

דרור משעני

"התרבות העברית, הענייה המרודה, נאד
הדמעות, האבוא לטפול עליה חטאים
ולהזכיר לה את עוונותיה הראשונים?
אבוא, אבוא"

א' שטיינמן¹

1. אליעזר שטיינמן, "הקומניסטן
העברי", בנימין הרשב (עורך),
מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים
2001, עמ' 132.

א

2. יהושע קנז, התגנבות יחידים, עם
עובד, תל-אביב 1986.
3. "שיחות על התגנבות יחידים",
פרוזה: ירחון לספרות ואמנות, 93-94
(1987), עמ' 60-65.

כמה שבועות לאחר שיצא לאור ספרו של יהושע קנז "התגנבות יחידים"², שודרה ברשת א' של קול-ישראל תכנית על הרומן. בתכנית, שתמליל שלה ראה אור במארס 1987 בכתב העת "פרוזה"³, השתתפו דוברים ממחוזות שונים לגמרי של מה שמכונה "הרפובליקה הספרותית" – סופרים, משוררים, חוקרי ספרות ומתרגמים. כולם זיהו ברומן איזו איכות דומה: "מזווית הראייה של נילי מירסקי ואברהם יבין", הציגה עורכת התכנית שניים מהדוברים בה, "הספר הוא יצירה ספרותית שסיפור הטירוונות אינו אלא קליפתה החיצונית, סיפור הטומן בחובו תמיהות והשגות על המצב האנושי שהן מעבר לזמן ולמקום"; המשורר והעיתונאי עלי מוהר סבור כי "התגנבות יחידים" אינו ספר שעוסק דווקא בתכנים חברתיים, אלא ביחיד ובפחדיו של הלב ורחמיו; חוקר הספרות אריאל הירשפלד זיהה את הדואליות הזו, המכוננת את הרומן, וניסח אותה בלשון הסמכותית ביותר: "התגנבות יחידים הוא רומן חברתי", אמר, "אבל הוא גם הרבה יותר מזה – הוא גם רומן מטאפיזי".

4. ראו למשל דן מירון, "מן השוליים
אל המרכז ובחזרה", העולם הזה,
14/3/1987; עדה צמח, "בשלושה
ראשים", פרוזה: ירחון לספרות
ואמנות, 103-104 (1988), עמ' 25-30.

הקריאה הכמעט-קולקטיבית הזו ברומן, המשותפת לקוראים רבים נוספים⁴, חושפת את האופן שבו פגשה הביקורת את "התגנבות יחידים" (ובעצם לא רק אותו): היא זיהתה בו שני סוגי רומן, רומן חברתי ורומן מטאפיזי, והעדיפה לקרוא את המטאפיזי, כי הוא הרי "הרבה יותר מזה".

באמצעות ההיררכיזציה הנורמטיבית הזו בין שני הרומנים, המעדיפה את המטאפיזי על פני החברתי, ביצעה הביקורת דה־פוליטיזציה באחד הרומנים הפוליטיים ביותר שנכתבו כאן. הקריאות הללו הן גם ביטוי מובהק להשתתפות האקטיבית של ביקורת הספרות העברית בתהליך הדמיון של קהילה ישראלית אחת הומוגנית, לנסיגה שלה אל ה"אנחנו" המדומה בכל פעם שנשקפים לה מטקסט כלשהו שבריו. הן ממצאות את הרומן כנרטיב ליברלי, סיפור של יחיד מטאפיזי, מטאמגדרי ומטאסוציולוגי, יחיד שהוא "כולנו" ובו בזמן "אף אחד מאיתנו", כדי להעלים מן הטקסט כל זכר לרסיסים הפיזיים, המגדריים והסוציולוגיים שמהם מורכב לא רק ה"אנחנו", אלא גם "היחיד".

אפילו גרשון שקד, אולי הקורא הפוליטי ביותר שנמצא לספרות העברית, נטה לראות ב"התגנבות יחידים" בעיקר את לבטיו של האדם, ובעזרת לשון אפוליטית מאוד, אקזיסטנציאלית, הדיח את הרומן מהמרחב הפוליטי הישראלי שלו, ומיקם אותו במעין אקס־טריטוריה ליברלית, נוסח "1984":

"שם הרומן 'התגנבות יחידים' מעיד אפוא במידה רבה על תוכנו: הרומן מציג את השאלה כיצד יתגנבו היחידים וישמרו על הייחוד שלהם בתוך חברה, שבגלל אופיה האוניפורמי מעדיפה את הרבים".⁵

5. גרשון שקד, ספרות או כאן ועכשיו, זמורה ביתן, תל־אביב 1993, עמ' 169.

בעמודים הבאים אנסה להשיב לרומן היפה הזה את הפוליטיות שלו, באמצעות ניסיון לפורר את הסובייקט הישראלי המדומה הזה, המסתתר בקריאות שהצגתי כאן מאחורי "היחיד המטאפיזי", לשבריו המגדריים והאתניים, באמצעות ניסיון להקשיב לרגעים ברומן שבהם הקריאות הלאומיות המאחדות, בלשונו של רולאן בארת, מתפוצצות ומתפזרות.⁶ כמו כן אנסה להבין מדוע זיהתה הביקורת ב"התגנבות יחידים" שני סוגי רומן, ומדוע בחרה להעדיף אחד על פני השני. פענוח המערכים האידיאולוגיים שאפשרו לביקורת להבין את הרומן כפי שהבינה, יוביל אותי לקראת סיום הדברים למפגש הגורלי בין תפישתה של הספרות והתרבות העברית את המזרחיות לבין תפישתה את הראליזם, מפגש ש"התגנבות יחידים" והקריאות השונות בו הם בו בזמן מיוצרי ומבהיטויים שלו.

6. Roland Barthes, S/Z, editions du seuil, Paris 1970

עמודים אלה הם חלק משוטטות ממושכת יותר בין כמה רומנים מאזורים שיצאו לאור בשנות השמונים⁷ – שנים שבהן כבר יצא השד מן הבקבוק, לאחר דיכוי המרד של הפנתרים השחורים, לאחר המהפך של 77, שנים שבהן צ'חצ'חים זרקו בכיכרות עגבניות על שמעון פרס – וניסיון להתחקות אחר האופן שבו הם מבינים וכותבים את "המזרחיות", ואחר הקשר בין תפישת המזרחיות הזו לבין מאפייניו של הרומן הראליסטי העברי.

7. גבולות השוטטות הזו, כראוי לשוטטות, לא נקבעו עדיין, אבל היא תעבור דרך "זיכרון דברים" ליעקב שבתאי, "מולכו" לא.ב. יהושע ו"קופסא שחורה" לעמוס עוז.

עלילת "התגנבות יחידים" מתרחשת בשנות החמישים, בבסיס טירונות צה"לי. החידוש הגדול של קנז, או מה שמשך בזמנו את מרב תשומת הלב של הביקורת, הוא שזוהי טירונות של כף-למדים, כלומר של חיילים שכורשם הגופני מוגבל, שגופם פגום. לכאורה, מדובר בבחירה ספרותית נועזת למדי, בסיפור של אחרים, אבל מנקודת מבטה של ההיסטוריה של הספרות העברית, ברור שזוהי בחירה שיש לה שורשים עמוקים במסורת,⁸ וגם בחירה אופיינית לעמדה האידאולוגית של הסופרים הקנוניים מאז דור המדינה.⁹ יתר על כן, מרבית הקריאות ברומן הזה גם עמדו על כך שבסיס הטירונות הזה איננו באמת "מקום של אחרים" אלא מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית,¹⁰ בו שורים בצוותא ילדי מושבות ותלמידי גימנסיה, מזרחים מהמעברות, ניצולי שואה ואפילו חרדי אחד (לשעבר).

גם התהליך שהחברה הישראלית מבקשת מהדמויות האלה לעבור במהלך הרומן הוא תהליך שהספרות שלנו מכירה היטב. יגאל שוורץ כינה אותו "הנדסת אדם"¹¹ ומיכאל גלזמן – "השיקום הפיסי של הגוף היהודי".¹² יפה ברלוביץ' קראה לו "ניסיון לבנות מודל של 'אדם חדש'", הניחן בין השאר ב"גוף בריא וחזק בעל נפש בריאה וחזקה".¹³ דוד ביאל, בספרו "ארוס והיהודים", תיאר אותו כך:

"אחת הטענות המרכזיות של הציונות, היתה שצורת החיים של היהודים בגולה היתה כשל ישות נטולת גוף, ושרק חיים לאומיים בריאים עשויים להשיב להם מידה חיונית של גופניות או של חומריות. אידאולוגיה פוליטית זו לא הושגתה אך ורק על תפישת הגוף כמטפורה, אלא ביקשה לחולל שינויים בגוף היהודי עצמו, ובייחוד בגוף המיני. פירושה של הציונות היה תקיעת שורש פיסי של 'עם האוויר' (לופטמנשן) באדמת ארץ ישראל והחזרת הגוף לקדמותו".¹⁴

בספרות העלייה השנייה, למשל, זכתה אידאולוגיה זו למימושים נרטיביים רבים, אם מוצלחים – עלילות השתנות גופנית שבסיומן הופך היהודי לעברי חדש, ואם כושלים – עלילות אי-השתנות טרגיות או פרודיות שבסיומן לא מצליח היהודי להחליף את עורו.¹⁵ קנז, כמו בטקסטים הציוניים המכוננים הללו (ספרותיים ולא ספרותיים), מעצב את מצבם הגופני של הטירונים לפני הטרנספורמציה המיוחלת באמצעות המטפורה של המחלה, שאפיינה מאוד את דמותו של "היהודי בגולה". "היו נכים, חולי שחפת, חולי עצבים, קטועי איברים ועוורים וזקנים, גלמודים ועוד", כתב דוד בן-גוריון על המהגרים.¹⁶ "כל החברה שאתה רואה פה הם אנשים חולים", עונה לו כמו הד אחד הטירונים ברומן. "כולם, לידיעתך, אינוולידים, כושר לקוי".¹⁷

8. לספרות העברית הקנונית יש מסורת מפוארת ויציבה מאוד של אנטי-גיבורים, שאת ההיסטוריה שלה אפשר לכתוב כסיפור חולשותיהם הגופניות וכישלונותיהם המיניים. השפעה רבה על גיבוש המסורת הזאת יש לרומנים של י"ח ברנר ושל ש"י עגנון, שעיצבו את האנטי-גיבורים שלהם כאנטיתזה לדמות העברי החדש. לעניין זה ראו שקר, הערה 5 לעיל, עמ' 18-23; וגרשון שקר, הסיפורת העברית 1880-1980, כ: בארץ ובתפוצה, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב 1983, למשל בעמוד 117: "גיבורי עגנון, ראובני, אריאלי אורלף, קמחי וש"ץ – רובם ככולם הם אנשים חלשים, אוכדי דרך שלא מצאו את מקומם בארץ [...] הם אינם מצליחים לממש את יישותם האירונית ונכשלים בכל אשר יפנו".

9. רבים כבר עמרו על הדיקה בין עמדתם הפואטית והאידאולוגית של סופרי "דור המדינה" לבין זו של ברנר ועגנון, למשל. ליהוק האנטי-גיבורים אפיין את הספרות המוקדמת של עוז ושל יהושע, כאסטרטגיה של ביקורת ואכזבה מהמהפכה הציונית. לעניין זה ראו שקר, הערה 5 לעיל, עמ' 32. בבסיס העמדה האידאולוגית של קנז, אם כן, אין חידוש מהותי, וגם כמה מהאסטרטגיות הפואטיות שלו (המתח בין מחבר מובלע למספר, פרודיזציה של מוטיבים מספרות הפלמ"ח וכולי) משותפות לפואטיקה של דור המדינה, ועל כך ראו נורית גרץ, חרבת חייעה והבוקר שלמחרת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983, למשל בעמ' 70, 83 ו-149.

10. אריאל הירשפלד משווה את בסיס הטירונות ברומן ל"פנסיון ווקר של בלוק: מעברה חברתית. אוסף מיוחד כמיון של יוצאי דופן, מרוכז בתוך בועה ומשקף דרך היוצא מן הכלל את הכלל". אריאל הירשפלד, "נגמרת זהות ומתחילה אחרת", פוליטיקה, 33 (1990), עמ' 48-55.

11. יגאל שוורץ, "הנדסת אדם"

- ועיצוב המרחב בתרבות העברית
החדשה", מכאן: כתב עת לחקר
הספרות העברית, א (2000), עמ' 16-22.
12. מיכאל גלזמן, "הכמיהה
להטרנסקסואליות: ציונות ומניות
באלטנטיבליזם", תיאוריה וביקורת, 11
(1997), עמ' 146-150.
13. יפה ברלוביץ', להמציא ארץ
להמציא עם, הקיבוץ המאוחד, תל-
אביב 1996, עמ' 15-16.
14. דויד ביאל, ארוס והיהודים, עם
עובד, תל-אביב 1992, עמ' 231.
15. וראו לעניין זה, למשל, את ניתוח
סיפורי של יוסף לואידור אצל גרשון
שקד, הערה 8 לעיל, עמ' 59-61.
16. דוד בן-גוריון, מדינת ישראל
המחודשת, א, עם עובד, תל-אביב
1969, עמ' 384.
17. קנו, הערה 2 לעיל, עמ' 11, 165.
18. ברלוביץ' מתארת את השינוי
שחווים הגיבורים בספרות העלייה
הראשונה כ"אקט מטמורפוזי מיידי"
(הערה 13 לעיל). על דיוקנו של הגיבור
המשתנה, "איש השוררים", המככב
באגפים מסוימים של ספרות העלייה
השנייה (לואידור, וילקנסקי), ראה
שקד, הערה 8 לעיל, למשל בעמ' 59-61.
19. בן-גוריון, הערה 16 לעיל, עמ'
454.
20. שם, עמ' 318, 391. את הביטוי
הספלי והמובהק ביותר לאפקט
הטרנספורמטיבי של צה"ל אפשר
לראות בקטע הבא, בו מתאר בן-גוריון
את ההשבעה הראשונה בתולדות
הצבא הישראלי: "לפני ההשבעה דרש
שר הביטחון מכל מפקד ששם
משפחתו הוא לועזי – שיאמץ לעצמו
שם משפחה עברי. דן אפשטיין שינה
שמו לאבן, יגאל פייקוביץ' לאלון,
יגאל סוקניק לירדן [...] בהודמנות זו
שינו גם שניים שהיה להם שם משפחה
עברי לשם משפחה חדש: אליהו כהן
לבן-חור, יוסף רובל לאבירד".
21. גרץ, הערה 9 לעיל.

בעלילה הבן-גוריונית, כמו באגפים האמורים של ספרות העלייה הראשונה והשנייה,¹⁸ מבריא היהודי בעקבות העלייה לארץ-ישראל והמגע היוצר עם המרחב, מתעצב במונחים של חוסן פיזי ומנטלי והופך לאדם "חופשי מכל נגעי הגלות, נועז, מעפיל, עומד בגבורה בפני כל צר ואויב, יודע להשתלט על איתני הטבע, להפריח שממה, לכבוש הים והאוויר, לעבוד וליצור למען האדמת עצמאותו הכלכלית של ישראל ולעצב חברה חדשה".¹⁹

אלא שלאחר 1948 נעשה אתוס ההשתנות מכוח המגע עם האדמה בעייתית מבחינה פוליטית – הרי לא ייתכן שיהודים יוצאי תימן, עיראק או מחנות ההשמדה יראו עצמם בריאים, "יהודים חדשים" לכל דבר ועניין, רק מתוקף עלייתם לארץ ישראל והמגע עם אדמת המולדת. משום כך התחולל שינוי באתוס הטרנספורמציה עצמו, והכוחות היוצרים, המבריאים, ניטלו מאדמת הארץ והוענקו למרחבי ההכשרה המיוחדים, ובראשם הבסיס הצבאי, ובמיוחד בסיס הטירונות. אם עד אז היה זה המרחב הארץ-ישראלי כולו שריפא את היהודי והפך אותו לעברי, מעכשיו יוכל השינוי הזה להתרחש רק במסגרת צה"ל – "גורם מחנך, מעלה ומבריא", ובבסיסו, שיהיו "בית יוצר של נוער חלוצי לוחם, בריא בנפשו ובגופו, יזם, עז רוח וכשר פעולה, קל תנועה וחרוץ עבודה, שלא יירתע מכל קושי ומכל סכנה", "וכל מי שישתחרר מהצבא יהיה יהודי ואדם טוב ובריא יותר מאשר היה לפני כניסתו".²⁰

העלילה הציונית "האופצינולית" של ההבראה הגופנית משולבת ברומן "התגנבות יחידים" באמצעות טכניקות רבות ומגוונות, שחלקן, כאמור, אופייניות מאוד לאסטרטגיות הפואטיות של סופרי דור המדינה.²¹ כמו עמוס עוז בקובץ הסיפורים "ארצות התן", למשל, זורע קנו ברומן טקסטים מיתולוגיים, כמו השיר "שאון התותחים נדם" או סיפורי גבורה של לוחמי דור הפלמ"ח, כדי להנכיח בו את עלילת ההבראה האפשרית, ולייצר את המתח האידיאולוגי האופייני לספרות הזו, בין שני הדורות ובין חזון המדינה לבין מימוש. אבל בעיקר משולבת ברומן עלילה זו באמצעות קולו של הממסד הצבאי (המפקדים בבסיס) ובאמצעות לחישתה של התודעה (תודעת האשמה של הדמויות עצמן): "עכשיו אתם בידיים של רב"ט בני", אומר לטירונים אחד המפקדים בתחילת הרומן, "והוא יוציא מהחלאה הזאת גברים, אתם תראו",²² "ברגעים אלה אני מתהווה", אומר במקום אחר המספר, הטירון מלאבס, "ואין לי שום השפעה על זה. כולנו מתהווים עכשיו, אולי משום כך נכלאנו פה, כנושאי חיידיקים של מגיפה או כמרצי עונש".²³

א

אלא שקנו משתמש בתימה הזו של הבראת הגוף, שהיא אולי התימה

22. קנז, הערה 2 לעיל, עמ' 137.

23. שם, עמ' 165.

המרכזית של התרבות היהודית בגרסה הציונית שלה, כדי להעיר הערה אירונית מאוד על עלילת-העל הציונית: במקום שבו מדמיין הקול הציוני אפשרות לטרנספורמציה גופנית, רואה קנז הכחשה של הגוף, ולגיבורים המנסים להתגבר על גופניותם, אלה שזכו להשתנות בכמה מהרומנים שהזכרנו כאן, הוא מועיד סופים טרגיים וגופניים במיוחד.

כך למשל בחדרה, אחת המושבות הראשונות, כלומר אלה של העלייה השנייה, האידיאולוגית, גוסס המורה ספקטור, אשכנזי מן היישוב הוותיק ואביו של אחד הטירונים. הוא היה מורה, מוטב אולי לומר מחנך, שלא ידע להתמודד עם דור הילדים הפראיים והגסים שהביאו עמן השנים האלה, שנות החמישים. עכשיו המחלה מכרסמת בגופו, אבל הוא עדיין צלול מספיק כדי לשאת בפני בנו נאום ארוך על הקיום הנכון, האמיתי, זה שכרוך כמובן בהתעלות על הגוף:

"כשאני שומע את המלה חבר, את המלה ידידות, אני חושב מיד על מונטין. אני מוכרח לחשוב עליו. הרבה פעמים ביקשתי ממך שתקרא במסות שלו. אף פעם לא רצית. אינני יודע — משהו הפחיד אותך בזה. ואולי נרתעת מפני שכל כך ביקשתי. צריך לקרוא את מונטין. אדם צריך פעם בחייו לקרוא את מונטין. לעומת חוויית הידידות שהוא הכיר, הקשר המצוי והשכיח בין בני אדם, מה שנקרא בלשונכם הנשחתת ידידות, חברות — נראה עלוב, מעורר רחמים, אם לא בוז. הידידות שמונטין מדבר עליה היא אחדות גבוהה בין שני בני אדם, מין ברית רוחנית עליונה. זה הדבר האמיתי. הוא חסד, מתת אלים למעטים הנבחרים [...] אהבה שכולה רוחניות, נפשיות צרופה, אהבה שאינה תלויה בכשר. אין לה שום קשר עם הנאות החושים. אין בה עליות ומורדות מפני שהיא אינה משועבדת לזמן. הנעורים, הזקנה, היופי, הכיעור, אין להם שום השפעה עליה. אין בה חשבון, שום הבטחות או התחייבויות, שום חובות ושום זכויות, שום שיקולי תועלת. והעיקר — אין בה שום הדדיות, כי מי שבא בכרית נשמות כזאת כאילו חזר אל עצמו, אבל אל העצמיות המלאה שלו, העצמיות השלמה, הכפולה, הכוללת בתוכה בעת ובעונה אחת את היותו אני וזולת".²⁴

24. שם, עמ' 225.

המורה ספקטור "מזלזל בבשר", מוצא רק כיעור במה שהוא גוף, במה שהוא חומר. אבל יהושע קנז חושב אחרת. הוא מכין מלכודות של אירוניה למזלזלים בבשר, כך שבעוד שבועות אחדים תמית המחלה את המורה ספקטור, כלומר את גופו לפחות. בינתיים מתבונן בו מיקי, בנו הטירון. מביט באביו הגוסס, ומתרגם את געגועי אביו לחיים שמעבר לגוף למונחים פוליטיים, לאכזבה מהמקום הזה, הישראלי, ולגעגועים לארץ אחרת, למקום אחר: "כמו גולה הוא יושב איתנו", הוא אומר על אביו, "מתגעגע למולדת אבודה שלא יזכה לראותה לעולם".²⁵

25. שם, עמ' 226.

את הניסיון הזה להכחיש את הגוף, להתעלות על כל מה שהוא חומר, על "המציאות", מביא לרומן בצורה המזוקקת ביותר הגיבור הטרגי שלו – אלון. אלון הוא בן קיבוץ, כלומר בן המקום שאמור היה להיות "המקום האחר", המקום שבו דמיין לעצמו היהודי גוף ומיניות חדשים, משוחררים, אוטופיים. גם אלון היה אמור להיות משהו אחר לגמרי: לא טירון בבסיס האינולידים אלא חייל ביחידה 101, או עם קבוצת הצנחנים, רוחות הרפאים נטולות הגוף, "שעוברת את הגבול אל ירדן או אל מצרים, מתגנבת בשבילי הכפרים, מטפסת על הטרסות ויורדת אל הואדיות, בלא לדרדר אבנים, בלא להסתמן על קו הרכס".²⁶ אבל לאלון, כמו למורה ספקטור, כמו לכל אחד אחר ביקום הקנזי הזה, יש גוף. והגופים האלה פגומים, לא ברי תיקון או בריאה מחדש, ולא בגלל שהם יהודיים, אלא בגלל שהם גוף. והגופים האלה מחבלים באפשרות המימוש של החלומות שחולמים אלון והמורה ספקטור, חלומות שהמוטיב הלשוני המכוון אותם הוא ההתנערות וההתעלות:

26. שם, עמ' 62. בתיאור היפה והמרומז הזה מקופלת בעצם התפישה של קנו את עלילת ההשתנות הגופנית: הניסיון לברוא גוף חדש אינו אלא ניסיון לברוח מן הגוף, להיות "רוח".

"ברגעים אלה", אומר המספר על אלון, "ראיתיו מתנער מכבדה העכור של הקרקע [...] חוזר וממריא אל שמי התכלת שלו, חוזר וממריא אל אופק האגדה [...] אבל גם הרוח הזאת, שחננה את אלון כחסד פתאום, תישחק בויכוחים, תתכזה בהבל יום-יום של הקטנות, החולי, הכיעור, ההמוניות, האנוכיות, הגלותיות שמן הסתם נשקפו לו מכולנו".²⁷

27. שם, עמ' 57.

בסופו של הרומן נכזבת תקוותו של אלון להתגבר על הפגם בגופו ולהצטרף ליחידת הצנחנים. "המקום האחר" נחסם בפניו, והוא נאלץ להמשיך ולחיות עם הפגם בגופו ועם חבורת האינולידים המאכלסים את המקום הממשי, את ה"כאן" (את הבסיס, את הארץ). אבל הוא מסרב: "זה לא מעניין אותי בכלל. העתיד שלי הוא לא פה. מחכים לי באיזה מקום [...] אני שייך למקום אחר".²⁸ הוא אומר רגע לפני שהוא יורה לעצמו בראש.

28. שם, עמ' 569.

ד

אחד מביטוייה של הנטייה הזו של הדמויות ברומן להכחיש את המציאות, הוא ניסיון להכחיש, או מוטב כבר לומר להדחיק, את מיניותן. המיניות הפגומה הייתה אחד ממאפייני הגופניות החולה בדימוי של היהודי הגלותי בתרבות האירופית (והציונית),²⁹ ואחת המוטיבציות העיקריות לבניית הגוף הציוני החדש (הגברי, המיני). אבל בתוך המערך האידיאולוגי והסמנטי שמייצר "התגנבות יחידים", מתעצב הניסיון הזה לברוא מיניות חדשה כניסיון חרד להדחיק את הגופניות והמיניות הממשיות. לכן, אף דמות מן היישוב האשכנזי הוותיק, כלומר האידיאולוגי, זה שחלם את אותה מיניות חדשה, איננה מסוגלת ברומן הזה למגע גופני. כך למשל, בין אלון לבין

29. גלחמן, הערה 12 לעיל.

חברתו דפנה, שניהם קיבוצניקים, אין במהלך הרומן שום מגע מיני. אלון, כמו יהודי ישן, מסתפק בפנטזיה – ברישומי עירום של דפנה, בעיפרון ובפחם. יתר על כן, העירום הזה גם איננו עירום אמיתי, שהרי אז יהיה מכוער, פורנוגרפי: זה "עירום שאני המצאתי לה", מספר אלון למיקי חברו, בנו של המורה ספקטור, כשהוא מראה לו את רישומיו. "זאת לא היא, זה לא צילום שלה".³⁰

30. קנו, הערה 2 לעיל, עמ' 528, 530.

כמו את מיניותו של אלון, גם את מיניותם של יתר הטירונים המשתייכים ליישוב האשכנזי הוותיק, מעצב קנו כמיניות חרדה מאוד, מודחקת, לעתים היסטרית. הביטוי העיקרי של המיניות החרדה הזו, כאמור, הוא אותו רצון להיות גוף אחר, כלומר, לפי תפישתו של קנו, לא להיות גוף או להדחיק את הגוף. אבל לכל אורך הרומן יש לה גם ביטויים מטפוריים פחות, כלומר עלילתיים ממש.

כך למשל, ימים ספורים לפני סיום הטירונות הולך אותו מיקי, בנו של המורה ספקטור וחברו של אלון, למעברה הסמוכה לבסיס, כדי לאבד את בתוליו בבית זונות. הוא מלווה בשני טירונים מזרחיים – אבנר, שאת מיניותו הישירה עוד נלמד להכיר, וזכי, שקנו לא ממש בורא עבורו דמות, אבל בהחלט בורא לו גוף, ואפילו גוף גופני במיוחד, זואולוגי: "כל פלג גופו העליון היה מכוסה שיער שחור, כפרווה, וכן זרועותיו וכתפיו ומעלה גבו, עד לסנטרו".³¹ בהמשך הרומן, כבר חדלה הזואולוגיות של זכי להיות מטפורית, והופכת למסמן טבעי של גופניותו: "פרוותו השחורה של זכי נטפה זיעה".³²

31. שם, עמ' 116.

32. שם, עמ' 117.

לשני המזרחים המתלווים לביקורו של הטירון האשכנזי בבית הזונות תהיה הסצינה הבאה, סצינת המין בין מיקי והזונה, מוזרה מאוד. אבל עבור קוראי הספרות העברית החדשה אין בה שום דבר משונה. הם כבר מכירים את כישלונותיו המיניים של אביעזר, הזכר הנקבי של מרדכי אהרן גינצבורג, כמו גם את אלה של נחום חגזר ("הצידה" לגנסין) ושל יוסף חפץ ("שכול וכישלון" לברנר).

"מן החדר הסגור, שמיקי נכנס אליו זה עתה, נשמע פתאום קולה של גיטה קורא בכעס:
'מה יש לך? למה אתה לא מוריד את התחתונים?'
הזקנה פרצה בצחוק. אין לדעת אם הבינה מה אמרה בתה בעברית, מכל מקום היתה משועשעת וציפתה להשתתפותם של בני שיחה. אבל פניו של אבנר קדרו, הוא צימצם את גבותיו העבות, כמנסה להבין משהו, וזכי לחש: 'מה העניינים? הוא לא גבר?'
ושב נשמע קולה של גיטה מאחורי הדלת הסגורה:
'לא, אני לא רוצה ככה. אם אתה לא מוריד, אז תלך ותיקח את הכסף, תיקח בחזרה, אני לא רוצה.'

שוב היתה רממה, ושוב נשמע קולה של גיטה:
 'אל תבלבל את המוח. לא נכון. אני רואה שזה דווקא כן בסדר
 אצלך'." ³³

באמצעות הסצינה הזו, שמתרחשת כאמור לקראת סיום הטירונות, כלומר בשלב שבו אמורים היהודים ההיסטריים להיות כבר גברים מלאי-און וביטחון, אפשר לא רק לזהות את העמדה האירונית של קנז כלפי עלילת התיקון הגופני והמיני של הציונות (אולי משהו בנוסח "אין תקווה ואין תקנה ואין תקווה לתקנה" הברנרי), אלא גם להתחיל להבין את הדיפרנציאציה שיוצר קנז ברומן, ושרק נרמזה כאן קודם, בין דמויות מהישוב האשכנזי הוותיק והאידיאלוגי לבין דמויות המהגרים, בעיקר המהגרים מארצות ערב. לנסות לראות כיצד מתפרק "היחיד" המדומה של הביקורת, "היחיד" שהוא הפנטסיה של הקריאה הלאומית, לגופים אחרים, אתניים.

גופם של שני הטירונים האשכנזים, מיקי וקיפוד, מקועקע עדיין הזיכרון הטראומתי של הגוף היהודי, והם משתתפים בעלילת המגדור הציונית. גופם של החיילים המזרחים, לעומת זאת, נפרד בסצינה הזו מן "הגוף הלאומי", ואין לו חלק בעלילת המגדור. אמנם גופניותן ומיניותן של דמויות האשכנזים מהישוב הוותיק, טירונים ואחרים, פגומות כמו אלה של המהגרים, אבל הראשונים מנסים לכל אורכו של הרומן להתעלות מעליהן, להכחיש אותן, להפוך על ואל-גופניים. דמויות המהגרים, לעומת זאת, משלימות עם גופניותן ומיניותן, והן לפיכך דמויות שיש להן קיום גופני ומיני פעיל. ³⁴

34. הרומן יוצר מעין סקלה אתנית של חיים גופניים, שהאשכנזים מן היישוב הוותיק והמזרחים הם רק ערכיה הקיצוניים. בין לבין אפשר למצוא, למשל, מהגרים טריים מארצות מודח אירופה (רומניה, בולגריה), שגופניותם ומיניותם קרובה לאלה המאפיינות את המזרחיות. אפס-אפס, עולה מרומניה שמרבה להתעסק ברלקות העיר שלו, יהיה הטירון היחיד שיוכה לסיים את חייו כדמות ברומן מחוץ למרחב החניכה, כלומר יוכה "להשתנות" ולעזוב את הבסיס, לאחר שהפך לאב – כלומר לאחר שמימש את חייו המיניים בהצלחה.

את הדיפרנציאציה המינית הזו בין אשכנזים לבין מהגרים ברמת משק הדמויות, מעצב קנז גם ברמת המיפוי המרחבי של הרומן: הוא מחלק אותו למרחבים השייכים לחלום הציוני להתגבר על החומר (המושבה, הקיבוץ), ולמרחבים שהם "המציאות" שלו (המעברה, שכונות המצוקה הירושלמיות, רמלה). במרחבים השייכים לחלום הציוני של האליטות האשכנזיות הוותיקות, המרחבים המטאפיזיים נכנה אותם, לא רק שאין חיים מיניים, אלא שגם מתבצעים שוב ושוב ניסיונות (מילוליים בעיקר) להכחיש את מיניותו של הגוף, להדחיק אותה ולהתעלות מעליה. במרחבים של מציאות המהגרים, לעומת זאת, המרחבים הממשיים נאמר, יש חיים מיניים פעילים מאוד, גם אם אף פעם לא "נקיים" או "תקניים".

בסצינה הבאה – השיחה בין זיוה, בת טובים מרחביה, ואבנר, מזרחי משכונת עוני ירושלמית – מתממשת כלכלת הייצוגים הזו של הרומן במלואה, גם ברמת הדמויות וגם ברמת עיצוב המרחב. השיחה בין השניים מתנהלת ליד בניין הטרה סנטה – פעם מזנר, ובשנים האלה ביתה של הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטה העברית – הממוקם בלבה של

שכונת רחביה, מעוז האליטה האשכנזית הוותיקה. הם נפגשו קודם לכן במסיבה, וכעת מלווה אבנר את זיוה לביתה. ליד המנזר הוא מנסה לנשק אותה. זיוה דוחה אותו, אף שהיא מודה שהיא נמשכת אליו, ומציעה לו משהו אחר בתמורה:

"אני רוצה שנהיה ידידים", אמרה זיוה.

הוא שתק רגע. העלבון צרב בלבו. הוא הביט בפניה, בכתפיה העדינות, בצווארה המוקף בשולי האפודה. "ידידים?", שאל. "זה נשמע כל כך יפה, אבל מה בעצם המובן של זה? את מאמינה שבחור ובחורה שנמשכים זה אל זה, כמו שנינו, יכולים להיות ידידים בלי שתיכנס לתוך זה האהבה, התשוקה הגופנית? איך בכלל יכולה להיות ידידות בין בחור ובחורה? אם הם נמשכים זה לזו כמו גבר לאשה, אז זה צריך לעניין אותם מאוד, זה חיזיק אותם ביחד. ידידות יכולה להיות בין בחורים או בין בחורות [...]. אבל איך אפשר שתהיה ידידות עם בחורה? את לא מתכוונת לזה ברצינות."

"בהחלט כן", אמרה זיוה. "אני לא מתעלמת מהבעיות, אבל אני בטוחה שאם רוצים, אז אפשר להגיע למסגרת כזאת של יחסים בין בחור ובחורה שנמשכים זה לזו משיכה גופנית וכל השאר. על כל פנים, שווה לנסות את זה, זה יכול להיות יפה".

"זה יפה?" תמה אבנר. "לי זה נראה איום"³⁵.

35. קנו, הערה 2 לעיל, עמ' 329-330.

את השיחה הזו, בעיקר את דבריה של זיוה, צריך לקרוא כאילו הם נאמרים בתוך אחד מאולמות התפילה של המנזר, בין מלמולי התפילה של הנזירים העמלים להתעלות מעל הגוף כדי לזקק את הרוח. צריך לקרוא אותם כאילו הם נאמרים בתוך אחת מכיתות הלימוד של הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטה העברית הישנה, שם עמלים יוצרים וחוקרים לברוא את ארץ הקודש של חזיונותיהם. צריך גם לקרוא דברים אחרים שאומרת זיוה לאבנר: היא מספרת לו על אהובה, אותו לא ראתה מזה זמן, אהוב שאין לו ברומן קיום חומרי, אהוב שישאר עבורנו עד סופו של הרומן רק דימוי – קצין בצנחנים שהלך לסלע האדום. זיוה, כמו אלון ורישומי העירום המדומיינים שלו, בוחלת בגוף הממשי ובוחרת בפנטזיה.³⁶

ה

תפקיד חשוב בתהליך התפוררותו של "היחיד" המדומה של הביקורת לשורה של "גופים אחרים" במהלך קריאת הרומן, יש לדמות האניגמטית של מלאבס, המספר שלו. כפי שמעיד עליו שמו הבלעדי ברומן, מלאבס הוא אולי ה"יחיד" האולטימטיבי של האלגוריה הלאומית, הוא ה"אני" הפרטי המחביא מאחוריו את "האנחנו" המדומיין ונטמע לתוכו.

36. חזרה על מוטיב הבחירה בפנטזיה אפשר למצוא גם בהתאהבותו של המספר במדריכת הכושר בכסיס, שמתעצבת בעיניו כאלה מן המיתולוגיה: "התגלות זו של יופי שאינו מבאן. כאילו התחוללה לעינינו אחת מאותן מטמורפוזות של אגדות קדם" (שם, עמ' 32).

אבל לא רק שם אין לו למלאבס, גם גוף אין לו. עד כדי כך אין לו "גוף", שהוא יכול להתפצל במהלך הרומן, ולספרו לעתים כמספר עד, כלומר כאחד הטירונים בבסיס, ואז מוגבלת יכולת הסיפור שלו על ידי "גופניותו", ולעתים הוא יכול להיות מספר אוקטורלי, כלומר מספר אל (ועל) גופני, המכחיש את "חוקי החומר" ומתעלה מעליהם. רבים מהקוראים ברומן נטו לראות בדמותו המחוקה של מלאבס, ובמעברים שלו בין עדות לאוקטורליות, את אחת מחולשותיו. אלא שהפיצול הזה, "השבר הגופני", הוא בדיוק המקום שבו הוא מתחיל לעניין.

בקטע הבא מתבונן מלאבס בגופו של אחד החיילים המזרחים. מה שהוא יראה יבהיל אותו, יבהיל אותו כל כך שהוא יצטרך "לכתוב על הגוף הזה", לכתוב על הגוף פשוטו כמשמעו וגם לכתוב על הגוף במשמעות הפוקויאנית או הבאטלרית של הביטוי,³⁷ כלומר לחרוט עליו סימנים, לכסות אותו במילים. לאור הקטע הזה אפשר להתחיל להבין את הסיבות לשבר הגופני הזה בסיפור ובמספר, ואולי גם את תפקידי "הגופים האחרים" במערך השבור שמייצר הרומן:

37. ג'רדיה באטלר, קוויר באופן ביקורתי, תרגמה דפנה רו, רסלינג, תל-אביב 2001; מישל פוקו, תולדות המיניות – הרצון לדעת, תרגם מצרפתית גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996.

"אלברט הבולגרי שוכב על מיטתו עירום ככיום היוולדו [...] יש משהו ראוותני ומגוחך בהרגלו זה, משהו חסר כושה, משונה, מרתיע למדי בתשומת הלב שבה הוא בוחן כל פצעון וכל נקודה חשודה שצצה בכשרו, בלטיפות שהוא מלטף את כטנו ואת חזהו בכל שעה של מנוחה [...] הוא הצמיד את סנטרו אל צווארו ונתן מבטי אהב כנופי גופו הנמשכים והולכים ממרומי ראשו, כמו פנורמה של שדות וגבעות ובקעות וחורשות שנפרשה פתאום לפני הטייל בעלותו על אחת הפסגות הגבוהות, שכרו על כל יגיעות הדרך".³⁸

38. קנו, הערה 2 לעיל, עמ' 373.

החרדה היא כמובן המוטיב המרכזי בהתבוננות הזו, החרדה של מלאבס למראה גופו העירום של אלברט. תחילה היא מיתרגמת לסלידה עמוקה, ואחר כך, כשאי אפשר עוד להמשיך להסתכל אבל גם אי אפשר להתיק את המבט, היא מיתרגמת לכתובה על הגוף. כתיבה שתפקידה להכחיש את הגוף באמצעות הסימון, להעלים אותו בלשון, כאן באמצעות יצירתו כ"נוף", כ"ארץ". יתר על כן, יש דמיון רב בין הנוף שבאמצעותו מכסה מלאבס את גופו מעורר החרדה של אלברט, לבין הנופים הלשוניים, השבלוניים, שבאמצעותם דמיינה ספרות ההשכלה העברית את ארץ ישראל, למשל, נופיה "הטקסטואליים" מאוד של ארץ ישראל ב"אהבת ציון" למאפו.³⁹

39. אברהם מאפי, "אהבת ציון", עקב פיכמן (עורך), כל כתבי אברהם מאפו, תל-אביב 1955, עמ' ג'סח.

דרך הדמיון הזה נחשפת שוב ההבנה החריפה מאוד של הרומן, ברגעים מסוימים שלו, את תהליך המגדור הציוני, לא כתהליך "שלא צלח" כמו שמבינים אותו רבים מסופרי "דור המדינה", אלא דווקא כ"תהליך שהצליח",

לפחות באופן חלקי. תהליך המגדור הציוני מובן כאן לא כ"נסיון לבנות גוף גברי חדש", אלא כתהליך הדחקתו של "הגוף היהודי הממשי", באמצעות פעילות הוורבליזציה המתבצעת באופן בלתי פוסק עליו, כלומר באמצעות הפיכתו לאתר של ורבליזציה, או אם להמשיך את המטפורה הקנזית, כתהליך הדחקתו של "הגוף" או של "הממשי" באמצעות הטבעתו במילים, והכשתו באמצעות הלשון. לכן נעדרים מהרומן הגופני הזה תיאורי גופם של החיילים האשכנזים מן היישוב הוותיק, פשוט מפני שאין להם "גוף", מפני שגופם הודחק. וזו בדיוק ההכחשה של "הגוף" "הממשי" "המודחק", שמאפשרת למלאבס, המספר העד, להיות (גם) מספר אוקטורלי.

אלא ש"הגוף המודחק" של הסובייקט הלאומי חוזר ברומן הזה ומופיע מדי פעם, ונוכחותו מאיימת, או אולי מוטב לומר, מאוימת מאוד. והחזרה שלו נעשית תמיד באמצעות גופם הממשי מאוד של המהגרים, בעיקר המהגרים מארצות ערב, שהמספר אינו יכול להפסיק להתבונן בהם לכל אורך הרומן במין תשוקה נרתעת. בסצינה הזו, כמובן, מגיעה המאוימות הזו לאחד משיאיה – היחיד המטאפיסי המדומיין, שהביקורת כל כך השתוקקה למצוא ברומן, כבר מפוצל כאן בין "המדומה", כלומר התודעה, תודעת המספר מלאבס, שאיבד את גופו בתהליך ההדחקה או המגדור הציוני, לבין "הגוף", "הממשי", גופו של אלברט, הגוף המזרחי. במרחק בין השברים נמצא המבט. המבט והחרדה.

I

החרדה, הסלידה העמוקה והמשיכה הלא מובנת, מאפיינים לא רק את המפגש של מלאבס עם "הגוף"; לכל אורכו רצוף הרומן רגעים מאוימים כאלה, שבהם נפגשות דמויות של אשכנזים מן היישוב הוותיק, נאמר שוב האידיאולוגי, זה שהזה את עלילת המגדור הציונית, עם ממשיותם של "הגוף" או "המיניות", המיוחסת תמיד לגופות "האחרים", כלומר למהגרים, בעיקר המזרחים.

הרגע המאיים ביותר ברומן הוא סצינת הריקוד של רחמים בן חמו, מרוקאי ואולי גם הומוסקסואל. הריקוד של רחמים מתחיל כמעין פרודיה על מופע של רקדנית בטן. לכל אורכו ניכר בו אלמנט פרפורמטיבי מובהק, שגם מלאבס, המתאר אותו, מכיר בו. אלא שכלל שהיא נמשכת, הופכת ההצגה של בן חמו, במבטו של מלאבס, למשהו אחר, גורלי ומחריד, שאי אפשר להתיק ממנו את המבט, ושהמבט עליו כרוך בסבל ובאי הבנה.

באמצעות היפוך קלסי, משליך מלאבס על רחמים המשחק מולו את תחושות החרדה והאסון שלו, אבל גם ההיפוך הזה לא מצליח להסוות את הבהלה הנשקפת מהטרנס הלשוני שמלאבס הולך ונסחף בו:

"לפתע קם רחמים בן חמו ממיטתו ופשט את זרועותיו לצדדים, כמי שממתח את אבריו לאחר תנומה. אבל הוא נשאר עומד במקומו והניע את זרועותיו מעלה ומטה, ועוד לא היה אפשר להבין מה רצונו לעשות. אבל המזמרים הבינו וסמי קרא לו:

'תבואי, תבואי, חמודה!'

ורחמים יצא לקראתם בטפיפת רגלים ובעיכוס ועל פניו בת שחוק מתגרה [...] קולו של זכי התייפח והוסיף ועלה [...] וחבריו נאנקו עמו וקראו קריאות תודה וברכה בערבית, ושוב נשמע התיפוף והשיר התחדש ורחמים פקח את עיניו והרעיד את גופו השמנמן כמין קריקטורה של ריקדנית בטן. פלג גופו העליון היה עירום ושעיר ולגופו מכנסי העבודה ששוליהם מרוטים ומכסים כמעט את כל כפות רגליו הקטנות כרגלי ילד.

אט אט נוצר מעגל סביבו וסביב המזמרים, והמעגל התעבה והלך, עד שלא נשאר איש יושב על מיטתו. הכל באו לחזות בהצגה, היו שמחאו כפיים לקצב הזמרה ולעידוד המחולל, היו שהביעו זלזול גמור וקראו קריאות מעליבות, היו שהגיבו בסלידה גמורה וברתיעה. אבל הכל נמשכו אל המעגל, שבו התרחש באותו רגע הדבר החשוב ביותר בצריף. רחמים השיב בחיזוך של שותפות וכמחאה מכורחת לקולות הצחוק [...] הוא לא ויתר על איש מקהלו [...]

עמדנו מתכוננים, שותקים, סביב המחולל והמזמרים, בלי לדעת מה כל זה שייך לנו. ורחמים בן חמו רקד כאחוזו שד, משתחרר והולך מן הכוחות המחברים אותו אלינו ומתמכר יותר ויותר אל השר שבתוכו, עצם את עיניו והתפתל כנחש זקוף על קצהו, ירכיו ומותניו ובטנו וחוזהו וצווארו וזרועותיו וראשו נכנעו לזרימה פנימית עזה שהכתה בהם גלים ומערכולות, מלמעלה למטה ומלמטה למעלה, והבעת פניו, עם העיניים העצומות, היתה דומה לסף התייפחות או לציפייה נוראה לטוב מכל [...] ומתוך העיניים השחורות, הגדולות, המטומטמות, נשקפה הבעה אחרת, מוכה ולמורת אסון, שלא ראיתי כמוה מעודי [...] לפתע נפלטה מפיו צעקה חנוקה, צווחת כאב או תענוג, ועוד אנקה כזאת ופניו השתלבה, ובעוד גופו מתפתל אנה ואנה, הושיט את ידו כזועק להצלה, כמי שעצמת הכאב או התענוג [...] גדולה משיוכל לשאתה. הכיעור שהיה בהתפתלות החייתית הזאת ובאנקות המתלוות אליה, לקצב הלמות הפח, היה כיעור רב כוח, אפל ומרתק".⁴⁰

40. קנ, הערה 2 לעיל, עמ' 97-99.

מה שניכר מאוד ברגע הזה ברומן, לבד ממאוימותו, הוא כמובן כמה מהבחירות האוריינטליסטיות שלו, למשל ברמת האינטונטר הלשוני. אדוארד סעיד, למשל, כבר עמד על הזיקה שיצר המערב בין מיניות פרימיטיבית לבין ה"מזרח", וגם על מרכזיות הריקוד כדימוי למיניות הזאת.⁴¹ אבל מה שמעניין ומסעיר הרבה יותר, ומסבך את המבנה האידיאולוגי שהרומן הזה לכוד בו, הוא שרבים ממאפייני המיניות או הגופניות מעוררי החרדה,

41. אדוארד סעיד, אוריינטליזם, עם עובד, תל-אביב 2000, למשל בעמ' 167-170.

שאותם חווה מלאבס בריקודו של רחמים, מאפיינים מאוד את דימויי מיניותו וגופניותו של "היהודי" באירופה של המאה ה-19, אותן מיניות וגופניות שתהליך המגדור הציוני אמור היה להכחיש.

Sander Gilman, *Sexuality: an illustrated history*, John Wiley and sons, New York 1989

רחמים, ברגע הזה ברומן, כמו "היהודי", הוא לא ממש גבר, אבל בוודאי לא אישה, בניסוחו של סנדר גילמן.⁴² כמו היהודי, הוא מטשטש את הדיכוטומיה המינית ומבטא מין היעדר סובלימציה של המיניות, כפי שתיאר ג'ורג' מוסה את דימוי "היהודי" באירופה. מוסה גם עמד על הדמיון בין דימויי "היהודי", "השחור" ו"ההומוסקסואל" באירופה: לשחורים, ואחר כך ליהודים, הוא כתב, יוחסה חושניות נשית, לשניהם חסרה גבריות. היהודים כקבוצה נחשבו למפגינים תכונות נשיות, בדיוק כמו ההומוסקסואלים.⁴³

George Mosse, *Nationalism and Sexuality*, Howard Fertig, New York 1985

זו אם כן ההומוסקסואליות של רחמים, וה"שחורות" שלו, שמאפשרות ל"גוף היהודי" המודחק לשוב ולהופיע באמצעותו, להצטייר "עליו". מופע הדראג הזה של רחמים, במבטו המבוהל והמשתוקק של מלאבס, הוא מעין מופע דראג אתני, כלומר מין מופע אימים שבמהלכו שב "הגוף היהודי" ומופיע בגופו השחור של רחמים, או מאחוריו, או מלפניו, או אולי נמחקים שני הגופים האלה – "השחור" ו"היהודי" – לגוף אחד, לסימן אחד, שאי אפשר להפריד אותו.

החרדה שמעורר הריקוד אצל מלאבס, אם כך, היא בדיוק החרדה המאוימת המלווה את "חזרתו של המודחק", ומתלווה גם ברגעים רבים אחרים ברומן להופעת "הגוף המזרחי", כלומר גופו של "האחר". באמצעות הגוף הזה, שראינו כיצד התפורר מתוך גופו המדומיין של "היחיד הלאומי", חוזר ומופיע הממשי של "הפנטסיה הציונית", ומאיים על עלילת המגדור או ההדחקה הציונית. בסצינה הזו, המותקת כמו בחלום הפרוידיאני לשולי הרומן, הממשי הזה מתפרץ בכל הכוח, בגופו השחור של רחמים בן חמו.

רחמים, אם כן, ממלא בכלכלת הייצוגים של הרומן את תפקיד הגוף המוכחש, הרשרוש בלב, החומר הפגום שתהליך המגדור והטרנספורמציה הציוניים אמורים היו להדחיק, "החומר" שממנו אמנם לא עשויים החלומות, אבל ממנו עשויים החיים של הארץ הזאת, על הכיעור והיופי, על העונג והכאב, על ההשפלה וההתעלות שבה. קנז, בניגוד למספר של הרומן (ובניגוד לעמוס עוז, למשל), איננו מתעב את הגופני, אולי הוא אפילו אוהב אותו. בגופני, במכוער, במשפיל, הוא מוצא את החיים. אבל המשיכה של קנז ל"גופני", והסוף הטרגי שהוא מייחד למי שמנסה להכחיש אותו, גם אם יש להם חשיבות כהערה על החזון הציוני, אינם משנים את כלכלת הייצוגים של "התגנבות יחידים", שבה חלוקת התפקידים ברורה – דמויות האשכנזים מן היישוב הוותיק הן הניסיון להכחיש את החומר באמצעות התודעה, ואילו דמויות המהגרים, בעיקר מארצות ערב, הן

אותו "חומר" המונע מן הרוח את שלמותה. כי במחול הבשרים של רחמים ובכלכלת הייצוגים של הרומן, המסמנת את האשכנזי כהכחשה של הגוף ואת המזרחי כגוף המודחק, יש עוד משהו, חוץ מהסימון של המזרחי כ"אחר" של הרומן (ושל התרבות הציונית בכלל), וההמצאה האוריינטליסטית של האחר המזרחי כגופניות צרופה. בכלכלת הייצוגים הזו שמור לדיוקן האשכנזיות הוותיקה תפקיד האוטופיה (מופרכת ככל שתהיה), הפנטזיה (גם אם היסטורית), הרצוי (שנדון אמנם לכישלון) של ההיסטוריה הישראלית שכותב כאן קנז (והוא כותב היסטוריה). דיוקן המזרחיות נצבע בצבעיה של המציאות, הממשי, המצוי, כלומר של כל מה שמונע מן האוטופיה את מימושה. בדרמה הגדולה שמייצר הרומן, הדרמה של החלום ושברו, שייך החלום לאשכנזיות הוותיקה, והשבר למזרחיות. לדרמה הזו מביאה האשכנזיות הוותיקה את התיבה "מולדת", והמזרחיות את התיבה "אבודה".

אריאל הירשפלד, במאמר שכתב על הספר, מתאר את האופן שבו מעוצבת האשכנזיות ברומן כך: "הדיוקן האשכנזי נהפך כאן מחומר לרוח, מכוח פיסית לכוח רוחני, משררה לתובנה".⁴⁴ אני מעוניין לחדד את ההבחנה הזו: לאשכנזיות אין ברומן קיום חומרי, אבל היא גם לא בדיוק תודעה. האשכנזיות ברומן היא פשוט הניסיון להכחיש את הגוף, לעצום עיניים מול המרחב (אולי גם הערה פוליטית יש כאן, נוסח א"ב יהושע ב"מול היערות"), לא לראות את החומר באמצעות המשמוע שלו, באמצעות שכתובו. באמצעות כלכלת הייצוגים הזו מאיר קנז באופן אירוני את עלילת ההבראה הגופנית של הציונות, ומנסח מעין היסטוריוגרפיה ביקורתית של הסיפור הציוני, שבתוכה מתפרש חלום בריאת הגוף כניסיון להכחישו, והתשוקה היהודית לגוף מיני וחינוי מובנת כמשאלה להדחיק את "הגוף האמיתי". בארגון הזה מחדש של הסיפור הציוני, בסיפורו כפנטזיה הרסנית, מדחיקה, שבחרה להתעלם מממשותם של הגופות הפגומים (של כלנו), גופניותו של המזרחי מסמנת אותו כממשי של ההיסטוריה הציונית, כ"מציאות" שלה.

44. הירשפלד, הערה 10 לעיל.

45. גרעין עפרת תיאר את מבנה החלום ושברו, המאפיין את התיאטרון הישראלי של שנות השבעים, בין השאר באמצעות מחזותיו של יעקב שבתאי: "בשנות השבעים מתמחה המחזאי הישראלי, בין השאר, בהצגת חלום החלוציות כבלון ריק [...] הצגת דור זה כדור המנסה לעשות את הבלתי אפשרי, כדור המקים קרקס על החלום". הרבה מאוד דמיון יש בין המבנה האידאולוגי המכונן את "התגנבות יחידים" לבין האופן שבו מציגים במחזותיהם שבתאי וניסים אלוני, למשל, את ההיסטוריה הציונית ואת ישראל של השנים האלה: "בני הארץ באו עם החלום הגדול להפוך את העולם, לכרוז עולם חדש, טוב יותר, שונה, עולם אידאלי. והנה, הלוציות אידאליסטיות זו פינתה מקומה למציאות מדינית רגילה ביותר". גרעין עפרת, אדמה אדם דם, ציריקובר, תל-אביב 1980, עמ' 172-173.

כלכלת הייצוגים של "התגנבות יחידים", כפי שניסיתי לרמוז בפתיחת הדברים, איננה ייחודית לו. בסדרה של רומנים מאז'וריים (מנקודת מבטה של הרפובליקה הספרותית) שראו אור בישראל מסוף שנות השבעים, בהם מסופרת הדרמה הזו של החלום ושברו (ואת הדרמה הזו הרי מספרים סופרי דור המדינה שוב ושוב),⁴⁵ מלוהקת המזרחיות לתפקיד השבר, היקיצה, גם אם לעתים (וקנז הוא דוגמה טובה לכך) היקיצה הזו מיוחלת. הזיהוי הזה בין המזרחיות והמקום (המציאות), ובין האשכנזיות והמקום האחר (החלום), הפוליטיקה הזו של הבעלות על

הפיזי ובעיקר על המטאפיזי, אינה נחלתם הבלעדית של הסופרים:

"אפשר גם לראות את הרומן כניסיון לתאר חברה", אומר ההיסטוריון והעורך אלי שאלתיאל באותו ראיון רדיופוני על הספר. "חברה מאוד מאוד מסוימת, של ישראל בשנות החמישים, ויהושע טרח בקפדנות מרובה, אני כהיסטוריון יכול להעיד על כך, ראשית לא לזייף באווירה, לא לזייף בתאריכים, בנסיבות [...] הוא גם טרח להקפיד מאוד בלשונם של גיבוריה".

"בוא ניקח כמה דוגמאות", עונה לו עורכת התכנית, כלומר דוגמאות לאותו עיצוב ראיסטי של חברה, וממשיכה: "למשל מעדות המזרח"⁴⁶.

ה"למשל" הזה, כמובן, איננו מקרי. לא יכול היה להיות "למשל" אחר; כי עבור המזרחיות הולך ומתגבש בימים האלה, הימים שלאחר מהפך 77, תפקיד קבוע בכלכלת הייצוגים של התרבות העברית⁴⁷ – תפקיד הממשי של הפנטיזה הציונית, תפקיד ההיסטוריה נוכח המעשה הציוני שהוא תמיד אהיסטורי (למרות הפרטנציות על "הכניסה להיסטוריה"). להתגבשות הדיוקן הזה של המזרחיות יש כמובן משמעויות פוליטיות, אבל לא רק. ההבנה המסוימת הזו של המציאות הישראלית, היכולת להצביע על מה שהוא הממשות של החלום הציוני, היא גם אחת הסיבות העיקריות לפרסום גל של רומנים ראלסטיים בשנים האלה,⁴⁸ רומנים המיוסדים על אותה הבנה של "מזרחיות" ואותה כלכלת ייצוגים.⁴⁹

יותר מחמישים שנה אחרי שכתב ברנר שאי אפשר לכתוב רומן ראיסטי בארץ-ישראל כי אין בה עדיין "קביעות וטיפוסיות", או "תמצית של התגבשות החיים, של קיים ועומד, של סטאטיקה"⁵⁰, כלומר אין בה מערך סמיוטי יציב, מאפשרת הופעת "המזרחיות" בתרבות העברית את כתיבת "הרומן הראליסטי", כפי שהופעת הבורגנות ובעיקר הפרולטריון האירופי אפשרה את כתיבת הרומן הראליסטי (ואחר כך הנטורליסטי) הצרפתי והאנגלי.⁵¹

ההתייצבות הזו של המערך הסמיוטי והתרבותי⁵² בשנים אלה – הקצאת הבעלות על הפיזי והמטאפיזי – היא שאפשרה לסופרי דור המדינה להציג את המזרחי כממשות הראלית של ההיסטוריה הציונית, ולנסח את הדרמה הראליסטית של החלום ושברו, של המולדת האבודה. וההתייצבות הזו היא כמובן גם זו שאפשרה לביקורת להבין אותה: "הרומן הזה הוא רומן מטאפיזי" מפני שהוא רושם את דיוקן האשכנזיות; הוא "רומן חברתי", כלומר עוסק ב"מציאות", מפני שהוא רושם את דיוקן המזרחיות.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

46. "שיחות על התגנבות יחידים", הערה 3 לעיל.

47. חנן חבר כבר עמד על השבר הגדול שחוו סופרי דור המדינה עם המהפך של 77, ועל הקשר שנוצר בין המהפך ועליית שלטון הליכוד לבין "מה שבראה אז כתמורה במעמדם של המזרחיים". חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן, ידיעות אחרונות, תל-אביב 1999.

48. חבר גם עמד על המגמה המאפיינת את הפואטיקה של סופרי דור המדינה בשנים אלה, על המעבר לכתיבת רומנים ראיסטיים, אותו הוא מתאר כ"מגמת קונקרטיזציה ועיגון במרחב ובזמן ישראליים", וכ"תהליך התקרבותה של הספרות אל המציאות החברתית והפוליטית". אבל גם חבר, כך נדמה, איננו מצליח לראות את מה שמסתתר מאחורי ההיזיה הזו, ומשתתף אף הוא בניסוח המשוואה הזו בין ראליוס לבין מזרחיות. וראו חבר, שם.

49. על הראליוס כקונסטרוקציה אידאולוגית וככלי להפעלת "שליטה אידאולוגית" ראו למשל, Alison Lee, *Realism and Power*, Routledge, New York 1990, p. 27.

50. י"ח ברנר, "הואנר הארץ ישראלי ואביריהו", כתבים, ג, ירושלים 1985, עמ' 569-570.

51. על כך ראו למשל גיאודג לוקאץ, הראליוס בספרות, ספריית הפועלים, מרחביה 1951.

52. על מושג "הקביעות" ועל חשיבותו בקונסטרוקציה האידאולוגית של "האני" ו"האחר" ראו הומי ק. באבא, "שאלת האחר: הברל, אפליה ושיח פוסט קולוניאלי", תיאוריה וביקורת, 5 (1994), עמ' 149.