עידית כנפי

יואל הופמן: "רב תרבותיות" בסיפור *קצכן* – פוסט-מודרניזם או רומנטיקה?

תקציר: בסיפור "קצכן" של יואל הופמן מוצגת המציאות הישראלית של סוף שנות הארבעים וראשית שנות החמישים של המאה העשרים. זוהי אותה תקופה שבה המדינה השיגה עצמאות ומהגרים וילידי הארץ למיניהם חברו כאן ליצירת בית לאומי. השאלות שעמדו בראש סדר העדיפויות הלאומי היו כיצד להפוך פליטים לחברה אזרחית בעלת תרבות משותפת, שפה משותפת ומנהגים משותפים. השאיפה של קברניטי המדינה הייתה ליצור "כור היתוך" מתוך כוונה למחוק עבר מפריד וליצור אומה חדשה.

הסיפור מציג מציאות זו מנקודת התצפית של ילד כבן שבע, יתום מאמו, שאביו מאושפז בבית מרפא לחולי נפש. הוא חווה את המציאות אגב מסע חיפושים אחר בית שיקלוט אותו, ובמסע הזה הוא עובר תהליך התפתחות מהדגם הרומנטי. לשון הסיפור היא הלשון המיוחדת לילד. דרך התבוננותו זוכה הקורא לזוויות התבוננות מפתיעות באנשים שהתגלגלו לארץ, מהם מרצונם ומהם שלא מרצונם. הילד במעמדו המיוחד מפגיש את הקורא עם הצללים והאורות של הרב־תרבותיות. הטקסט כמכלול מציג את הקיום במדינה המתהווה במזרח התיכון כמצב שבו היחיד מתמודד עם מגוון רחב של תרבויות שנאבקות על ייחודיות זו לצד זו. בדרכו האמנותית הוא בוחן אמונות והבנות שנוצרו בשלבים שונים באתוס הלאומי של הציונות, ומערער על דפוסים מקובעים. ועם זאת, הדימויים שממקמים את האירועים בזמן ובמקום היסטוריים מוגדרים, יכולים גם לשמש משל ודוגמה לקיומו של היחיד בתוך המערכות החברתיות בעולם הפוסט־מודרני הרב־תרבותי שאנחנו חיים בו.

מילות מפתח: רב־תרבותיות, פוסט־מודרניזם, רומנטיקה, כור היתוך, דיבור משולב, דיבור ישיר, ספרות ריאליסטית, קשר מטונימי, קשר סימבולי, רומנסה, הזרה.

פתיחה

הסיפור "קצכן" הוא סיפורו הראשון של יואל הופמן, וכבר עם הופעתו בדפוס ב-1986 הוא התבלט בייחודו על רקע כתיבתם של סופרים בני גילו (א"ב יהושע, עמוס עוז, יהושע קנז) ועל רקע ספרות שנות השמונים.

יואל הופמן מתאר בסיפור את המציאות בישראל בשנים הראשונות שלאחר קום המדינה, תקופה שהתאפיינה בשליטה של אידיאלים ציוניים. את החומרים האלה כבר תיארו סופרים בני דורו בכלים של פואטיקה מודרניסטית, בעיקר ריאליסטית, על גווניה השונים. המאמר

יעסוק בבחינת התקופה שבה שולטים לכאורה אידיאלים שמאפיינים תפיסות מודרניות של מעמד האדם בעולם בכלים של פואטיקה פוסט־מודרנית.

במרכז הסיפור עומד גיבור ילד, בן לעולים דוברי גרמנית, שנתייתם מאמו. עוד קודם למות האם אושפז אביו בבית חולים לחולי נפש. הדוד מצד האב והדודה מצד האם, שאמורים לשמש תחליף להורים, אינם כשירים למלא את התפקיד: הדוד נפטר ממחלה, והדודה אינה מוצאת את מקומה בארץ ושבה לעיר וינה, שממנה באה. שניהם חרדים לגורל הילד אך אינם עומדים במשימה של גידולו. הדוד בוחר להפקיד את קצכן בקיבוץ, אבל הילד לא נקלט שם. וכך יוצא הילד, שדור ההורים נטש אותו, למסע חיפושים אחר בית שיקלוט אותו, בתוך מציאות קשה שבה אנשים נאבקים על קיום יומיומי. בסוף המסע, ולאחר גלגולים שונים, מתחבר גיבור הסיפור אל אביו בבית המרפא לחולי נפש, ומשם הם בורחים יחדיו ויוצאים למסע נדודים שיוצר קשר מחודש ביניהם.

חוויית הקריאה מורכבת במיוחד. הקורא נתבע להבנת עולמו הפנימי של הילד, ומתוך כך הוא זוכה להתבוננות רעננה על המציאות, שהיא חפה מכל ביקורת או תסכול. אבל הקורא הוא קורא מבוגר, שבוחן את הדברים מפרספקטיבה של ניסיונו שלו ומתוך ראיית המציאות שלו. במעמדו זה הוא אינו יכול להיות אדיש להתנהלות של אלה שהיו אמורים לדאוג לביטחונו של ילד כה צעיר שצריך למצוא את מקומו בעולם.

מטרת המאמר היא לבחון מצד אחד את היסודות בסיפור שיוצרים את אפקט ההזרה של ההתבוננות הילדית הרעננה במציאות, ומצד אחר את האידיאות המשתמעות, שהן תוצר של ההתבוננות הבוגרת והשופטת. בעקבות זאת תישאל השאלה האם הסיפור השלם יוצר תחושה של אובדן האני של הילד בתוך התוהו ובוהו של המציאות בנוסח הפוסט־מודרני, או שדווקא מתוך תיאור ההתפוררות של הדפוסים הישנים צומח אני מגובש שדומה לדגם התפתחות בנוסח הרומנטי.

השימוש במונח "פואטיקה פוסט־מודרנית" מאפשר לזהות אלמנטים המייחדים את הסיפור. אחד המנסחים של המצב הפוסט־מודרני, הפילוסוף ז'אן פרנסואה ליוטר, מתאר את ההבדל בין המודרני לפוסט־מודרני: "**האסתטיקה המודרנית** היא אסתטיקה של הנשגב, אך היא נוסטלגית; היא מתירה את העלאתו של הבלתי ניתן להצגה רק כתוכן נעדר, אך הצורה ממשיכה, בזכות עקביותה הניתנת לזיהוי, להציע לקורא או לצופה חומר לנחמה ולעונג [...] **הפוסט־מודרני** יתנגד לנחמת הצורות הטובות, לקונצנזוס של טעם המאפשר לחוש במשותף את הנוסטלגיה לבלתי אפשרי [...] המצב של האמן או הסופר **הפוסט־מודרני** דומה למצב של הפילוסוף: הטקסט שהוא כותב או היצירה שהוא משלים אינם נשלטים עקרונית על ידי כללים

מבוססים זה מכבר ואינם יכולים להישפט באמצעות שיפוט מכריע [...]" (ליוטר, 2006, 29־30).[1]

את דרכו של הילד להתבונן במציאות בפריזמה שלו תיארו מבקרים, וצוין האפקט של ההזרה שיוצרת התבוננות זו:[2] א. רצף הזמן בסיפור מופר בדרך השוברת דפוסים מוכרים מהספרות הריאליסטית; ב. לשון הסיפור מתאפיינת בשבירה של סמכות השפה התקנית ובהכנסת שפות אחרות כחלק מהטקסט; ג. אפיון הדמויות אינו האיפיון הפסיכולוגי הרציף הנהוג בקרב סופרים בני זמנו.

להלן ייבחנו המרכיבים שיוצרים את האפקט של "התנגדות לנחמת הצורות הטובות", בלשונו של ליוטר, או הזרה במונחים של הפורמליסטים הרוסים.

רצף הזמן

הסיפור מוצג, כאמור, מנקודת התצפית של ילד, ורצף הזמן כפוף לשרירות תודעתו. נראה כאילו הסיפור נעדר כרונולוגיה. יש צירוף של תמונות, ובתוכן יש דילוגים אקספוזיציוניים רבים מאוד לעבר עברו הקדום של הילד מתוך זיכרונו שלו. בהמשך יש גם סימנים לאיזו התפתחות של מתבגר שאין להם גיבוי בזמן פיזיקלי.

הסיפור פותח בסיטואציה בהווה שבה הדוד ארתור וקצכן הולכים לביתה של הדודה אופנהיים. מכאן יש תיאור אקספוזיציוני של הדודה בווינה בעבר כלשהו ועוד דיוק של זיכרון של קצכן כשהיה בן שנתיים, כשאמו הייתה משאירה אותו עם אביו ועם קערת פירות. כבר אז, הוא זוכר, ידע שאביו חולה. הוא נזכר במחזר של אמו ששאל אותו מה הוא למד היום. השיבה לפעולת ההווה בביקור בבית הדודה מעלה בקצכן זיכרון עבר שבו הדוד היה מתארח בביתם ויושב מול האב החולה. הוא זוכר שלאחר אשפוזו של האב היה הדוד יושב בכורסה, מול הכורסה הריקה של האב (הופמן, 1989 201). הדוגמאות הללו יוצרות רצף של תמונות שהזמן בהן איננו ליניארי.

ליניאריות נשמרת בחיפוש בית שיקלוט את הדוד ואותו. הם עוברים מהדודה לצריף של אביגיל, אך גם שם נזכר קצכן בחברו חיים הייבענטרייגר, שעבר עם הוריו לפתח תקווה (שם, 210), וההיזכרות שוברת את רצף הליניאריות ויוצרת אנלוגיה של תמונות: חיים זז מביתו וגם הוא זז בין הבתים.

1. דברים ברוח זו על המבדה הפוסט־מודרני האמריקאי השמיעו ארווינג (האו, [1959], בפרט 201) ומשה רון (רון, 1993).
2. חנה הרציג מצביעה בספרה "השם הפרטי" (הרציג, 1994), בפרק "קצכן והרפתקאות הפרספציה", על כך שחלק בולט מן ההנאה של הקורא מן הסיפור הוא מראית המציאות בדרך של הזרה מתוך מבטו המיוחד של ילד. אשר למבנה העלילה, היא שולחת אותנו לכיוון הרומנסה. הגיבור הילד, לדבריה, נפגש עם העולם דרך מסע מופלא ובו "תחנות", "מלווים" ו"שומרים". בדרך זו כמו בסיפורים עם עלילה רומנסית, מתמזגות קטגוריות: אין גבול בין מדומה למדמה, חפצים מונפשים וכך מתמזגות תורות ופילוסופיות ללא הכרעה.

בצריף של אביגיל מחזיר אותו מראהו של מאכס ההונגרי לזכר סיפור הקיקלופים שסיפרה לו אמו. ועם זיכרון זה הוא נזכר בהר דרוק, המחזר של אמו, שבא לביתם לאחר שאביו עבר למוסד (שם, 213–214). הדבר קרה אי־שם בילדות המוקדמת. עקרון הצירוף אינו רצף הזמן, אלא האנלוגיה בין תמונות של קיקלופים.

כהמשך לליניאריות של חיפוש בית, מתרחש המעבר לקיבוץ ובעקבותיו הבריחה של קצכן אל השדות. כאן נזכר קצכן שכאשר מתה אמו אמרה לו דודתו שהיא עלתה לשמים. הוא נזכר גם בספר שקרא דוד ארתור ושם היה מצויר איש מכוער המחזיק בידו גולגולת (שם, 220), ובאותה סיטואציה בשדה מאבד הזמן את ממשותו המוגדרת. קצכן מרגיש כאילו הוא מדבר עם אמו המתה, ורק קולו של הבדווי מחזיר אותו לרצף המציאות, שכאמור נשמרת בו ליניאריות של חיפוש בית.

לכאורה המפגש עם הבדווי, עם התימנים והמעבר לתחנת המשטרה מתרחשים במשך יומיים. לאחר היומיים האלו הוא נפגש עם אביו, והם יוצאים למסע המשותף. גם המסע עם האב נמשך לכאורה יומיים. בזמן הזה נזכר קצכן בחברתה של הדודה ואין זיהוי ברור של זמן שמתוכו נלקח הזיכרון. הוא זוכר שהדודה וחברתה צפו בתמונה באלבום של ידידם שנלחם בצבא הגרמני ואיבד את רגליו במלחמה; מן הסתם מלחמת העולם הראשונה (שם, 235–236, 238–239). היום מסתיים בלינה בפונדק. למחרת יוצאים האב ובנו לדרך, עוזבים את העיר ויוצאים לשדות. המסע בזמן ובמרחב מסתיים על ראש הר מכוסה ענן. שם מתחברים האב והבן.

בסיפור יש התעלמות מאירועים היסטוריים או אקטואליים מוכרים, לבד מהידיעה שמוכר העיתונים מכריז על קרבות בקוריאה וההיזכרות בידיד של הדודה וחברתה שלחם במלחמת העולם הראשונה. נוצרת תחושה שהזמן בסיפור אינו נוכח כזמן כרונולוגי. המסע במרחב הוא העיקר, ובו תתרחש התפתחות בשל הצטברות של חוויות.

הלשון בטקסט

הלשון היא המקור הראשון לאפקט ההזרה, שכן היא מוצגת בפי מספר שעומד לשירותו של הגיבור הילד. הוא צמוד לתודעתו, לעתים דרך הדיבור המשולב ולעתים דרך הדיבור הישיר. דמויות אחרות בסיפור משמיעות את קולן דרך הדיבור הישיר. בדרך זו מוצגת הלשון העברית המדוברת בפי העולים, ומודגשת נדירותה של השפה המקובלת כתקנית.

אחד המאפיינים הבולטים של המצב הפוסט־מודרני, טוען ליוטר, הוא שהשפה נעשתה לשון של ריבוי. ה"אנחנו", שאפיין את המודרניזם המערבי ואיחד וליכד דוברים סביב אידיאות משותפות, איבד את תוקפו. אשליית האחדות, שנבעה מביטחון בקיומן של האידיאולוגיות הגדולות — האמונה בקִדמה הטכנולוגית שתשחרר את האדם, האמונה בלאום שיגאל את הפרט והאמונה באחוות מעמד העמלים — כל אלה התערערו אחרי המלחמות הגדולות של

המאה העשרים, וכך התפצלה הלשון וחדלה להיות מאחדת. בקבוצות השונות שמרכיבות חברה רווחת לשון "אני". כל קבוצה יוצרת שפה לעצמה, ואותם מייצגים לשוניים מתפרשים באופן שונה על ידי בני קבוצות שונות (ליוטר, 2006, 43–57).

בסיפור שלפנינו בולט שה"אנחנו" של האידיאלים הציוניים של אחדות הלאום והשפה עומד בספק. בני העדות השונות שבאו מארצות מוצא שונות מתקשים ליצור קשר עם בני עדות וארצות מוצא אחרות. אנשים מדברים שפה שהיא מיוחדת להם, ולשונם היא הסימן לייחודם ולבידודם.

גיבור הסיפור בן המהגרים הוא דו־לשוני. שפת הוריו היא גרמנית, ועברית הוא יודע כנראה מעצם החיים בארץ. הוא לא למד בצורה מסודרת, שכן דודו הסתייג מדרך ההוראה בבית הספר והוציא אותו משם. במצבו זה הוא מערב בין השפות ("עכשיו דוד ארתור יגיד 'פרפלוכטה ולט' שם, 196). רק לקראת סוף הסיפור, במפגש עם אביו, ניכר שהוא יודע להבחין בין השפות והוא משתמש בידיעת הגרמנית כדי לשוחח עם אביו, לדובב אותו ולתווך בין אביו ובין אחרים.

העולים דוברי הגרמנית מדברים עברית משולבת בגרמנית: "פרפלוכטה וולט. עכשיו קצכן אוכל גלידה", אומר דוד ארתור לקצכן (שם, 196). "האיש הזה הוא שקל", אומרת הדודה אופנהיים (שם, 198). "איך והר אין וין", אומר החייט המדבר יידיש מגורמנת כדי למצוא חן בעיני הדודה אופנהיים (שם, 215). ברור שהעברית אינה מספקת את הצרכים הרגשיים והאינטלקטואליים של הדמויות המאכלסות את הסיפור.

הדמויות שמעניקות חום לילד מדברות איתו בעברית עילגת או בלשון זרה, ועל אף מגבלות השפה מצליחות ליצור איתו קשר: חברו של הדוד, מאכס ההונגרי, קורא לו בהונגרית "גוזמבר" — גזלן בעברית. הערבי הבדווי שפוגש בו בבריחתו מן הקיבוץ מדבר איתו בערבית, והוא מבין את המילים הספורות שבהן הוא פונה אליו: אכול — "כול", שן — "נם", קום — "קום", שזה גם "בוא" בגרמנית, ומה שמך — "שו איסמכ" (שם, 223). המילים הערביות נשמעות דווקא דומות לעברית. התימנים, שאליהם מוביל אותו הבדווי, מדברים בעברית שהיא "לשון הגדש" (הקודש) אבל בהגייה לא מובנת לקצכן: "מאיפה בותו ילד? מי אוביכו? איפה אתו ג'ור? בן כמו אתו ילד?" בעיני קצכן הדברים הצטלצלו "כמין מנגינה שאין בה שאלות ותשובות, ואין היא נשמעת אלא כדי שיאזינו לה" (שם, 225). השוטרים שאליהם מובילים אותו התימנים ממעטים במילים. "אכול", אומר לו שוטר אחד, ולמחרת גם האחר. בעל בית המלון שמאכסן את האב והבן במסעם המשותף מדבר ביידיש, בגרמנית ובעברית בסיסית גם יחד (שם, 237, 239).

מול כל הסטיות הללו משפה מוסכמת, נשמעת העברית התקנית המודרנית של חברי הקיבוץ כשפה של אנשים מנוכרים לרגש: "ילדים, שומה עליכם לקבל את החבר החדש בסבר פנים יפות" (שם, 219), אומר המורה לילדי הקיבוץ, אבל הם כבר לועגים לקצכן על דיבורו ועל מראהו, ועיניו כבר מלאו דמעות והוא לא ראה דבר. בכך נוצרת אופוזיציה של שפת רגש שהיא

עילגת לשפה עברית תקנית שמוחקת כל רגש ובכך בעצם מונעת גם תקשורת.

בצד המינימליות של השימוש בעברית של המהגרים השונים, מוצגת הרב־משמעות של מושגים מקובלים לכאורה. אנשים שונים מבינים מושגים בדרכים שונות. מוכר עיתונים, שהוא ילד, צועק: "קר—וותח—זיתב—קוראהה—" (שם, 203). הוא מפקיע את הידיעה "קרבות חזית בקוריאה" מההקשר ההיסטורי־אקטואלי שלה בקריאה שמפוררת את המילים. קצכן נותן לכותרת זו פירוש משלו, כאילו אלה שמות שונים לימים, ואילו הדודה אופנהיים מתייחסת למילה חזית כאילו מדובר בחזייה. מאכס ההונגרי מנסה להסביר לקצכן "מה זה חיים", וקצכן חושב על חברו חיים הייבענטרייגער (שם, 210). במסעם של האב והבן לאחר הבריחה מהמוסד לחולי נפש האב אומר, "עכשיו נעלה ברכב אש השמימה" (שם, 234), משמע יבוא אליהו הנביא. וכשמגיע בדיוק נהג משאית קורא לו האב "אליהו", לכאורה שם מטאפורי שמחבר את מסעם למקורות התנ"כיים של מפגש אליהו ואלישע. אלא שמתברר שזה שמו הממשי של נהג המשאית. הדו־משמעות של השם יוצרת הבנות שונות של הסיטואציה. הנהג חושב שפגש חבר מהצבא הבריטי, והאב חי בעולמו הדמיוני. רק קצכן מצליח לגשר על פערי המשמעות ומחפה על אביו שחי בעולמו הסגור.

בהופעה הראשונה של הסיפור שמו של גיבור הסיפור הוא מוקד לדו־משמעות לשונית. הסיפור הופיע לראשונה בכרך השני של האלמנך "אגרא", ושם נוסף לו פתיח שנשמט מהופעות אחרות של הסיפור. בפתיח מציג המספר את המקור לסיפורו ב"דוקומנט" שמצא כביכול ב"מחראה" של "משרד האוכלוסין": "משרד האוכלוסין, מחלקת הנעדרים. הנידון: זיגמונד כץ. מכונה קצכן. נולד 5.3.43, ב-1946 אושפז אביו בבית מרפא לחולי נפש. ב-1948 נפטרה אמו. תקופת מה התגורר אצל אחיו של האב. מ-1950 אין ידיעות על מקום הימצאו" (הופמן, 1986, 149). שם המשפחה כץ במסורת יהודי גרמניה מקורו בראשי התיבות כהן צדק. בלשון הגרמנית המובן הוא חתול. אמו של הילד מכנה אותו בלשון הקטנה חתלתול, וזה השם שדבק בו. כלומר כבר בשמו גלומה האפשרות של שתי לשונות: העברית, על כל המשמעות ההיסטורית, הדתית והשבטית הגלומה בה, והגרמנית, המתייחסת לשם של בעל חיים, ולשון האם שבכינוי החיבה לילד משתמשת בבעל החיים כמטאפורה. אביגיל, בת הזוג של מאכס ההונגרי, דוברת עברית, והיא קוראת לו "חתלתול" מתוך רצון לדייק בתרגום שמו לעברית. בעיני קצכן אין קשר בין השם הזה ובין שמו, ועצם השימוש בו הופך אותה למכשפה בעיניו. כשהוא מגיע במסעו לקיבוץ נמחק שמו. השם הגרמני לא ראוי בעיני חברי הקיבוץ. בעיניהם זה שם גלותי. אבל שם עברי לא ניתן לו בקיבוץ. בהיעדר שם הוא הופך למוקד התעללות של בני הקיבוץ. את שמו קצכן הוא מציג מחדש בפִרְדה מן הערבי הבדווי שאירח אותו, וכאילו בתמורה מציג לו הבדווי את שמו שלו, "אחמד". בסוף הסיפור קצכן שואל את אביו בגרמנית אם הוא יודע מיהו, והאב עונה בגרמנית "יה" — כן, "קצכן". שם החיבה שנתנה לו האם הוא שמסיים את המסע.

ריבוי דרכי הדיבור של הלשון יוצר אנלוגיה בין העבריות השונות: שפת הגרמנים, ההונגרי, הספרדייה, הערבי, התימני, אנשי הקיבוץ, שפת השוטרים, שפת הזונה, שפת נהג המשאית, הפונדקאי ושפת האב. כל אלה הם הדגמה של הפוסט־מודרניזם על פי ליוטר. השפה אינה מקשרת בין בני הקבוצות השונות. כל קבוצה חיה לעצמה את שפתה. הילד בדרכו מצליח לתמרן בין השפות השונות, ובסוף מסעו הוא מגיע לשפת האב, שהיא שילוב של גרמנית, עברית ואנגלית.

הלשון היא אמצעי להציג, בדרך של הזרה, מצד אחד את הניכור של ההוויה בארץ ומצד שני את היכולת של אנשים בעלי רצון טוב ליצור קשר על אף המחסום של הלשון.

המחוות

המחוות הן שלב של טרום שפה. זו דרך לא מילולית ליצירת קשר וזו דרך לאפיון דמויות על ידי תודעה קולטת של ילד. תיאור המחוות ממחיש דפוסי התנהגות של הדמויות המאכלסות את הסיפור. קצכן נזכר שכשהיה קטן וירד גשם, הסיר הדוד ארתור את מעילו ועטף בו את קצכן ומן המעיל נדף ריחו של הדוד וקצכן נפשו כמעט התעלפה מעוצמת התענוג (הופמן, 1989, עמ' 200). הדודה נותנת את היד לנשיקה לגבר שלובש מקטורן, ולאנשים שחולצתם דהתה מנענעת בראשה. מחווה זו מציגה את ההעדפות המעמדיות של הדודה. אלה דפוסי יחס המוכרים מארץ מוצאה שהיא עדיין דבקה בהם (שם, 202). את יחסה המתנשא כלפי אביגיל, בת העדה הספרדית כנראה, היא מדגימה באי כניסתה לביתה (שם, 215). מאכס ההונגרי מקפיץ את קצכן יחד עם הדוד (שם, 207), מחווה שמעידה על קירבה וליבוב. קצכן מתבונן במעשה האהבים בינו ובין אביגיל. הוא רואה את התנועות ושומע את הקולות, והרי לנו הדגמה במחוות למושג "חיים" שאותו רצה להנחיל לקצכן (שם, 209). המורה בקיבוץ, המחזיק מאכלת ביד, מגיב בתימהון להופעתו של קצכן בכיתה. קצכן מפרש זאת כמחווה מאיימת ודוחה. אביו של קצכן והדוד ארתור בפגישותיהם בעיקר מנענעים בראשיהם זה לזה, והרי זו שפה שאינה זקוקה למילים. וכשנעדר האב, הדוד ממשיך לבוא ולשבת בכורסה וללגום תה, ובכך הוא מבליט את החלל שהותיר הנעדר (שם, 201).

תחום נוסף של מחוות הוא מתן אוכל לקצכן. נתינת האוכל היא מחווה של דאגה לילד. כל מי שנותן לו אוכל מביע יחס חם אליו במחווה שאינה זקוקה לביטוי לשוני. האוכל נקלט בחוש הטעם, שהוא חוש קדום ופחות מזוהה מילולית. אך המאכל מאפיין בו זמנית את ארצות המוצא של הדמויות. הדוד ארתור קונה לו גביע גלידה (שם, 196). הדודה אופנהיים מגישה לו בבוקר דייסה מתוקה שאותה הוא מעדיף על פני צנים מרוח במרגרינה, שאותו מגיש לו כנראה דוד ארתור בבוקר כשהוא איתו (שם, 199). כשהיה קצכן בן שנתיים הגישה אמו קערת פירות ועזבה את הבית. כאן דווקא קצכן הגיש תפוח לאביו (שם, 197), שזו מחווה של דאגה של הילד

הקטן לאב, והיא קשורה להפקרה של האם. אביגיל מגישה קערה שאד לבן וריחות של בשר ופלפל עולים ממנה. בבוקר היא מגישה תה עם נענע ולחם שזרעונים פזורים עליו (שם, 208–210). הבדווי, שפוגש בקצכן ביציאתו מן הקיבוץ ומארח אותו באוהלו, מאכיל אותו ב"לחם עגול ודק", ומשקה אותו בבוקר בכוס חלב (שם, 222–223). התימנייה שאליה מוביל הבדווי את קצכן מגישה לו תבשיל שריחו חריף (שם, 226). לאחר שהתימנים מוסרים אותו למשטרה, שוטר בתחנה מגיש לקצכן מרק, ולמחרת מטגן לו השוטר שאירחו בביתו חביתה (שם, 230–231). פראו קורץ, חברתה של הדודה אופנהיים, נותנת לו שתי עוגיות, ובהמשך נותנת לו מרק של "הציפור המתה", שזו התרנגולת שקנו שניהם בשוק (שם, 235–237). הפונדקאי שנותן לו ולאביו מחסה במסעם המשותף מגיש להם בבוקר חביתה (שם, 239).

על רקע ההזנה של הילד על ידי הנציגים של העדות המאכלסות את הסיפור בולטת העובדה שהשהות של הילד בקיבוץ אינה מותירה בו זיכרון של אוכל שניתן לו. כאילו לא הוענק לו שם משהו בסיסי שנחוץ לילד ודרכו הוא קולט חום ותרבות.

שירים

דמויות שונות בסיפור שרות. השמעת השירים היא דרך שאין בה הכללה לוגית לייצוג מקורות תרבותיים. על פי נימת השירה קולט הילד את הגעגועים לאותם מקורות. מאכס ההונגרי שר לדודה אופנהיים שיר בגרמנית שמעלה דמעות בעיניה ("אהבתי כשושנה", שם, 206). הוא מסביר לקצכן ש"ארתור זולדט של פרנץ יוזף ואילו מאכס זולדט של פרנץ ליסט". בהמשך הוא מסביר לו שציגוינר גונב תרנגולים ועושה מוזיקה הכי יפה. הוא מציג את עצמו כניגוד למורה שיודע רק ציוניזמוס של יהודים, ואילו הוא מאכס חושב שמוזיקה זה ציוניזמוס של בן אדם (שם, 211). אביגיל מפזמת חרישית ליד הפתילייה שיר בערבית על שני ילדים במדבר, וקצכן חש שהיא שרה על אהבה נושנה שלה, שאיננה האהבה למאכס ההונגרי (שם, 213). כשפוגש קצכן בתימנים הם פונים אליו בשאלות ששואלים לסירוגין הגבר והאישה. הדיבור שלהם נשמע לקצכן כמנגינה (שם, 255). בתחנת המשטרה, כשיושב קצכן לאכול עם השוטרים והטבח משמיע לו קול של כלב נובח, נזכר קצכן בשיר שהייתה דודה אופנהיים שרה לו בגרמנית על כלב שנכנס למטבח וגנב ביצה (שם, 230). כשהוא מתארח בבית השוטר בלילה ומשחק בקובייה עם אורח שבא אליו, שר השוטר "טינה טינה בואי לפלשתינה" (שם, 229, 231), ואחר כך קצכן מאחל לו שימצא את טינה שתבוא לפלשתינה (שם, 233).

השירה היא אפוא מייצג מטונימי של השרים. היא גם מצביעה על כמיהות עמוקות שלהם ועל געגועים לעבר שאיננו עוד והוא אחד מסימני הזיהוי המהותיים להם.

מגורים וריהוט

המסורת של הסיפור הריאליסטי יוצרת קשר מטונימי בין הסביבה והלבוש ובין הדמויות. זהו קשר של סמיכות. בסיפור שלפנינו נוצר זיהוי מטאפורי או סמלי בין מגורים, חפצים ואנשים, שזהו קשר של הקבלה.[3]

הדוד ארתור נזרק ממקום המגורים שלו. זו מציאות מוכרת של ימי טרום המדינה וכנראה גם בראשיתה. ואולם בזיכרונו של קצכן הדוד ארתור מתארח תמיד בביתם של אחרים: בית אחיו אבי קצכן, ביתה של הדודה אופנהיים גיסתו, הצריף של אביגיל בת זוגו של ידידו מאכס ההונגרי. הדוד במהותו חסר בית, ובסופו של דבר מושלך גם מן העולם. לדודה אופנהיים דירה ובה חדר ובו תמרוקים. יש לה מטבח ובו היא מגישה דייסה. בחדר אחר תלויה תמונה של ארמון ועצי אשוח וכרכרה עם סוס (שם, 206). התמונה מזכירה לה את ארץ מוצאה שאליה היא מתגעגעת. הדודה שותה קפה בבית קפה ושם בעצם מתנהלים חייה. ביתה כנראה אינו בית בשבילה וגם לא בשביל קצכן. ואמנם היא איננה נקלטת בארץ. קהל מעריציה שייך לעברה בווינה. החייט שחיזר אחרי הדודה אופנהיים גר ועובד בצריף, אבל ארוחות הוא אוכל אצל אביגיל. ואביגיל גרה בצריף, שאותו מכנה מאכס ההונגרי "ארמון". היא מארחת בצריף זה את מאכס, את הדוד ארתור ואת קצכן, ושם היא מגישה ארוחה להם ולחייט. הצריף של אביגיל הוא מקום שמעניק לכל הבאים אליו צרכים מצרכים שונים. בקיבוץ מתבונן קצכן במכלאה (רפת מן הסתם) שבה נמצאת הפרה. בבית הספר הוא נפרד מהדוד ארתור. הוא נכנס לחדר המשמש כיתת לימוד, שם הוא רואה רק ילדים פרועי שיער ואיש שמחזיק מין מאכלת. בולט שבקיבוץ הוא אינו מבחין בשום בית. ובאמת הקיבוץ אינו מעניק לו חסות. לבדווי שהוא פוגש יש אוהל, שם הוא מוצא מחסה, וליד האוהל יש חמור ובמרחק מה מכלאה של עצים יבשים ובה עזים שחורות. למשך זמן מה הוא מרגיש מוגן באוהל הזה, אבל הבדווי מוליך אותו אל "היהוד" בכפר של תימנים. הבתים בכפר נראים לקצכן קטנים, והאנשים נראים לו גמדים. אבל בתוך הבית של מארחיו הוא רואה על הקיר סוס ורוכב שמזכירים לו את התמונה בביתה של הדודה אופנהיים, אלא שכאן זהו נוף מדבר. התימנייה מסבירה "משום בונו על כנפי נשורים" (שם, 225). לעומת דודה אופנהיים, היא אינה מתרפקת על דמות הרוכב. בבניין המשטרה מזהה קצכן חדר שקירותיו ירוקים ושם יושבים השוטרים ואוכלים. ביתו של השוטר המארח את קצכן ללילה אינו זוכה להתייחסות. בבית המרפא שבו נמצא אביו של קצכן מוצג רק החלון שדרכו הם בורחים ויוצאים לשדות. בית המרפא אינו מעניק מחסה. הוא מקום שיש לברוח ממנו. ללינת הלילה הם מתאכסנים בפונדק שיש בו מיטה גדולה שרגליה מגולפות כרגלי

3. הבחנה זו היא של הבלשן רומאן יאקובסון במאמרו על הקוטב המטאפורי והקוטב המטונימי (יאקובסון, 1986, 178).

אריה. בעיני קצכן מתערבב האובייקט הממשי עם הדימוי של אריה שבו הוא מדמה את אביו ואותו כבנו. שני אריות ישנים במיטה. זהו המעון האחרון שהם זוכים לו, והם עוזבים אותו לאחר לינה של לילה אחד, ופורשים לשדות. המעון האחרון היה אפוא פונדק, והחיבור בין האב לבן שבו מסתיים הסיפור מתרחש בשדה, במנותק מבית וריהוט.

מוסדות ונושאי תפקידים

הייצוג של מוסדות ונושאי תפקידים מטעם הממסד גם הוא עובר פירוק מהדפוסים המוכרים בשל נקודת התצפית של הילד.

המושג בית ספר מוצג כשהדודה אופנהיים אומרת ש"ארתור לא בסדר. קצכן צריך ללכת לבית ספר" (שם, 202), וקצכן נזכר באותה אישה שריח משחת שיניים נדף מפיה והיא הושיבה אותו וציוותה עליו לכתוב שרשרת של משפטים שלדוד ארתור נשמעו כדברי הבל. מן ההפסקות זכר את משחקי הילדים שהוא לא היה מעורב בהם. הוא עמד בצד וצפה בילדה וחיכה שיתגלו שיניה (שם, 202–203). הכותרת "בית ספר" אינה מתאימה לתמונות שעולות בזיכרון של קצכן, והניכור כלפי מוסד זה הוא של הדוד ושל קצכן כאחד. בית הספר בקיבוץ הוצג כבר כמקום עוין לילד השונה, הדובר שפה אחרת ולבוש בלבוש שונה. הילדים בקיבוץ מתעללים בו והמורה אינו מגן עליו (שם, 219). כאן למושג בית ספר נוסף המושג קיבוץ, שעל פי הבנתו של הילד הוא מקום שבו מקצצים את "הר" (אדון בגרמנית) משמם של האנשים באמצעות מאכלת שמחזיק המורה בקיבוץ או בעזרת מסור שבו גוזמים ענפים (שם, 220). הפסיכולוג בתחנת המשטרה, שמופקד על טיפול בילד שברח מהקיבוץ, אינו מופיע באמצעות המושג פסיכולוג. הוא מוצג כמי שמשתמש בדפוסי זיהוי שבעיני הילד נראים בלתי הולמים. הוא שואל אותו שאלות ומצפה לתשובות על פי נייר שמונח לפניו. קצכן מרגיש שכללי המשחק שקבע מי שיושב מולו ושואל אותו שאלות הם שרירותיים. "הוא יודע לשחק, חשב קצכן בלבו, רק כשהוא הראשון" (שם, 232).

בין כל נושאי התפקידים הרשמיים רק השוטרים מביעים יחס חם לילד. הם מבינים ללבו, מאכילים אותו ומלינים אותו ושואלים לרצונו. שוטר מציג לו את מצבו הקיומי: "דודך איננו ודודתך חזרה לווינה". "האיש ההוא אינו רוצה שאקח אותך אל אביך", ובסוף "צחק השוטר ואמר: טוב. אקח אותך אל אביך" (שם, 232–233). משטרה בעיני קצכן היא מקום שבו מקבלים אוכל וזוכים לאהדה ודאגה.

בפתיח לסיפור בכתב העת "אגרא" מציג המספר כביכול את הרקע שממנו צמח הסיפור. הוא נדרש לחידוש תעודת הזהות שלו, שכן את זו שהייתה לו כיבסה אשתו. ושם, לפניו בתור במחלקת התעודות של "משרד האוכלוסין", עמדה אישה שפקיד האוכלוסין לא היה מוכן לאשר את קיומה ללא עדים. הוא עצמו לא יכול היה "להשהות את נקביו" ונדרש ל"מחראה"

של "משרד האוכלוסין" ושם מצא את ה"דוקומנט" שהציג לו את קיומו הנעדר של קצכן (הופמן, 1986, 149). הפתיח מציג את הממסד כמי שמוחק את הפרט. הילד קצכן נעלם, הוא אינו קיים בעיני הממסד כמו שהאישה אינה קיימת בעיני הפקיד, אף שהיא נוכחת מול עיניו. המספר כאילו נדרש לגאול את קצכן משיכחה, שכן המוסדות הרשמיים מחקו אותו.

הפתיח מציג אפוא יחס ביקורתי מפורש כלפי המוסדות הרשמיים. ההשמטה של הפתיח מחייבת את הקורא לזהות את הדברים שלא באמצעות מספר בוגר, אלא באמצעות התודעה והסיפור של קצכן. נראה לי שבשל המפורשות של הפתיח השמיט אותו הסופר מהופעות מאוחרות של הסיפור.

האידיאות המשתמעות

הדמות של הילד קצכן דומה במידה רבה לדמותו של הסופר יואל הופמן כפי שהיא מוצגת בראשית סיפורו האוטוביוגרפי "Curriculum vitae": "אמי מתה ב-27 בינואר שנת 1941, אני הייתי אז בן שלוש וחצי. כשהייתי בן שבע או שמונה אבי התחתן שנית [...] אמי החורגת — אורזל, הייתה מטפלת במוסד שאליו שלח אותי אבי" (הופמן, 2007, פרק 1).

הסופר קרוב בביוגרפיה שלו לדמות שיצר. הוא דומה לו ביתמות ובמפגש עם מוסדות הקולטים יתומים. מהפתיח לסיפור בהופעתו הראשונה ברורה עמדתו כלפי המוסדות המופקדים על גורלם של ילדים. "כור ההיתוך" המשתמע מהסיפור הוא מנגנון שמוחק את האדם. הדמויות שזוכות לאהדה לאורך הסיפור הן אלה ששומרות על זהותן התרבותית ועל שפתן. היחס שלהן לילד הוא יחס של חסד. הם אנשים ששומרים על ייחודם, לעומתם אלו שנחתך מהם ה"הר" (אדון) — חברי הקיבוץ, שאינם יכולים להעניק מטובם. הן המורה בבית הספר הן חברי הקיבוץ הם תוצר של מנגנונים משווים, והם נראים עקרים מתוכן. הילדים בקיבוץ, שגם הם תוצר של המנגנון המשווה, מתנהגים באכזריות כלפי השונה מהם.

ואולם הילד, שמוצג בפתיח כקורבן, איננו כזה במכלול של הסיפור.[4] דרכו היא דרך של אמן יוצר מהדגם הרומנטי: הוא בוחר לעצמו את מסלול חייו, ומגיע לבחירה של הדמויות שיאמץ באמצעות זיכרונו וחלומותיו. הוא משחזר את דמות אמו וחוזר לאביו שיצא מדעתו מאהבה לאמו, שהתלבטה בבחירה בינו ובין אחיו ארתור. הוא מאמץ ביוגרפיה שהופכת אותו לפרי של אהבה עד לשיגעון. זה סמל רומנטי מובהק. האגדות, עולם הדמיון שאמו מעבירה לו ומותה בדמי ימיה מוסיפים על הגוון הרומנטי של מקורותיו. והאב שאליו הוא שב בסוף הסיפור

4. אורציון ברתנא, בספרו "שמונים", מייחד את מעמדו של יואל הופמן בקרב הסופרים משנות השמונים כמי שכותב ברוח הפילוסופיה המזרחית, שבה הפיסיס והמטפיסיס קשורים זה בזה. הוא מציין שהסגנון בסיפור "קצכן" אינו סגנון התודעה המערבי, והתחנות בדרכו של הגיבור הילד אינן מתארות חברת מהגרים בלבד. לדבריו, לא תיאור המצוקה של מהגרים עומד במרכז הסיפור, אלא התמודדות עם המצוקה (ברתנא, 1993).

מזהה אותו כ"קצכן", כלומר בכינויו בפי האם, בניגוד לאלו שניסו למחוק את זהותו. מגעו של הילד עם הטבע, עם בעלי החיים, חלומותיו, דמיונותיו ופרשנויותיו הופכים את מסעו למסע של האמן הרומנטי.

בפסקה הראשונה מוצג היוצר-אמן שמבין מלכתחילה את הפער בין הבנתו שלו את העולם להבנתם של האחרים. הוא מצייר אישה, והוא יודע שאותו אין היא מפחידה כלל, "אלא שאין לדעת אם לא תפחיד את מי שלא צייר אותה" (הופמן, 1989, 196). אלו שהיו מופקדים על הגנה ושמירה עליו — האב, האם והתחליפים: הדוד והדודה — מוצגים בחולשתם. הם אינם משתלבים בעולם החדש. הם שקועים בעולמם ובדפוסי תרבות שכבר פסו מן העולם. הילד קולט את המצב של היעדר בית, ובעצם בוחר מה טוב לו. את הקיבוץ הוא נוטש בשל החוויה של מחיקת האני שלו. במסע חיפושים אחר האני האמיתי הוא הולך אל מקורות מן הטבע. בעקבות הפרה הוא יוצא לשדה, ושם הוא מתחבר באמצעות הדמיון היוצר אל אמו, שמורה לו על שדה הכרוב שממנו צמח. הרי לנו התחברות מחדש לטבע כמקור להתחדשות האני מתוך נטישה של מוסדות תרבות מעוותים. המפגש עם הבדווי שמחובר לטבע ולבעלי החיים הוא המשך ישיר למפגש עם האם באמצעות הדמיון היוצר. הלז מושיב אותו על החמור, שואל לשמו ומחזיר אותו לבני עמו. אצל התימנים הוא חוזר למקורות הקדומים הלאומיים שלו בדמות ספר בראשית. אבל עדיין אין זו הזהות המלאה שלו. בדרך הוא זוכה לשיעור בהתבגרות מינית בדמות המפגש עם הזונה בתחנת המשטרה: "בין הרגליים גר גמד קטן והוא עושה מה שרוצה" (שם, 229). ועדיין הוא לא הגיע אל עצמו. הוא צריך שוב לעבור מכשלות בדמות ממסד כושל כדי להתחבר אל האב חולה הרוח שישלים לו את תמונת עברו. עכשיו הוא לומד שהאב, הדוד והאם היו משולש אוהבים שבו האב ניצח אך יצא מדעתו, והדוד נותר מאחור (שם, 240). האם והדוד שילמו את המחיר במותם. החיבור עם האב יש בו משום התרוממות מעל מגבלות הדפוסים החברתיים הנוקשים. הדרך שלו לגאולה אישית קשורה ביכולתו ליצור עולם שהוא מחוץ למגבלות של דפוסי החשיבה הלוגיים. הוא חולם את אמו, הוא מקשיב לאביו, והוא יוצר קשר עם הטבע, עם בעלי החיים ועם דמויות חריגות. הממסד מחק אותו אבל אביו ראה אותו.

הסוף הוא סוף פתוח מבחינת גורלו הפיזי של הדובר, אולם הוא אנטיתזה לפתיח שהוצג במהדורה של "אגרא". שֶם הילד נעלמו עקבותיו, וכאן הוא חוזר לחיק האב שמזהה אותו והם הופכים לאחווה, שאולי היא מסוכנת אבל היא מותירה אותו אדם שלם.

ביצירות האוטוביוגרפיות המאוחרות שלו מבטא יואל הופמן את ההשלמה עם הקיום בארץ הרב־תרבותית הזאת: "והגיע הזמן לומר כמה מילים על הארץ האהובה הזאת שאנחנו יוצאים ממנה וחוזרים אליה כל הזמן... אתה רואה חורבה בגליל ואתה מבין כמה עלובים הארמונות באירופה. השכינה גלויה כמו פת לחם. כל אדם מנגן בחליל. מה היינו עושים בלי הערבים,

יברך אותם האל. ובלי יוצאי רומניה. ובלי המרוקאים. האם יש עוד מקום בעולם שבו אתה נופל על הקרקע, חולה אפילפסיה, ומיד נשלחות אל גרונך שלושים ידיים למשוך את הלשון החוצה?" (הופמן, 2007, פרק 59). וביצירה מאוחרת יותר: "בלילה אנחנו שומעים את התנים והירח הגדול כפליים. חזירי בר באים עד לגדר והכלבים נובחים. רואים את קווי המִתאר של ההר שמעל לבית. ההר עצמו שחור. זאת התזמורת הפילהרמונית של הרי הגליל. יוצאי מרוקו ויוצאי רוסיה והדרוזים והנוצרים והמוסלמים, כולם מנויים על התזמורת הזאת" (הופמן, 2010, 117).

בתוך העולם הפוסט־מודרני, הרב־תרבותיות היא שתגאל את האדם מתבניות נוקשות של ממסד, שפה ממסדית ומסגרות חונקות. מובן שיציאה לטבע היא היא שמביאה את הגאולה האמיתית.[5]

סיכום

הפואטיקה הפוסט־מודרנית ששולטת בסיפור לכאורה שוברת את מוסכמות היסוד של הציונות, אולם במהלך הדיון התברר שבבסיס הפואטיקה הזאת יש גם תפיסה רומנטית של התפתחות אדם שאינה סותרת בהכרח את האידיאל הציוני. נראה שהיא מנקה אותו מהשליטה של דפוסים נוקשים. תפיסה רומנטית זו יוצרת אחדות חדשה ואופטימית.

התודעה של הילד, החפה מידע של שפה תקנית כלשהי וממושגים מקובלים על העולם, פוררה את הסדר הלוגי המקובל בחשיבה המערבית ואפשרה התבוננות רעננה בדרך של הזרה על המציאות. התבוננות זו הובילה גם לביקורת כלפי המייצגים השונים של הסדר החברתי בעולם שבו התהלך הילד, ודרך אותה התבוננות נמצא גם הפתרון למצוקת הקיום. הילד המתפתח נוטל בסוף תפקיד של תומך באביו. בכך המסע במרחב משמש כמסע מטאפורי בזמן.

הדמויות המופיעות לאורך כל מסע ההישרדות הן דמויות של מהגרים ותושבי הארץ בני עדות שונות. הללו דוברים שפות שונות ויש להם מנהגים שונים וכמובן תפיסות עולם שונות, שמאפיינות חברה מודרנית מערבית. שאלות של זהות שנשארו פתוחות במשתמע מן הסיפור מטרידות אותנו כחברת הגירה בעולם משתנה גם כיום. עלילת הסיפור הובילה את הגיבור הילד, המחפש את דרכו בעולם הרב־תרבותי המפורר, ממצב של יתמות, נעזבות והפקרה למצב של התחזקות ובנייה מחדש של עצמי. הוא מתחזק בשל התקרבותו לדמויות מזינות, ובסוף המסע הוא זוכה לאישור של הזהות שלו. מסלול זה של דרכו, המזכיר אידיאלים רומנטיים של זהות עצמית, הוא מעין תשובה לתופעה של התפוררות האני בתוך עולם פוסט־מודרני. יש

5. תפיסות כאלה, של הצורך בהתחברות אל הטבע לשם גאולת האני, מצויות בכל הטקסטים שעוסקים ברומנטיקה. ראו דיון על כך בדיסרטציה שלי (כנפי, 1994, מבוא).

כאן אמונה בכוחו של ילד שהוא אמן יוצר במהותו להתגבר על אותם מנגנונים שמכשילים אותו ולהיות ניזון מאותו שפע שמציע העולם הרב־תרבותי.

מקורות

ברתנא, א' (1993). מהפכה רעיונית בסיפור הישראלי על "קצכן", **שמונים**, תל אביב: אגודת הסופרים העבריים בישראל.

האו, א' ([1959] ח"ש). "חברת ההמונים והמבדה הפוסט מודרני", בתוך ר' צור (עורך), **דרכים לעיון ברומן**, תל אביב: דגה.

הופמן, י' (1986). קצכן, **אגרא**, 2: עמ' 149–190.

הופמן, י' (1989). קצכן, בתוך ח' פסח (עורך), **הסיפור החדש: מבחר הסיפור העברי החדש 1985–1995**, ירושלים: כתר, עמ' 196–242.

הופמן, י' (2007). **Curriculum vitae**, ירושלים: כתר.

הופמן, י' (2010). **מצבי רוח**, ירושלים: כתר.

הרציג, ח' (1994). פואטיקת הפרספקטיבות של יואל הופמן, **השם הפרטי: מסות על יעקב שבתאי, יהושע קנז, יואל הופמן**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

יאקובסון, ר' (1986). הקוטב המטאפורי והקוטב המטונימי, **סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

כנפי, ע' (1994). מרומנטיקן נאיבי לרומנטיקן מפוכח, עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב.

ליוטר, ז"פ (2006). **הסברים על הפוסט מודרני**, תל אביב: רסלינג.

רון, מ' (1993) (עורך). אחרית דבר, **מה הסיפור שלך**, תל אביב: עם עובד.

iditkan@walla.com