

'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' –

עיון פסיכואנליטי בסיפורו של יהושע קנז

אפרת בלום

הקדמה

הסיפור 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' התפרסם לראשונה בספר מומנט מוסיקלי (הקיבוץ המאוחד, 1980), קובץ סיפורי התבגרות המתרחשים בארץ ישראל של סוף שנות הארבעים וראשית שנות החמישים. הקובץ נחשב כמייצג מובהק של הסיפורת הישראלית של שנות השמונים, שהעיסוק בוהות (הפרטית והקיבוצית) הוא ההיבט התמטי המקשר את כל אגפיה (הרציג, 1988: 15), ובתוכו עומד סיפור התרנגולת כסיפור־מפתח ל'ענף האוטוביוגרפי' ביצירתו של יהושע קנז (הרציג, 1994: 59, 1998: 39, 145; לוי, 1997: 129).

ארבעת סיפורי הקובץ, הבונים יחדיו רצף התפתחותי, מסמנים מפנה תמטי ופואטי חשוב בכתיבתו של קנז. להבדיל מיצירותיו המוקדמות (אחרי החגים, 1964; האשה הגדולה מן החלומות, 1973), שהציגו עולם אפל של התפוררות, הרס וטירוף, שהחריג והמוקצן תופסים בו מקום מרכזי, פורש קנז במומנט מוסיקלי (ובהתגנבות יחידים שלאחריו) תמונה שלמה, מורכבת ובוגרת יותר של החוויה האנושית. גיבורי הסיפורים הם עתה דמויות מן היישוב, דמויות אופייניות של ילדים והוריהם; העלילה סובבת סביב התרחשויות יום־יומיות, שחלקים גדולים מהן מתחוללים בתודעתן של הדמויות; והפרובלמטיקה הפסיכולוגית המעוצבת בהם היא כלל־אנושית (בלבן, 1982: 52; הרציג, 1994: 57; לוי, 1997: 51-53). מבחינה פואטית הגיע קנז ביצירותיו המאוחרות לשיא של רב־רובדיות: כמעט כל פרט מפרטיהן מתפקד ברמת המציאות, שאין קונקרטיה ואותנטיות ממנה, ומעצב בדרך מטונימית ומטאפורית גם פרובלמטיקה פסיכולוגית, אוניברסלית ואף מטא־פואטית. ביד אמן הצליח קנז לעצב את מומנט מוסיקלי כיצירה ריאליסטית־קונקרטיה, החובקת, בה בעת, עולם נפשי, אידיאי ומטאפיזי שלם (הרציג, 1994: 57-58).

* המאמר מבוסס על עבודה שנכתבה במסגרת סמינר בתיאוריה ספרותית שניתן ע"י פרופ' דפנה ארדינסט־וולקן באוניברסיטת חיפה.

עניינו של החיבור הנוכחי בסיפור הפתיחה של הקובץ, הוא סיפור 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים', העשיר ורב-הרבדים. דרך הפרספקטיבה שיספק לי כתביהם של תיאורטיקנים אחדים, אנסה להתבונן בסיפור זה מקו התפר שבין הפסיכואנליזה (בפרט הלאקאניינית) לבין הספרות, ולבחון כיצד קריאה לאורו של קו תפר זה מעניקה לסיפור משמעויות חדשות מאלה שהתגלו בו עד כה.

נאמנה לקביעתו של פיטר ברוקס, שיכולתה של ביקורת פסיכואנליטית להגיע אל מעבר לפורמליזם מותנית, באופן פרדוקסלי, בכך שתהיה פורמליסטית יותר, ושהמעבר דרך פני השטח הלשוניים והפואטיים של השפה הוא שלב הכרחי בדרך אל הרובד הפסיכולוגי (Brooks, 1994b: 26), בחרתי לפתוח את החיבור בדיון פורמליסטי-משהו על מאפייני המספר. הפרק הראשון מצייר קווים לדמותו של המספר דרך הבלטת שניים ממאפייניו: ראשית, הפער שבינו לבין הממקד, ושנית, המעבר המתחולל בסיפור בין דיבור בגוף שלישי לדיבור בגוף ראשון. כפי שנראה, קיים פער בסיפור בין המספר לממקד – בין המבוגר המוסר את סיפור העלילה לבין הילד שתודעתו מתווכת סיפור זה. חלקו הראשון של הפרק יעסוק אפוא בתפקידו של המבצע המשולב בטקסט. חלקו השני, לעומת זאת, יעסוק במעבר המתחולל בסיפור בין דיבור בגוף שלישי לדיבור בגוף ראשון ובהתגבשותו של ה'אני', וזאת דרך בירור תפקידם של הראייה ושל המבט בסיפור.

מטרתו של הפרק הראשון היא להצביע על היבטים מבניים אחדים בסיפור, שבהמשך תינתן להם פרשנות מפרספקטיבה לאקאניינית, וכן לעשות את הצעד הראשון לקראת החלתה של מסגרת פרשנות זו. הדיון במאפייני המספר נועד אפוא להכין את הקרקע להרחבה ולפיתוח של הרעיונות המוצעים בו בדברים שלאחר מכן, ונגיעתו בתיאוריה הלאקאניינית היא, לפיכך, על קצה המזלג בלבד. הפרק השני, לעומת זאת, ירחיב ויעמיק את ההתבוננות בסיפור בסיועם של תיאורטיקנים אחדים, וינסה לקשור את האמצעים הפיגורטיביים עם פעולות ומהלכי נפש. גם כאן תעמוד דמותו של המספר במוקד הדיון; ואולם, להבדיל מן הפרק הראשון, שהציג את 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' כסיפור על משבר ההתבגרות, בפרק השני אציע קריאה מחודשת של הסיפור, מתוך הפרספקטיבה של משבר נוסף, הנובט בסופו ומשנה באופן ניכר את משמעותו – משבר הנפילה אל השפה. כאן גם אתייחס לחלקים שונים, שמקומם בסיפור דורש הבהרה, כגון האפיוודות השונות השזורות בעלילה המרכזית (ביניהן זו הנותנת לסיפור את שמו). הפרק השלישי, שיחתום את החיבור, ייגע, גם אם על קצה המזלג, בדינמיקה שיוצרים בטקסט היעדרו של האב ושובו בסיום הסיפור. כאן אנסה לקשור את תפקידו של האב בסיפור המעשה עם הדינמיקה הטקסטואלית שהוא מכונן, כדי לעמוד על מקומו כפונקציה טקסטואלית בסיפור. יחד, אני מקווה, יציירו שלושת הפרקים תמונה שלמה פחות או יותר, בהירה פחות או יותר, של האופן שבו קראתי את 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים'.

א. מילדות לבגרות

דמות המספר בסיפור על 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' היא אחד הצמתים המרכזיים שנפגשות בהם הפואטיקה של הסיפור והתמטיקה שלו. האופן שבו מעוצבת דמות זו קשור קשר הדוק לתמה העומדת במרכזו של הסיפור: התבגרות (לוי, 1997: 140-150). מאפייני המספר, שבשניים מהם אעסוק להלן, נועדו לחדד ולהאיר תהליכים, שהתבגרותו של הפרוטגוניסט כרוכה בהם – בקיעתה של תודעה עצמית והיות ל'אני' נפרד, מצד אחד, וההתמודדות עם המשברים שטומנת בחובה ההתוודעות אל עולם המבוגרים, מצד שני.

1א. לדבר ולראות: המספר והממקד בסיפורו של קנז

באחד מימי סוף הקיץ השכיבו את האיש הזקן שקראו לו סבא על הרצפה בחדר הגדול, הדליקו נרות למראשותיו וסגרו את הדלתיים עליו ועל האנשים שעמדו סביבו. קרניה האחרונות של השמש עדיין עברו בזוגיות הצבעוניות של ראשי-החלונות ודלת-הגזוזטרה לומר לו שלום אחרון והפילו על הקירות ועל הרצפה ועליו כתבים סגולים, ירוקים וכתומים ואש הנרות הייתה דקה וחיוורת מאוד לעומתן.

בצאת אמו את החדר הגדול, עמדה מול הילד ורכנה אליו, כדי שיהיו פניה מול פניו ותוכל לומר לו את אשר ברצונה בקול חרישי מאוד. היא התחייכה לרגע חיוך מזוה, שלא ראה על פניה מעולם, ולא ידע אם חרדה או שמחה לאידו נשקפו מעיניה, כש אמרה לו: סבא שלנו מת, סבא שלנו מת; אך היטב ניכר בה שהיא יודעת כי לחינם הרעה לו וזה רצונה וכי לא יהיו שום ויתורים בעניין זה.¹(482)

בחדתי לפתוח את הריון בציטוט פיסקאות הפתיחה של הסיפור. בפיסקאות אלה בא לירי ביטוי אמצעי פואטי המהווה מפתח חשוב להבנת הסיפור ברבדים השונים שבהם הוא פועל. כוונתי לפער שבין המספר לממקד, דהיינו, בין 'מי שמדבר' לבין 'מי שרואה' (רמון-קין, 1984: 72; לוי, 1997: 148).

לעומת המונח 'מספר', שכשמו כן הוא – הסמכות המוסרת את הטקסט לקוראים, דומה שהמונח 'מיקוד' זקוק להבהרה מסיימת. לפי רמון-קין, סיפור המעשה מוצג בטקסט בתיווכה של איזו 'נקודת מבט' או 'זווית ראייה'; נקודת-מבט זו אינה בהכרח של המספר, אך הוא זה הנותן לה ביטוי מילולי (רמון-קין, 1984: 72). המיקוד הוא אותה פרספקטיבה שדרכה המספר מתבונן בסובב אותו: הוא הסמכות שקליטתה מכוונת את הצגת הדברים, או

1 מספרי העמודים מתייחסים לספר חמישים שנה, חמישים סיפורים (עורך: זיסי סתוי, הוצאת ידיעות אחרונות, 1998). מכאן ואילך יופיעו מראי המקום בסיפור בציון מספר העמוד בלבד.

'מרכז התודעה' של היצירה (שם: 74). מקומו של המיקוד בסיפור שלפנינו הוא בתוך סיפור המעשה ('מיקוד פנימי'), והוא צמוד לדמותו של הילד. מבחינה תפיסתית, מבטו של הממקד הוא אפוא כשל צופה מוגבל בראייתו (שם: 77). בכל רגע נתון יכולים אנו, הקוראים, לקלוט רק את פיסת העולם הנראית לעיני הממקד, ואנו 'מתלווים' אליו באשר ילך. כך, לאחר שנסגרו הדלתות על הסב המת ועל הסובבים אותו, נותרנו גם אנו, כמו הילד, בחוץ; כמותו תהינו מקרוב על חיוכה של האם, ובלילה שמענו את קולה של תולעת העץ (483). המיקוד הפנימי מאפשר לקוראים לחוות את חוויית העולם החושנית של הממקד על כל מרכיביה ולהכיר את העולם מתוך עיניו בלבד.

המיקוד הוא אפוא המבט, שדרכו המספר (ועימו הקוראים) מתבונן בעולם הסובב אותו. הוא העין העומדת בין המציאות לבין מעשה הסיפור, התווך שדרכו עוברות תמונות המציאות בטרם ייתרגמו למילים בשפה. בהיותו קודם למעשה הסיפור (פעולת ההתבוננות הלא קודמת תמיד לפעולת הדיבור), הוא המגע החושני והראשוני ביותר בממשות: הוא המקום שדרכו חווה המספר את העולם כהווייתו.

הפער בין הסמכות הסיפורית אשר מוסרת את הטקסט לבין הדמות שתודעתה מוצגת לעינינו, הקוראים, מתגלה למעשה רק בפיסקה השנייה. אם בפיסקה הראשונה אפשר היה לזהות נקודת-מבט ילדית בביטוי 'האיש הזקן שקראו לו סבא', בהסתכלות המאנישה על קרני השמש, ש'עברו [...] לומר לו שלום אחרון', או בהימנעות מהתייחסות מפורשת אל המוות, הרי שבפיסקה שאחריה מתגלה כי נוכחות ילדית אמנם קיימת, אך אין היא הנוכחות הדוברת; קיים מספר חיצוני לילד, המתייחס אליו בגוף שלישי ('עמדה מול הילד ורכנה אליו'), והמצטייר, בפרט מלשון הדיבור שלו, כאדם מבוגר. הפיסקה הראשונה לברכה משופעת דוגמאות לשפתו העשירה והגמלצת-לעיתים. ביטויים כגון, 'הדליקו נרות למראשותיו' ו'סגרו את הדלתיים עליו', מילים כגון 'וגוגיות' ו'גוזזתרה', ותיאורים כגון 'אש הנרות הייתה דקה וחיוורת', אינם שגורים בפהם של ילדים צעירים, גם אם נביא בחשבון את הנורמות הלשוניות בתקופה שהסיפור מתרחש בה (שלהי תקופת המנדט הבריטי).

ואולם, נקודת התצפית המנחה את התבוננותו של המספר בפיסקאות הפתיחה היא, בלא ספק, נקודת התצפית של הילד. איש פרט לילד זה אינו יכול לדעת, שחיוך מזור כחיוכה של האם 'לא ראה על פניה מעולם', או לתהות אם חרדה או שמחה לאיר נשקפו מעיניה. מבטו של הילד הוא שממקד את המספר בסיפורו; הוא הרואה. פיסקאות הפתיחה של הסיפור מגלות לנו אפוא את טכניקת המבע המשולב שהמחבר המובלע משתמש בה. צורת מבע זו, המשלבת את תפיסתו של הממקד הילד בריווחו של המספר הבוגר, מאפשרת למחבר המובלע לתת לילד את המילים, את הקול, שלא היו לו מפאת גילו הצעיר — חסר שבעטיו לא יכול היה לספר לנו את סיפורו בגוף ראשון. התמונה הפותחת את הסיפור מאשרת הלך מחשבה זה, כאשר נוכח מראה הסב המת מתלכדת הפונקציה הטקסטואלית של המיקוד עם אירועי סיפור המעשה. הילד הוא העיניים הרואות, והוא מתפקד ככזה ברמת הטקסט וברמת העלילה כאחד.

העובדה שהילד הממקד אינו מסוגל, עדיין, להביע במילים את חווייתו, אין פירושה שהוא אינו חווה אותה בעוצמה. להפך: אפשר לפרש את הבחירה בטכניקת המבע המשולב כנובעת, בין השאר, דווקא מתוך הרצון לשמר בדיווח המילולי המרוחק את המגע הילדי הבלתי-אמצעי עם החוויות המסופרות. אם הקיום בשפה, כפי שטען לאקאן, יוצר חיץ בין האדם לבין הממשות, אזי דווקא האחדות הסימביוטית הקדם-מילולית של הילד עם העולם מאפשרת להתרחשויות להטביע חותם עמוק יותר בנפשו; באין מילים, לא מתקיימת השניות סובייקט-אובייקט, ואין חיץ בין החווה לבין החוויה. בה בעת, הקיום בשפה הוא שמאפשר לאדם לספר את סיפורו – להכילו, להבינו ולשתף בו את זולתו. המבע המשולב מאפשר אפוא לספר את הסיפור מבלי לאבד לגמרי את המגע החיוני והישיר עם החוויה.

ואולם, השימוש במבע המשולב עשוי לשקף גם כורח, ולא בחירה. על אף שהדבר אינו נאמר במפורש, אפשר לזהות את המספר כפרוטגוניסט שהתבגר ושעתה הוא מספר, ממרחק השנים, את סיפורו שלו (לוי, 1997: 129). זיהוי זה אפשרי, בראש ובראשונה, בזכות אותו קטע בסיפור שבו שתי הפונקציות, זו של המספר וזו של המיקוד, כמעט מתלכדות זו עם זו (490-491).² אפשר לטעון, שכמעט-התלכדות זו מתאפשרת רק בזכות הקירבה בין השניים.³ הרמו האחר, אולי המשכנע יותר, לזהותו של המספר, טמון בעובדה שיתר סיפורי מומנט מוסיקלי נמסרים בגוף ראשון מפי הגיבור עצמו, המתבונן ב'אני' החווה ומוסר את קורותיו במבט לאחור (הרציג, 1998: 151-152; לוי, שם, 129). היות שסיפורים אלה מתארים את המשכו של תהליך ההתבגרות שניצניו בסיפור התרנגולת, אפשר לשער שגם כאן המספר הוא האני-החווה (לוי, שם, 129, 148).

זיהויו של המספר עם הפרוטגוניסט הילד יש השלכות רבות-משמעות על הבנתנו את הטקסט. קריאה כזאת מעמידה את הסיפור כמשקף את מהלכי תודעתו של אדם מבוגר המכיל בתוכו, או המנסה להכיל, חוויית ילדות טראומטית. לכך התכוונתי באומרי כי השימוש במבע המשולב עשוי לשקף כורח סיפורי: מותו של הסב והאירועים הבאים אחריו הטביעו חותם כה עמוק בנפשו של הילד, עד שאין לו דרך לזכרם אלא בהווייתם. הצבת מרכז התודעה של הסיפור בילד החווה וההיצמדות לחוויית העולם החושנית והפסיכולוגית שלו, באמצעות המיקוד, אינה תוצאה של בחירה חופשית אלא של אילרץ נוקשה שהמבוגר נתקל בו בניסיון למלל טראומת ילדות. רק כך הוא יכול לספר את סיפורו.

2 'אפילו בקטעים שבהם הלשון מתקרבת ככל האפשר ל'חרגום' אופן קליטתו [של הממקד], המסירה המילולית והמיקוד הבלתי-מילולי הן בחזקת תופעות נפרדות' (רמון-קינן, 1984: 73).

3 לכאורה אפשר היה לטעון, שגם בקטע האמור נשמר הפער שנוכחנו בקיומו בין המספר לממקד (מעבר לפער ההכרחי שיתקיים לעולם בין שתי פונקציות אלה, כאמור בהערה 2), ולראייה – לשונו הבוגרת של המספר גם בקטע זה, שלכאורה אינה משקפת את אופן קליטתו של ילד. ואולם, היות שקטע זה מסמן, כפי שנראה מיד, את בקיעתה של עצמיות מובחנת בתהליך ההתבגרות, אפשר לייחס את הלשון המתחכמת, לפחות בחלקה, לאותו 'אני' מתבגר. לכן אני טוענת, שהקטע בעמודים 490-491 יכול להצביע על קירבה של ממש בין המספר לפרוטגוניסט, אם לא על זהות.

'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' אינו, אם כן, רק סיפור על חווייתו של ילד, אלא גם סיפורו של מבוגר המכיל חוויית ילדות, ואף סיפור על דרכו של מבוגר להכיל חווייה שכזו. המבוגר, במילותיו, מנסה לתת קול למה שהיה מראה אילם, והוא עושה זאת עתה לא רק משום שילד לא יכול היה לעשות כן, אלא משום שאותם מראות מחרידים מוסיפים לחיות בו, ואותן העיניים, עיניו, עודן משמרות את מבטן שבראשונה ומהדהדות בו, שוב ושוב, אותה החווייה.⁴ כתיבת הסיפור היא אפוא דרכו לעבד טראומת ילדות שרישומה לא נמחה מזכרונו. שילובה של נקודת התצפית של הילד החווה עם נקודת התצפית הרטרופסקטיבית של המספר הבוגר משקף, בקריאה כזו, את חיותם של האירועים בנפשו; את קיומו, עמוק בפנים, של הילד שהיה בצעירותו, שהמבט היה לו לרגע, שדבר אחריו לא ישוב לקדמותו — ולנקודת הפתיחה של הסיפור כולו.

2א. 'אני, אני, אני, אני': בין גוף ראשון לשלישי

ברצוני לעבור עתה אל מאפיין אחר של דמות המספר — תנועתו בין סיפור בגוף שלישי לסיפור בגוף ראשון ובחזרה אל הגוף השלישי. תנועה זו קשורה במישורין לנושא הפרק הקודם, שכן הפער שבין המספר לממקד, בין מי שיכול לתאר את חווייתו במילים לבין מי שאין לו עדיין קיום בשפה, פער זה כמעט שנעלם בקטע אחד בסיפור (490-491). בקטע זה עובר המספר לדיבור בגוף ראשון, הראייה והדיבור מתמזגים זה עם זה, והילד הצעיר, שעד כה לא היה מסוגל להביע את חווייתו במילים, מקבל לפתע קול משלו, ואומר, לראשונה בסיפור: אני.

כיצד זה צומח, מתוך הדממה, 'אני'?

תשובה אפשרית לשאלה זו עולה מתוך בדיקת הדינמיקה של יחסי הילד עם הוריו ועם סביבתו — שתי הזירות שעומן מעומתת בקיעת ה'אני' (הרציג, 1994: 60; לוי, 1997: 132). בדברים הבאים אנסה להאיר ולהעיר יחסים אלה על-ידי בירור תפקידם של הראייה ושל המבט, הקשורים קשר הדוק להתגבשותו של ה'אני' בסיפור שלפנינו.

4 מהלך דומה משרטט לוי ב'סודו של הנריק', השני בסיפורי מומנט מוסיקלי. גם שם, לדבריה, משולבת נקודת התצפית של הילד החווה עם נקודת התצפית הרטרופסקטיבית של המספר המבוגר, המשחזר את חוויית הילדות. 'הטראומה שחווה הילד [...] הטביעה עליו חותם עמוק, שרישומו לא נמחה גם בהווה, שבו נכתב הסיפור. כתיבת הסיפור ממלאת, אם כן, פונקציה קתרטית, שבאמצעותה מתמודד המחבר עם משקעים אמוטיביים' (לוי, 1997: 141).

א.2.1. הגיהנום של הראייה

סיפור התרנגולת פורש בפנינו שלשלת אירועים, המערערים את הסדר והביטחון בעולמו של הילד ומותירים אותו לבדו, נפשית ופיזית (הרציג, 1994: 60). מותו של הסב, בפיסקת הפתיחה, הוא הראשון בשלשלת זו. האם, החוזרת ואומרת באוזני הילד 'סבא שלנו מת', מעמתת אותו עם העובדה שהמת אינו 'האיש הזקן שקראו לו סבא', אלא סבו שלו. יתר על כן, הילד מפרש את עמידתה של האם מולו כעמידה נגדו; הוא חש שיש בעיניה שמחה לאידו, וכאילו 'הרעה לו זה רצונה' (482). תחושות אלה מעוררות בו ציפייה וכמיהה לבואו של אביו, שכן 'בעת כזאת חייב אביו לשוכ ולהשיב את הסדר והביטחון אל תקנם' (482). אך עד לשוכו מעבודתו נותר הילד לבדו, בעוד האנשים, 'שעד לאותו יום היו שלו' (487) פורשים לענייניהם. התרחקותן של הדמויות הקרובות נתפסת כ'קשר', כבגידה, וגם הסב המת, 'אף הוא חבר אל הקשר' בעצם מותו (487) (הרציג, שם: 61; לוי, 1997: 136).

קריסתו של העולם המוכר וההרמוני, שהיא נקודת הפתיחה של הסיפור, מתרחשת אפוא ברגע הראייה: נוכח מראה הסב המת, המפגיש את הילד לראשונה עם מותו של אדם קרוב. הראייה מעמתת את הרואה עם מציאות חיצונית שטמון בה איום על שלמות עולמו פנימי. הקושי לשאת את המצב החדש, שאחד מביטוייו הוא ההרחקה ('האיש הזקן שקראו לו סבא'), הוא הקושי לראות, שכן לראות פירושו לדעת את המציאות (להכיר במוות) ולהיות מסוגל להכיל את החיים על מורכבויותיהם.

ברגעי משבר אלה מתרחש, כמאמרה של רונית מטלון, המעבר הקנזי בין 'מה שרואים' – הסצינה המשתקפת מבעד לעיני הממקד – אל 'איך רואים', או 'איך אפשר לראות' (מטלון, 1995: 8). הילד כמה לנוכחות התומכת של אביו, שתתווך למענו את הכאוס שנפער בעולמו. נוכחות תומכת זו היא שמאפשרת לו לחוות את עולמו כמאורגן ולא מציף: היא שמאפשרת לו לראות. אימו, העומדת לצידו באותה עת, אינה מסוגלת לספק לו תמיכה שכזו. ברוכנה אליו, 'כדי שיהיו פניה מול פניו', היא נועצת בו את מבטה, ובכך כמו כופה עליו לראות את המציאות דרך עיניה, עיניו של מבוגר, בלא לגלות רגישות למיגבלותיו. במבט הלא-מפוענח שבעיניה היא כופה עליו מגע חסר פשרות במציאות מאיימת שהוא, כילד, אינו מסוגל לעכלה. התרחקותה הרגשית של האם מלווה גם בהתרחקות פיזית, שגם האב שותף לה. הילד שנותר לבדו, נזרק אל החוץ, ושם הוא פוגש יסודות זרים, מאיימים ומפתים גם יחד, המצויים לא רק בעולם החיצון, אלא גם בו עצמו (בלבן, 1982: 53).⁵ שיאו של המפגש עם ה'חוץ' המסוכן, שהוא גם מפגש עם פנים לא מוכר, בסצינה נוספת, שהראייה והמראה עומדים במרכזו: המחזה ה'מפלצתי' וה'מגונה' של התרנגולת בעלת שלוש הרגליים. מראה התרנגולת משאיר בילד טעם של עזובה, אשר 'דומה היה לו כי לא יוסר עוד ממנו לעולם'

(493), וגם הוא, כמו מראה הסב המת, מעורר בו געגועים לאביו. ואולם, בשוכו הביתה מן המזנון, מוצא אותו הילד 'סגור ומסוגר' מפניו (495). הוא נותר לבדו בחרץ הריקני, עד שאביו שב ואוסף אותו אליו 'בתנועה מוכרת ואהובה' ומובילו בשנית אל החדר הגדול, בסצינה שאדון בה בהמשך (פיסקת הסיום, עמוד 496).

מהלך התרחשויות זה, העומד בסימן הכמיהה אל האב הנעדר, מסופר כולו מן המרחק של הגוף השלישי. מבנה זה יוצר חפיפה בין הקושי לראות לבין היעדרו של האב, ובין שני אלה לבין חוסר היכולת של הפרוטגוניסט להיות ל'אני' מובחן מהוריו ומסביבתו והמסוגל להסתמכות עצמית. הקושי לראות, וההזדקקות למבטו המתווך של האב, הם אפוא ביטוי לתלותו של הילד בהוריו וביכולתם להכניס סדר בעולמו. בלא נוכחותו התומכת של האב, הופך המגע עם המציאות, עם הממשות, לבלתי נסבל. זוהי הסיבה לכך, שגעועים אל אביו עולים בילד ביתר שאת בשני האירועים שבהם נכפה עליו מגע ישיר וחוסר פשרות במציאות, בדמות הכורח להביט (בסב המת ובתרנגולת): 'כל הלילה חיכה כי יגיע אביו הביתה ממקום עבודתו והוא ישמע את קולו וידע שיש לו דואג' (483).

אלא שקנו מעצב את תהליך ההתבגרות כתהליך פתלתל, העשוי התקדמות ונסיגה לסירוגין. בקטע אחד בסיפור עובר המספר לדיבור בגוף ראשון — אות להתגבשותה המסתורית, החמקמקה, המהוססת, של העצמיות, ההולכת ונוכחת באותם הרגעים שבהם המציאות מאפשרת לילד להתבונן, והוא, מצידו, נענה לה.

2.2.2. שלב המראה

ובאותה עת — מתוך מעמקים שלא ידעתי כתוכי — עלה קול, והקול אומר: אני, אני, אני, אני. ואף שעלה הקול מתוכי, לא היה זה קולי; ואף שדמה לקולו של אבי, לא היה זה קולו. והקול היה שקט, חגיגי, מושיע ומסוכן מאוד. (490)

לא מקרה הוא בעיני, שקטע זה נטוע דווקא באפיזודת המפגש עם ברוריה, ולא מקרה הוא שאורכו כמשך המבט: ראשיתו במראה האישה בחלון ביתה, וסופו לאחר ש'יד נעלמה משכה את ברוריה מאחרי החלון' (491). מרגע שהיא נעלמת מעיניו, נפסק הדיבור בגוף ראשון, ושוב אנו צופים, מרחוק, על 'הילד' (ראו שם). תהליך התגבשות האני, שהוא סיבת המעבר לדיבור בגוף ראשון, בא אפוא מתוך הראייה, מתוך ההעזה להביט (בגילוי הארוס), מתוך המגע הבלתי-אמצעי במציאות (Wilden, 1991: 175).⁶

נוכח דמותה של ברוריה, וכאילו עמד נוכח מראה, מכיר אפוא הפרוטגוניסט את עצמו ומגלה את ה'אני' שלו. המראה, האימאז', ממלא כאן את תפקידו העיקרי, אליבא ד'לאקאן:

6 וראו אצל לוי, 1997: 132.

לעצב, לתת צורה (Lacan, 1977: 3; Muller and Richardson, 1982: 28). מתוך ההתבוננות בברוריה, מתגבשת אצל הפרוטגוניסט תודעת עצמו כמהלך של אקאן היה מזהה בו ודאי את הרגע המכונן של 'שלב המראה' (Lacan, 1977: 1-7). דרך השתקפותו במראה אנושית זו חווה הפרוטגוניסט את עצמו, לראשונה, כאחדות בעלת גבולות.

ואולם, לדידו של לאקאן, אותו אימאז' הנגלה במראה מסיט את תפקודו של האני' בכיוון פיקטיבי ומנכר (Lacan, 1977: 2). תמונת הגוף הנשקפת לסובייקט נתונה לו אך כגשטאלט, היינו, כתבנית כולית, שלמה ויציבה, המנוגדת לפרגמנטציה שהוא חווה בעצמו. גשטאלט זה אמנם מסמל את הקביעות הנפשית של האני', אך הפנמתו מחדירה ל'אני' זה יסוד של נוקשות וקיבעון, שיהפוך, כבוא העת, למנגנוני ההגנה של הסובייקט, וכך 'יטביע בהתפתחותו הכוללת חותם של נוקשות'. השפעתה המנכרת של ההשתקפות הנגלית לסובייקט במראה נובעת, בנוסף, גם מן העובדה שהמציאות הנגלית במראה נגלית במהופך; כך נוצר עיוות בסיסי בחוויית המציאות של האני', שעתידי להימצא בכל מבני האנו (Lacan, 1977: 2, 4; Muller and Richardson, 1982: 30-31).

ההשתקפות שמספקת ברוריה לילד אכן מכילה היפוך בסיסי. ברוריה, אישה מפגרת המתגוררת במוסד או בפנימייה ומגיעה לבלות את חופשת הקיץ בבית הוריה, היא בכיור אישה-ילדה. על אף שקוויים של התנהגות ילדותית קיימים גם בדמויות המבוגרים האחרות שבסיפור, ברוריה היא ההתגלמות המובהקת ביותר של נפש ילדה בגוף אישה בוגר ('הוא ראה את פניה, פני ילדה יפים, חיזורים, כהי-עיניים, ובשערה כבר היו קורים רבים של שיבה אפורה' (489) (ההדרגות שלי, א"ב). ואולם, יותר משחשובה העובדה שהילד מגלה את עצמו לראשונה דווקא באמצעות אישה זו, השרויה זה שנים במצבה הילדי, חשובה עצם העובדה שהוא מגלה את עצמו לראשונה באימאז' חיצוני לו. הזדהות זו — ההילכדות בדמותו של אחר — היא הבסיס לתופעה של אקאן מכנה בשם 'טרנזיטיביזם' (transitivism) (Muller and Richardson, 1982: 32). הילד בשלב זה מבלבל בין עצמו לבין זולתו: מצד אחד, הוא מייחס לו את מעשיו; מצד שני, הוא חווה את המציאות דרך עיניו, כאילו חוויתיו של האחר היו שלו עצמו. הביטוי של בלבול זה בשפה הוא, בדיוק, חוסר רציפותו של הגוף הראשון: אותו מעבר בין דיבור בגוף שלישי לדיבור בגוף ראשון, שאנו עדים לו בסיפור שלפניו, ושמשמן שלב חשוב בדרכו להשגת האינטרסובייקטיביות של המילה.

בנקודה זו נדרשת הבהרה. בסעיף הקודם טענתי, ששפת הטקסט, המילים, 'שייכת' למספר המבוגר ולא למקד הילד, ואילו כאן אני טוענת, שסימני הבלבול בין האני לבין הזולת, האופייני לשלב המראה (שהוא שלב התפתחותי מוקדם), ניכרים דווקא בשפה. לכאורה, טענות אלה אינן מתיישבות זו עם זו. כניסתו של הילד אל הסדר הסמלי (symbolic order) — אל השפה — מחלצת אותו, לדברי לאקאן, מן האימאז' המנכר שבקיסמו נשבה (Wilden, 1991: 161). בעוד ששלב המראה מכונן אותו כ'אני' המנוכר לעצמו בזולת — 'אני' חף מכל סובייקטיביות — הרי שניכוס השפה מאפשר לו לממש את עצמו כסובייקט שלם. מרע זה חוזר אפוא דיבורו של המבוגר ומשחזר את תבנית השיח של הילד הצעיר

שנשבה בקסם דמותו? מדוע זה, על אף שהתבגר – על אף שכבר ניכס לעצמו את השפה – מוסיף המספר להתבונן בעצמו מן המרחק של הגוף השלישי? תהיות אלה מובילות אותי אל העניין הבא.

ב. מסיפור לסיפר: קריאה ממבט שני⁷

בפרק הקודם ניסיתי להראות, כיצד מאירים שניים ממאפייני המספר בסיפור התרנגולת את התהליכים שהתבגרותו של הפרוטגוניסט כרוכה בהם: ההתמודדות עם המוות, מן הצד האחד, והתגבשותה של תודעה עצמית, מן הצד האחר. ניסיתי, דרך ניתוח אופני העיצוב של דמות המספר, להצביע על הקשיים, על המשברים ועל ההישגים הכרוכים בתהליך היפרדותו של הפרוטגוניסט מן החיק המגונן של הוריו וכניסתו אל עולמם של המבוגרים – תהליך העומד במרכזו של הסיפור.

ואולם, הן בדיון על אודות הפער שבין המספר למקד, והן בדיון על אודות המעברים שבין דיבור בגוף שלישי לבין דיבור בגוף ראשון, דומה היה, שמלוא המשמעות של מאפייני המספר מתגלה לא בקריאת הטקסט דרך עיני הילד החווה, אלא בקריאתו דרך עיני המספר המבוגר. על אף שהסיפור מעמיד במרכזו תהליך התבגרות דווקא, נראה שעיקר משמעותו נחשפת מתוקף העובדה שהוא מעוצב כמות שהוא בהתבוננותו הרטרוספקטיבית של המספר הבוגר על ילדותו. התבוננות רטרוספקטיבית זו היא התשתית שעליה נבנה הסיפר, והיא הפריזמה שדרכה עלינו לקרוא את הסיפור כדי להבינו לעומקו.

במילים אחרות, כדי לעמוד על מלוא רב־רובדיותו של הסיפור, עלינו לקוראו לא רק כתנועה לפנים, אלא גם כתנועה לאחור: לא רק מן הפרספקטיבה של תהליך ההתבגרות הנוכח ומבשיל בו, אלא גם מן הפרספקטיבה של סופו, או של הזמן שאחרי סופו, שממנה נכתב ('הסוף', כותב פיטר ברוקס, 'הוא זמן לפני ההתחלה' [Brooks, 1994a: 283]). המשמעות של קריאה כזאת היא מעבר מהתבוננות בטקסט כסיפור (קורותיו של הילד) להתבוננות בו כסיפר (narration), כפעולת ייצור של טקסט (בידי המבוגר) – ובעצם, כתנועה מתמדת בין שני קצוות אלה, התוצר והייצור, המהדהדים זה את זה בלא סוף (Davis, 1985a: 857).

קריאה לאקאניינית כזו אינה מבטלת את הטקסט הגלוי; אדרבא, היא מתחילה בדיוק במקום שהטקסט, בכל המובנים, מדבר בו בעד עצמו: במקום שמתקיים בו (לכאורה) נוסח יחיד של ההתרחשויות, כלומר, בבדיקת הרצף התמטי של הסיפור. ואולם, קריאה שכזו אינה מסתפקת בבדיקת המשמעות הגלויה באותם מקומות שהסיפור זהה בהם לעצמו. דרך

7 בעקבות רוברט קון־דייוויס, 'Reading under the gaze', ראו: Davis, 1985b: 1000

חשיפת הפערים המתקיימים בו, היא מצביעה על פעולתה של ההדחקה (כתהליך של סימון הברלים) וחושפת את החילופין המתנהלים בטקסט בין שתי מערכות, מודעת ולא-מודעת, המתמסרות ביניהן הלוך ושוב (Davis, 1985b: 984, 999-1000).

נקודת המוצא שאני מבקשת לצאת ממנה עתה לקריאה מחודשת של הסיפור, היא אפוא תמונת הסיום שלו. הצורך בקריאה כזו מתחייב, למעשה, מן הטקסט עצמו, שכן סצינת הסיום לא רק משיבה את האב הנעדר, שהציפייה לבואו עברה בסיפור כחוט השני, ולא רק מאפשרת לילד, לראשונה, לומר את המוות ('סבא שלנו מת', הוא חוזר ואומר, ואנו עוד נשוב אל משפט זה בהמשך). חשיבותה של תמונת הסיום נובעת, בראש ובראשונה, מן המבט הנוסף שהיא מכילה בתוכה. בדיוק כפי שמראה הסב המת בפיסקת הפתיחה הוא נקודת הראשית של סיפור — סיפור התבגרותו של הילד החווה — כך התבוננותם של הילד ואביו בחדר הריק בפיסקת הסיום אף היא נקודת מוצא: הרגע המכונן של עלייה נוספת, שמהלכיה אינם נגלים בטקסט במפורש, אך אנו ננסה לקרואה בין השורות.

11. להתבונן, לשכוח

ברצוני להתעכב אפוא מעט על הפיסקה החותמת את 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים'.

יחדיו נכנסו אל הבית ואביו הוליכו אל החדר הגדול וחיוך של סוד היה על פניו. הם נכנסו אל החדר הגדול והילד הביט כהיזכה והנה לא נשתנה דבר בחדר מתמול-ששום. כמו לא שכב בו איש מעולם על הרצפה, ולא היו נרות ולא היה מאומה. [...] והילד לא הבין את מראה-עיניו ואת הסתירות שהעלה לו זכרונו. הוא נתן עיניים בוחנות באביו, ושוב התבונן בחדר, ואחר כך חייך אל אביו כשואל: האמנם? ואביו השיב לו חיוך, כאומר: אכן. (496)

במבט ראשון נראית תמונה זו כהיפוכה המוחלט של תמונת הילד עם האם בפיסקאות הפתיחה. לעומת האם, שכפתה על הילד את מבטה, נראה שהאב מאפשר לו לתפוס את המציאות מתוך עיניו שלו. הן נילי לוי והן חנה הרציג רואות בתמונה זו את כינונו מחדש של הסדר שהופר, המתאפשר בזכות חוויית החום והביטחון שמספק האב, ולוי אף טוענת, שהתמיכה הרגשית מאפשרת לילד להכיר במוות כחלק מן החיים — כלומר, לראות את המציאות כהווייתה (הרציג, 1994: 62-63; לוי, 1997: 137). ואולם, פרשנות זו, הרואה בתמונת הסיום סצינה שכולה השלמה, מתעלמת מקיומם של אלמנטים בטקסט החותרים תחת תחושת ההרמוניה והפיוס. המפגש עם האב, שהילד כה כמה לו, אפוף אווירת סוד ומסתורין. נוכח האב חש הילד בושה, ובושה זו נוסכת בו כמין ערפל (496). הנפתו אל-על אמנם מקרבת אותו אל אביו, אך היא מנתקת אותו מן הקרקע (בהשאלה, מן המציאות), וממילא אין בה כדי לשכך את הבכי החונק את גרונו והמערפל את עיניו. האב אינו אומר לו מאומה, אלא מוליכו 'וחיוך של סוד על פניו' אל החדר הריק, שסימני מותו של הסב סולקו ממנו. 'והילד לא הבין את מראה עיניו ואת הסתירות שהעלה לו זכרונו' (שם).

בסצינה זו, שבה זוכה הילד סוף סוף במבטו המתווך של האב (ראו שורות הסיום), מתרחש אפוא מהלך כפול של גילוי ושל הסתרה. לכאורה נראה, שנוכחותו של האב מרככת את המגע הבלתי נסבל, הבלתי אפשרי, עם הממשות, ושההתבוננות דרך עיניו אכן מאפשרת לילד לראות — להכיר במציאות (במוות) ולהיות מסוגל להכילה. ואולם, ההתבוננות המושגת בתמיכתו של האב גם כרוכה בטשטוש ובערפול. במקום להבהיר לו את מראות עיניו, מעלים האב מבנו את עובדת המוות, 'כמו לא שכב בו איש מעולם על הרצפה', וכמו 'לא נשתנה דבר בחדר מתמול-שלשום'. פעולת ההתבוננות, שכתיווכו של האב היא בונה את תחושת המציאות, גם מערערת אותה אפוא לחלוטין (מטלון, 1995: 8).

תמונת המציאות שמראה האב לילדו כרוכה לפיכך ביותר משמץ של אחיזת עיניים. מבטו המתווך, שהילד כה נזקק לו, מאפשר לו אמנם לראות את המציאות, אך לא כהווייתה: הוא אינו מבהיר, אלא מטשטש אותה. ואף-על-פי כן — על אף הבלבול שהוא משרה על הילד — חיוכו אל אביו מלמד, שהוא מקבל תמונת מציאות זו ומסכין עימה. שכן החלופה למבטו המאחז עיניים של האב היא מבטה המצמית של האם — אותה הסתכלות ישירה, מפוכחת, חסרת פשרות, בממשות, המסכנת את שלמות נפשו.

במנוסה ממגעה הממית של האם, בורח אפוא הילד אל חיקו המגונן של האב. זוהי, לכאורה, בחירתו של החפץ חיים: ההתבוננות המתווכת, הממוסכת, במציאות היא ההתבוננות היחידה האפשרית בעולם כאוטי, מאיים וחסר פשר. ואולם, הסכנתו של הילד עם אחיזת העיניים כרוכה בהתרחקות לא רק מן האם ומן העולם, אלא גם מעצמו. רגע שיבתו של האב, רגע השיבה אל האב, הוא רגע הפיצול בין מראות העין למראות הזיכרון ('והילד לא הבין את מראה-עיניו ואת הסתירות שהעלה לו זכרונו' [496]); הוא, על כן, המקום שבו האדם נפרד מעצמו. מחיר ההיחלצות מן המוות האחד הוא אפוא מוות נוסף: ההסכמה לשכוח, שהיא ההסכמה להיות לאחר.

התבוננותו של הילד ואביו בחדר הריק, שכרוך בה ויתור של הילד על עצמו — על תפיסתו, על מראה עיניו, על זיכרונו — לטובת תמונת המציאות של זולתו, היא נקודת המוצא לסיפורו של המספר הבוגר הנזכר בקורותיו ברכות השנים. זהו, בה בעת, המבט שמעצב את דמותו כמבוגר ורגע ההתבגרות עצמו: רגע הנפילה אל השפה ורגע כינונו של שיח חדש, השיח של האחר.

2.2. סוד הקיום, קיום הסוד

לפני שאגש לעסוק באותו 'שיח של האחר', שרמזתי על קיומו, ברצוני לבאר מעט את הקשרים המתקיימים בסיפור בין שני אלמנטים שהתחלתי לעסוק בהם לעיל — ההתבגרות (או הבגרות), מן הצד האחד, והמתח שבין גילוי להסתרה, מן הצד האחר. הבנת קשרים אלה חיונית, לדעתי, להבנת משמעותו של המבט החותם את הסיפור, שהוא, כזכור, נקודת המוצא לפרק זה כולו.

כדי לברר קשרים אלה, ברצוני לפנות עתה אל הסיפורים הפנימיים השזורים בעלילת סיפורו של קנו. כפי שמרמות כותרתו, לפחות אחד מסיפורי משנה אלה, זה על אודות התרנגולת בעלת שלוש הרגליים, תופס בו מקום מרכזי. ואולם, גם הסיפורים האחרים – על תולעת העץ, על מחדש השמיכות והמזרנים (הקשור בסיפור התרנגולת, אך כולל גם כמה אפיזודות עצמאיות), על המפגש עם ברוריה – אינם משניים כלל וכלל. כפי שנראה, כל אחד מארבעת סיפורי המשנה תורם, בדרכו, להבנת הקשרים שבין האלמנטים שצוינו לעיל. באופן הברור ביותר, כולם עומדים כאנלוגיות למבנה העומק של הסיפור, שהוא הפרדיגמה של עמידה מול סוד. ואולם, בכל אחד מן הסיפורים טמונות תובנות חשובות, שאינן בהכרח קשורות במישרין למבנה עומק זה. זוהי אפוא הזדמנות לעמוד על תרומתן של עלילות המשנה להבנת הסיפור כמכלול, ובה בעת לבחון כל אחת מהן כשלעצמה, וכך לצרף אל מסגרת הדיון חלקים של הטקסט שטרם זכו להתייחסות.

2.1. תולעת העץ

וכאשר שקט הכל, שמע הילד שוב את קולה של תולעת העץ, ידית האנשים שאינם נרדמים, חותרת בעמקי הארונות הישנים, עמלה וחדלה וחוזרת ומכרסמת, נבהלת רגע ומצותת לקול נשימתו, להיווכח אם קצובה היא ואכן נרדם [...] והילד היה מתחכם לה וכולא את נשימתו. והתולעת הייתה מתקשה לדעת אם אכן נפלה עליו השינה וכבר מותר לה לפעול באינ־מפריע [...] ויש שהייתה מאריכה יותר מן הרגיל בשכחה ובהתלהבות, והילד היה תמה עד כמה להיטותה זו תאטום אותה לאותות הסכנה מן החרץ. לאחר רגע ארוך שלא חדלה היה משתעל בקול רם והיא הייתה נאלמת מיד ושתיקתה הייתה נמשכת ונמשכת, כמו לא התאוששה שעה ארוכה מן האימה.

(484-483)

בגלל מקומה השולי יחסית של האפיזודה הקשורה בתולעת העץ, נוח להתחיל דווקא בה. 'משחק המחבואים' עם התולעת, החוזר מדי לילה, מסמל את ניסיונו של הילד להבין את סוד הסופיות וההתכלות, שהוא אחד מסודותיו הטמירים של עולם המבוגרים (לוי, 1997: 138). ברחש נשימתו מפסיק הילד את מעשה הכירסום הנמרץ של התולעת, המשתקעת במלאכתה בהתלהבות ומפסיקה בבהילות בשומעה אותו. פעילותה של התולעת ממחישה את המתח שבין החיים למוות, בין החיוניות לכיליון, שהוא חש בו בעקבות מראה סבו המת, ונראה שבאמצעות משחקו הוא מנסה להשיג שליטה בתהליכים, שחוסר יכולתו להבינם ולשלוט בהם מעורר בו חרדה וחוסר־אונים (484) – לצאת 'מכלל הסבילות של החוויה אל הפעילות של המשחק', כמילותיו של פרויד בחיבורו 'מעבר לעקרון העונג' (1920: 102). אמנם, פרויד, ולאקאן בעקבותיו, הדגישו בעיקר את הממד הלשוני של מהלך זה. ה־Fort! Da! המלווה את משחק ההסתרה והגילוי של הילד, מסמן, לדידו של פרויד, את היכולת לרחות סיפוקים אינסטינקטואליים, ואילו בעיני לאקאן הוא מסמן את כניסתו של

הילד לסדר הסמלי דרך האירגון הפונמי של המציאות (Muller and Richardson, 1982: 9), על אף שהילד בסיפור שלפנינו אינו מלווה את משחקו במילים, אני סבורה שלהסבר הלאקאניני יש חשיבות לענייננו. המשחק שאינו מתומלל (עדיין) הוא בבחינת הטרמה לבאות: מעין ציון דרך בתהליך התבגרותו של הפרוטגוניסט, שבסופו יתממש ה-*Fort! Da!* במלואו. זוהי אפוא צורתו הגולמית, הראשונית, של מהלך שיבשיל בסוף הסיפור ושמלמד, בינתיים, עד כמה עז רצונו של הילד לרכוש לו שליטה במשחק הנוכחות וההיעדר, הגילוי וההסתרה, המגדיר את האירועים הסוכבים אותו, ובראשם מות סבו. רצון עז זה יסביר את עוצמת כמיהתו של הילד אל אביו ואת המחיר שהוא מוכן לשלם בעד שיבתו אליו (שטרם עמדנו על מלוא משמעותה).

המשחק עם התולעת הוא גם המשחק שבין החלום לממשות, בין העיוורון לראייה – משחק של ידיעה, שהילד מנסה לברר דרכו את הקשר בין מראה העיניים לבין המציאות שקדמה לו: 'בבוקר, כשהיה מעלה את הדבר בזיכרונו, היה תמה אם חלם חלום או אכן ער היה בראותו זאת. [...] בבקרים היה קם לחפש את טיפות אבקת העץ שנשרו מן הארון, מלאכת-היליה של התולעת והוכחה מוחשת כי אותם רגעים היו רגעי אמת' (485-484). באמצעות המגע באבקת העץ מבקש הילד, לשווא, להפיק 'איזו עדות או ידיעה סודית', שתבאר לו לא רק את שראו עיניו בחדר הגדול, אלא גם את ממשותו של מראה עיניים ככלל. עמידותו של החוץ ומהימנותם של כלי החישה של האני – הווה אומר, התפיסה, הידיעה, הפרשנות – הם שעומדים כאן למבחן (הרציג, 1998: 42).

משחק הדממה בין נשימתו של הילד לבין רחש תולעת העץ מתקשר אפוא לא רק לתהליך ההתבגרות של הפרוטגוניסט, אלא גם לנקודת הסיום של הסיפור. המשחק עם התולעת מסמל את ניסיונותיו של הילד לראות, כלומר, לכונן ביטחון בחושיו וביכולתו לדעת ולהכיר את העולם. זהו גם הניסיון לאשר את עצם קיומו, את הסובייקטיביות שלו: כפי שראינו בדיון על 'שלב המראה', האמון בעין, במראה, בממשות, הוא האמון ב'אני' וביכולתו לשאוב מן העולם ודאות קיומית (מטלון, 1995: 8). אפיזודת התולעת מאשרת אפוא את הקשר שבין הראייה להתבגרות – בין השאיפה לראות לבין ניסיונו של אדם לכונן את עצמו כסובייקט אוטונומי – וכך היא מחודדת את אופיה המשברי והפרדוקסלי של סצינת הסיום. שכן בסצינה זו, כך ראינו, מסתבר לפתע, שכדי להיות למתבונן – כדי להיות מסוגל לראות – חייב אדם, באופן פרדוקסלי, לוותר על מראה עיניו ועל יכולתו להכיר את העולם היכרות ישירה ובלתי אמצעית, שפירושו לוותר על עצמו, על הסובייקטיביות שלו. המשבר האמיתי של ההתבגרות אינו נערץ אפוא בכורח להתבונן בעיניים פקוחות במציאות קשה מנשוא: הוא טמון, כפי שנשוב ונראה, בהכרח לוותר על עצם המבט ולהסתפק תמיד במבטו המתווך, המטשטש, של אחר.

2.2b. התרנגולת בעלת שלוש הרגליים

אם אפיזודת התולעת נקשרת עם העמידה מול חלקו האחד של סוד המבוגרים – סוד המוות וההתכלות – הרי שאפיזודת התרנגולת והאפיזודה הנוגעת לברוריה נקשרות עם ההתמודדות עם חלקו המשלים: סוד הארוס, הכוח המניע של החיים (לוי, 1997: 137). היות שכבר עסקתי במפגש עם ברוריה בדיון על 'שלב המראה', לא אתעכב עליו כאן, אלא במידה שהוא קשור לסצינת התרנגולת.

כמו המפגש עם ברוריה, הטעון מתח ארוטי ('ובלילה אני יילך לרקוד עם הבחורים, עם כל הבחורים!', אומרת ברוריה בנסותה לפתות את הילד בדרכה הילדותית [489]). כך גם מחזה התרנגולת מפגיש את הילד עם גילוייו של הארוס (לוי, 1997: 138). ואלם, בניגוד למפגש עם האישה המבוגרת, המסמן, באמצעות הקטע הנטוע באמצעו, את ראשית התגבשותם של 'אני' מופרד ושל הזהות המינית, הרי שהצגת התרנגולת במזנון מפגישה את הילד עם גילויה הגסים והמכוערים של המיניות, ההופכים אותה למכוערת ולמאיימת בעיני הילד (שם: שם). מן המזנון עולות 'קריאות משונות וגסות', והכניסה אליו מאלצת את הילד המסתקרן להיחזק בין המצטופפים במקום, עד שהוא מוצא את עצמו חבוק בידי מולכו, שפניו 'סמוכים מאוד אל פניו, מהבילים חום ומדיפים ריח זיעה' (492). בתוך המזנון מפיקים הצופים הנאה גסה ממראה הרגל השלישית: 'עגלון אחד [...] לא חדל מלחקות את קריאת התרנגול כדי להעיר בתרנגולת געגועים אל הגבר, וכל תנועה מתנועותיה הייתה מתפרשת אחר כך כהיענות לאותה קריאה מדומה, כוונני-חן גסים מאוד, שהעלו קולות-צחוק גדולים' (492). בילד, לעומת זאת, מעורר המחזה פלצות. 'ריח רע עמד במזנון המלא אדם, והילד לא ייחס זאת לדוחק ולזיעה אלא לנוכחותה של התרנגולת, ובעיקר לרגלה השלישית, שהייתה נושאת עמה איזה חולי ממקומות חרץ-לארץ' (493). המשיכה אל המחזה והרתיעה ממנו, שחש קודם במעורב, מתחלפות בתחושת טומאה, והוא מהרהר בכך שאביו 'לא היה בא לעמוד בין האנשים האלה ולהסתכל בתרנגולת בעלת שלוש הרגליים' (שם).

הסצינה שבה קורע העגלון את הרגל השלישית, המודבקת, מעל התרנגולת, מעלה על הדעת כמעט מיד את סיפור התסביך האדיפלי, הן בגלל הדמיון בין קריעת הרגל למעשה הסירוס והן בגלל זהותו של המסורס (תרנגולת, גלגולו של התרנגול-הגבר). אלא שפרשנות זו, המשתמעת מתוך הטקסט הגלוי, אינה מתיישבת, לכאורה, עם מה שידוע לנו על היחסים שבין הילד לאביו, קל וחומר עם הידוע לנו על יחסיו עם אימו. מערכת היחסים שבין הילד להוריו אינה תואמת את השילוש האדיפלי הקלאסי. אם יש בה קווי דמיון כלשהם לשילוש זה, הרי שהם מתגלים במהופך: האב האהוב, הנכסף, תופס בסיפור את מקומה של האם, ואילו האם הקרה, המרוחקת – את מקומו של האב. פרשנות הרואה באפיזודת התרנגולת ביטוי לפחדיו של הילד מסירוס בידי דמות-אב אינה מתיישבת אפוא במבט ראשון עם הכמיהה אל האב, הנמשכת לכל אורכו של הסיפור, ועם הרתיעה מן האם הניכרת בראשיתו.

כאן, במקום שבו הטקסט הגלוי אינו מספק הנמקה משכנעת לפחדי הסירוס של הילד, מסתברת חשיבותה של אפיזודת התרנגולת. זו אינה נעוצה רק בתמות שהיא מעלה, אלא גם — ובעיקר — בהשתמעויות שיש לה לגבי הטקסט בכללותו. שכן זהו אחד המקומות הבולטים בסיפור, שבהם משמעותה של אפיזודה מתחזקת מכוח מה שאינו מצוי בה, כלומר, מכוח קיומו של שיח אחר, לא-מודע, המצוי מחוץ לטקסט המפורש, אך מהווה חלק בלתי נפרד מן הטקסטואליות שלו (Davis, 1985b: 990). אפיזודת התרנגולת, במקום שבו הסיפור אינו זהה לעצמו, מסמנת אחד מאותם פערים שקיומם בטקסט מעיד על פעולתה של ההדחקה, ושמחייב אותנו, הקוראים, להתבונן בו מן הפרספקטיבה של תת-התודעה (Davis, 1985a: 853-854; 1985b: 999).

על אף שהטקסט הגלוי נראה כסותר זאת, קריאה קפדנית תגלה, שלאורך הסיפור פזורים רמזים רבים לקיומו של תסביך אדיפלי אצל הפרוטוגוניסט. רמזים אלה מייצגים את מה שאינו יכול להיכנס אל הסיפור אלא בצורתו המודחקת, ושכצורתו הגלויה, המפורשת, המפוענחת, היה מביא את הטקסט לידי קריסה. הם מאשרים את שהורה לנו פרויד זה מכבר: התסביך האדיפלי, כמו מהלכי נפש אחרים, מתקיים בזירת סימון אחרת, שרק שרידיה — כבר גילגול צורה של עצמם — חודרים אל התודעה. קיומה של זירת סימון זו, של שיח לא-מודע, היא התנאי לקיומו של הטקסט הגלוי; שכן אילו עמד המספר הבוגר על מלוא משמעותה של אפיזודת התרנגולת, כפי שאנו נבין אותה בסיום, ייתכן שלא היה מסוגל לכתוב את סיפורו — ולפחות לא בצורתו הנוכחית.⁸ דברים אלה עשויים להיראות עמומים מעט כרגע, ואולם אני מקווה להבהירם בהמשך.

מהם, אם כן, הרמזים לקיומו של תסביך אדיפוס? היכן נמצאים חלקיו החסרים — ובראש ובראשונה, התשוקה אל האם? עקבותיה של זו נמצאים, במפתיע או שלא, ביחסיו של הילד עם ברוריה. כזכור, 'שלב המראה' בהתפתחותו של הילד (490-491), שבו מתחילה להתגבש זהותו המובחנת, המתגלמת בקול האומר 'אני', מתרחש דווקא לנוכח דמותה של ברוריה. עובדה זו כשלעצמה מרמזת לכך שעלינו לראות בברוריה את גילגולה של דמות האם, שהרי דמות-המראה (the mirroring image), כך לאקאן, היא בדרך כלל האם (Muller and Richardson, 1982: 30). מעבר לכך, הדימוי השולט בקטע זה של הסיפור הוא של הילד המנסה, בכל יכולתו, לפתוח את צינור ברו המים, כשלעצמו סמל פאלי — עדות לבקיעתה של מיניות גברית. משחקו של הילד בצינור, ששיאו בורימה משחררת ומכאיבה הפושה בכל אבריו (ראו שם), וסופו בשמיטת ידו מן הברז וברפיון, מדמה מהלך אוטו-ארוטי של אוננות ואורגזמה, וטוען את המפגש עם ברוריה במתח מיני ברור.

הסתכלות כזאת חושפת את המשבר האדיפלי שהפרוטוגוניסט נתון בו. ראשית, היא חושפת את משיכתו של הילד אל האם, שעברה התקה והתגלגלה ברמותה של אישה אחרת.

שנית, היא מאפשרת לנו לראות במפגן הארוטי של ברוריה מפגן אימהי שהודחק: המשיכה לאימו מעוררת בילד האדיפלי חרדה, ועל כן הוא משליך אותה עליה, כאילו היא המפתח אותו. ואולם, מכיוון שגם בצורה זו מעורר בו הפיתוי חרדה ורגשות אשם, הוא מתיק אותו לאישה מבוגרת אחרת, לברוריה (סצינת ה'פיתוי' בעמוד 489). את המחשבה על אימו, לעומת זאת, הוא מרחיק כה עמוק, עד שהיא מורחקת כליל מן הטקסט. פירוש זה משלים את התמונה המצטיירת באפיוזות התרנגולת. גילוי הארוס, כך אנו למדים, כרוך ברגשות אשם ובחרדה מפני סירוס, ולא מקרה הוא שדווקא גבר — עגלון כבד, בעל מצחייה מיוזעת — הוא ש'מסרס' את התרנגולת באקט אליים.

דברים אלה מסבירים, הסבר חלקי לפחות, מדוע המפגש הארוטי עם ברוריה מאפשר את בקיעתו של ה'אני', ואילו מחזה התרנגולת, אף הוא בעל גוון ארוטי ברור, משול לחרס הנשבר (493, 494): המפגש עם ברוריה הוא המפגש עם דמות-האם האהובה, בעוד שהמחזה במזנון השכונתי מעמת את הילד עם פחדי סירוס מידי האב. ואולם, אפשר להסביר את ההבדל שבין שתי האפיוזות גם מבלי להודק למה שמחרן טקסט. אם נבחן את סוג ההתכוננות הנכפית על הילד בכל אחד משני המצבים, נמצא ששם — במבט — נעוץ ההבדל בין השתיים. בניגוד למפגש עם ברוריה, מחזה התרנגולת בעלת שלוש הרגליים (בדומה לסצינת הסיום) כרוך בתחבולה, במניפולציה שמטרתה להסתיר את המציאות. התולדות השונות של שתי האפיוזות מאשרות אפוא את הידוע לנו זה מכבר: התגבשות ה'אני' באה מתוך הראייה (הנכוחה, הברורה), מתוך המגע הבלתי-אמצעי במציאות. רק התכוננות שאין בה אחיזת עיניים יכולה לאפשר לאדם מגע אמיתי עם העולם — גם עם זה שבתוכו פנימה.

ואולם, אפיוזות התרנגולת מגלה לנו דבר חשוב נוסף: היא מבארת לנו — או לפחות מתחילה לבאר — את טיבו של הפער בין המבוגר לילד, אותו הבדל העושה את תהליך ההתבגרות לציון דרך משמעותי כל כך בחייו של הפרוטוגוניסט ובכלל.

מולכו היה מתחייך לפרקים בקצה שפתיו, כאילו ראה דברים בחלום. ואילו הילד העמיד פנים כמשמעשע מאוד והתאמץ להתבונן היטב בתרנגולת (—) והוא בוש באידיעתו את הסוד המאפשר ליהנות ולהתפעל מזה. (493)

בניגוד לאנשים היוצאים את המזנון, שפניהם 'מיוגעים מרוב צחוק ותדהמה' (492), חש הילד זרות וניכור למראה התרנגולת ('טעם העזובה שדבק בו באותם רגעים דומה היה לו כי לא יוסר עוד ממנו לעולם' [493]). בניגוד אליהם, הוא אינו יודע את סוד ההנאה וההתפעלות מהמחזה. המבדיל את המבוגר מן הילד הוא אפוא בידיעתו של הראשון את הסוד. כאן מתחיל להתברר הקשר בין האלמנטים שהזכרתי לעיל: ההתבגרות (הבגרות), מן הצד האחד, והמתח שבין גילוי להסתרה, מן צד האחר. טיבו של סוד זה אינו נהיר עדיין, ואולם נייטיב להבינו אם נפנה אל סיפור-משנה נוסף — סיפורו של מחדש השמיכות והמזרנים.

3.2ב. מחדש השמיכות והמזרנים

עיקר חשיבותן של האפיזודות המתארות את המפגש בין מחדש השמיכות והמזרנים לבין שני הנוכלים המחזיקים בתרנגולת (486-487) טמונה, לדעתי, בכך שהן מצביעות על הסוד כעל קו השבר המפריד בין עולמם של המבוגרים לזה של הילדים. כמו ברוריה, גם דמותו של מחדש השמיכות והמזרנים היא, במובהק, דמותו של ילד מגודל, נשמה צעירה בגוף המבוגר ממנה בשנים. עוד לפני שהתקיים המפגש עם הנוכלים, אנו עדים להתנהגותו הילדית של האיש, המשתעשע לעצמו במעשי ליצנות (485). התנהגותו לאחר מכן, בזמן המפגש, ומערכת היחסים המתקמת בינו לבין השניים, מחזקות רושם זה. שני הנוכלים, המאפשרים לו הצצה אל התיבה המכוסה שק, כמוהם כזוג הורים הנותנים לילד כניסה רגעית אל סודם של המבוגרים (במקרה זה – הארוס; התיבה המכוסה שק כמוה כמיטה המכוסה שמיכה, ומראָה מעלה על פני האיש חיוך מכוער, 'כאילו זכר בדיחה גסה' [486]). ואולם, 'בעל התיבה לא הניח לו להציץ בשלישית, אף-על-פי שהאיש היה להוט לזה מאוד ולא חדל מצחוקו' (שם), וכאשר קמים הנוכלים מנמנומם, הם מסרבים לקחתו עימם, על אף הפצרותיו והבטחותיו, כשל ילד. ילד הוא אפוא מי שאינו שותף לסוד, מי שאינו יודע (וגם: מי שאינו יכול לראות). לכאן נקשרת, שוב, גם דמותה של ברוריה. התנהגותה ומניעיה נתפסים כילדיים, בין השאר משום שהם גלויים (ברורים) לעין כול ואינם תואמים את הנורמות החברתיות של העידון, ההפנמה והשליטה (העצמית) בדחפים. ברוריה, אישה-ילדה שהתפתחותה מעוכבת, אינה יודעת אפוא להסתיר.

האפיזודה על מחדש השמיכות והמזרנים מצביעה אפוא על לב-ליבו של תהליך ההתבגרות, כפי שהוא מעוצב בסיפור שלפנינו: יצירת הסוד. ההתבגרות אינה רק גילוי סודותיהם של המבוגרים, סודות הקיום (מסתרי המיניות והמות), אלא גם יצירת סוד משלך. קיומו של סוד, של עולם פנימי אוטונומי, שראשית התגבשותו אצל הפרוטוגוניסט מובאת בפנינו בסיפור, הוא המבדיל בין המבוגר לבין הילד. זהו, אכן, אחד הצירים המרכזיים שסביבם נסוב אותו קטע בסיפור, שמתחילה להתגבש בו הווייתו האוטונומית והנבדלת של האני (490-491): מהלך של התכנסות, של תנועה פנימה לקראת כינונו של עולם סודי, אוטונומי ונבדל, המתגלם בקול האומר 'אני'.

אלא שתנועת ההתקרבות של האדם לעצמו, היא גם תנועת ההתרחקות שלו מן העולם. האני מגלה את עצמיותו הנפרדת, אך בה בעת, ודווקא בשל כך, גם החוץ מתבדל ממנו, מתרחק והולך, ומתעטף בזרות ובאיבה (הרציג, 1994: 61; לוי, 1997: 140). ההתבגרות כרוכה ביצירת סוד, ובה בעת, באופן בלתי-נמנע, היא כרוכה ביצירת חוץ בין האדם לעולם, במה שאפשר לכנותו לְבִדּוּת אקזיסטנציאלית; זהו, לפיכך, הישג, שלעולם תהא נלווית לו תחושה של אובדן.

ידי נשמטה מאחיות הברז הסולד והערבי עדיין המשיך בניגונו מתוך הרפת. צלילי הכינור הערבי והנעימה הדקה והמתמשכת ללא סוף, בקול של חיה מזורה, קורעת לב בהתייפחותה, נוהמת את

געגועיה אל מקומות אחרים, הודיעו לי כי מאיתו רגע כל צעד שאצעד וכל מעשה שאעשה וכל עניין שאגע בו יהיו לי סוד אחרון שאין לגלותו לאיש לעולם. כי ידי נגעה בקיר האחרון — שמאחריו אין מאומה. (491)

4.23. סיכום ביניים

בריון על 'שלב המראה', ראינו ששורשיו של תהליך ההתבגרות נעוצים בתפיסה, במראה: ההתבוננות, ההעזה להביט, הן שמכוננות את הגוף הראשון. סיפורי המשנה השזורים בעלילה המרכזית — המשחק עם תולעת העץ, מחזה התרנגולת בעלת שלוש הרגליים, קורותיו של מחדש השמיכות והמזרונים — אישרו, כל אחד בדרכו, את הקשר שבין השאיפה לראות לבין ניסיונו של אדם לכונן את עצמו כסובייקט.

ואולם, אם ציפינו שתהליך ההתבגרות, הנובט מתוך המראה, יגיע לשיאו בכינונו של סובייקט מתבונן בוגר — אם ציפינו שבסיומו של תהליך ההבשלה הנפשית יעמוד לפנינו מבוגר בעל יכולת להתבונן במציאות כהווייתה, לדעת אותה, להכירה מתוך עצמו — באים סיפורי המשנה ושוברים ציפייה זו. שכן המבוגר בסיפור אינו מי שיכול לראות ולגלות, אלא דווקא מי שיודע להסתיר ולאחזו עיניים. הוא אינו נבדל מן הילד ביכולתו לראות את המציאות כהווייתה, אלא דווקא ביכולתו לטשטש אותה ולהעלימה. התמונה החותמת את הסיפור היא, מבחינה זו, ההמחשה הבוטה והברורה ביותר לתופעה החוזרת ונשנית לאורך הסיפור כולו. כך, למשל, הוריה של ברוריה מנסים להסתירה מעין הציבור: 'אביה ואמה השכימו בבוקר, כדי שייספיקו לחזור עמה הביתה בטרם יראו לאנשים רבים במושבה' (488), ואת קניית הנעליים, שנפשה כה יצאת אליהן, הם מתנים בכך, ש'תשמע בקול אימא ולא תדבר עם אנשים' (שם). ההורים הם גם ששמים קץ למפגש שבין ברוריה לילד, על ידי העלמתה הפתאומית מעיניו: 'יד נעלמה משכה את ברוריה מאחרי החלון [...] צעקות בכיה של ברוריה נשמעו מן הבית ואמה סגרה את התריס ואת החלון' (491). ברוריה, לעומת זאת, עומדת מחוץ למעשה ההסתרה בשל העיכוב ההתפתחותי שממנו היא סובלת: מאווייה הארוטיים, שכל מסגרת נורמטיבית פועלת להצניעם, גלויים לעין כול. גם המפגש בין מחדש השמיכות והמזרונים לשני הנוכלים המחזיקים בתרנגולת מדמה, כפי שראינו, מערכת יחסים בין ילד להוריו, ואף הוא מציב אלה כנגד אלה את המבוגרים ואת הילדים בשני צדדיו של מעשה הרמייה (שהיא סוג של הסתרה): אלה כרמאים, אלה כמרומים.

זהו אפוא סודו של המבוגר, שהילד מנסה לגלותו: סוד אחיזת העיניים. אין הכוונה לעמדתו העדיפה של המבוגר בתוך מעשה הגילוי וההסתרה, אלא לעצם יכולתו לשלוט בו. המבוגר אינו עולה בהכרח על הילד ביכולתו לראות, כלומר ביכולתו לדעת את המציאות ולהכילה, ואולם יש בכוחו לשלוט על מעשה ההתבוננות עצמו, שכן הוא מסוגל להסתיר. מצוקתו של הילד — המצוקה הכרוכה במצב הילדי באשר הוא — אינה נובעת אפוא רק מן הקושי לראות, אלא בראש ובראשונה מאי-היכולת לשלוט במעשה ההתבוננות. יותר

משהוא רוצה לראות, רוצה הילד לממש את ה-*Fort! Da!* במלואו: הוא רוצה להסתיר. זהו האתגר העיקרי של ההתבגרות, וזוהי גם נתינתו של האב לבנו כתמונת הסיום. הילד מקבל נתינה זו בחייוך של השלמה, שכן החלופה העומדת בפניו – הדבקות בכל מחיר במציאות, בממשות, באמת – סופה במוות: מחדש השמיכות והמזרונים, המתעקש לחשוף את האמת שמאחרי מעשה הרמייה של זוג הנוכלים, נרצח לבסוף ('באחד השדות העזובים, מאחרי הפרדסים, מחוץ למושבה, שכב האיש המחדש שמיכות ומזרנים על האדמה ועיניו היו פקוחות אל השמים. שורה של נמלים הלכה על זרועו וטיפסה על צווארו וירדה מערפו אל האדמה, כאילו גם הוא חלק מן האדמה, תלולית על גבה' [495]).

סוד הקיום הוא, אם כן, קיום הסוד. חוכמת המבוגר היא חוכמת ההסתרה – הכוח להעלים, להרחיק את הממשות המאיימת, וכך לנטרל את כוחה ההרסני. זו נתינתו של האב לילד: אותו מבט מטושטש, מערפל, מאחז עיניים ההופך נוכחות להיעדר. מתנת השפה. שכן השפה היא אותו אמצעי, אותו חיץ בין האדם לבין העולם, המאפשר לו לשלוט במעשה הגילוי וההסתרה ולהרחיק מעיניו את הממשות; היא אותו מהלך, שהנוכחות הופכת בו להיעדר בשרשרת סימון אינסופית. הרגע שבו הופך הילד, בחיוכו, שותף לסודו של האב, הוא גם רגע כניסתו אל השפה, שכן הסוד הוא, בעצמו, הפרדיגמה של השפה כולה: סימן שכל נוכחותו בהיעדרו – שמסומנו נדחה, תמיד, לרגע אחר.

יחדיו נכנסו אל הבית ואביו הוליכו אל החדר הגדול וחיך של סוד היה על פניו. הם נכנסו אל החדר הגדול והילד הביט כהיכוכ והנה לא נשתנה דבר בחדר מתמול-שלשום. (496) (ההרגשות שלי, א"ב)

זוהי אפוא הנקודה שבה מגיע לשיאו תהליך ההתבגרות של הפרוטגוניסט, כפי שהוא מעוצב בסיפור שלפנינו, והמקום שבו מתממש ה-*Fort! Da!* במלואו – מעשה ההסתרה, שהוא גם מעשה הסימון, המטיל את הילד אל הסדר הסמלי, שלממשות אין בו דריסת רגל.

ואולם כפי שראינו, זהו גם הרגע שהילד מוותר בו על מראות זיכרונו ומסכים (בעל כורחו) לראות מעתה ואילך את המציאות דרך עיניו של זולתו. ההסכנה עם מבטו של האב, פירושה הסכמתו של הילד להיפרד מעצמו, להיעדר מעצמו, לשכוח. רגע קבלת השפה הוא אפוא רגע כינונו של השיח של האחר: לא רק משום שמעתה נגזר על הילד להתבונן במציאות דרך עיניו של זולתו, אלא משום שברגע זה הוא הופך אחר מעצמו. השיח של האחר הוא, בה בעת, השיח של האב והשיח של האדם שהפך בעצמו למסמן. זוהי, אולי, המשמעות האמיתית של משבר הכניסה אל הסדר הסמלי. ואולי יש לומר – נפילה; שכן המקום שבו מראות העיניים נפרדים ממראות הזיכרון הוא רגע השכחה, שמתחיל להתהוות בו קו שבר – בין הגלוי לכסוי, בין המודע ללא-מודע – שהופך את האדם לאחר מעצמו. כאן נמצא אותו אובדן הכרחי ובלתי-נמנע, המלווה את יצירת הסוד בתהליך ההתבגרות. הכניסה אל השפה, אל שרשרת הסימון, כרוכה בהתרחקותו של האדם לא רק מן הממשות המאיימת לבלוע אותו אל תוכה ולהאבידו, אלא גם ממנו עצמו; היא פוטרת אותו מעולה של המציאות, אך היא מכניסה אותו בעולה של תשוקה נצחית, מתמדת – גם אל גופו הוא.

מחיר ההיחלצות מן הגיהנום של הראייה הוא אפוא הנפילה אל הגיהנום של ה'אחר' (Other) – הגיהנום של ההיעדר ושל ההשתוקקות, של ה-*manque-à-être* הנצחי. זהו אפוא ראשיתו של משבר חדש, ההופך את נקודת הסיום של הסיפור גם לנקודת ההתחלה שלו: שם, במקום שבו מראה העיניים בוגד במראות הזיכרון, נובטים געגועיו של האדם אל עצמו – אל ילדותו שבטרם הגירוש מגן הערן אל הגיהנום של השפה, אל הילד שהיה בטרם נפרד מעצמו והיה לאחר.

3.3. השיח של ה'אחר' (I)

בשלב זה של הדיון אני רוצה לחזור לרגע לאחור, אל הפרק הראשון של המאמר, שעסק במאפייני המספר. כזכור, ראינו כיצד מאפייני המספר בסיפור שלפנינו – הפער שבין המספר לבין הממקד, והמעבר בין גוף שלישי לגוף ראשון – מאירים ומדגישים את הקשיים ואת ההישגים הכרוכים בתהליך ההתבגרות: ההתמודדות עם המוות, מן הצד האחד, ובקיעתה של תודעה עצמית, מן הצד האחר. הדיון הנוכחי, על אודות משמעותה של תמונת הסיום של הסיפור, מוסיף לתובנות אלה פן חדש. הסצנה החותמת את הסיפור, המסמנת את רגע הנפילה אל השפה, מציבה את הפרוטגוניסט, ואת הטקסט בכללותו, בלב ליבו של השיח של ה'אחר'. הכניסה אל הסדר הסמלי, כך ראינו, יוצרת פער בין האדם לבין עצמו – בין הסובייקט שנותן לסיפור צורה ומשמעות, לבין הסובייקט המסומן בסיפור, זה שעל אודותיו הוא נסוב (Davis, 1985a: 854). מהלך זה מחייב את הקורא להתבוננות מחודשת בסיפור, החותרת אל מעבר לתוכן הגלוי שלו: הוא מחייב לראותו כחלק וכתוצר של שיח לא-מודע – של סצינת הסימון ה'אחרת', המודחקת, המאפשרת אותו מלכתחילה (שם, 852-853). זו משמעותו של ההכרח לקרוא את הסיפור מן הפרספקטיבה של סופו – לא עוד כמסירת קורותיו של הפרוטגוניסט בלבד, אלא גם כפעולת ייצור טקסטואלית בידי מספר מבוגר, שבהכרח אינו זהה עוד לעצמו.

התבוננות כזו מאירה באור חדש את מאפייני המספר, שכן עתה אנו מבינים, שהפער שבין המספר לממקד, והמעברים המתחוללים בסיפור בין גוף שלישי לגוף ראשון, הס-הם סימניו של האני המודח, המודר מעצמו – של המספר המבוגר, הנאלץ לספר את סיפורו מתוך נקודת המבט של אחר שאינו לגמרי הוא עצמו. הנפילה אל השפה מאלצת את האדם לוותר על מראה עיניו – ויתור שבעטיו נצמד המספר היצמדות מוחלטת כמעט לעיניים שאינן שלו (לפחות שאינן שלו כמבוגר). היא מכריחה אותו להיעדר מעצמו – להתבונן בעצמו מן המרחק של הגוף השלישי ולוותר על גופו, על הגוף הראשון, על הקול האומר 'אני'. בפער שהיא יוצרת בתוככי נפשו של האדם, בין מראות העין לבין קול הזיכרון, היא הופכת את המספר המבוגר לאחר: למסמן שזהותו האמיתית, המסומן שלו (ה'אני' שלו), נמצאת תמיד מעבר לו עצמו.

כך, בעיני, יש להבין את מאפייני המספר בסיפור התרנגולת — את הפער שבין המספר לבין הממקד ואת המעבר בין גוף שלישי לגוף ראשון ובחזרה אל הגוף השלישי: כסימנים וכעדות למשבר, לא (רק) זה הגלוי של ההתבגרות, אלא המשבר הסמוי יותר הנובט בסוף הסיפור — משבר הנפילה אל השפה, אל השיח של ה'אחר'. אין זה משבר מודע: המספר אינו אומר אותו במפורש. ואולם, הכניסה אל הסדר הסמלי היא ממילא משבר שאי אפשר לאומרו. המילים, הטקסט הגלוי, אינן יכולות להכיל את מה שמאפשר אותן עצמן מלכתחילה, מה שהיעדרו הוא התנאי להתקיימותן. הן אינן יכולות להכיל את תודעת השבר (בין המודע ללא-מודע, בין המדובר לשתוק), שכן מעצם טיבן הן נמצאות מעל קו שבר זה. פעולת הדיבור, אני אומרת, היא עצמה כבר פעולה של הדחקה.

הטראומה אינה יכולה אפוא להימצא בתחומו של הטקסט הגלוי, שכן טראומה היא מה שטרם עבר תהליך של הסמלה, שטרם נכנס אל השפה (Fink, 1995: 26). לכל אורך הסיפור נמנע המספר מלומר דברים מפורשים על המשבר שחווה לנוכח החדר הריק, שסימני מותו של הסב סולקו ממנו, משום שהכניסה אל הסדר הסמלי ממילא מכוננת את האדם כ'אחר' — כמסמן שזהותו האמיתית אינה נוכחת בטקסט, אינה יכולה להיות נוכחת בו, בשלמותה. הזהות השלמה, זו המכילה את הטראומה (את התשוקה הנצחית, את החסר שאינו יכול לבוא על סיפוקו), קיימת בסיפור רק במובלע, ואפשר לשחזרה מתוך הטקסט רק על ידי קריאתו כפעולת דיבור או כתיבה, כלומר, כמהלך המתרחש בתחומו של המסמן.

כדיוק כפי שמעשה ההסתרה הוא מעשה של סימון,⁹ כך גם מעשה הסימון — הכתיבה, או הדיבור — הוא מעשה של הסתרה, של אחיזה עיניים. הקיום בשפה מדיר את הסובייקט מעצמו, וכך גוזר עליו להסתיר — גם את גופו הוא: להתקיים בטקסט (ככותב, כמספר), ובה בעת לא להיות בו (לשכוח את מראה עיניו, את ה'אני' שלו), כלומר, להיות נוכח-נפקד, שפירושו סימן במערכת של סימנים. הסכמתו של האדם להיעדר מעצמו, לוותר על גופו הראשון ועל מבטו, פירושה הסכמתו להתקיים בתוך השפה כמערכת של הבדלים; פירושה אפוא, הסכמתו להיות בעצמו לטקסט.

זוהי אולי ההשלכה מרחיקת הלכת ביותר של השיבה אל האב. הכניעה למבטו של האחר, המרחיקה את הסובייקט מעצמו (כלומר, המאלצת אותו להדחיק), מכוננת אותו כמערכת של הבדלים; היא פוערת בו פערים — בין מראות העין לבין מראות הזיכרון, בין המודע לבין הלא-מודע, בין האמור לדמום — וכך שוללת ממנו את יציבותו, את המרכז שלו. התנועה שהיא מחוללת בו בין עמדות שונות בשיח, מכוננת אותו כטקסט, ויותר מכך, כטקסטואליות (Davis, 1985b: 984).

תנועה זו בין עמדות שונות בשיח מתגלמת באותם המעברים המתחוללים בסיפור בין דיבור בגוף ראשון לדיבור בגוף שלישי, ובפער המתקיים בו בין המספר לממקד — שניהם

תולדות של המבט החותם את הסיפור. הסמל, אמר לאקאן, הוא בראש ובראשונה רצח של דבר-מה [המסומן], ומוות זה מכונן בסובייקט את הנצחת תשוקתו (Lacan, 1977: 104). ההתבוננות בתיווכו של האב, המסמנת את נפילתו של הפרוטגוניסט אל השפה, מכוננת בו את התשוקה אל עצמו, ועימה את הניסיון למצוא שוב את הגוף הראשון, את הקול האומר 'אני' — ניסיונו של המסמן להתחקות אחרי המסומן שלו. ההיצמדות לעיניו של הממקד הילד, היא אות לתשוקתו של המבוגר לאותו מגע בלתי אמצעי בממשות שבטרם המילים, לאחדות שהיה בה עם עצמו ועם העולם לפני הנפילה אל השפה: תשוקתו אל עצמו כילד. שכן המיקוד, כזכור, הוא העין העומדת בין המציאות לבין מעשה הסיפור, התווך שדרכו עוברות תמונות המציאות בטרם ייתרגמו למילים בשפה.¹⁰ כמעשה של התבוננות, הקודם תמיד לפעולת הדיבור, המיקוד הוא המגע הראשוני והקרוב ביותר, הסימביוטי כמעט, עם הממשות: הוא המקום שבו חווה המספר את העולם כילד — במלוא חושניותו, בלא מסכים, בטרם היות השפה לחיץ בינו לבין העולם — בטרם היותו 'אחר'. ההיצמדות לעיניו של הממקד הילד היא אפוא אות לתשוקתו של המספר להנכיח את עצמו שוב בתהליך הסיפור; התשוקה, אמר לאקאן, היא סוג של היזכרות, והיא מונעת בידי 'דיאלקטיקה של שיבה' אל גן-עדן אבוד (Muller and Richardson, 1982: 169).¹¹

ואולם, מבטו של הילד הוא, בהכרח, מבטו של אחר. בניסיונו הבלתי מתפשר לשחזר את מבטו של הילד כדי לנכס לעצמו שוב, כמבוגר, את הגוף הראשון, מאבד המספר את 'שלוטון המבט' לטובתו של 'אחר', שכן הכניסה אל השפה הופכת את המבוגר לאחר מעצמו, זר לילד שבו, שהשפה מאבידה לבלי שוב. המספר, כזוה, לא יוכל לעולם להיות שוב לאותו 'אני' ילדי, ראשוני, בראשית, משום שהשפה, נחלתו, ממילא הופכת את ה'אני' לסימן, לקסם העתיד להתפוגג: הרגע שבו אדם אומר 'אני' הוא בהכרח גם רגע הוויתור של הסובייקט על עצמו, שכן עצם פעולת הדיבור שוללת ממנו את האפשרות להתקיים כאחדות. ההתבוננות דרך עיני הממקד-הילד כרוכה אפוא באופן בלתי נמנע בויתור על המבט, משום שבמובן עמוק, בסיסי, היא התבוננותו של אחר שאינו זהה (עוד) למספר המבוגר. ויתור-מאונס זה מכונן למעשה את האובייקט (הילד) כסובייקט, משום שהוא מעניק לו עמדה של מתבונן עצמאי. תשוקתו של המבוגר מובילה אותו לפיכך לכדי איבוד עצמי: היא מפקיעה מידו את מעמד הצופה הבלעדי והופכת את הראייה לפעולה דר-כיוונית, שהצופה והנצפה מחליפים בה שוב ושוב את מקומותיהם, מתמסרים ביניהם, נכנעים זה לזה; פעולה המקיימת בתוכה, בה בעת, עמדה אקטיבית (של צפייה) ועמדה פסיבית (של היראות), שבה הסובייקט המתבונן, שכמו הפך לאובייקט, מתבונן בעצם בעצמו, צופה ונצפה בה בעת.¹²

10 ראו: סעיף א1.

11 ראו: לוי: 133.

12 ראו: Davis, 1985b: 986.

ואולם, בכך לא תם 'משחק הכיסאות' של הסובייקט ושל האובייקט, שכן המספר המבוגר מנסה לעצמו בחזרה את המבט דרך מעשה הסיפור. בפרשו את קורותיו במבט לאחור, הוא אמנם מעניק את זכות ההתבוננות לילד שהיה ומוותר בעבורו על עמדת הסובייקט (הצופה), ואולם הוא מחזיר עמדה זו לעצמו דרך תפקודו כמספר — דרך הפיכתו של הילד למושא סיפורו. התבוננותו בילד שהיה בשנותיו המוקדמות, מן המרחק של הגוף השלישי, הופכת ילד זה שוב לנצפה. אותה עמדה מרוחקת, זרה, שגזר עליו קיומו בשפה, ושאלצה אותו מלכתחילה לוותר על זכות המבט לטובת הילד ה'אחר', גם מכתירה אותו שוב כצופה. אלא שגם בכך אין המערכת מגיעה לכדי יציבות: כמסר קורותיו שלו, ממילא אין הוא יכול להיות הסובייקט המספר בלבד, משום שכגיבור הסיפור הוא מושא ההתבוננות שלו עצמו. ככל רגע, המספר המבוגר הוא, בה בעת, צופה ונצפה, סובייקט ואובייקט, יוצר ונוצר (האם אין זהו השיעור שלימדנו דרידה?) גם יחד.

תנועת החילוף וההשתנות, שהתשוקה (ובמשתמע, ההדחקה) כופה על המספר, אינה מסתיימת אפוא לעולם. המספר המבוגר, הפורש בפנינו את קורותיו במבט לאחור, מתבונן בילד שהיה בשנותיו המוקדמות; בה בעת, בכמיהתו, הוא מתבונן מבעד לעיניו של ילד זה. הוא מעניק את זכות המבט לאחור, לעיניים שאינן שלו (לפחות שאינן שלו כמבוגר), מנסה אותה לעצמו בשנית דרך מעשה הסיפור, מאבד אותה שוב, וחוזר חלילה. תנועה מתמדת זו בין שתי עמדות בשיח — של צופה ונצפה, כותב ונכתב, סובייקט ואובייקט — חושפת את אופייה הטקסטואלי של ההתנסות הוויזואלית, שמקורו בחילופי הפוזיציות שהיא כרוכה בהם (Davis, 1985b: 987). היא מגלה לנו, שמטרתה של הראייה אינה ויזואלית כמוכן הפשוט של המילה: שהראייה היא פונקציה בשיח לא-מודע, שאפשר להיווכח בו ב'מבט' — במערכת התזויות וההמרות בין סובייקט ואובייקט, יוצר ונוצר, בסיפור שלפנינו (שם).

המבט החותם את הסיפור, כרגע ההדחקה, מכונן אפוא את הסובייקט כמערכת של הבדלים, של תזוזות ושל המרות המתרחשות תדיר, כמערכת נטולת מרכז, החסרה נקודת התייחסות אחת סופית: היא מכוננת אותו כטקסט, ומעבר לכך — כטקסטואליות, כפעולת ייצור של טקסט. להתבגר, כך אנו למדים, פירושו להפוך למערכת נטולת מרכז, נטולת יציבות, ולתנועה מתמדת בתוך מערכת זו. בסדר הסמלי אין לאדם קיום אלא כטקסט, כמערכת שניטלה ממנה נקודת הכובד שלה בדמותו של הקול האומר 'אני'. המבוגר הוא אותה תנועה חסרת מנוחה, אותו חיפוש אינסופי, אותה כמיהה מתמדת שהיא הטקסט (והטקסטואליות אינה אלא חותם דמותו של הסובייקט [Davis, 1981a: 3]). להיות למבוגר, פירושו להיות לדיבור: להיות לטקסט שלך עצמך ולאבד את קיומך בממשות, אך בה בעת להיות בלתי-זוהה לטקסט שלך; פירושו להפוך לסוג של בדיה.

סימניו של המשבר שחוה המספר בתמונת הסיום של 'התרגולת בעלת שלוש הרגליים' — משבר הנפילה אל השפה וכינונו של ה-*manque-à-être* הנצחי — אינם ניכרים אפוא באמירה מפורשת כזו או אחרת, אלא בדרך עיצובו של הסיפור. הסיפור משחזר את המשבר

בדרך האמירה, ולא בתוכנה: הוא ממחיש במקום לדווח (Rimmon-Kenan, 1987: 176). במילים אחרות, דרך כתיבת הסיפור מגלה לנו את תוצאות השיבה אל האב, שהטקסט הגלוי — בכלי דעת — מסתיר: את הקושי לאחות את הקשר בין מראה העין לבין מראות הזיכרון ואת אובדן ה'אני', אובדן הגוף הראשון, גלותו של האדם מעצמו.

מעשה הסיפור של המבוגר, הטבוע, כמו כל מעשיו, בסממניה של אחיזת עיניים, מגלה אפוא, באמצעות מה שהוא עושה, את שאין הוא אומר במפורש. תופעה זו מאפיינת כמובן את השיח הפסיכואנליטי בכללותו: ההבחנה בין סיפר-כדיווח לבין סיפר-כהמחשה מקבילה להבחנתו של פרויד בין חזרה (repeating) לבין זכירה (remembering) (Rimmon-Kenan, 1987: 177). כשם שב'כפיית החזרה' (repetition-compulsion) ובחסי-ההעברה חוזר המטופל על עברו במקום לזכור אותו (פרויד, 1914: 116; 1920: 103), כך בסיפור שלפנינו משתחזרת טראומת-העבר דרך פעולת הכתיבה (Rimmon-Kenan, *ibid*). רק ניתוח של הסיפור כהמחשה, כחזרה, כפי שנעשה כאן, יכול על כן לחשוף את 'זהותו האמיתית' של הסיפור: את הטראומה הלא-מודעת, המוסרית היטב, של הנפילה אל השפה ואל השיח אל ה'אחר', טראומה שהטקסט הגלוי אינו יכול להכיל.

כפי שאראה בסעיף הבא, גם שזירתם של סיפורי המשנה האנלוגיים — על ברוריה, על תולעת העץ, על מחדש השמיכות והמזרנים וכמובן על התרנגולת בעלת שלוש הרגליים — עשויה להתפרש כהמחשה הבאה במקומו של הדיווח המילולי המפורש. סיפורי-משנה אלה, כשלעצמם ובאמצעות האנלוגיה שהם יוצרים (בעיקר התרנגולת) בין הסיפור לבין הסיפור, מבליטים את ההיבט הפרפורמטיבי של האחרון דרך המקום שהם תופסים כמסמנים בשיח המבכר את הדיבור העקיף, המטונימי והמטאפורי, על פני הדיבור הישיר — השיח של ה'אחר'.

4.2. השיח של ה'אחר' (II)

לכל אורך הדיון עד כה עסקתי רק באותם קטעים בסיפור, שדמותו של הילד מופיעה בהם. ואולם, ישנם גם קטעים אחדים שהילד נעדר מהם, ושעל כן אי אפשר ליחסם למספר המבוגר המוסר את שאר חלקי הטקסט. תיאור מעשיו של מחדש השמיכות והמזרנים והמפגש בינו לבין הנוכלים המחזיקים בתרנגולת (485-487), חילופי הדברים שבין ברוריה לבין הוריה בדרכם מבית הספר הביתה, בבית פנימה ובהחזירם אותה אל בית-הספר (488, 495), תיאור השיכור היושב במזנון (493, 494) ותיאור גופתו של מחדש השמיכות והמזרנים, המוטלת הרחק מבחי המושבה (495) — קטעים אלה אינם יכולים להימסר מפיו של הילד שהתבגר, שלא נכח במקום ההתרחשויות האמורות, אך הכללתם נחוצה לשמירה על הרצף וחשיבותם לסיפור אינה מוטלת בספק.

מפי מי נמסרים אפוא חלקים אלה של הסיפור? האם ישנו מספר נוסף המשתתף בקביעת האירגון והמבנה של היצירה, הדואג להשלים את הפרטים החסרים לבנייתה של תמונה

שלמה של ההתרחשויות? לנוכח העובדה שלשון המספר וסגנונו בקטעים אלה זהים ללשון ולסגנון הדיבור בשאר חלקי הסיפור, אני רוצה להציע את האפשרות שהם נמצאים בטקסט בזכות קיומו של השיח של ה'אחר', כלומר, בזכות הפער הקיים בין הסובייקט המספר לבין עצמו. הם נמסרים אפוא מפיו של אותו מספר מכוח היותו בלתי-זוהה לעצמו, באמצעות הקול ה'אחר' השותף בעיצוב השיח שלו.

השיח של ה'אחר' אינו מיוצג בטקסט באמצעות קול משלו. זהו 'קול' דומם, המוצא לו ביטוי באמצעות המספר, והאחראי על עיצובו של המארג הסיפורי. ברוח אמירתו של לאקאן, 'אני חושב היכן שאינני, ועל כן אני נמצא במקום שבו אינני חושב' (Lacan, 1977: 166), אני רוצה אפוא להציע לראות באותו 'אחר' את המחבר המובלע, היינו, אותה יישות המוצגת תכופות כ'האני האחר של הסופר' (Booth, 1961: 67, בתוך רמון-קיין, 1984: 85). לפני שניגש לברר את משמעות האנלוגיה בין המחבר המובלע לבין ה'אחר' (כלומר הלא-מודע), ברצוני לפרט את הסיבות שבשלן אני מוצאת אנלוגיה זו כמתאימה. בראש ובראשונה, פעילותו של המחבר המובלע (המכונה גם מחבר משתמע או מחבר מרומז), ולמעשה עצם קיומו, מובלעים בטקסט (רמון-קיין, 1984: 86), בדיוק כפי שהלא-מודע (או ה'אחר') משתמע מתוך התוכן הגלוי של השיח. שנית, המחבר המובלע נתפס כמי שבונה את המארג הסיפורי בכללותו (Chatman, 1978: 148, בתוך רמון-קיין, 1984: 86). הכרעותיו הספרותיות (כגון הבחירה בטכניקת הדיבור המשולב בסיפור שלפנינו) קובעות את אופיו של הטקסט. המספר עצמו אינו 'מודע' להכרעות אלה: הוא רק הפה הדובר את השיח שהתעצב שלא מכוחו שלו. המחבר המובלע הוא אפוא יישות או סמכות, הפועלת לצד המספר, במקביל לו, אך אינה זהה לו, והאחראית על עיצוב המארג הסיפורי. בדומה לכך, ה'אחר' הוא אותו חלק מן השיח שהסובייקט אינו מזהה כשלו, אינו מודע לקיומו ('הלא-מודע'), אמר לאקאן, 'הוא השיח של האחר' ([Felman, 1985: 1025]), אך הוא המעצב את השיח הגלוי שלו. ולבסוף, אף הוויכוח על מהותו של המחבר המובלע נותן בסיס להקבלה בינו לבין הלא-מודע. העובדה שיש הרואים בו יישות (תודעה מואנשת, או 'אני אחר'), ואילו אחרים רואים בו קונסטרוקט אימפרסונלי המוסק על ידי הקורא, מבטאת בדיוק את אופיו כ'אחר' שהוא, מצד אחד, חלק מן הסובייקט, ומצד שני הוא חיצוני לו, קונסטרוקט חסר צורה ודומם.

התפיסה הרואה את המארג הסיפורי בכללותו כתוצר השיח של ה'אחר', הלא-מודע, מכוונת אותנו, הקוראים, לנסות ולזהות את דרכי הפעולה הלשוניות (או השפתיות) של הטקסט, כלומר, לחפש בסיפר את עקבותיהם של תהליכי ההמרה הלשוניים הלא-מודעים, שהטקסט הגלוי נוצר ומתאפשר באמצעותם. שכן הסיפור, אליבא ד'לאקאן, פועל כשפה, הוא עצמו שפה, ומתגלות בו, על כן, הפעולות הלשוניות שעליהן נשענת כל מערכת שיח – הצירוף (המטונימיה) והברירה (המטאפורה) לפי יאקובסון, ההתקה והעיבוי בתרגומו של לאקאן (Jakobson, 1971: 1113; Lacan, 1977: 156, 160).

למעשה, הרמז העיקרי לאופן שבו יש לקרוא את הסיפור, נמצא בתוך הטקסט עצמו, באותו חלק שבו עובר המספר לדיבור בגוף ראשון:

מול הברז הגדול אשר ליד הרפת, בחצר האחורית של ביתי, זמן רב לפני כן, לפני כל הזמנים שידעתי, הייתה לי כמו יקצה מתוך חלום אל תוך חלום חדש. (490)

הטקסט הוא אפוא דמוי-חלום (וה'אני' הוא חלום בתוך חלום); הוא הרוכב הגלוי של טקסט אחר, סמוי מן העין, תוצר של שיח לא-מודע שקיבל את צורתו הנוכחית בזכות 'עבודת החלום'. היגד מפורש זה, המצטרף לתחושת הטישטוש, הביבלול והפרגמנטציה שהטקסט משרה בקריאתו, נותן את הצידוק למעשה פרשנות הרואה בתוכן הגלוי של סיפור המעשה גילגול-צורה של תמות לא-מודעות, שעברו תהליך של התקה (מטונימיה) ושל עיבוי (מטאפורה). אם יש לסיפור משמעות — אם יש לו מסומן סופי — היא צפריה אפוא להתגלות לא באמצעות בדיקת התוכן הגלוי הנמסר מפי המספר, אלא באמצעות זיהוי וניתוח של תהליכי ההתקה והעיבוי שהניבו תוכן זה — כלומר, באמצעות בדיקת אופן עיצובו של המארג הסיפורי, אותה עבודת חלום שהיא תוצר פעולתו של המחבר המובלע, ה'אחר' של המספר.

ניתוח מדויק של המארג הסיפורי לכל פרטיו יחרוג, כך נדמה לי, מכפי מידותיו של חיבור זה, ויטה את הדיון אל אפיקים פורמליסטיים יתר על המידה. עם זאת, אני רוצה להצביע כאן על מה שהוא אולי המאפיין הבולט ביותר של המארג הסיפורי, ושבו גם מתגלים, לדעתי, סימני פעולתו של ה'אחר': הביזור. כפי שהתחלנו לראות, בעלילת 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' שזורים סיפורי משנה אחדים, המאירים, כל אחד בדרכו, את סיפור העלילה המרכזי (סיפור התמודדותו של הילד הפרוטוגוניסט עם מות סבו) ועומדים כאנלוגיות החושפות את מבנה העומק של הסיפור, שהוא, כאמור, הפרדיגמה של עמידה מול סוד. בסיפורים אלה (על תולעת העץ, על מחדש השמיכות והמזרונים, על ברוריה, על התרנגולת בעלת שלוש הרגליים) מתגלה, לדעתי, השיח של ה'אחר' בצורתו הברורה ביותר. שכן כל אחד מסיפורי המשנה הוא גילגול-צורה של תימה העולה בסיפור במרומו — ואולי של אותה התימה עצמה. משחק המחבואים עם התולעת, המדמה את ניסיונותיו של הילד לרכוש לו שליטה במעשה הגילוי וההסתרה; ברוריה, שבמצבה הילדי היא אולי ההתגלמות המובהקת ביותר של מבוגר הנותן מחוץ למעשה הסוד — הסובייקט שבטרים ההדחקה וכינון תת-התודעה; ומחדש השמיכות והמזרונים, שהוא המבוגר המסרב למעשה הסוד, שבדבקתו הבלתי-מתפשרת באמת גוזר על עצמו מיתה — כולם כולם מטאפורות למצבו של הפרוטוגוניסט ולתולדות האפשריות שלו.

התרנגולת בעלת שלוש הרגליים היא אולי המטאפורה המובהקת מכול למצבו של הפרוטוגוניסט הילד. מקרטעת בכלוב בחששה מפני ההמולה האופפת אותה, התרנגולת היא קורבן למניפולציה אכזרית, שמטרתה לאחו עיניים. כמו הילד, היא חרדה בשל חוסר יכולתה לראות, ולכן גם להבין, את העולם הסובב אותה (492). הרגל השלישית, המודבקת, שהיא לתרנגולת משענת קנה רצון, מסמלת את חוסר יכולתו של הילד להישען על עצמו: החשד בעין, במראה, בממשות, הוא, כזכור, גם החשד ב'אני' ובוודאות קיומו בעולם (מטלון,

1995: 8). בהסתכלות כזאת, סצינת התרנגולת מסמנת שלב במהלך המבשיל בסיום הסיפור, של אוכדן מגעו של הילד עם העולם. הרגל המזויפת היא הצלע הרופפת במשולש היחסים של הילד והוריו, ויכולה, למעשה, לסמן כל אחד משותפיה: את הילד, שאיבד את ביטחונו במראה עיניו ואינו יכול עוד להישען על עצמו להכרת העולם; את האב מאחז העיניים, שבגד באמונו של הילד; ואת האם, שנעדרת כמעט כליל מן הטקסט, ושהיעדרה מותיר את הילד חשוף למעשי הרמייה של המבוגרים. מעבר לכך, סצינת התרנגולת מכילה גם את סימני תסביך אדיפוס של הילד – ואת פתרונו. תלישתה האלימה של הרגל המודבקת, דמויית הפאלוס, מסמלת את חרדתו של הילד מפני סירוס בידי אביו. התרנגולת הנקבה היא כמובן הסוואה של התרנגול הגבר, הסוואה שהלא-מודע אחראי לה. בה בעת, מעשה 'סירוס' זה הוא שמאפשר את שחרורה של התרנגולת מכלאה: פריצת הכלוב בידי העגלון, כדי לתלוש מעליה את הרגל השלישית, היא שמאפשרת לתרנגולת לברוח. ההסכמה למעשה הסירוס היא אפוא המפתח לחופש; הילד, כך אנו מסיקים, ייאלץ לקבל את החוק, שכן הוא שיתן לו חיים.

הדמויות המופיעות בסיפורי המשנה, ובפרט התרנגולת בעלת שלוש הרגליים, הן אפוא מטאפורות למצבו של הילד, המגלות לנו בדרכים עקיפות דברים שאינם נמסרים בטקסט במישרין. על אף ההקבלות הרבות והברורות בין מצבה של התרנגולת למצבו של הפרוטוגוניסט, נמנע המספר מלהצביע במפורש על הדמיון שביניהם, וזאת משום שהוא אינו רואה דמיון זה; הוא אינו מזהה את עצמו בסצינת התרנגולת, משום שהלא-מודע הוא, בדיוק, אותו חלק מן ההיסטוריה של הסובייקט, שהוא אינו מזהה כשלו. הלא-מודע, אמר לאקאן, הוא השיח של ה'אחר'; הוא אותו חלק בסובייקט שמדובר (במילים) אך אינו זוכה להכרה (Felman, 1985: 1025).

המספר ב'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' עומד אפוא בה בעת בשני מקומות שונים: האחד הוא מרכזו של השיח המודע – מקומו של המסמן, שממנו הוא מדבר בקולו שלו, והאחר הוא מרכזו של שיח לא-מודע – תחומו של המסומן, משם הוא מדבר בקולו ה'אחר', קולו של המחבר המובלע.¹³ המחבר המובלע הוא ש'חושב את המספר'; הוא זה שמפעיל את מנגנוני הסימון (המטאפורה, המטונימיה) הנותנים לשיח את צורתו הבלתי-ניתנת-לפענוח, לזיהוי, להכרה. מטאפורה התרנגולת היא גילגול הצורה של תמה לא-מודעת (ואפשר אף לומר, של תמות אחדות המתכנסות כולן אל הדימוי היחיד), שיכלה להיכנס לנרטיב רק בצורתה המודחקת, המסופרת: רק כמסמן.

ואולם, התרנגולת היא מטאפורה לא רק למצבו של הפרוטוגוניסט, אלא למצבו של הטקסט בכללותו. העובדה שסיפור אוטוביוגרפי, שמספר מוסר בו את קורותיו מימי ילדותו, נקרא דווקא על שם התרנגולת בעלת שלוש הרגליים, שהיא מעשה של אחיזה עיניים,

מותחת יותר מקו אחד של דמיון בין מצבה של החיה המסכנה לבין מצבו של הטקסט בכלל. הסיפור כולו הוא אפוא מטאפורה – מעשה של הסתרה, אפילו של רמייה, דבר אחד העומד במקומו של דבר אחר. התרנגולת, כמטאפורה, נותנת לסיפור את צורתו; היא הסימפטום של מצבו של המספר ושל מצבו של הטקסט גם יחד (הסובייקט והטקסט, כך ראינו, הם היינו הך).

לסימפטום יש אפוא צורה של מטאפורה, כדברי לאקאן. האופנות המטאפורית היא שנותנת צורה לסימפטום, אך לא רק משום שהיא מציבה מסמן אחד במקומו של אחר (את התרנגולת במקומו של הילד) ובכך מסתירה את מקורותיה של הטראומה המינית (Muller and Richardson, 1982: 168), אלא גם משום שהמטאפורה, כמעשה של הסתרה, היא הסימפטום של מצבו של המבוגר. הקיום בשפה, המבדיל את המבוגר מן הילד, מדיר את הסובייקט מעצמו, וכך גוזר עליו להסתיר. מעשה הסיפור (הסימון) של המבוגר טבוע אפוא בסממני ההסתרה ואחיות העיניים, בדיוק כמו מעשה התרנגולת שעל שמו הוא קרוי; הוא בהכרח בלתי־יזוהה לעצמו, וכך יש לקרואו: כמטאפורה לעצמו.

ואולם, פעולתו של ה'אחר' במארג הסיפורי – הביזור שהוא אחראי לו בטקסט – מתגלה לא רק בציר המטאפורי, אלא גם בציר המטונימי, ציר הצירוף. כפי שכתב יאקובסון, התקרמותו של השיח מתנהלת בשני ערוצים סמנטיים: נושא אחד יכול להוביל לאחר דרך הדמיון ביניהם (ערוץ מטאפורי), או דרך הרצף שהם יוצרים, כלומר, דרך סמיכותם זה לזה (ערוץ מטונימי) (Jakobson, 1971: 1113-1114). על אף ש'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' מקיים מסגרת עלילתית הקושרת את ראשיתו ואת סופו – סיפור התמודדותו של ילד עם מות סבו – הרי שמסגרת זו רופפת למדי לאורכו, בשל סיפורי המשנה השזורים בעלילה המרכזית. הללו נקשרים אמנם, בסופו של דבר, עם קורותיו של הפרוטגוניסט ביום ההתרחשויות, ואולם קשר זה אינו מתברר מיד, ועד להתבררותו נפגעת קשות תחושת הרצף של הקורא. למעשה, עצם קיומם של סיפורי המשנה על ידי לדבר על 'עלילה מרכזית' שהללו שזורים בה, לכאורה. מבנה השתי-וערב של הטקסט – המעברים התכופים ממקום למקום, מדמות לדמות, מאפיזודה אחת לאחרת – ממילא מנשל אותו מקיומו של מרכז, של עוגן עלילתי הקושר אליו את כל חלקי הטקסט. הסיפור אינו נשען אפוא על קו עלילה מרכזי שעלילות המשנה נארגות אל תוכו; הן-הן עצמו ובשרו של הטקסט, הנותנות לו את קיומו ואת מירקמו הייחודי.

מבנה דמוי־רשת זה, המשולל מרכז או עוגן להיחלות בו, המקדש בכל רגע מוקד סיפורי חדש, אך בו ברגע כבר שולל ממנו את בכורתו; מבנה טקסטואלי מבוזר זה, שאין בו אף לא עלילה אחת המאפילה על רעותיה ומצליחה לנכס לעצמה מעמד של מרכז בלתי מעורער; השתברות מתמדת זו של הטקסט לחלקים-חלקים, שכל אחד מהם ממיר את קודמיו בתמונת-מראה חלקית, זהה ולא-זהה, שגם היא, בתורה, תוחלף באחרת, באותה תנועת חיפוש (מטונימית) אחר מרכז, אחר עוגן, אחר התגלות, באותה תשוקה מתמדת לאחדות, למובנות, אל איזה סוף (אל האב) – כאלה, בדיוק, מתגלה המבנה הלשוני של הטקסט, של השיח של ה'אחר', שממילא הוא גם מבנה הסובייקט, שכמבוגר נגזר עליו להיות בעצמו

למערכת שיח ולהתגלות רק דרך שרשרת הסימון, דרך רצף של מסמנים, שכל אחד מהם מאיר חלק מסוים, תמיד רק חלק, של זהותו. ולא רק המבנה השפתי של הלא-מודע מתגלה כאן, אלא גם המבנה הלא-מודע של השפה, של הנרטיב — היפוך אמירתו של לאקאן שעשה הוא עצמו;¹⁴ שכן אותם המרות וצירופים המתרחשים לנגד עינינו, אותן אפיונות המתפתלות בתוך הסיפור, המתכתבות זו עם זו והממירות זו את זו ללא הפסק, הן לב-ליבו של הסיפור והן המכוננות אותו כטקסט.

5.5. בין חיים למוות, הכתיבה

בראשית פרק זה הצבעתי על שלושה דברים, ההופכים את תמונת הסיום של הסיפור למפתח להבנתו: שיבתו של האב הנעדר, שכמיהתו של הילד אליו עוברת בסיפור כחוט השני; התכונות המשותפת של האב ושל הילד בחדר הריק, המסמנת את כניסתו של הילד אל הסוד (סוד אחיזה העיניים) ודרך כך אל הסדר הסמלי; ואמירתו של הילד 'סבא שלנו מת', שהיא אות, לכאורה, לקבלתו את מות הסב. לסיום פרק זה של המאמר ברצוני לחזור אל אמירה זו ולנסות לברר ביתר העמקה את משמעויותיה, בפרט לאור הדברים שנאמרו עד כה. כמו המבט החותם את הסיפור, הסוגר מעגל שנפתח בראשיתו (מראה הסב המת בתמונת הפתיחה), כך גם אמירתו של הילד בתמונת הסיום (496) עומדת כנגד אמירתה הזוהה של האם בתמונה הפותחת את הסיפור. 'סבא שלנו מת' (482), היא חוזרת ומשננת לבנה את המציאות החדשה שהוא עומד נכחה והמאיימת לנפץ את עולמו. רכינתה אליו, כדי שפניה יהיו מול פניו, ההבעה המוזרה שלובשות פניה, שאין לדעת אם היא מבטאת חרדה או שמחה לאיד, השקט האופף אותה — מכל אלה לומד הילד, כי רצונה הוא להרע לו, וכי לא יהיו שום ויתורים בעניין זה' (שם). המפגש הישיר וחסר הפשרות שהיא כופה עליו עם מציאות המוות, נעדר כל אפשרות למפלט, כל סיכוי לאשליה.

דמותה של האם בסיפור מייצגת אפוא את ראיית המציאות כהווייתה — את המגע הישיר והבלתי אמצעי בממשות, מגע העין הרואה, הנעדר מחיצות בין האדם לעולם, שהוא הקיום הטרומ-מילולי בסדר הדמיוני (imaginary order). בה בעת האם היא, באיזה אופן, נציגתו של הסדר הממשי (real order) — של הטראומטי, של הבלתי אפשרי, של הבלתי-ניתן-לאומרו: המגע הישיר, הקרוב, עם המציאות, מאיים להרוס את עולמו הפנימי של הילד. הקיום הסימביוטי עם העולם הוא אפוא גם קיום טראומטי, והסדר הדמיוני והסדר הממשי הם אולי אותו סדר עצמו.

כיצד עלינו להבין, אם כן, את משמעות אמירתו של הילד 'סבא שלנו מת' בתמונת הסיום, המשחזרת מילה במילה את דבריה המאיימים של האם? קריאה הרואה באמירה זו

ערות להבנה ולהשלמה אמיתית, שהילד מגיע אליהן בזכות נוכחותו התומכת של האב, או סימן ליכולתו להפנים את עובדת המוות אל תוך תמונת עולמו מבלי לקרוס,¹⁵ אינה עולה בקנה אחד עם המסקנה, שקבלת מותו של הסב על ידי הילד היא, במידה מסוימת, גם קבלת מותו שלו. בקריאה לאקאניינית כמו זו שאני מנסה להציג כאן, אמירה זו משלימה את מהלך כניסתו של הילד אל הסוד, כלומר אל הסדר הסמלי. סימון הנעדר ('סבא שלנו מת'), לפי לאקאן, הוא הפרדיגמה של השפה ורגע הכניסה אליה (Muller and Richardson, 1982: 79). זהו אפוא הרגע שבו מתממש במלואו ה-*Fort! Da!*, שאת ניצניו ראינו באפיוזות המשחק עם תולעת העץ.

ואולם, דבריו של הילד מסמנים את כניסתו אל הסדר הסמלי במובן נוסף, עמוק יותר. קבלת מבטו של האב בתמונת הסיום מסמנת את פתרון התסביך האדיפלי של הפרוטוגוניסט, שאת עקבותיו מצאנו במקומות שונים בטקסט (בעיקר בדיון על סצינת התרנגולת ועל הקשר שלה אל המפגש עם ברוריה). בהצהירו 'סבא שלנו מת', מעיד הילד על כך שוויתר על המשאלה להרוג את אביו, ויתור שמשמעותו, בהכרח, הסכמה למעשה הסיורוס. הסב המת הוא בה בעת התקה של רצח האב (הילד 'הורג' את סבא במקום) וקבלת מותו שלו, דרך ההכרה בממשי.

אמירתו של הילד מבטאת, אם כן, הכרה במוות, אך לא כזו שיש עימה הבנה והשלמה. הילד מכיר (הכרה פרפורמטיבית; כזו המושגת באקט הדיבור עצמו) במוותו של הסב, אך לא משום שהתבגר ושעל כן הוא מסוגל עתה להתעמת מקרוב עם המוות, אלא כחלק מתהליך התרחקותו ממנו (ומן הממשות בכלל) — תהליך שהוא, כך ראינו, לב ליבה של ההתבגרות. הוא מקבל את מות הסב, שהוא גם מותו שלו, ככורח בלתי נמנע של הכניסה אל הסדר הסמלי: כדי למות כילד, אך לקבל חיים כמבוגר בשפה. בפרפרזה על דברי לאקאן (Lacan, 1978: 245, בתוך Felman, 1985: 1028) אפשר אפוא לומר, ש'מוות' הוא לא רק מילתו האחרונה של הסובייקט ביחס לשיח שהוא אינו מכיר (תת-התודעה שלו), אלא גם מילתו הראשונה ביחס אליו. לסמל פירושו, לכלול את המוות בשפה כדי לשרוד; אך לא משום שהכרתו של הסובייקט במוותו (בהיותו מופקע מעצמו) מסמנת את קבלתו את ה'אחר' שבו ואת הולדתו אל תוך ההיסטוריה שלו, כדברי שושנה פלמן (Felman, 1985: 1029), אלא בראש ובראשונה משום שקבלת המוות (מותו) על ידי הילד היא-היא התנאי להתנכרותו לעצמו — לכינון תת-התודעה.

'סבא שלנו מת', אומר אפוא הילד, מטמיע את המוות אל תוך השפה; ואמירה זו, המבטאת את ויתורו על עצמו, את הסכמתו למות כדי להיות ל'אחר' נטול עיניים וזיכרון, ממילא כבר הופכת את המוות למסמן ומרחיקה את משמעותו שבממשות. קבלת התנאי שמציב האב לכניסתו של הילד אל הסדר הסמלי (ההסכמה למעשה הסיורוס) היא ממילא גם

רגע הכניסה אל השפה (רגע הסירוס עצמו) וראשית תהליך הסימון, שכן כהסכמה לא-מודעת היא יכולה להיכנס לטקסט רק כמטאפורה: המוות הוא מוות בשפה – כבר גילגול צורה של עצמו.

בתמונה החותמת את 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' בא אפוא על סיומו תסביך אדיפוס של הפרוטוגוניסט, עם שהילד מפנים את מבטו של האב (המעלים, המטשטש – המסמן) כעיקרון המכונן של השיח. עתה אנו יכולים לראות כיצד מתלכדות שתי המשמעויות של ה'אחר' שעמדתי עליהן קודם לכן.¹⁶ השיח של ה'אחר' פירושו, בה בעת, השיח של האב (שהתבוננותו מנכסת לה כאן מעמד של בכורה) והשיח של המספר (שהפך אחר מעצמו), משום שבסוף הסיפור השניים הם היינו הך: כאשר המספר מפנים את החוק, את הפונקציה האבהית (ההסמלה), הוא הופך, במובן מסוים, להיות בעצמו לאב. היותו ל'אחר' מעצמו נובעת, בדייק, מן ההכרעה שהכריע לטובת התבוננותו של הזולת שהוא אביו.

הילד מבכר את המבט המטשטש, המערפל, של אביו על המציאות, על פני ההתבוננות פקוחת העיניים של אימו, משום שמבטו של האב, ההופך נוכחות להיעדר, מאפשר לו את שלא מאפשרת לו האם. האב, מאחז העיניים, אמנם הותיר בילד סימני שאלה רבים סביב מות הסב, אך הוא גם שאיפשר לו לשלוט במעשה הגילוי וההסתרה, כלומר, לכתוב. השפה, מתנה זו שהוא מעניק לילד ושמציתה בו את תשוקתו, גם מעניקה לו, דרך כינון הלא-מודע, מפלט מן הקשר הבלתי-אמצעי עם הממשי, עם הטראומטי. החיץ שהיא מכוננת בתוככי נפשו של האדם, אותו קו שבר (bar) בין מסמן למסומן המאפשר (ומגלם) את ההדחקה, הופך את מראות העין לסימנים מתים, מופשטים, ומעמיד את החווה במקום חיצוני ביחס לחוייתו: ככותב.

הקיום בשפה כרוך אפוא באובדן המגע החיוני והבלתי-אמצעי של האדם עם עצמו ובכינונה של תשוקה אינסופית, מתמדת, אל ה'אני' הנעדר, אך בה בעת, קיום זה הוא שמאפשר לאדם לספר את סיפורו. בכל מבוגר, מראה לנו הסיפור, נותר משהו מן הילד, שהוא אולי הקושי להכיל את מורכבותו של העולם והכמיהה למתווך, למצב של היות מוכל באחר – הקושי לראות והכמיהה להיארג אל תוך התבוננות אחרת. מעשה הסיפור הוא דרכו של המבוגר להיות, בר-בזמן, עין ומתווך לעצמו, שכן הכתיבה מאפשרת לו להתבונן בעצמו מרחוק, מבעד לחיץ ולתווך שיוצרת השפה. הוא יכול אפוא לכתוב את סיפורו דווקא משום שהוא מסכים להיעדר; דווקא משום שהוא מסכים, באותם הרגעים שבהם המציאות מאיימת להרוס את עולמו, למעשה אחיזת העיניים.

ג. מסיפור לטקסט: האב הבדיוני

בחלק האחרון של המאמר ברצוני להשתהות מעט בנקודת הסיום של הסיפור, רגע שיכתו של האב. אם מותר להשתהות דווקא במקום שהתשוקה (האדיפאלית, של הקורא) באה בו על סיפוקה – דווקא במקום שמתממשת בו (לפחות לכאורה) ההבטחה לגילוי, לידיעה, למשמעות (Brooks, 1994b: 31) – אזי ברצוני לסיים חיבור זה בדיון על הפונקציה הטקסטואלית של האב, וליתר דיוק, על האב כפונקציה טקסטואלית. זהו המשכו הישיר של הדיון על תפקודו המסמן של האב ועל הפנמתו בידי הפרוטגוניסט בתמונה החותמת את הסיפור.

במבוא לספר *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, כותב רוברט קון דיוויס, כי אחת האקסיומות של החשיבה הלאקאניינית גורסת, כי 'סוגיית האב בסיפורת, בכל אחד מגילגולי הצורה האפשריים שלה, היא בבסיסה סוגייה של היעדר-אב'. כל התגלות של האב בטקסט, אומר דיוויס, היא, למעשה, הגדרה מחדש של היעדרו ממנו (Davis, 1981a: 3). באותה מידה של צדק אפשר לומר, שכל טקסט הוא תמיד גם דרכו של האב להנכיח את עצמו. העיקרון האבהי הוא עקרון הסימון, המאפשר את הכתיבה מלכתחילה. כך, למרות אחיזת העיניים שהוא מלמד לילד, ממשיך סיפורו של קנו לשאוף אל האב הנפקד ומחזירו בסופו של דבר (בסופו שלו), משום שבלעדי האב – בלעדי השפה – אין לו קיום.

הטקסט זקוק אפוא לאב. המקום שזה תופס בו הוא תמיד של נקודת ראשית ונביעה, ועל כן סיפור התרנגולת בעלת שלוש הרגליים לא יכול היה להסתיים אלא במקום שעצר בו. שיכתו של האב היא נקודת הסיום ההכרחית של הסיפור (של כל סיפור?), משום שמתמלא בה התנאי היסודי ביותר להתקיימותו.

ואולם, דומה כי סופו של הסיפור אינו מקיים תנאי יסודי אחר, שפיטר ברוקס עומד עליו. התשוקה שמניעה את הקורא, הוא מצטט מפי רולאן בארת, היא התשוקה למשמעות. היות שמשמעות נובעת מ'פענוח' מלא של הצופן (של הטקסט), הרי שתשוקה זו היא, בסופו של דבר, התשוקה לסוף (להגיע לסוף הסיפור, לדעת הכול). אנו קוראים את הסיפור, מסכם ברוקס, כהבטחה לסוף שישליט קוהרנטיות וסדר (Brooks, 1994a: 282-283).

בנקודת הסיום של הסיפור הייתה אמורה אפוא להתגשם לא רק הציפייה לשובו של האב, אלא גם השאיפה למשמעות, לקוהרנטיות ולסדר. למעשה, הללו הן היינו הך. במאמרו, 'The Captive King: The Absent Father in Melville's Text', מנגיד דוראן שתי אופנויות של נרטיב, המייצגות, בעיניו, שני סוגי קשרים אל הסדר הסמלי. האופנות האחת היא לינארית, סדורה, קוהרנטית, והיא מעידה על הפנמה מוצלחת של הפונקציה האבהית (ההסמלה). האופנות האחרת היא פתלתלה, מתעתעת, בלתי-יציבה ונעדרת הבחנה (בין מסמן למסומן), והיא מעידה על כישלון (חלקי לפחות) של הפנמת המטאפורה האבהית. שני מודוסים אלה יוצרים בטקסטים של מלוויל מתח בין המוסמל – הנרטיבי, הזורם,

העלילתי, לבין הלא-מוסמל – המאובן וחסר-התנועה, או, לחלופין, המתעתע והבלתי-יציב, המאיים על עצם התקדמותו והמשכיותו של הנרטיב (Durand, 1981: 51).

דוראן קושר את הנרטיביות – את ההתקדמות הסדורה, הליניארית, הרציפה של הטקסט – עם נוכחותו של האב ועם הצלחה בכינון השילוש האדיפלי. הנרטיב הסדור הוא בעיניו ההתגלמות המובהקת ביותר של התהליך הסמלי. בקעים במארג הטקסטואלי, בילבול, חוסר רציפות, תגודתיות רבה יתר על המידה ושאר פגמים בורמה העלילתית, הם ה'אנטי-נרטיב', המעיד על כישלון בפתרון תסביך אדיפוס: על מותו או על היעדרו של האב.

אפשר היה אפוא לצפות, שחזרתו של האב בסיפור שלפנינו, כנקודת הסיום של הסיפור וכרגע פתרונו של התסביך האדיפלי, תהיה נקודת הראשית של נרטיב רציף, ברור ומאורגן היטב. ואולם, 'התרגולת בעלת שלוש הרגליים' אינו מספק נרטיב שכזה. שיבתו של האב מכוננת טקסט פרגמנטיבי, מבולבל ומטושטש, עתיר בקעים וסדקים ברצף הזמן, המקום והעלילה, הפוגמים בהמשכיותו והמכבידים על התקדמותו. בניגוד לדבריו של דוראן, הקיום בסדר הסמלי אינו מוזהה כאן עם הנרטיב הקוהרנטי והסדור, אלא דווקא עם הפרגמנטציה ועם הפירוק, אפילו עם הנוירוזה. בפער שהוא יוצר בין הרצוי למצוי, בין האדם לבין עצמו, הוא כופה על המבוגר ניכור ופיצול פנימי – את השיח של ה'אחר'. רגע השיבה אל האב הוא אפוא לא רק רגע כינונו של הנרטיב, אלא גם הרגע שבו נגזר על נרטיב זה להתנפץ. כדי לדבר חייב הסובייקט לוותר על האפשרות להיות מובן.

הניסיון לארגן את השיח בנרטיב כדי לעבד טראומת ילדות שנותרה, במובן מסוים, בלתי פתורה (טראומת הכניסה אל הסוד: לאן נעלם סבא, שפירושו 'מי אני', או 'היכן אני') – נכשל. כמו הילד המשחק ב'מעבר לעקרון העונג' לפרויד, המנסה לקנות לו שליטה על הלא-מובן, כך מנסה המבוגר לשחזר בסיפורו מציאות קודמת, כדי לפענח אותה ולפזר את העירפול האופף אותה. אקט הכתיבה, אומר ברוקס, מונע בידי הרצון לחזור על, לשחזר את, וכך לשלוט ב- (Brooks, 1994a: 285). חזרה שכזו עשויה להוליד עיבוד של הטראומה והחלמה: אירוגנו של סיפור-החיים האישי בנרטיב קוהרנטי, ברור, נעדר פערים, כזה המסביר טוב יותר את עברו של הסובייקט, הוא בעל כוח תרפויטי (Brooks, 1994b: 47, 49, 53).

ואולם, השבתו של האב בסיפור (שם, בסופו של דבר, היא מתרחשת) אינה יכולה לתת בידיו של המספר המבוגר את הפתרון שנתנה לו כילד (בסיפור). המספר משיב את האב הנפקד אל סיפורו בתקווה שזה (כעיקרון טקסטואלי!) יצליח גם הפעם, כמו בילדותו, לחלצו מן המשבר ולהשליט קוהרנטיות וסדר בעולמו. ואולם, התקווה ששובו של האב בסיום (או שהסיום, כרגע שובו) ישליט קוהרנטיות בסיפור וייתן לו משמעות – מתבדה. 'חזרתו' של האב בפעם השנייה (בסיפורו של המבוגר) אינה נושאת עימה כל פתרון, משום שהדרישה לסיפור קוהרנטי, רציף, בהיר, היא מעבר לכוחה של השפה. כל הנרטיבים צפויים להיכשל, במובן מסוים (Davis, 1981b: 187), לא משום שהאב הסמלי לעולם נעדר מן הטקסט, אלא דווקא בגלל נוכחותו בו ובגלל ה'אחרות' שהוא כופה על הסובייקט. המטאפורה, כל עוד היא מתקיימת בשפה – והלא אין לה קיום אלא בשפה – מסרבת

להיות הדבר שבמקומו היא עומדת. היא מסרבת למעשה הגילוי, וכך אינה מאפשרת את החזרה לאחור, אל המודחק; היא מבכרת את ההתגלות החלקית, וכך מפרקת את הטקסט מבפנים.

על המספר המבוגר נגזר לגלות מעצמו – ולא לשוב אל עצמו לעולם. שחזור מאורעות הילדות נדון לחזרה ללא-מוצא על האירוע הטראומטי שהצריך אותו מלכתחילה – מעשה ההסתרה – משום שכל עוד הוא נעשה בשפה, אין הוא יכול לפרץ את גבולות המטונימיה והמטאפורה, גבולות השיח של ה'אחר'. מעשה הכתיבה אינו יכול לאחות את השבר, משום שהעיקרון המכונן את הטקסט מלכתחילה (כלומר, האב) הוא מקור השבר עצמו. במילים אחרות, הנפילה אל השיח של ה'אחר' היא טראומה שאינה ניתנת לעיבוד בשפה, בסיפור; היא אינה מאפשרת את התגלותה בנרטיב בהיר וסדור, משום שכל פעולה בשפה היא כבר מעשה של 'אחרות' – של הסתרה, של טשטוש, של פירוק.

שיבתו של האב בסיפור (בפעם הראשונה) מכוננת אותו אפוא כיעד הסופי, המוחלט, של כל נרטיב (או סיפור) מאותו רגע ואילך. היא הופכת את האב ליעד של כל מסע, של כל ניסיון לכתוב: חזרתו (repetition) של המספר הופכת לחזרתו (coming back) של האב. ככל שיעמיק המספר לחקור את עברו, ככל שיכתוב ויחזור וישכתב את קורותיו שבילדות, כך תלך ותתפוגג יכולתו לדעת את עצמו בנרטיב רציף, ברור, מהודק. ככל שיעמיק אל השפה ואל הסיפור, אל תוך ה-story שלו, כן יתרחק מההיסטוריה שלו, his-story¹⁷, וכן תגבר בו כמיהתו למשמעות ולסדר – הכמיהה אל האב, אל הנרטיב, שאינה טומנת בחובה אלא פירוק נוסף של הטקסט, התרחקות נוספת מה'אני', וחזור חלילה.

שיבתו של האב אל הטקסט כדמות, מכוננת אותו כעיקרון טקסטואלי – כעיקרון הקובע מעתה ואילך את הדינמיקה של הטקסט, של כל טקסט, כדינמיקה מתמדת של חזרה. צדק אפוא פיטר ברוקס (Brooks, 1994a: 283) באומרו, שהסוף – סופו של סיפור – הוא מטאפורה: שיבתו של האב בתמונת הסיום של 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' היא אכן מטאפורה לחזרתו האינסופית בסיפור. מרגע שנפל אל השפה, אין תשוקתו של הסובייקט אל עצמו מוצאת לה מקום אלא במעשה הכתיבה, וכך שוב ושוב. שכן השפה היא הסוד האחרון – שמאחריו אין מאומה: היא הקיר הדומם, הבלתי-עביר, שנגזר על הסובייקט להישאר לעולם בצידו האחד בלבד.

ידי נשמטה מאחיזת הברז הסולד והערבי עדיין המשיך בניגונו מתוך הרפת. צלילי הכינור הערבי והנעימה הדקה והמתמשכת ללא סוף, בקול של חיה מזורה, קורעת לב בהתייפחותה, נוהמת את געגועיה אל מקומות אחרים, הודיעו לי כי מאותו רגע כל צעד שאצעד וכל מעשה שאעשה וכל עניין שאגע בו יהיו לי סוד אחרון שאין לגלותו לאיש לעולם. כי ידי נגעה בקיר האחרון – שמאחריו אין מאומה. (491)

סיכום

הנרטיב, כותב פרנק קרמוד, הוא תוצר של שני תהליכים השזורים זה בזה, אשר האחד מהם חותר לבהירות ולדיוק, ואילו האחר נוטה לסודיות ולהסתרה (Kermode, 1980: 86). בכל טקסט ישנם חלקים הפוגמים בתחושת הרצף והבהירות, סודות שיש לחשוף בתהליך הפרשנות. התשוקה לרצף – לסדר, לאירגון, לבהירות – עלולה לעלות במחיר הדחיקתו של סוד. ואולם, הסוד ימצא במקומו, ואחת הדרכים לגלותו היא לחפש בטקסט את עקבותיה של ההדחקה. אין זו קריאה שיגרתית, מסכים קרמוד, ואולי אף אין זו דרך הקריאה שהכותב התכוון לנתב אליה את הקורא. רוב הקוראים מחפשים בסיפור, כמו בכל אקט אחר של תקשורת, סגירות ומסר, ונראה להם מוזר להטיל ספק במשמעות דברי הכותב. ואולם, קריאה המסתפקת בגילויים המיידיים, המפורשים, של הטקסט, והנשענת רק על חלקיו העולים בקנה אחד עם הרצף ועם המסר, עולה במחיר דחיקתם לשוליים של החלקים הסמויים והעלומים יותר של הסיפור, שמצריכים קריאה איטית וזהירה, ושעשויים לחשוף בו משמעויות חדשות ושונות בתכלית (Kermode, 1980: 87-88).

קריאה לאקאניינית של 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' ודאי שאינה שגרתית, וספק אם יש לה יסוד במחשבתו של קנו. קריאה הרואה בו, בפשטות, סיפור התבגרות של ילד צעיר, סיפור על כניסה למשבר ועל היחלצות ממנו בזכות תמיכתו של אב אוהב – היא לא רק אפשרית, אלא גם מתבקשת, ובמובנים רבים היא אף 'טבעית' יותר. ואולם, בדיוק כפי שייצורו של סיפור נוסף (more story) אצל המטופל הוא האישור לנכונות דברי המטפל, כך פרשנותו כקוראים מתאשרת, אם היא חושפת רשתות חדשות של קשרים ושל משמעויות, אם היא מרחיבה ומבארת עוד את הטקסט (Brooks, 1994b: 57); ובמבחן זה, כך נדמה לי, הקריאה הלאקאניינית עומדת יפה לא פחות מצורות פרשנות אחרות.

המבנה הרב-רובדי של סיפורי מומנט מוסיקלי מאפשר לסיפור 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים' להכיל בתוכו, בה בעת, שני סיפורים: סיפור פשוט, ילדי, מפויס, וסיפור 'אחר' – בוגר, מתוחכם וכמוס יותר. כפי שכל התבוננות בוגרת משמרת בתוכה מבט ילדי, כך גם הסיפור ה'לאקאנייני' משמר בתוכו את סיפור הילדות התמים, שממנו הוא צומח ונבנה. כפי שבכל מבוגר יש ילד שלא צומח, כך כל סיפור הוא לא רק תילי הפרשנות המתלווים אליו, אלא גם הגירסה הפשוטה, המיידית, הגלויה, של עצמו. הקריאה הלאקאניינית – הסודית, ה'אחרת', המתקדמת דרך הפענוח החלקי, ההדרגתי, של רמזים ושל שבטי טקסט – אינה מוציאה את הקריאה הראשונה ואינה מוצאת על ידיה; זו לצד זו הן שוכנות בטקסט בשלום. בתשובה לשאלה האם יכולה הפסיכואנליזה להתבונן בטקסט ולראות בו דבר זולת עצמה,¹⁸ אפשר אפוא לומר: כן, בלא ספק.

ביבליוגרפיה

בלבן, אברהם

1982: 'בין הכינור לפלמ"ח', מאזניים נ"ה, 4-5: 56-52.

הרציג, חנה

1994: השם הפרטי: מסות על יעקב שבתאי, יהושע קנז, יואל הופמן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

1998: הקול האומר: אני. מגמות בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.

לוי, נילי

1997: מרחוב האבן אל החתולים: עיונים בסיפורת של יהושע קנז, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

מטלון, רונית

1995: 'הגיהנום של הראייה', הארץ, מוסף ספרים, 26.4.1995.

פרויד, זיגמונד

1914: 'היזכרות, חזרה ועיבוד', הטיפול הפסיכואנליטי, עם עובד, תל-אביב.

1920: 'מעבר לעקרון העונג', כתבי זיגמונד פרויד, דביר, תל-אביב.

קנז, יהושע

1998: 'התרנגולת בעלת שלוש הרגליים', חמישים שנה, חמישים סיפורים (ערך: זיסי סתוי), ידיעות אחרונות, תל-אביב: 496-482.

רמון-קינן, שלומית

1984: הפואטיקה של הסיפורת בימינו (תרגמה: חנה הרציג), ספרית פועלים, תל-אביב.

Booth, Wayne C.

1961: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago.

Brooks, Peter

1994a: 'Freud's Masterplot', *Yale French Studies* 55-56: 280-300.

1994b: *Psychoanalysis and Storytelling*, Blackwell Publishers, Cambridge, MA, USA, and Oxford, UK.

Chatman, Seymour

1978: *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

Davis, Robert Con

1981a: 'Critical Introduction: The Discourse of the Father', in: Robert Con Davis (ed.), *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, The University of Massachusetts Press, Amherst: 1-26.

1981b: 'Epilogue: The Discourse of Jacques Lacan', in: Robert Con Davis (ed.), *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, The University of Massachusetts Press, Amherst: 183-9.

1985a: 'Introduction: Lacan and Narration', in: Robert Con Davis (ed.), *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London: 848-59.

1985b: 'Lacan, Poe, and Narrative Repression', in: Robert Con Davis (ed.), *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London: 983-1005

Durand, Régis

1981: 'The Captive King": The Absent Father in Melville's Text', in: Robert Con Davis (ed.), *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text*, The University of Massachusetts Press, Amherst: 48-72.

Felman, Shoshana

1985: 'Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis', in: Robert Con Davis (ed.), *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London: 1021-53.

Fink, Bruce

1995: *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Jakobson, Roman

1971: 'The metaphoric and metonymic poles', in: Hazard Adams (ed.), *Critical Theory Since Plato*, Harcourt Brace Jovanovich, New York: 1113-6.

Kermode, Frank

1980: 'Secrets and Narrative Sequence', *Critical Inquiry* 7: 83-101.

Lacan, Jacques

1997: *Écrits: A Selection* (Trans. Alan Sheridan), W. W. Norton & Company, New York and London.

1978: *Le Séminaire, livre II: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychoanalytique*, Seuil, Paris.

Muller, John. P. and William. J. Richardson.

1982: *Lacan and Language: A Reader's Guide to 'Écrits'*, International Universities Press, New York.

Rimmon-Kenan, Shlomith

1987: 'Narration as repetition: the case of Günter Grass's *Cat and Mouse*', in: Shlomith Rimmon-Kenan (ed.), *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, Methuen, London and New York: 176-87.

Wilden, Anthony

1991: 'Lacan and the Discourse of the Other', in: Jacques Lacan, *Speech and Language in Psychoanalysis* (Translated with notes and commentary by Anthony Wilden), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London: 159-311.