עלינו לפעול. הרוחק הפיזי שלנו מהסיטואציה והידיעה שאנו במקום בטוח מובילים את נקודת המבט לעבר יצירת האמנות, בלא דרישה לפעולה מצדנו. המקרה השני שמציג בולו הוא סיפורו של בחור פשוט אשר ביקר לראשונה בתאטרון, וכאשר ראה את מצוקתה של הגיבורה במחזה, עלה על הבמה ושלף את חרבו כדי להצילה. במקרה זה נוטרל הרוחק אצל הצופה, והוא נקט פעולה של ממש.

בולו מגדיר את הרוחק האסתטי: 'הרוחק איננו אומר התייחסות בלתי אישית [...] להפך – הוא מתאר התייחסות אישית, שלעיתים יש בה גוונים אמוציונאליים עזים, אבל בעלת אופי מיוחד במינו. ייחודה נעוץ בכך, שאופייה האישי של ההתייחסות עבר סינון, כביכול. הוא נוקה מן הטבע המעשי, המוחשי של השפעתו – אולם מבלי שאיבד את מבנהו המקורי' (שם: 30).

יצירת אמנות דורשת מידה של רוחק אסתטי. אם הרוחק האסתטי יהיה גדול מדי, והצופה לא יוכל להגיע כלל לידי הזדהות, יתקיים מצב של **על-רוחק** (שם: 33), וההנאה מן היצירה תהיה לוקה. לעומת זאת במקרה של הבחור פשוט העם התקיים מצב של **תת-רוחק**, והצופה לא הצליח לנתק את עצמו מן היצירה.

כעת אחזור לשתי הדוגמאות הזוועתיות שהצגתי. סיפור העם וסרט הסנאף מתארים שניהם סיטואציה שבה הבחורה נחטפת ומבתרת לחלקים בידי פושעים. בסיפור העם המודעות לעובדה שלפנינו בדיה משאירה את הרוחק האסתטי ברמה

סבירה. אנו בטוחים שדבר כזה לא התרחש באמת, ומתייחסים לעולם המתואר כאל עולם של מעשיות. הרוחק האסתטי במקרה זה ממתן את התגובה שלנו לסיטואציה הזוועתית. לעומת זאת בסרט הסנאף הרוחק האסתטי כמעט שאינו קיים. ראשית אנו יודעים בביטחון שדבר כזה התרחש. כיום ניתן לצלם סרט פעלולים אשר יביא את הסיטואציה המזעזעת כמעט באותה צורה, אולם סרט הסנאף, כהגדרתו, מתעד סיטואציה אמיתית. הצופה מביא בחשבון את העובדה שהנערה נחטפה ונרצחה, ומסכת ההתעללות שעברה עליה והביאה למותה מצולמת בפרי פרטים. ברגע שהסרט מופקע מהגדרתו כאמנות וכבדיון, הרי שהרוחק האסתטי מתקצר והזוועה מתחדדת.

כמובן יש להבהיר, שגם במקרה של סרט הסנאף, ולמרות הזוועה, עדיין קיים רוחק אסתטי. אין דומה צפייה בסרט סנאף לנוכחות במקום, כאשר קיימת אפשרות פיזית להתערבות במתרחש. במקרים מסוימים גם נוכחות פיזית במקום לא תבטל את הרוחק. שתי דוגמאות יכולות להבהיר זאת: ראשית, מלחמת הגלדיאטורים שנפוצה בתרבות הרומאית. מלחמות אלה, שהיו מלזות בסטואציות זוועתיות ביותר, משכו קהל רב לצפות בהרג. במקרים אלה הייתה נוכחות בזמן האירוע, אך משום שהאירוע נתפס כמעין הצגה, והאנשים שהיו מוכנסים לזירה היו בגדר אויבים או נכרים, נשמר הרוחק. (תופעת הגלדיאטורים יכולה להצביע על מקורות קדומים לפרשיות ההתעללות בבני אדם לצורכי הנאה.) שנית, נוכל לגלות רוחק כאשר קבוצת ילדים מתעללת באחד הילדים. המצטרפים לקבוצה עושים זאת מתוך תחושת רוחק כלפי הילד, ויש שאף מתערבים בהתעללות כדי לברוח מנשיאה בעול הזוועה העלול להיגרם להם אם יזדהו עם הילד (ובבחירתם זו הם יוצרים רוחק הדומה לרוחק האסתטי הנחוה בחשיפה ליצירת אמנות). ניתן לומר אפוא, לסיכום שאלת הרוחק האסתטי, שהרוחק האסתטי באגדות העם גדול מזה המתקיים בסרט הסנאף, אם כי גם בסרט הסנאף מידת רוחק מסוימת נשמרת. באופן כללי תחושת הזוועה תתחדד ככל שהרוחק יקטן.

## הגרוטסקי

בדומה לזוועתי, גם סיטואציות גרוטסקיות מופיעות ונפוצות בסיפורת של סיטואציות קיצוניות הן בשל היותן 'מוזרות' והן בשל ההתנגשות הבלתי מוכרעת בין עקרונות יריבים, כגון ההומור והאימה.

קייזר (Kayser, 1981: 139) מצטט את Strobl, האומר כי 'ההומור והאימה הם אחים תאומים [...] מאחר ששניהם חשדניים כלפי עובדות ואינם נותנים אמון בהסברים הרציונליים על העולם'.

דבריו של סטרובל חשובים, משום שהם מסבים את תשומת הלב לקשר בין האימה לבין ההומור. לעתים סיפורי אימים וסרטי אימה מידרדרים לעבר הגרוטסקי והקומי. זוועות פיזיות, אשר מעוותות את הגוף האנושי, משמשות לעתים בסיס לגרוטסקה.

רבים הגדירו את המונח **גרוטסקי**. כדי להקל על בחינת מונח זה אבקש לחלק את ההגדרות לשתי מגמות. המגמה הראשונה תוצג על ידי בחטין, והשנייה על ידי תומסון וצור.

בחטין (Bakhtin. 1968: 303-367; בחטין. 1978: 105-182) טוען, שהמאפיין את הגרוטסקי הוא הבלטה של גוף האדם כהנמכה לעומת הרוחניות. העיסוק בגוף במסגרת הגרוטסקי מדגיש בעיקר את חלקי הגוף הבולטים או השקועים ואת אלו שיש להם קשר עם העולם: הפלס, אברי המין, פי הטבעת, הפה והאף. התמקדות בחלקים אלו מונעת מאתנו לתפוס את הגוף כשלם, ויוצרת בידוד ועצמאות של האברים (Bakhtin. 1968: 317-318). בחטין טוען שהגרוטסקה קשורה לסוציולוגיה ולתרבות. הוא מקשר בין תפיסת הגוף בגרוטסקה לבין הקרנבל. הקרנבל הימי-ביניימי נקבע כפרק זמן מוגדר של יום אחד או מספר ימים, שבהם התרחש היפוך הירארכי של ערכים ושל מעמדות. תהליך ההתחפשות וההתבזות של האנשים וההיפוך במערכת הנורמות היו היסוד לגרוטסקה. תפיסתו של בחטין את הגרוטסקה קשורה אפוא לשני יסודות: ראשית, הגרוטסקה מתקשרת לעיסוק בגוף, בחלקיו הבולטים ובעצמאותם של האברים, ושנית, הגרוטסקה מתקשרת להיפוך במערכת הערכים והנורמות החברתיות, עד לנסיגה לשלבים של טרום-סוציאליזציה.

תומסון ובעקבותיו צור מגלים גישה שונה כלפי הגרוטסקי. עבורם אין הגרוטסקי המרה של מערכת ערכים ידועה וברורה באחרת; העיקרון המנחה את הגרוטסקי הוא, לדעתם, אבדן אוריינטציה אמוציונלית.

כאשר קייזר מנסה לצייר מסלול של הגרוטסקה כפי שהיא מופיעה ביצירות האמנות, הוא מגלה עניין רב באופן שבו נוצר ערבוב בין החי, הצומח והדומם (לרוב בציור הרנסנסטי). האדם אשר זרועותיו הופכות לצמח, והצמח המשנה אף הוא את צורתו, מכילים בתוכם אפקט של בלבול (Kayser. 1981). תופעה דומה מוצגת על ידי (ברגסון 1981: 12, 34-35), כאשר מודגש המנגנון המכני של הגוף, והדמויות מוצגות כאוטומטים או כמריונטות.

תומסון (Thomson. 1972: 7) טוען שהבלבול או אבדן האוריינטציה האמוציונלית הוא יסוד חשוב של הגרוטסקי. הגרוטסקי הוא התנגשות בלתי פתורה בין היסוד הקומי לבין יסודות שאינם עולים בקנה אחד עמו, כמו הזוועתי, המאיים והדוחה. תומסון מדגיש שהצחוק בגרוטסקי נועד להגנה.

תפקיד ההומור הוצג בידי פרויד (תשכ"ט: 217) באמרו שהאדם מרחיק מעצמו את הסבל ומדגיש את עליונות האני שלו על העולם. הוא 'מאמץ לעצמו את ההזדהות עם תפקיד האב ומגמד את האחרים לכדי דרגת ילדים'. דבריו של פרויד יכולים לקשר אותנו לדברי בארק על מהות ההבדל בין הנשגב והמגווחך בזיקתם אל האיום:

נשגב הנו גודל, כוח או רוחק העולה עלינו לאין שיעור. אנו מבחינים בו באימה, אנו חשים בסכנות אשר בקסמיו, ובכדי להתייצב בפניו אנו מזדיינים ב'חיסודות' [...] המגווחך, לעומת זאת, מצייד אותנו ב'התפקרות', שכן אנחנו מסרבים להכיר בסמכותו של האיום (בארק. 1971: 106).

אנו מתגוננים בפני הסכנה על ידי הקומי. כאשר ההגנה נפגמת, המגוּחַך הופך להיות פוגע. הקומי מקורו הוא באירוע בעל אופי מסוכן, אשר נתפס מבעד לריחוק נפשי שבו הצופה מרגיש בטוח מפני הסכנה.

צור טוען שבגרוטסקי האלטרנטיביות משתבשת (צור. 1985: 147). 'במקום להכריע לטובת הגנה זו או זו באורח חד משמעי, הגרוטסקי משאיר את הצופה (או הקורא) במצב ביניים – באי ודאות, במצב ללא הכרעה. הוא חש עצמו אובד-אוריינטציה. רבים מוצאים מצב רגשי מעין זה כקשה מנשוא'.

תומסון (Thomson. 1972: 2-3) מדגיש שרגע אי ודאות הוא הרגע שבו חש הקורא את הגרוטסקי. רגע זה הוא רגע של הלם, שבו אין הקורא מסוגל להחליט כיצד להגיב: האם לצחוק, האם להזדעזע, האם לסלוד? ברגע שהקורא מכריע בין שתי אפשרויות אלו, הרי שהאנטינומיה שבגרוטסקי נפתרת, וסיטואציה חדלה להיות גרוטסקית.

לסיכום ניתן לומר שהגרוטסקי, כפי שתואר בידי תומסון, הוא איכות שיקשה לבלוע אותה. בגרוטסקי ישנה התנגשות בין תגובות סותרות, צחוק מזה וזוועה או סלידה או רחמים מזה, הגוררות אי ודאות ואבדן אוריינטציה. ההכרעה לצד זה או אחר תספק עבור הקורא הגנה מפני האיום (כפי שבארק הציגו), ואילו אי ההכרעה תוביל לאי נוחות. הגרוטסקי, על כן, נשאר גרוטסקי, כל זמן שהקורא מצוי במצב ההיחשפות לריגושים שונים מבלי להשתחרר ממועקתם באמצעות רציונליזיה שתוביל אותו לתגובה אחת בטוחה.

כאשר הצגתי את הזוועתי, דנתי בשאלת הרוחק האסתטי. כעת ברצוני לחזור לדיון זה, ולמקם את הגרוטסקי על קו הרצף המציין את הרוחק האסתטי. הרוחק האסתטי, כפי שהזכרתי, מנתק את הצופה מן היצירה ברמה המעשית. מידת הרוחק האסתטי משפיעה על הצופה מבחינה רגשית. ברור שרטי הסנאף שהוצגו מקצרים מאוד את הרוחק האסתטי בגלל הביטחון שיש לצופה שהסיטואציה התרחשה באמת. לעומת זאת הרוחק האסתטי גדל במקרים שבהם מוצגות לנו זוועות באופן אחר. תחושת הזוועה (המלווה לעתים אף בתחושת בחילה או סלידה גופנית) תהיה חזקה ככל שהרוחק יהיה מצומצם יותר. כאשר הרוחק יהיה גדול יותר, התגובה נוטה להיות אדישה. כאשר דנתי בגרוטסקי, הצגתי את חשיבות ההומור כגורם אשר עוזר להתמודדות נפשית מפני האיום (בעיקר כאשר הוא נוטה להיות מגוּחַך, לדעת בארק). הגרוטסקי מתקיים כל עוד מתקיים ההיסוס בין תגובה סולדת, שלה אנו מצפים כאשר מדובר בזוועתי, לבין תגובה קומית.

לכן ניתן לומר, שהרוחק האסתטי יהיה גדול יותר במקרים שהקורא חש בהיסוס הגרוטסקי מאשר במקרים שהוא חש זוועה.

## הזוועתי והגרוטסקי אצל קסטל-בלום

לאחר הדיון הכללי בזוועתי ובגרוטסקי ניתן לעבור לניתוח מדוקדק של התמונה הראשונה שנמסרה במאמר זה. בתמונה זו האם חורטת בסכין על גב תינוקה את מפת ארץ ישראל. הסיטואציה הזו היא אחד משיאי ההתעללות שמציג הרומן 'דולי סיטי', אולם גם בנקודה קיצונית זו נוכל לראות אלמנטים גרוטסקיים בצד אלמנטים זוועתיים.

תחילה אדון במרכיבים הזוועתיים של הסיטואציה. אלה אשר אינם משאירים פתח להרהור והם בלתי נסלחים. אירועים אשר הקורא מגיב עליהם בשאט נפש ולפעמים גם בבעתה פיזית. סצנה זו יכולה להישפט כזוועה טהורה בגלל שלושה גורמים.

ראשית, **הפרת הטאבו המרכזי – האימהות**: דמותה של דולי היא דמות אם ורופאה אך בה בשעה היא גם דמות אכזרית, אלימה ומסוכנת לסביבתה. הדבר בולט בעיקר בהתייחסות של דולי אל הילד שלה. הירשפלד טוען כי

הטקסט מגיע מהר מאוד אל הרגישויות העקרוניות: ערך החיים והאמהות. ערך החיים מגולם ע"י הרפואה (הדוברת, דולי, היא רופאה) והוא מחוסל מיד. האמהות מתגלה כערך קשה יותר לחיסול, ולכן מוקדש רוב הספר להשמדתה השיטתית של הרגישות האחרונה, הגדולה מכל, האמהות (הירשפלד, 1992).

הרומן 'דולי סיטי' אכן מאפשר ומעודד פעפוע של נושאים אסורים ברמה הנורמטיבית והמוסרית. התמונה הפלסטית של האם המתאכזרת לבנה מעבירה בצורה החריפה ביותר את שבירת המוסריות. חוסר האונים של התינוק והסכנה האמתית לחייו מחמירים את הזעזוע. שבירת ערך האימהות מנוגדת גם לתפיסה הרווחת, אשר לפיה על הספרות לדון בבעיות מוסריות ולנסות להגיע לתשובות. הספרות המחנכת הופכת כאן מכשיר בידי פושעים. קידוש ערך האימהות הופך סיטואציה כזאת לבלתי נסלחת מבחינתנו. הרגישות שיש לכולנו ביחס לאימהות מובילה לצמצום הרוחק האסתטי.

שנית, **השימוש במילה טאבו**. בצד מעשיה הלא מוסריים של המספרת היא אינה מתכחשת להיבט המוסרי. דולי, לאורך כל הרומן, מציגה את עצמה כפועלת כביכול מתוך הכרה מוסרית, ועמדה זו מקוממת מאוד. במקרה שלפנינו, כמו באחרים, ניכר כי דולי אינה נמנעת מלהשתמש במילים המציינות הקשר מוסרי. היא טוענת שמחקריה הפכו לטאבו, כלומר, היא איננה מתעללת בבעלי החיים שלה. המילה **טאבו**, בהקשר זה, מופנית לכיוון 'הלא נכון' – לעיסוקה במעבדה במקום למעשיה כלפי התינוק. למעשה מוצג מצב אבסורדי שלפיו בעלי החיים הם הטאבו ואילו הילד שלה 'דמו מותר'. למען הבהרת עניין זה כדאי לבחון אירוע נוסף ברומן, שבו דולי נוקטת פעולה מתוך רגש מוסרי מפותח. כאשר היא מחליטה לקחת כליה מהילדים הגרמנים היא עושה זאת מתוך תחושת יעוד. גם

במקרה זה המוסריות של דולי עומדת בניגוד למעשים הנוראים שהיא מבצעת בבנה:

השיקול לטוס עם הילד לדיסלדורף, גרמניה, כדי להשיג לו כליה מתינוק גרמני, היה **שיקול מוסרי טהור**. תחילה חשבתי פרקטית. חשבתי איפה אפשר לחטוף תינוק ולהוציא לו כליה, מבלי שזה יהיה איכפת למישהו. תיכף קפץ לי בראש: ברזיל, שם ילדים בני שנה מנהלים בית בושת [...] אז חצתה את קו המשווה שלי מחשבה שניה: תינוק ערבי. הם שונאים אותנו, אנחנו שונאים אותם [...] אולם אז החמצתי פנים. כולם יודעים שעם ערבים אסור להתעסק [...] ואז ישבתי וחשבתי על ההיסטוריה של האנושות. מי מכל בני האדם שחיו אי פעם היו הכי הכי חזירים, מיהם הם אלה ששברו את כל השיאים – והתשובה ברורה ביותר. לא הזיז לי את קצה הפופיק לקחת תינוק גרמני מבית יתומים מדיסלדורף, ולהוציא לו כליה [...] נהפוך הוא, אפילו התמלאתי תחושה של יעוד (קסטל-בלום. 1992: 33; ההדגשה שלי, עמ"מ).

כאשר דולי מגיעה לגרמניה, לא זו בלבד שהיא מנתחת את בנה שלא לצורך ולאחר שיבתם לארץ עוקרת לו את הכליה המיותרת, אלא שהיא 'מצליחה' להביא למותם של מספר תינוקות גרמנים, שהיא רואה בהריגתם כמעט מצווה. עצם השימוש במילה **מוסרי**, או 'התחפשותי' לעשייה מתוך מניעים מוסריים, מגבירים את תחושת הזוועה, כאשר מעשיה האחרים של דולי עוברים על טאבוים ערכיים ומוסריים כמעט בכל מעשה שהיא עושה.

שלישית, **ההתאכזרות הסתמית**: הקטע המזועזע שהובא לעיל מתחיל בדאגה אובססיבית של האם לבנה. היא סופרת את חוליותיו אין-ספור פעמים ומכניסה נתונים על בנה לתוך המחשב כדי לוודא שהכול תקין. מתוך דאגה זו עולה האלימות. אחד הקשיים של הקורא בקבלת האלימות הזו נובע מחוסר המשמעות שלה. אין זה הקברן או הבוס שאותם הרגה קודם לכן מתוך כעס (גם במקרים אלה ניכרה האכזריות, אך הייתה הצדקה מוסרית כללית). במקרה הזה היא **משחקת** ב'לחתוך בבשר החי', ומחליטה לצייר את מפת ארץ ישראל על גב התינוק. המשחק-כביכול הוא שמעורר את שאט הנפש של הקורא. אמנם הסיטואציה התחילה מתוך דאגה לבן, אך כל פעולותיה הן, כנראה, מתוך שעמום. לאחר האכזריות המתוארת חוזרת דולי להיות רופאה-מצילה, וחובשת את בנה. אולם בד בבד עם החומרים הדוחים והזוועתיים ישנם מספר אלמנטים בסיטואציה אשר הופכים אותה לגרוטסקית. ההתנגשות בין הסיטואציה הזוועתית לבין אלמנטים אחרים, אשר מעוררים צחוק, מובילה את הקורא לאבדן אוריינטציה.

ראשית, שפת התיאור של האירועים: האירועים מתוארים בשפה פשוטה, אשר יוצרת זיקות לתחומים אחרים. המספרת מתארת איך היא מתלבשת כמו רופא מנתח, איך היא סופרת את חוליותיו של התינוק שוב ושוב. התיאורים משעשעים למדי עד לרגע שהיא 'חותכת בבשר החי'. וגם כאשר היא מתעללת בבנה, דולי

מהרהרת במפת ארץ ישראל ומנסה להיזכר, ומשתפת אותנו הקוראים בניסיונות להיזכר, היכן כל אתר נמצא. היא משתמשת בעיקר במונחים שרכשנו בבית הספר היסודי. השפה הקולחת וניסיונות ההיזכרות מוכרים כל כך, עד שבעוד רגע נוכל גם אנו לפשפש במגרות הישנות ולגלות עוד אתר ועוד עיר, מבלי להתייחס לכך שכל אתר כזה פוצע את גופו של התינוק. התיאור הפשטני של האירועים מסתיים כאשר נראה כאילו היא שבה לעצמה – להיות רופאה. האפקט הגרוטסקי נוצר על ידי ההתנגשות החזיתית בין תוכן הדברים המתוארים – ההתעללות – שהיא לכל הדעות זועזועית, לבין צורת התיאור המשעשעת.

שנית, אופיים הלא ריאליסטי של האירועים: אף שתיאור ההתעללות פלסטי למדי, ניכר שהוא אינו ריאליסטי, כמו מרבית האירועים הספר. דוגמה לחוסר הריאליסטיות אשר מוביל לתחושה גרוטסקית מצויה בהקשר הפוליטי של הסיטואציה. כזכור מציירת דולי על גב בנה את ארץ ישראל השלמה. מאוחר יותר ברומן מתרחשים כמה שינויים במפה:

ראיתי את מפת ארץ ישראל ששירטטתי לו על הגב לפני כך וכך שנים. המפה היתה מדויקת להפליא, מעודכנת, מישוהו עבר על כל הקוים, והגדיל אותה לפי צמיחתו של הילד. התבוננתי בעיון במפה, ושמתי לב לדבר אחר: הוא חזר לגבולות '67, זה היה בלתי יאומן! אכן פער דורות, הרהרתי. אמא שלי יורקת על הערבים, אני מסתכלת להם בעיניים, ובני עוד ילקק להם את התחת (קסטל-בלום. 1992: 88-89).

השינויים אשר מתרחשים במפה מעלים חיוך. המפה שצוירה על גבו של התינוק מופקעת מהסיטואציה הריאליסטית הליטרלית שלה, והופכת אלמנט מטאפורי. בלי קשר להיבט הפוליטי, אשר מלגלג על האידיאולוגיה יותר מאשר נוקט עמדה חד-משמעית, כאשר האם רואה את בנה ורואה שהמפה חזרה לבדה לגבולות '67. ברור לקורא שהסיטואציה איננה ריאליסטית.

טודורוב מציג שתי הצדקות לספרות הפנטסטית, הראשונה אסתטית והשנייה תמטית. מבחינה תמטית, טוען טודורוב, הפנטסטי עוסק בדברים שהם אסורים לזמנם. הזיכרון מאפשר עיסוק בנושאים במסגרת הטאבו החברתי, כגון גילוי עריות, הומוסקסואליות, אהבה של כמה אנשים בו זמנית, נקרופיליה ועוד. ההיסוס וחוסר הוודאות הם מעין תחבולה המאפשרת פעפוע של נושאים אסורים לתחום הסיפור הריאליסטי (Todorov. 1973: 158-159). דבריו של טודורוב מצדיקים את הנסיגה מהריאליזם בספרותה של קסטל-בלום, שכן אילו היה ריאליזם בסיטואציה זו, היא הייתה מוצגת בוודאי כזוועה טהורה.

שלישית, מבנה הרומן, אשר משתמש בחזרות: רבים הם החוקרים המציגים את השכפול ואת העדר המקור החד-פעמי בספרות הפוסט-מודרניסטית. יש שיקראו לזה זיוף, יש שיקראו לזה מלאכותיות, אולם ברור הוא שהשכפול חסר המקור, המתקשר גם להשפעתם של אמצעי התקשורת, קיים בספרות הפוסט-מודרניסטית. אלמנט שכפולי קיים באופן בולט במבנה היצירה 'דולי סיטי'. לא ברור מהו המקור, אולם היצירה עצמה נעה מווריאציה אחת לשנייה.

להלן הגדרה של וריאציה מתחום המוסיקה: 'וריאציה היא אחת מהצורות המוגדרות היטב של קומפוזיציה, המורכבת ממספר הופעות חוזרות ושונות של נושא' (Issacs & Martin, 1987: 400).

החלק הראשון של 'דולי סיטי' פותח בגסיסתו ובמותו של דג הנוי, ומיד לאחר מכן עובר לתיאור גסיסתה ומותה של הכלבה. שני הפרגמנטים הללו הם לדעתי וריאציה מקדימה לנושא. הנושא שעליו מתרחשות הוריאציות הוא ההתאכזרות לבן. עלילה של ממש המתפתחת בשלבים כמעט לא ניתן לראות ביצירה אולם לכל אורך החלק הראשון של היצירה ישנן וריאציות, זו אחר זו, על סצנה אחת: הסצנה שבה האם נהפכת ליצור אכזרי ולאחר מכן חוזרת להיות רופאה. לאחר סיפור דג הנוי והכלב פוגשת דולי תינוק עם חור בבטנו. היא לוקחת אותו, ואף שהיא מתכננת להרוג אותו היא מחליטה לנתח אותו ולאפשר לו לחיות. מהרגע שבו הילד מגיע לידיה של דולי מתחילה מסכת ההתעללות: תחילה מניעה אותה דאגתה ממחלות ילדות רבות לתת לתינוק מגוון חיסונים עצום ובבת אחת, דבר הגורם לעליית חומו. ההתעללות השנייה מתרחשת כאשר חוששת דולי שלבנה יש בעיה בלב. כדי לפתור את הבעיה המדומה היא עורכת לו ניתוח לב פתוח, אשר מוביל כמעט למותו. ההתעללות שלפנינו היא ההתעללות השלישית בסדרה, ובמקרה הנוכחי היא אינה מתכוונת לרפא אותו, אלא סתם "לחתוך בבשר החי". מיד לאחר ההתעללות הזו מופיעה ההתעללות הרביעית: היא מחליטה שחסרה לבנה כליה, ועל כן היא נוסעת לגרמניה ומשתילה לו כליה. מאוחר יותר מגלה דולי שיש לבנה כליה מיותרת, ועוקרת אותה. החלק הראשון של הרומן 'דולי סיטי' מסתיים כאשר בנה מתחיל ללכת, והיא חוששת מפני מחלת הסרטן. היא מחליטה לתת לו טיפול כימותרפי, אף על פי שאין לו סרטן, וכתוצאה מזה שערותיו נושרות והוא הולך ורזה.

כל המעשים שמניתי רק מן החלק הראשון של הרומן מתארים מצב של דאגה אובססיבית של האם, המביאה בעקבותיה ניסיון ריפוי ממחלה אמתית או בדויה או התעללות סתמית של האם בבנה. כל הסיטואציות אף מסתיימות באותה נקודה: האם, שהיא גם רופאה, מטפלת בבנה ומחזירה אותו לחיים. אף שמניתי את הוריאציות רק בחלק הראשון של הרומן, נראה שהמגמה ברורה. מבנה היצירה יכול להתארגן בדרך של נושא עם וריאציות. וזאת משום שלמעשה התקדמות עלילתית של ממש אין לנו. הוריאציות מספקות תחושה של דריכה במקום. התאכזרותה של דולי לבנה אינה גורמת נזק בלתי הפיך בבו, ולכן כל וריאציה יוצאת מאותה נקודת מוצא, באופן שניתן להשמיט ולהחליף וריאציות. הנתקים בין הוריאציות, נקודת ההתחלה ונקודת הסוף הזהות, מחזקים את השרירותיות והמקרויות שמבנה זה משרה.

מבנה הוריאציות ב'דולי סיטי' תורם לאפקט הגרוטסקי, וזאת משתי סיבות עיקריות: הסיבה הראשונה היא עמידתו של הבן בכל התלאות. כל וריאציה מתחילה באותה נקודה ומסתיימת באותה נקודה, עד למצב שאנו משוכנעים שהבן, בסופו של דבר, יעמוד על רגליו, מוכן לפעם הבאה. התחושה הזאת, בשילוב הפן הלא ריאליסטי, יוצרת מצב שאותו מתאר ברנשטיין:



העולם של המספר וגיבורו כאחד הוא תמיד עולם נחזה, ומשום כך גם המעשים אינם משאירים עקבות [...] לכן האלימות קבילה, שכן המתים יקומו אחרי צילום הסצינה ויהלכו (ברנשטיין. 1994 : 95).

בפעם הראשונה שהקורא נתקל בהתאכזרות, הוא מזועזע. אולם ככל שאנו 'מתרגלים' לסיטואציות אלו, ישנה נטייה להסתכל על היצירה כפי שמסתכלים על תמונה מתוך סרט מצויר, שבה הדמות נמעכת וקמה לחיים, שבה יורים בדמות והיא מתעוררת, שבה הדמות מתפוצצת, ולאחר שהיא מסירה את הפיח היא שבה לחיים. הנוסחאות שבה עוברת קסטל-בלום מסיטואציה לסיטואציה ממתנת את תחושת הזעזוע, ואף מכינה את הקורא לפעם הבאה.

הסיבה השניה היא המכניות. ברגסון מציג את המכניות של הפעולה כאפקט קומי. הקומי מופיע ברגעי ההישנות כאשר 'צירוף של נסיבות חוזר ומופיע כמות שהוא כמה וכמה פעמים עד שיש בו היכר בתוך זרם החיים המשתנה'. כאשר מתאחד האספקט הקומי של החזרה עם האספקט הזוועתי של מסכת ההתעללות של האם בבנה, הרוחק האסתטי גדל במקצת, וייתכן שחלק מן הקוראים במקרה זה ייטשו את הזוועתי ויעברו לגרוטסקי.

תומסון טוען ש'הגרוטסקי נוטה להיות רווח בחברות ותחומים הטבועים בחותמם של מאבק, שינויים קיצוניים וחוסר אוריינטציה' (Thomson. 1972: 11). כפי שראינו בספרות הפוסט-מודרניסטית בכלל וביצירותיה של קסטל-בלום בפרט, ישנו ערעור בוטה על ערכים שהיו מקודשים בעבר. הסצנה הזוועתית שבה חותכת האם את גופו של בנה והפלסטיות שבה היא מוצגת יכולות לעורר אצל חלק מן הקוראים רגש של זוועה, אך הזוועה מהולה בגרוטסקיות.

סיטואציה זו, אשר בלא כל ספק מציגה זוועות וגרוטסקיות, היא אכן סיטואציה קיצונית לפי ההגדרה שהוצגה בתחילת המאמר. מהאספקט התיאורי חוסר הראליסטיות של הסיטואציה, ההסתברות הלוקה שלה, המוזרות שלה אינם מאפשרים קבלה קוהרנטית של הדברים. מהאספקט המבני הרי שלפנינו מערכות המצויות בהתנגשות בלתי מוכרעת. מצד אחד עומדת האם הדואגת והמחנכת, ומצד שני עומדת אם שונה לגמרי. התנגשות זו חריפה מאוד בסיטואציה שבה דנתי. מפת ארץ ישראל, האתרים ורעיון ארץ ישראל השלמה מחדדים את הצד החינוכי; השיקול לקחת את הילד לגרמניה מחדד את הצד המוסרי; הבדיקה החוזרת ונשנית של האם את בנה מחדדת את ערך האימהות. ומצד שני ובאופן מקביל: ההתעללות בבן, אשר מתעמתת חזיתית ורגשית עם המערכות שהצגתי. 'סיפורת של סיטואציות קיצוניות' מאופיינת על פי רוב בהתנגשות בלתי מוכרעת בין עקרונות יריבים. התנגשות זו מובילה את ההגדרה לאספקט האמוציונלי, המשדר אבדן אוריינטציה רגשי, מצוקה רגשית של ממש, כאשר ההבחנה בין זוועתי לגרוטסקי במסגרת הסצנה הזו יכולה לקבל משמעות שונה אצל כל קורא. האספקטים המגדירים את הסיטואציה הקיצונית מופיעים כמעט במלואם גם בסיטואציות זוועתיות וגרוטסקיות אחרות:

זה היה השיא. לפתתי את ראשו, ודחפתי אותו למים, שיראה קצת דגים. השארתי אותו עם הראש ככה שתי דקות, הוא נאבק כמו תרנגולת בידי השוחט. הילד באמת רצה לחיות. לפתע נרגעתי באחת. כמו שזה בא – ככה זה הלך, והוצאתיו מן המים – הוא היה כחול כולו, וצלקותיו היו סגולות.

למעלה משעה טרחה סביב הילד חבורת רופאים אכסטרניים וניסתה להחיותו, אבל זה לא הלך. ראיתי שהם בכלל לא בכיוון. רופאה אחת נתנה לו מכות חשמל. גופו הקטן זינק באוויר. היתה זו שעת מבחן, לא יכולתי לסמוך על איש.

'זוזה הצידה', קראתי ונדחפתי, 'אני אימו של הילד ואני אומרת לכם זוזה הצידה!'

חבורת הרופאים רחשה כרוח בשדה קוצים, חלוקיהם התנועעו על גופם הנוקשה.

'קום! ציוויתי על הילד. שמעת אותי? קום או שאקח אותך הביתה!'  
'לא רוצה' אמר.

'בבקשה', אמרתי לרופאים המופתעים. 'מה לא עושים כדי למשוך תשומת לב' (קסטל-בלום. 1992: 51-52).

בסיטואציה הזו הילד כמעט מקפח את חייו בגלל פרץ אלימות נוסף של אמו. דולי מטביעה את בנה כמעט עד מוות, וחוסר האונים של בנה מודגש. כאמור, לאורך כל הרומן 'דולי סיטי' נמשכת מסכת התעללות של האם בבנה היוצרת אפקטים של זוועה או של גרוטסקה.

גם במקרה זה 'מאזן הכוחות' בין הזוועתי לגרוטסקי הוא מורכב, ויוצר קושי רגשי. ההיבט הזוועתי בסיטואציה זו נשען בעיקר על חולשתו של התינוק ועל תפקידה של האם. לקורא נגרם זעזוע כפול: הן מן המעשים הבלתי מוסריים והן מן הסתמיות שבה הם מתוארים. התמונה הנוראית שבה קבוצת רופאים מנסה להחיות את הגוף הקטן של הילד תורמת גם היא לקיצור הרוחק האסתטי. אולם במקרה זה, ואף ביתר אינטנסיביות מהדוגמה הקודמת, עולה גם אי הוודאות הגרוטסקית: ראשית, כפי שכבר הזכרתי, משום החזרות המכניות על סצנת ההתעללות והביטחון שיש לנו שהילד יצא חי מן הסיטואציה. שנית, מפתרונה של הסיטואציה – האם קוראת לבנה, וזה מה שמושיע אותו. יש כאן כמעט פרדוקס: האם ניסתה להטביע את תינוקה, אך רק היא יכולה להצילו. אזלת ידם של הרופאים משעשעת. גם בתיאור זה כמו בתיאורים האחרים השפה הפשוטה וחקומוניקטיבית מתעמתת עם התוכן הדרמטי. האם מכניסה אותו למים כדי שיראה דגים, והיא גם מדמה אותו ליתרנגולת בידי השוחט, כאילו זהו תהליך סטנדרטי שיש לבצעו, כמו השוחט.

גם בדוגמה הנוכחית, הסיטואציה יכולה להיות מובנת כסיטואציה קיצונית. ראשית, סיטואציה זו אינה ריאליסטית, והצלחת התינוק נראית מוזרה. שנית, ההתנגשות הבלתי מוכרעת בין עקרונות יריבים מופיעה בהדגשה בעיקר בדרך

הטיפול של האם. האם הדואגת והמחנכת מתעללת בבנה, אך היא גם היחידה שיכולה להושיעו. התינוק ניצל כאשר האם קוראת לו לקום. הצגת דברי האם מזכירה באופן מובהק את האם המחנכת, אשר מפצירה בילדיה לקום בבוקר לבית הספר, לדוגמה. שילוב משפט כזה בעל אסוציאציות כאלה בתוך סיטואציה זוועתית יוצר עירוב ועימות של מערכות מנוגדות. שלישית, הקושי הנפשי ואבדן האוריינטציה שנגרם לקורא כתוצאה מהגרוטסקי אף הוא מאפיין בולט של סיטואציות קיצוניות.

סיטואציות נוספות מיצירותיה של קסטל-בלום יאפשרו דיון רחב יותר בשאלת הגרוטסקי. ברומן 'דולי סיטי' דולי מגיע לביתה לאחר היעדרות ממושכת, ומגלה שחמולה של פליטים כורדים התנחלה בביתה. ואז מתרחש האירוע הזה:

הכורדים ישבו בג'קוזי, השתמשו לי בשמפו. בחדר השינה ראיתי את הפסיכיאטר המניאק שאישפו אותי נדפק עם אחת הפליטות. קרבתי אליהם, הם היו נתונים בסערת יצרים, והפסיכיאטר כל הזמן קילל את כל הנשים שבעולם, ואמר שצריך לירות להן את הדגדגן ואת השדיים כדי להעמיד את כל השרמוטות במקום שלהן. הוא הבחין בי וכלל לא התפלא שאני בחוץ, וכאן.

[...]

שלפתי מהתגורה שלי את אחד הסכינים וסרסתי. מה שעשיתי לחיות שלי עשרות פעמים – עשיתי לראשונה על אדם חי, ואני מוכרחת לומר שזה היה שווה כל רגע.

[...]

חייכתי אל האישה, אבל היא בכלל לא נראתה בעניין. היא עטה על האיבר המקוצץ והמשיכה לנהל איתו את הרומן שלה, כאילו כלום לא קרה, ואני חשבת לי שזאת באמת הבעיה עם רוב בני האדם, גם איתי, שהם יסודיים עד לזרא (קסטל-בלום. 1992: 52).

בסיטואציה הזאת, אף שהיא בעלת אפקט זוועתי, עולה הגרוטסקה באופן מרכזי יותר.

במקרה זה אנו נתקלים במספר אפיונים של הגרוטסקי לפי בחטין, אך גם לפי תומסון. במרכז הסיטואציה עומדת דולי, ובתגובה על דבריו האלימים של הפסיכיאטר, אשר בעת משגל חולם על קטיעת אבריהן של הנשים, מסרסת אותו. הסירוס הוא פעולה אכזרית מאוד, ודולי, אשר ביצעה פעולה זו על החיות שלה, מלאת סיפוק מהתוצאה. אולם המזעזע מכול הוא תגובתה של האישה הכורדית, הממשיכה לנהל את הרומן עם איבר המין הקצוץ. עצמאות האיברים שעליה מדבר בחטין מודגשת כאן ביותר.

סיטואציה דומה שבה אברי הגוף נפרדים זה מזה מופיעה ברומן לאחר פצצת האטום:

הביצועים של פצצת האטום היו מדהימים. לפעמים נכנסו אנשים בלי ראש, אבל רק עם עיניים. נכנסו כאלה בלי רגליים, אבל שהלכו, היו להם נעליים

מלאות בוץ וחרא. והכי מצחיקים היו אלה בלי המותניים, כשהחלק העליון של גופם מחובר עם החלק התחתון בקשר אסוציאטיבי (שם : 118).

עצמאות האיברים, כפי שציין בחטין, יוצרת אפקט מזעזע ומפחיד. בגלל אי הראליסטיות שלהם ובגלל נטייתם להגזמה – האיברים המנותקים מהגוף על פי רוב גדולים ומשקפים חוסר פרופורציה – תופעה זו מובילה לקרנבליזציה של הסיטואציה, ומכאן לאפקט גרוטסקי.

העיסוק בגוף האדם מגיע לשיא אחר בסיפור 'הסופרת כזונת צמרת' (קסטל בלום. 1993 : 111-114). הסיפור מציג סופרת מפורסמת אשר עברה תאונת דרכים קשה מאוד, שבה כמעט קיפחה את חייה. בגלל פרסומה של הסופרת עשו הרופאים מאמצים אדירים לתת לה חיים, ולהלן תיאור השיקום הרפואי :

הרופא נכנס ואמר שהם העבירו צינורית דרך מיתרי הקול שלה, ומשם דרך הוושט, לגידים של האצבעות הארוכות שלה, ועד (סליחה על המילה) לווגינה שלה, כדי שתוכל להמשיך באורח חיים נורמלי ככל האפשר, אם כי אפשר שהיכולת שלה להגיע לאביונה נפגמה לעד בשל פגיעה בלתי הפיכה באזורים הרגישים. המשפחה שלא שמעה על הצורה הזאת לשחזר בני אדם הביטה ברופא בתדהמה [...]

הרופא הסביר להם שלא היתה ברירה [...]

הוא הסביר שאם נושפים עליה באיזור הגרון, איפה שמיתרי הקול, היד שלה מתחילה לעבוד, והווגינה שלה מפרישה נוזל צהוב, שאין לו ריח שושנים. בן המשפחה שאל בשביל מה צריך לנשוף, וכל הסיפור הזה, והרופא אמר שבלי הנשיפות האלו, כלי הדם באזור העורק הראשי יסתמו, והסופרת תמות. הנשימות מחלצות מנגנונים שמשחררים ססתומים. צריך רק לשים עט בין האצבעות, אפילו לא דף מתחתן (אם לא רוצים) – הסיפורים יכתבו (שם : 112-113).

תיאור זה מציג למעשה את הסופרת כעין פוחלץ המזכיר בצורתו מריונטה. אין כל חיים ביוצרת. ישנו מנגנון מסוים המונע בידי צינוריות, ובאופן מכני לחלוטין. כאשר נושפים לכיוון הצוואר – המנגנון פועל.

תיאורים דומים המציגים את גוף האדם באופן מכני קיימים גם בספרות המודרניסטית, ולכך אביא שתי דוגמאות: בסיפור 'איש החולי להופמן' (1990 : 37-9) מופיעה אולימפיה, שהיא בובה מכנית הזוכה לאהבה גדולה מצד גיבור הסיפור. הרגע שבו מגלה נתנאל שהיא בובה מכיל אלמנט דומה למה שהצגתי מסיפורה של קסטל-בלום :

נתנאל עמד נטוע במקומו – עתה ראה בבהירות, כי פני השעווה של אולימפיה היו חיוורות חיוורון מוות ונטולת עיניים – חורים שחורים נפערו במקומו. היתה זו בובה בלי רוח חיים [...] עתה ראה נתנאל על הריצפה זוג עיניים שותתות דם שלטשו מבט בוהה [...] (שם : 33).

מקרה דומה נמצא ביצירתו של עגנון 'עידו ועינים'. שם מסופר על אגדת שלמה אבן גבירול אשר 'ברא לו אישה לשרת אותו'. ציוה המלך להביא לפניו את האשה. ראה אותה ונכנסה אהבה בליבו [...] הלכו והביאו את ר' שלמה איבן גבירול, בא והראה לו למלך שאינה ברייה שלמה, אלא חוליות של עץ שמהן נבנתה האשה (עגנון. 1960 : שמח).

הבאתי את שני המקרים הללו כדי לעמוד, אנלוגית, על הגרוטסקי בסיפורה של קסטל-בלום. כל הדוגמאות האלה מציאות דמות מלאכותית,<sup>4</sup> ספק אדם ספק בובה. ברגסון ציין (1981 : 40) שעצם הצגת הדמות כמרינוטה מגלמת אפקט קומי. לאפקט זה מצטרפים עוד שני פרטים בסיפורה של קסטל-בלום : ראשית, צורת ההצגה של הרופא, אשר מציין שהסופרת תוכל להמשיך את חייה באופן נורמלי, תוך שהוא מצטער על העובדה שלא תוכל להגיע לאביונה. שנית, ההנחה שהסופרת עדיין במלוא כושרה מבחינת היצירה הספרותית אף היא מגוחכת, ומגוחכת גם ההנחה שהסיפורים ייכתבו גם אם לא יניחו נייר תחת ידה.

אולם לאפקט הקומי הנקי, העוסק באוטומט, חודר נופך שונה לחלוטין. תחושה אשר הוצגה בידי הופמן בתיאור העיניים שותתות הדם, ובתיאור פירוקו של גבירול את האישה לכפיסי העץ. המהות הגרוטסקית, כמו בשתי הדוגמאות שהבאתי, נוצרת אצל קסטל-בלום על ידי חוסר הביטחון בשאלה היסודית, האם לפנינו בובה או אדם. הזכרתי את קייזר, אשר תיאר את התמונה הרנסנסית שבה האדם הופך לצמח ולחי כדוגמה לגרוטסקי. בסיפורים אלה דבר דומה מתרחש : עבור מרינוטה הדמות חיה מדי, ועבור חי הדמות בובתית מדי. אבדן הכיוונים הרגשי שנוצר בקטע שהבאתי דומה אפוא לדוגמאות מהופמן ומעגנון, ובכל שלושת המקרים נוצר מצב של חוסר ודאות הנוגע בגבול שבין החי לדומם.

אצל קסטל-בלום אי הוודאות לגבי חי או מת, דומם או נע מופיעה גם בסיפורים אחרים. לסיום הדיון ביצירתה אביא קטע נוסף, אשר בו נראה כי המתים הנפכים לרגע לחיים, ולאחר מכן חוזרים להיות שיניים ועצמות. בקטע זה ישנם אלמנטים מקבריים, אך על המקברי אעמוד בדיון ביצירותיו של קרת. בני משפחה אבלים שלא מזמן שיכלו את יקיריהם משלמים במיטב כספם כדי לראות את הגופות. הגופות יושבות על כסאות שזוג רופאים סידר בסדר מופתי. דוממות אבל מרגישות. בני משפחתן מנסים לדובב אותם בסיפורים מצחיקים. הגופות רק מנענעות קלות בראשן, נזהרות שלא ישרו מהן עוד חלקים. אחרי רבע שעה באים הרופאים ומחזירים את הגופות לקברים. בני המשפחה מבטיחים ליקיריהם שהם יבואו מחר. אבל גם הם וגם הגופות

4. באופן כללי ניכרת צדקת דבריו של גרשם שלום בנוגע לאפקט האוטומט ביחס לסיפורו של עגנון :

כאן ניכרות השפעות הנובעות מתחום אחר של בריאת אדם מלאכותי – האדם האוטומט. המוטיב של פירוק הגולם למרכיביו הנפרדים מצביע בבירור על תפיסתו כמעין מכאניזם, תפיסה שהיתה זרה למסורת הגולם בתחילה. גם המוטיב של הגולם כמשרת, מקורו בתחום האגדות של האוטומטים, שהיו נפוצות בימי הביניים (שלום, אצל צור. תשמ"ו : 162).

יודעים שהזמן קצר, שהגופות מרקיבות והולכות, ועוד מעט לא יישאר מהן שום דבר חוץ משיניים ועצמות, ואי אפשר לשוחח עם שיניים ועצמות. מישהו אזור עוזר ולוחץ את ידו של קרוב משפחתו שמת. הוא מבחין בפעם הראשונה שאצבעותיו נעלמו (קסטל-בלום. 1987: 63).

הבאתי מספר דוגמאות שבהן ניתן לחוש בזוועה ובגרוטסקה. שוב עליי להבהיר שהתגובה של הקורא היא אישית, ותלויה הן במידת הרוחק האסתטי שהוא חש והן באופיו האישי.

## סיפוריו של אתגר קרת

בסיפוריו של אתגר קרת ישנם יסודות זועתיים וגרוטסקיים רבים שאף הם נערכים במסגרת של סיטואציות קיצוניות.

בסיפור 'גילוח צחצוח' נבנית מערכת היחסים בין הגיבור לבחורה. מערכת יחסים זו מתחילה באופן רומנטי. הבחור אינו דוחק בבחורה שתתמסר לו: 'הוא לא ניסה כלום, אפילו לא ביקש לעלות אליה לדירה [...] היא היתה בחורה ששווה לחכות בשבילה בסבלנות' (קרת. 1994: 62). נפשו של הקורא הרומנטי תתמוגג לנוכח קריאת שורות אלה, ותראה בהם אולי תקווה מיוחדת לאהבה יפה ועדינה. עניין הניקיון, הבעייתיות כל כך בהמשך, משתלב כאן באופן חיובי. הניקיון או 'הגילוח והצחצוח' הם ערכים חשובים, הרגלים יום-יומיים, אשר, כפי שהורגלנו לחשוב, ככל שמבצעים אותם לעתים קרובות יותר כך טוב יותר. צחצוח שיניים, לדוגמה, מתחייב פעמים ביום לפי הנורמה, אך תמיד נשבח את האדם שיצחצח שיניים אחרי כל ארוחה. גם רופא השיניים ממליץ על כך, והמלצתו להעברת חוט דנטלי בשיניים, שלרוב האנשים נראית טרדה מיותרת, זוכה לתשומת לב אצל הגיבור, הקפדן והשומר על ניקיונו. לכן התפיסה שלנו את הסיפור ואת האהבה, המתחברת עם ערך חשוב כמו הניקיון, נראית חיובית למדי.

אולם בסיום הסיפור, בניסוח עדין ורגיש כפי שהוצג לנו בתחילה, מתברר שמתוך העדינות הזאת נדרש הבחור להקריב את חייו:

בהתחלה חשב שהם כורסאות פוף ורודות, הרי הרבה פעמים ראה אותה יושבת עליהם מאושרת [...] איך הם עושים את זה? שאל, והם גילו לו הכל. השפיצים זה מהעצמות. ויש אחד בראש פינה, מוציא אותם בקלי קלות, כולל עמוד שדרה וגולגולת. זה אפילו לא כואב, ולה יהיה הרבה יותר נעים, והרי זה מה שחשוב בעצם. רק החיוך שלה כשהיא מתיישבת עליו שווה את הכל (שם: 63).

סיפור זה, אשר מוביל את הקוראים להתנגשות בלתי מוכרעת בין האהבה החיובית לבין האהבה ההרסנית, יכול לקבל ממד גרוטסקי. אין כאן התנגשות בין זוועה

לבין גיחוך, אלא בין זוועה לבין רוך. אך גם ההתנגשות הקיימת בסיפור יכולה להיות דומה באפקטיביות שלה לגרוטסקי.

סיפור זה מעלה ייצוג מעניין של אגדת 'כחול הזקן', אלא שהיא מגיעה לכאן בהיפוך כפול: ראשית, הבחורה היא החזקה, והיא הגורמת לגברים לאבד את חייהם ולהפוך לפוחלצים. שנית, הבחירה המודעת של הבחורים עומדת בניגוד לאגדה כפי שמופיעה ב'סיפורי האחים גרים', המציגה ניסיון לברוח מן הגזרה. בסיפור זה, כמו בדוגמה האחרונה שהבאתי מקסטל-בלום, ישנו חוסר ודאות לגבי הכורסאות: האם הם בני אדם או שהם חפצים. האם הם פוחלצים, פגרים, רהיטים או אנשים חסרי חוליות. רנן (1986: 79) מדגישה את התיאור הנורמלי של הזוועה: 'ההתייחסות לזוועה כאל שיגרה "נורמאלית" וטריביאלית היא הצעד הבא בהנמכתה'. ואכן גיבור הסיפור אינו מסיר מדעתו אפשרות 'להתפחלץ' למען אהובתו. הוא מתייחס לסיטואציה הבלתי נורמלית באופן נורמלי. לדעתה של רנן תיאורים נורמליים של זוועה מחזקים תחושה של אי ודאות, המאפיינת את הגרוטסקי.

בסיפור זה, כמו גם בסיטואציות שהובאו עד כה, המזרות התיאורית, התנגשות המערכות (הניקיון מול השחיטה) ואבדן האוריינטציה הגרוטסקי – אדם או פוחלץ – מאפיינים את הסיטואציה כקיצונית.

נבחן קטע נוסף מסיפורו של קרת:

ואז, כשהרביץ לה, היא נראתה כל כך מופתעת. כמו כלב שמכים אותו על זה שחרבן על השטיח אחרי שהחרא כבר הספיק להתייבש. הוא נתן לה סטירות קטנות בפנים והיא צעקה 'מנחם, מנחם!' כאילו שמי שמכה אותה זה איזה זר והיא קוראת לו שיבוא ויציל אותה. 'מנחם, מנחם!' היא התכווצה בפינה [...] והוא נתן לה בעיטה בצלעות.

כשהתרחק ממנה להדליק סיגריה, ראה את כתם הדם על נעלי יום הכיפור שלו, ושוב הסתכל עליה וראה חצי ירח אדום על השמלה שקנה לה לחג. הירח הלך והתמלא, כנראה שנוזל לה דם מהאף. [...]

'סליחה', שמע אותה לוחשת מפנית החדר, 'סליחה, מנחם, באמת לא התכוונתי, אני מצטערת'. והוא ואלוהים סלחו לה, בעיתוי מופלא ממש, שלושים שניות בלבד לפי המועד האחרון שמותר (קרת. 1994: 118-119).

בסיפור 'ימים נוראים' מתוארת התעללות נוראה של גבר באישתו, שמתרחשת לאחר הביקור בבית הכנסת ביום הכיפורים. סיטואציה זו כוללת מרכיבים זוועתיים רבים: ראשית, הסיטואציה מתוארת באופן ראליסטי, ותופסת את מרבית הסיפור. שנית, אנו רואים את העוול הנורא שנעשה לאישה, ואת הדם היורד ממנה והמכתים את שמלתה. תיאור חצי הירח האדום על שמלתה וההתמלאות שלו אינו שגרתי. זהו תיאור מטאפורי של תמונה מזעזעת – דמה של האישה נראה על הבד הלבן של שמלת יום הכיפורים. שלישית, חוסר היכולת של האשה להתגונן מעורר בנו תחושת רחמים כלפיה. אולם מצד שני ישנם

מרכיבים גרוטסקיים אשר יוצרים חוסר נוחות, שאולי מאפשר במקרה שלפנינו יצירת סטירה או פרודיה, שמטרתה הוקעת סיטואציה מעין זו בחברה. תומסון (Thomson. 1972: 27) מבחין בין הגרוטסקה הטהורה לבין הגרוטסקה הסטירית. ההבדל ביניהן הוא בזיהוי המטרה של הדברים. הגרוטסקה הטהורה מביאה עמה את אי הנורמליות הבאה לידי ביטוי באבדן האוריינטציה; לעומת זאת בסטירה הגרוטסקית מעל כל אלה מצויה כוונה מסוימת. הגרוטסקה במקרה של הגרוטסקה הסטירית אינה מתפקדת לשם עצמה, אלא כאמצעי בלבד, שמטרתו דידקטית. לעיתים רק על ידי הצגה בוטה וגרוטסקית של אירועים יוכל הקורא לבחון מחדש עד כמה אבסורדית ונוראה הסיטואציה, ומתוך כך תוכל לבוא הביקורת. סיפור זה, לדעתי, יכול להיות ממוקם במסגרת הגרוטסקה הסטירית. זאת משום שאכן קיימת התנגשות בין האירוע הזוויתי לבין אופן תיאורו, אך נראה שקיימת מטרה דידקטית. הסטירה על פי רוב אינה מציעה את התשובות בדרך מנוסחת ובנויה, אלא יוצרת מצב אבסורדי ומקצינה את הסיטואציה, כדי שהביקורת של הקורא תתחדד מאליה. בסיפור שלפנינו ישנם מרכיבים סטיריים, והדרך הקיצונית שבה נמסרים הדברים מחזקת את הביקורת.

גרוטסקה סטירית זו נבנית מתוך אופן התיאור הניתן כולו מהזווית של הגבר: בתחילת הסיפור, כאשר אומרת לו האישה שהוא בהמה, הוא נמנע מלהכותה ברחוב, ולאחר מכן מתחרט על כך. הסיפור מצייר את הגבר המכה כבעל אנושיות רכה – מי שהחליט לחכות עם המכות עד שיגיעו הביתה. סיום הסיפור קולע את הדברים לאבסורד גדול יותר. האישה מבקשת ממנו סליחה, והעובדה שהיא אומרת את הסליחה ממש לפני צאת יום הכיפורים, ושהיא בת מזל על כך מגוחכת, כמובן. אף את אלוהים מגייס הסיפור כדי להראות את הפן המגוחך והלא הגיוני של ההתרחשות. בעוד שלקורא ברור שהגבר המכה הוא האשם, הסיפור מכריז על עצמו את ההפך. נוסף על כך עצם התרחשות הסיפור ביום הכיפורים מחזקת את ההיבט הדידקטי שלו ומוסיפה היבט סמבולי. העובדה שההכאה האכזרית של הגבר נראית מוצדקת, ואף מקבלת לגיטימציה של אמירת הסליחה לאלוהים, מקנה אפקט סטירי לסיפור.

סיפור זה הוצג כדי לתהות על הקשר שבין הגרוטסקה לתחום שכן – הסטירה. תחום שכן נוסף הוא, כפי שאראה, המקברי:

בספרו של קרת 'צנורות' (1992) שלושה סיפורים בעלי אותו שם אשר מפוזרים בקובץ: 'כוכי', 'כוכי 2' ו'כוכי 3'. הסיפור 'כוכי' מציג את סיפורה של פלוגת חיילים בלבנון אשר מצויים בלבה של פעילות מבצעית. מאיר הבורכי, אחד החיילים, נפצע ומאבד דם. שאר החיילים נמצאים במצב של חוסר אונים. בתוך סיטואציה קשה זו, כוכי אינו מפסיק לדבר. הוא מספר לחבריו על זן של ארנבות עם זנבות שנראים כמו אנטנות, ועל כן הסורים יורים בהן. סיפוריו של כוכי גורמים לשאר אנשי הצוות עצבנות רבה בשעה שהמצוקה ממשיכה. ציון, אחד החיילים, אינו מצליח להרגע, הוא מחליף מחסנית ויורה לכוכי בין העיניים. אף שברור לכל החברים שאיש איננו יכול להישאר חי אחרי פגיעה כזו, כוכי ממשיך לדבר. בסיפור 'כוכי 2' משתלטת נימה מקברית, כאשר כוכי המת מתפקד כחי לכל דבר. תומסון



(Thomson. 1972: 36-37) מתייחס למקברי, וטוען שהמקברי הוא למעשה סוג של גרוטסקה, אלא שנושא הגרוטסקה מוגדר כמשחק עם המוות או עם המתים. בשבועות הראשונים אחרי התקרית בלבנון הוא היה מסתובב במחנה, מכניס ומוציא את האצבע לחור שהיה לו בראש וצועק: 'אני מת ואוו.. אני מת'. שלמה הטבח התעלף שראה אותו ואחר כך הגיש לסמ"פ טופס 55 בו כתב שאינו מוכן לשרת ביחידה עם גוויות, כי הוא כהן. אחרי שעקיבא הרגיע את שלמה ודרש מכוכי להפסיק עם השטויות שלו הגיש כוכי בקשה רשמית למג"ד שבה דרש שיוכר כחלל צה"ל, וככזה יהיה זכאי לפטור מתורנויות.

ומאוחר יותר:

הוא עצם את עיניו ועיכס קלות בישבנו. ידעתי שהוא עומד להתחיל לשיר. הוא עושה את זה לפעמים. הוא בכלל מאוד מושפע מסרטים בערבית [...] השירים שלו היו לוקחים יותר משעה, והוא גם רוקד באמצע.

בסיפור זה כוכי, שהוא כבר מת, ממשיך לחיות וממשיך להיות חייל קרבי. שלמה הטבח, כאמור, מבקש העברה משום שאינו מוכן לשרת עם גוויות בגלל היותו כוהן. ההסבר של שלמה משקף את הבנליות – אלמנט משמעותי ביצירה של קרת, שמגביר את התחושה הקשה. בקשתו של שלמה נעשית במסגרת המערכת הצבאית המוכרת אף שהאירועים אינם מתקבלים על הדעת. שלמה אינו מוחה על חוסר ההיגיון במצב; הוא מתמקד בסיבה טכנית, לא מהותית. הוא אינו שואל כיצד בעולם זה מתאפשרת נוכחותו התמוהה של החלל, אלא נוקט פעולה סטנדרטית. הפעולה הטבעית כביכול של שלמה, הנערכת לפי חוקי הצבא המקובלים, מחזקת את ההתנגשות הבלתי מוכרעת בין שתי המערכות, אשר מאפיינת סיטואציות קיצוניות. האפקט המקברי דומה במידה מסוימת לספק הגרוטסקי שהצגתי קודם, כאשר לא ברור האם מדובר באדם או בבובה, בחי או בפוחלץ. כאן חוסר הבהירות המוביל לקושי הרגשי נובע מההתנגשות בין החי למת. אספקט זה מתחדד גם בעת ריקודו של כוכי. הריקוד המקברי של המתים וחוסר הוודאות לגבי האדם האם הוא חי או מת יוצרים אובדן אוריינטציה, שמלווה בתחושת זוועה או בתחושה גרוטסקית. קייזר (Kayser. 1981: 184-185) טוען שהגרוטסקה היא אמנם עולם אחר, אך לא במשמעות של עולם המעשיות. בעולמה של הגרוטסקה יש הרבה דברים מוכרים, ועל כן זהו למעשה העולם שלנו, אשר עובר טרנספורמציה ומבליט את הטרנספורמציה ליצירת הפתעה. העובדה שזהו העולם שלנו היא עובדה חשובה לדעת קייזר, משום שרק כך אנו מוכים באימה. בסיפור 'כוכי 2' וגם בסיפור 'כוכי' הסיטואציה לקוחה מהעולם שלנו. הצבא, הפעולה בלבנון -- זהו עולם מוכר, הבעיות מוכרות, החייל הפצוע וחבריו חסרי האונים גוררים עמם הזדהות ואמפתיה של הקורא. לא רק שזה מוכר לכל פרט במדינה שלנו, אלא שהנסיבות דורשות מאת הקורא מידה של רצינות. לתוך סיטואציה מוכרת ורצינית נכנס האלמנט המקברי, אשר יוצר אפקט הדומה לגרוטסקי.

## סיכום

במאמר זה ניסיתי לבחון שני יסודות הכרוכים זה בזה והמצויים בצפיפות אינטנסיבית בסיפורת של קסטל-בלום ושל קרת. חלק מרכזי ביצירתם של קסטל-בלום וקרת שייך לסיפורת של סיטואציות קיצוניות, והזוועתי והגרוטסקי הם אפשרות אחת מני רבות ליצירת סיטואציות קיצוניות. הדגש במאמר זה הושם על הגדרת הסיטואציה הקיצונית והקשר שלה לזוועתי והגרוטסקי. 'מאזן הכוחות' הבעייתי בין הזוועתי והגרוטסקי הצטרף עם האספקט האמוציונלי שמרכיב את הסיטואציה הקיצונית. ההתמקדות בנושא זה ובדוגמאות מהקולנוע ומסרטי הסנאף נועדה לשקף את המצב התרבותי שבו אנו נמצאים, מצב תרבותי שאדורנו חזה אותו. רמת הגירוויים שאנו נדרשים לה עולה בהדרגה עקב החשיפה לאלומות ולזוועה דרך אמצעי התקשורת. באופן טבעי גם הספרות ממשיכה במגמה זו, וכדי לגרום בלבול או זעזוע אצל הקורא נדרשות סיטואציות קיצוניות, כמו ההתעללות המזעזעת של דולי בנה או הופעה מקברית של החבר לצבא אשר מכניס ומוציא את האצבע לחור שבראשו. המוכנות של הקהל לגירוויים רבים יוצרת מראש עמדה של רוחק אסתטי גדול יותר ממה שהיה בעבר, ועל כן כדי לקצר את הרוחק האסתטי ולגרום לתגובה נפשית קיצונית הסיטואציות הולכות ומקצינות בתיאורים הפלסטיים של הזוועה, ומנסות להנמיך אותה לעבר מגמות גרוטסקיות.

## ביבליוגרפיה

- אדורנו, ת'ו ומ' הורקהיימר.**  
1993 : אסכולת פרנקפורט, ספרית הפועלים, תל-אביב.
- אונגר, הנרי.**  
1991 : קולנוע ופילוסופיה, מה'דע', דביר, תל-אביב.
- בארק, קנת'.**  
1971 : 'היפה והנשגב', בתוך : צור. 1971 : 109-105.
- בולו, אדוארד.**  
1971 : 'הרוחק הנפשי כגורם באסתטיקה' [1913], בתוך : צור. 1971 : 26-49.
- בחטין, מיכאל.**  
1978 : סוגיות בפואטיקה של דוסטוייבסקי, ספרית הפועלים, תל-אביב.
- בטלהיים, ברונו.**  
1980 : קסמן של אגדות ילדים, רשפים, תל-אביב.
- בלבן, אברהם.**  
1995 : גל אחר בסיפורת העברית. כתר, ירושלים.

**ברגסון, אנרי.**

1981: הצחוק, הוצאת ראובן מס, ירושלים.

**ברזל, הילל.**

1995: דרמה של מצבים קיצוניים, ספרית הפועלים, תל-אביב.

**ברנשטיין, אורי.**

1994: יספרות של הווה מתמיד', רחוב, 1, נובמבר: 94-96.

**גבירץ, יעל וירון קנר.**

1995: 'רצח מצולם היטב', ידיעות אחרונות (7 ימים), 6 בינואר: 4-14, 62.

**גיימסון, פרדריק.**

1990: 'פוסט מודרניזם, או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר', קו, 10, יולי: 101-119.

**גריס, יעקב ווילהלם.**

1994: מעשיות, האוסף המלא, ספרית הפועלים, תל-אביב.

**הופמן, א"ת.**

1990: סיפורי הופמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

**הירשפלד, אריאל.**

1992: 'יתהומות מאחורי עץ השסק', הארץ, 29 במאי: 8.

**לינדנברג, גבריאל.**

1981: השפעת סיפורי אימה על תגובות חרדה אצל ילדים, עבודת גמר המחלקה לפסיכולוגיה, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן.

**עגנון, ש"י.**

1960: עד הנה, שוקן, ירושלים ותל-אביב.

**פרויד, זיגמונד.**

תשכ"ט: 'הומור', בתוך: כתבי ז' פרויד, כרך ב, דביר, תל-אביב.

**צור, ראובן.**

1971 (עורך): עיונים ברוחק האסתטי, דמה, תל-אביב.

1983: משמעות וריגוש בשירה מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.

1985: 'יצפנת פענח והנהייה אחר הוודאות', הספרות, 2 (34): 142-160.

תשמ"ו: 'סיפורו של עגנון כסיפור – עיון בעידו ועינים', תעודה ה (מחקרים בספרות העברית), הוצאת אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב: 135-172.

**קסטל-בלום, אורלי.**

1987: לא רחוק ממרכז העיר, עם עובד, פרוזה אחרת, תל-אביב.

1989: סביבה עויינת, זמורה ביתן, תל-אביב.

1990: היכן אני נמצאת, זמורה ביתן, תל-אביב.

1992: דולי סיטי, זמורה ביתן, עמודים לספרות עברית, תל-אביב.

1993: סיפורים בלתי רצוניים, זמורה ביתן, תל-אביב.

1995: המינה לילה, כתר, ירושלים.

**קריס, ארנסט.**

1971: 'יהאשליה האסתטית', בתוך: צור. 1971: 69-88.

קריץ, ראובן.

1975: המוזר שבסיפור המוזר, פורה, תל-אביב.

קרת, אתגר.

1992: צינורות, עם עובד, הסדרה הלבנה, תל-אביב.

1994: געגועי לקסינג'ור, זמורה ביתן, עמודים לספרות עברית, תל-אביב.

רבינא, מלכה.

1988: סוגיות בספרות של סיטואציות קיצוניות, עבודת גמר, אוניברסיטת תל-אביב.

רין, יעל.

1986: צחוק בחשיכה, אדם, תל-אביב.

**Bakhtin, Mikhail.**

1968: *Rablais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Massachusetts Institute of Technology, USA.

**Cumming, Robert.**

1964: 'The Literature of Extreme Situation', in: Morris Philipson (ed.), *Aesthetics Today*, Meridian Books, The world publishing company, Cleveland & New York: Chap. V, pp. 375-409.

**Issacs, Alan & Elizabeth Martin (eds.).**

1987: 'Variations', *Dictionary of Music*, Sphere Books: 400-401.

**Kayser, Wolfgang.**

1981: *The Grottesque In Art and Literature*, Trans. Ulrich Weisstein, Columbia University Press, NY.

**McHale, Brian.**

1987: *Postmodernist Fiction*, Methuen, NY & London.

**Shklovsky, Victor.**

1965: 'Art as Technique' in: *Russian Formalist Criticism*, Trans. and Introduction Lemon & Reis, University of Nabraska Press, Lincoln.

**Thomson, Philip.**

1972: *The Grottesque*, Methuen, London.

**Todorov, Tzvetan.**

1973: *The Fantastic*, Trans. Richard Howard, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland.