

דן מירון:

מן השוליים

אל המרכז ובחזרה

כמעט מרגע הופעתה קנתה לעצמה הפרווה הבטריסטית של יהושע קנו מעמד ייחודי בפרווה הישראלית: מעמד שיש בו איוו כפילות מביכה. מחרגיטא, לא נעשה קנו עד היום דמות "מרכזית" בתודעה הסיפורית-הישראלית וסיפוריו כאלו עדיין לא "נגעו" בצומת הרגישות של קוראי סיפורו וזו ומעריכה. הוא היה ועדיין גם נשאר דמות שולית-משוה בתרבותנו. מאידך גיסא, אייאפשה היה שלא להבחין באיכות המיחודת — הסיפורית וגם, ניתן לומר, המוסרית — של יצירתו: איכות, המעמידה אותו כסופר "נקי" וראוי לכבוד יותר מסופרים ישראלים רבים אחרים, מהם יודעים ופופולריים פייכמה ממנו.

האיכות המיוחדת ליצירתו של קנו התבלטה מראשית יצירתו, ובוודאי מהופעת הרומאן השני שלו, האשה הגדולה מן החלומות (1973), בשלוש תכונות, שלא היו אופייניות ביותר לגיבוריהם של הפרווה הישראלית בימי כניסתו לסיפור — שנות השישים וראשית שנות השישים: סקרנות ורגישות אמיתית ביחס לזולת האנושי, ישרות — מה שקוראים בלעז Integrity — ותרבות כתיבה מאוזנת, מנועה מכל ראוותנות.

סופר המעוניין באמת בעולם שמחוץ לו

אשר לרגישות לזולת: הפרווה הישראלית של אותם ימים (ובחלקה הגדול גם זו של ימינו) עמדה לא כסימן התכונות והקשר לנסייון האנושי הרחב, נסיונם של אנשים רבים ושונים, אלא כסימן ההארה וההעמקה של האני של המספר, ששימש כלי ביטוי ישיר-כמעט לאני של הסופר. הפרוואיקנים הבולטים של שנות השישים יצרו תמונות מציאות שהיו בעיקרן הקרנות מיטאפוריות-סימבוליות של עולמם הרגיש וההגותי. קנו, לעומתם, גילה מראש עניין באנשים מוחשיים, "יצוניים" אנשים שאינם דומים לו (אף כי לא נמנע מלספר גם על חוויותיו האישיות). עניין זה התפתח למעין התחייבות אמנותית מוכרת ומגובשת. אף כי קנו לא ויתר מעולם על חיפוש הממדים המטאפוריים והסימליים במציאות שתיאר, הוא קבע לעצמו, ככל זאת, נורמה מימית ברורה. קודמת לכל אצלו היוקה התאורית הישירה למציאות הפסיכולוגית והחברתית המוחשית של גיבורים (לרבות גיבורי נובילות אוטוביוגרפיות כמומונט מוסיקאל) הנתונים בזמן ובמקום מגוררים. זוהי נקודת המוצא הפואטית שלו, הקובעת לו מעמד ברור של ריאליסט. הבלטתם של מימיהם בתדיר-אליסטיים במציאות שהוא מעצב הינה אפשרית, אך אין היא יכולה לבוא על חשבון הנורמה הריאליסטית-המימית. אלא היא נעשית באמצעותה או מעבריה. תכונה זו של יצירת קנו היקנתה לה בשעתו (ובעיני אחרים עדיין היא מקנה לה) טעם לפגם של "שמרנות", אך קנו לא נבהל מ"אות-קלון" זה. הפואטיקה הריאליסטית שלו נבעה לא רק מתחושותיו האמנותיות העמוקות ביותר אלא גם מרגישותו המוסרית. ברומאן החדש שלו, התגנבות יחידים (הוצאת עם-עובד, תל-אביב 1986) מבטא הגיבור-המספר, אמן בשלב העיצוב הראשוני שלו, את הסתייגותו המוסרית מכל צורת התנהגות שיש בה מן הנרקיסיות, מן ההסתגרות המאוהבת של האני בתוך עצמו. נרקיסים זה, אף כי הוא מוכר לאותו גיבור מתוכו, כאפשרות רוחנית עקרה ומשמימה האורבת גם לו. מוגדר על-ידי "כמהלה מכוערת", ומעורר בו זעם בלתי-אופייני בעוצמתו:

משהו התהפך בקרבי מרוב שינאה וזעם. ההיתמוות האירונית, המתנשאת, הנית נכרת, האנוכית, המתגרת, המופגנת, המי שאת כדגל של מקוריות, עצמאות, חופש, יושר, הדברים הצטלצלו עתה באזני כמו חריקה של מנגנון ישן החוזר שוב ושוב על חקולתו המוכנית, המטומטמת. עד לזרע כמה דלה האירוניה הזאת. כנגד שימחת היחד חסרת-המעצורים, כנגד ההשתחררות מכבלי הפרט, הממלאה את הנפש רצון טוב ומקווה ורגשי הדדות עם מה שאגדול מכולנו. עם הכוח המלכד אותנו לגוף אחד, עם ההיסטוריה.

אף כי הרברים מוצגים רק כפוזיציה אחת בתוך ירכוח פנימי, יש בהם כדי להצביע על העומק הרגשי-מוסרי של החלטתו של קנו לפתוח את

בחלקים האחרונים של "התגנבות יחידים" נהרסת לנגד עינינו יצירה, שהיתה יכולה להיות נקודת תפנית לא רק בהתפתחות אמנותו של יהושע קנו אלא בפרווה הישראלית כולה. דן מירון בניתוח אוהד, מעמיק של הרומאן האחרון של יהושע קנו, מחבר "אחרי החגים" ו"האשה הגדולה מן החלומות".

היתה בו, לעיתים קרובות אף פיתח ביחס לדיווח זה טון של ספקנות פנימית, של היררוח מערער, שעמד בניגוד לריטוריקת-סימן-הקריאה הרווחת.

שקיפות, לא ציבעונית

תרבות הכתיבה של קנו התגלתה בסיפורות התיקנית של סיגנונו מזה ובהימנעותו ממיפגני-ראווה סיגנוניים, המסיטים את תשומת-הלב מן המסופר אל מעשה הסיפור עצמו, מזה. בשם הסיפורות התיקנית הסתייג מכל חיספוס וחוסר מיקצועיות — אם בשם האקספרי-מנטאליזם לשמו ואם בשמן של "כנות" או "מיידיות" סיגנונית מתנשמת ומתנשפות. הוא לא הגיש לקורא שום קטע בלתי מעובד, בלתי חתום בחתום המיומנות של הסופר, שאמנותו היא גם בבחינת אומנות, הימנעות מראוותנות סיגנונית התגלתה ביחס חרדני וזהיר לכל וירטואויות. קנו נזהר מהיאחזות ייחודית באיזה

בלי עומק מרומה

לעניין Integrity של קנו: אין הכוונה לומר, שמספרים אחרים כיוזבו ביועין לקורא או, בלא יודעים, לעצמם. הכוונה היא לכך, שהשימוש שעשו כמה מספרים בולטים בפואטיקה אלי-גורית או סימבולית של העצמה והגדלה לא היה

הישראלית, כפי שחררו אליה יצירות הסיפור של עמוס עון, א"ב יהושע ולאחר מכן יעקב שבתאי ויצחק כריר. בראשית דרכו היתה השוליות שלו, ללא ספק, תוצאה של בחירה מכוונת. קנו, כמו כריר בהאיש משם או שבתאי בסיפורי הדוד פרץ ממריא, טסה סטייה מודעת מן הנורמות המרכזיות של הסיפורת של שנות השישים (אותן נורמות שהסתמכו לא על מודלים כבדמי מיהו, סיפור פשוט או שירה, אלא על אלה של ספר הכריע במעמדו הפריפרי. מבחינה זו בולט ההבדל בין ההתקבלות של האשה הגדולה מן החלומות או גם של סיפורי מומנט מוסיקאלים לעומת ההתקבלות של זיכרון דברים וסיפורי שקיעה כפרית. הפריצה שפרצו שבתאי ובכריר מן השוליים אל המרכז לא חזרה על עצמה במיקרה של קנו — לפחות לא עד להתגנבות יחידים ואולי גם לא בו: ונשאלת השאלה מדוע היה גורלה של יצירת קנו, שניחנה במעלות כה רבות, שונה כל-כך מגורל יצירותיהם של המספרים האחרים.

אין זו שאלה שקל להשיב עליה. הביקורת הסיפורית עקפה אותה; למעשה, התחמקה ממנה או (במרבית המיקרים) לכיוון ההתעלמות מיצירת קנו (מפתיע כמה מעטים המאמרים הרציניים העוסקים בה). או (במיקרים מעטים יותר) לכיוון של שבחים סופרלאטיביים, שיבחי איפכא-מסתברא, ליצירות שאינן עומדות בשבי-חיים כאלה (כגון ככמה נסיונות בזמן האחרון להציג את האשה הגדולה מן החלומות כיצירת-מופת שלא וכתה להערכה שלה היא ראויה). אבל בחמיקה זו התנערה הביקורת ממילוי תפקידה העיקרי, הקשה כאמת, שהוא של סופר מוכשר, ישר, תרבותי, משוחרר מכל ויוף והעמדת פנים, לגרום לעוררות רוחנית מלאה ולהביא את מרבית הקוראים הטובים לסיפוק אינטלקטואלי ואסתטי מלא.

פרפרים נעוצים על סיכות

ניתן למקד את השאלה לרגע בהאשה הגדולה מן החלומות, הישגו העיקרי של קנו לפני התגנבות יחידים. הרומאן, שאיננו אלא סדרה של נובילות אנאלוגיות משולבות, נקרא בעניין ובאמון. לפניו קבוצה של אנשים מנדי-תקים ולכודים — איש איש בעולמו הקטן, המ-עוות. המכנה המשותף להם — חולשה גדולה, היעדר מוחלט של הגמישות והכוח, הדרושים לשם התמודדות עם זולתם ועם המציאות המקיפה אותם. מזה, ואלומות גואה, אלימות פנימית המשתפת לקורבן ולמענו. מזה, כל אחד מן הסיפורים נעוץ בתודעתו של אחד מאנשים אלה (אם כי אינו כתוב בטכניקה של זרם התודעה ואינו מנסה, למסור, להביע את עולמו של הגיבור אלא רק לתאר אותו), ומתפתח באורח משכנע. עם זאת, משהו חשוב, הכרחי, חסר כאן הקורא חש במשהו זה כשהוא מבחין באינו סטאטיות בסיסית, האופיינית ליצירה למרות ההתפתחות המטרימית, הכלולה בסיפורי גורלם של גיבוריה. זוהי סטאטיות הכרוכה בסגירות — לא בסגירותם הנפשית של הגיבורים, שהיא נושא היצירה, אלא בסגירות ומוגבלות של הסיפור עצמו, באיזה קיבועו של העין המתבוננת באותם גיבורים. משום סגירות ומוגבלות אלה נראים הגיבורים כולם (מלבד אולי ציון, נהג המונות) כזנבונים או פרפרים תקועים על גבי סיכות ומזמזמים רפיוות. הסיכות אינן התיספולים והחולשות שלהם עצמם אלא גילום הנוקשות של המספר המתאר אותם. לפתע אנו מבחינים, שהמספר, המעצב את כל גאלריית הדמויות הזו, אינו אומר לנו באמצעות הצבתו של הדמויות זו בצד זו שום דבר חשוב, שהדמויות המבודדות אינן יודעות אותו. מתברר שקנו אינו רואה את המימד העל-אישי של החוויה האישית. הוא אינו מכיר כאמת את הסטיכיה החברתית-הקבוצתית, שרק בתוכה יכולים אנו להבין גם את הממות האמיתיות של הבדידות, של כשל התיקשות. משום כך החברה הקטנה המעוצבת בהאשה הגדולה, אף כי לכאורה מורכבת היא מנציגים לא בלתי-אופייניים של ישראל של עולים חדשים, של עקורים ומדופאים, איננה שייכת כאמת לזמן ולמקום מגוררים ואינה ממחישה מציאות ישראלית דינאמית. קנו פונה אל המציאות החברתית, אך הוא נושא איתו בפנייתו זו אותן מיגבלות, ששילחו את המספרים בני דורו את המיספורות המגדילות את האני: חוסר הת-עניינות דינאמיקה החברתית, אייחבה של רקיורית. בקצרה. קנו של האשה הגדולה לקוי



מאיר פיצ'חדזה: נשים. שמן על קרטון

אלמנט סיגנוני אחד, שהבלטתו יש בה משום פות בעומק מרומה. המספרים שיוו לנסייון החיים שתיארו חשיבות, גורליות, דרמאטיות ו"פשר" חובק ורועות-עולם, שלא נבעו מן הנסייון גופו. הם העטו עליו וזהר מושאל, וזהר מטושטש; כשם שה"פשר" או המשמעות שחשפו בו היה מטושטש טש ובעצם באנאלי ככל שהיה גדול ו"מרשים" יותר. המספרים היו דומים במיקרים אלה לפסנתרנים בינוניים או חסרי ביטחון עצמי, שרגלם אינה משה מן הרוששה מאריכת-הצלילים, והמלודיות וההארמוניות שהם מפיקים הולכות לאיבוד בשפע של הירוהורים, המרגשים את המאזין הקרן אך מעוררים סלידה במאזין המ-חונך. קנו, לעומתם (כמו שבתאי, השותף לו בתכונה זו) סיבב ללחוך על הרוששה והיה נכון לקבל את המיגבלות של צליליו הטיבעיים, דהיינו, כמספר הוא התעקש להגביל את דיווחו לחוויות ולחלקי מציאות אותנטיים ומוכרים מבחינתו. הוא נמנע מלשוות לדיווח עמקות שלא

תמיד בנוקר, וכתוצאה מכך לקוי יצירותיהם תכר פות בעומק מרומה. המספרים שיוו לנסייון החיים שתיארו חשיבות, גורליות, דרמאטיות ו"פשר" חובק ורועות-עולם, שלא נבעו מן הנסייון גופו. הם העטו עליו וזהר מושאל, וזהר מטושטש; כשם שה"פשר" או המשמעות שחשפו בו היה מטושטש טש ובעצם באנאלי ככל שהיה גדול ו"מרשים" יותר. המספרים היו דומים במיקרים אלה לפסנתרנים בינוניים או חסרי ביטחון עצמי, שרגלם אינה משה מן הרוששה מאריכת-הצלילים, והמלודיות וההארמוניות שהם מפיקים הולכות לאיבוד בשפע של הירוהורים, המרגשים את המאזין הקרן אך מעוררים סלידה במאזין המ-חונך. קנו, לעומתם (כמו שבתאי, השותף לו בתכונה זו) סיבב ללחוך על הרוששה והיה נכון לקבל את המיגבלות של צליליו הטיבעיים, דהיינו, כמספר הוא התעקש להגביל את דיווחו לחוויות ולחלקי מציאות אותנטיים ומוכרים מבחינתו. הוא נמנע מלשוות לדיווח עמקות שלא

פריצה שלא התרחשה

כל התכונות הללו היקנו לפרווה של קנו לא רק איכות ייחודית, אלא גם, מבלי שהתכוונה לכך, איזה תפקיד "חינוכי" בסיפורות, שמירת הכישרון עולה: בה הרבה על מידות התרבות והאחריות האינטלקטואלית והאסתטית. עובדה זו מעלה בתוקף-מישנה את השאלה מדוע לא חזרה הסיפורת של קנו אל עומק התודעה

כפגם האינטלקטואלי המרכזי של היוצרים בני "דור המדינה". האשה הגדולה מן החלומות הוא. בין השאר, רומאן חברתי שאין בו תמונת חברה. סיפוריו של קנו מנסים לתאר את הולדת האנושי המוחשי כשהוא נתון בתנאי חיים ספי ציפיים. אך חסר בהם ממד הכרחי, שכלעדין לא תיתכנה מוחשיות וספציפיות בעיצוב דמות האדם. כשם שלא ייתכן תיאור ריאליסטי של אנשים ללא חריזה אל הדיאלקטיקה הפנימית הקובעת את חריזה האישיות שלהם. כך לא ייתכן תיאורם ללא חריזה לדיאלקטיקה החברתית הקובעת את גבולות עולמם המני טאלי. את הנורמות המופנמות ביותר, שאליהן הם נצמדים או שבהן הם מודרים.

השוליות של יצירת קנו היא, אפוא, סימפטומאטית ביותר מבחינת התפתחותה של הפרווה הישראלית. מגבלות ההישג שהושג בהאשה הגדולה מאלפות מבחינה זו לא פחות מגודל ההישג של שבתאי בזכרון דברים. הרר מאן הישראלי הראשון שבו עוצב עולמה הפנימי של חברה שלמה ברקות שאינה נופלת ואולי היא אף עולה על זו המתגלה בעיצובם של כל אחד מן הפרטים המרכיבים אותה. על רקע אבהנה זו אנו ניגשים לקריאת התגנבות יחידים רחב הריעה (600 עמודים). בציפיה, ברריכות, בספקנות: האומנם פרץ כאן קנו את המיגבלות של יצירתו הקודמת: מיגבלות שהן בעצם ביטוי לקוצריד אינטלקטואלי ואמוציונאלי של דור שלם?

יקצה והתבהרות

התשובה על שאלה זו היא בתחילה, בשך הקריאה בשליש הראשון של הספר, חיובית ואף נלהבת. כן, איוז מיגבלה עקרונית נפרצת ונהרסת לאן נלגד עינינו. קנו נהפך בבתיאחת למספר חשוב ומרתק הרבה יותר משווה עד כה, וצמיחתו זו מתמחשת לקורא כמין יקצה והתבהרות: יקצה המוצאת, אולי, את גילומה המרוכז, הסימלי, של תיאור יקיצתו של המספר הפותח את הרומאן. זהו יקצה ממש על חוסר-הכרה, התעלפות צפויה של טירון בצה"ל שנעשה בו תרגיל של "הפלת זקיף". התיאור — מפתיע, בלתי-מוכן בתחילה, עשיר, חיוני — מעביר לפנינו סדרה של תמונות, מעין תמונות קולנוע. שחלפו במוחו של המספר בעת ההתעלפות. עיקרו, מכל מקום, אינו בשיחזור התמונות עצמן אלא בכניית המצב החברתי של המספר אחרי התעוררותו וביצירת התובנה שלו ביחס למהותן של אותן תמונות, שהצטיינו. במין חומרה יבשה, לאקונית, תכליתית מאוד" והיו נקיות לגמרי מן "האבק הסיפורי, האברוקי לעיתים, הנלווה לתמונות הלוט" (עמ' 7). מחד-גיטא, אלו הן תמונות המכילות את "קורות חייו", אמיתות פנימיות ואישיות ביותר, שהמספר מנסה בכל כוחו להיאחז בהן. לזכור אותן, לקבוע במחשבתו את צורתיהן, המכילות משמעויות שאינן ניתנות לניסוח האנשים שמסביב ומחוץ עיבר את התמונות, שראו עיניו, שלא ראו דבר, קלטו ככל זאת את המשמעות שמסביב ומחוץ עיבר את התמונות, ויצר צירוף מזור, חד-פעמי של פנים מחוץ, וזכרון ונוכחות, יחיד ורבים. כאן, נדמה, סמל רב משמעות של התהליך הרומני המשמש מתחת לפני-השטח התיאוריים של הרומאן — כך אנו סבורים בעת קריאת החלק הראשון של התגנבות יחידים. "איוושת הלב".

רומאן-חברה — רומאן-אמן

הסיפור מתפתח בחלק זה לאורך מסלול כפול. מחד-גיטא. זהו סיפור פנוראמי-חברתי. המעלה תמונת קבוצת טירונים כבה"ד ארבע שבציפין בשנת 1956. התמונה מפורטת מאוד. מרתקת ברקות התבוננות כפירטי ההווי החברתי, הנוצר בתנאי הלחץ הטיפוסיים של תקופת הטירונות. מבחינת המהימנות ההיסטורית, הטיפולוגית והסיגנונית — התיאור הוא כמעט ללא פגם. הרמויות אמיתות לחלוטין. ההווי הוא הווי שנות החמישים, כליל הסיגנונות טבעו גם הוא בחותם האמת ההיסטורית, לכל היותר מגבלות לאורך הרומאן כולו שתיים או שלוש טיכות קטנות מן הבחינה הנדונה. ספק הוא, למשל, אם בשנת 1956 היה הסיר של מנחם בגין משכב את ה"מנהיג", אשר זה עתה עלה על הכנסת כראש המון מיידה אבנטי. כאלו היה הוא אב רחום, אדם "אוהב את העם באמת, אוהב את האנשים הפשוטים" (עמ' 350). קרוב לוודאי שהיה משבח את בגין כמורד, כמנהיג המתחרה, כתולה הסר"גנטיים, כמפוצץ מלון המלך דוד. כמו שקרא תיגר על הסכם השילומים. הימות החמישה-המז' טירת בדברים שבסיפור היא הקרנה של דמות



אהרון גלעדי: יחידים בצוותא. רישום

בגין מתקופת שלטון הליכוד בשנות השישים והשמונים. אבל טעות בודדת כזו אין לה, כמוכן, חשיבות רבה. רצף ההווי החברתי נבנה, אפוא, לאורך החלק הראשון (וכן לאורך כל חלקים ארוכים אחרים ברומאן) בצורה משכנעת לחלוטין. אלא שבצידו מתפתח כסיפור רצף אחר, משלים. מתחת ל"שיכבה המעופה, הסולידית, של התיאור החברתי מתרחש תהליך רוחני, תהליך החניכה הריגשית והאינטלקטואלית של אמן. אומנם, הגיבור המספר איננו מציג את עצמו כפירוש כמי שמתעתד להיות אמן. עם זאת, ברור שזאת היא מגמתו ועליה, על המשמעות ממנה, הוא נאבק לאורך הסיפור מאבק רוחני וריגשי קשה. כך מצרף קנו בהתגנבות יחידים צירוף בלתי-ישיר: רתי, רומאן פנורמי חברתי מן ה"אנר הצבאי" (ז'אנר רומאני המנהג והחיות) משמש כאן מעין כיסוי או רקע ל"רומאן אמן" (קונסטרקטורומאן). הציור משפיע השפעה מערנת על שני אנפיה של המישואה. כפנוראמה החברתית נחשפים רגמי עומק בלתי-צפויים. מתגלה לא רק הדימיון של הגיבור המספר לרמויות אחרות, שגם בהן הבין האומן ככוח ולמשל, כ"חמו העלוב, שהכל נטפלים אליו, המכבט את ריגשותיו. את עצם זהותו בריקוד הפולחני שלו, שהגיבור המספר מתבונן בו אחוז קסם ובחילה כאחד). אלא גם הרמיון שבין עצם התהליך גיבושו של האמן לתהליך הנגרות הכללי, שבו נתונים כל הנערים שבקבוצת הטירונים, לרבות הגנים ורליגיביטו שבהם. "רומאן-האמן" גם הוא מתעדן. ניטלה ממנו הנרקיסיות האופיינית לז'אנר לעיתים קרובות. הגיבור המספר כמעט אינו מספר על עצמו, על קורותיו, על חוויותיו, על ילדותו. הוא חוסך לעצמו ולנו את כל החומר המוכר הכול, שהפרקטיקאנים של ה"אנר הסיגנו אותו בכל כך הרבה אהבה עצמית. תהליך התגבשותו כאמן מתגלה לא כביחס לעצמו אלא דווקא ביחסו לסביבתו, בתגובותיו על המאודעות והקטנים, הטריוויאלים, המתרחשים סביבו במחנה ובאר מונים, בהערות הקטנות, מלאות ההתבוננות והישר האינטלקטואלי, שהוא מעיר לעצמו על רקע הקשיים והטירטורים השיגרתיים שהוא ככל האחרים, נתון בהם.

בין הפנים והחוץ

בין המוסר והאסתטיקה

ואולם הקשר בין רומאן הפנוראמה החברתית לבין רומאן-האמן מתקיים כאן גם על מישור נוסף, עקרוני וחשוב הרבה יותר. קשר זה מגלם צירוף שאינו מיקרי כללי: שחירת התבוננות המספר כאמן כרוכה כאן בצורה המגעית המתרחב והולך בין רגישותו האישיות לבין המציאות החברתית. הגיבור מגיע אל המחנה מלא פחד ופסיליה, כשהוא חדר כולו לגורל הרגיש הרגיש והסרטייה-האישית שלו, שאותה טיפח עד כה. החלטתו הראשונית היא להיות מבחינה מסוימת אדם "מת", בלתי-קיים בהקשר החברתי האלים והגס הנכפה עליו. הוא יחיה רק בתוכו, ואילו כלפי חוץ — "עלית אתם" כמיטב יולתו; כלומר, יתאפס, יעלים את עצמו אל תוך האפרוריות

מקומו בקרב בני המעמד הבינוני האשכנזי, שאי ליהם הוא שואף להידמות; ואלון, הקיבוצניק שהתנדב להישאר במחנה כדי לראות כאן את כאב שילוחו ליחידה של לקויי-כוח, המיועדים להיות "גיבניקים", שעה שהוא טיפח בליבו את חלום ההתנדבות לצנחנים או לאיוז יחידת-עילית אחרת. המיפנה הזה בכיוון הסיפור מחייב מהפך טכני-צורני במעשה הסיפור. לאורך כל החלק הראשון סופר הרומאן בטכניקה של "מספר-עד" (דהיינו, אנהנו, הקוראים, יכולנו לדעת רק מה שידע או שיער המספר-הגיבור, ורק בעד עיניו שלו יכולנו לחדור במידת-מה לעולמם של גיבורים אחרים). עכשיו הוא מסופר בטכניקה של "מספר-יודע-כל" (המספר יכול להכניס אותנו אל תוך מחשבותיהם הכמוסות ביותר של הגיבורים), ואפילו בטכניקה של זרם-התודעה (הירחוריהם של הגיבורים נמסרים, כביכול, "ישירות" כפי שהם מעוצבים בתודעתם). הדבר מביא לחוסר אחדות צורנית, לחוסר רציפות של טון ועמדה ריטורית כסיפור; אך גרוע מזה בהרבה — השינוי הטכני מבטא שבירת ציר תימאטי והגותי, שהיה עד כה עמוד השדרה של הסיפור. שוב איננו חיים את המתח, את הדינאמיות שבמערכת היחסים שבין המציאות החברתית לרגישות של האמן. במקום זה אנו נחשפים לסיפורים אישיים שונים של גיבורים, אשר אחד מהם (אנבר) ואולי גם שניים (מיקי) הינם מעניינים כשלעצמם, ואילו השלישי (אלון) הוא צרור של קלישאות וסטריאוטיפים, כישלון אמנותי ברור.

אבל הכישלון התבניתני הכולל חמור מן הכישלון החלקי באיפיון של גיבור מסויים. פירווקו של הציורוף אמן-מתבונן חברה-משתקפת ושבירת הרומאן למערכת סיפורים אנאלוגיים מבדרים מחזירה את התגנבות יחידים אל המקום שבו נמצא קנו בהאשה הגדולה מן החלומות ומשווה לסיפור החדש אותם סטא-טיות וקיצעון שאיפיונו את הסיפור הקודם. אלו מורגשים יותר דווקא ככל שהולך המתח כסיפורים האישיים של הגיבורים השונים וגובר (אלון מסיים בהתאבדות), וככל שנוקד קנו יותר לפרקים הכתובים בטכניקה של "זרם התודעה". קנו אינו כותב היטב בטכניקה זו. המונולוגים הפנימיים של גיבוריו מחוסרי ייחוד לשוני ורית מי. בעצם, הם משעממים וארכניים. כל הקסם שברומאן נפוג ועלם בהם, כיוון שקסם זה כרוך ישירות בהאנה לקולו הייחוד של המספר-הגיבור של החלק הראשון (המשב מופיע תכופות כהשגח, כהנאה מחוכמתו ומשרותו של מספר גיבור זה, מכוסרו לתהות ברקות על הנעשה מחוצה לו ותוכו).

בחזרה אל השוויים

בחלקים האחרונים של התגנבות יחידים נהרסת נלגד עינינו יצירה, שהיתה יכולה להיות נקודת תפנית לא רק בהתפתחות אמנותו של קנו אלא בפרוה הישראלית כולה. אומנם, עדיין מצויים כאן פרקים מצויינים (כגון פרק תרגיל-הלילה), אבל התוואי, הדגם המשמעותי ששלט ברומאן, כבר התרסק. ושוב השאלה שבה פתחנו: עתה — ביתר תקיף: מהו המעצור, הגורר על אמן מוכשר וישר כקנו איוז גור של כ"י נוניות, שלא נשבר, כסופו של דבר, גם ברומאן החוזע?

המעצור גלום, כמדומה, בכותרת עצמה, התגנבות יחידים. כמו גם במוטו שננטל קנו מתוך לב המאמליה של ג'וזף קונראד: "אנו חיים, כשם שאנו חולמים — לברנד..." שוב אנו חוזרים אל החטאטיות של התודעה היחידה הגוררה בתוך החומרות של עצמה, ואותה סטא-נעשה לפנינו ניסיון לתאר את היחיד בתוך חלל חברתי כפוא, שכל אדם שבו כמוהו כפרפר שנעצו בו סיכה. אבל ארם כנגד סטאטיות זו עצמה יצא הרומאן כולו. אותה הוא הוקיע כסילוף אינטלקטואלי ומוסרי כאחד. כאמצע הדרך נוטש קנו לפתע את המספר-הגיבור המקורי שלו וחוזר אל ה"אנר של תיאור קבוצת גיבורים סגורים כל אחד בעולמו שלו. משום כך הוא הופך את הרומאן מסיפור התגנבות אל היחיד הרגיש מיחידותו אל המגע והוירא של המתעצם עם עולם הריבים לסיפור נוסף של "התגנבות יחידים", הנשאים ככולים ליחידותם. הוא עושה זאת כיוון שלמעשה, אין לו לאן לקדם את המספר-הגיבור מעבר לצעדי האשונים, מלאי המתח והעניין. הוא עדיין לא חשב עד הסוף על הדרך שבה הולך הגיבור ועל המציאות הממתינה לו בסופה. עדיין, כמו אינטלקטואלים ישראלים רבים כלכך, בייחוד בקרב אלה שותהלים העיצוב הרומני המכריע חל אצלם בשנות החמישים ובראשית שנות השישים, קנו (המשך בעמוד 32)

מהפך טכני — שאינו רק טכני

משהו לא טוב מתחיל להתרחש כבר בחלק השני של הרומאן, "ליל סליחות". אומנם, מכי חינת העיצוב האמנותי גרידא מצויים כאן כמה פרקים מצויינים, אבל אוכרן הדרך, טיטשטוש האוריינות וצפייה ניכרים כאן כמעט מן הרגע הראשון. הסיפור מתנתק מן התודעה ומקולו של הגיבור המספר ועובר לתיאור מעשיהם של שלושה מגיבוריו האחרים בסוף-שבוע של חופי שה: מיקי, הנער הספורטאי החוזר לבית הוריו כמושבה; אנבר, הצעיר הצפוני-הירוקאי "מת" אשכנזי; החוזר לירושלים ומנסה למצוא בה את

אינו מסוגל להבין שדגים השרויים מחוץ לים, מחוץ לזרמיו, לסכנותיו, למרחביו, הם דגים מתים. כשהדגים חיים, הים שבתוכו הם שרויים הוא חלק פנימי מחיותם, מימד ממימדיה. אי אפשר לכתוב רומאן חברתי ללא עניין אמיתי בחברה וללא הבנה דקה של מהותה החיה. חברה איננה יצוי ואיננה לקט של תנאי מוצא, תרבות, כלכלה וכו'. היא הוויה חיה, הזורמת מחוץ לתודעות האינדיבידואליות ובי תוכן. לשעה נרמה היה, שקנו סוף־סוף הבין אמת זאת, הפנים אותה ועלה על דרך המלך של אמנות סיפורית ריאליסטית רבת־תנופה. אבל בהמשך נתי עמעמה ההבנה הראשונית, ואמנות הסיפור של קנו חזרה מן המרכז אל הפריפריה, שבו ראוי לה שתימצא עד לפריצה נוספת. עקיבה ומרחיקת־לכת יותר מזו שנעשתה בהתגנבות יחידים.