



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12  
גיליון  
2024  
סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
רכזת המערכת הילה ברוקמן  
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,  
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם  
עריכת טקסט ורד שמשי  
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביכור, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2024 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס בדפוס צדוק קינן

# יהושע קנז והפואטיקה של המבט

## יוחאי אופנהיימר

הוא תוהה, אם בעיניים חדשות נראים לו עתה הדברים,  
ואם תארך הראיה הזאת.  
יהושע קנז, האשה הגדולה מן החלומות<sup>1</sup>

אחד המאפיינים הבולטים בכתיבתו של יהושע קנז הוא ה"מיקוד" (focalisation): אירועים מתוארים מנקודת המבט המעורבת של הדמות, לא מנקודת מבטו הניטרלית יחסית של מספר "יודע כול". הדמויות נוהגות להציץ, להתבונן, להיחשף למראות בעלי ערך חווייתי רב במיוחד עבורן, ולא פחות מכך, להיחשף למבטן של דמויות אחרות. במקרים רבים יגדירו המבט, המראָה, ויכולת הראייה, לא רק את מה שראתה הדמות ברגע מסוים בסיפור, אלא גם את עולמה הפנימי, אפילו את סודה. שילוב זה בין מרכזיות אלמנט המבט לבין העניין הרב של קנז בנושאים חברתיים ופוליטיים, הניב טקסטים רבים שבהם מתארת העין של אחת הדמויות את ה"אחרים". יצחק לאור הסביר את הנטייה של קנז לתאר את המבט המציץ אל האחרים הנבדלים מבחינה אתנית, כניסיון לחשוף תחומים שנאסר להציץ בהם אצל האני או האנחנו: "קנז חוזר שוב ושוב אל 'האחר האתני' כדי להציץ, כלומר כדי להתבונן בדברים שאין הוא יכול להתבונן בהם אצל ה'עצמי'. על כן קנז בוחר ב'אחר' כדי להעלות משם את החזיונות הנוראים של 'הנפש'".<sup>2</sup> קל ואפילו נוח להציץ באחרים ובנבדלותם – זו

1. יהושע קנז, האשה הגדולה מן החלומות, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 1986, עמ' 142. המהדורה הראשונה ראתה אור בשנת 1973 בהוצאת דביר.
2. יצחק לאור, "ההטרוניות היא הגיהנום: איום, מין ותרבות אצל קנז", בתוך חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, עם עובד, מכון הקשרים ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תל אביב 2016, עמ' 237.

פרקטיקה מקובלת בספרות העברית. כיצד למשל נראים הערכים? העולים החדשים? הטירונים הלא כשירים מבחינה גופנית? הזקנים המאושפזים במוסד גריאטרי? ביצירתו של קנז, המספר עסוק בבחינה של מבטים מעין אלו ובמושאייהם של אותם מבטים. הוא מבליט את העובדה שהמבט אינו שקוף, אובייקטיבי, "אוניברסלי", בלתי משוחד, אלא יכול להיות בעצמו מושא לחקירה ביקורתית. במקביל לכך המספר של קנז מציע לא רק את המבט המוכר (המייצג ערכים מקובלים או הגמוניים של סדר, נורמטיביות, יופי), אלא גם מבט חדש, מפתיע, זר, לא צפוי ואולי גם לא תמיד מופענח, על אותם אחרים; מבט שעשוי להיפרד מהידע המוכר או ממסורת המבטים שהופנו בדרך כלל אל אותם אחרים. לפנינו, אם כן, מגוון של מבטים שנע בין שני קטבים: את האחד אני מבקש לתאר כ"סימבולי", ואת האחר כ"ממשי". במאמר אבקש לטעון כי נוכחותו של המבט הסימבולי בסיפורים של קנז משמשת רקע להופעת המבט הממשי, ולבחון כיצד המעבר בין המבטים הללו מתקשר למקצב הפרוזה שכתב קנז.

נושא המבט כבר זכה להתייחסות במחקרים שיוחדו לכתיבתו של קנז. רונית מטלון שמה לב למרכזיותו של "אני מתבונן" בסיפורי מומנט מוסיקלי (1980). לטענתה, אותו אני מתבונן אינו ניטרלי או בלתי מעורב ביחס למושא ההתבוננות שלו, אלא משנה את האובייקט ומשתנה בעצמו. היא אף הבחינה בדרמה החברתית והתרבותית המיוצגת על ידי המבט, אשר "כמעט אף פעם לא מתנהל [...] בדומה לקו ישר העובר בין שתי נקודות: תמיד מתפתל בדרך, מתעכב על מבטים אחרים ומספח אותם אליו, מטמיע את עצמו בתוכם ובונה קונסטרוקציה משוכללת של התבוננות, של מבט פרטי מאוד שארוג בתוך התבוננויות אחרות – של זולת או של קולקטיב".<sup>3</sup> מיכאל גלזמן תיאר את המבט המופעל בכמה מן הרומנים של קנז באמצעות שימוש במונח פנאופטיקון המתאר את הקשר שבין ידע לכוח.<sup>4</sup> מונח זה אשר לקוח מספרו של פוקו לפקח ולהעניש, מבוסס על ההנחה שהמבט החברתי מייצג אך ורק את הכוח, את המערכת המפקחת (אם במסגרת בתי הסוהר שעליהם כתב פוקו, ואם במסגרות רחבות יותר), אך לדעתי אין הוא מביא בחשבון את אפשרות ההתנגדות לאותו מבט, או את אפשרות קיומם של מבטים אלטרנטיביים.<sup>5</sup> הדיון של חן שטרס בחילופי המבטים

3. רונית מטלון, הגיהנום של הראיה", קרוא וכתוב, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2001, עמ' 182.

4. ראו מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007.

5. אומנם התפיסה של פוקו הותירה מקום תיאורטי לשאלת ההתנגדות של הגוף והניחה שהכתיבה כפייה על הגוף חייבת להיות מלווה בהתנגדויות שאינן חיצוניות לשדה הכוח אלא מתקיימות בתוכו; וראו מישל פוקו, תולדות המיניות: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ' 66. אך הבעיה שעליה מצביעים בהקשר זה רוב מבקריו של פוקו היא שהוא

המתקיימים בסיפורי מומונט מוסיקלי מתבסס על טענתו של סארטר כי המבט של האחר הופך את האני מסובייקט לאובייקט ובכך מגביל את הווייתו החופשית. קריאתה מעניינת דווקא משום שהיא מראה כי החלוקה של סארטר לסובייקט מביט ולאובייקט מובט היא חלוקה מופשטת, שהרי מרגע שקיימים חילופי מבטים מתברר כי לא ניתן לשמר עמדות יציבות וחד־משמעיות או לתארן במונחים דיכוטומיים של סובייקט ואובייקט. אומנם הגישה הסארטריאנית מאפשרת לאבחן את התהליך הדינמי שבו הופך הסובייקט המובט לאובייקט, אך היא ממקמת את המבט בתוך מרחב החניכה החברתי הסימבולי, ולא מאפשרת לחרוג ממנו.<sup>6</sup> גם נעמה צאל, שהסתמכה על הוגים כמו מרטין בובר ועמנואל לוינס אשר מנגידים בין ראיית האחר כ"אתה" וכ"לז", הציגה את המבט כאמצעי להפוך את האדם לאובייקט ולא לסובייקט.<sup>7</sup> הראייה של האחר כ"אתה" במסגרת הדיכוטומיה שהעמידה צאל, היא מצד אחד המשגה כוללנית (לדירדו של בובר היא כוללת התייחסות לטבע, לעולם החי ולזולת האנושי ללא הבחנה ביניהם), ומצד אחר היא המשגה מצומצמת שעשויה לטשטש את המופעים השונים של המבט אצל קנז ואת הדינמיקה המורכבת שלהם. טענה דומה ניתן להפנות לשימוש שעושה שטרס במושג הפרוידיאני "האלבית";<sup>8</sup> הוא כמובן מתאים, אולם בעת ובעונה אחת הוא מחמיץ את העובדה שהמבט עשוי לייצג הן את האימוץ או ההזדהות עם דימויים תרבותיים הגמוניים (שיש בהם מרכיבים של פיקוח ומשטור) והן את היכולת לחרוג

מעולם לא פיתח תיאוריה של התנגדות אלא רק של כוח, וכן שלהנחתו בדבר קיומה של התנגדות אין כמה להיאחז, מאחר שאין שום יסוד (חומרי כמו הבשר, או נפשי כמו התשוקה) שעשוי להיות עצמאי ומשוחרר ממנגנון הכוח שנכפה על הגוף; וראו: Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies*: Toward a Corporeal Feminism, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 155.

6. הטענה של שטרס מסתמכת אומנם על סארטר, אך אי־אפשר להתעלם מההשפעה המובלעת של פוקו שאינה מותירה מקום לסובייקטיביות איזושהי, בייחוד כאשר מדובר על המבט המפקח: "החוויה הסובייקטיבית תמיד כבר מתווכת על ידי היחסים החברתיים והכוח המפעיל אותם. היחסים החברתיים הללו מגולמים בצירוף המבטים של האחרים לכדי הטוטליות של 'המבט החברתי'. אופייה המתווך של הראייה במשמעותו זו מתבטא [...] בריבוי סובייקטים החונכים את מבטו המתגבש של הילד. החונכים הללו משמשים סוכנים של הסדר האוקיולרי החברתי או כוחות נגדיים החושפים את המספר בפני דרכי הבטה שונות וממחישים את ממד הכוח והבעלות שביחסי הבטה־מובטות"; וראו חן שטרס, "חניכתה של העין: כינון המבט והחניכה האוקיולרית במומנט מוזיקלי ליהושע קנז", בתוך שטרס ודודן (עורכות), יופיים של המנוצחים, לעיל הערה 2, עמ' 326.

7. ראו לדוגמה את הטענה הבאה: "גם על פי לוינס, היכולת לראות את צורת חוטמו של אדם, צורתן של עיניו, מצחו, סנטרו – היכולת לתאר אותו, כרוכה בלבי הפרד ביכולת להביט בו כאובייקט. היכולת להיפגש עם אדם אחר כסובייקט, כאדם מלא וחי, תצטרך להתרחש במסגרת שתחרוג מן המבט"; וראו נעמה צאל, הם דיברו בלשונם: הפואטיקה של יהושע קנז, מאגנס, ירושלים 2016, עמ' 46, הדגשה במקור.

8. שטרס, "חניכתה של העין", לעיל הערה 6, עמ' 304–305.

מהם ולהבחין בגבולותיהם או במה שנמצא מחוץ לגבולות אלו. לטעמי, כדי לקדם את הבנת פואטיקת המבט של קנז ואת האפשרויות האתיות הכרוכות בה, יש תחילה להבחין בין אופנים שונים של המבט.

אני מציע להשתמש במושגים "סימבולי" ו"ממשי" לאפיון סוגים שונים של מבט:<sup>9</sup> "הסימבולי" הוא סוג של ידע או פרקטיקה של הענקת משמעות אשר מאמצת ערכים מסוימים המשרתים את הדימוי העצמי של היחיד או של הקבוצה (הלאומית, המעמדית, המגדרית, האתנית, וכדומה) אשר יצרה אותם ואשר באמצעותם מוגדרת הזהות או מאפייני קיומה. זהו ידע אינסטרומנטלי שתפקידו להגדיר, לארגן, להבדיל, לחוקק ולאסור, ובעיקר למסד ולנרמל, ידע אשר תמיד מעומת עם משהו אחר (שלא ניתן להפוך אותו לידע, ושמכחש או מודחק בתור ידע רלוונטי) – זהו ה"ממשי" שאותו הגדיר סלבו ז'יז'ק בצורה דיאלקטית כתנאי לידע וכערעור גם יחד:

הממשי הוא הסלע שבו נתקל כל ניסיון למשמוע (סימבוליזציה), הגרעין הקשה שנשאר זהה לעצמו בכל העולמות האפשריים (עולמות סימבוליים). בה בעת הוא שברירי, משהו המתקיים רק בבחינת מוחמץ, מפוספס, מוסתר, ומתפוגג ברגע שננסה לתפוס אותו כמשהו חיובי. זה בדיוק מה שמגדיר את האירוע הטראומטי: רגע שבו המשמוע כושל, אך בעת ובעונה אחת זהו דבר שאינו ניתן ישירות אלא רק באמצעות שחזור של השפעותיו. ואלו טמונות בעיוותים שהוא יוצר בעולם הסימבולי של האני. [...] המשמוע הוא תהליך אשר משפיל, מרוקן, ומבתר את מלאות הממשי (של הגוף החי). עם זאת הממשי הוא תוצר, עודף, שארית, פסולת, אשר חומקת מתהליך המשמוע ובתור שכזו נוצרת באמצעותו.<sup>10</sup>

הניגוד הזה אינו מצב סטטי או קבוע, וגם עשוי לא להיות מוכרע אחת ולתמיד; זהו ניגוד חי ודינמי מאחר שכל הזדהות עם דימוי מאותגרת במידה כזו או אחרת על ידי פנטזיות והדחקות שאין להן מנוח. בתהליך המשמוע מתערב תמיד משהו זר שמשבש אותו, ולכן המשמוע לעולם אינו שלם ויציב. הופעתו של הבלתי ניתן למשמוע מתואר אצל ז'יז'ק כהופעתו של הממשי אשר מערער את הסדר הסימבולי, מערב בתוכו אלמנט כאוטי ובלתי ניתן להכלה.

בדברים הבאים אתמקד בניגוד בין שני סוגים של מבט: המבט הסימבולי שמייצר ידע, זהות, יציבות ורציפות הכרתית, לעומת המבט הממשי הקולט אלמנטים ויזואליים

9. המונחים הללו לקוחים ממחשבתו של לאקאן, שם הם מופיעים בתוך מסגרת מורכבת יותר הכוללת גם את "המדומיין". אולם לצורך המאמר אני מעדיף להציגם בצורה הפשוטה והריכוזית כפי שהיא מופיעה בפרשנותו של ז'יז'ק.

10. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989, pp. 190-191.

שאינם עולים בקנה אחד עם הסימבולי ואף אינם יוצרים מכנה יציב ושלם אחר. לאחר מכן אדון בדינמיקה בין מבטים שונים אלו ובתרומתם להבנת הפואטיקה של קנז.

### המבט הכפול: בין הסימבולי לממשי

הסימבולי ניתן להגדרה, ללימוד ולהנחלה. הוא בסיס לכל יחסי כוח, לאידיאולוגיה המבטאת יחסי כוח ומגדירה היררכיות. אנו פוגשים את המבט הסימבולי גם בספרות – היא ממחזרת אותו, מתפקדת כסוכנת שלו, מזהה ומאבחנת את עומק חלחולו אל מרקמי החיים השונים, מרחיקה את אפשרות ערעורו על ידי מבט אחר. הוודאות המתלווה לסוכנות זו מסגירה בעת ובעונה אחת גם את החשש או את אי־הנחת מפני מה שאורב לסימבולי. היחס הדיאלקטי הקיים בין הסימבולי לממשי מאפשר להבחין במאפיין מרכזי של המבט הקנזי: הוא לא רק חושף או מרחיב את הידע המקובל, אלא מבחין בדבר מה חמקמק שאורב לו ואף מוכן לפעמים גם להתוודע אליו. הספרות של קנז חותרת להעמיד את הסימבולי והממשי כשתי אפשרויות מנוגדות שקשורות זו לזו ושאינן יכולות להתרחש בנפרד זו מזו. באמצעות החדרת המבט הממשי ליצירתו הוא מערער את מה שנראה יציב, עקבי, יוצר אחידות אשלייתית המציעה עצמה כמושא להזדהות. דוגמה למבט כפול זה מצויה למשל בסצנה מתוך "סודו של הנריק" שבה נוסע הילד עם אימו ואביו באוטובוס מהמשובה לעיר חיפה, לבילוי השבועי הקבוע שלהם בקפה פנורמה:

באחת הנסיעות ישב בירכתי האוטובוס איש גדול חבוש כובע־מצחייה מרופט ומגודל זקן־פרא אדמוני, שכל הדרך לא חדל מבכי וצווחות: "כולם מזיינים וגם אני רוצה לזיין! גם לי מגיע לזיין!" [...] הוא כמעט לא שינה מן הנוסח והיה חוזר עליו שוב ושוב. הנוסעים צחקו או הליטו פניהם בבושה, או שהעמידו פנים קפואים ומתנכרים (כהורי, למשל). [...] שאלתי את אבי מה אומר האיש ואבי השיב לי: "הרי אתה רואה, הוא משוגע־שיכור".

"אבל מה הוא רוצה?" הקשיתי.

אמי נחלצה לעזרה: "שטויות הוא רוצה! הוא לא־נורמלי, וזה מה שהוא". היא קיוותה שבכך יבוא הסוף – אני אחדל משאלותי, או שהוא יחדל מצעקותיו. אך האיש לא חדל כל הדרך ואני הסתכלתי בו אחוז אימה וקסם. "כולם מזיינים בחורות וגם אני רוצה לזיין! גם לי מגיע לזיין!" אבי ואמי דרשו שלא אוסיף עוד להסתכל בו. הם הסבירו שאין זה נאה ושאני אעליב אותו ואם יראה שאני

מסתכל בו אולי אף יתרגז ומאחר שהוא משוגע־שיכור הרי אין לדעת איך יגיב.  
האימה פיעפעה בתוכי כמו צחוק אדיר שנכבש והוחנק.<sup>11</sup>

מול התנהגות חסרת מעצורים זו, שמופיעה בתור סמן של תשוקה נטולת הסתרה, מתגלה המבט המשפחתי שמייצג זעיר בורגנות יישובית בעל נורמות של מהוגנות ואיפוק, של הפרדה ברורה בין הפרטי לציבורי. הצחקוקים, הסתרת הפנים, העמדת הפנים, התגובות המילוליות המתלוות אל אלו, ממקמות את התשוקה בתחומים נוחים יותר של חריגות (שיגעון, שכרות, חוסר נורמליות). לא פחות סימפטומטי הוא הניסיון להכפיף את המראה המאיים והמזוה אל הידע המפרש אותו בהתאם לנורמטיביות התרבותית. ההורים מחנכים את המבט של הילד־המספר, מלמדים אותו לשפוט, להעריך, לצנזר, להתעלם – פרקטיקות המעניקות סמכות לסימבולי ומפעילות אותו הלכה למעשה. הופעת מראה התשוקה בשלב מוקדם של הסיפור בתור אובייקט שמהווה מטרד להורים ולשאר המבוגרים, מאפשרת הצצה לעבר התשוקה ובו זמנית לעבר ההתנגדות לה, בצורה של פרשנות, הסתרה, עיוות. לא רק האיש המגודל מעוות את התשוקה בהופכו אותה, שלא במכוון, לבכי ולצעקות ממושכות במרחב הציבורי, גם ההורים מעוותים אותה באמצעות הפללתה כשיגעון, כשכרות, כחוסר נורמליות, או כ"שטויות".

הדיווח על הריגוש של המספר, שהוא כאמור "אחוז אימה וקסם", מסמן את הפער בין האני הפרטי לבין הקבוצה החברתית או המשפחתית שלה הוא שייך, ושאת ערכיה הוא אמור להפנים. העין הפרטית אינה נשמעת בהכרח לציוויים נורמטיביים אלו המחייבים אותה לחדול מלהסתכל, תוך הסתייעות בשיקולי נימוסין או בשל החשש מפני התנהגותו של אותו משוגע־שיכור. העין אצל קנו עשויה להתנגד להזדהות הנכפית עליה, לאינטרפלציה של הקול ההורי. המספר המבוגר מבקש להבהיר לא רק את הדינמיקה המורכבת של אותו אירוע, אלא את המשכה. כך ההסתכלות מתגלה כאירוע טראומטי בתודעת המספר, במובן זה שהיא מוצגת כאירוע החוזר על עצמו או משוחזר שוב ושוב, כלומר היא זוכה להיות בעלת השלכות לא נגמרות, גלויות וסמויות:

האיש ירד לבסוף באחת התחנות בשרון. קולות בכיו הדהדו באזני עוד שנים רבות, וכל־פעם שהיינו יוצאים לנסוע למושבה, על־הרוב לרגל הפסח או חגי השנה החדשה, הייתי מחפש בקהל הנוסעים באוטובוס את האיש בכובע־המצחייה המרופט והזקן האדמוני והפרוע, ושוב לא ראיתי עוד לעולם. אך עד היום, אף בכתבי את הרברים האלה, אם אתרכז לרגע אשמע את קולו מתנסר בבידור מרחק מטרים אחדים מאחורי כתפי הימנית, בדיוק כמו שנשמע אז באוטובוס, בשעת

11. יהושע קנו, "סודו של הנריק", מומנט מוסיקלי, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 1980, עמ' 30.

לילה מאוחרת, כאשר נסע מצפת לאחד המקומות בשרון, פוצח בקובלנה מרה ומתפנקת, כשחקן תיאטרון קלוקל שלא יחסוך שום תעלול כדי לקנות את לב קהלו וככל שיתאמץ לקנות את לבם יותר ימאסו במשחקו.<sup>12</sup>

ההסתכלות של הילד באירוע החריג והמערער (האיש באוטובוס) תורגמה בידי המספר ללשון הסדר הסימבולי (תגובות נוסעי האוטובוס). במקביל לכך, המבט של הילד התחלף בהתבוננות עצמית של מספר מבוגר אשר יודע לא רק שהוא שחזר את המראה המטריד הזה כל אימת שעלה לאוטובוס, אלא גם שהמראה הזה שהיה מעורר אימה וקסם נהיה למשהו שונה, מעורר גיחוך ועליבות; הצעקות והבכי הומרו בזיכרונו להתפנקות ולתעלול תיאטרוני, והבושה או המצוקה של השומעים נעשתה למאיסה. הגרסה שהעמיד המספר המבוגר למה שראה בילדותו, מתרגמת ומרדדת את המוזר, המאיים, הממשי, ובאמצעות מטאפורה (שחקן התיאטרון) הופכת אותו לסימבולי, להצגה נטולת עוצמה. המטאפורה מוחקת את המראה באמצעות תרגומו, הכחשתו. אם כן, ההצצה לאחרים מתרחשת כל עוד אפשר לראות גם את העין המציצה עצמה: בסיפור שלפנינו זו עינו של האני הצברי, יליד הארץ, הציוני, ובהמשך זו עינו של המספר המבוגר. כמו כן, מדובר כאן על קשוי הראייה, או על הקושי לשמר את רעננותה, ניקיונה, אל מול הלחץ המופעל להמיר אותה במבט מסוג שונה, בידע נורמטיבי. גם אני, אומר לנו המספר המבוגר, לא מצליח עם השנים לשמר את המפגש עם מראה התשוקה המאיימת והגולמית הזו; גם אני מאבד אותו לטובת מטאפורה מגחיכה ונעשה כך לסוכן של ידע.

הינה דוגמה להצצה לעבר ה"ערבי" – האחר הלאומי של הספרות העברית – הלקוחה מהרומן הראשון של קנז, אחרי החגים (1964):

בבוקר הופיע בחצר נער ערבי וטוריה על כתפו. על אף החום היה לבוש מקטורן כהה על גבי־גופיה ומכנסי־חאקי גדולים ממידתו. פניו שחומים היו ומבהיקים, ורק פלומת־שפם שחורה להם ופאות־לחי דלילות. תחת עינו השמאלית נמשכה צלקת ארוכה עד האוזן. שערו השחור היה קצר, ועיניו שחורות ונוצצות. הוא עמד במרפסת וצעק אל בני־הבית. בת־שבע יצאה, הורתה בידה על הגן והבוסתן. הוא הניע בראשו, הניח את הטוריה והתחיל מתפשט. בת־שבע החוריה והוא התבונן בה בחיוך אוילי. שני טורי שיניו הבהיקו נכחה. היא ברחה לבית ומיד התיצבה בחלון הצופה אל הגן. מבחוץ נראה הבית כשרוי באפלה. הפועל לא ראה דבר. התפשט ונותר בתחתונים התפוחים. ריבה באה ועמדה לידה, הביטה החוצה ללא אומר. הוא נטל את הטוריה והתחיל מכסח לאטו. מן

12. שם, עמ' 30–31.

החלון נראה גופו השחום והדק מזיע ומבריק. עם כל הנפה של הטוריה וצניחתה היו שרירי ידיו ובטנו מתמתחים ורפים, בתי-שחיו השעירים מתגלים ומתכסים, ורגליו הדקות מזדקפות ומתכופפות.

ריבה גחנה מקוצר-נשימה וידיה התחילו מזיעות. חזה עלה וצנח בקדחתנות. בת-שבע הפכה פניה אליה והסתכלה בה.

לפתע אמרה:

"הביטי בו, ריבה. אפשר לצאת מן הדעת, לא?"

ריבה הסתכלה בה בשאט-נפש.

"פרוצה אחת," סיננה ריבה. "תמיד ידעתי."

ריבה לא גרעה עין מן הנער העירום שבחוץ.<sup>13</sup>

הפסקה הראשונה, זו שקודמת להופעתה של בת-שבע, נמסרת מעינו של המספר. זו עין הרואה את מה שכולם (קהילת הסופרים היהודים שכתבו על ערבים) רואים ויודעים, כלומר את הסימבולי – הסטריאוטיפ של נער ערבי המחפש עבודה במושבה ולבושו הוא מן הכלאה מגוחכת של מקטורן ומכנסי חאקי גדולים ממידתו (פריטי לבוש מערביים המייצגים עור שחור במסכות לבנות – כשם ספרו של פרנץ פנון). הפריט ה"אותנטי", למעט השיער השחור הטיפוסי, הוא הצלקת בפניו, הממחישה את האלימות שלו או של חברתו (גם זה טיפוסי). עינו של המספר משקפת את היותה תלוית תרבות ואידיאולוגיה, את התחזותה לעובדתית, לאובייקטיבית או לניטרלית, כנהוג בספרות העברית של תקופת המנדט.

החל מהפסקה השנייה מופיע תיאור של אותו ערבי מעינה של בת-שבע, נערה צעירה שלא מצליחה למצוא חתן, היות שאביה סילק את אהובה וגור עליה חיי רווקות. המבט על הערבי הפושט את בגדיו ומפעיל את שריריו נמסר מעיניה המגורות, וזאת לאחר שהחווירה, ברחה אל פנים הבית והתייצבה מאחורי החלון. לעיניה מתגלה תנועתו המתוארת בצמדי ניגודים: הטורייה (כלי החפירה הגברי) מונפת וצונחת, שרירי ידיו ובטנו מתמתחים ורפים, בתי שחיו נחשפים ומתכסים ורגליו מזדקפות ומתכופפות. הארוטיות של התנועה והתנועה שכנגד משפיעה עמוקות על שתי האחיות המציצות בלא אומר מהחלון. ריבה, האחיות הבכורה, שגם היא לא הצליחה להינשא, מגיבה באופן בוטה, בדומה לבת-שבע שמבטאת במילים את הריגוש האוחז בה. האם העין המגורה רואה משהו חדש שאינו נכלל בידע הסימבולי על אודות הערבי כפרא אציל, בעל גופניות מרשימה, שעשוי לשמש גם אובייקט ארוטי?<sup>14</sup> לא בהכרח. אולם המיקוד

13. יהושע קנו, אחרי החגים, עם עובד, תל אביב 1964, עמ' 174.

14. להתייחסות אל הערבי כ"פרא אציל" בכתבתו של יוסף חיים ברנר, ראו יוחאי אופנהיימר, מעבר לגדר: ייצוג הערבי בסיפורת העברית והישראלית (1906–2005), עם עובד, תל אביב 2008, עמ' 60–58.

מבליט את העניין של הסיפור במבט היהודי, או במבט הכפול – המבט רואה בערבי מושא ארוטי (שום דמות אחרת ברומן לא מעוררת משיכה וריגוש דומה), לעומת המבט שמפקח על ההפרדה הלאומית בין יהודים לערבים (במקביל לשאר ההפרדות החברתיות). ריבה היא לא רק נערה תמימה שהמראה מעורר אצלה תגובה רגשית גופנית, היא בעת ובעונה אחת גם סוכנת של המבט החברתי המפקח, אשר מאפשר לה לשפוט את התשוקה כפריצות. ומבט כפול זה מבהיר כי מצד אחד הדמויות ברומן מערערות על גבולות לאומיים ונורמות של התנהגות מגדרית, ומצד אחר הן מייצגות את הפיקוח והמשטור החברתי והעצמי. המבט הכפול הוא הנושא המעניין של הרומן. גלזמן תיאר בצורה מדויקת את אחרי החגים כרומן העוסק בחברה הנמצאת תחת פיקוח אידיאולוגי:

בעקבות התיאור של מישל פוקו את הפנאופטיקון כמודל של פיקוח חברתי וכסמל לאופן פעולת הכוח, ניתן לקרוא את המרחב המתואר ברומן כפנאופטי: כל מה שמתרחש במושבה ידוע לכול, וכך היא הופכת למרחב שאין בו שטחים פרטיים או כתמים עיוורים שבהם ניתן להתחמק מן המבט החברתי. [...] כל הדמויות הראשיות, כמעט ללא יוצא מהכלל, עסוקות ללא הרף בשאלת הנראות ובכוחו המפקח של המבט החברתי. העלילה של אחרי החגים עוסקת בניסיון של הדמויות השונות לחמוק – לרוב ללא הצלחה – ממנגנון הפיקוח החברתי ולפעול מחוץ למרחב של הנראות.<sup>15</sup>

גלזמן ציין בהקשר זה אירועים מספר המתנהלים בשולי המושבה בשל הצורך להסתירם מעין הציבור: וייס קונה את ביתו בשולי המושבה על מנת להסתיר את טירופה של אשתו; ברוך מתרחק אל פרדס שמחוץ למושבה ושם הוא אונס ילדה ערבייה; בת-שבע שוכבת עם שלומי על חוף הים בתל אביב.<sup>16</sup> עם זאת, יש להבהיר כי העין הציבורית המפקחת אינה נשארת מופשטת, אנונימית ובלתי נראית כשלעצמה (כמו במודל הפנאופטי שעליו כתב פוקו) וגם אינה משויכת בהכרח לעינו של האחר הספציפי (כמו השכנות השואלות שוב ושוב את אימו של ברוך מתי יתחתן, או האב המפקח על בנותיו); העין הציבורית נוכחת בתוך העין הפרטית, היא בלתי נפרדת ממנה. וכך המבט הפרטי עשוי להתחלף במבט הציבורי. חשיפתו של המבט הכפול (שיש בו גם פריצת גבולות וגם פיקוח על גבולות) הוא מוקד הרומן, ומבחינה זו ניתן לקבוע כי ההצצה אל האחרים

15. מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007, עמ' 215–217.

16. שם, עמ' 217.

מרתקת את קנו בעיקר כאשר המבט החושף את הלא מוכר, המפתיע, המאיים, מסוגל להתחלף עד מהרה במבט המסתפק במוכר וממחזר אותו. לפיכך, יותר מהמידע הנמסר מעינו של המספר האנונימי, מעניין המבט של כל אחת מהדמויות ברומן; מבט זה אף עשוי ליצור יחס אירוני כלפי אותו מידע שתורם המספר (כמו בדוגמה שהוצגה לעיל). במילים אחרות, אם מקובל לראות את נקודת המבט של המספר הכולל יודע כבעלת מעמד של סמכותיות בהשוואה לנקודת המבט של הדמות שנחשדת ב"סובייקטיביות" יתרה, חסרת מהימנות, ועל כן מהוה מושא ליחס אירוני – אצל קנו מתהפכים יחסים אלו בחלק מהמקרים; מבטו של המספר הופך להיות בעצמו מושא לבחינה ביקורתית, בבחינת מבט המשכפל את הידע המוטעה על ידי אידיאולוגיה לאומית. קנו לא מציע ידע או מבט "אובייקטיבי" אפילו במקומות שבהם ידע זה נחוץ ביותר, למשל כדי "להשלים פערים". הסיפור מעדיף לוותר על סמכותו של הסימבולי על מנת לאפשר פגישה מפתיעה של העין עם הלא מוכר, הממשי. מופע נוסף של המבט הממשי בהקשר לאומי מופיע לדוגמה במפגש בין ברוך לילדה הערבייה בפרדס. ברוך משוכנע כי היא מתה שנה קודם לכן, לאחר שאנס אותה. ההשתגעות ההדרגתית שלו מִשך אותה שנה, והפחדים ההולכים ומשתלטים עליו נובעים בעיקר מחששו מפני נקמת דם. כל זה מסביר את הזעזוע המזומן לו כשהוא נקלע שוב למקום שבו התרחש האונס:

עזים שחורות וחומות רעו בין הקוצים ועמהן כמה פרות. ילדה ערביה התהלכה ביניהן ומקלה בידה, מזרזת אותן להיאסף. הילדה אותה הילדה! הרגע אותו הרגע! והוא חשב כי מתה תחת ידיו. הוא צבט את רגליו כדי לדעת אם אין זה אחד מאותם חלומות-בלהה שהלילות היו מזמנים לו בשפע. הילדה פנתה כה וכה ופתאום נתקלה בפרצופו ונתנה קולה בצעקה גדולה. שני אנשים, זקן ובחור, קמו מאחורי השיחים בקצה השדה ואחד מהם שאל:

"הדא הוא?"

"הדא הוא," בכתה הילדה ופירפרה בכל גופה.

ברוך נתאבן מאימה. רק חולצתו רעדה על לבו. ידיו הזיעו. החמור עמד על עמדו וליחך קוצים. כתמים שחורים ולבנים ריצדו לעיניו. אזניו המו מקריאות וצעקות, כשאון רכבת מתקרבת.

שתי דקירות בצלעו ובגבו, ופניו הוטחו אל האדמה הקוצנית. קור נורא חלף בגופו. אִפּוֹ זב דם. אביו מת ואמו צעקה וקרעה את בגדיה. הכתמים השחורים הלכו והאפירו, התמזגו עם הכתמים הלבנים. עזים אפורות ופרות לבנות וסמרטוטים מגואלים בדם ובגללים.<sup>17</sup>

17. קנו, אחרי החגים, לעיל הערה 13, עמ' 108-109.

מה רואה ברוך? בתחילה מדובר על זיהוי המקום כמקום האונס (אליו הגיע ברוך כנראה בהיסח הדעת) ועל זיהוי הילדה כאותה ילדה שהיה משוכנע שהרג אותה בזמן האונס, ועתה מופיעה לנגד עיניו. לאחר מכן מצטרפים מראות עמומים, מוכתמים בשחור ובלבן, המייחדים את מצב האימה והשיתוק שאחז בו באותו רגע. ההיזכרות במות אביו והצעקה הפורצת מאימו הם בבחינת התמונה האחרונה שעולה בתודעתו לפני המוות. אומנם המספר ממשיך ללוות את האירוע גם במבטו האינפורמטיבי (החמור של ברוך שעמד וליחך קוצים, הדקירות בגופו), אך הוא מעמיד במרכז את עינו של ברוך – זו שמפרקת את המראה המוגדר לכתמים וקולות רמים אך לא מובחנים. ערבוב הזמנים הכרוך בשילוב תמונת מות אביו (שגם היא מכילה ממד ויזואלי וממד ווקאלי), יוצר כאן מבט אחר לחלוטין החורג ממסגרת המבטים הסמכותיים, ווראי ממסגרת המבטים שכוללים פיקוח על גבולות לאומיים המבדילים בין יהודי לערבים, בין קורבן לרוצחיו; זהו מבט שאפילו תמונות הבלהות שערערו את תודעתו לא מסוגלות לשער, מבט של רגע אחרון שבו כל הנתונים הלקוחים מהקשרים שונים ומגוונים מתמזגים, מתאחדים ובעיקר "מרצדים".

המפגש בין מבטו של האנס (ברוך) למבטה של הנאנסת מוליד זעזוע הדדי ומסתיים ברצח, כפי שהצעתה של בת-שבע לעבר הנער הערבי שעובד בגינה מסתיימת באקט דרמטי מופגן. לאחר הסצנה שהוזכרה קודם לכן, בת-שבע מזמינה את הנער הערבי לביתה ושוכבת עימו משך שבוע שלם על מיטת אביה המת. הדרמטיות המוחצנת שנלווית למבט באחרי החגים – על השלכותיה העלילתיות והחוויות – מתמתנת בסיפורי הבאים של קנז, שבהם הוא מחפש לעצב את רגע הופעת הממשי באמצעות אפיקי ביטוי מאופקים יותר.

## מבטו של האחר

האשה הגדולה מן החלומות (1973) בוחן את החוויה של היות מושא למבט. סארטר כתב כי להיות מושא למבט של הזולת הופך את האדם מסובייקט שנתונה לו החירות להגדיר את עצמו, לאובייקט המוגדר על ידי מי שנועץ בו את מבטו. חגי כנען הגדיר את הממד הדיכוטומי בתפיסת המבט של סארטר כך:

ההבנה של סארטר את המבט ככוח חד-כיווני, המבצע אובייקטיפיקציה, מפצלת את המעורבות שיש לאדם במפגש הבין-אישי לשתי אפשרויות המוציאות זו את זו. בשדה הראייה והנראות שאותה מתאר סארטר, מבטים אינם יכולים להיפגש ואף לא להיות הדדיים: האדם, בעצם הזיקה הוויזואלית שלו לזולת, הוא בהכרח

או סובייקט או אובייקט. [...] נוכל אפוא לומר שנקודת הפתיחה לדיאלקטיקת הראייה של סארטר איננה רק ניסוחו מחדש של המבט ככוח, אלא ההמשגה של כוח ויזואלי זה ככוח אלים, ההופך בהכרח את מושאו לקרבן. מושא המבט הופך לקרבן מעצם הצטמצמות נוכחותו האנושית לכדי נוכחות של מושא (של אובייקט). כלומר המבט, ככוח, פועל בשדה הוויזואלי באופן שאינו מאפשר לאדם הנראה לבטא את עצמו שלא דרך מופעיו האובייקטיביים. המבט הוא זה אשר משעבד את האדם הנראה לממד העובדתי של קיומו, וגוזל ממנו את כל מה שמצוי בו מעבר לעובדתיות גרידא.<sup>18</sup>

במוקד הרומן של קנז ניצבות דמויות החרדות להיראות, להפוך לנשלטות על ידי המבט – ד"ר אלפרד ש. ואשתו אילזה שמדברים בגוף שלישי (אולי כרמז לכך שהמספר מתרגם אותן מגרמנית) וחיים באופן מבודד בדירה עמוסת ספרים וחפצי אומנות. אליהם מצטרף אלמן ערירי המכונה ההונגרי (שמו מוזכר רק לאחר מותו). עד צאתו לגמלאות עבד ההונגרי במפעל למתכת ולא הצליח ליצור קשרים חברתיים, ועתה הוא מתמודד מחדש עם הבדידות שנעשתה למאיימת. מהגרים אלו נותרו אנונימיים בחברה הישראלית – אם בגלל הרקע המרכז אירופי שלהם, אם בעקבות האובדן שחו בשואה או בעצם ההגירה, או בשל הקושי להתחיל מחדש<sup>19</sup> – וחיים בפחד תמידי שמא ייחשפו למבטם המפקח והשיפוטי (הסימבולי) של אחרים. גם ללא מידע מוצק על אודות עברם, מתאר הרומן את חוויית המהגרים כעומדת בסימן בידוד חברתי ותרבותי וכחרדה תמידית מפני המבט. דוגמה לכך היא הסצנה החוזרת בזיכרונו של ההונגרי של הנאום המגוחך שנשא, מתוך שכרות לא אופיינית, בחגיגה שנערכה אצל המשפחה השכנה, נאום שכנראה לא הובן משום שדיבר הונגרית. "הוא לא יוכל עוד לעקור מזכרונו את מראה פניהם הצוחקים. 'מה נפלא הדבר שכולנו יושבים כאן, כמו

18. חגי כנען, "הפילוסוף והחלון: על הפתולוגיה של המבט", בתוך ורד לב כנען ומיכל גרובר פרידלנדר (עורכות), הקול והמבט: בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט, רסלינג, תל אביב 2002, עמ' 141–142. הסבר מעניין על אודות הרקע החווייתי לתפיסה כוחנית של המבט בילדותו נתן סארטר באוטוביוגרפיה שלו המילים; וראו Martin Jay, "Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight", in David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 150

19. זה המידע שמספק המספר על אודות ההונגרי: "הוא ידע יפה כי לאחר שנהרסה אירופה מאוחר להתחיל הכל מחדש. אולי עצלות היתה כאן, אי־העזה, גאווה נואלת, אדישות, רגישות יתרה, החמצה מכוונת של הזדמנויות? לעתים הוא מתעקש להבין, ומתקשה כל־כך, כי הדברים נחרצים וסיבותיהם נעלמו"; וראו קנז, האשה הגדולה מן החלומות, לעיל הערה 1, עמ' 23. רשימת ההבחנות הפסיכולוגיות הזו מחדדת כמובן את האירוניה כלפי הסימבולי – אותו "ידע" המאפיין את התרבות הישראלית ביחס למהגרים שבתוכה, ידע שמופיע כאן בצירוף ספק גדול ביחס לרלוונטיות שלו.

משפחה! אמר אז, ולמזלו לא הבינו את שפתו. אך כולם צחקו בלי־הרף. כל הלילה התפתל בעינוי הגוף ובזכר התבזותו. איך היה המרכז לתשומת־הלב!<sup>20</sup> המבט הסימבולי הזה שמאשר את קנה המידה הישראל־ציוני בהעניקו לדמות מעמד של זר, קוריוז, "הונגרי", מבהיר את הקושי להתגבר על מערך הידע/כוח המוכר. חוסר היכולת לעמוד מול המבט השיפוטי והמפקח הזה של סביבתו מסבירה את מנהגו של ההונגרי להציץ מאחורי חלון חדרו שמוסתר בוילון ואת ההתלבטות המתמשכת שלו אם לפתוח אותו באופן שעלול להציב את עצמו בעמדת מושא למבט חיצוני: "אם יפתח את הוילון, יעשה מעשה של אומץ־לב. יהיה כאומר: הנה אני כאן, פותח בחיים חדשים, שונים מאלה שהורגלתי בהם עד כה. מעתה אלמד לראות ראייה אחרת את היותכם מולי ואת היותי מולכם. איני מסתיר את עצמי ואיני מתנצל על שום דבר. רצוני, אני מושיט את ידי ומזיח את הוילון בחדרי, וכל חיי גלויים לפניכם".<sup>21</sup> הפנטזיה על אודות מבטים המשוחררים מיחסי כוח נשארת בלתי ממומשת והוילון בחדרו אינו מוסט. היחסים החברתיים היחידים שההונגרי מאפשר לעצמו הם עם שכנתו העיוורת ועם חבריו אלפרד ואילזה שסובלים לא פחות ממנו מחרדת היותם נתונים לפיקוח ולמעקב של מבטים ומצלמות. המבט הערטי־לאי המשתק אותם הוא נושא שיחתם המרכזי:

שולחים אנשים לצלם. עשרים וארבע שעות ביממה מצלמים. כל דבר מצלמים. גם בלילה. יש להם מכשירים אינפרא־אדומים, והם מצלמים אותנו בחושך. הוא משהו בנפשו: כל הישגי הטכנולוגיה המודרנית נגד שני אנשים חפים מפשע וחסרי־ישע. [...] מה הטעם להמשיך ולהסתיר, כשכולם משתתפים בתכנית הזאת? זה ידוע לכולם. השכנים עוברים לידינו כצללים במדרגות. כשאנו עולים לדירה, אנו רואים איך בכל דלת נפתח נקב־ההצצה. ועיניים בוחנות אותנו. עשרים וארבע שעות ביממה.<sup>22</sup>

פרנויה זו של אלפרד שנראית תלושה מהמציאות, ככל פרנויה, נובעת מדמיון ספרותי ("את קפקא קרא? ובכן, זו הסיטואציה")<sup>23</sup> ועשויה להתפרש כביטוי לרגישות־יתר. אולם היא רצינית, הן משום שהיא מסתיימת בהתאבדותם המתוכננת של אלפרד ואילזה, הן משום שהיא משותפת גם להונגרי וגם לרוזה, שכנתו העיוורת: "ההונגרי אינו יכול להתרכז בקריאה. משהו מפריעו. משהו מפריעו. אבל ברי לו כי משהו, או משהו זה

20. שם, עמ' 28.

21. שם, עמ' 27.

22. שם, עמ' 93.

23. שם, עמ' 94.

אינו בתוכו, אלא בחדרו. אולי דבר-מה אינו כסדרו? דבר מה השתנה בחדרו? מישוהו כמו מסתתר בחדרו וצופה במעשיו, רואה אותו בקלקלתו. ההונגרי יודע, על-פי ההיגיון, שאין איש מסתתר בחדרו, אבל נוכחות סמויה כמו מטילה עליו את צלה".<sup>24</sup> תיאור דומה מוסרת רוזה: "מישהו התקרב אלי בחדר, ניגש אל המיטה וכמעט היד שלו נגעה בגוף שלי. מישהו הסתכל עלי כל הזמן. מה שאני לא עשיתי – הוא הסתכל. מישהו התחבא ולא יכולתי להגיע אליו".<sup>25</sup>

דוגמאות אלו מייצגות סוג של מבט סמוי שעוקב אחר הדמויות באופן שאין להתגונן בפניו, להסתתר ממנו, ושגם לא ניתן להשיב לו מבט. הערטילאיות מעניקה לו נוכחות מוחלטת. הוא עשוי להיות מזוהה עם "משהו", לא רק עם "מישהו". לאקאן כתב על מבט ערטילאי כזה שאפשר ממש לחוש בו: "אני יכול לחוש שאני נתון למבטו של מישהו שאת עיניו אינני רואה ואף לא מבחין בקיומן. כל שנחוץ הוא שמישהו יסמן לי שעשוי להיות שם מישהו אחר. חלון זה, אם יתכהה מעט ואם יהיו לי סיבות לחשוב שיש שם מישהו מאחוריו, אינו אלא מבט".<sup>26</sup> על כך הרחיב ז'יז'ק:

הדבר המכריע למושג המבט הלקאניאני הוא שהוא עוסק בהיפוך היחסים בין הסובייקט לאובייקט: [...] יש אנטינומיה בין העין למבט – כלומר, המבט הוא בצד של האובייקט, הוא ממלא את מקומה של הנקודה העיוורת של שדה הראייה שממנו התמונה עצמה מצלמת את הצופה. [...] האם אין רעיון זה של המבט בא לידי ביטוי מושלם באמצעות הדוגמה של הסצנה ההיצ'קוקית שבה הסובייקט מתקרב לאובייקט מאיים כלשהו, לרוב בית? כאן אנו פוגשים באנטינומיה בין העין למבט בהתגלמותה: העין של הסובייקט רואה את הבית, אך נראה כי הבית – האובייקט – משיב מבט בדרך כלשהי. לפיכך, אין פלא כי הפוסט-תיאורטיקנים מדברים על "המבט החסר" ומתלוננים כי המבט הפרוידיאני-לקאניאני הוא ישות מיתית שאינה מצויה בממשות חווייתו של הצופה: למעשה, מבט זה הוא חסר, מעמדו הוא פנטזמטי צרוף.<sup>27</sup>

מבט זה (היפוך של היחסים שתיאר סארטר), שנתפס כחסר למרות נוכחותו המוחלטת, מופיע בצורה מובהקת ברומן התגנבות יחידים (1986). קבוצת חיילים מתבוננת במפקד שמתעלל בקבוצה אחרת של חיילים:

24. שם, עמ' 72.

25. שם, עמ' 80.

26. Jacques Lacan, *The Seminar, Freud Papers and Technique* (1953-1954), trans. John

Forrester, Cambridge University Press, Cambridge 1988, p. 215

27. סלבו ז'יז'ק, תיהנו מהסימפוטומים: הוליווד על ספת הפסיכולוג, מאנגלית: רוני ידור, ספרית מעריב, תל אביב 2004, עמ' 209-210.

על-פי אופן ישיבתנו היינו כצופים במחזה. ואולם הפחד, שהמם אותי זה ימים אחדים ומנע ממני לראות את פשוטם של דברים, דחק בי להאמין כי אנו השחקנים וכי ההצגה כבר החלה ואנו איננו יודעים. לא היה ספק בלבי ששעת ההמתנה הזאת בשמש הצהריים אינה מקרית אף לא תוצאת שכחה או תקלה טכנית. ידעתי כי בוחנים אותנו. מישוהו הושיב אותנו כאן לבדוק את תגובותינו, לעמוד על חולשותינו. ייתכן שענינים סוקרות אותנו ממקום נסתר, מן השטח המת. אולי אף נרשמות הערות ונקבע מה ייעשה בכל אחד מאתנו, מי יישבר ומי יחזיק מעמד, מי יהיה בין הנבחרים ומי בין הנידונים.<sup>28</sup>

הרמיזה ללשון תפילת "ונתנה תוקף" מימים נוראים ("מי בקצו ומי לא בקצו / מי במים ומי באש") משליכה על אותו מבט חסר קונוטציות דתיות בעלות עוצמה אשר מלוות את המספר במהלך הרומן, וממחישות במקרה זה את עריצות המבט הצבאי המאפיל על קבוצת הטירונים, הן כמבט גלוי הן כמבט סמוי. היסוס זה בין ראיית "פשוטם של דברים" שמזהה את המבט הגלוי של המפקדים הצבאיים, לבין ההרגשה שקיים מבט בלתי נראה המעצים את השליטה במושאי, נוכח כפי שראינו גם בהאשה הגדולה מן החלומות; שם, ה"מישהו" בעל המבט החסר הוא רוצח פוטנציה, וכל דמות מופקרת לנוכחותו: בני הזוג מתאבדים, רוזה נרצחת בידי שכן שמתגנב לדירתה וחונק אותה בדיוק כפי שדמיינה שיקרה, ושמוליק משמיד את הספר שתכנן לקרוא היות שאינו מסוגל לעשות זאת בשעה שהמבט הבלתי נראה עוקב אחריו בתוך חדרו. הרומן מבהיר כי המבט החסר הוא ישות טרנסצנדנטית שנוכחת באופן מאיים בחדר או בדירה הסגורה, כלומר במקום שמהווה אשליה של פרטיות והתגוננות מפני החוץ. ולכן הניסיון לחמוק מפניו, כלומר לחפש עמדת הסתכלות שתאפשר לראות מבלי להיראות, הוא ניסיון שווא. בהקשרים מסוימים (כמו במסגרת המרחב הצבאי) מתאפשר לדמויות של קנו לייחס למבט החסר הזה משמעות סימבולית שאינה מטרידה אלא מנחמת: "עיני נופלות על החלון החשוך בקיר שמנגד. אוזות אותי תחושה שמישהו עומד שם בחוץ, באפילה, מסתכל בנו. אני מרכז את מבטי בחלון עד שנראית לי שם כמין עין שחורה, מלפניתי, פקוחה אל תוך נפשנו, יודעת הכול, מבינה, סולחת".<sup>29</sup> הסימבוליזציה הדתית של המבט באמצעות קונוטציות של השגחה אלוהית,<sup>30</sup> היא ניסיון לנרמל, לפרש את המבט המטריד, הפולשני, באופן מסורתי יחסית, מוכר, אפילו מרגיע, אף על פי שאין

28. יהושע קנו, התגנבות יחידים, עם עובד, תל אביב 1986, עמ' 13-14.

29. שם, עמ' 396-397.

30. גם סיום הרומן מקשר את המבט לקריאה האלוהית אל הנביא יחזקאל להשמיע את חזונו על אודות העצמות היבשות: "בן-אדם התחיינה העצמות האלה", ראו שם, עמ' 597.

בפרשנות זו כדי להעלים את העובדה שהמבט מבטא ומנכיח את הממשי בבחינת סדק שנפרץ בתוך המערך החברתי-נפשי שבו מתנהלות הדמויות.

## מעבר למבטו של האחר

הרומן בדרך אל החתולים (1991) מעניק מקום מרכזי לשאלה אם ניתן להשתחרר ממבטו של האחר. במוסד הגריאטרי שבו מתרחש הרומן, מנסה יולנדה מוסקוביץ' לשמור על הופעה מכובדת ועל תסרוקת נעימה למראה, למרות ההידרדרות הגופנית שלה ושל מרבית הדמויות. נראותה בעיני הסביבה מעסיקה ואף מטרידה אותה דרך קבע (היא מזמינה את הספרית שלה מדי שבועיים כדי לצבוע ולסדר את השיער). מבטו של האחר בהקשר זה מיוצג הן על ידי המספר הכולל-יודע שמתאר את המראה שלה, והן על ידי דיוקנאותיה שמצייר כגון, המאושפז עימה באותו מוסד. המספר אף מתאר אותה ברגע מיוחד שבו היא מתבוננת בדיוקנה המצויר, כלומר במבטו של הצייר:

[הוא] הפנה כלפיה את הדף המצויר. מה שראתה דמה לרשת של קורי עכביש. איך-סוף קורים דקים ועבים הנמתחים לאורך ולרוחב ובאלכסון, קורים ישרים וגבנוניים, גליים ומעוגלים, היוצרים בצפיפותם, כמו במפות, שקעים ורכסים, מעלות ומורדות, ובתוכם כמה רמזים לתווי פנים, חריצי עיניים ריקים, סתמיים, גבות כמו חבורות שחורות, צל של אף ושתי גומות נחיריים, שפתיים נבולות, שרידים שנותרו לאחר הפורענות, צללים הנאכלים ונמחים אט אט עם מות הבשר. היא הסבה את פניה מן הדף והליטה את עיניה בידה.

[...] היא הסירה את ידה מעל עיניה ובחנה את פניה: "ככה אני?"

"ככה אני רואה אותך. זה לא תמונה פוטוגרפי, זה ציור. ככה עין סובייקטיבית שלי רואה פנים שלך."

[...] "כמו מכשפה אתה עשית אותי," היא אמרה, "אבל אתה לא אשם. ככה

אתה רואה אותי."<sup>31</sup>

בעקבות הבהלה האוחזת בה למראה דיוקנה המצויר, היא מבקשת "לפגוש את בת דמותה שבראי". וכך מתוארת התרשמותה:

הפנים זרות לה אף יותר משהיו עד כה. אין בהן דבר שיזכיר לה במשהו את עצמה, הבעתן מרתיעה אותה, כל הקמטים הזעירים בזוויות השפתיים וסביב העיניים, והקמטים הגדולים יותר בלחיים ובסנטר נראים כסדקים בכלי עדין ויקר

31. יהושע קנז, בדרך אל החתולים, עם עובד, תל אביב, 1991, עמ' 72-73.

שנפל ונשבר לרסיסים, וידיים שקדניות ניסו להשיבו לקדמותו, הדביקו רסיס אל רסיס, פירור אל פירור, אך לא היה בו עוד כל זכר לצורתו מלפנים. מתי היתה הנפילה, מתי אירע השבר? גם העיניים, שכמו משני חרכים נשקפה מהן עד לא מכבר תכלת שמים צלולה, אובדות עתה מתחת למפולת העפעפיים וקשה להבחין בהן. הבבואה הזרה הזאת שנטפלה אליה מעוררת בה שנאה ורצון להשחית.<sup>32</sup>

צאל שמה לב לחלחול מבטו של האחר (הדיוקן המצויר שלה) לתוך המבט שמישירה יולנדה אל עצמה ברגע ההתבודדות שלה מול הראי. שני התיאורים המפורטים הללו דומים בהדגישם את ריבוי הקמטים אשר מטשטש את הצורה האנושית, ואת המרחק בין ההשתקפות (הבבואה בראי או הדיוקן המצויר) לבין אותו זיכרון ויזואלי קדום שיוולנדה מתייחסת אליו כאל אני אמיתי שלה.<sup>33</sup> ניתן להוסיף ששני התיאורים דומים גם בהיותם תוצר של תיווך או תרגום המראה למילים ולדימויים. תיאור הדיוקן המצויר משתמש במטאפורה של התבוננות במפה הממחישה באופן דו־ממדי את המרחב התלת־ממדי; תיאור הבבואה בראי משתמש במטאפורה השחזור הארכיאולוגי של כלים עתיקים מתוך חיבור רסיסיהם. מטאפורות אלו (נוסף למטאפורת המכשפה) מייחסות למבט את תפקיד התיווך הלשוני הפרשני שהופך את הזר לבר־ייצוג, למוגדר.

חלחול מבטו של האחר לתוך המבט העצמי (בראי), כמו התרגום או הפירוש המטאפורי של המראה, מורכב יותר משנדמה; אם נחזור ונקרא את הפעם הראשונה שבה יולנדה בוחנת את בבואתה, טרם צויר דיוקנה, נשים לב כי ריבוי הקמטים מטשטש את תווי הפנים והופך אותן לבלתי מזהות: "כשהתירה את שיערה [...] לא הכירה את פניה. ככה נראית באמת אשה חולה, אמרה בלבה. ראשה כאילו התכווץ. השער היה דק מאוד ומידלדל על רקותיה, חסר־חיים כמו פניה שדהו ותוויהן נבלעו בים הקמטים".<sup>34</sup> יתר על כן מתברר כי ההתבוננות המאוחרת בראי מהדהדת את תיאורה של יולנדה באמצעות המספר הכול־יודע, כבר בתחילת הרומן: "הגברת מוסקוביץ' היתה אשה גדולה וכבדת־גוף, פניה בלות מאוד, ומבין מפולת העפעפיים וקמטי העור הסמוקים בגומה שמתחת לעיניה, מבעד לחרכים צרים, נשקפו רצועות צרות של תכלת מפתיעה, תכלת ראשונית, צלולה ובהירה, כמו פיסות של שמים רחוקים, אבודים".<sup>35</sup> למי שייכים הדימויים של מפולת ושל שמי תכלת צלולה המיוחסים לעיניה – למספר? ליולנדה עצמה? למרחב הדימויים התרבותי שלנו? והאם בכלל קיימת האפשרות להתבונן בבבואה שבראי באופן אישי, סובייקטיבי, או שמא הבבואה (הדימוי) שבראי תופיע

32. שם, עמ' 125.

33. צאל, הם דיברו בלשונם, לעיל הערה 7, עמ' 28.

34. קנז, בדרך אל החתולים, לעיל הערה 31, עמ' 66.

35. שם, עמ' 10.

תמיד כציטוט של האחר, כפי שטען ז'יז'ק? קנז מאשר שהבכואה תמיד זרה לגוף (או לזיכרון הגוף); היא שייכת מלכתחילה אל הסימבולי. והלשון שבה מנוסח הסימבולי, כבולה לייצוגים המשותפים לדמויות או ממוחזרים על ידיהן. בקריאתה ברומן חשפה צאל את חוסר היכולת להפריד בין המבט העצמי לבין מבטו של האחר (הצייר או המספר):

גם מבטה של יולנדה על עצמה במראה אינו אף פעם מבט עצמאי לגמרי, 'נקי' מן החוץ. גם בו כבר שוכן מבטו של האחר, היבטים אובייקטיביים המתגלים בפניה אך ורק דרך מבטו של האחר ורק באמצעותו. מרגע שהם נוכחים, היא כבר לא תוכל להביט בעצמה מבלי לראותם. [...] בפואטיקה של קנז מתקיימת מערכת נזילה של תנועה רב-כיוונית, מההיבטים האובייקטיביים לאלו הסובייקטיביים בדיוקנה של הדמות: אף פעם לא יוכל להתקיים מבט אובייקטיבי בלבד – אך גם לא מבט שהוא רק סובייקטיבי, רק דרך תודעתה של הדמות, בבדידותה. בעצם אף פעם לא תימצא הדמות בבדידות גמורה, אף פעם לא תהיה ריבונותה עצמאית לגמרי, נטולת השפעה, תלות, וחלחול הדדי אל האחר ומן האחר אליה.<sup>36</sup>

אולם טיעון זה משקף רק צד אחד של הכתיבה הקנזית, כלומר את הצד המתאפיין בעיסוק במבט הסימבולי, שבו ככל הנראה לא ניתן להפריד בין הפרטי לציבורי, בין הייחודי והעצמאי לממוחזר. להבחנה זו יש להוסיף כי יולנדה אומנם רואה בבואתה שבראי ובדיוקנה המצויר אוסף קווים המאפיינים את מבטו של האחר (המספר, כגן הצייר), אולם מחזורו של הסימבולי עשוי להפוך לערעורו של הסימבולי ולשלילת תקפותו. במילים אחרות, הסימבולי עשוי להופיע גם כמושא לשלילה משום שמסתמנת אלטרנטיבה ביחס אליו אשר נחשפת על ידי המבט הממשי. בדרך אל החתולים, קנז נוהג לשזור את הממשי במקומות בלתי צפויים על מנת לאזן בינו לבין נוכחותו של הסימבולי. במקומות אלו, מבטו המפקח של האחר לא בהכרח משתלט מפריע או חוסם. הדוגמה הבאה עשויה להבהיר זאת: יולנדה יושבת מול קיר זכוכית ומתבוננת בילד העוסק בגיזום הדשא. רעש המכסחה נשמע לפתע באוזניה לא כטרטור מכני, אלא כ"שאון שאפשר לשמוע בו קולות – קולות אנשים צועקים מתוך מקום סגור, כנשרפים חיים".<sup>37</sup> לאחר שהגיזום מסתיים היא ממשיכה להתבונן באותו ילד ובמבוגר נוסף שכורעים על ברכיהם ומתפללים:

36. צאל, הם דיברו בלשונם, לעיל הערה 7, עמ' 44, הדגשות במקור.

37. קנז, בדרך אל החתולים, לעיל הערה 31, עמ' 47.

שעה ארוכה התבוננה בהם, עקבה אחר תנועותיהם. סדר הקידות, ההזדקפויות וההשתחויות נראה לה כמו התרעה על העומד להתחולל. היא חשה שהיא שותפה עמם להתגרות בסכנה הסמויה המתרקמת והולכת. תחושת כוח מזוהה מילאה אותה וחדוות נקמה, אך אף לא שמץ של חרדה. רק ציפייה דרוכה וקוצר-רוח: כמה זמן זה עוד יקח, עד מתי? מדוע לא קורה שום דבר? למה להאריך את יסורי הנידונים?

שעה ארוכה נמשכה תפילתם והיא לא גרעה מהם עין. ועודה מחכה לרעש הגדול, הגואל שיבוא משם, שמעה רחש קל מאחוריה, מפתח האולם.<sup>38</sup>

המספר אינו מנסה להסביר את המבט של יולנדה אשר מעלה באוב צעקות של אנשים נשרפים, ומוצא בתנועות התפילה המוסלמית סימנים של ייסורי נידונים ואפילו רעש גואל. ההתבוננות כאן מפתיעה, מערערת את הגבולות, זרה למה שכבר ידוע לדמות, למספר ולקוראים. אכן, ערבים כורעים ומתפללים אינם מראה נדיר בספרות העברית, אלא שכאן אין מדובר באירוע אנתרופולוגי, שתיאורו בדרך כלל ממחזר נקודת מבט אוריינטליסטית, הן משום חידתיותו בעיניה הן משום יכולתו לסחוף את המתבוננת ולעורר בה ריגוש קיצוני, אשר פורץ את גבולות עולמה הרוחני כמו את גבולות הכאן ועכשיו המוגבלים שלה. מבטו של האחר – המיוצג במקרה זה על ידי כגן, שאינו מוצא במראה הערבים המתפללים דבר מיוחד: "מסכנים אנשים שמתפללים, שמאמינים לאלוהים"<sup>39</sup> – הולם ביולנדה אך לא משתלט על מבטה שלה. כך שבמקביל לעיסוק הכמעט כפייתי שלה בנראותה ובמבטו הסמכותי של האחר, היא פנויה להביט באופן משוחרר וראשוני על עצמה ועל סביבתה היומיומית ולאתר בתוכה לא רק את הסימבולי, המוכר והצפוי, אלא גם את הממשי, הזר, שהוא חומק ורגעי, אך נוכח.<sup>40</sup>

38. שם, עמ' 48.

39. שם, עמ' 49.

40. הינה דוגמה נוספת לפער בין מבטו של האחר שנשאר בגבולות הסימבולי לבין מבטו של האני אשר פתוח לאפשרות הופעת הממשי: יולנדה שותה מעט יין וכגן טוען באופן די צפוי שהיא שיכורה. אולם הסיפור מציע אלטרנטיבה לידע הסימבולי בצורה של חוויה התגלותית: "היא התחילה לנשום נשימות ארוכות. 'כליך טוב לי', אמרה, 'אני לא יודעת איפה אני. אולי אני בעולם השני?' היא התנשמה והביטה סביבה בצמצום עיניים, בוחנת את פניו המטושטשות, מתאמצת לראותן בבירור. סוקרת את קירות החדר, את השולחן והכיסא, את הרצפה, כאילו התעוררה במקום שלא היתה בו מעולם", ראו שם, עמ' 128.

## טוהר המבט

ברשימה בשם "הגאולה על ידי ההינתקות" שדנה ביצירתו של ז'ורז' סימנון, כתב קנז:

סימנון מעמיד לפני גיבורו [...] את זכרו האבוד של איזה טוהר, שמרגע עלותו, הוא מטריד את מנוחתו עד שיפורר את חייו. [...] סימנון אינו מפרש לעולם את טיבו של זה הטוהר האבוד, החותר תחת כל הסכרים וחומות-ההגנה שגיבוריו הקיפו את עצמם בהם, אבל סופך שאתה מבין כי כוונתו בראש ובראשונה לטוהר המבט. [...] גיבורי סימנון נתפסים דווקא במאבקם עם עצמם וביתר דיוק: בעת התאמצותם לחדול ממאבק זה כדי להגיע לטוהר המבט שיאפשר להם להשיב לעצמם אותם חלק מתוכם שהניחו לו לגורע. ככל שהם מרחיקים בהינתקות זו, הם מגלים את מלוא-עצמם. הם חדלים להיות מה שהם נראים לזולתם ונעשים למה שלא ידעו מעולם כי יש בהם.<sup>41</sup>

הדברים המיוחסים לסימנון, שאת ספריו הרבה קנז לתרגם, רלוונטיים בראש ובראשונה לכתיבתו של קנז עצמה ומעידים על מתח עמוק בין קיומו של מרחב חברתי העומד בסימן יחסי כוח שהופכים את הסובייקט למושא לפיקוח ויזואלי, לבין מרחב אלטרנטיבי שאותו מתאר קנז כהינתקות מיחסי כוח. במסגרת זו קיים פיצול בין שני סוגי המבטים המופיעים בכתיבתו של קנז: המבט של האחר המשתק או הכופה את הסימבולי, לעומת "טוהר המבט" המסמן את היעד שאליו חותרת כל דמות בפני עצמה. קנז שנרתע מכל פאתוס בכתיבתו מרשה לעצמו באופן חריג "לחתור תחת כל הסכרים וחומות-ההגנה" הסגנוניות ולהשתמש במונח "גאולה", המבטא את חירותו של הסובייקט לראות מבלי להיות מוטרד מנראותו שלו. דוגמה לרגע כזה של טוהר המבט מופיע בהאשה הגדולה מן החלומות:

אור אדמדם, מוזר, ששמוליק עוד לא ראה כמוהו, שפוך על הארץ. כל העצמים נשתנתה צורתם בעיניו. השמים עמוסים, כבדים מאד, והאור המסתנן מהם הופך את פני הדברים. החום, שהיה קשה מאד בימים האחרונים, קרוב להתפוצצות. החצר לא נראתה כך מעולם, היא משתרעת רדומה, ענקית, ועץ התות מתנשא גבוה-גבוה, ללא צל. בבתים כבר אפלולית, וגם פנסי הכביש נדלקו מרחוק, מעבר השיכונים, ואורם סגלגל ולא לבן כרגיל. אף האור שבחדרו נראה לו כחול, לעומת האדמומיות הבאה מן החלון. שמוליק מביט כה וכה ודומה לו שהכל חלום, אין דבר מתרחש והכל מותר.<sup>42</sup>

41. יהושע קנז, "הגאולה על ידי ההינתקות", מחברות לספרות, לחברה ולביקורת, 3, 1980, עמ' 38-39.

42. קנז, האשה הגדולה מן החלומות, לעיל הערה 1, עמ' 184.

את המראה הפתאומי, המזכיר חלום, מלווה המודעות לפער בינו לבין צורתם המוכרת של העצמים. והספק או התהייה הסקרנית – "מה יש באויר, דבר המשנה את צבעם?"<sup>43</sup> – נעלמים משעה שהדמות יוצאת מחדרה אל הרחוב. החוויה הוויזואלית מתוגברת על ידי הגשם והחושים הקולטים אותו ואת ההתרחשות מסביב:

בבת־אחת נפתחו האזניים, והקולות רבים, חזקים וחדים מאד, כקולות המון עצום ורב; אך גם פרטיקולות הוא שומע, צלילים שלא הכיר. רוח קרירה חודרת אל אזניו שנפתחו, והוא נענה לה בהתרגשות. שאון המטר, המוסיף לקלח בעצמה רבה, וקולות האנשים היוצאים מהקולנוע, ואולי גם הים, לא־הרחק משם. עיניו רואות כל פרט בפני הנערות והגברות היוצאות, בלבוש האנשים, בשלוליות שאורות החשמל נשקפים בהם. שמחה גדולה עוברת אותו, והוא היה רוצה לבכות. אין הוא יכול להכיל את השמחה הזאת. מים זורמים לרגליו, והמחזה נפלא ביופיו. משהו מזמר בתוכו, ואילו ידע לשרוק היה שורק את המנגינה. [...] הוא הולך לאט ומביט סביבו, לבחון אם צלילות האויר שנשטף בגשם או חושיו שנולדו מחדש הם המראים לו את הדברים בחריפות ובטהרה שלא ייאָמנו. [...] הוא טוהר כולו, ולא נותר בו דבר שהיה בו לפנים. נקיון כזה ומנוחה מתוקה כל־כך לא ידע מילדותו.<sup>44</sup>

הראייה הטהורה מופיעה ללא הכנה ואין לה השפעה על המשך העלילה; היא לא מהווה רגע של סיום בעל עוצמה לסיפורה של דמות זו או אחרת, כי הסיומים לרוב עומדים בסימן נפילה, דרדור, התבזות ואפילו מוות ואיבוד הכרה (בהאשה הגדולה מן החלומות אפשר להיזכר בסופו של שמוליק: לאחר שזכה בחוויית היטהרות הוא מגיע לזונה שהסרסור שלה מכה אותו כשמתברר שאין לו במה לשלם, והוא מתעלף; או בסופו של ההונגרי: לאחר שהוא מתרגש ממראה עמיתיו לעבודה היוצאים מהמפעל הוא מת ליד ערמת הגרוטאות שבשוליה בחר להסתתר ולהציץ לעברם). הראיות הללו, המופיעות כחווייה מודעת ומובחנת, לא מטות את העלילה או מעצבות את התפתחותה. הן עשויות לעבור ללא השפעת לוואי על הדמות, מהלכיה ותודעתה. כזו למשל היא חוויית הראייה של ציון, נהג המונית אשר בוגד באשתו עם צעירות הנוסעות עימו; בשוכבו בשמש על שפת הבריכה,

לבו הולם מהר וקצב נשימתו גובר. גופו הולך וקל. הוא מרחף בין שמים וארץ. הוא רואה פרחים. שפתיו מחייכות, כאילו אל עצמו חייך ממרחקים. הפרחים משנים את צורתם ושוב מתחלפים בגלגל השמש הגדול והסחרחר. עד שנעצר

43. שם.

44. שם, עמ' 197–198.

הגלגל לפתע, כשמבקש ציון לפקוח את עיניו. הוא רואה צורות שקופות, צלולות, בעלות עומק אינסופי. בצבעי ירוק־כהה וסגול. לבסוף נותר מכל זה רק מוקד אחד קטן וצורב. ציון פוקח את עיניו ומזדקף על מרפקיו.<sup>45</sup>

ראייה זו אינה מייצרת תמונות מוגדרות, וודאי לא מספקת סמלים שאפשר לקשרם לעלילה הגדולה של הרומן או לתפקידה של הדמות בתוכה. מבחינה זו היא ראייה טהורה שאינה מוגדרת על ידי המושאים הנראים ואינה ניתנת לתרגום לשפת התכנים והמשמעויות. אפשר לפיכך לכנותה באופן פרדוקסלי סוג של עיוורון,<sup>46</sup> או ראייה של הממשי.

מכאן ואילך ממשיך ציון כמנהגו: שותה ומעשן במזנון הברכה, שוחה והולך להתלבש במלתחה (שם מסופר על הרתיעה שלו מחשיפת גופו הערום). הראייה ההתגלותית חולפת ללא שיעור. היא לא מתקשרת לעברו ואינה חוזרת ומופיעה בתודעתו לאחר מכן. היא נשארת בבחינת אחרות מוחלטת. נדמה שרק הקורא אמור לשמר אותה בזיכרונו כעדות לכך שחיי הדמויות האפרוריות שרוקם הסיפור, עשויים לכלול גם רגעים אפייניים של "עומק אינסופי", אשר דינם לדהות מייד, להימחק.

## האתיקה של המבט

תפיסת המבט כהתגלות ממקמת את המבט מחוץ לכל מסגרת של יחסים בין־אישיים; היא בבחינת אקסטזה התבוננותית רגעית שהזולת אינו שותף לה ואף לא מסוגל לפגום בה. אין פירושו של דבר שקנז מותר על המרחב החברתי כמקום של התגלות. אומנם מבטו של הזולת, מתפקד במקרים רבים ככוח מפקח, או כוח שמשתוקק להשתלט על האני; אולם לצד אלו מופיע "טוהר מבט" מסוג אחר, אשר קולט את הזולת ברגע שהוא נחשף בחולשתו, בכאבו, בהיותו נטול שליטה וכוח. הרגע האינטימי הזה של ההיחשפות הוא גם השיא שאליו חותרת העלילה אצל קנז ומעמידה לו עד – מישוהו שמתבונן ולא יכול להסיר את עיניו, מישוהו שלגביו מתגלה טוהר בלתי צפוי בזולת. המספר ב"בין לילה ובין שחר" מגדיר היטב את הטוהר הזה:

45. שם, עמ' 64.

46. הבחנה דומה הייתה למטלון בכותבה על הנטייה של המבט בסיפור "סודו של הנריק" לחבל במושאי: "המבט מנפץ את האובייקט שעליו הוא נח, לא בונה אותו. הרבה תנופה, אירוניה ואפילו זעם יש בהתבוננות הכותשת הזו – אירוניה וזעם כלפי עצמה, כלפי עצם ההשתוקקות שלה, כמו גם כלפי הפורטרט הנשי שמעורר את ההשתוקקות הזו. מה שממתין למבט הזה בתום פעולת הפירוק שלו [...] הוא העיוורון – כתמי צבע שלא מצטרפים לשלם – חוסר היכולת לראות את היופי בעיניו הוא", ראו מטלון, "הגהינום של הראייה", לעיל הערה 3, עמ' 182.

עמדתי מן הצד והתבוננתי בו, בחנתי את פניו השקטים, הנבונים, המהוררים מאוד. מה זה היה להם שכה הפליאני? שוב לא היה זה אותו אריק שהיכרתי שנים רבות. כאילו נקרעה מעליו באותם רגעים מסיכה והפנים החדשות קרנו מין שלווה פנימית עצורה ורבת-כוח ובדידות טהורה ויפה כל-כך. האם הוא ידע על השינוי שהתחולל בו פתאום? [...] כשהסתכלתי על אריק היה דומה לי כי הרחיק לכת יותר מכולם: הוא נראה כמי שהרים ידיו, נכנע, ויתר על הכל. האם זה פשר התמורה שהתחוללה בו ונתנה בפניו את ארשת הטהור והעוצמה שכה יקרו לי וכה הפחידו אותי?<sup>47</sup>

"בין לילה ובין שחר", כמו כל סיפורי מומנט מוסיקלי הנוטלים את חומריהם ממרחב הזהויות החברתיות (אנחנו לעומת האחרים שלנו), חותר בהתמדה אל מעבר לשאלת הזהויות, ומנסה להשתחרר מהן תוך מודעות לכך שזהות היא עניין סימבולי. עם זאת, הוא מציג את השחרור מהסימבולי כאירוע רגעי בלבד, אשר תלוי בנוכחותו של מבט הקולט ומלווה את עובדת השחרור. הטהור כאן הוא ההתבוננות על מה שנראה כשחרור,<sup>48</sup> אם של האני עצמו, כמו בדוגמאות שהוזכרו לעיל, ואם של המספר המתבונן מהצד, שהוא במרבית המקרים דמות בסיפור. תפקידו של המספר-המתבונן הוא להצביע על האירוע ולהגדירו תוך שימוש בטרמינולוגיה מטאפורית (הסרת מסכה, קרינה, שלווה פנימית, הרחקת לכת, כניעה, ויתור על הכול וכדומה); ולדווח על העניין העמוק שהמתבונן עצמו מגלה באותו מראָה. רגע התעוררות המבט (מול הזולת או מול הדמות המתבוננת עצמה) כמו מתנתק ממערך הכוחות והתדמיות החברתיות, ומשעה את הדינמיקה של העלילה על מנת להפוך את המראה לתמונה סטטית. לאחר רגע העצירה חייבת להופיע רתיעה בצורה של טשטוש או "רעש", של השבת מסכות שהוסרו למקומן; כלומר מופיעה פעילות שאמורה להאפיל על המבט הרואה, המשתהה והמתפעל, וזאת על מנת להשיב את תשומת הלב לסיפור ולדינמיקה שלו. המקצב שמתקבל כאן הוא של עצירה רגעית שלאחריה המשך תנועה, אפילו תנופת יתר.

47. יהושע קנו, "בין לילה ובין שחר", מומנט מוסיקלי, לעיל הערה 11, עמ' 159.  
48. על סיפור זה כתבה רונית מטלון: "מה שמכונה 'אני' מתפשט ומתנשל ומשיל מעל עצמו את מכלול המבטים המקיפים אותו, של החברה ושל עצמו, וניצב ערום ועריה. חשוף. החשוף הוא היפה. מה שנחשף שם מרחיק לכת בהרבה מה'אני' הפנימי שעומד מול החברה. זהו 'דבר מה' שקורם לפסיכולוגיה ולעולם הפנימי. 'דבר מה' שקשור אולי לזיקה וליחסים שבין האנושי לבין אלוהי, לא לאלה של האנושי עם זולתו או עם עצמו", ראו מטלון, "הגיהנום של הראייה", לעיל הערה 3, עמ' 66. לדעתי אין מקום בסיפור זה לדיבור על היחסים שבין האנושי לאלוהי או על "אני" שקורם לפסיכולוגיה. כמו כן, תמיד נוכח המבט בחשיפתו של האני ובזיהוי הרגע הזה כ"יפה"; היפה אינו קיים בלא התיווך של המתבונן.

תנועה כזו שכאה כתגובה לעצירה-לשם-התבוננות, אפשר למצוא למשל בסיום הסיפור "סודו של הנריק". המספר מתבונן בחברו הנריק אשר בעצמו מציץ מתוך חלון של בית קפה באחותו המשמשת כנערת בארים:

עיניו עצומות-למחצה, ספק רואה, ספק הוזה בהקיץ, מתמכר בגעגועים לצורת כל תנועה מתנועותיה, לכל רגע מרגעיה, כאילו היה מבקש לגאול אותה מאיזו סכנה על-ידי-כך שישים את עצמו תחתיה ויעביר אליו את הפגיעות העלולות להתכוון אליה. ואף הוא לא היה הילד שאני מכיר, כי הסכנה שהתגרה בה כמו אפפה גם אותו באווירת החלום והיופי. לא היה זה הילד העומד מולי אותו רגע על ההר החשוך וצוחק, מניח את זרועו על כתפי וקורא בקולו הצרוד, הזקן: "איזה צחוק, איזה צחוק!" סופך כפיים, טופח על ברכיו וצוחק ללא-הרף, מנסה לטלטל אותי מקיפאוני, מתאמץ שוב ושוב לנתק אותי מן התמונה המרתקת.<sup>49</sup>

הצחוק, שמוזכר עשרות פעמים בסיפור, בהקשרים שונים, אמור לחפות על ההתבוננות שבה מתגלה הזולת באופן שפורץ את גבולות הסימבולי – הידע שבא מתוך ניסיון, הסטריאוטיפ, השייכות, הזהות – והופך לתמונה לא מפוענחת שקשה להיגמל ממנה. כך מופיע הממשי לפני שהוא נעלם. לתמונה זו יש כוח משיכה חזק, ולכן יש להפעיל רעש רב על מנת לנתק את המספר ממה שהתגלה לעיניו ולהחזיר אותו לתנועה הסיפורית. התמונות המרתקות שמתגלות בכל סיפור במינון ובתדירות שאין לצפותם מראש, הם השיאים הקצרים שהסיפור חותר אליהם, ובעת ובעונה אחת שהוא טורח למחות ולטשטש אותם תחת רעשים והסחות דעת מסוגים שונים. מכאן ניתן להבין כי הסיפורת של קנו היא מצד אחד בעלת נשימה אפית מובהקת, שמציירת תמונה רחבה ועמוסה של טיפוסים ודמויות ואינטראקציות מתמשכות; ומצד אחר, היא חותרת אל הרגע הלירי המבודד, אל התמונה הסטטית, אל הפרגמנט, הפרט שאינו משתלב באיזשהו שלם אלא חורג ואף מנוגד לכל שלם. פרט זה אמור להישאר בבידודו, באי-התקשרותו לרצף הסיפורי, בסירובו לייצג או להיטמע בפרטים אחרים. לא ניתן לטוות מתוכו ובאמצעותו עלילה אחרת, אלטרנטיבית. הוא אנטי-עלילתי ותפקידו להישאר ככזה, בבחינת כתם ממשי (אפל או מזהיר) בתוך המרקם האפי.

המבט מעניק לאני תפקיד של עד, אשר יכול להבחין בכך שגם בתוך המערכת החברתית-הלאומית-המוסדית המוכרת קיים משהו זר, חמקמק אך ודאי, והמשהו הזה לרוב מוצנע, מוכחש, מוסתר. משימתו של העד המזדמן במקרה היא להנכיח אותו, להביט בו ולספר עליו, לא למשמע ולפרש אותו, או להפוך אותו לאידיאולוגיה, אלא

49. קנו, "סודו של הנריק", לעיל הערה 11, עמ' 45.

רק להעיד. זה הפן המוסרי של המבט – להבטיח שיש משהו זר ואחר, מאוד אחר, בתוך כל המוכר והחוזר על עצמו. בלעדי המבט המסוים הזה קשה לקיים את האחרות. העדות של האני ביחס לזולת היא העמדה המוסרית הנדרשת אצל קנו – העדות שאינה מתורגמת בחזרה אל המרחב הסיפורי בבחינת מניע לפעולה, להתערבות, ללקח, לתיקון, אפילו לא לדיבור. העדות של המבט-מן-הצד אמורה להישאר מאופקת, להתרחק מכל נרטיב. כשמנסחים או מגדירים אותה (בבחינת "יופי" או מושג אחר) זהו כבר תרגום, רעש, שהרי היא חומקנית בטבעה. המבט חושף את האני או את הזולת, ובעיקר את יכולת התבוננות, שהיא סוג של מחויבות שהדמויות (לפחות חלקן) מוכנות לקבל על עצמן.

באמצעות המבט מגיע קנו לִמְעָלָה שג'ון קיטס כינה "יכולת נגאטיבית" (Negative Capability), כלומר "היכולת לשהות בתוך אי-ודאויות, מסתורין, ספקות, מבלי לתור בבהילות אחרי עובדות והיגיון".<sup>50</sup> סופי הסיפורים של קנו הם דוגמה ליכולת לאמץ את אי-הודאות והספק בתור אתוס. לא פתרון ומיצוי של מתחים נמצא בסיומים אלו, אלא עצירה סופית הממחישה סתירה ואינה ניתנת לפיענוח,<sup>51</sup> פצע שרק נפער ללא מנוחה או הרפיה. וסיומים אלו תמיד קשורים לנוכחותו של מבט שתפקידו רק לחשוף, להצביע על מה שנחשף, לא להסביר.

"הוא טוהר כולו, ולא נותר בו דבר שהיה בו לפנים. ניקיון כזה ומנוחה מתוקה כל-כך לא ידע מילדותו" – אני חוזר אל ציטוט זה.<sup>52</sup> נדמה שקל יותר להגדיר מה אינו קשור לאותו מבט: אין כאן הבנה עצמית חדשה; אין כאן אמת המתגלה לבסוף ובאמצעותה ניתן להבחין סוף-סוף בשקר או בהונאה העצמית שליוותה את חייה של הדמות; גם אין להגדיר את הרגע המתואר כאותנטיות או כמימוש עצמי של הסובייקטיביות. קנו רחוק מהחשיבה האקזיסטנציאליסטית והפסיכולוגיסטית גם יחד. זהו אולי רגע של התרוקנות האני, מחיקתו העצמית. לכל היותר מרשה קנו לעצמו לזהות כאן הרפיה מהעצמי ומעולמו. חשוב לו לשמור על הטוהר הזה מפני השפה המנסה להשתלט

50. כך במכתב מתאריך 22.12.1817, ראו John Keats, *The Complete Poetical Works and Letters*, of John Keats, Cambridge edition, Houghton, Mifflin and company, Boston 1899

51. כך למשל בסיום של "התרנגולת בעלת שלוש הרגליים": "והילד לא הבין את מראה-עיניו ואת הסתירות שהעלה לו זכרונו"; וראו יהושע קנו, "התרנגולת בעלת שלוש הרגליים, מומנט מוסיקלי, לעיל הערה 11, עמ' 22. צאל אפיינה בצורה קולעת את סיום הסיפור: "בפסקה המצורפת לסיפור באופן לא אורגני במובהק, מושב הסדר, מהר מדי, נקי מדי, יותר מדי ללא רכב. ואמנם, כאמור, בסיפור הבא, ושוב, בזה שאחרי – ישובו הזרות והזעזוע להגית, בכל פעם מחדש, ובאותה העוצמה – כי מעולם לא היה באמת פתרון. סיפורי הקובץ בנויים לכאורה במבנה לינארי, מתפתח, ובעצם במבנה מתעתע של מעגל סגור, ומסתיימים בכך שהקלקלה אמנם מסתלקת לכאורה, אך הטורדה, הטורדה העמוקה, זו שאין לה שם או סיבה, נותרת בעינה"; וראו צאל, לעיל הערה 7, עמ' 99.

52. קנו, האשה הגדולה מן החלומות, לעיל הערה 1, עמ' 178.

באמצעות סימבוליזציה. המתיקות והמנוחה הן ההגדרות הכי פחות שתלטניות שהוא מסוגל לחשוב עליהן, וזאת על מנת להותירן מחוץ למרחבי הסימבולי. הוא מצביע על הממשי ונוטש אותו כבר בעפעוף העין הבא. עדותו נכתבה.