

אוניברסיטת חיפה

החוג ללימודי אסיה

**"היה או אולי לא היה": פוסטמודרניזם ומציאות קסומה**

**בספרו של הרוקי מורקמי "אחרי התשכה"**

סמינריון במסגרת הקורס: ספרות יפנית במאה העשרים: נרטיבים ספרותיים,

אתגרים קיומיים, ייצוגים תרבותיים

מוגש ל: ד"ר מיקי דליות-בול

מגישה: עדי ענבר

29-01-2012

## תוכן עניינים

3	מבוא
6	פרק א: העולם שמעבר לגבול: פוסטמודרניזם ו"מציאות קסומה"
12	פרק ב: "הלב במזרח והעיניים במערב": חיפוש זהות בין שני עולמות
17	פרק ג: "זר לא יבין זאת": זרות, בדידות וניכור בעולם המודרני
24	פרק ד: "המדינה זה אני": החיפוש אחר זהות סובייקטיבית
31	סיכום
33	ביבליוגרפיה

## תוכן עניינים

3	מבוא
6	פרק א: העולם שמעבר לגבול: פוסטמודרניזם ו"מציאות קסומה"
12	פרק ב: "הלב במזרח והעיניים במערב": חיפוש זהות בין שני עולמות
17	פרק ג: "זר לא יבין זאת": זרות, בדידות וניכור בעולם המודרני
24	פרק ד: "המדינה זה אני": החיפוש אחר זהות סובייקטיבית
31	סיכום
33	ביבליוגרפיה

## מבוא

"לעולם שאנחנו חיים בו יש עולם מקביל. אתה יכול להיכנס אל תוך העולם הזה עד שלב מסוים. אתה גם יכול לצאת ממנו בשלום, אם אתה נזהר. אבל יש נקודה מסוימת שמרגע שעברת אותה אתה לא יכול לשוב על עקבותיך. אתה לא מוצא את הדרך חזרה. אתה בתוך מבוך..."<sup>1</sup>

באמצע המאה התשע עשרה נפגשו מחדש שני עולמות- יפן ממזרח, וארצות הברית ואירופה ממערב. כאמור לא היתה זו התודעות ראשונה, אך היה זה מפגש ראשון לאחר תקופת ניתוק ארוכה, במהלכה חווה העולם המערבי התפתחות טכנולוגית מואצת, כמו גם שינויים בהלכי מחשבה בתחומי חיים שונים. הבידוד הפיזי שכפתה יפן על עצמה, הוביל לקיפאון באורחות החיים ולשימור האידיאות הישנות כפי שהתקיימו מזה מאות שנים. המפגש בין שני העולמות הביא לצמיחתה של יפן חדשה; מגמת שימור המסורות הישנות, תוך התעלמות מכוונת מהמתרחש בעולם שמחוץ, פינתה את הבמה, ואת מקומה תפס צימאון עז לעולם החדש שנפתח בפניה. סקרנותה ורצונה ללמוד ולחקות לא ידעו שובע, בדומה לילד קטן המגלה את העולם לראשונה. בשאיפתה "להתמערב" היא מיהרה להדביק את הפער, ודהרה בעוז לקראת קידמה ומודרניזציה. כעת, המסורת רבת השנים, התפיסות החברתיות, קונפוציוניזם, סמוראים וגיישות, כל אלו נדמו לחלום רחוק שמקומו לא יכירנו ביפן החדשה. המטרה - לשעוט קדימה, אל המקום בו השמש שוקעת, אל המערב. חוסר סבלנותה של יפן בניסיונה להדביק את הפערים מול המערב, ומהירות תהליך המודרנה החלו לתת אותותיהם בהדרגה בחברה היפנית, והמשבר המתקם היה רק עניין של זמן. כחלק מהתפיסות המערביות אליהן נחשפה, החלה מתהווה ביפן מודעות חדשה לנושא האינדיבידואל המודרני. המודרניזציה הולידה את הפרט, והוא הפך למושא כתיבה מרכזי בספרות היפנית מאז תקופת מייג'י. האינדיבידואליות המודרנית מהווה גם אחת התמות החשובות בכתיבתו של הרוקי מורקמי. מורקמי היה בן שבע כאשר הוכרז על סיומה של תקופת הפוסט-מלחמה בשנת 1956. מכאן ואילך החלה תקופת "הגידול המהיר", ויפן חוותה צמיחה כלכלית מהירה ומפתיעה, עד כדי כינויה "נס כלכלי". ההצלחה הכלכלית נבעה, בין היתר, מגיוסה של החברה היפנית למטרה הנעלה- הצלחה של יפן. הרשויות היפניות ביקשו ליצור זהות לאומית אחידה, חברה הפועלת ככוח מאוחד למען מטרה משותפת. מורקמי טוען כי בתהליך הזה איבד הפרט היפני חלק מזהותו האישית; התרבות ביפן הפכה לתרבות של צריכה מוגזמת, והיפנים איבדו את היכולת לדעת או להבין את עצמם.

בעוד העולם הביט משתאה בשיקומה הכלכלי המסחרר, לא הצליחה יפן לקדם עצמה מבחינה תרבותית ברמה האוניברסאלית, ותרבותה לא זכתה לפופולאריות בעולם, לפחות עד שנות השמונים של המאה העשרים. בתקופה זו עם פתיחת ערוצי מדיה גלובליים, מצרכים תרבותיים שנוצרו ביפן, החלו עושים דרכם לעולם הגדול. החל משנות התשעים, אחת הסחורות התרבותיות היפניות הנצרכות ביותר בעולם, היו ספריו של הרוקי מורקמי. כיום, מורקמי הוא אחד הסופרים הזרים המוערכים והנקראים בעולם ובישראל. ספריו, בניגוד לספרים של סופרים יפניים אחרים, בני הדור הישן יותר, אינם משווקים

<sup>1</sup> הרוקי מורקמי, קפקא על החוף, ירושלים (2007) עמ' 431

כספרות המייצגת את תרבות יפן. ייחודם הוא בכך שהם נקראים בשקיקה בכל חברה שהיא כטקסטים אוניברסאליים העוסקים בהתפכחות פוליטית, דחפים רומנטיים, בדידות וריקנות. מורקמי טוען כי הוא כותב עבור קהל קוראים רחב ככל האפשר, ומייעד את כתיבתו גם לקהל האוניברסאלי ולא רק היפני. למרות זאת, יצירותיו עוסקות בדרך כלל בבעיות השעה של יפן, בחברה היפנית, ובעיקר במשבר הזהות שפקד את יפן במחצית השנייה של המאה העשרים ונמשך, במידה מסוימת, עד היום.

בספרים רבים יוצר מורקמי עולמות פנטסטיים מקבילים לעולם המציאות של הסיפור. ברבות מיצירותיו דברים קסומים מתרחשים "בצורה טבעית". העולם המופלא שהוא טווה מערב מציאות בפנטזיה, עד כדי חוסר יכולת להפריד ביניהם. זוהי ה"מציאות הקסומה" - סגנון כתיבה המאפיין, בין היתר, את הכתיבה הפוסטמודרנית. הספר אחרי החשכה מוגש לקורא דרך סגנון כתיבה פוסטמודרני אשר בא לידי ביטוי, בין היתר, בדמות מספר ערטילאית, ביצירת תחושה של זרות וניכור ובשימוש בעולמות מקבילים היוצרים "מציאות קסומה". עבודה זו מבקשת לבחון מהו המסר אותו מנסה מורקמי לשדר באמצעות השימוש בפוסטמודרניזם וב"מציאות קסומה", תוך התמקדות בספרו "אחרי החשכה". העבודה תנסה לבחון מהן המשמעויות העומדות מאחורי השימוש באמצעים המוזכרים, ומדוע משתמש מורקמי דוקא באמצעים אלו להעביר את מסריו? כדי לענות על שאלות אלה תציג העבודה את הרעיון הפוסטמודרני, ואת הז'אנר הקרוי "מציאות קסומה", ותתייחס לדרך בה הם באים לידי ביטוי בספר זה. היא תבקש לטעון כי מטרת השימוש ב"מציאות קסומה" בספר זה (בדומה ליצירות אחרות של מורקמי) הינה להציג את הנפש הפנימית, את ה'אחר' הלא מודע, ואת השפעתם של אלה על בניית ה'עצמי'. בנוסף, תטען העבודה כי השימוש בפוסטמודרניזם ומציאות קסומה, יש בו מן הביקורתיות על דרך ההתנהלות של יפן בעידן המודרני, על המערכת הכלכלית והפוליטית השלטת ביפן ועל המחיר שמערכת זו גובה מאזרחיה. השימוש בריאליזם הקסום מהווה, למעשה, כלי למציאת שמץ של זהות אישית בתקופה של מרוץ ותחרותיות. העבודה בנויה מארבעה פרקים:

פרק א- עוסק במושגי היסוד עליהם מתבססת עבודה זו- בעיקר פוסטמודרניזם ו"מציאות קסומה". הפרק בוחן את שורשיהם, שימושיהם ומורכבותם בעולם וביפן, תוך התייחסות למחקרים מגוונים. ראוי לציון אחד הספרים העיקריים עליו נשען פרק זה הנקרא *Magical Realism*, אוסף מאמרים המתייחסים למושג "מציאות קסומה" באופן כללי, ולקשר שלו ליפן בפרט.<sup>2</sup>

שלושת הפרקים הבאים מתייחסים באופן קונקרטי יותר לסיפור עצמו. כל אחד מהם מתמקד במאפיין בולט בסיפור, המתקשר לכתיבה פוסטמודרנית ו/או ל"מציאות קסומה". כל אחד מהמוטיבים הללו מוביל לטענת המחקר העיקרית של עבודה זו, קרי משמש כלי ליצירת זהות עצמית.

פרק ב- עוסק במערכות של עולמות שונים, עולמות קסומים המתערבבים עם אלה המציאותיים. עולמות אלה מייצגים את המציאות היפנית לעומת המציאות הפנטסטית שאליה בקשו היפנים לברוח, או לחילופין את עולם המודע ועולם התת מודע של הנפש. באופן זה, אף מתאפשרת לגיבורי הסיפור הצצה לעולמם הפנימי, וכך הם מונעים לחיפוש והרכבת זהות עצמית.

<sup>2</sup> ... *Magical Realism*, Zamora and Faris (editors), Durham (1995)

פרק ג- מתייחס למוטיב הזרות הבא לידי ביטוי במבנה הספר, בתוכנו ובמשמעויות שהוא טומן בחובו. הפרק יראה כיצד השימוש ב'זר', או 'הזרה' של המציאות, מסייעים במציאת הזהות האישית. המושג 'הזרה' מתייחס להכנסת אלמנטים זרים למציאות מוכרת, כדי לאפשר התבוננות בה מבחוץ. פרק ד- עוסק במישרין בחיפוש הזהות (Quest). הוא מציג את הדרך בה מחפשים גיבורי הסיפור את זהותם הסובייקטיבית, על רקע התפיסה היפנית בנוגע למשמעות הקולקטיב, הרמוניה חברתית, ותפקידו של הפרט בה. ראוי במיוחד להדגשה בהקשר זה, מאמרו של מתיו סטרצר, המתייחס לחיפוש זהות דרך "מציאות קסומה" בספריו של מורקמי.<sup>3</sup> מאמר זה שימש מקור עיקרי לפרק זה. הפרק דן בנקודות המועלות במאמר באופן כללי ומתייחסות ליצירות מוקדמות יותר של מורקמי, וקושר אותן ל"אחרי החשכה".

"אחרי החשכה" בנוי משלושה סיפורים מקבילים (סיפורם של מרי, ארי ושיראקווה)- שלושה עולמות שכמעט נוגעים זה בזה לאורך כל הסיפור. הסיפורים הם אניגמטיביים ואינם מגיעים לידי פתרון. העולמות בהם הם מתקיימים מייצגים את המציאות רבת הממדים בה אנו חיים. בסיפור הזה נשברות כל הנוסחאות המוכרות; כך למשל- מדיות שונות מתערבבות, הסופר מורחק מהסיפור על ידי העמדתו מאחורי נקודת המבט והקורא נדרש לקחת בו חלק. בעבודה זו נראה כי גם שבירת הגבולות (כמו גם המציאות המורכבת, המתבטאת בערוב העולמות הפנטסטי והמציאותי), משמשת ביטוי פוסטמודרני להצגת בעיות השעה של יפן, ואולי אף בעיות השעה של העולם המודרני בכללו.

---

<sup>3</sup> Matthew Strecher, "Magical realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki", *Journal of Japanese Studies*, Vol. 25(2) Melbourne (1999)

## פרק א- העולם שמעבר לגבול; פוסטמודרניזם ו"מציאות קסומה"

"Language, history, context, ideology, Marxism, historiographic metafiction...They shuffle uncomfortably in a shared space, rub shoulders angrily, eye each other suspiciously, laugh, and look for the door. There is none. They are neither outside nor inside. Sometimes they clasp hand in recognition, and then begin to dispute. Each has a definition, each resists definition, each defines the other. Each is a node within a multi-dimensional network, one of uncountable nodes. From each node project threads which tangle with the threads of other nodes...No coherent picture emerges because there is no one who is not part of a network....This is not a chaos, this is not anarchy, this is not entropy, although it may be chaotic, anarchic, entropic. There is a sense here, but not a safe sense. Sense made here is limited, local, provisional, and always critical. Self-critical. That is sense within the postmodern moment. That is the postmodern."<sup>4</sup>

המושג פוסטמודרניזם שנוי במחלוקת, וקשה להגדרה חד משמעית. כדי לנסות ולהבינו, יש להבין ראשית מהו מודרניזם, ולמה מתייחס הפוסט-מודרניזם.

"מודרניזם" הינו מושג שהחל להיות מקובל בעשור האחרון של המאה ה-19, ושוך, בתחילה, למסה של המצאות טכנולוגיות אשר קידמו ייצור המוני. מאוחר יותר התייחס המושג לחדשנות במובן רחב יותר - וכלל אורחות חיים, אופנה, יצירות אמנות, ספרות ועוד. מקור המושג מודרניזם נמצא במילה הלטינית "מודו" (Modo), שפירושה: "ממש עכשיו". המושג "פוסט" מתייחס תמיד לתקופה שאחרי משהו, ובמקרה זה, "אחרי המודרניזם". אם מודרניזם משמעו עכשיו, עכשווי, מה שקורה ברגע זה - הרי שפוסטמודרניזם בא לייצג את מה שבא אחרי הרגע הזה.<sup>5</sup> על פי מילון אבן שושן מתייחס המושג לזרם בתרבות המערבית בסוף המאה ה-20, הדוגל בפלורליזם תרבותי, מוסרי ומדעי, ושואף לביטול המדרגים בתחומי התרבות והידע האנושיים, מתוך השקפה שהם אינם אלא תולדה של יחסי כוחות. בקרב חוקרים רבים מציין המושג פוסטמודרניזם תגובה - או אפילו דחייה - לתקופה המודרנית ולערכיה, ולמודרניזם בכלל. נראה כי ניתן לראות בפוסטמודרניזם תקופה היסטורית חדשה הבאה לאחר המודרניות, תקופה המיוצגת על ידי תפיסה תיאורטית חדשה של העולם החברתי, הכולל אמונות, רעיונות ומוצרי תרבות וצריכה חדשים.

אם כן, מהו בכלל פוסטמודרניזם? המושג פוסטמודרניזם החל לקבל את ההכרה לה הוא ראוי רק בשנות השישים של המאה העשרים, למרות שנטבע לראשונה כמה עשרות שנים קודם לכן. בתקופה זו חדר

---

<sup>4</sup> Brenda K. Marshall, *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, New York (1992) p.2 (Marshall- Teaching the Postmodern)

<sup>5</sup> Richard Appignanesi and Chris Garratt, *Postmodernism for Beginners*, Cambridge (1995) p.19 (Garratt- Postmodernism)

המושג גם לתחום הספרות, המחשבה הסוציאליסטית, הכלכלה ואפילו הדת. בשנות השמונים התייחס המונח לתנועה כללית באמנות ואפילו נקשר לצורות התנהגות ולחיי היום יום.<sup>6</sup>

בגלל השוני הרב בין ההוגים, כמו גם בגלל מהות התפיסה הפוסטמודרניסטית עצמה, הרעיון הפוסטמודרני אינו מייצג תיאוריה שלמה ומהודקת, אלא מכלול של רעיונות הקשורים למסגרת שיח כללית מאוד בתחומי דעת שונים במדעי החברה והרוח. המושג הינו סובייקטיבי והשפה, במקרה זה, משמשת מכשול להבנתו, שכן הגדרתו תהפוך אותו לדבר בעל מהות קבועה, ההפך הגמור ממה שעומד מאחורי הרעיון הפוסטמודרני.<sup>7</sup> ג'אן פרנסואה ליוטאר (Jean-Francois Lyotard) טוען כי מציאות היא רגיונלית (מקומית), וכי אין מציאות אבסולוטית. בעיניו, הרגע הפוסטמודרני מתנגד לטוטאליזם, לזהות אבסולוטית ולאמיתות אבסולוטיות.<sup>8</sup> זו אולי הסיבה שכה קשה להגדירו במדויק.

בהביננו את המורכבות שבהגדרת הרעיון הפוסטמודרני, הבה נבחן את הכתיבה הפוסטמודרנית בה מתמקדת עבודה זו. הפוסטמודרניזם ההיסטורי, למשל, חושף פרטי היסטוריה חבויים, שלא סופרו עד כה, משום שנחשבו בעבר חסרי חשיבות. התפיסה הפוסטמודרנית ההיסטורית מסרבת לראות בהיסטוריה קו ליניארי של אירועים ההופכים אותה להגיונית. היא אינה מתיימרת להשוות בין ידיעת העובדות היסטוריות, להבנה אמיתית של העבר. היא מעלה סוגיות היסטוריות ושאלות כגון: מי הוא מספר ההיסטוריה? בשם מי? לאיזו מטרה? היא מנסה לזהות את הקונטקסט התרבותי, החברתי וההיסטורי בתוך ההיסטוריה עצמה, וטוענת כי ההיסטוריה הינה רשת מסועפת של הקשרים ואינטרקסטים. בעוד ההיסטוריה המסורתית מציעה אמת אחת שהיא גדולה מפרספקטיבת הפרט, ההיסטוריה הפוסטמודרנית טוענת כי זוהי רק דרך אחת להתבונן בעבר.

כמו בתחום ההיסטורי, גם בתחום הספרותי מנסה הפוסטמודרניזם לערר את תשומת לבנו לכך שלרוב, אנו שבויים בנקודת מבט אחת על העולם (אם בהקשר היסטורי ואם לאו). המוטיב החוזר בנרטיב הפוסטמודרני מתבטא בשאלה - מי הוא המדבר? ומשמעותה - מאיזו עמדה של כוח, סמכות, עניין או מעורבות מדבר הטקסט?<sup>9</sup>

בסוף המאה התשע עשרה, הדרך הספרותית המערבית המקובלת להצגת העולם, היתה באמצעות כתיבה ריאליסטית. ברם מחוץ לאירופה ולארה"ב, בהן שלטה צורת כתיבה זו, התפתחה באמריקה הלטינית דרך שונה להצגת העולם – ז'אנר פנטזיה הקרוי "המציאות הקסומה". הכתיבה הפנטסטית, בניגוד לזרם המרכזי ששלט אז בעולם המערבי, היתה במידה רבה חתרנית. אחד המאפיינים הברורים שלה היה מערכת יחסים בעייתית עם ה"אמיתי", אשר הוגדר, לרוב, על-פי אמות מידה מערביות. היתה זו החלטה מודעת של סופרים לטיניים לבחור באלטרנטיבה שונה מזו המערבית לכתיבה ולהצגת העולם.<sup>10</sup> אמריקה הלטינית היתה אחד הקולות העיקריים של ז'אנר זה מאז ועד היום, אם כי בהווה ז'אנר ה"מציאות

---

<sup>6</sup> Garratt- *Postmodernism*, p.3

<sup>7</sup> Marshall- *Teaching the Postmodern*, Introduction, p. 3

<sup>8</sup> Ibid, p.6

<sup>9</sup> Ibid, p. 156

<sup>10</sup> Susan J. Napier, *The fantastic in Modern Japanese Literature*, New York (1996) p.10 (Napier- The Fantastic)



הקסומה" (המתקיים בעיקר בקונטקסט פוסט קולוניאלי) הפך אוניברסאלי יותר, וממשיך להתפשט גם באזורים נוספים בעולם.

הדעה הרווחת בקרב חוקרים רבים הינה כי המונח "מציאות קסומה" נטבע לראשונה בשנת 1925 על ידי ההיסטוריון ומבקר האומנות הגרמני פרנץ רו (Franz Roh), שהשתמש במושג זה בהתייחסו לאספקטים אומנותיים מסוימים בציור, המתוארים בפרטי פרטים מציאותיים, ועם זאת יוצרים תחושת מסתורין על טבעי:

"...In later criticism the term has been used to cover various types of painting in which objects are depicted with photographic naturalism but which because of paradoxical elements or strange juxtapositions convey a feeling of unreality, infusing the ordinary with a sense of mystery".<sup>11</sup>

אישיות נוספת שהשפיעה רבות על התפתחות הז'אנר של "מציאות קסומה" היא אלחו קרפנטייר (Alejo Carpentier) - סופר קובני, שטען לזיקה בין האמיתי והמדומה באמריקה הלטינית. בעוד הדגש של רו הוא על ביטוי אסתטי, זה של קרפנטייר מתייחס לזהות גיאוגרפית ותרבותית. מבחינה ספרותית, פריצת הדרך של הז'אנר להכרה העולמית חלה רק בסוף שנות הששים, עם יציאתו לאור של הספר "מאה שנים של בדידות" של גבריאל גרסייה מרקו (Gabriel Garcia Marquez).<sup>12</sup>

עד שנות הששים של המאה העשרים השימוש במושגים פוסטמודרניזם ו"מציאות קסומה" הוגבל בעיקר להתפתחויות פרוזאיות בצפון ודרום אמריקה, אך מאז ואילך הם התפשטו לאזורים לינגוויסטים וגיאוגרפים נוספים. כיום חובק המושג פוסטמודרניזם התפתחויות ספרותיות שונות ומורכבות; בתחום הפרוזה הוא נקשר לאקלקטיסיזם, כפילויות, אינטר טקסטואליות, פרודיה, פירוק וביטול דמויות ונרטיבים מקובלים, מחיקה של גבולות, ערעור יציבות הקורא ועוד. גירט לרנוט (Geert Lernout) במאמרו "Postmodernist in Canada" אף טוען כי מה שנהוג לכנות פוסטמודרניזם בשאר העולם הוא למעשה מה שמכונה "מציאות קסומה" באמריקה הלטינית.<sup>13</sup> מקהל, לעומתו, טוען כי הם אינם היינו הך, אלא ה"מציאות הקסומה" משמשת כמוטיב מרכזי בפוסטמודרניזם.<sup>14</sup> ניתן אם כך, לחזות בהתפתחות יחסים משתלבים בין פוסטמודרניזם ו"מציאות קסומה".

ה"מציאות הקסומה", בדומה לרעיון הפוסטמודרני, משמשת לחקירה ואף לחציית גבולות, יהיו אלה גבולות פוליטיים, אונטולוגיים, גיאוגרפים או אחרים. היא מכירה בעולמות מרובים, המשיקים זה לזה לעיתים קרובות, ועשויה להתפרש לעיתים כמעודדת התנגדות למבנים הפוליטיים והתרבותיים הקיימים. אחד המאפיינים הבולטים, המופיע לא פעם בטקסטים ספרותיים פוסטמודרניים ו/או של "מציאות

---

<sup>11</sup> Theo L. D'haen, "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers" in **Magical Realism**, Faris and Zamora (eds.) Durham (1995) p.191 (D'haen- Magic Realism)

<sup>12</sup> *Garratt- Postmodernism*, p.3

<sup>13</sup> *D'haen- Magic Realism*, pp.193-194

<sup>14</sup> Wendy B. Faris, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" in **Magical Realism**, Faris and Zamora (eds.) Durham (1995) p.173 (Faris- Scheherazade's Children)

קסומה", הוא הקרנה או השלכה (Projection) של עולם אחר, שונה, על העולם שלנו, ולעיתים מגיעים שני העולמות אף לידי עימות.

כמעט בכל סוג של טקסט פוסטמודרני, המאופיין במציאות קסומה, מעורב לפחות מאפיין אחד שלא קיים בעולם האמפירי, ו\או אירוע על טבעי, ולעיתים תכופות מתקיימים יותר ממאפיין או אירוע יחיד. הדרך ליצור זאת היא העברה של נציגים מעולמנו לעולם מקביל דרך מרחב, זמן או ממדים אחרים; לחילופין יכול להיות מוטיב של פלישה של העולם האחר לתוך זה שלנו.<sup>15</sup> טקסט שכזה, הטווה מציאות חלופית, אינו מתייחס לכוחות הפיסיקליים או לטבעי כנורמאליים. לרוב הוא בא להאיר את הדברים שלא ניתן להסבירם בעולם בו אנו חיים. ההיגיון של הנרטיב בסיפור שכזה הוא ההיגיון הפנטסטי ותפקידו להוסיף על המציאות הקיימת, ואף להשלים את החסר בה. טקסטים של "מציאות קסומה" מייצגים שיח בין נוכחות של מוזרויות, אינטראקציה בין הביזארי והרגיל ביותר, כפילות של קודים מושגיים וטבעי היברידי חזק ומשמעותי. דברים בלתי אפשריים קורים שוב ושוב, בצורה טבעית לכאורה, לאור יום. ה"מציאות הקסומה" יוצרת דואליות של טבעי ועל-טבעי. הנרטיב העיקרי שלה כולל מיתוסים, אגדות וריטואלים המחברים קהילות יחד. ניתן לראות ב"מציאות קסומה" הרחבה של הריאלי מעבר לקשר שלו עם טבע המציאות. במקביל דוחה תפיסה זו הנחות בסיסיות של היגיון וספרות מציאותית; גוף ונפש, רוח וחומר, חיים ומוות, מציאות ודמיון, ה"אני" וה"אחר", כל אלה הם גבולות הדורשים חצייה, מחיקה וערפול. הם גם עשויים להיות מוצגים מחדש באופן קיצוני בטקסטים של "מציאות קסומה".<sup>16</sup>

וונדי פאריס (Wendy Faris) מציעה להסתכל על "מציאות קסומה" כקומבינציה של האמיתי והפנטסטי, כאשר האלמנטים הדמיוניים חוברים באופן טבעי למציאות המתוארת. פאריס מונה מספר מאפיינים ל"מציאות הקסומה" וביניהם:

1. טקסט הכולל אלמנטים ניכרים של קסם או פנטזיה; תופעות שאין אנו יכולים להסבירם על פי חוקי העולם שאנו מכירים. במסגרת הטקסט, דברים קסומים באמת קורים, ומתקבלים בצורה טבעית. במובן זה, האמיתי, כפי שאנו מכירים, הופך לעיתים למפתיע או אפילו מגוחך. ההיגיון הרגיל של סיבה ותוצאה מתפורר.

2. תיאורים מפורטים בעלי נוכחות חזקה של העולם הבלתי רגיל. על ידי שימוש נרחב ומקיף בפרטים, יוצרים התיאורים הריאליים הללו עולם בדוי אך בר תוקף בדומה לעולם בו אנו חיים. אלמנט זה גורם, לעיתים, להגשה מחודשת של אירועים היסטוריים, ולהצגתם בצורה ייחודית ומוזרה.

3. הקורא עלול למצוא עצמו, בשלב זה או אחר, מהסס בין שתי צורות הבנה סותרות של האירועים. מחד ניתן יהיה להסביר את האירועים הללו בהתייחס לחוקי הטבע, ומאידך, העולם המופלא ידרוש שינוי או תפיסה אלטרנטיבית של החוקים הללו. לרוב ינוע ההיסוס בין הבנה של האירוע כהזיה של הדמות או כקסם.

<sup>15</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York (1987) pp.59-60 (McHale- Postmodernist)

<sup>16</sup> Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Introduction, *Magical Realism*, Zamora and Faris (editors), Durham (1995) p.5 (Zamora and Faris- Introduction)

4. ה"מציאות הקסומה" מתרחשת בהצטלבות של שני עולמות, אשר גבולותיהם נזילים, והם נעים בין עובדות לפנטזיה. הקורא חווה קירבה, כמעט התמזגות של שני העולמות הללו- סתירות וניגודים עומדים סמוך זה לזה, פנים מול פנים.

5. מציאות קסומה מעלה שאלות הנוגעות לרעיונות המקובלים הקשורים לזמן, מרחב וזהות. היא מסגלת מחדש את הרגלי הזמן והמרחב שלנו, ובהתאמה גם את חוש הזהות העצמית שלנו.

6. שימוש רב במראות או אנלוגיות של מראות, כמו גם אנשים המצטיירים כרוחות הנדמים למראות דו-צדדיות. ככאלה הם ממוקמים בין שני עולמות של חיים ומוות, ובכך מגדילים את המרחב של ההצטלבות בו נפגשים הקסום והאמיתי.<sup>17</sup>

על-פי דהאן (D'haen), "מציאות קסומה" הינה למעשה תחבולה לפלוש לזרם הספרותי המרכזי. עבור סופרים שאינם שייכים לזרם זה מסיבות של שפה, מעמד, גזע או מין, זוהי דרך גישה ללב ליבה של הספרות המערבית. לעיתים נעשה שימוש ב"מציאות הקסומה" דווקא על ידי סופרים המגיעים מהמרכזים המועדפים של הספרות, אך רוצים להבדיל עצמם מהזרם המרכזי, בכתיבה על דברים פחות בנאליים. "מציאות קסומה" בהכרח מבדילה עצמה מהנושאים המרכזיים המהווים את החלק הארי בכתיבה ספרותית.<sup>18</sup>

המציאות היפנית המורכבת של המאה העשרים תרמה לחדירתה של "המציאות הקסומה" ליפן, בעיקר כז'אנר ספרותי. יפן, בדומה לדרום אמריקה (למרות תהליך ה"התמערבות" שעברה), נחשבה אף היא בעיני המערב, כמי שאינה שייכת לזרם המרכזי, שכלל מן הסתם בעיקר את אירופה ואמריקה. מחד, היתה זו מדינת עולם ראשון, אך מאידך היתה זו עדיין מדינה אסיאתית ולא מערבית. בעיני רבים, יפן נתפסה כחלום וכסיט של המאה העשרים; מתבוסה והרס של המלחמה הגדולה של שנות הארבעים והחמישים, להצלחה כלכלית מסחרת בשנות השבעים והשמונים. החלום היה על חברה משגשגת, הרמונית ויציבה, ואילו הסיט התבטא בנפילה חברתית ופסיכולוגית. מורכבות זו הפכה את הפנטזיה לכלי המתאים ביותר להבנת יפן המודרנית.<sup>19</sup>

יפן, כמדינת עולם ראשון, הינה ייחודית בסיפורי הפנטזיה שלה. הפנטזיות היפניות אינן הולכות רק לכוון המיתוסים שלה עצמה, אלא יוצרות בה בעת גם עולמות מודרניים לחלוטין הספרות הפנטסטית היפנית מנסה למצוא סוג של דימוי או מראה של ההיסטוריה של יפן המודרנית. הפנטזיה היפנית אחראית לחשיפת הצדדים החיוביים והשליליים של תהליך המודרניזציה ביפן ברמה העמוקה ביותר, כמו גם את ניגוד הסטריאוטיפים אשר שלטו במחשבה על יפן, וכן את המחיר החברתי והפסיכולוגי ששילמה בעבורה. המיתוסים על יפן המתקדמת בכוון המערב, הנס הכלכלי והחברה ההרמונית, כל אלו נשברו לרסיסים, הן בתוכה והן מחוצה לה.<sup>20</sup> מרבית הפנטזיות היפניות מתקיימות כשיח נגד של למודרניזם, ויתכן שיש בכך כדי להסביר את התחיה שארעה בספרות הפנטסטית היפנית בסוף המאה העשרים. לעומת שליטתו של הזרם הנטורליסטי ביפן עד המאה העשרים, הרי שבכתיבתם של הסופרים היפנים המאוחרים יותר ניכרת

<sup>17</sup> Faris- Scheherazade's Children, pp. 167-179

<sup>18</sup> D'haen- Magic Realism, pp. 195-200

<sup>19</sup> Napier- The Fantastic, pp. 2-3

<sup>20</sup> Ibid, p.12

יציאה מודעת מהעולם הרגיל, הריאלי, אל מחוזות הפנטסטי. דמויותיהן של סופרי הפנטזיה היפניים מתאפיינות בחיפוש נואש אחר הידוע או הוודאי רק כדי לגלות, בסופו של דבר, שאפילו החיפוש עצמו הוא אשליה. קתרין היום (Kathryn Hume) טוענת כי הכתיבה האנטי ריאליסטית הפכה לאטרקטיבית, מאחר שהריאליזם המסורתי אינו מצליח לתת משמעות מספקת לעולם המורכב בו אנו חיים. הסופרים היפנים, לדבריה, מבינים זאת היטב, וזו אולי הסיבה לכך, שמרבית הכותבים היפנים בני זמננו עוזבים את הקונצנזוס המציאותי בעבודותיהם. האפשרות שנותנת הפנטזיה - להתבונן בעולם בדרכים אלטרנטיביות - הפכה אותה לחלק בלתי נפרד מהתרבות היפנית.<sup>21</sup> למעשה, הכתיבה של פנטזיה ו"מציאות קסומה" ביפן משקפת, בין היתר, את מערכת היחסים המורכבת של יפן עם המערב; קידמה מול מסורת, מערב מול מזרח - כל אלו באים לידי ביטוי בעולמות מנוגדים של מציאות ודמיון הנושקים זה לזה. אך יותר מכל, השימוש הנפוץ ביותר ב"מציאות קסומה" בכתיבה ביפן היווה, ומהווה עדיין, אמצעי לחיפוש הזהות היפנית. לעיתים קרובות זה נעשה על-ידי שכתוב ההיסטוריה, ושימוש במיתוסים ובדימויים של נשים מסתוריות ומופלאות.<sup>22</sup>

ספריו של הארוקי מורקמי מהווים דוגמאות מצוינות ל"מציאות קסומה" יפנית בת זמננו. שאלות של זהות אישית ולאומית הן תמות חוזרות ביצירותיו. הסיפורים מסופרים בצורה אירונית ותלושה, אך בה בעת הם שזורים בנוכחותם של דברים מופלאים ומוזרים. מורקמי ממקם את מרבית סיפוריו ב"מציאות" אורבאנית מודרנית. גיבוריו הם לרוב דמויות בנות זמננו החורגות מן המנטאליות הקבוצתית היפנית. מורקמי משתמש באלמנטים מודרניים ופוסטמודרניים מערביים, לרוב מנקודת מבט אירונית. הוא מציג גישה חדשה וייחודית לכל נושא ה"אינדיבידואל המודרני", נושא קריטי בתוך האידיאולוגיה המודרנית, ואחד המרכזיים במערכת היחסים של יפן עם המערב מאז תקופת מייג'י.

---

<sup>21</sup> Napier- *The Fantastic*, p.10

<sup>22</sup> Susan Napier, *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*, in **Magical Realism**, Faris and Zamora (eds.), Durham (1995) pp. 451-455 (Napier- *The Magic*)

## פרק ב- "הלב במזרח והעיניים במערב": חיפוש זהות בין שני עולמות

מהמאה ה-17 ואילך, החל העולם המערבי לעבור תהליך מודרניזציה שנמשך כשלוש מאות שנה. יפן, שהיתה סגורה ומבודדת משאר העולם בתקופה זו, ניסתה בסוף המאה התשע עשרה לעבור תהליך דומה בקצב מואץ. במשך עשרות שנים בודדות, עשתה מאמצים רבים לגשר על הפערים ולפתור עצמה מתחושת הנחיתות לעומת המערב המתקדם. המרדף אחר המודרניזציה המערבית גבה מאזרחי יפן מחיר חברתי, תרבותי ורגשי. הניסיון להידמות למערב לווה בקונפליקטים וסתירות המאפשרים פרספקטיבה רחבה וכוללת יותר על מודרניזציה. ההתנסות היפנית מציעה מבט השוואתי בין תפיסת העולם היפנית המסורתית לבין המודרניזציה המערבית. זוהי זווית ראייה רחבה יותר מזו המקובלת במערב הרואה את המודרניזציה כאידיאל וכמודל. עקב הניסיון להדביק את הפערים במהירות, היה תהליך המודרניזציה המהיר בעוכריה של יפן; טכנולוגיה התנגשה בערכים, קידמה במסורת, מערב במזרח. תהליך המודרניזציה ביפן היה קצר מכדי לאפשר עיכול נאות של שינויים כה מהותיים בתפיסת העולם ובהשקפות על מגוון תחומי חיים. החברה היפנית נאלצה להתמודד עם משבר זהות שהלך והעמיק. שני העולמות השונים- היפני המסורתי והמערבי החדש- נגעו זה בזה, נשקו זה לזה, כמעט התמזגו זה עם זה, אך לא התאחדו. שני העולמות הללו היו בתהליך של בחינה ובדיקה מתמדת, ולעיתים קרובות סתרו זה את זה.<sup>23</sup>

נפייר טוענת כי ה"מציאות הקסומה" היא כלי המקל על מיזוג ודו-קיום של עולמות, מרחבים ומערכות שלא יכולים להתקיים אחרת. מסעות ספרותיים לעולמות אוטופיים החלו כבר בתקופת אדו. הם הוצגו כעולמות אידיליים שהנפש שואפת אליהם, והוו עולמות אלטרנטיביים למציאות. הנובלות האוטופיות המובהקות, שהחלו להיכתב בתקופת מייג'י נודעו בעיקר כנובלות פוליטיות. תפקידן המשמעותי ביותר היה להפוך את המציאות שאחרי תקופת השוגון לחזון אלטרנטיבי ואידיאלי של עולם חדש. המקומות האידיליים בספרות בתקופת מייג'י היו המערב או יפן העתידית. המערב, על המודרניזציה, הטכנולוגיה והאידיאולוגיות שהתלוו אליו היה העולם האוטופי בעיני כותבים צעירים רבים, אינטלקטואלים ופוליטיקאים של תקופת מייג'י. אך לקראת סוף המאה העשרים, הגישות כלפי המערב השתנו בצורה ניכרת, בין השאר גם בשל שגשוגה הכלכלי של יפן, ותפקידה המשתנה בפוליטיקה העולמית. יפן העצמאית נזקקה פחות ופחות לאידיאליים מערביים. זאת ועוד; אם בתקופת מייג'י הטכנולוגיה נתפסה כמשהו שיש לשאוף אליו, הרי שלקראת סוף המאה העשרים החלה החברה היפנית מתוודעת גם לחסרונותיה, ולפוטנציאל ההרס שלה.<sup>24</sup> באמצעות השימוש בפנטזיה, מבקשים הסופרים היפנים, לעסוק בבעיות המודרניזציה על ידי "הזרה" שלהן באופן קיצוני ביותר. המסר מתבטא, לעיתים קרובות, בסיפורי מסע לעולם אלטרנטיבי, דרכם הסופרים מתמודדים במודע עם המציאות המקובלת והמאכזבת של המאה העשרים ביפן. תפקיד העולמות האלטרנטיביים הוא לחתור תחת הסטאטוס קוו הקיים.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Susan J. Napier, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, New York (1996), p. 11-14, 142-143 (Napier- The Fantastic).

<sup>24</sup> Ibid, p. 147, 177

<sup>25</sup> Ibid, p. 142

התמודדות מעין זו היא אחד ממאפייני הכתיבה הבולטים של מורקמי; ביצירות רבות משתמש מורקמי בשני עולמות. לעיתים הם מופיעים כמטאפורה לעולמות של מזרח ומערב, ופעמים אחרות הם יופיעו כדימוי לעולם המודע והתת-מודע. כך או כך, הם מניעים את הגיבור הנע ביניהם למציאה, או לכל הפחות, לחיפוש זהותו העצמית.

ב"אחרי החשכה" עושה מורקמי שימוש במספר מערכות של עולמות הנושקים זה לזה. הבולטות בין המערכות הדואליות האלה הן עולם הלילה מול עולם היום; עולם המערב מול העולם היפני, עולם החיים מול עולם המוות, עולם המציאות מול עולם הפנטזיה והחלום (המגולם בטלוויזיה הדולקת). בין עולמות אלה, המתערבבים זה בזה ביותר מדרך אחת, נשאלות שאלות של זהות וקשר. להלן כמה מהניגודים הבולטים ביותר בין העולמות:

א. **לילה ויום:** הסיפור של "אחרי החשכה" מתרחש בטוקיו, במהלך לילה אחד. מרחב הזמן של הסיפור הוא אמנם לילי, אך טומן בחובו שני עולמות, עולם הלילה ועולם היום. למרות שעולם היום כביכול לא מופיע בסיפור הוא משתקף דרך העולם הלילי- שיראקווה הלילי לעומת זה של היום, הדמויות הפעילות בלילה כניגוד לחיי היום של יפן, השכונה בה מסתובבת מרי באותו לילה בו מתרחש הסיפור- "...השכונה הזאת היא לא מקום שבנות כמוך מסתובבות בו לבד בלילה. מסתובבים גם טיפוסים מסוכנים...מאז שיוצאת הרכבת האחרונה ועד שמגיעה הרכבת הראשונה השכונה הזו הופכת למקום אחר לגמרי ממה שהיא בצהריים."<sup>26</sup> חשכה היא מרחב זמן אופייני לחיפוש זהות. העלילה של "אחרי החשכה" מתחילה באמצע הלילה ונמשכת עד עלות השחר. אפשר לראות במרחב הזמן הזה מעין מטאפורה למציאת הזהות- יציאה מחושך לאור.<sup>27</sup>

ב. **יפן ומערב:** מרחב המקום הוא אמנם יפני, שהרי העלילה כולה מתרחשת בעיר טוקיו, אך זוהי טוקיו המשופעת בתרבות המערב, הניכרת בחיי היום יום ביפן. ה'סוון אילוון', בו קונים שיראקווה וטאקאהשי, מסעדות אוכל מהיר בסגנון מערבי ('דניס' ו'סקיי לארק'), בהן הדמויות בסיפור אוכלות ושותות בסגנון מערבי- קפה, טוסט, סלט עוף. למרות שאוכל מערבי המופיע בנובלות יפניות לא אמור לעורר תשומת לב מיוחדת, שהרי אלו מאכלים נפוצים ביפן בת זמננו, עצם הימצאותם בתוך נובלה יפנית מדגישה את השקתם של העולם היפני והעולם המערבי. השפעתו של זה האחרון על תרבות האכילה ביפן ניכרת בעיקר כיוון ששמותיהם של המאכלים הללו נכתבים בקטקנה. עד לא מזמן אורח ביפן היה מקבל תה ירוק וממתקים יפנים. כיום, לפחות בנובלה, מציעים לו ויסקי וסלט. גם הלבוש בספר הוא מערבי- סניקרס, ג'ינס, "מעיל ספורטיבי בסגנון מכללות אמריקאיות". מוזיקה מערבית, בעיקר אמריקאית, מתנגנת לאורך כל העלילה- שיראקווה מאזין למוזיקה מערבית כגון באך וסקארלטי, קאורו ומארי מאזינות לתקליטים של מוזיקה אמריקאית בעודן שותות בירה בבר שכונתי. קאורו נהגה להסתובב עם בלווד קצוץ, גבות מגולחות וקעקוע, ואף להשתתף בתחרויות רסלינג מקצועיות לנשים. היא מהווה בכך אולי, דימוי לנשות המערב המוחצנות והחזקות. לעומתה, בראיה המסורתית היפנית, נשים נתפסות כעדינות ונחבאות אל

<sup>26</sup> הרוקי מורקמי, **אחרי החשכה**, ירושלים (2009), עמ' 57 (מורקמי- אחרי החשכה)

<sup>27</sup> Napier- *The Fantastic*, p.116

הכלים. הן לובשות קימונו ומסתרקות בצורה נשית מובהקת. הן לא צובעות את שערן לבלונד, ואינן נוטלות חלק בתחרויות האבקות.

ג. **החיים והמוות:** צמד עולמות נוסף, שעל גבולותיו נעה ארי, הוא עולם החיים ועולם המתים. ארי אינה חיה במובן הרגיל של המילה; היא אינה מודעת, וכמעט שאינה מראה סימן לנשימה. היא ישנה במשך זמן ארוך מאוד, שינה טהורה ומושלמת ללא תזוזה של שריר אחד בפניה. עם זאת, ולמרות חסרונה של המודעות, מצליחה ארי לקיים בצורה מינימאלית את מערכות גופה, כך שלא תמות: "קיומה...מונח בחשאי ובזהירות על סף מפתן צר המפריד בין חיים לאי חיים".<sup>28</sup>

ד. **המציאות והחלום:** מערכת עולמות נוספת קשורה בארי, ומורכבת מהעולם המציאותי בו נמצא חדרה ומיטתה עליה היא ישנה, ומעולם קסום מקביל, שארי מועתקת אליו באופן בלתי מוסבר יחד עם מיטתה, בתוך הטלוויזיה. כאשר נקודת המבט של המצלמה חוזרת לחדרה של ארי אסאי בשעה 03:03, היא מגלה שארי אינה במיטתה, וזו מוצעת כאילו איש לא ישן בה מעולם. בתוך הטלוויזיה נמצאת מיטה זהה לזו שבחדרה של ארי, ועליה ישנה ארי. כפי הנראה עברה ארי באורח פלא לתוך הטלוויזיה, כאשר נקודת המבט הסיטה מבטה לכוונים אחרים. בעולם האחר ממשכה ארי לישון, "צפה על גבה, על פני ים של תודעה צרופה, נטולת גלים ומערבולות".<sup>29</sup> זהו העולם הפלאי ונטול הדאגה, אליו שואף לברוח היפני הממוצע בן המחצית השנייה של המאה ה-20. ארי, כך נראה, מייצגת את הקושי שבהתמודדות עם המציאות המורכבת, את הבריחה לשינה, ואף התחמקות לעולם פנטסטי חופשי מדאגות ומשחרר. כעבור זמן קצר ארי מתעוררת בעולם הפלאי, וגם המצלמה, הנרטיב המספר, מחליטה לעבור לצד השני של המסך. היא עוברת דרך קירות ועפה מעל תהומות עמוקים, ומגיעה לצד האחר. עם המעבר של המצלמה מתחילה תודעתה של ארי אסאי לחזור אליה, וייתכן שיש כאן אמירה סימבולית- כאשר נקודת המבט מתבוננת מתוך העולם הפלאי, מתחילה תודעתה של ארי להתעורר; התבוננות מביאה להתעוררות. ארי מתעוררת באיטיות, שכן תודעתה מתנגדת לכך. היא רוצה להמשיך לישון בחשכה המסתורית, להמשיך לברוח, אך גופה מאלץ אותה להתעורר, להתמודד.<sup>30</sup> המנצח לבסוף הוא מנגנון ההתעוררות. נראה, כי מורקמי מבקש לומר כאן, כי לא ניתן לברוח לעד, ולמרות הקושי וההתנגדות, בסופו של דבר נכנעת תודעתה ומתעוררת. חשיבות נודעת לעובדה שההתעוררות מתרחשת בעקבות הקשר לטלוויזיה- מסמלי עולם המודרניזציה המערבי. רק כאשר ארי עוברת פנימה לתוך הטלוויזיה, היא מתעוררת ושואלת את עצמה שאלות; שאלות אותן נמנעה מלשאול כאשר חיה בעולם המציאות היפני. הזהות העצמית מתעוררת אצלה למעשה דרך הקשר לעולם המערב אותו מסמלת הטלוויזיה ובתוך העולם הקסום.<sup>31</sup> אך בעולם האחר ארי אינה מצליחה להיזכר מי היא, ומה מעשיה שם. החדר בו היא נמצאת הוא חלל ריק עם חלונות שלא ניתנים לפתיחה ודלתות נעולות. כשהתודעה מתעוררת, כבר לא ניתן לברוח ממנה.

<sup>28</sup> מורקמי- אחרי החשכה, עמ' 27

<sup>29</sup> שם, עמ' 103

<sup>30</sup> שם, עמ' 106

<sup>31</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, United States (2008) p. 142 (Suter- The Japanization)

ה. **ארי ושיראקווה**: העולם החדש שבתוך הטלוויזיה משיק כעת לעולם מציאותי אחר ומתערבב בו-עולמו של שיראקווה. החדר בו ארי נמצאת דומה מאוד לחדר בו שיראקווה עבד, אלא שעתה הוא ריק לגמרי, מלבד עפרון 'וריטק', כמו זה ששיראקווה השתמש בו. מורקמי משרטט כאן עולם בתוך עולם בתוך עולם, כאשר בנוסף להתערבבות עולמותיהם של ארי ושיראקווה, מתערבבים כאן בצורה כמעט טבעית שני עולמות הקשורים לשיראקווה- העולם האחד, המשרד המציאותי בו עבד שיראקווה, שמע מוזיקה, התעמל, ובחן את חפציה של הזונה הסינית, והעולם השני הפלאי המכיל אף הוא את משרדו של שיראקווה, בשינוי "קל": עתה הוא ריק, מלבד העיפרון המחבר אותו לחדר המציאותי, וארי על מיטתה. שיראקווה וארי אינם מכירים, ובכל זאת ישנה חוליה המקשרת ביניהם- מרי, אחותה של ארי, שעזרה לפענח את מקרה ההכאה של הזונה הסינית, בו היה שיראקווה מעורב. חוליה סמויה נוספת מקשרת בין העולמות: ארי ושיראקווה הן דמויות מייצגות בחברה היפנית הטיפוסית בת זמננו. הם תוצר הבלבול של חדירת המודרניזציה והקפיטליזם, עד כדי אובדן אישיותם ועולמם הפנימי. העולמות בהם הם חיים דומים, ויתכן שזו הסיבה שהם נזקקים לעולם האחר, הפלאי, מאחורי מסך הטלוויזיה, על מנת להיפגש. שיראקווה הינו סאלארי מן, הולך בתלם, חסר ייחוד, כזה שאינו משאיר שום רושם אם חולפים על פניו ברחוב. אינדיבידואל ללא זהות מיוחדת, שמשמעות קיומו תלויה בחברה בה הוא חי. כך גם ארי הדוגמנית היפה, אליה דווקא כן נישאות העיניים בעוברה ברחוב, אך גם קיומה וערכה תלויים בעולם הסובב אותה. ציפיות החברה מניעות אותה ללבוש בגד ים מינימאלי ולהתאפר כיאה לדוגמנית, ובה בעת מונעים ממנה את הנאות החיים, כדוגמת שכשוך במי הבריכה הקרירים ביום קיץ חם. יופייה מזוהה אצלה בטעות עם אישיותה, והיא אינה יודעת מי היא, ואף אינה טורחת לברר. בהיותה כלואה בחדר הריק בתוך המסך, היא מנסה לוודא שהיא אותה ארי- פנים יפות, שדיים יפים. זו הארי היחידה שהיא מכירה, ועתה היא כבר לא בטוחה כלל בזהותה. היא מרגישה שהיא מתאינת, ומתלווה לכך תחושת בדידות וחרדה- יתכן מן השינוי הצפוי, ויתכן מן המודעות המתעוררת. היא היתה רוצה לברוח שוב לתוך השינה, שם קל יותר – בלי להתבונן פנימה, בלי לשאול ובלי לחפש. בדומה לארי, גם שיראקווה מתאוה לברוח מהמציאות- הוא מעסיק עצמו בעבודה- ביום ובלילה, ונדמה כי חייו ריקים מעבר לכך.

ו. **נורמות מול אלימות ואנארכיה**: בתוך שיראקווה עצמו מתקיימת מערכת עולמות נוספת : ביום- הוא היפני הטיפוסי הרגיל, הפועל על פי חוקי החברה, אך בלילה, במסווה של פועל טוב העובד שעות נוספות, הוא מרשה לעולם נוסף לפרוץ החוצה. דמותו החבויה, האלימה, פורצת בסערה, והוא מכה את הזונה הסינית, ואף מפקיר אותה חסרת כל- בגדים או כסף.

ז. **האחיות- מזרח מול מערב**: מבין כל מערכות העולמות המוצגות בסיפור, אולי המשמעותית ביותר באנלוגיה שלה למזרח מול מערב הינה זו שעניינה שתי האחיות לבית אסאי. שתי האחיות שונות בתכלית, אך משיקות זו לזו בנקודות רבות כל כך. מרי וארי גדלו בבית אחד, אך פנו לכוונים שונים לחלוטין. מרי השקטה היא הטיפוס שאינו מתבלט, לא יפה במיוחד, אך מתוקה, רגישה ועדינה. למרות היותה יפנית היא מדברת סינית, לומדת באוניברסיטה לשפות זרות, ואינה מחפשת עבודה קבועה בחברה, כמקובל. לעומתה, אחותה ארי היא דוגמנית יפהפייה, המגשימה כביכול את פסגת השאיפות של החלום היפני, אך מאחורי הקלעים היא שרויה בבדידות חסרת חברים, "משוגעת על תרופות" (לדברי אחותה) ומרוחקת.



פעם היו שתי האחיות קרובות, אך בהווה התקשורת ביניהן לקויה, והן התרחקו מאוד, כל אחת לעולמה. מרי מעידה על עצמה שלמרות שחייתה חיים עצמאיים יותר, היא חסרת חשיבות או יכולת מיוחדת, השכלתה אינה מספקת, היא אינה יפה ואינה בעלת משמעות עבור אף אחד באופן מיוחד. לעומתה, ארי היא השלגייה המושלמת, שכולם כרכרו סביבה, אך אולי דוקא בשל כך לא היתה לה הזדמנות לגבש אישיות משלה, כפי שטוען טאקאהשי. ייתכן שאפשר לראות את ההשוואה בין שתי האחיות כאנלוגיה להשוואה בין יפן והמערב- יפן אולי אינה מושלמת, יפהייה ואטרקטיבית כפי שנראה העולם המערבי, אך יש לה אישיות משלה. מסורת רבת שנים וערכים, שיכולים בהחלט לעמוד בתחרות מול העולם הטכנולוגי והמודרני המערבי. עולם הזוהר הנוצץ, המפתה, שהינו מטאפורה לחיים במערב אינו מוביל בהכרח לאושר, כמודגם בחייה של ארי.

ח. **עולמות אלפאויל:** מערכת העולמות האחרונה אליה תתייחס עבודה זו, היא שני העולמות של 'אלפאויל'. בעולם המציאותי, 'אלפאויל' הוא שמו של מלון אהבה בו מתרחש האירוע האלים בין שיראקווה והזונה. במקום זה פוגשת מרי אנשים, ובעיקר נשים, הדומות לה, אך מתקיימות מחוץ למערכת הנורמטיבית. בעולם הלא מציאותי 'אלפאויל' הוא שמה של עיר דמיונית בסרט, העוסק בעתיד הלא רחוק. ב'אלפאויל' הדמיונית אין מקום לרגשות עמוקים ולאהבה, ואנשים הבוכים בדמעות מוצאים להורג בפומבי. כאשר קאורו צוחקת באומרה כי 'אלפאויל' שבה עושים סקס שלא צריך בשבילו אהבה או אירוגיה, הוא שם מתאים למלון אהבה, היא מחברת בין שני העולמות הללו, הנפרדים לכאורה. אלפאויל, המלון, הקיים במציאות היפנית, מקיים לחלוטין את המטאפורה של אלפאויל הדמיונית נטולת הרגשות והאהבה. מורקמי שולח חיצי ביקורתו כלפי המציאות היפנית החדשה, שנוצרה מערבוב העולמות הללו- מזרח ומערב. שעטנז זה יצר עולם בסגנון שיראקווה וארי, עולם המתפקד כמכונה, ללא רגשות אמיתיים ותחושות אהבה.

כתיבתו של מורקמי, המתאפיינת בהקצנה והגזמה של אלמנטים מסוימים הקיימים בעולם המודרני, תוך יציאה מהקונצנזוס המציאותי בעזרת הצעות אלטרנטיביות לעולמות אחרים, מאפשרת לגיבורי הסיפור הסתכלות רחבה יותר על המציאות בה הם חיים. עבור הקורא, המשקיף על העולמות הדואליים מפרספקטיבה חיצונית, סיפור הפנטזיה הזה עשוי לשקף את המציאות היום יומית, ולהפוך אותה לגירסה גרוטסקית של עצמה.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Napier- *The Fantastic*, p. 183

## פרק ג – "זר לא יבין זאת" - זרות, בדידות וניכור בעולם המודרני

"Loneliness is the price we have to pay for being born in the modern era, so full of freedom, independence and our own egoistical selves".<sup>33</sup>

במאה ה-16, במסגרת התפשטות המסחרית-אימפריאליסטית של פורטוגל וספרד ברחבי העולם, סוחרים ומיסיונרים פורטוגזים וספרדים הגיעו גם ליפן. הם הקימו ביפן תחנות מסחר, והביאו להתנצרותה של כעשירית מהאוכלוסייה היפנית. היו אלה המגעים הראשונים של יפן עם אירופה והעולם המערבי. עם התבססות שלטון בית טוקוגאווה במאה השבע עשרה, חששו מנהיגיו מהשתלטות קולוניאלית של המערב על יפן, ולכן החליטו על גירוש מרבית האירופאים מיפן, ואסרו את קיומה של הדת הנוצרית ברחבי המדינה. במקביל, נאסרה יציאתם של היפנים מארצם, וכן נאסרה בנייתן של אניות גדולות, המאפשרות הפלגה למרחקים ארוכים. תקופה זו של התנתקות ובידוד - תקופת ה'סאקוקו', נמשכה כמאתיים ועשרים שנה.

באמצע המאה התשע עשרה, בעקבות לחץ של ארה"ב, נחתם חוזה שלום וידידות בין יפן וארה"ב, אשר הביא לסיום ההסתגרות היפנית. פתיחתה של יפן למערב הביאה לתהליך מהיר של מודרניזציה והתמערבות. תחילתו של תהליך זה במשלחות לימוד שנשלחו אל המערב, המשכו ברסטורציה של מייג'י, והוא הגיע לשיאו לאחר מלחמת העולם השנייה, בזמן הכיבוש האמריקאי ביפן בין השנים 1945-1952. תהליך המודרניזציה של יפן, בשונה מזה של מדינות אחרות באסיה, לא נכפה עליה, אלא נעשה מבחירה על ידי מנהיגיה. יפן בקשה לאמץ מודרניות ושאפה להשתוות למערב.<sup>34</sup> התוצאות היו, בין היתר, בלבול שנגרם ממצייאות דואלית - בה נמסכו תרבות המערב ותרבותה המסורתית של יפן.

תהליך המודרניזציה, והדואליות של העולם המערבי לצד המציאות היפנית, מצאו ביטויים גם בתחום הספרות היפנית המודרנית; הספרות הפנטסטית המלודרמטית, שהיתה הזרם המרכזי בתקופה שלפני הרסטורציה, הפכה למיושנת בסוף המאה התשע עשרה, והוחלפה בזרם הדומיננטי של ספרות נטורליסטית, ששלטה במערב. המפגש הספרותי בין הכתיבה היפנית המסורתית לזרמים המודרניים, יצר גרסאות מורכבות של נטורליזם יפני, אשר קידם בברכה את התערותו של הז'אנר הספרותי של "מציאות קסומה". הסופרים היפנים המודרניים החלו להשתמש בפנטזיה כדי ליצור עולמות כאוטיים, מרתקים ונפלאים, שהיוו, ברמה מסוימת, בריחה מעולם המציאות היפני.<sup>35</sup>

מורקמי, שכתבתו מבטאת בצורה נפלאה את הדואליות של שני העולמות, משמש כיום מעין מגשר בין התרבות-מציאות היפנית לזו המערבית. מחד, הוא מתרגם ספרות אמריקאית ליפנית ומכניס אלמנטים מערביים רבים לתוך סיפוריו, ומאידך, כמי שיצירותיו מתורגמות במדינות זרות רבות (פופולאריות לה הוא זוכה, בין היתר, בשל הכנסת אלמנטים זרים ליצירותיו), הוא משמש שגריר של התרבות היפנית

<sup>33</sup> Natsume Soseki, *Kokoro* in Susan J. Napier, **The fantastic in Modern Japanese Literature**, New York (1996) p. 113 (Napier- The Fantastic)

<sup>34</sup> Rebecca Suter, **The Japanization of Modernity**, Harvard (2008), p.3 (Suter- The Japanization)

<sup>35</sup> Susan J. Napier, "The magic of Identity" in **Magical Realism**, Faris and Zamora (ed.) Durham (1995) pp.453-454 (Napier- The Magic).

ברחבי העולם. סיפוריו של מורקמי אינם משקפים את הדימויים המסורתיים של יפן במערב- לוחמים וחרבות, גיישות ופריחת הדובדבן, אלא מציגים דימוי של יפן אחרת, מובנת יותר, אוניברסאלית יותר באנושיותה.

האינטראקציה עם המערב השפיעה על הכתיבה היפנית גם מבחינת ההתייחסות לזר. ה"זר" בספרות היפנית מופיע בצורות מגוונות, ומשתנה על פי תקופות. ה"זר" פולש לתוך חברה הרואה עצמה הומוגנית ויציבה (ועל כך גאוותה), ובעצם זרותו מנתץ את גבולות היציבות החברתית, ודורס ברגל גסה את תחושת העצמיות של הקורא ותפיסתו את העולם. זרותו מעוררת חרדה, שכן מהותו מאיימת על הקולקטיב יותר מאשר כל נוכחות אחרת. הזר מאלץ את הקורא לפגוש את פחדיו, ולהתעמת עם לקויות החברה הסובבת אותו. הוא יכול להיות שד, נוכחות פנימית, אלטר אגו, אני אלטרנטיבי המופיע בחלומות וכדומה.<sup>36</sup> בעוד הסופרים היפנים של ה" I novel" השתמשו בחיים האמיתיים כדי למצוא זהות עצמית, סופרי הפנטזיה עושים זאת בעזרת שימוש באלמנטים כדוגמת חלומות, שדים ומפלצות.

באופן כללי בספרות היפנית הפנטסטית, ה"אחר" נתפס כאמצעי חיוני, בעזרתו החלו היפנים שלאחר הרסטורציה של מייג'י, לגבש זהות מערבית משל עצמם. הדיון ב"אחר" או ב"זר" מסמל דיון בזהות. הזרות משמשת נקודת ציון אידיאולוגית, ומצביעה למעשה על הזרות הפנימית, הנגזרת מחיים בעידן המודרני.<sup>37</sup> הזהות המודרנית טומנת בחובה זרות פנימית המבודדת את הפרט מאחרים, ולעתים אפילו מעצמו. הזרות הפנימית מתבטאת לעתים ב"אני" הנוהג באופנים שונים כאשר הוא לבד, וכשהוא נמצא בחברה. קביעה זו נכונה לגבי החברה האנושית בכלל, אך היא מקבלת משנה תוקף בחברה היפנית.<sup>38</sup> יותר מכך, בחברה מודרנית תעשייתית יתכן העדרו המוחלט של האני, שאת מקומו ממלאת הופעה חיצונית נבובה, המשתקפת במראות של תרבות הצריכה. סופרי הז'אנר הפוסט מודרני מעודדים את הקורא להביט מעבר למראות שהחברה מייצרת על מנת לסלף את המציאות כדי שתתאים לצרכיה, ולמצוא את "הזרות" הפנימית המתקיימת מחוץ לקונצנזוס המציאותי.

הרוקי מורקמי ונצומה סוסקי נימנים בין הסופרים היפנים החשובים, העוסקים רבות בזרות הפנימית. בחלק מעבודותיו מתאר סוסקי בני אדם, הנמחצים על ידי הזר הפנימי המתואר ככוח מפחיד, מעיק, מאיים ומדכא; מורקמי לעומתו, מעניק לו נופך מנחם ואפילו מחזק.<sup>39</sup>

גיבוריהם של מורקמי וסוסקי מורכבים בדרך כלל מדמות חיצונית ודמות פנימית. מוטיב זה מופיע גם אצל סופרים רבים נוספים, אך אצל מורקמי וסוסקי יתכן שיש לכך קשר לחשיפתם להשפעות זרות. שניהם חיו בחו"ל, ויתכן שהושפעו בכתיבתם מהפסיכולוגיה המודרנית, הנותנת משמעויות חדשות ל"אני". המודעות החדשה למורכבותו של ה"אני" באה לידי ביטוי בספריו של מורקמי על ידי שימוש בריבוי זהויות, וביצירת אלטרנטיבות רבות ל"אני". ה"אני" השונים יכולים לנוע ממאיימים וגרוטסקיים ועד לאטרקטיביים ומפתים. חשיפת סוגי ה"אני" השונים מעוררת שאלות שנויות במחלוקת הנוגעות לטבע

<sup>36</sup> Napier- *The Fantastic*, pp. 94-96

<sup>37</sup> Ibid, p. 97-103

<sup>38</sup> על המרחב היפני של פנים וחוץ (uchi-soto) ניתן לקרוא עוד במאמר המרתק: Seiichi Makino, "Uchi and Soto as Cultural and Linguistic Metaphors, pp.32-37 in Ray Donahue, *Exploring Japaneseness*, Westport (2002)

<sup>39</sup> Napier- *The Fantastic*, p.111

ה"אני" היפני, ומשמשת שער להבנה עמוקה יותר שלו. פרשנים רבים מסכימים שה"אני" היפני המסורתית אמורפי יותר מה"אני" המערבי האינדיבידואליסטי.

למרות שלהשפעות המערביות יש תפקיד חשוב בהתפתחות הזר הפנימי היפני, יש לזכור כי הזר הפנימי אינו תוצר בלעדי של המודעות העצמית המודרנית. הקישור הפסיכולוגי ל"עצמי" ולזר הפנימי מופיעים כבר במעשיות גנזי מהמאה ה-10 בדמותה המיוסרת של לידי רוקג'ו. אשמה, קנאה ושבריריות המקושרים לאותו זר פנימי, הם מצבים נפשיים, המוכרים לכותבים היפנים המודרניים, גם מתוך הספרות היפנית הקלאסית.<sup>40</sup>

אספקט נוסף של הזרות מוצא ביטוי בספריו של מורקמי על ידי שימוש נרחב במילים זרות, הנכתבות בקטקנה. נוזומי יוקיקו (Nuzumi Yukiko) טוענת כי טקסט המכיל מילים זרות, שאינן מובנות תמיד לקהל הרחב, הינו בעל השפעה דומה לשימוש בשפת הקיסר מלפני מלחמת העולם השנייה (chokugo), ומטרתו ליצור אצל הקורא תחושת נחיתות, הנובעת מחוסר היכולת להבין את הכתוב. התוצאה היא ספר המקבל דימוי של עליונות, ההופך אותו לנחשק.<sup>41</sup> האימוץ של שפה זרה בתוך השפה היפנית, אשר החל בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים על ידי המדיה היפנית, יצר דימוי של שפה זרה כסמל של מודרניות. כאשר החל מורקמי לפרסם את הנובלות הראשונות שלו, הוא ספג קיתונות של ביקורת על סגנונו ה"אנגליקני" ושימושו הרב בשפה זרה - בעיקר באנגלית. בתגובה טען מורקמי כי מטרתו ליצור שפה וסגנון משלו, ולהשתחרר מכבלי הסגנון של זרם הכתיבה המרכזי המקובל ביפן (יצירת שפה וסגנון אישי היא אחד האמצעים המאפיינים כתיבה פוסטמודרנית). הוא מציג עצמו כ"בן אנוש אינדיבידואל", המעדיף להשתמש במילים הזרות בצורה הקרובה לשפת המקור, ולא בדרך האימוץ היפנית המקובלת.<sup>42</sup> נומנו מיציושי (Numano Mitsuyoshi) טוען כי לשימוש בקטקנה בספריו של מורקמי, יש השפעה אנטי-ריאליסטית, הגורמת לקורא להיות מודע לזרותן של המילים. מורקמי משתמש במילים הזרות הנהוגות בשפה היפנית, אך מטה אותן קלות מדרך הביטוי הרגילה שלהן, כך שזרותן בולטת. סגנון זה, טוען מיציושי, מרחיק את הקורא מהמילים ותורם לתחושת הזרות הנוצרת על ידי הטקסט.<sup>43</sup>

השימוש באלמנטים מערביים בשפת הכתיבה, הוא אחת הדרכים בהן משתמש מורקמי ב"אירוניה דרך המערב", על מנת להתרחק מתרבותו שלו, מכבליה, ומההנחות הטבועות בה מראש. הרחקה של הקורא מהמציאות שלו עצמו, תאפשר לו מבט אובייקטיבי יותר על העולם המוכר לו. דרך יצירת קשר עם האחר המערבי, השפה והתרבות עומדים שוב למשא ומתן על ידי "בן אנוש יחיד ואינדיבידואליסט", הנמצא תמיד על הגבול שבין שתי תרבויות.<sup>44</sup>

ביצירתו "אחרי החשכה" עושה מורקמי שימוש בולט בזרות השפה כבר על גבי הכריכה. שם הספר מורכב משתי מילים באנגלית הכתובות ביפנית, בקטקנה, ובדרך זו מעצים את זרותן. הבחירה בקטקנה, שמהותה הכללת מילים זרות בשפה היפנית, מרמזת אולי על תחושת הזרות והניכור, העומדים לאופף את

<sup>40</sup> Napier- *The Fantastic*, p. 112-113

<sup>41</sup> Suter- *The Japanization*, p. 66

<sup>42</sup> Ibid, p. 69.

<sup>43</sup> Ibid, p. 68

<sup>44</sup> Ibid, pp. 68-69, 79

העלילה. ב"אימפריית הסימנים" טוען רונלד בארטס כי שפה זרה פותחת מחדש את המציאות שלנו על ידי שימוש בפורמולות וסינטקסים אחרים. בעצם השימוש בה, היא מביאה משמעויות בלתי ניתנות לתרגום.<sup>45</sup> ניתן להתרשם מהשימוש במילים זרות וכתבתן בקטקנה גם בתיאורי אוכל, מוזיקה, סגנון לבוש ועוד. כך למשל, מוטיב המוזיקה הזרה מתנגן לאורך כל הספר, ועובר כחוט השני דרך כל הדמויות כמעט; במסעדת 'דניס' מתנגנת הנעימה Go away little girl של פרסי פיית ותזמורתו. בבאר בו יושבות מארי וקאורו מתנגן תקליט ישן של בן ובסטר - My ideal, ולאחריו Sophisticated lady של דיוק אלינגטון. מרי וטאקאהשי משוחחים אודות מוזיקת ג'ז בהתייחס לנגינתו של האחרון בטרומבון, ושיראקווה מקשיב במשרדו למוזיקה קלאסית של באך. האוכל המוזכר בספר, רובו ככולו מערבי (קפה, טוסט, כריך טונה) ואף הבגדים של הדמויות הראשיות הינם מערביים (הג'ינס שלובש טאקאהשי, הסניקרס שנועלת מרי). כל אלו מסייעים ביצירה של אוירה זרה בספר. כל המונחים הזרים כתובים בקטקנה המבליטה את אי השתייכותם לתרבות היפנית המסורתית.

מוטיב הזרות מופיע בספר גם כתחושת בדידות וניכור פיזיים ורגשיים. הזרות הרגשית ניכרת אצל רבות מהדמויות בעלילה; מרי למשל, למרות היותה יפנית, מרגישה זרה בתוך מדינתה, תרבותה, ואפילו בתוך ביתה ומשפחתה. היא אחרת, שונה; כבר בגיל צעיר מאוד לא התחברה להתנהלות היפנית הרגילה, ובחזרה ללמוד בבית ספר מיוחד, בו למדו בעיקר ילדים סינים, על אף שלא דברה את השפה כלל. גם בעת התרחשות הסיפור היא לומדת באוניברסיטה לשפות זרות, ובקרב בני משפחתה לא היתה מוערכת כראוי, כפי הנראה בגלל היותה שונה. הזרות הרגשית אופפת גם את שיראקווה, המייצג את היפני הטיפוסי, איש המערכת, החברה (kaisha), המוותר על החופש שלו, על רצונותיו ואישיותו למען הקולקטיב. למרות התמסרותו ל"מערכת", הוא נשאר לבד: "...לו אדוארד הופר צייר את החדר הזה, הוא היה מעניק לו את הכותרת "בדידות". אבל הגבר עצמו לא מרגיש בודד. הוא דווקא מכיר תודה על כך שאין סביבו אנשים... אין פה שום תנועה מבוזבזת: רק המוזיקה המעודנת מהמאה השמונה-עשרה, הגבר, והבעיות הטכניות שעליו לפתור."<sup>46</sup>

בניגוד למרי המייצגת את השונה, שיראקווה הינו תוצר מובהק של החברה היפנית המודרנית, ולמרות הליכתו בדרך המקובלת והרצויה, הוא בודד בתוך המערכת הגדולה המקיפה אותו. בהיותו איש משפחה, שיראקווה אף אינו מודע לניכורו, בהיותו ספון לבד במשרדו עד שעות ליליות מאוחרות. בבקשו ניחומים ואהבה הוא הולך לזונה במקום לאשתו, וכאשר אינו מצליח לקבלם, הוא נופל למקומות אפלים. הצורך של שיראקווה במעט סימפטיה ונחמה (גם כאשר הם נקנים בכסף ואינם רגשות אותנטיים) הוא כה חזק, עד כי כאשר אלה אינם מושגים, הוא מתפרק ללא שליטה. מצבו הרגשי העדין והשברירי ממחיש את חוסר היציבות הרגשית של האדם הקטן בתוך מערכת גדולה, האמורה כביכול לתת מענה לצרכיו. שיראקווה מסמל בצורה ברורה גם את הזר הפנימי. הוא בוחן את דמותו במראת השירותים שבמשרדו בניסיון לראות את הזר שבתוכו, את פנימיותו, את ה"משהו האחר". הוא מנסה להתנתק מחושי, לשטח את תודעתו, להקפיא לרגע את ההיגיון, לעצור את הזמן. אך "הדבר האחר" לא מופיע. דמותו שבמראה

<sup>45</sup> Roland Barthes, *Empire of Signs*, New York (1982) p. 6

<sup>46</sup> הארוקי מורקמי, אחרי החשכה, עמ' 79

היא דמותו שבמציאות. הוא מוותר על הניסיון, נושם עמוק ויוצא מהשירותים. או אז אפשר לראות את דמותו משתקפת עדיין במראה.<sup>47</sup> זהותו קיימת, אך הוא עצמו אינו מצליח לראותה. ארי, עד בריחתה לעולם השינה, חיתה אף היא בבדידות איומה, למרות הזוהר שאפף אותה. טאקאהשי מספר כיצד ניהלה איתו שיחה, "כזו שמנהלים עם חברה טובה", למרות שבקושי הכירו. באותה שיחה סיפרה ארי לטאקאהשי שהיא מרגישה מרוחקת ממרי, ועד כמה היתה רוצה להתקרב אליה. טאקאהשי מסיק מהשיחה איתה, שהיא נאלצת להתמודד לכד עם בעיות שונות, ושהיא קוראת לעזרה.<sup>48</sup> על בדידותה של ארי ניתן ללמוד גם מהשיחה בין מרי וקורוגי, בה מספרת מרי לקורוגי, שהיא אינה מיטיבה להכיר את אחותה, ארי; אין לה מושג מה עשתה, כיצד חיה את חייה, על מה חשבה, בחברת מי הסתובבה, ואפילו אינה יודעת אם היתה במצוקה כלשהי. כל אחת מהן עסקה בענייניה בלבד, למרות שגרו באותו בית.<sup>49</sup> בדידותה של ארי מורגשת גם בחדר אליו היא עוברת באופן מפתיע. היא מתעוררת לבדה, נעולה, אינה יודעת מי היא, היכן היא נמצאת, ואיש אינו יכול לעזור לה; "היא לא מבינה מדוע נעזבה לבדה במקום הזה. מקום שהיא לא מכירה, שאינו מזכיר לה כלום...למה המציאות שלי התחלפה במציאות אחרת? בכל מקרה, לא משנה מאיפה הגיעה המציאות הזאת, ולא חשוב מי הביא אותי לכאן, אני סגורה לבדי בחדר המוזר והמאובק הזה, ללא נוף וללא יציאה".<sup>50</sup> ארי למעשה התעוררה לתוך זהותה הפנימית, בודדה, עזובה ומבלבלת. "אף אחד לא יודע שאני פה, היא חושבת. את זה אני מבינה. אף אחד לא יודע שאני פה".<sup>51</sup> התעוררותה הוא רגע של זרות טוטאלית ובדידות מוחלטת מהחברה האנושית. למעשה כל חייה של ארי הם הבדידות בהתגלמותה- היא בודדה בתוך עולם הזוהר בו חיה בעבר, היא בודדה בשנתה (המסמלת את בחירתה המכוונת בהתבודדות), והיא בודדה ברגע התעוררותה.

אפילו טאקאהשי, שמקרין שמחה, חיוניות וחיוניות, הינו בודד לפחות באספקט המשפחתי: בן יחיד להוריו, יתום מאימו מאז היה בן שבע, ומרוחק מאביו שישב באותה עת בבית הסוהר. למרות טענתו שאינו סובל מלהיות לבד, הוא מספר למרי כי כאשר עבד ב'אלפאוויל' היה לוקח אוכל בהפסקות, והולך לחלקו לחתולים: "אין לי אחים, אז החתולים היו תחליף".<sup>52</sup> גם טאקאהשי, שמסתדר כבר המון שנים לבד, זקוק לאינטראקציה עם אחרים. באין אופציה אנושית, הוא מוצא לעצמו תחליפים אחרים על מנת לשאת את הבדידות.

שלוש הנשים העובדות במלון האהבה גם הן בודדות, כל אחת בדרכה- קאורו, בדומה לארי, היתה בעבר כוכבת שזכתה להערצה רבה. כשבריאותה התרופפה, ולא יכולה היתה להשתתף עוד בתחרויות, איבדה את כל כספה, וכולם רחקו ממנה. בעת התרחשות העלילה היא עובדת בלילה, כמעט ללא קשר לאנשים, ומעדיפה לישון בחדר המנוחה שבמלון במקום בדירתה, שכן איש אינו מחכה לה שם. קורוגי וקומוגי שתיהן מוצאות נחמה במלון האהבה 'אלפאוויל', בו הן עובדות. זהו ביתן. קורוגי בורחת ממשוהו, ובדומה לקאורו, גם היא כמעט ואינה פוגשת אנשים. היא מתארת למרי את יחסיה עם גברים, וממחישה שוב את

<sup>47</sup> מורקמי, אחרי החשכה, עמ' 128-129

<sup>48</sup> שם, עמ' 116-117

<sup>49</sup> שם, עמ' 157

<sup>50</sup> שם, עמ' 109-110

<sup>51</sup> שם, עמ' 111

<sup>52</sup> שם, עמ' 114

תחושת הבדידות והניכור בעולמה - "אני שכבתי עד היום עם הרבה גברים, ואם אני חושבת על זה, בסופו של דבר זה בגלל שפחדתי. פחדתי שאף אחד לא יחבק אותי".<sup>53</sup> כאשר היא מספרת למרי על בריחתה, בדידותה משתקפת בברור בתיאורה את התמוטטות הקרקע הנדמית בעינינו כיציבה: "...וכשהיא נשמטת, זה הסוף. היא כבר לא חוזרת להיות מה שהיתה. אחר כך לא נשאר לנו אלא להיות לבד בעולם החשוך שלמטה".<sup>54</sup> בדידותן של שלוש הנשים מצויה בקונטרסט אבסורדי לסביבה בה הן חיות ועובדות – מלון האהבה- שם המדגיש את האירוניה שבמצבן הרגשי.

הזרות הפיזית מתבטאת בעיקר בדמותם של הזונה הסינית והגבר הזר במסכה, המביט בארי. הזונה הבודדה חיה במציאות מנוכרת, במדינה, חברה ותרבות שאינם שלה. למרות שאנו יודעים את שמה, היא מוצגת לאורך הספר כ"אשה הסינית" או כ"זונה": ללא אישיות או זהות אינדיבידואלית. בנוסף על נסיבות חיה הקשות ממילא (הובאה בעורמה ליפן כדי להפכה לזונה), היא מוצאת עצמה עירומה ומוכה: "...בפינת החדר אישה עירומה כורעת על הרצפה, מכווצת כולה. היא מכסה עצמה במגבת, מליטה את פניה בידיה ובוכה ללא קול".<sup>55</sup> הגבר הזר במסכה הוא תעלומה שאינה נפתרת בסיפור- ייתכן כי זהו שיראקווה המסוכן, או אולי רק סמל לזר הנמצא בכל אחד ואחד מאתנו. המסכה מסתירה את פניו, ומרחיקה אותו מזהות אינדיבידואלית.

תחושת הזרות המקושרת לחיים בעידן המודרני מוצאת ביטוייה בספר גם בתיאורי העולם הטכנולוגי המערבי. בעוד בעולם המציאותי 'אלפאוויל', מלון האהבה, הוא מקור של נחמה למרי, לקאורו, לקורוגי ולקומוגי, 'אלפאוויל' של העולם האחר- בסרטו של גודאר, היא פאריז כעיר עתידית, בה גרים אנשים שאיבדו כליל את רגשותיהם ותשוקותיהם. העיר מנוהלת על ידי מחשב מרכזי, אלפא 60, האוסף נתונים, מסיק מסקנות ופועל על פיהן. הסרט מעורר את החשש מכך שהטכנולוגיה תשתלט על האנושות. זהו תמרור אזהרה למחיר שעלינו לשלם בעבור המודרניזציה. יתכן שמורקמי מעורר את תשומת ליבנו לכך שהקידמה הטכנולוגית כבר נועצת ציפורני שלישתה בחיי הפרט. באמצעות הסרט ממחיש מורקמי כיצד הטכנולוגיה מאפשרת חדירה לתחום היחיד, פיקוח פולשני ואובדן חירויות יסוד. החשיפה המתמדת לעינו הבוחנת של ה"אח הגדול" מיוצגת על ידי המצלמה-נקודת המבט, המספרת את הסיפור של "אחרי החשכה". אפשר לדמות את נקודת המבט הזו למעין סוג של google earth, המתקרבת ומתרחקת כרצונה. מחד, נישראלית ואינה מתערבת, ממחישה את הריחוק והזרות, ומאידך, בוחנת אותנו בכל רגע ושולטת בנו מרחוק.<sup>56</sup>

בסימפוזיון בינלאומי בנושא מורקמי שנערך בשנת 2006 ביפן, בו השתתפו מתרגמים וחוקרים של מורקמי מכל רחבי העולם, נשא ריצ'ארד פאוורס (Richard Powers) את הנאום המרכזי. בנאומו הוא מציין את כתיבתו של מורקמי כ"חקירה בלתי פוסקת של הזרה מהרגיל", ומשייך את מודעותו של

<sup>53</sup> מורקמי- אחרי החשכה עמ' 161

<sup>54</sup> שם, עמ' 152

<sup>55</sup> שם, עמ' 38

<sup>56</sup> Rio Otomo, "Risk and home: After Dark by Murakami Haruki", Japanese studies, Vol. 29(3) (2009), pp. 361-363

מורקמי לטבע המפוצל החלקי של זהותנו העצמית, לסדר החדש של העולם שנוצר בעקבות הגלובליזציה. הסדר הזה, טוען פאוורס, מכריח אותנו לצאת מה"אני" האחד הישן שאנו מכירים.<sup>57</sup> בערבוב העולמות בסיפוריו- המערבי והיפני- יוצר מורקמי נקודת מבט ייחודית על יחסים חברתיים בינלאומיים בעידן הגלובליזציה. הוא אינו מציג את השפעת העולם הזר כמשהו מסוכן או שלילי, אלא משתמש בתרבות המערבית כדי להציג את המציאות הרבגונית של העולם בכלל, והעולם היפני בפרט. בכתיבתו הוא טוען למעשה כי הבסיס לכל אינטראקציה חברתית מונח בהכרה של ה"אחר" בתוכנו.

---

<sup>57</sup> Suter- The Japanization, p. 188



## פרק ד - "המדינה זה אני" - החיפוש אחר זהות סובייקטיבית

"If you lose your ego, you lose the thread of that narrative you call your self....Haven't you offered some part of your Self to someone (or some thing), and taken on a "narrative" in return? Haven't we entrusted some part of our personality to some greater System or Order? And if so, has not that System at some stage demanded of us some kind of "insanity"? Is the narrative you now possess *really and truly* your own?<sup>58</sup>

תקופת מייג'י, אשר ייבאה רעיונות מודרניים רבים ליפן, העלתה לסדר היום גם את רעיון ה'אני'-האינדיבידואל האוטונומי. מלכתחילה התייחסו היפנים כמובן מאליו להבנה האירופאית שהפרט נמצא בבסיס כל ארגון, או כוח פוליטי, או כלכלי של מדינה מערבית. עם זאת, מה שהיה מובן מאליו בהסתכלות על המערב, לא התקבל בצורה כה טבעית כאשר הדברים נגעו ליפן. עבור היפנים, ה'אני' הנבדל, החופשי מהכבלים המסורתיים הקונפוציאניים, המבוססים על פילוסופיה חברתית, היה רעיון בעל כוח מחד, וגורם מטריד ומפחיד מאידך.<sup>59</sup> בד בבד עם כניסת הרעיונות הקשורים ל'אני' הנבדל, התפתחו ביפן תיאוריות יפניות חברתיות-מדעיות הקשורות למאפיינים הלאומיים היפניים.<sup>60</sup> ביפן ומחוצה לה דובר רבות בתקופה זו על חוסר הזהות העצמית בקרב היפנים. נושא זה הפך במהרה לאחד הנושאים החשובים בספרות היפנית. תפיסת האינדיבידואל המערבי-המודרני ניצבה מול הקונספט היפני, הדוגל בביטול האינדיבידואליזם והקרבת הפרט למען החברה. האינדיבידואל היפני נדרש מאז פתיחת יפן למערב, ואולי גם קודם לכן, לביטול עצמי תמורת יצירת חברה אחידה והומוגנית. תפיסה יפנית זו, המקדשת את הקולקטיב, הושרשה באופן עמוק במיוחד במהלך שנות המלחמה הגדולה, ולאחריה בתקופת השיקום של יפן.

כאמור, השפעת הרעיונות המערביים החלה להתבטא בתקופת מייג'י גם בתחום הספרות ומתקופה זו החלה הנובלה להוות את הז'אנר הספרותי המרכזי ביפן (Shosetsu). לנובלה היפנית יש מאפיינים ייחודיים משלה: ראשית, לא תמיד יש בה התחלה, אמצע וסוף ברורים. האירועים בה מתרחשים בחוסר סנכרון עם הזמן האמיתי, ואין ביטוי ברור של סדר, אלא של פיזור ומרחב. שנית, הנובלה היפנית המודרנית מאירה את הקונפליקט של הפרט אשר נדרש מחד, לנהוג על פי כללי האיפוק הרשמיים המקובלים ומאידך, מתאפיין, בצורתו האידיאלית, כנציג חופשי העומד ברשות עצמו. שלישי, בעוד שבנובלות מערביות המספר מופיע כמעט תמיד בגוף שלישי, בנובלות היפניות המספר יופיע לרוב בגוף ראשון, ז'אנר שהפך להיות מוכר בשם I-shosetsu או I-novel. הדומיננטיות של גוף ראשון בכתיבה

<sup>58</sup> Haruki Murakami, *Underground*, London (2000) pp. 201-203

<sup>59</sup> David Pollack, *Reading against Culture*, New York (1992), p.39-41 (Pollack- Reading)

<sup>60</sup> הכוונה היא לתיאוריות חברתיות העוסקות בהבדלים הקשורים לתפיסת הפרט בראייה היפנית לעומת הראייה המערבית כגון "Pollack- Reading", pp. 42-43. ראה גם: "kanjinshugi-kojinshugi", "Tate no Shakai", "Amae"

הספרותית היפנית מפצה אולי, על הקושי בקבלת הרעיונות המערביים הקשורים לאינדיבידואליזם.<sup>61</sup> בניגוד למקובל בנובלות היפניות המודרניות מאז תקופת מייג'י, מורקמי עוסק בנושא האינדיבידואליזם בצורה שונה. ב"אחרי החשכה" למשל, מורקמי משתמש בטכנולוגיה המערבית וברעיונות פוסטמודרניים ובכללם שימוש ב"מציאות קסומה", על מנת להאיר ולהדגיש את נושא הפרט והזהות האישית. המספר שעד כה היה תמיד בגוף ראשון, הופך ב"אחרי חשכה" לנרטיב מספר בעל מאפיינים פוסטמודרניים. המספר ביצירה זו נוצר על ידי עירוב מדיות (ספרותית וקולנועית) שמטרתו, בין היתר, בחינה מחדש של נושא הזהות. המדיה הקולנועית הינה נקודת מבט שהיא מעין מצלמה, המשתלבת בתוך רומן ספרותי. השימוש במצלמה, בנקודת המבט כנרטיב המספר, מאפשר הסתכלות אובייקטיבית על המציאות המתרחשת בסיפור ממספר כוונים. אין נרטיב אחד המספר את הסיפור, אין גיבור אחד, אין זהות אחת. הסיפור עובר לקורא דרך הדמויות עצמן ודרך נקודת המבט האובייקטיבית של המצלמה, החושפת זהויות רבות ומציאות מורכבת. זהו הבדל מהותי בין הספרות המודרנית הקלאסית היפנית לבין הספרות הפוסטמודרנית בה משתמש מורקמי. נוצרת כאן שבירה פוסטמודרנית של הסתכלות על העולם מנקודת מבט אחת. עירוב המדיות והשימוש במצלמה מאלצים את הקורא, פשוטו כמשמעו, להסתכל על המציאות מנקודות מבט שונות. מאפיין פוסטמודרני נוסף הנגזר מהשימוש במצלמה הינו מיקום הסופר מאחוריה. כך נשאר הסופר מחוץ לסיפור לחלוטין (לעומת הספרות הקלאסית בה הסופר הינו תמיד חלק מהסיפור, בין אם מופיע בגוף ראשון ובין בגוף שלישי). לעומת זאת השימוש במצלמה, ובחידות שהיא יוצרת, מאלצים את הקורא להיכנס פנימה לתוך הסיפור (בניגוד לספרות הקלאסית בה מקום הקורא הוא תמיד בחוץ), בניסיונות לפענח את כוונותיו המקוריות של הסופר. כך נשבר הקשר המסורתי בין הסופר והקורא. יש כאן קריאה מאתגרת לקורא לקבוע את משמעות הסיפור יחד עם הסופר.

העשורים האחרונים של המאה העשרים הכניסו נופך חדש לנובלה היפנית; הקדמה הטכנולוגית והכלכלית ביפן הביאה את תרבות הצריכה לשיא חדש, והפרט החל לקבל הכרה במעמדו על פי רכישותיו ורכושו. יפן הופכת לחברה שווה בברית הקפיטליסטית הגלובאלית, והנובלות היפניות מתמלאות במילים זרות, שמות של חנויות ומותגים והתמסרות טוטאלית לייצור וצריכה המוניים. ביצירותיו מורקמי אכן משתמש בסממנים של תרבות הצריכה המוזכרת לעיל, אך הוא עושה זאת בהקשר של ירידה בתחושת הזהות העצמית של היפני בדור שנולד לאחר מלחמת העולם השנייה. על פי סטרצ'ר, דור זה נולד לתוך המרוץ לקידמה ולתרבות ייצור וצריכה המוניים, ולכן תחושת הזהות שלו היתה של זהות מוענקת, ולא כזו הנרכשת דרך אתגרים אמיתיים של הישרדות. סטרצ'ר טוען, כי השימוש שעושה מורקמי בעל טבעי, מהווה ביקורת על האינדיבידואליזם ביפן של שנות השמונים והתשעים. לדעתו, דמויותיו של מורקמי, בעזרת מפגשיהן עם העל-טבעי, מנסות למצוא את זהויותיהן האינדיבידואליות, אך הן נתקלות במכשולים. המערכת החברתית יוצרת מכשולים אלה על ידי עידוד האנשים למצוא את זהותם דרך השתתפות בתרבות הצריכה האוטופית של סוף המאה העשרים ביפן, יותר מאשר דרך חיפוש ייחודיות

---

<sup>61</sup> Masao Miyoshi, *Off Center*, United States (1994) p.23 (Miyoshi- Off Center)

בתוכם.<sup>62</sup> חיפוש זה משמש פעמים רבות נושא מרכזי ביצירותיו של מורקמי; כך למשל, בספריו המוקדמים הוא נמנע מנתינת שמות קונבנציונאליים לגיבוריו והוא מכנה אותם בשמות המתארים אותם, כמו "האיש השחור" (מרדף הכבשה: 2004), אולי כרמז לחוסר האינדיבידואליות שלהם. באחד מספריו מתאר מורקמי את הזהות כ"קופסא שחורה" של מטוס (ארץ פלאות קשוחה וסוף העולם: 2008). ההקבלה מייצגת מודעות אמיתית המכילה את כל המידע הדרוש לה כדי ליצור זהות אישית, אך היא אטומה לניסיונות לפתוח אותה, ולהסתכל על תוכנה. סטרצר טוען, כי במרבית יצירותיו של מורקמי התמה המרכזית היא הקונספט של הזהות האינדיבידואלית, אשר ניצבת מול המבנה החברתי הדומיננטי של יפן שאחרי 1970. זו ה"מערכת" בה חיה יפן גם כיום-חברה אשר זהות הפרטים בה מוגדרים על פי תפקידם במכונה התעשייתית והכלכלית היפנית. בחברה כזו, החסרה מערכת חיים אלטרנטיבית, יש מעט מאוד מקום, אם בכלל, לסטייה או חריגה מהמקובל. מי שרוצה לחיות בצורה שונה מהחיים הרגילים מוצא את עצמו בבעיה אמיתית: "The reality is that beneath the main system of Japanese society there exists no subsystem, no safety net to catch those who slip through the cracks...."<sup>63</sup>

הגיבורים של מורקמי באים תמיד ממשפחות ממוצעות ולמרות זאת הינם, פעמים רבות, אאוטסיידרים של החברה הקונפורמיסטית היפנית. בהיותם שונים, למרות הרקע ממנו הם באים, הם מחזקים את הרעיון של קבוצתיות כמאפיין המוטבע בתרבות היפנית.<sup>64</sup> הגיבורים הללו הופכים במהלך הסיפור יותר ויותר מודעים לעצמם, ועקב כך, גם מחויבים לעצמם. אם נתייחס לפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית של סארטר (Jean-Paul Satre) או לאקאן (Jacques Lacan), נראה, כי ב"אחרי החשכה" מחפשים גיבוריו של מורקמי את זהותם דרך קשריהם עם האחר.<sup>65</sup> בעזרת קשרים כאלה הם יכולים לחפש זהות בעצמם, להוכיח לעצמם שהם קיימים. מורקמי טוען, אולי בהשפעתם של סארטר ולאקאן, כי אדם אינו יכול להביא את ה"אני" האמיתי שלו לידי קיום, בהעדר אינטראקציה משמעותית ואמיתית עם האחר. השימוש ב"מציאות קסומה" מאפשר לחלק מגיבוריו של מורקמי לנסות לפתור את הדילמה הזו על ידי מציאת האחר בעצמם. ה'אחר', אשר נמצא אצל מורקמי לעיתים קרובות בתוך הדמות עצמה 'כאחר פנימי' או 'אחר זר', מהווה למעשה חלק מזהות הלא מודעת של הגיבור. הוא עשוי להופיע אצל מורקמי בצורות שונות: נוכחות פנימית, "אני אלטרנטיבי" המופיע בחלומות או הזיות, ואפילו מפלצות. ביטויים אלה של האחר עשויים להופיע כמצילי הדמויות מקשיי הבידוד המודרני. המפלצות מסמלות את ה"אאוטסיידר"-הנוכחות הזרה, המאיימת על הקולקטיב.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, United States (2008), p.163 (Suter- The Japanization)

<sup>63</sup> Underground 2, p.12 in *Matthew Strecher, Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruk, Journal of Japanese Studies, Vol. 25(2)* , p.281 (Strecher- Magical Realism).

<sup>64</sup> *Strecher-Magical Realism*, p 43

<sup>65</sup> Ibid, p. 267

<sup>66</sup> Ibid, p. 95

ב"אחרי החשכה" ניתן לראות כמה מופעים של אחר אלטרנטיבי שכזה: שיראקוזה, למשל, נושא עמו מעין מפלצת שכזו. כמי שזהותו שייכת ל"מערכת", המפלצת שבתוכו מסמלת, אולי, את הקושי הלא מודע שלו בדרך החיים שבחר (או נכון יותר, שנכפתה עליו), ואת הרצון הכמוס למציאת ה'אני' האמיתי שלו. במקרה של ארי, אפשר אולי להתייחס לאיש במסכה כחלק מזהותה הלא מודעת של ארי. הוא הרי קשור לעולמה, יושב בחדר ללא רהיטים עם מנורות פלואורסנט רבות בתוך מסך הטלוויזיה ומסתכל עליה. החדר בו הוא יושב דומה לזה שאליו תעבור ארי בעוד זמן קצר. יתכן שדמות זו, החובשת מסיכה ללא זהות ברורה, ונמצאת בעולם הקסום בו תתעורר מחדש תודעתה של ארי, היא חלק מזהותה האבודה. מורקמי כותב על המסכה של הדמות כי "החושך הביא אותה עד הלום מקדמת דנא, ובו בזמן נשלחה עם האור מהעמיד".<sup>67</sup> הוא כותב כי אין אפשרות לדמיין מה חושב האדם שמאחורי המסכה, מה הוא מרגיש או מתכנן. אולי המסכה היא בדיוק מה שחוצץ בין ארי שבעולם החיצוני, המודע לזו שבעולם הפנימי, התת מודע. ארי שבחרה לחיות בעולם של חושך עומדת לצאת אל האור. כאשר היא נמצאת מאחורי מסכה, אין אנו יודעים מה היא חושבת או מרגישה. ייתכן שהאיש במסכה מסמל את ה'אני' הפנימי של ארי, 'אני אלטרנטיבי' המופיע כסוג של הזיה.

המודל של מורקמי לנפש האדם, על פי סטרצ'ר, מתבטא בדרך כלל ביצירותיו בשני עולמות- העולם המואר המייצג את המודע לעומת העולם החשוך המייצג את התת מודע. העולם הפנימי של הנפש, על פי מורקמי, הוא אפל, קר וחסר חיים.<sup>68</sup> אם נסתכל שוב על ארי, הרי שהיא בוחרת בפרישה מקשריה עם ה'אחרים'. בכך היא מקשה על עצמה במציאת הזהות שלה, או בקבלת אישור לעצם קיומה מצד אחד. מצד שני הבריחה שלה לעולם החשוך המסמל את התת מודע, מאפשר לה קשר ל'אחר' שבתוכה. דרך 'אחר' זה תצליח, אולי, לפלס דרך למציאת עצמיותה. ואכן בדרך פלאית מצליחה הנפש הפנימית הלא מודעת החיה בעולם חשוך לצאת אל האור, לעולם המודע. כשארי מגיעה לעולם הקסום, החדר שהיא נמצאת בו מואר כולו במנורות ניאון. החושך שבו נמצאה עד כה, מתחלף חדות באור בוקק. אין דרך לברוח מהאור ולמרות הקושי להתעורר, בסופו של דבר התת מודע שלה יוצא לעולם המודע. המעבר הפלאי של ארי דרך הטלוויזיה מאפשר לשני העולמות שלה להיפגש, וכאשר עולם החושך מואר, אז מתחיל גם החיפוש. אז מתחילה ארי לשאול שאלות הנוגעות לה. מי היא? מה היא עושה שם? אז מתחיל גם הרצון המחודש לאינטראקציה עם ה'אחרים'. אם עד לרגע זה בחרה בפרישות מקשרים עם אחרים, כעת היא מחפשת לאן נעלמו כולם? כיצד נשארה שם לבד? עתה ה'לבד' נתפס בעיניה כשלילי. אפשר שהיא כבר מוכנה דרך הרצון המחודש שלה בקשרים עם אחרים להתחיל לחפש את זהותה.

בעבודותיו המוקדמות של מורקמי עולה נושא הזהות כנושא אישי, פרטי וא-פוליטי. בעבודות המאוחרות, ובכלל זה ב"אחרי החשכה" ניתן לראות את הקשר בין זהות למדינה היפנית. המדינה נגלית כנוכחות המנסה ליצור זהות קולקטיבית- דיקטטורה המאיימת על הנפש בחברה היפנית העכשווית. הפרט נעלם בתוך ה"מערכת" ("system") היפנית. הוא נהרס על ידה, או נטמע בתוכה. ה"מערכת" חסרת סבלנות כלפי האינדיבידואל, ולכן תבקש לתת לו עולם מושלם, אך חסר משמעות תמורת זהותו. את הרעיון הזה

<sup>67</sup> מורקמי- אחרי החשכה, עמ' 51

<sup>68</sup> Strecher- *Magical Realism*, p.270

ניתן לראות היטב במטאפורה של טאקאהשי על מערכת בתי המשפט ביפן, ובדימוי של המדינה היפנית לתמנון ענק. כמו התמנון שרגליו מתנועעות לכל עבר, נוגעות בכל, נוכחות בכל, כך מתנהלת המדינה השלטת כלפי אזרחיה, מסביר סטרצ'ר. טאקאהשי מספר למרי איך הלך ללמוד באוניברסיטה, והתחיל חיים רגילים כמו כולם. במסגרת לימודיו הוא הגיע לבתי המשפט וראה את ה"מערכת" עובדת במלוא אונה. הוא מדבר על ה"מערכת" כמו על תמנון ענק, שכוחו רב והוא חי בתחתית אוקיינוס עצום. הדיונים בבית המשפט כמוהם כתמנון הזה. כמו רגלי התמנון הנוגעות בכל, כך גם המדינה, המשפחה, החוק והמוסכמה החברתית היפנית-נוגעים בכל פרט וחונקים אותו ברגלי תמנון ענקיות. טאקאהשי מסביר עד כמה מסוכן התמנון-אי אפשר להרוג אותו, ואם תחתוך את רגליו, הן תצמחנה מחדש. כולם מעין אסירים הנתונים למרותו, שאינה אלא מרות המוסכמה החברתית. טאקאהשי ממשיך ומתאר את התמנון, כמי שבעיניו בני האדם הם רק סימנים או מספרים. זהותם וייחודם אינם מעניינו. כמוהו גם המדינה. היא דואגת לטובת הקולקטיב, ומדכאת כל סימן לייחודיות. היחיד נלכד על ידי חיה דמוית תמנון (המדינה), ונשאב לתוך החשכה. הוא אינו יודע מי הוא או מה הוא רוצה, וכך מתקיים בחשכת חוסר הזהות.<sup>69</sup>

ב"אחרי החשכה", הנופלים אל בין הסדקים, ומוכנים לקבל את העולם ה"מושלם" המוענק תמורת זהותם האישית, הם בעיקר ארי ושיראקווה. שיראקווה הוא, כאמור, תוצר מובהק של ה"מערכת"-סאלארי-מן העובד ביום ובלילה, הסדר שולט בו, והוא מרגיש בטוח בתוך המכונה המשומנת היטב. אין לו ייחוד ובגדיו המותגיים מציגים אותו בדיוק כפי שהחברה רוצה שהוא יהיה-ללא טעם אישי, ללא מחשבה ייחודית או שונה. ה"מערכת" השואבת משיראקווה כל שביב של חוש זהות אישי, משאירה אותו בודד ומנוכר ללא מענה לקשייו ולאלימות שבתוכו.

ארי, גם היא מתנהלת כמצופה ממנה. בהיותה כה יפה, היא הולכת בתלם בו מצפים ממנה הוריה ללכת, ונעלמת בתוך עולם של דוגמנות וזוהר. היא נשאבת לתוך תרבות השפע והצריכה בתמורה לזהותה. אין לה זמן, אנרגיה או עניין לעצור ולבחון את עצמה, את בחירותיה והעדפותיה. לכאורה נדמה כי היא צריכה להיות מאושרת, אך בשיחתה המקרית עם טאקאהשי, מסתבר, כי למעשה גם היא אבודה. היא בודדה בתוך ה"מערכת", המספקת לה כביכול עולם מושלם. שיראקווה וארי, שניהם מתפתים לעולם המושלם, המסודר, המוצע להם, והם משלמים עבורו במחיר זהותם האישית. ארי הנתונה בשינה עמוקה, מייצגת אולי סוג של עיוורון, אשר בתוכו אינה יכולה לחפש זהות. שיראקווה מחפש את זהותו הפנימית במראה שבחדר השירותים.

בניגוד לארי ושיראקווה, מרבית הדמויות האחרות בספר מסרבות בצורה זו או אחרת להיות חלק מה"מערכת". חלקן אקטיביות יותר במציאת הזהות האישית שלהן- כמו מרי וטאקאהשי המתלבטים, מחפשים, ובמודע לא הולכים אחרי העדר. מרי בוחרת מאז ילדותה דרך קצת שונה מהמקובל, וטאקאהשי, מבין את כוחה ההרסני של ה"מערכת" בעקבות היחשפותו לבתי המשפט. הוא מחליט באופן מודע, לחיות אחרת. טאקאהשי מתחיל להיחשף ל"אני הפנימי" שלו בעקבות חשיפה לגורלו של האחר- אותו רוצח

<sup>69</sup> מורקמי- אחרי החשכה, עמ' 92-96

שקיבל גזר דין מוות, וגרם לטאקאהשי להתרגש עד דמעות.<sup>70</sup> האירוע הזה הווה נקודת מפנה בחייו של טאקאהשי, והוא החל חושב על לימודי משפטים, בתקווה למצוא שם את מה שהוא מחפש.

מאז "דרומית לגבול, מערבית לשמש", הדמויות של מורקמי עוסקות לא רק בעצמן, אלא מבקשות להבין גם את זהותם של אחרים. אמנם הרעיון נראה אלטרואיסטי, אך למעשה התקשורת עם האחרים מסייעת במציאת העצמי.

גם קאורו, קומוגי וקורוגי הן פליטות המערכת. אמנם נראה כי אינן שייכות לדמויות האקטיביות בחיפוש הזהות, אך הן כבר הבינו שהדרך להיות מאושר היא בהסתכלות פנימה לתוך הנפש, ולא החוצה לעולם הצריכה המודרני. בעצם היותן נשים החיות בלילה, הן שוברות את המוסכמות באשר לדרך בה הן אמורות להיות. על פי המוסכמות הן פליטות המערכת, אך אינן נופלות בה כמו שיראקווה. על פי המוסכמה שלושן אמורות להיות נשואות, עם ילד או שניים, לחיות חיי עקרות בית יום-יומיים ורגילים. את תחושת המשפחתיות הן מוצאות זו בזו. קורוגי מתארת למרי עד כמה היתה רוצה אף היא לברוח מהכל, להיכנס למיטה ולהמשיך לישון לנצח, כפי שעושה ארי. אך קורוגי חייבת להמשיך להתמודד עם המציאות, שכן כאשר היא נרדמת, היא מתחילה לחלום. החלומות שלה מביאים אותה לתוך מקרר (המסמל את התת מודע שלה)<sup>71</sup>, ומיד כשזה קורה, קורוגי מתעוררת בבהלה. קורוגי יודעת שאת האושר יש למצוא בנפש פנימה, שם במקרר המבהיל אותה כל כך. היא גם מודעת לחשיבות העבר והזיכרונות בעיצוב ה'אני' שלנו. היא יודעת מה צריך לעשות, אך היא נשארת פסיבית. במקום לחפש, כפי שעושה מרי, היא בורחת. היא מנסה לברוח מהצל של עצמה, אך מבינה שזה בלתי אפשרי. הבריחה שלה מאחרים, אם נחזור לפילוסופיה של סארטר או לאקאן, היא זו שמקשה עליה במציאת הזהות. שהרי נאמר כבר, כי את זהותנו אנחנו מוצאים דרך קשרינו עם ה'אחר'. קורוגי מוצאת את ה'אחר' הפנימי שלה בעזרת חלומות וזיכרונות: "אנשים משתמשים בזיכרונות כמו בדלק בשביל לחיות..... אם לא היה לי דלק כזה, אם לא היו לי מגירות בזיכרון, אני חושבת שכבר מזמן הייתי נשברת. הייתי מתכרבלת באיזו פינה נידחת ומתה כמו כלב בביוב. אבל ככה אני יכולה לשלוף זיכרונות לפי הצורך- זיכרונות חשובים או זיכרונות חסרי ערך- ובזכותם אני יכולה להמשיך לחיות בסיוט הזה שנקרא חיים....."<sup>72</sup>

דמויותיו של מורקמי ב"אחרי החשכה" עוסקות כולן, בצורה זו או אחרת, בחיפוש. חיפוש משמעות, חיפוש זהות. כל אחת עושה זאת בדרכה- בחלומות, בזיכרונות, בניסיונות בריחה מהעצמי, בכניעה מוחלטת ל"מערכת", או בהבנה שרק אתה יכול לעזור לעצמך. ארי ושיראקווה נמצאים בקצה האחד של הסקאלה- איבוד זהות מוחלט והטמעות בתוך המערכת, ואילו קאורו, קומוגי וקורוגי נמצאות בצידה השני- חיות בלילה, ומתנגדות להטמעות ב"מערכת". מרי וטאקאהשי, נמצאים בין לבין, מתלבטים עדיין, מחפשים דרך. הם כבר מבינים שה"מערכת" לא תספק להם מהות, ועם זאת המציאות האלטרנטיבית, אם קיימת בכלל, אינה נהירה להם עדיין.

<sup>70</sup> מורקמי- אחרי החשכה, עמ' 96-95

<sup>71</sup> פעמים רבות משתמש מורקמי במקומות אפלים, קרים וחסרי חיים לתאר את התת מודע. ראה:

*Strecher- Magical Realism, p. 270*

<sup>72</sup> מורקמי- אחרי החשכה, עמ' 163-159

מורקמי טוען כי יפן, כמדינה מתועשת, נשארת למעשה ללא כוון או מטרה; החיפוש אחר שליטה כלכלית מחוץ ליפן והשפעה בתוכה הושגו. על רקע זה, לאן פניה מועדות? מורקמי תוהה אם הימצאות השפעה היא מספקת, האם היא יכולה להחליף את תחושת הזהות העצמית האמיתית? מה יקרה לאלה שלא יסתפקו במציאות הקיימת? התשובה אינה חד משמעית. בעזרת המציאויות השונות שמציגות הדמויות בסיפור ודרך החיפוש שלהן, יכול הקורא להסיק את מסקנותיו האישיות באשר למציאת הדרך, שהרי אין דרך אחת ויחידה, אבסולוטית ונכונה- כך לפחות טוען הרעיון הפוסטמודרני.

## סיכום

הנובלות של תקופת מייג'י ראו בעולם המערבי המתקדם עולם האוטופי אליו יש לשאוף. הקידמה הטכנולוגית והמודרניזציה נתפסו כמודל לחיקוי. כמאה וחמישים שנה מאוחר יותר, בתחילת המאה ה-21, נראה כי הספרות היפנית בוחנת את המערב בעין מפוכחת יותר. מבט ביקורתי זה מאפיין את ספריו של מורקמי בכלל, ואת ספרו "אחרי החשכה", העוסק במחירה הכבד של הקידמה, בפרט.

באמצעים פוסטמודרניים ובשימוש ב"מציאות קסומה" חוצה מורקמי את גבולות המוכר והבטוח. ה"מציאות הקסומה" בה הוא עושה שימוש מסייעת בידו להציג את בעיותיה של יפן בעידן המודרני, ובעיקר את מיקומו וזהותו של הפרט בתוך החברה בה הוא חי. העולמות האלטרנטיביים המשיקים זה לזה בסיפור, מוטיב הזרות- אם כזרות פנימית, פיזית או רגשית, והעמדת הפרט כיצור חופשי מול חברה המבקשת לכבול אותו לצרכיה- כל אלה שופכים אור על נושא הזהות האישית ביפן בתקופתנו.

מורקמי מציג בפנינו את תוצריה של המודרניזציה והכניעה הטוטאלית למערכת בדמותם של שיראקוה וארי; הוא מאפשר לנו לבחון את האפשרות לבחור בחיים אחרים כפי שעושות קאורו, קורוגי וקומוגי, והוא משאיר אותנו עם השאלות הפתוחות בטרם החלטה, כמו במקרה של מרי וטאקאהשי. הוא מאפשר לנו התבוננות עמוקה בכל אחת מדמויות הסיפור; מסעה בחיפוש זהות, מיקומה מול המערכת, והקונפליקט המתרחם בין השניים. פנסו שופך אור על תרבות הצריכה המפתה, המתיימרת לספק לנו את כל מחסורינו, אך למעשה לא מותירה בידינו אלא ריקנות, ניכור ובדידות. מורקמי רותם לעטו את ה"מציאות הקסומה" ואלמנטים פוסטמודרניים על מנת לחשוף בפנינו את מלוא מורכבותה של המציאות ביפן המודרנית, ולבקר את הסטאטוס קוו הקיים.

שאלות נוספות העולות במהלך קריאת ספר זה, ואשר קצרה היריעה מלדון בהם בעבודה זו, נוגעות לשאלת הזהות בהקשר היסטורי. הבחירה של מורקמי בזונה סינית, ובעול שנעשה לה, יכולה להיות ביקורת מרומזת על הניסיון למחוק או לטיח את ההיסטוריה, ובעיקר את חלקיה הפחות נעימים. נראה כי התמקדות הממשל היפני בהירושימה ונגסאקי, והתעלמותו המכוונת מאירועי ננג'ינג, למשל, זוכה לביקורת באמצעות תיאורי דמויות סיניות שנפגעו על ידי יפנים. יתכן שהניסיון ליצור אחידות חברתית וחברה הומוגנית, שאינה מאפשרת לחברה התפתחות אישית ויצירת זהות עצמאית ושונה, קשורה לניסיונות הטיוח של העבר, ולהצגתו באור אחיד, שאינו חושף את הפרטים המביכים.

בצד הביקורת שסופג מורקמי מקולגות יפניים על חוסר המחויבות החברתית שבכתבתו, טוען סטרצר כי האג'נדה הפרטית של מורקמי, המבקרת את האינדיבידואליזם היפני האבוד של שנות השמונים והתשעים, מהווה עדות למחויבותו החברתית. נאמר כבר כי מורקמי מבקש להציג את בעיות השעה של יפן; ועם זאת הפופולאריות העולמית של ספריו מורקמי מצביעה על כך שהמסרים אותם הוא מעביר בעניין מחיר הקידמה, הקושי במציאת זהות בעולם המודרני, והמבט האובייקטיבי יותר על מודרניזציה, אינם נחלתו של הקורא היפני בלבד. כפי שטוען סטרצר, יש בכוחה של האג'נדה הפרטית של מורקמי, לגרום לכל אחד ואחד מאתנו לראות את העולם הטכנולוגי והמודרני בו אנו חיים כיום בפרספקטיבה שונה, רחבה



יותר. ואם נתבונן היטב, כפי שעושים מרי וטאקאהשי, אולי גם אנו, דרך קשרים עם "האחר", נפתח מודעות חדשה, נבחן מחדש את ה"אני" שלנו, ונגבש זהות פנימית משלנו.

## ביבליוגרפיה

עברית:

- מורקמי הרוקי, אחרי החשכה, כתר ספרים בע"מ (תרגום: מיכל דליות-בול), ירושלים (2009).
- מורקמי הרוקי, קפקא על החוף, כתר ספרים בע"מ (תרגום: עינת קופר), ירושלים (2007).

אנגלית:

- Appignanesi Richard and Garratt Chris, *Postmodernism for Beginners*, Icon Books, Cambridge (1995).
- D'haen L.Theo, "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers", Lois Parkinson and Wendy B. Faris (eds.), **Magical Realism**, Duke University Press, Durham (1995) pp. 191-208.
- Faris B. Wendy, "Scheherazade's Children:" Magical Realism and Postmodern Fiction"" in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham (1995) pp. 163-190.
- Makino Seiichi, "Uchi and Soto as Cultural and Linguistic Metaphors", in Ray T. Donahue(ed.), *Exploring Japaneseness: on Japanese enactments of Culture and Consciousness*, Ablex Publish, Westport (2002).
- Marshall K. Brenda, *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, Routledge, New York (1992).
- McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen& Co. Ltd, London (1987)
- Miyoshi Masao, *Off Center*, Harvard University Press, United States (1994).
- Murakami haruki, *Underground* , The Harvill Press, London (2000).
- Napier J. Susan, "The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction", in *Magical Realism*, Duke University Press, Durham (1995) pp. 451-476.
- Napier J. Susan, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, Routledge, New York (1996).
- Otomo Rio, "Risk and home: After Dark by Murakami Haruki", *Japanese studies*, Vol. 29 (3), Melbourne (2009).

- Pollack David, *Reading against Culture*, Cornell University Press, New York (1992).
- Roland Barthes, *Empire of Signs*, Hill and Wang, New York (1982) (Trans. Richard Howard).
- Strecher Matthew, "Magical realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki", *Journal of Japanese Studies*, Vol. 25(2) Melbourne (1999) pp. 263-298.
- Suter Rebecca, *The Japanization of Modernity*, Harvard University Asia Center, United States (2008).
- Zamora Parkinson Lois and Faris B. Wendy (eds.), Introduction, *Magical Realism*, Duke university Press, Durham (1995) pp. 1-11.