

על-שיח

38

מערכת: זורית הופ, יודיה יצחקי, שולה קשת, לאה שניר
יועץ: הלל ברזל

ערכה והביאה לדפוס: לאה שניר
הגהות: רזיה בן-גוריון

עיצוב: אבנר גלילי

עטיפה קדמית ואחורית: אריה ולמן, מותוך: "לא מדברים על זה"

ברית התנועה הקיבוצית
והוצאת הקיבוץ המאוחד
חורף תשנ"ז 1996

מועצת המערכת: אברהם אדרת, אברהם ארנון, ניצה בן דב, הלל ברזל, ורדה גנוסי, אבנר
הולצמן, שלמה יניב, אבי ליפסקר, יוסף מילמן, זווה בן מורת, דן שביט, זווה שמיר, מלכה
שקד

עולמות אפשריים ביצירתם של אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת

זה זמן מה שאני חושבת שמתחוללת איזה תהרות סמויה בין המציאות לדמיון לתודעות המפיקות אותה. תקופה מסוימת יש קדימות לדמיון ולבריה. הספרות משגשגת, מתחולל ירכו עו בין הסופרים הריאליסטים סו קולד לבין השר יודע מי, יוצא קול קורא ריאקציונרי לחזור אל המקורות ואל הריאליזם הישן והטוב. או אז בוקעת המציאות (כאילו שהיא לא הייתה כאן כל הזמן) ומנחיתה עלינו את המוחשיות הבלתי נתפסת שלה [...]. מה אמרתי כאן? אמרתי שחוסר הבטחון, המציאות והתשדות המועלים כלפי יום המחר הם יסוד הכתיבה שלי.

(קסטל-בלום, 1995, ב' 14)

בערב שהוקדש לספר המינה ליה במכון ון ליר בירושלים, עמדה אורלי קסטל-בלום על נקודות החיבור בין הספרות שלה לבין המציאות. קסטל-בלום רואה את יצירתה כבריה, אשר במציאות המתהווה והבלתי נתפסת, הופכת לעתים, באופן פרדוקסלי, ל"ריאליסטית". עצמת הקרבה בין הבריון של קסטל-בלום למציאות, באה לידי ביטוי במחזה שהיא כתבה ושאמור לעלות על הבמה, שם נוצח נשיא מדינת ישראל. לנוכח הצהרות חוזרות ונשנות אשר קוראות ליוצרים ולאנשי רוח אחרים לומר את דברם בשעות משבר, מציגה קסטל-בלום דעה יוצאת דופן, אשר מסירה את האחיות המוסרית הקפואה מידהים של היוצרים, ומאפשרת פתרון אמנותי.

דבריה של קסטל-בלום הנם פתח חשוב לדיון בעולם הברוי המוצג ביצירותיה וביצירותיה של קרת. עולם אשר יכול להיות מרחק מאוד מהמציאות, כשם שהוא יכול להיות גם קרוב אליה.

קסטל-בלום וקרת שייכים לקבוצת יוצרים צעירים (ביניהם גם: צוריה שלו, עפרה רזנפלד, אילנה ברנשטיין, גדי טאוב, עוזי וייל ואחרים), אשר עדיין לא זכו לעיון בקורות מקיף. היצירות הנכתבות על ידי יוצרים אלה נקראות לעתים יצירות "פוסט-מודרניסטיות" או לפי מינוחו החדש של בלבן (1995) שייכות ל"גל האחר" בספרות העברית.

מאמר זה ינסה להבין את אופיו של העולם הברוי, ואת הטכניקות אשר תורמות לעיצובו ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת. במאמר אשתמש הן בהבחנות המתחזקות לספרות הפוסט-מודרניסטית בכלל, והן בהבחנות ספציפיות, הקשורות ליצירתם של קסטל-בלום וקרת.

בשלב הראשון יוצגו שתי פרספקטיבות להתבוננות: הראשונה תתמקד במשבר

האונטולוגי ובקשר של הסיפורת הפוסט-מודרניסטית לפנטסטי, פוספקטיבה זו חיתן את הכלים להבנת ההיסוס בעולם הבדוי שנוצר באמצעות עימות בין שני עולמות בעלי חוקיות שונה. השניה תציג את הקשר של סיפורת זו לקולנוע, ומתוך כך תציג כמה טכניקות קולנועיות אשר מתפקדות באופן דומה גם ביצירות שלפנינו. רק לאחר הבהרת הקשרים האלו, כשלב השני, יתמקד הדיון ביצירותיהם של קסטל-בלום ושל קרת ובטכניקות שבהן הם משתמשים על מנת לבנות את העולם העולה מתוך היצירות.

1. המשבר האונטולוגי והקשר של הסיפורת הפוסט-מודרניסטית לפנטסטי

המבנה האונטולוגי של העולם הנשקף הוא, בסופו של דבר, זהה בכל המקרים: אונתולוגיה דואלית (dual ontology). מצד אחד העולם שלנו, השגרתי והיומיומי, מצד שני העולם שמעבר לדלת הסמוכה (next door world) של העל-שגרת, העל-טבעי, ובין שני קצוות אלו, אנו נעים.

בדומה לחוקיים רבים שנחנו דעתם על התופעה הספרותית של הפוסט-מודרניזם, גם מקהיל מרגיש את המשבר האונטולוגי שהיציאה מציגה. הוא מבסס את דיונו על ההנחה (McHale, 1987: 26-40), שהיציאה הפוסט-מודרניסטית היא יצירה אונתולוגית ולצורך כך זונה את ההגדרות הפילוסופיות ביחס לאונתולוגיה ומשתמש בהגדרות של פאבל. תומס פאבל (Pavel, אצל McHale, 1987: 27) מגדיר אונתולוגיה כך:

"An Ontology... is a theoretical description of a universe"²
 הקישור בין הפוסט-מודרניזם לאונתולוגיה נראה אקסמורני, משום שהפוסט-מודרניזם מעלה באופן מרכזי בעייתיות והכחשת היכולת לבנות תשתית אונתולוגית. בכל זאת, סבור מקהיל שעלינו לבחון את הגדרות של פאבל מוויית אחרת: האונתולוגיה היא תיאור של עולם, ומאחר שאין ידוע לפני המלה עולם, הרי שזהו תיאור לא דווקא של העולם שלנו, אלא של מיני עולמות, או ריבוי עולמות. כלומר, האונתולוגיה לא חייבת לחפש את ביסוסה בעולמנו, אלא יכולה לתאר עולמות אחרים, הכוללים עולמות אפשריים וגם בלתי אפשריים (שם).

המשבר האונתולוגי, כפי שרואה אותו מקהיל, מבאי לעימות בין עולמות מנוגדים, אשר יוצרים אצל הקורא היסוס ואי-דאיות. היסוס זה דומה להיסוס שמביא עמו הפנטסטי, אך לא זהה לו.

על מנת להבין את מהות העולם הבדוי בטקסט הפוסט-מודרניסטי, ואת גורם ההיסוס והספק המנחה אותו, יש להבחין בדומה ובשונה בין הבדיין הפנטסטי (והטקסט של המדע הבדיוני) לבין הבדיין הפוסט-מודרני.

עצמו. האדם המתנסה בו צריך לבחור באחד משני פתרונות אפשריים: או שהוא נשלט על ידי חוקים בלתי ידועים לנו, או שהשד הוא אשליה, יציר דמיוני: או שהוא קיים באמת, כמו כל יצור חי אחר, בהגבלה אחת, שאנו פוגשים בו לעיתים רחוקות. הפנטסטי מקומו במשך קיומה של אי דאיות זו. אם אנו בוחרים בתשובה זו או אחרת, אנו מניחים את הפנטסטי לטובת אחד הז'אנרים השכנים, העל-טבעי או המופלא. הפנטסטי הוא אותו היסוס שבו מתנסה האדם היודע רק את חוקי הטבע ונתקל באירוע שאינו מציית לכאורה לחוקי הטבע.

ישנה נטיה ברווח לראות חלק מהיציאה הפוסט-מודרניסטית כשייכת לז'אנר הפנטסטי, משום שגם בו האירועים נעים בתוך מערכת חוקים שאינה ברורה. יסוד אי-הוודאות, החזק בספרות הפנטסטית, חזק גם בספרות הפוסט-מודרניסטית. אולם, קיים הבדל מהותי בין השניים.

מקהיל בספרו מתיחס לפוסט-מודרניזם ביקה לשני ז'אנרים שכנים: המדע הבדיוני והפנטסטי. הוא רואה ביצירה הפוסט-מודרניסטית הן מאפיינים הקשורים לז'אנר של המדע הבדיוני³ והן מאפיינים הקשורים לז'אנר הפנטסטי.

נשאלה השאלה: איפה מצוי ההבדל בין הפנטסטי לפוסט-מודרניסטי? במידה מסוימת, ניתן לומר שטודורוב עצמו, היה הראשון שנתן את התשובה על שאלה זו. בפרק האחרון בספרו (Todorov, 1973: 169-174) הוא מנסה לנתח כמקרה מבחן את "הגלגול" לקפא.

טודורוב מתקשה לכלול את "הגלגול" לקפא במסגרת הז'אנר של היצירה הפנטסטית וזאת משתי סיבות עיקריות:

ראשית, בהגדרתו של טודורוב את הפנטסטי, הוא מציין שגם הדמות המרכזית עומדת במצב של היסוס ביחס לעולם ולחוקיות שבה העולם נמצא במצב זה. "this hesitation by the character"⁴. (שם, עמ' 33).

שנית, טודורוב טוען שהדברים מוצגים באופן בלתי-כלומי, האירועים הלא-טבעיים לאירועים המוצגים. כך הוא מסכם מדוע אין "הגלגול" יכול להיות כלול במסגרת היצירה הפנטסטית:

הפנטסטי מתחיל מסיטואציה טבעית לחלוטין, ומגיע לשיא בעל-טבעי. הגלגול מתחיל באירוע על-טבעי, ולאורך הנרטיב מגביח את האווירה הטבעית - עד לסיים, שבו הסיפור הולך ומתרחק עד כמה שאפשר מהעל-טבעי [...]. יש כאן מהלך הפוך [...] מהלך של אדפטציה, אשר מלווה את האירוע שאינו יכול להיות מקובל, ואשר מאופיין על ידי מעבר מהעל-טבעי לטבעי. ההיסוס והאדפטציה (הסתגלות) מצינים שני ניגודים סימטריים לתהליכים הפוכים (שם, עמ' 171).

המתרחש, אך אין בכך תהיה על תהליכים הן ברמה החינוכית – בורקס העולם הבדוי של היצירה, והן ברמה הפנימית – בעולמה האישי של הגיבורה. שלישית, קיומו של הרצף המקצועי, מעין אוסף תמונות שהקשר ביניהם אינו ממילאי, יוצר זיקה לקולנוע או אפילו מכוון לעבר יצירה וידאו-קליפית. אולם, נוסף על שלוש הרמות שהצגנו,⁶ ומעניין מכל אלה, הוא שילובם של טכניקות קולנועיות בעיצוב העולם הבדוי של היצירה הספרותית, ובנושא זה ברצוני להתמקד.

מענינת הטענה שמעלה אונגר ביחס לעולם הבדיון של הספרות. "טכניקות המכוונות להציג התפוררות מתגלות בקולנוע כיוצר אפקטיביות ממקבילותיהן בספרות" (אונגר, 1991: עמ' 119). ייתכן שיש צדק בדבריו. אולי לכן הספרות הפוסט-מודרניסטית משכיחה לצלל אפקטים מתחום הקולנוע ולהעבירם לתחום הספרות.

אם נרצה להקביל בין הבדיון בספרות הפוסט-מודרניסטית לזה שבקולנוע, נוכל להקביל אותה לזיאנגר שנקרא "קולנוע פילוסופי". במסגרת הקולנוע הפילוסופי קיים זרם שנקרא "קולנוע של חקר המציאות", ואותו נוכל להקביל לתפיסת הבדיון ביצירות שלפנינו.

הקולנוע של חקר המציאות אינו מסתפק בהצעת הפשטות, אלא תפקידו הוא עצם החוויה. החוויה הקולנועית במקרה זה היא לשכנע את הקהל שהמציאות אינה קבועה ואינה מוגדרת. למעשה עניינו המהותי של סוג קולנוע כזה, הוא, בדומה לספרות שבה אנו עוסקים: ללבות בנו ספקנות.

על מנת להמחיש את הספקי הקולנוע מציג שתי אסטרטגיות מרכזיות: הראשונה היא אסטרטגיה היוצרת ספק באמצעות סתירות פנימיות. השנייה היא אסטרטגיה היוצרת ספק על ידי סוגי טשטוש שונים. אונגר מציג בספרו טקטיקות שונות ליצירת ההיסוס, שעשויות להשתתף הן לאסטרטגיה של הטשטוש והן לאסטרטגיה של הסתירה.

חמש טכניקות מרכזיות אשר יוצרות אפקטים של סתירה או טשטוש משותפות הן לקולנוע הפילוסופי של חקר המציאות והן לבדיון של קסטל-בלום וקרת:

1. חבלה במרכיב המקום. מבחינה קולנועית, אפשרות ערעור מרכיב המקום ברוחה והנה תוצר של אפקט ויוואלי. ביצירתה של קסטל-בלום הדבר נוצר בתיווכה של השפה, ועל ידי תיאורים אוקסימורוניים.

2. מבנים של חוסר הכרעה או טשטוש בנוגע לנרטיב או לזמן ההתרחשות: בקולנוע, ניתן לדבר בנפרד הן על נרטיב והן על זמן ההתרחשות.⁷
3. בסיפורת שבה אני דנה, שני התחומים האלה באים לידי ביטוי במשולב. אפקט זה נגרם על ידי הצגה של שני אירועים שהם מנוגדים ועם זאת אמורים להתרחש באותו הזמן. שכלול במבנה זה בא לידי ביטוי בטכניקת *המוזיקה העצמית* כפי שמציג אותה מקהייל.

3. בעיות במערכת ההסבר של היצירה. בעיות במערכת ההסבר קיימות בספרות שבה אנו עוסקים כמו גם בספרות המודרנית. אולם ביצירה הפוסט-מודרניסטית יש לחת את הדעת בעיקר על שני אפקטים: מעורבות הדמות במערכת ההסבר של היצירה, והיחס לעולם הבדוי (מה שפונה לפי מקהייל *הבנליזת*).

4. חושיות: החושיות מוצגת בקולנוע באופן שונה לחלוטין מאשר בספרות. בקולנוע החושיות עוברת את הצופה דרך הפרזמה הוויזואלית והשמעית: צבעים, צורות, צליל. בספרות החושיות באה לידי ביטוי על ידי העיסוק בחושים כשלעצמם.

5. מודעותה של היצירה לעצמה. במקרים רבים ניתקל בסרט בתוך סרט או סיפור בתוך סיפור. במקרים קיצוניים יותר, נוכל למצוא התחסות ישירה של היצירה עצמה, עד למצב שבו מתקיים סכך המכיל בתוכו סתירה. הדבר דומה ליד ברישום של היוצר אשר מציירת את עצמה: "האם זו היד המציירת את עצמה או יד המצוירת על ידי עצמה? באופן כזה חוקי המשחק משתבשים והתוצאה דומה להתחסותנו למשפט כגון: המשפט שאתם קוראים מעולם לא נכתב" (אונגר, 1991, עמ' 67).

הספקנות שנוצרה בקולנוע הפילוסופי קשורה אפוא לספקנות הפוסט-מודרניסטית הבאה לידי ביטוי ביצירתם של קסטל-בלום וקרת.

3. אמינוי העולם הבדוי בסיפורות של קסטל-בלום וקרת

לאחר שהובהרה ההפרדה שבין היצירה הפוסט-מודרניסטית ליצירה הפנטסטית ונתפרש המשבר האונתולוגי, ולאחר שהקשר של היצירה הפוסט-מודרניסטית לעולם הקולנוע התגבש, ניתן לעבור לכמה אפיונים של העולם המוצג ביצירתם של קסטל-בלום וקרת, תוך הדגשת יסוד ההיסוס. הידיון ביצירותיה של קסטל-בלום ובסיפוריו של קרת יכלול את יישומן של הטכניקות שהוצגו בהקשר לקולנוע, המובילות לתפיסת עולם דואלית בהתאם למקהייל.

3.1 יצירתה של קסטל-בלום

ברומן הראשון של קסטל-בלום, היכן אני נמצאת (1990), הגיבורה נעה בין עולם דמוי מציאות של צפון תל-אביב, תוך שהיא הולכת לעבודה, לזמדת באוניברסיטה ומנהלת חיי חברה, לבין עולם בדיוני, מנוכר מאוד חסר רגשות, שבו הגיבורה נורקת ממקום למקום, מבעל לבעל, מבית לבית. ברומן הזה, כמו ברומן דולי סיטי, תחושת אִי-הנוחות שאותה חש הקורא נובעת מקיומן של שתי רמות בדיון, ומתחזקת בעקבות דמותה של המספרת.

הירשפלד מציג את "אנטי-טקסט" של היכן אני נמצאת:

בקריאה השנייה הזאת החל להצטייר האינטי טקסט של הספר בכירור: בקריאה הזאת נעמד הספר בהיפוך של עולם אחר שאיננו, עולם נכסף, גן עדני, שיש בו אב וגבר ואשה ואני הולדת והתכוונות אמיתית בין אדם הולדתו ובין מלה למלה. וכך אתה קורא בו בזמן שני טקסטים. את זה ואת שיקופו הבהיר ההפוך. מן הבחינה הזאת, זהו טקסט מטפיי אם לא התי, אמיתי ורב כוח, אך ברור מכאן מה רב עומקו כדי להקיש עולם כזה בשלמות כזאת (הירשפלד, 1990).

ברומן השני של קסטל-בלום, דולי סיטי (1992), נבנה גם כן עולם מעניין ובעייתי. שוורץ (1995) מתחם לתיאור העיר דולי סיטי: הוא טוען שכמו חלק מהיוצרים בני

דודה, קסטל-בלום ברומן דולי סיטי אינה מתכוננת לתאר עולם דמוי מציאות. הכוונה היא להציג תיאור של עולם סימולכרוני: כלומר, עולם שמורכב מחלקי תדמיות תרבותיות שחוקות, משברי מיתוסים מודרניים ומרסימי סמלים מנתקי הקשר, ועוד. מתוך הכלאה זו – נוצר מרחב שהוא חסר קשר למקור. העיר דולי סיטי אינה מפנה אותנו לעיר חרן-ספרותית מסוימת, אלא לאיזור הוויה גרוטסקית-אורבנית-מערכת. ממניין למשל, שבדולי סיטי ישנם מקומות רבים שאפשר לזהותם עם תל-אביב, כגון שוק הכרמל וחוף הילטון, אולם לצידם נזכרים מקומות ששייכים לערים אחרות: נהר התמוזה, מוזיקות שמשתיינות בקשת, ואנדרטה ששמה דכאו. כאשר המספרת רוצה למצוא את דרכה בעיר שלה, היא עושה זאת בעזרת ההגיון של המציאות המדומה. היא יוצאת מתוך הנחה לגבי קיומם של רחובות ואתרים בדולי סיטי על סמך רחובות ואתרים שיש בתל-אביב ובערים הגדולות בעולם. המצב שנוצר בתיאור העיר דולי סיטי, הוא בר-זמנית מעין ייצוג של "העיר הגדולה" ועם זאת חסר יכולת לייצג עיר כזו.

הירשפלד התיחס לאנטי-טקסט של הרומן היכן אני נמצאת (1990) כטקסט הטומן בחובו שני עולמות שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת, כאשר קיומו של האחד מנוגד או אפילו מהווה תשליל של רעהו. גם העיר בדולי סיטי יכולה להביא לתחושה דומה. ברומן השני של קסטל-בלום עומד העולם העירוני דמוי המציאות מול עולם הזר, ומציג לפנינו נרטיב המביא להתנגשות בין עולם שאין בו ערכים כלל לבין עולם ערפי ונורמטיבי.

לפני שאפנה להדגמות סקסואליות מקומיות, אציג בקצרה גם את עמדתו של הרומן השלישי של קסטל-בלום, המינה ליוה. יצירה זו יכולה להימנות כיצירה פוסט-מודרניסטית אף על פי שהאלמנט הפנטסטי שלה חזק ביותר. ביצירה זו המאבק הבלתי מוכרע בין שני העולמות מוצא לו דרך ביניים, אמנם מבחינה תימטית, במקום שהוא "ההפרש בין האשליה למציאות". הגיבורה, מינה, יוצאת בחלקו השני של הרומן למסע עם פלורה, זקנה מופלגת אשר חייבת לפגוש את אהוב לבה שהוא מפקד משטרת השנים. סיפור פנטסטי זה מתמקד במקום שהוא ההפרש בין האשליה למציאות.

המקום שהוא ההפרש בין האשליה למציאות מכיל בתוכו את ההתמודדות האמיתית של מינה וגם של פלורה. ואף על פי שההפרש מהווה דרך ביניים, הרי שבפועל הוא משלב בין שני עולמות שלא ניתן לשלב אותם זה בזה. כאשר נשאלה קסטל-בלום (מוויאון תל-אביב, 12.6.95) מהו העולם שהוא ההפרש בין האשליה למציאות, תשובתה גילתה את המשיכה העצומה שיש לה, כיצרת, לעולם כזה. הדוגמה שהיא נתנה לקוחה מתוך סיפור קצר שלה, "האשה שרצתה להרוג מישהו" (1993), עמ' 41.

היתה אשה שרצתה להרוג בן אדם, רצוי שמן [...] (41)

היא חשבה שהיא רוצה להחזיק אקדח, שלידה ישב כלב קולי עם לשון

בחור. ושהיא תינה בשמן הזה בבטן, ושהכבוד יצא לו מהצד השני, כמו שדברים נגנבים לבן אדם אחד מהאחר האחת ויוצאים מהשניה. הכדור שיהרוג את השמן – לפחות יקרע כמה איברים פנימיים שלו. כיוא נאמר שהוא יעשה סדר חרש בשיפולי הבטן שלו, רסטורציה, ריאורגניזציה, רפורמה, שידוד מערכות, אוברול, דה-איבריזציה [...] אבל האשה שרצתה להרוג – לא ממש רצתה שמישהו ימות. היא רצתה להרוג, אבל לא רצתה שמישהו ימות מזה, היא לא רצתה להיות אחראית לסיום חייו של מישהו, אפילו הוא שמן, הוא אוכל המון, וגדל את האוכל לילדים הקטנים שתקועים בהיים (קסטל-בלום, 1993: עמ' 41).

קסטל-בלום טוענת, שהעולם שבו תוכל האשה שרצתה להרוג בן אדם לבצע את שאיפתה ובלל זאת שהיאיש שהיא רוצה להרוג לא ימות, הוא ההפרש בין האשליה ובין המציאות. במקרה שהביאה כדוגמה קסטל-בלום, ניתן באופן חלקי למתן את הבעייתיות. אפשר בסיפור זה לרתום את רצונה של האשה להרוג ובלל זאת שאיש לא ימות לעקרונות פסיכולוגיים. אולם אינטרפרטציה מעין זו תבטל את השניות שקסטל-בלום מעוניינת להדגיש, ושאכן מודגשת יותר ביצירות אחרות. בפועל, כאשר אנו קוראים את הרומנים כמו גם את הסיפורים הקצרים של קסטל-בלום, אין ביכולתנו להגיע לאיזה מקום שהוא "ההפרש" ואנו מסתפקים בהיסוס ובחוסר רדאות אשר זורקים אותנו בין העולם האחד לעולם השני.⁸

על מנת לחוש את ההיסוס והמאבק בין שני העולמות, אציג מספר טכניקות, תוך הדגמות (ובכן מתוך הרומן דולי סיטי), התורמות לבניית שני העולמות המנוגדים.

תיאורים אוקסימורוניים:

היה אוגוסט, ירד שלג רך. הוא כיסה את כל המדרכות והכבישים, ואנשים פסעו ברחוב עם כובעי פרווה רוסיים. עצרת מונית, ביקשתי מהנהג יסיע אותי לבן גוריון. בכך-גוריון היה קיץ, השמש טפחה על הקדקודים הבינלאומיים בעריצות שלווה (קסטל-בלום, 1992, עמ' 23).

התיאור השגורתי הזה, שהוא רק דוגמה אחת לתיאורים רבים שכאלה הפרושים לאורך כל הטקסט בדולי סיטי, רוי בסתירות ובאוקסימורונים. היה אוגוסט – ולמרות זאת ירד שלג. נראה כאילו התשובה לכך ניתנת במשפט הבא שבו: אנשים פסעו ברחוב עם כובעי פרווה רוסיים. ברגע הראשון הקורא סבור שהאוקסימורון יוכל להיפתר באם הארץ שבה נמצאת דולי, שלא הוצגה עד כה בצורה ברורה, היא ארץ קרה מאוד. אולם, במשפט שלאחר מכן ההנחה הבעייתית הזאת מתנפצת. הציון הכרוך של נמל התעופה בן-גוריון, מחזיר אותנו לעולם הריאלי של מדינת ישראל, וכאשר נאמר שבכך-גוריון היה קיץ, אנו רואים לנגד עינינו תמונה מקומית.

פסקה זו היא דוגמה של נוכחות בר-זמנית של כמה עולמות. מצד אחד עולם קר, בו הולכים עם כובעי פרווה, מצד שני עולם שמשי של מדינת ישראל. מתוך התיאור הזה, נובעת תחושת היסוס עמוקה: לא ברור האם אנו נמצאים במקום קרוב או רחוק, ולא ברור האם קיץ או חורף אחרי הכל.

המחיקה העצמית של הטקסט:
דולי בדולי סיטי מחליטה שצריך לעשות ברית לבנה. היא מתקשרת למוהל, ולאחר שנפגשה איתו, החליטה לוותר על רעיון הברית. המוהל, אשר סיפר לה את סיפור חייו, והיה צרוד כפי שהיא ציפתה, "לא נראה לה".

לאחר שחזרה הביתה, ולאחר שעבר עוד התקף קשה, שבו התאכזרה לבנה, התעוררה וראתה את אמה עומדת לפנייה. ואז מתנהלת השיחה הבאה:

'למה לא הזמנת אותי לברית של הילד?' שאלה אחרי רגע
'איזו ברית?' תלשתי את החיתול מהאגן של תינוקי, וראיתי - אכן כן.
'נעשית סנלית, מה?' אמרה ורמזה על ארבעה אלבומי תמונות שהיו מונחים בקצה החדר. דפדפתי באחד מהם, זה היה בלתי יאומן: היו שם תמונות סטנדרטיות של ברית מילה כאלים גדול, עם אורסקטרה וכיבוד. היו מלא אנשים, אולם אי אפשר היה להבחין בפרטים של איש. (קסטל-בלום, 1992, עמ' 23).

דולי מבררת מה התרחש, ואיך עברה הברית. בין אלבומי התמונות היא מזהה רק את אחותה, ואחותה מפנה אותה לחברת ביעף, חברת התעופה שבה עבד אביה שנים רבות. המסקנה שהיא מגיעה אליה, היא שהילד הוא נכד של טייס בכיר בחברה והוא שאיזו לן את הברית. הקורא, העד להתרחשות הזאת, לא יכול לקבל באופן הגיוני את הנימוק לגבי חברת ביעף. גם בהנחה שכן קרו הדברים לא ברור כיצד האסטרולוג לא ידעה שעורכים ברית לבנה. שרשרת הפרטים הקשורה לברית, מרגע שדולי ניסתה להשיג מוהל, ועד לרגע שבו ראתה את האלבומים, לא ברורה. ייתכן ששיתן לכנות את המצב הזה, כמצב ההיסוס לגבי הנרטיב עצמו: האם התרחש האירוע או לא. אירוע זה הוא דוגמה של סתירה נרטיבית וטמפורלית, הדומה לזו הידועה לנו מן הקולנוע. ישנו אירוע כפול שהתרחש באותו זמן.

לפי גרסתה של דולי: דולי פגשה את המוהל, החליטה על סמך הפגישה לא לעשות ברית לבנה. היא מגיעה הביתה ופורצת לחדרו של הכן. אנו זוכים לראות עוד התקפה קשה שבה הספקות של דולי לגבי בריאותו של הכן, גורמים לה לפעול בצורה לא אחראית. היא רוצה לעשות בדיקת דם לבנה, אך הוחתת חתך גדול מדי, והוא מאבד דם. כאשר היא מבינה שהוא עלול למות, מגייסת דולי את כל משאביה כרופאה, הוחתת לעצמה את הורודי בורוד ומבצעת עירוי לבנה. דולי נרדמת, וכאשר היא מתעוררת, אמה נמצאת בחדר, ושאלת אותה מדוע לא הזמנת לברית של הילד. לפי אלבומי התמונות: באותו זמן, בין פגישה של דולי עם המוהל, כשכנה היה עדיין לא נימול, לבין התעוררותה לאחר עירוי הדם, מישוהו הספיק לארוגן ברית לילד ולמול אותה. בהנחה שהילד היה תחת אבדן דם חמור עקב פעילותה של אמו, קשה להגיע למסקנה באשר לזמן המרוק, בו התרחשה הברית.

למעשה, אנו מצויים בתוך סתירה נרטיבית, שבה שני אירועים אשר לא היו יכולים להתקיים בריזמית, אכן קרו. סתירה נרטיבית זו, יוצרת אפקט של מטושטש ממד הזמן, שכן קו הזמן הליניארי, לא יכול להכיל בתוכו שני אירועים אלו.

תופעה מעין זו, של סתירה, יוצרת אפקט של מחיקה, כאשר אירוע אחד מוחק את

רעהו, ונוצר חוסר בהירות לגבי המתרחש. מחיקת הטקסט את עצמו, היא אלמנט שהיה ידוע גם בסיפורת המודרניסטית, אבל בסיפורת המודרניסטית המחיקה לרוב הופיעה מתוך הדמות, ולרוב, כתוצאה מדיווח לא מדייק שלה. או מחוסר מודעותה. לעומת זאת, טוען מקהייל (McHale, 1987, עמ' 101), בסיפורת הפוסט-מודרניסטית המחיקה קיימת בעולם הבדייתי, מחוץ לדמות, ועל כן היא בעייתית. ישנו היסוס האם המקרה קרה בכלל, או לא.

אלמנט נוסף אשר מגביר את תחושת ההיסוס הזאת, הם אירועים והים המופיעים במקומות שונים ביצירה (שם, עמ' 108). מבלי להיכנס לפירוט רב, חייבים להזכיר את המבנה הפרגמנטי של דולי סיטי ואת החזרה המעגלית על סצנות דומות. ההתאכזרות של דולי לבנה, אינה בכחירת רגע חולף ברומן. אלא מופיעה בווריאציות שונות פעמים אין ספור. חזרה על אירועים בפרקי זמן שונים גורמת לעמעום ההתקדמות העלילתית ולתחושה של דריכה במקום. התאכזרותה של דולי לבנה אינה מביאה לנוק בלתי הפיך לבן, ולכן כל וריאציה יוצאת מאותה נקודת מוצא, באופן שניתן להשמיט ולהחליף וריאציות. הנתקים בין הווריאציות, נקודת ההתחלה ונקודת הסוף הוזהים, מחזקים את השיריות והמקוריות של מבנה זה וישנה תחושה של חוסר התקדמות, של דריכה במקום אחד, שבלתי אפשרי לעמוד בו לאורך זמן. תחושה כאילו הסיטס בחלום הזה, לא יפסק גם כאשר נתעורר ממנו. ולבסוף, קיומן של אופציות בינאריות מנוגדות מובילה לאורך כל הרומן וזן חלק מעולמה של דולי. המספרת מציעה בעצמה על שתי אפשרויות פעולה מנוגדות העומדות לרשותה, כאשר היא עצמה מתיחסת לאפשרי כאילו כבר נעשה. היא גם מתיחסת אל שתי האפשרויות כאותה צורה, כאילו מה שיתרחש פחות משמעותי ממה שאפשרי:

הבטתי למטה בעַממות האשפה, כפגרים. באוניות הרחוקות, ונתקפתי סחרחורת. ברגע אחד כמעט שהתוודי החוצה את התינוק. עשר פעמים חזרתי וברקתי שאני עוד מחזיקה אותו, והתרחקתי לאחור, לפני שאעשה משהו שאחר כך אצטער עליו... העובדה שאפשר לי להעיפו למטה - די בה היה להחרידני כאילו הדבר כבר נעשה (קסטל-בלום, 1992, עמ' 26).

ומצד שני:
אז יש שתי אפשרויות בלבד, או שאעזף אותו, או שלא אעזף אותו. העובדה שעמדו בפני שתי ברירות, ולא איננוף, השפיעה בי לרוח עין תחושה רגעית של בטחון (שם, עמ' 27).

הבטחון שדולי חשה עקב הימצאותן של שתי אפשרויות פעולה בלבד, מקנה לנו בהירות את תחושת הדואליות הכלתית אפשרית, המובילה לאורך כל הרומן. קיומם של שני עולמות, בעלי סדר עולם, נורמות וערכים, חוקיות וסיביות שונים, מביא לסתירות מקומיות שאינן יכולות להתישב ותורמות ליצירת הספק.

הסיבות והתנאים

המוזרות בסיפורים אלה אינה מופרדת מן הזימוי וממה שנראה לעתים ממש טריוויאלי. רוב הסיפורים בנויים כך שהאירועים העל-טבעיים המתרחשים בהם [...] אינם מוארים באור מיוחד, אלא להפך, יש להם מעמד שווה ערך למעמדם של מרכיבים סיפוריים רגילים ונורמליים. אלה ואלה מתקיימים באותו מישור של הוויה סיפורית וגם קיומית, הכוללת את המודר

ואת המסותרי ליד השגרתו והתקני (בחור, 1987, עמ' 21).

אחת הטקטיקות הקולנועיות והספרותיות לציירת ספק, היא מערכת סיבתיות פגומה. ברומן דולני מסיי אנו עדים להתרחשויות נטולות פשר וסיבה. התנהגותה של הגיבורה אינה מובנת על רקע פסיכולוגי קונבנציונלי, והאירועים שברקע אינם עונים לתפיסה של סיבה ותוצאה. אין ברומן הצדקות לגבי מעשים מסוימים או אירועים; קיימת רק הצגתם של הדברים.

Chick, 1984

הזכרתי קודם לכן את דבריו של טודרוב על הפנטסטי. אחד המרכיבים החשובים ביותר להבנת הפנטסטי הוא עצם ההיסוס בין שני עולמות בעלי חוקים שונים: מצד אחד קיים העולם הרגיל-הנורמטיבי האנושי שלנו, ומצד שני קיימת חוקיות על-אנושית. טודרוב טוען שהפנטסטי מתקיים כל עוד ממשיך ההיסוס שבו מתנסה אדם המכיר את חוקי הטבע ונתקל באירוע שאינו מציית לכאורה לחוקי הטבע.

ההיסוס שמוצג בדולני מסיי הנו היסוס בין שני עולמות, אך עולמות אלו שונים מהגדרותיו של טודרוב את הפנטסטי. ההיסוס שבין שני העולמות: הנורמטיבי והאנטי-נורמטיבי, הנורמלי והאנטי-נורמלי, משבש כל אפשרות לשיפוט וכל אפשרות לגיבוש סיבתי גיוני.

מצב זה מוקצן אף יותר ביצירה בגלל אפקט הבנליות, שעליו מתמקד מקהילי. הבנליות, לדעת מקהילי, היא אלמנט חשוב ליצירת ההיסוס. "הדמות לא מגיעה כלל לידי תדהמה על ידי ההתרחשויות הלא נורמליות, וזה משרת ומגביר את התדהמה שלנו. ניתן לקרוא לזה הטרורקה של הבנליות" (McHale, 1987, עמ' 77). כוכר, טודרוב סירב להכיל את יצירתו של קפקא הגלגל במסגרת הפנטסטי, בגלל בנליות זו. ראשית, משום שהאירועים הלא-נורמליים מוצגים כנורמליים, ושנית, משום שהדמות הראשית לא הראתה פליאה או ספק לגבי ההתרחשות. ביצירה שלפנינו, שהיא איננה יצירה פנטסטית, מתחזק ההיסוס עקב הבנליות.

באירוע שהצגתו קודם לכן, שבו ישנה סתירה נרטיבית, תגובתה של דולני על אירועים היא בנלית. כאשר אמה שואלת מדוע לא הוזמנה לברית, דולני אינה דוחה את האפשרות הזו על הסף, אלא מסירה את החיזול מבנה ומתבוננת. כלומר, בעולמה של דולני, אירוע כזה, גם אם אין לו מקום כלל ברצף הזמן, יכול להתקבל על הדעת. גם לאחר שהיא מתודעת לקטנות הוודיאו, וחשה מקופחת על כי אירוע זה נעשה בלי ידיעתה, השאלות שהיא שואלת הן טכניות ולא מהותיות. מטרידה אותה השאלה מן אירוגן את האירוע הזה, ולא – כיצד יכולה היתה להתבצע הברית ברצף הזמן. סוג השאלות והתמיהות שהיא מציגה מחזק את החושט הספק, משום שאין

הדמות מביעה פליאה אמיתית לגבי ההתרחשות.

אפקט נוסף אשר מגביר את הספק אצל הקורא, הוא העקשנות שבה פועלת דולני. עקשנות זו מחזקת את הבעייתיות הסיבתית והנורמטיבית המוצגת ברומן.

בספרה של אורלי קסטל-בלום דולני מסיי, קיימת התנגשות ערכית בעייתית מאוד בין הגיבורה כאם וכרופאה לבין היותה יצור מפלצתי ואלים. העיקשות של הדמות, העולה מכל צעד שהיא עושה, מביאה אותנו לעימות חריף בין שני הממדים:

משפט כגון: "אבל, אני, כאם, חייבת להילחם בכל הצרות, אני מוכנה להגן על הילד הזה מפני אינספור דעות חולות ופגעי טבע..." (קסטל-בלום, 1992, עמ' 18).

הופך לבעייתית ולא אמין עבור הקורא שנכח בעת התאכזרותה של האם לבנה, ומניח לקורא לתהות בין שתי האפשרויות. לפי מקהילי, העיקשות העולה מתוך היצירה הפוסט-מודרניסטית, שלעמים מצויות במכחול בנלי, חשוכה להדגשת הנתק בין הנורמלי ובין הלא-נורמלי. המאבק בין השניים, עקבות העיקשות, יתפוך לדרמטי יותר (McHale, 1987, עמ' 77).

החושבים

ביצירתה של קסטל-בלום, הבדין מעלה ספק חריף במהימנותם של החושבים ובעיקר חושבים בסיסים כגון ראייה ומשמעה.

חוש הראיה הוא החוש הריציונלי ביותר: הוא החוש המובחן ביותר והוא החוש היחיד שבאמצעותו ניתן לתפוס ישויות רצופות באורח מרחב-זמני. אחרי חוש הראיה עומד בדרך כלל חוש השמיעה, שגם הוא בעל פוטנציאל גבוה ביותר של אינטנסיוויות, אלא שהאנרגיה נקלטת דרכו נטולת גוף ונטולת צורה חזותית יציבה (צור, 1985, עמ' 70).

כאשר לוקחת המספרת את התינוק המורר אל ביתה, היא מתכננת תחילה להוציאו להורג. לאחר מכן היא חוזרת מפותתה זו.

דברתי אל לבי, ניסיתי לשכנע את עצמי לדחות בקצת את ההוצאה להורג, אבל במקום שהריציונל ידבר, השתלטו על העיניים גלגלי העיניים שלי. הם כל הזמן ברחו לי למעלה, ועוד למעלה, כאילו שיש כל הזמן מה לראות, עוד ועוד שמים, מדרגות של שמים, מגרל בכל של שמים, ולא רקע אחי, כחול, עמוק וחד-משמעי (קסטל-בלום, 1992, עמ' 14).

לקטע זה חשיבות משולשת: ראשית, הראיה – החוש הריציונלי ביותר, עומד כאן בניגוד לריציונל – במקום שהריציונל ידבר, מדברות העיניים. שנית, חוש הראיה מוצג כאן בצורה מנוטרלת לחלוטין. העיניים המתוארות אינן עיניים המתבוננות החוצה, אלא מתבוננות פנימה. המדעות לתהליך הראיה, לגלגלי העיניים, לא מאפשר לראות נכונה את המתרחש. שלישי, התאור של השמים, המתואר כאנלוגי לגלגלי העיניים הבורחים למעלה, מראה את השמים שהם גוף לא ספירי, ולא ניתן לחלוקה, כדבר כמותי: הראיה של מדרגות של שמים אינה אפשרית, וכל זאת נראית.

העיסוק של קסטל-בלום במבט ובעיניים מתקשר גם ליצירות אחרות שלה. ברומן היכן אני נמצאת ישנו עיסוק מעניין בראיה ובהצעות אולם פרט לכך מופיע גם אירוע שבמרכזו מופיעה העין.

