

על הוויזיויים בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז

חן שטרס

א. "הרומן הגדול" של קנז

התגנבות יחידים, כנראה היצירה המזוהה ביותר עם יהושע קנז, הוא רומן יוצא דופן בנוף יצירתו הכוללת.¹ הרומן מ-1986 מגולל את סיפורה של מחלקת טירונות "כושר לקוי" בשנות החמישים של המאה העשרים, ומתבונן בה מבעד לעדשת הסוגיות הפוליטיות והחברתיות שהעסיקו את הציבור הישראלי המפולג בשנות כתיבתו. הוא מקיף שלל דמויות מסקטורים חברתיים שונים, פורס בפירוט ריאליסטי את קורותיהן של אחדות מהן, ומצטט רבי-שיח העוסקים בסוגיות זהותיות ופוליטיות מובהקות. הייתה זו התנסותו הראשונה של קנז – מחברם של שני רומנים שסיפרו על עולמות שוליים שהטרוף והבדידות שולטים בהם וקובץ סיפורים אוטוביוגרפי לירי – בכתיבת "רומן גדול", מז'ורי, אקטואלי במפגיע. אומנם גם המבנה של הרומנים הקודמים (אחרי החגים, 1964, והאשה הגדולה מן החלומות, 1973) התבסס על ריבוי דמויות ופרספקטיבות, אך אלה לא התקבצו לכדי דיוקן חברתי וקיומי פרדיגמטי דוגמת זה העולה ומתגבש בשש מאות עמודיו של התגנבות יחידים.

הריאליזם החברתי-פסיכולוגי ורוחב היריעה של הרומן תרמו לקאנוניזציה המוגברת של כלל יצירתו של קנז לאחר פרסום התגנבות יחידים, ולהעמדתו בשורה אחת עם הפרוזאיקונים המרכזיים של דור המדינה, כותבי הגרסה של דור הבנים לסיפור הציוני: עמוס עוז, א"ב יהושע ויעקב שבתאי. דן מירון טען כי עד התגנבות יחידים, "לא נעשה קנז דמות 'מרכזית' בתודעה הספרותית הישראלית", מכיוון שסיפוריו "לא 'נגעו' בצומת הרגישויות של קוראי הספרות הישראלית ומעריכיה".² התגנבות יחידים, לעומת זאת, נגע בצומת זה בחריפות, ואחת הראיות לכך היא הקריאות ברומן של המבקרים שראו במחלקת הטיירוני מיקרוקוסמוס של המדינה בראשית דרכה.³ המתחים האתניים והמעמדיים בין

1 יהושע קנז, התגנבות יחידים, תל אביב: עם עובד, 1986. כל הציטוטים שלהלן מהרומן לקוחים ממקור זה, ומספרי העמודים מצוינים בסוגריים בסופם.

2 דן מירון, "מן השוליים אל המרכז ובחזרה", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחיים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 86. המאמר פורסם לראשונה ב-1986.

3 ראו, למשל: דן לאור, "פצצה בלב המיתוס", הארץ (1986/12/19); ניצה בן-דב, "ספרטה וילדיה האבודים: על מקומו של המקום בכתבי יהושע קנז וב'התגנבות יחידים'", עלי שיח 33 (סתיו 1993), עמ' 113–119.

החיילים האשכנזים למזרחים, בין חילונים לדתיים ובין "צברים" למהגרים נקראו כייצוג של המצב חברתי בשנות החמישים ולא פחות מכך, כהטרמה מאיימת של הקונפליקטים החריפים שיתפוצצו בסוף שנות השבעים.

כמו שהדגישו מבקרים אחרים, התגבשות יחידים הוא גם רומן חניכת האומן – חניכתו של מלבס – המספר, בן דמותו של קנז.⁴ כמו מלבס, קנז נולד במושבה פתח תקווה, התגורר שנים אחדות בחיפה עם הוריו, ניגן בילדותו בכינור וגויס לטירונות לבעלי "כושר לקוי". באחד מראיונותיו המעטים סיפר כי כמו בן דמותו ברומן, גם הוא "זה שמספר, שמתבונן על מה שעושים אחרים. [...] אני אדם צדדי. אני לא שייך. [...] אני סקרן, אני אוהב נורא לראות את הדברים שקורים – אבל לא לי. לאחרים."⁵

הילד המתעתד להיות אומן עמד כבר קודם במרכז קובץ הסיפורים מומנט מוסיקלי, שעקב אחר ילדותו וחניכתו אל הסדר הלאומי-הבורגני.⁶ גיבור הסיפורים הוא ילד רגיש ומסוגר, המבכר את ההתבוננות האסתטית בסביבתו על פני מעורבות פעילה בה. הוא נרתע מאינטימיות, מקרבה ומגילויי רגש, שאותם הוא תופס (בהקשר של סגנונות נגינה בכינור) כ"התערטלות פומבית" או "חרפת הגופים המתחככים".⁷ בהתגבשות יחידים מתרחש השלב הבא של החניכה של המספר, שהופך ל"מלבס" – תהליך שבו ההתבגרות האסתטית והרגשית כרוכה ביתר שאת בהתמודדות עם החניכה הקולקטיבית הנכפית על הטירונים במרחב ההתכה האולטימטיבי של הישראליות המתגבשת.⁸ המרחב הצבאי מפגיש אותו עם שלל מופעים של התערטלות הגוף והנפש, ובמובן אחר – עם הפוליטי, במובנו הממשי והחשוף ביותר. לעומת מומנט מוסיקלי, המספר בהתגבשות יחידים נחשף לסיפורי החיים המלאים של סובביו, כפי שהם מספרים אותם בעצמם ועל עצמם. פעמים הוא מדווח על כך לקוראי הרומן כמספר גיבור בגוף ראשון המאזין לחבריו המתוודים

4 על השילוב הז'אנרי בין רומן חברתי פנורמי לרומן האומן ועל החניכה האסתטית של המספר ראו עוד אצל מירון, הערה 2 לעיל; קרן דותן, "נולדתי לפניך תאומים": המזרחי ורומן החניכה של האמן אצל קנז", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 332–359.

5 צליל אברהם, "העסק הזה של בני אדם יותר מדי קשה לי" [ריאיון עם יהושע קנז], ידיעות אחרונות (22/2/2013), עמ' 22–24.

6 יהושע קנז, מומנט מוסיקלי: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980. על החניכה בסיפורי הקובץ ובפרט בהקשר של המבט והראייה, ראו, חן שטרס, "חניכתה של העין: כינון המבט והחניכה האוקיולרית במומנט מוסיקלי ליהושע קנז", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 297–331.

7 שם, עמ' 74, 81.

8 בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים היה צה"ל מרכיב מרכזי במנגנון שנועד לאחד את מאפייניהם התרבותיים של העולים מהארצות השונות לשם גיבוש שייכותם ללאום. הביקורת המאוחרת של דוקטרינת כור ההיתוך הצביעה על כך שהמאפיינים התרבותיים שטושטשו היו בעיקר של העולים והעולות מארצות האסלאם, וכי היא שימשה אמצעי להבטחת שלטונה של תנועת העבודה ושל האליטה האשכנזית הוותיקה. דני גוטוויין, "שלילת הגולה, כור היתוך ורב-תרבותיות: בין אידיאולוגיה לאתוס", ניר מיכאלי (עורך), כן בבית ספרנו: מאמרים על חינוך פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון מופ"ת, 2014, עמ' 210–234.

לפניו, ופעמים כמספר יודע-כול – הצופה האולטימטיבי והשתלטי מכולם, החודר לתודעותיהם הכמוסות של הטירונים.

מאמר זה עוסק באחת מטקטיקות הסיפר המשמשת את קנז בהתגנבות יחידים: הוידוי, ומבקש לקרוא את הרומן לא רק כרומן חברתי, אלא כרומן המסתמך על המסורת הוידויית של הספרות המודרנית. הוידוי יבחן להלן כהתמודדות פואטית-רטורית עם הקונפליקט המעצב את תהליך החניכה האסתטי והפוליטי של המספר, בן דמותו של קנז, המתעצם ומסתעף במהלך התהוות היחסים בינו לבין שאר הטירונים ועם התודעותו ליחסי הכוח המנהלים את המרחב הצבאי-לאומי. את המרחב הטקסטואלי של הרומן (שתואר במחקר כ"מעבדה חברתית")⁹ אני מציעה לקרוא כמרחב המורכב מסך כל "תאי הוידוי" הפועלים בו סימולטנית: אבנר המתוודה לפני מלבס על חוויותיו ותשוקותיו המיניות, על יחסו למזרחיותו ועל תפיסות העולם שלו; מיקי המתוודה לפני אלון על בתוליו; אלון המתוודה לפני מיקי על יחסיו עם חברתו, על חריגותו בחברה הקיבוצית ועל תשוקתו לאדמה; ולבסוף – וידוייו של מלבס לפני אבנר ולפני טריבונל הנמענים המדומיינים של הרומן.

התגנבות יחידים נכתב בתקופה שבה, כפי שכתב יגאל שוורץ, "פסה מן העולם הספרותי הישראלי, לפחות במרחב המזרחי שלו, האנרגיה שהניעה את וקטור התשוקה הציוני חלוצי"¹⁰. בשנות השמונים של המאה העשרים, על פי אריאל הירשפלד, הייתה הספרות העברית שותפה בפירוק הדיוקן האחד של הישראליות, והעמידה "יחס חדש בין חלקי החברה הישראלית ובין המושג 'ישראל'".¹¹ קנז כותב אפוא את הרומן החברתי והפוליטי ביותר שלו בתקופה שבה הספרות הישראלית מביעה עמדות ביקורתיות ביחס לנרטיבים הלאומיים השליטים ומערערת על דיוקנה האחד, האשכנזי, של החברה הישראלית. אך בד בבד, דווקא ברומן חברתי זה קנז מתנסה גם בכתיבה וידויית – מודוס רטורי מרכזי של הרומן המודרני המזוהה עם חשיפה של תכנים אישיים ואינטימיים ביותר. הטענה שאפרוס להלן היא כי הטמעת המודוס הוידויי בתוך הצורה של הרומן החברתי מתפקדת כניסיון ליישב בין כתיבת העצמי לבין כתיבת החברה, בין היחיד המתבונן לבין ייצוג שקף חברתי רחב והטרונגי, בתקופה של משבר זהות ישראלי קולקטיבי. המתחים בין הקטבים הללו מתגלמים בצורה של הרומן: התנועה הדיאלקטית שמוליך קנז בין שני סוגי מספרים (מספר יודע-כול ומספר גיבור) ובין שתי עמדות אסתטיות-פוליטיות – הגיבור (המתוודה) והצופה-המאזין מהצד (המוודה). התגנבות יחידים, שעלילתו מבוססת בעיקרה על היחסים הבין-סובייקטיביים המסובכים בין דמויותיו, ייקרא כאן כרגע חד-

9 במאמרו החלוצי על תחלופת המספרים ועל המזרחיות ברומן אריאל הירשפלד זיהה בהתגנבות יחידים שילוב של רומן חברתי, רומן מטאפיזי ורומן על האומנות, והשווה את העיצוב של בה"ד 4 לפנסיון ווקר של בלזק: "מעבדה חברתית. אוסף מיוחד במינו של יוצאי-דופן, מרוכז בתוך בועה ומשקף דרך היוצא מן הכלל את הכלל". אריאל הירשפלד, "נגמרת זהות ומתחילה אחרת", פוליטיקה 33 (1990), עמ' 53.

10 יגאל שוורץ, "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית: סדרת ספרי 'האשכבה', וספרי 'הגל השמון'", זיוה שמיר ואבידב ליפסקר (עורכים), ארצות הצב: מחקרים על נוף ואדם בספרות העברית מוגשים לצבי לוז, ירושלים: כרמל, 2022, עמ' 375.

11 הירשפלד, הערה 9 לעיל, עמ' 50.

פעמי ביצירתו הספרותית של קנז, המסמן את אופק האפשרויות שלו בהשתלבותו בפרויקט כתיבת העצמי של הספרות המודרנית ושל הספרות הישראלית.

ב. יקיצה

התבגרותו של מלבס הצעיר, כפי שהיא מתוארת ראשית במומנט מוסיקלי, מאופיינת בהיקסמותו מן החוץ ובמשיכתו אליו – ובעיקר אל הדמויות החורגות מהדקורות הבורגני וממראית העין המהוגנת שעל ברכיה חניכוהו הוריו. בה־בעת היא אפופה חרדה מתמדת מפני אותו חוץ מאיים, שמלבס מזהה לא רק עם אותן דמויות חריגות אלא גם עם הזולת באשר הוא – חוץ החודר אל הפנים של האני ושל בית המשפחה המגונן.¹² תהליך התבגרותו, האחוז חרדה מפני בלילתם של הפנים והחוץ זה עם זה, מוביל לצמצום מעורבותו החיה של המספר בעולם החיצוני, ומכתיב את התרחקותו מתפקיד הגיבור ואת נטייתו ההולכת וגוברת אל עמדת הצופה. אך במהלך התגנבות יחידים נתקלים דבקותו של המספר בעמדת הצופה הבלתי מעורב וניסיונו להחליף את העין הצופה של הפנאופטיקון הצבאי בעינו־שלו במכשולים בלתי נמנעים. מכשולים אלה נוצרים בעקבות קולותיהם ההטרואגניים של חבריו הטירוניים, הנשמעים ברמה, ובשל היחסים הנרקמים בינו לביןם – ובעיקר יחסי הווידיו שלו עם אבנר.

הפרקים הראשונים ברומן מתארים את הרתיעה של מלבס מהאחווה המתחילה להיווצר בין הטירוניים ואת סירובו להיטמע בה: "לא רציתי להיות חלק מהם. הקול הפנימי אמר לי שהמבחן יהיה קשה ועלי לשמור על כל כוחותי [...] לצמצם ככל האפשר את מגעי עם החוץ, להתכווץ ולהתכנס בתוך עצמי" (עמ' 12). אולם במהלך אירוע שמתרחש ימים מספר אחר כך (ומופיע בפתח הרומן), מלבס מתחיל להבין שפעולות הימנעותיות כמו הצטמצמות והתכווצות לא יעמדו לו במחנה הטירוניים, וכי אם ירצה ואם לאו, הוא "אחד מהם". זרעי הבנה זו מתגבשים בו במהלך תרגיל "הורדת זקיף", מבחן חניכה המדמה חניקה מידי היריב. מלבס מתעלף ורואה לנגד עיניו את "קורות חייו" בשורה של תמונות המתכלות במגען עם החוץ:

ברגע האחרון התחילו קורות חיי להתגלגל לנגד עיני. כמו בסרט קולנוע ואולי כמו צרור של שקופיות דוממות הניתכות במהירות רבה אך לא קבועה. [...] תחושת חירום עזה היתה בקצב חילופן, ומשהו עצבני, קדחתני מאוד, משהו סופי, נחרץ, חד־פעמי, כאילו סרט התמונות הזה מתכלה מאליו עם שימושו זה, הראשון והאחרון, מעצם חשיפתו. [...]

12 עם הדמויות הללו נמנים ילדי המהגרים הנריק ואחותו ואנדה הרוקדת עם חיילים בריטים בסיפור "סודו של הנריק"; הורי חברו של מלבס ללימודי הנגינה בסיפור "מומנט מוסיקלי", המתבזים במריבה פומבית לעיני כל המושבה; ופסח, בן העגלון הדחוי בנובלה "בין לילה ובין שחר", החושף את ערוותו לעיני בני כיתתו.

התמונות פסקו פתאום ואור לבן ירד כמו מסך על עיני העצומות [...]. חשתי את הולם לבי ואת נשימתי ושיערת כי אינני מת. אך עד שפקחתי את עיני לא חזרה אלי הרגשת הזמן במלואה ולא ידעתי היטב מי אני. [...]

חשתי שהפכתי שבה אלי אבל איזה יצר מקופח, שכוח, חסר-שם דחק בי שלא להיסקף עם ההפרה הזורמת אלי בחזרה אלא להיצמד בכוח אל התמונות ההן, וביתר דיוק: אל המעט שעוד שרד מהן, צללים בהירים על דפנות שקופות, ואף זה דהה אט-אט מפני האור הנשפך מן החוץ. כמה מן התמונות הצליחו בכל-זאת להישמר במחשבתי מכוח הרצון, מגובשות למדי, כמו רעיונות, אך כבר התקשיתי לחזור ולשפצן בתוך הרצף שנתן להן לפני-כן את משמען הסיפורי. [...]

עד שנעשו הדפנות שקופות ומאחוריהן הסתמנו נקודות פזורות באקראי, אבל ידעתי שהן ערוכות בסדר כלשהו, שנבצר מהבנתי. אט-אט נהפכו הנקודות לעיגולים קטנים, שחורים, על ראש קו מאונך, כרבעים של תני נגינה [...]. רעד עבר בהם, כמו לפעימה שבאה אי-משם והחלה להניעם, פרעה את הסדר המסתורי שהיו ערוכים בו, אט-אט התנועעו, התעבו ונעשו מגושמים. ראיתי צללי בני-אדם שלא הכרתי, ידעתי שאני אחד מהם אך לא ידעתי מי אני בתוכם. (עמ' 7-8)

מלבס, הנזקק לשלל דימויים ממגוון סוגי אומנות, מתאר את קורות חייו כשורה של תמונות המתכלות מעצם החשיפה לאור, המעלה על הדעת "יציאה לאור" – יציאה של יצירה אל הספּרה הפומבית. המעט שנותר מן התמונות הולך ומתפורר בתחילת ההתעוררות, שהיא גם תהליך הפיכתם של ה"עיגולים" הקטנים והשחורים מנקודות מופשטות ומתווי מוזיקה לצלליותיהם של בני אדם. בניגוד לניסיונו של מלבס, הסופר בפוטנציה, לשמור על תמונותיו ועל "משמען הסיפורי", "הסדר המסתורי" של העיגולים-האחרים הללו נפרע וחורג משליטתו. פריעת הסדר מראה כי האחרים הם הפרעה שאי אפשר לשלוט בה, איום על זהותו ועל יכולתו לדעת מי הוא כשהוא "בתוכם" – אימת היבלעות שעושה את החשיפה מסוכנת עד לכיליון של ממש. אך הטירונים, הזרים למלבס, שביום הראשון לטירונות נראו לו כ"חיות ירוקות", הופכים כעת ל"חברי המתעוררים" המחזירים "לי את צורתו כמו מראָה" (עמ' 9), והם שנהיים למוקד הסיפור שיגולל מכאן והלאה.

ניסיונו של מלבס להיאחז בכוח בתמונות העבר ולהשהות את השיבה להכרה, פירושה סירוב להתמסר לשלב הלימינלי של החניכה הצבאית הטקסית. השלב הלימינלי של טקסי חניכה מדומה פעמים רבות למוות, ומאפייניו הם "כתישה" של החניכים לכדי מצב אחיד, הפיכתם לישויות אנונימיות והשכחת עברם.¹³ כלומר, החזרה להכרה פירושה עבור מלבס ציות לתביעה להיטמע בתודעה קולקטיבית, שאין בה מקום לעבר וליחודיות של הסובייקט, המבדילים בין טירון אחד למשנהו. אך מלבס מתעורר ומשלים את התרגיל, ובכך מתחיל אפוא תהליך לידתו מחדש – כחייל בן האומה וכאומן, כפרט בתוך קולקטיב

13 ויקטור טרנר, התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה, מאנגלית: נעם רחמילביץ', תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 88.

וכסובייקט סינגולרי (תהליך שאמור להגיע להשלמתו המלאה בסיום הטירונות). יקיצתו של מלבס היא גם רגע "יקיצתו" של יהושע קנז אל מעמדו הפוטנציאלי כסופר מז'ורי. זהו רגע מכריע של "יציאה לאור", המעצים מאבק פנימי של שמירת גבולות בין המחבר הביוגרפי, המגדיר את עצמו כאדם "צדדי" וידוע בפרישתו מן הציבורי ובקנאותו לפרטיותו, לבין העולם החיצוני, שאינו רק המרחב החברתי הצבאי, אלא גם הספֵרה הפומבית של הספרות המז'ורית. המאבק הזה, שעקרוני ליצירתו של קנז, עובר בהתגנבות יחידים תהליך של פוליטיזציה ולוקאליזציה, ומלמד על האופנים שבהם קורות החיים, הסיפור הפרטי (של מלבס, של קנז) והספרות הישראלית בשנות השמונים של המאה העשרים אינם יכולים שלא להיות רוויים בביוגרפיות ההטרוגניות המרכיבות את הסדר הלאומי-החברתי. ניצניה של הלידה הכפולה של מלבס מתגלמים בטרנספורמציה של העיגולים לטירונים וביקצתם המשותפת. ה"אחר" הראשוני של מלבס הוא "עיגול שחור" – קטגוריה אוניברסלית מופשטת שאינה ניתנת להגדרה פוליטית ספציפית. אל מול האחר הראשוני הזה עומדת האחרות שהממסד הצבאי מתווה כמנוגדת לדגם האידיאלי של ה"זהה" – הסובייקט האשכנזי יליד הארץ, בעל הגוף התקיין.¹⁴ על אף היותו "צבר" בן המושבה הראשונה (כפי שמוטעם בכינויו), גם מלבס שייך כעת למחלקת ה"אינְאָלִידים" (עמ' 28).

בדומה לעושר הדימויים מתחום האומנות שאפיין את תיאור קורות חייו של מלבס, גם בתיאור המרחב הוא מאמץ בחדווה שלל דימויים ואזכורים – הפעם של כליאה ושבועוד מהתרבות וההיסטוריה האירופיות: "ילדיה האבודים של ספֵרטה" (עמ' 47), ספינה טרופה, מושבת עונשין, מחנה שבויים גרמני. השוואת בסיס הטירונים למקומות היסטוריים הנושאים מטען סמלי ומיתי קשורה לנטייתו של מלבס להיאחז בכוחה המגוון של הבדיה, "לברוח מראיית הדברים כאמתם וכפשוטם, מקבלתם במלוא עליבותם. [...]" לדחוק כל דבר אל גבול האגדה" (עמ' 78). אולם מהלך החניכה הקולקטיבית מאלץ אותו להתוודע לתוכן הפרטיקולרי מאוד של האחרות **המשותפת** לו ולשאר טירוני המחלקה, שבה־בעת גם **מבדיל** ביניהם: בצד הקיבוצניק, בני המושבות האשכנזים והנערים חובבי המוזיקה הקלאסית והלועזית משכונת רחביה בירושלים, סובבים אותו ספרדי מירושלים, עולים חדשים ממרוקו, מעיראק, מרומניה ומבולגריה החיים במעברות, וניצול שואה גרמני. אחד הקולות הראשונים שמלבס שומע לאחר שהוא מתעורר מעלפונו בתרגיל הורדת הזקיף הוא קולו "המזרחי" של אבנר, שהרגיז אותו כבר ביום הראשון של הטירונות: "שוב שנאתי את חיתוך הדיבור החגיגי שלו, את היגיו המזרחי, המוטעם, כקורא את פרקי היום בתנ"ך" (עמ' 9).

כמה מהמחקרים המרכזיים על התגנבות יחידים, שעסקו בייצוג המזרחיות ברומן, קישרו בין האלסטיות של הסיפור (המשלב מספר בגוף ראשון ומספר יודע־כול) לבין

14 על מחנה הטירונים כאתר של "ביו־פוליטיקה" בהקשר מגדרי ראו, מיכאל גלזמן, "הגוף שלך עוד יהודי, הוא לא יודע שנהיית ישראלית": על גבריות כפויה ב'התגנבות יחידים' ליהושע קנז, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 235–209.

זהותו של המספר האשכנזי, כמי שביכולתו לייצג בעת ובעונה אחת את הפרטי ואת הלאומי. דרור משעני טען כי "מלאבס הוא אולי היחיד האולטימטיבי של האלגוריה הלאומית, הוא האנ' הפרטי המחביא מאחוריו את 'האנחנו' המדומיין ונטמע לתוכו"¹⁵ ואילו קרן דותן, שדנה בחניכה ברומן על רקע הדגמים האירופיים של רומן החניכה ורומן חניכת האומן ולאור השבר בדיוקן העצמי של האשכנזיות הישראלית בסוף שנות השבעים של המאה העשרים, טענה כי "הסובייקטיביות הכפולה של המספר – הן כיחיד מיוחד והן כחלק בלתי נפרד מהקבוצה הלאומית – 'מטבעתת' (היינו מבצעת נטורליזציה) בדמותה את הסובייקטיביות הלאומית"¹⁶. מיזוג זה מתחייב מהז'אנר של רומן החניכה המודרני, המציע, על פי פרנקו מורטי, פתרון הרמוני לקונפליקט שבין "האידיאל של ההגדרה העצמית" לבין "התביעות התקיפות" של החברות. רומן החניכה מעודד את האזרח לראות בנורמות החברתיות "את הנורמות שלו עצמו"¹⁷ – הנחה העומדת גם בבסיס הסובייקטיביות הלאומית ברומן המז'ורי.¹⁸

ראשית הההיטמעות בסדר הצבאי, כלומר דווקא תהליך החברות אל הסדר הלאומי (הנבחן מבעד למבט המאוחר של שנות השמונים) מבהירה למלבס כי את ההבדלים בין הטירונים אי אפשר למצות באחרות האינהרנטית ליחסים שבין האני לזולת, אלא הם מותווים על פי קטגוריות פוליטיות. תיאור מחנה הטירונים ברומן מבליט את יחסי הכוח הממשמעים את החלוקות המרחביות והאנושיות ואת ההבדלים המעמדיים והאתניים בין הטירונים (שכור ההיתוך ביקש לבטל רק לכאורה). לעומת הרומנים הקודמים של קנז, שבהם שוליותן של הדמויות כולן הייתה חריפה עד כדי כך שהמרכז ההגמוני לא יכול להיות להן נקודת ייחוס או אופק אפשרי, התגנבות יחידים מעלה על פני השטח המפורשים את מקור ההבדלים בין היחידים הללו ובין עמדותיהם כלפי התפרקות ה"יחד" הישראלי. מתוך כך מסורטטים היחסים בין מלבס לחבריו לטירונות כיחסים חסרי נחת, העומדים בסימנה של אחרות משולשת – האחר כלא-אני; האחרות כמצב המשותף למלבס ולשאר הטירונים; והאחרות האתנית-מעמדית.

מושג האחרות המשולש של מלבס מוליך את תנועת הרומן בין ציר החניכה הקולקטיבית-לאומית לבין ציר החניכה האינדיבידואלית-אסתטית, וכן בין שתי עמדות סיפר. המספר היודע-כול מלווה את דמויותיהם של אבנר, אלון, מיקי ובן-חמו מפרספקטיבה חיצונית, ואילו מלבס כמספר בגוף ראשון מגולל את חוויותיו הרגשיות-קיומיות בטירונות, ובעיקר, לענייננו, את שיחותיו עם אבנר, המתוודה לפניו וידויים רבים לכל אורכו של הרומן והופך לידידו הקרוב. מערכת היחסים הסוערת עם אבנר מעמתת

15 דרור משעני, "מולדת אבודה: על עיצוב המזרחיות ועל תפקידיה ברומן 'התגנבות יחידים' ליהושע קנז", מכאן ג (דצמבר 2002), עמ' 55. ראו גם הירשפלד, הערה 9 לעיל.

16 דותן, הערה 4 לעיל, עמ' 334.

17 פרנקו מורטי, "דרך העולם: רומן החניכה בתרבות האירופית", מאנגלית: שירה סתיו, מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 170.

18 ראו, David Lloyd, *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1987

את מלבס עם שתי האופציות האסתטיות-קיומיות שאליהן מתנקז תהליך ההתבגרות שלו (שהחל כבר בסיפורי מומנטו מוסיקלי): להביט במציאות מעמדה מרוחקת ובטוחה (המתגלמת בין היתר בהצצה, אחד המאפיינים הבולטים של הגיבור הקנזי), או לפעול בעולם מתוך מעורבות שיש בה תמיד חשיפה לפגיעה, האינהרנטית לכל מפגש קרוב עם הזולת, וגם מידה של הצגה.¹⁹

ג. פוליפוניה והרומן הוויזי

התגנבות יחידים זכה לתשומת לב ביקורתית רבה, בין היתר בזכות השיחות והדיאלוגים הרבים הפרוסים בטקסט, שהביאו להגדרתו כ"רומן פוליפוני" – רומן המממש באופן אינטנסיבי את מה שראה מיכאיל בכטין כמאפיינו היסודי של ז'אנר הרומן באופן כללי: "רב־דיבוריות [...] חברתית ורב־קוליות של יחידים, כשהכול מאורגן יחד ארגון אמנותי".²⁰ מיכאל גלזמן טען כי הישראליות המתהווה ברומן מתוארת "כחסרת תוכן ברור ומוסכם; מרכיביה שנויים במחלוקת, נתונים לוויכוח בלתי־פוסק בצריף הטירונים ההופך לאתר של פוליפוניה והטרוגלוסיה", ואילו הגבריות שבו היא ה"תוכן היחיד של הישראליות הזוכה למעמד כמו־קונסנזואלי".²¹ שלל קולות הטירונים מובאים בתיווך המספר, הכוח המאחד של לשון הרומן, המצרף יחדיו את קולותיהם של הטירונים האשכנזים והמזרחים, הצברים והעולים החדשים, ואף כמה תודעות מפורטות מאוד – ובעיקר אלו של אבנר, אלון ומיקי. אך "הלשון הספרותית" המאחדת של הרומן אינה אלא תת־לשון אחת בתוך המרחב הרב־דיבורי.²² בתוך מרחב זה משתלב מגוון של תתי־לשון ותפיסות אידאולוגיות (שמובעות ברבי־השיח הרבים ובכמה מונולוגים מורחבים הנמסרים כדיבור וידוי), שאינן חופפות לא לאידאולוגיה של נקודת התצפית השלטת (מלבס) ולא לזו של המחבר. כרומן פוליפוני, התגנבות יחידים הוא לכאורה היפוכו של רומן הוויזי המונולוגי המודרני (דוגמת סונטת קרויצר לטולסטוי, הבחילה לסארטר או החייל הטוב של פורד מדוקס פורד, ובספרות העברית – בחורף של י"ח ברנר ומיכאל שלי של עמוס עוז). אולם דווקא ברקע יצירתו המז'ורית, החברתית ביותר של קנז, ניצבת במובהק מסורת זו

19 לניסוח שונה של האופציות שביניהן מתלבט המספר ראו אצל חנה הרציג, המתארת את עיצוב הזהות של המספר כתנועה בין קוטב "העמידה לבד" לבין קוטב ההשתייכות ל"ביחד" אישי וקבוצתי. חנה הרציג, "על היחסים בין 'להיות לבד' ל'להיות ביחד': מבקיעת האני ב'התנגדות בעלת שלוש הרגליים' ועד לתחנה האחרונה ב'דרך אל החתולים'", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 203–227.

20 מיכאיל באחטין, הדי־ב־רומן, מרוסית: ארי אבנר, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 50.

21 גלזמן, הערה 14 לעיל, עמ' 225–226. לדיון נוסף בפוליפוניה ובייצוגי דיבור של דמויות של "אחרים" ביצירה של קנז ראו, נעמה צאל, הם דיברו בלשונם: הפואטיקה של יהושע קנז, ירושלים: מאגנס, 2016, עמ' 53–88.

22 באחטין, הערה 20 לעיל, עמ' 60.

של רומן הוידוי המודרני. הרטוריקה הוידוית מופיעה לא רק בחלקים מן הסיפור בגוף ראשון של מלבס, אלא אף יותר מכך בהעדפה הברורה של קולו האינטנסיבי של אבנר, השב ומשמיע באוזני מלבס את דעותיו על עצמו ועל העולם, על חברות, על אומנות, על אהבה ועל מין – וכן על מלבס עצמו.

במרכזו של רומן מז'אנר הוידוי (confessional novel) עומד גיבור ראשי המגולל בגוף ראשון את לבטיו, את סכסוכיו הפנימיים ואת משבריו הקיומיים, בוחן את עברו וחותר להבנה עצמית ולמציאת האמת של הקיום שלו. אחד הנושאים המרכזיים של רומן הוידוי המוקדם, שיסודותיו הונחו בווידיים של אוגוסטינוס, הוא התמודדות האדם עם קיומו בעולם כאוטי, הרצוף בגילויים של רוע.²³ נושא זה מעסיק את מלבס מאוד כשהוא מתבונן במערכות היחסים בין המפקדים לטירונים ובין הטירונים לבין עצמם. ואילו אבנר מתוודה לפני מלבס על רגשי הנחיתות והאלימות האצורים בו, ועומד על הקשר שבין כוח לרוע: "אני מתבייש נורא. [...] פתאום התחשק לי גם כן לקום ולהרביץ לו [לבן-חמו] מכות רצח". והוא מוסיף: "לא האמנתי שזה יקרה לי. מאיפה באה השנאה הזאת, מאיפה בא הרוע הזה? לא יודע. אבל יש בתוכי המון רוע. ואיזה כוח זה נותן לי!" (עמ' 118).

עוד מאפיין של הרומן הוידוי הוא החיפוש הרטרופקטיבי אחר דפוס נפשי או רוחני החוזר לאורך החיים.²⁴ החזרה לאירועים מכוננים מן העבר ופירושם על רקע ההיסטוריה של האני מושפעים מחדירת הפרדיגמה הפסיכואנליטית ללב התרבות והמחשבה המודרנית. כמו הפסיכואנליזה, שהעמידה את הוידוי התרפויטי כפרקטיקה מרכזית, כך גם רומן הוידוי המודרני הוא תגובה לאובדן הפתרון התאולוגי ולכורח של הגיבור למצוא את "משמעות החיים" בתוך פנימיותו-שלו.²⁵ חלחולן של מוסכמות השיח הפסיכואנליטי, כמו גם של מאפייני התרבות המודרניסטית-בירוקרטית ניכר בכינונו של סובייקט שהוא אשם במהותו – אשם כלפי החוק ומפירו גם אם לא חטא בדבר. החיפוש אחר דפוס קבוע או גורם מאחד שיקנו לסיפור היגיון וסדר (שנפרעו כשמלבס הקיץ בתרגיל הזקיף) – וכמוהו, העיסוק באשמה – בולטים ביותר בסצנה שבה מלבס בטוח שמפקדיו יחשבו אותו לאשם גם אם יציית לכללים, ומהרהר באפשרות קדימותה של האשמה למעשה:

היתה בי ודאות מרה שאי־פס, על לא-דופי, כל כמה שאתאמץ ואפגין את דבקותי ונאמנותי לכל הכללים. כך אני חש עד היום בהיִכְנָסִי לחנות כל-בו גדולה, בטוח שכל מצלמות הטלביזיה הסמויות כבר מכוונות אלי ואנשי-הבטחון צופים עלי בדריכות ממסתוריהם [...] חשבתי שאם זו הרגשת האשמה שעדיין לא התגשמה במעשה, ואם אמנם [...] האשמה קודמת לזימון או למושא האמור לעורר אותה [...] אולי נכון יהיה

Peter Axthelm, *The Modern Confessional Novel*, New Haven, CT: Yale University Press, 1967, p. 2

Marianne Hirsch, "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions", *Genre* 12, 3 (1979), p. 297

Axthelm, *op. cit.*, הערה 23 לעיל, עמ' 2-5.

לנהוג יתר נאמנות כלפיה ולעשות את המעשה שיוציא אותה מן הכוח אל הפועל. (עמ' 49-48)

חנה נזה מגדירה את סיפור הווידי כטקסט שבמרכזו וידי ארוך מפי דמות אחת, שלרוב אינו מופנה לנמען ממשי. פעמים רבות הווידי ממוען לחלק אחר בעצמי המתפקד כנציג הסדר החברתי, ומתבצע מתוך כוונה סמויה לשוב ולהתקבל בחיק החברה. כשישנה דמות של נמען בסיפור היא לרוב שותקת ואינה שותפה פעילה בדיאלוג אמיתי.²⁶ נקודת המוצא של הווידי הספרותי נעוצה בווידי הדתי הממוסד ובהגמשת גבולותיו בתקופת הרפורמציה, אז ניתנה לגיטימציה לווידי הפרטי הנעשה בדל"ת אמות. תופעה זו קושרה גם לטיפוחה הגובר של הכתיבה האוטוביוגרפית הספרותית, ומאוחר יותר לווידיים האוטוביוגרפיים של הספרות הרומנטית והסנטימנטליסטית.²⁷ ההבדל העקרוני בין הווידי הדתי לווידי החילוני הספרותי הוא שהווידי הדתי נובע מחובתו של המאמין כלפי רשות גבוהה שהוא כפוף לחוקיה, ואילו הווידי החילוני הוא ולונטרי וחופשי, ונעדר רשות מוסמכת שתעניק מחילה.²⁸ מכיון שהמוטיבציה לווידי החילוני פנימית, גם אם לא תמיד מכוונת, "יש בו הרגשה של אמת".²⁹ אומנם, גם במרכז הרומן הווידי החילוני עומדת התוודות על חטא כלשהו (למשל, אשמה אקזיסטנציאלית), אך לעומת הווידי הדתי, ההתוודות ותחושת האשמה לרוב אינם מספיקים כשלעצמם, ואינם מביאים להארה העצמית המצופה.³⁰ הבדל נוסף ומרכזי לענייננו הוא הנמען של הווידי החילוני – נמען שהמתוודה בוחרו, והוא אינו כבול לאתיקה מוסכמת ולדיסקרטיות, אלא נתבע להבנה ולהזדהות.³¹

הווידיים בהתגבחות יחידים ממחישים את הזיקה בין ההתוודות החילוניות, המודרנית-רפלקסיבית, לבין מוסד הווידי הדתי, לא רק משום שהם נערכים בסיטואציה רוויה ביחסי כוח, שבה הטירונים נתונים לפיקוח וענישה תמידיים, אלא גם משום שהם מתקיימים בזירת ההתגבשות – בה"א הידיעה – של הסובייקט הישראלי בשנים המתוארות. על פי מישל פוקו, פרקטיקת הווידי המודרנית היא הליך מרכזי של ייצור אמת וידע ה"מרושת כל כולו ביחסי כוח".³² פוקו מקשר בין הדומיננטיות של הווידי כטכניקה של ייצור אמת

26 חנה נזה, סיפורת הווידי: הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, 1988, עמ' 14, 11-12. על פי ההגדרה הז'אנרית המצומצמת של נזה, התגבחות יחידים לא ייחשב כרומן וידי.

27 Ulrich Breuer, "Confessions", Martina Wagner-Egelhaaf, (ed.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Berlin: De Gruyter, 2019, p. 527. על הקשר בין אוטוביוגרפיה לספרות של "יודי הנפש" ועל הבעיות בזיהוי ביניהן ראו, מנחם ברניקר, עד הסימטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 29-64.

28 נזה, הערה 26 לעיל; תמי עמיאל-האזור, "אחרות בדיונית: אתיקה וביקורת הספרות", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 109.

29 נזה, שם, עמ' 9.

30 שם, עמ' 62.

31 שם, עמ' 7-13.

32 מישל פוקו, תולדות המיניות, כרך א: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 44.

לבין התמורה שהתחוללה בספרות המערבית המודרנית: מסיפור העוקב אחר עלילות גבורה ומבחיני אומץ וקדושה ל"ספרות שנשלטת על-ידי המשימה האניסופית להעלות מעומקי העצמי, מבין המלים, אמת שצורת הווידיי אופפת אותה בהילת הבלתי-מושג".³³ כלומר, "וידוי האמת" של גיבור הרומן הוא שחקן מרכזי בכינון הליכי האינדיבידואציה של הסובייקט.

בתולדות הספרות העברית, השיח הווידיי האקזיסטנציאלי הוא מאפיין פואטי מרכזי של מספרי תקופת התחייה (בסיפוריהם של מ"י ברדיצ'בסקי, מ"ז פייארברג, י"ח ברנר וא"נ גנסינ). גרשון שקד כתב כי חתירת ה"תלושים" של ספרות התחייה לחשיפת הנפש והספק ביחסם לחברה נערכים מעמדה של נידוי ודחייה שחברת המוצא שלהם משיתה עליהם, בדומה לדמות השוליים המתוודה ברומן האירופי של שלהי המאה התשע-עשרה.³⁴ ההתוודות מובילה פעמים רבות מהאמונה אל הכפירה דווקא, אך זוהי "כפירה השקועה עד צוואר במסורת, ועם זאת תרה אחרי אמונה חדשה. לאמור: האמונה הלאומית הופכת תחליף לאמונה הדתית".³⁵ הספרות הווידיית העברית עולה ומשגשגת אפוא בתקופה של התמוטטות סמכויות ושל חיפוש אחר סמכות מודה ומקור גאולה חדש³⁶ – סמכותה של הספרות הלאומית המז'ורית.³⁷

כתיבת הווידיים בהתגנבות יחידים נובטת גם היא בתקופה של הבשלתם של שינויים מכריעים בחברה ובתרבות הישראלית, שבה הקאנון של הספרות הלאומית דווקא הולך ומתבזר. יגאל שורץ טוען כי 1986, השנה שבה ראה אור התגנבות יחידים, הייתה שנת מהפך ספרותי. במחצית השנייה של שנות השמונים התפרסמו רומנים תקופתיים עבי-כרס מאת סופרים וסופרות בני "הגל השמן" – מי שעד פרסומם נחשבו "האחים הזוטרים" של סופרי דור המדינה המרכזיים. רומנים אלה הם מעין "בנים חורגים" במכלול יצירתם של סופרים כגון קנז ורות אלמוג, שנטו בדרך כלל לכתיבה "קאמרית" בעלת התכוונות חברתית קולקטיבית מצומצמת יותר. לטענת שורץ, רומנים כגון התגנבות יחידים, שורשי אוויר של אלמוג ונת הזמיר של חיים באר, מתאפיינים בכרונוטופ שעיקרו

33 שם, עמ' 43.

34 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך א: בגולה, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 210, 363.

35 שם, עמ' 212.

36 שם, שם.

37 אחדים מהגיבורים המתוודים של ספרות התחייה מעוצבים במתכונת הסגנונית שיגאל שורץ כינה "נוסח הפה והאוזן" המזרח-אירופי. אחת מנקודות התצפית הבולטות בנוסח זה היא מעין מונולוג פנימי, "שהוא, לאמיתו של דבר, רב-שיח המתרחש במסגרת כמו-מונולוגית", המתאפיין ברטוריקה פולמוסית המגיבה לריבוי "דיבורים זרים" (יגאל שורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן ודביר, 2014, עמ' 25-26). קנז, סופר מובהק דווקא של "נוסח העין" המרכז-אירופי (שגיבורו הוא אדם מתבונן, ועניינו במושאי ההתבוננות הוא יותר סוציו-פסיכולוגי מאידאולוגי, עמ' 36-41) – עושה בהתגנבות יחידים שימוש יוצא דופן בכמה מהמוסכמות הסגנוניות של נוסח הפה והאוזן.

”מהלך גורף של דגנרציה, ניוון וקריסה בשל שחיתות אידאולוגית, מוסרית, וחברתית-תרבותית”.³⁸

העמדה הרטרוספקטיבית שממנה נכתב התגבבות יחידים מאפשרת לקנז להתבונן בדינמיקה הפוליטית-החברתית הישראלית בחלוף שלושה עשורים מהקמת המדינה, ובהשלכותיה על המציאות של שנות השמונים. מגוון הקולות המצוטטים, המייצגים יחידים וקבוצות אתניות ומעמדיות המחזיקות באידאולוגיות ובאמונות שונות, חושף את אחידותה ואחדותה המדומות בלבד של החברה הישראלית ואת ההומוגניות של הסיפור שהיא מספרת על עצמה – הומוגניות שהיא כסימפטום של אותו ניוון אידאולוגי-חברתי. מבנה הסיפור המשולב של הרומן (מספר בן מושבה בגוף ראשון ומספר יודע-כול החודר לתודעותיהן של דמויות מגוונות, חלקן מזרחיות) מיוסד על פתיחת השיח הישראלי לקולות חדשים, ובהבעת חושף את הממד המאיים שבהשתנות דינמיקת יחסי הכוח בשנות השמונים בעיני סופר ומספר בני ההגמוניה האשכנזית. התגבבות יחידים בוחן את דינמיקת הכוח בין הקבוצות והנרטיבים השונים באמצעות עיצוב הדיבר והמבנה המיוחד של הוויזיות בו. בשונה מדגם הרומן הוויזי המונולוגי, תפקידו של המתוודה הראשי כאן עובר מהמספר אל דמותו של אבנר, ידידו הקרוב והדמות האופוזיציונית לו. יחסי הוויזי שביניהם הם שיעמדו במרכז הדיון שלהלן.

ד. הוויזיות של אבנר, הוויזיות של מלבס

דיבורו של אבנר מתפרס על פני הרומן כולו ומופיע הן בחלקים שבהם מלבס מתפקד כמספר בגוף ראשון, הן בפרקים שבהם המספר היודע-כול מלווה את אבנר בחופשותיו בעיר הולדתו ירושלים. צירוף השיחות עם מלבס, המונולוגיות בעיקרן, מתלכדות לכדי ויזי מקיף, המשלב רגשי נחיתות עם תודעת נבחרות וייחודיות. נושא מרכזי בוויזיון של אבנר הוא הפער האתני-מעמדי בינו לבין חברת הטירונים האשכנזים מרחביה ובית הכרם וטינתו כלפיהם:

”תסתכל עליהם, לחש פתאום אבנר באָזני. ”אני מכיר אותם מירושלים. הילדים המתוקים של רחביה ובית-הכרם. [...] הם יִדְעוּ תמיד להסתדר ואחרים יצטרכו להזיע בשבילם. כך הם גדלו. אמא שלי היתה הולכת לעבוד אצלם בבתים, משק־בית, כמו שאומרים בבקרים, כשעוד היה חושך, היא היתה הולכת ברגל מהשכונה שלנו עד הבתים שלהם, גם בחורף, גם בשלג. לא היה לה כסף לאוטובוס. לפעמים היתה מביאה הביתה את הבגדים הישנים של החמודים. תאמין לי, הגעיל אותי ללבוש את זה”.

38 שוורץ, הערה 10 לעיל, עמ' 362. ההדגשה במקור. שוורץ מונה כמה אירועים ותהליכים פוליטיים שהובילו לאווירה ציבורית-וספרותית זו, ובהם מלחמת יום כיפור, חילופי השלטון ב-1977 ועליית הימין הלאומני והימין הליברלי ומלחמת לבנון הראשונה.

מלבס אינו מגיב. הוא מעיד כי אינו יודע מדוע אבנר מספר לו זאת, "ומדוע בחר דווקא בי לוידי כזה. אבל הקרבה הזאת היתה אלימה ומרתיעה כל-כך שלבי צידד מיד עם ילדי השכונות ששמותיהן התנגנו באַזְנֵי עַרְבִים, פּיוּטִים, מלאי נועם פסטורלי" (עמ' 17). רתיעתו מהקרבה שאבנר מבקש לכפות עליו כשהוא הופך אותו למוודה בעל כורחו דומה לתגובה של אבנר לקרבה הפיזית המשפילה שאימו כפתה עליו כשהביאה לו את הבגדים המשומשים של ילדי רחביה ובית הכרם. אך מלבס נרתע לא רק מהחשיפה הכפויה לתכנים הפרטיים של הווידי, אלא גם מקולו הפיזי של אבנר ומחיתוך דיבורו ה"מזרחי": "נוכחותו לצדי היתה מעיקה כל-כך, כאילו היה עלי לשאתו על גבי. קולו וחיתוך דיבורו התנ"כי, עם החית הלוחשת והעין המלעלעת והריש הרועמת והטעמת העיצורים בסופי ההברות העבירו בי צמרמורת של זעם" (עמ' 43).

על פי פוקו, הווידי כפרקטיקה של ייצור האמת הוא בראש ובראשונה ייצור האמת על המין – האובייקט של הכוח הדיסציפלינרי המודרני.³⁹ המין הוא הנושא המרכזי בווידין של אבנר (וכן בווידין של מיקי הבתול).⁴⁰ הינה דוגמה אחת מני רבות לווידי כזה, שבו אבנר מספר על תשוקתו למד"סית של המחנה ומגלה את סוד אין-אונותו במפגש עם חברתו הנשואה:

"אני כל-כך רוצה לדעת את כל הסודות והמחבואים של הגוף שלה, ללמד אותה איך לאהוב גברים! היום לפני שנרדמתי לא יכולתי להפסיק לחשוב עליה, התגריתי נורא. חשבתי שאני אשתגע. [...] התחלתי לחשוב על החברה שלי ופתאום אמרתי לעצמי: אולי אני כבר לא אוהב אותה. [...] אז מה, אני כבר לא אוהב אותה? השאיפה לשבור את ההתנגדות, לכבוש, חזקה יותר מההתמסרות ההדדית? איזה מין עולם מחורבן זה? אם היית יודע מה היא מקריבה בשבילי [...] אז כל זה כבר לא שְׁהָ כלום?"
השאלה הפותחה אלי בכל חומרתה ואני לא ידעתי מה להשיב לו. (עמ' 46)

כפי שמתברר מהדברים הללו, מלבס אינו הנמען האידיאלי לגילוי הלב של אבנר. הוא אינו מציע לאבנר אמפתיה והזדהות, אלא נרתע מההתערטלות הגסה של המתוודה ומהאינטימיות שהשיתוף בסוד כופה עליו. אך דווקא שתיקותו הניטרלית של מלבס ונטייתו להימנעות ולפסיביות היא שמדובבת את אבנר ומעודדת אותו לפרוס לפניו את קורות חייו, את חטאיו ואת לבטיו. אל מול הדיסקרטיות של מלבס לא נותר לאבנר אלא לדבר. מלבס ממשיך ומשתף פעולה עם הצורך של אבנר להיחשף, וכך הוא מתוודע לחוויות, צרכים ורגשות אינטנסיביים משלו. כך, למשל, הוא בוחן במבטו את אבנר לאחר חזרתו ממעצר בכלא הצבאי, ומבקש ללמוד ממנו על טיבו של הסבל:

39 פוקו, הערה 32 לעיל, עמ' 46-47.

40 כפי שטען דרור משעני (הערה 15 לעיל), הממשיות של הגופניות ושל המיניות מיוחסת ברומן לדמויות הטירונים המהגרים, בעיקר המזרחים שבהם.

חשוב היה לי להינכח בהשתנות; צמאתי מאד לדעת מה הסבל משנה ועד כמה. [...] לא יכולתי לכלוא את סקרנותי ואת צמאוני לדעת איך קורה הדבר, איך מתחוללת התמורה הפנימית [...].

[...]

"נשברתי שם, אמר אבנר חרש, "פעם אחת."

"מה קרה?"

"התחלתי לבכות." [...] "כך נשברים, לא?"

והוא תלה בי מבט של קוצר-רוח, אולי של תרעומת, כחושש שמא אין השבר הזה גדול דיו בעיני זולתו. (עמ' 63, 66-67)

רשות השליטה, על פי פוקו, נמצאת בידי המוודה – "לא בידי מי שיודע ונותן תשובות, אלא בידי מי ששואל ואינו אמור לדעת".⁴¹ למאזין תפקיד פרשני, הוא נחוש "לכונן, מבעד לווידי ומתוך פענוחו, שיח של אמת".⁴² תפקידו של מלבס אינו לספק לאבנר אמצעי לטיהור וגאולה, אלא לפענח את האמת בווידי ולפרשה, ובכך לממשה במלואה. כאומן-מספר המבקש לחדור לנבכי האנושיות הבזויה והמעורטלת החושפת את עצמה לפניו במרחב הצפוף של מחנה הטירונים, עיקר עניינו של מלבס הוא בצורה של הווידי, ולא בתוכנו. כך מלבס מפרש את המוטיבציה הכוחנית של הווידי של אבנר – הוא סבור כי "וידויי האישיים" של אבנר הם "דרכו לכפות קרבה ומעורבות על זולתו" (עמ' 47-48). אבנר, שלחש הווידי שלו מדומה ל"לחישת נחש" (עמ' 66), מעוניין לפתות ולשדל אותו להכיל את סודותיו, ובכך לקרבו ולשלבו בסיפור שהוא מספר על עצמו. הוא עושה זאת, בין היתר, באמצעות הבטחות חוזרות לספר לו "יום אחד" את סודותיו (למשל, עמ' 67). נעמה צאל תיארה את היחסים הללו בין מלבס ואבנר כמבוססים על "דינמיקה מתוחה בין תשוקת ההתכנסות הסוליפיסטיטית של מלבס, לבין דרישתו הדיאלוגית של אבנר: מאבק כוחות בתוך הטקסט, בין המבט לדיבור".⁴³

כוחו של מלבס במערך הכוח של יחסי הווידי בין השניים נעוץ בהיותו מדיום למסירת הווידיים לנמעני הרומן, ובכך שאינו משיב לווידין של אבנר ואינו מחזיר בווידי משלו עד שלב מאוחר ברומן. הוא מאזין ומדובב פסיבי של רבי-השיח בין הטירונים ושל המונולוגים של אבנר, וכשהוא מתחלף במספר היודע-כול, הוא מצותת לתודעותיהם הפנימיות ומצטט משיחותיהם האינטימיות. כך הוא מחזיק בכוח ידיעת סודותיו של אבנר ובתיווכם (המצטרפים לסודות של הטירונים האחרים שאליהם הוא מתוודע כמספר יודע-כול). אך לטענתי, יחסי הכוח בין מלבס ואבנר הם, כדרכו של קנז, הדדיים ומסובכים הרבה יותר, והם מפתחים נושא מרכזי ביצירתו, שהחל להתגבש כבר במוזנט מוסיקלי: הנזילות של מיקומי הסובייקט המביט והאובייקט של המבט, הנושא המושא, המספר והמסופר. מלבס אומנם מחזיק כעת בסודותיו של אבנר, אך הידע שלו

41 פוקו, הערה 32 לעיל, עמ' 45-46.

42 שם, עמ' 48.

43 צאל, הערה 21 לעיל, עמ' 15.

על המין וההנאה המציצנית ממנו כפופים לחלוטין להנאתו של אבנר ממין ומהדיבור עליו, ולחשיפתו לפני מלבס חסר הניסיון. יתרה על כך, אבנר מחזיק לא רק בידע על המין, אלא גם בגישה לקיום פוליטי מלא ובעמדת סובייקט רב-ממדית. הוא מנוסה ממלבס גם מבחינה פוליטית, שכן הוא חווה על בשרו את מה שבשביל מלבס הוא נושא לשיחות ולמריבות בין הטירונים ותו לא. הפערים המעמדיים והתרבותיים בין אשכנזים למזרחים טבועים בחווייתו הממשית של אבנר, שעבד כסבל בחנות המוזיקה שהילדים מרחביה הגיעו אליה, אותם הילדים שאימו ניקתה את בתיהם. אבנר מזמין את מלבס, בן המושבה הבורגני, להשתתף בסיטואציה פוליטית חיה, החורגת ממופיעה הוולגריים ב"כור ההיתוך" של הטירונות. הוא רומז למלבס על עליונותו עליו כשהוא מסביר כי "לא יודעים על זה כלום עד שלא עוברים את זה. פה הדמיון לא עוזר" (עמ' 67).⁴⁴

הדיאלקטיקה של הכוח המרשת את סיטואציית הווידוי מגיעה לשיאה בסצנת מפתח שלאחריה גם מלבס המופנם הופך למתוודה. יחסייהם של מלבס ואבנר עומדים בסימנו של "ליל הבגידה" – אבנר נרדם בשמירתם המשותפת ומלבס לא העיר אותו למרות שראה את המפקדים מתקרבים, עבירה שהביאה למאסרו של אבנר. מלבס בוגד בו מכיוון שאבנר ביקש ממנו להיות "חבר" ולהעיר אותו אם המפקדים יתקרבו, ובעצם מפני שביקש לכפות עליו "קרבה ומעורבות", ובכך לעשותו מעורב באירוע ואחראי עליו. הוא בוגד גם בגלל שאבנר מייצג את מי שמסוגל להיות אוטונומי באמת, בניגוד אליו. אבנר מתגרה בחוקי הממסד ומותח את גבולותיהם: "הצורך הפפייתי של אבנר בשינה הצטייר לי עכשיו כיצר בהמי, מכוער, שנועד להרוס איזה סדר חברתי מתוקן, הרמוני, שוויוני וצודק" (עמ' 50).

מלבס מוסיף חטא על פשע ובוגד באבנר שוב כשהוא דוחה את מחוותו החברית – "מנת הפלאפל החמימה, הארורה" שהוא מביא לו מ"אפטר" בעיר (עמ' 139). מלבס אינו יכול להתגבר על רתיעתו מהפיתה העטופה בעיתון שהתקמטה בכיסו של אבנר:

זה היה עתון לועזי, מוכתם בשמן ובבהרות אדומות, חמימות לחה ומרתיעה דבקה בכף-ידי ולפי ניבא לי רעות. הוא עקב אחר הבעת פני, מצפה לראות את שמחת ההפתעה מסתמנת עליהם. [...] מתוך פתחה של הפיתה הספוג ברוטב הפלפל החרף, האדום, כשפתי פצע פתוח מגואל בדם המשחיר והולך, הוקא חלק מן הטחינה אל קפלי העתון והעיסה הלבנה שנבללה על הנייר עם הנוזל האדום ושחור הרפוס, נקרשה בינתיים והעלתה קרום צפור ומקומט. (עמ' 138)

הפיתה מגלמת את כל אותם חומרי חיים רוטטים, גופניים ומיניים שמלבס מעולם לא היה מסוגל לבוא איתם במגע אלא ממרחק אסתטי בטוח, ואומנם הוא אוכל אותה

44 בכמה מקומות ברומן מלבס "סופח" אל תוכו את הרגשות שאבנר מבקש לסלק מתוכו, בדומה לפסיכולוג המתבקש "להחזיק" אצלו את רגשות המטופל, אך כאן בהזדהות עודפת: "חזותו לא גילתה מאומה מן המתרחש בלבו, ואולם אני חשתי איך פחדו הלא-מוגשם של אבנר עובר אלי. לבי התמלא והלך בפחד שלו. כתפי רעדו ולא ידעתי איך אסתיר זאת. מדוע ביקשתי להציל את הפחד הזה, כמו שמנסים לשמר אש יקרה מאד שלא תדעך?" (עמ' 54).

לבסוף, אך המנחה המינית שהקריב לו אבנר דוחה אותו בממשיותה ובחושניותה – בהתפקעותה מרוב אמת – אמת שאבנר דורש ממנו לעכל אל תוך גופו ממש. הבחילה והצחוק הפרוע שמעלה בו אותה מנחה של אמת, שאינה טהורה ואינה מטהרת, אלא לחה, בלולה ונקרשת, היא הגוררת בסופו של דבר את וידויו של מלבס, שעד עתה הקפיד להצטנף בהאזנה פסיבית. הווידוי נועד לפצות את אבנר על בגידתו הכפולה בו ולהסבירה כפגם מהותי, קונסיסטנטי באישיותו. תביעתו של אבנר לידידות מעמתת את מלבס שוב ושוב עם חולשותיו, ומלבה את מאבקו התמידי לשמירת הגבולות בין האני לאחר ובין היצירה לעולם:

בכל מקום שראיתי שהולכים מכות, ידעתי תמיד להסתלק בזמן ולהיעלם. בכל מצב שהסתבכתי בו או שהסתבכתי עם מישהו, העדפתי תמיד לִוְתָר, לשקר, להיפְנֵעַ, לבגוד, לברוח. [...] ואני לא יודע אם זה מתוך הפחד מהכאב [...] או הפחד מהקרבה שבהתכתשות, שאני לא יכול לסבול אותה. (עמ' 144)

אבנר כביכול בוחר את מלבס להיות המוודה שלו משום שהוא מייצג בעיניו את הממסד האשכנזי שומר החוק ומנחילו, או לחלופין, משום שהוא רואה בו אומן קר רגש: "חצי-מת. אתה לא מתקשר לשום דבר, אתה פוחד כל הזמן מקרבה, מהתחייבות, מכשלון [...] כאילו אתה אורח בעולם" (עמ' 154). אך למעשה, כוחו של אבנר מצוי במודעותו המוחלטת לאחורי הקלעים של סיטואציית הווידוי, ההופכת אט-אט להיות הדדית. הוא בוחר אותו למוודה מתוך קריאה רגישה ומדויקת של הקושי של מלבס להתקשר, לנקוט עמדה ולחוות את הדברים בגוף ראשון, וגם בשל תשוקת הידע והמציצנות שלו. התכונות הללו בדיוק הן שמדרבנות את אבנר להמשיך באקט הכוחני של הווידוי, לשוב ולנסות להפיל את מלבס ברשת האינטימיות. למראית עין, דמותו של אבנר נענית לייצוג סטראוטיפי של "המזרחי" (רגשי ויצרי לעומת מלבס, האשכנזי הרציונלי והמאופק). אך חלוקת התפקידים הסטראוטיפית מדרבנת את אבנר להציג לפני מלבס ולהגחיק את התפקיד שמלבס והחברה ליהקו אותו אליו⁴⁵ – ה"דון ז'ואן" המזרחי, ה"משתכנז" המאזין למוזיקה קלאסית, שמזרחיותו, כפי שטענה דותן, "היא תוצאה של פעולת הגדרה לאחור שצובעת בדיעבד את חניכותו שלו בתור 'שחור'".⁴⁶

45 תופעה דומה אך מפותחת יותר, הקשורה גם היא להבדלים אתניים, אפשר למצוא ברומן מולכו לא"ב יהושע (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987). אמיר בנבגי טוען כי תושבי זרועה (מושב של עולים מהודו) מתאימים את עצמם למבטו של מולכו, נציג משרד הפנים, ומציגים לעיניו תמונה משוחקת-היטב של שורשיות "אותנטית": "זרועה מעניקה למולכו בדיוק את מה שהוא מחפש – תמימות פריפריאלית, שורשיות תמציתית [...] ומקבלת ממנו את מה שהיא צריכה: סיוע בהתחמקות מכללי המנהל התקין. [...] זרועה, שמולכו רצה להאמין ביכולתו להבינה, נחשפת כמעין 'פרצה' בחטיגית, תודעה המסרבת להפוך לאובייקט יציב של ידיעה". אמיר בנבגי, "הכישלונות של מולכו: ראיזם, מודרניזם, מזרחיות", אמיר בנבגי, ניצה בן-דב וזיוה שמיר (עורכים), חבטים מצטלבים: עיונים ביצירת א"ב יהושע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 183.

46 דותן, הערה 4 לעיל, עמ' 353.

מתוך יחסי הכוח המורכבים שבין מלבס ואבנר מתבררת ועולה הבנתם המשותפת את הטירונות (ואת המרחב החברתי בכלל) כהצגה מתמדת, הכוללת כמה תפקידים: שחקן, צופה ומספרו של הסיפור. לשיטתו של מלבס, "אין דרך אחת לברוח מן התלאה, לשכוח את האחריות, אלא לעבור מזירת ההתרחשות אל יציע הצופים", לראות את הדברים "רְאִיָּה אמנותית" (עמ' 393). מלבס עושה כל שביכולתו כדי לא לתפקד כגיבור הראשי של הסיפור, ומסיט את הזרקור אל אבנר ואל הטירונים האחרים. כך, למשל, הוא נחרד כאשר שותפתו ב"ליל הבגידה" ממקמת אותו במרכז הסיפור:

בעת רחצת הבוקר והגילוח דיברו הכול אך בזה. סיפור המעשה עורר שמחה והתרוממות־נפש מוזרה בכולם. [...] ככל שניסיתי להתנער משייכות לענין, מצאתי את עצמי במרכזו. הסבְּרִי כי לא הייתי שם בעת ההתרחשות לא הועילו, אלא עוררו עלי טינה, כאילו שמרתי לעצמי את כל הטוב כדי שלא להנות בו את זולתי. (עמ' 53)⁴⁷

הקבוצה מטעינה את הסיפור בערכים הזרים לרוחו של מלבס, ובכך היא גוזלת ממנו את השליטה בסיפור, ובניגוד בוטה לרצונו ממקמת אותו במרכזו. אבנר, לעומת זאת, הוא, בעיני עצמו, גיבור של עלילה מתמשכת:

לא היה לאבנר שום ספק כי רק בו מדובר הערב; השעה הזאת, כל המסיבה הזאת, הן סיפורו האישי, סיפור התאהבותו, וכל שאר הדמויות הן שחקני־משנה, סְּטִיִּסְטִים, אבזרי לַאֲי בסיפורו. [...] כל השאר הוא תפאורה. (עמ' 301)

לעומת מלבס, אבנר – שאפשר לראות בו גם את גיבור הרומן כולו – הוא מי שיכול לשמש בתפקיד הצופה והשחקן בו־זמנית. הוא מבין כי "דק ומתוח מאוד" הוא "המיתר המחבר בין המשחק ובין הצופה" (עמ' 307).⁴⁸ הוא יודע כי אדם יכול לצפות גם בסרט הקולנוע שבו הוא־עצמו משחק; והוא מפריד בין עצמו לבין גיבור סיפורו: "היו דברים רבים כל־כך שהוא ידע וגיבורו לא ידעם" (עמ' 308).⁴⁹ זאת ועוד, אבנר הוא למעשה גם **הבמאי** של סיפור הידידות שלו עם מלבס ושל יחסי הווידוי ביניהם, כפי שאפשר ללמוד

47 ההדגשות כאן ובציטוטים הבאים הן שלי, ח"ש.

48 ראו אצל רונית רפ על תפיסת האומנות של אבנר על רקע מסורות של אומנות פלסטית. רונית רפ, "למה אבנר שבר את הגיטרה? אקפרסיס ואיקונוקלזם בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 405–409.

49 בעיבוד הרומן לסרט קולנוע מלבס מופיע כדמות משנית בלבד, שתפקידה בעיקר להתלוות לאבנר, ואילו אבנר הוא אחד משתי הדמויות הראשיות (בצד אלון הקיבוצניק). במונח זה, הסרט תופס משהו עקרוני מאוד ברומן: הוא ממחיש את העובדה שלמעשיו של מלבס אין השפעה ממשית על הפבולה, סיפור המעשה (יוצא דופן בסרט הוא סיפור הבגידה באבנר, המיוצג בקצרה מאוד ורק כאמצעי לקידום קו העלילה של אבנר ולהמחשת הסדיום של המ"כ בני). דובר קוסאשווילי (במאי), התגנבות יחידים, דובר קוסאשווילי וראובן הקר (תסריטאים), על פי ספרו של יהושע קנז, סופי דולאק הפקות, טרנספקס הפקות, 2010.

מווידויו האחרון של מלבס, לקראת סיום הרומן, כשהוא סוף-סוף מתוודה על חטאו הגורלי ב"ליל הבגידה". הווידוי של מלבס מגלה כי אף שהוא המחזיק, לכאורה, במבט ובסיפר, ואף שהוא זה שמתווך ומאגד את שלל הקולות לאחדות הלשונית-ספרותית ההרמטית של הרומן, אבנר הוא למעשה מי שמחזיק גם במבט וגם בקול. הוא **משחק**, כלומר מדבר ומשמיע את קולו, אך גם **צופה** בסרט הקולנוע שהוא-עצמו גיבורו, והוא אף **מביים** אותו, רואה-כול ובוחרן כליות ולב – גם כשעיניו עצומות:

אמרתי לו: "יש משהו שאני צריך לספר לך."

[...]

"בשמירה ההיא, שתפשו אותך ישן והלכת בגלל זה לכלא..."

"אתה ראת אותם באים ובכוונה הסתלקת ולא הזהרת אותי."

"ידעת את זה?"

"בטח."

"איך?"

"ראיתי הפול."

"ולא ישנת?"

"ישנתי ועוד איך."

"אז איך ראת?"

"יש דברים שאפשר לראות גם בעיניים עצומות," אמר ולא יסף. הוא התעטף שתיקה ומסתורין.

"למה לא אמרת לי אף פעם שום דבר על זה?"

"חכייתי שאתה תגיד."

"אני לא יודע למה עשיתי את זה אז. היה איזה כוח שלא יכולתי להתגבר עליו."

"קוראים לזה שנאה."

"יכול להיות."

"גם הרגיו אותך שאני מצפצף על החוקים שלהם, שאני לא נהיה עבד שלהם, שאני לא מפחד."

"גם זה ייִתכן."

"קיִנִּיתִי שיום אחד תרגיש שאתה חייב להגיד לי את זה. תשמע, אתה נהיה בן-אדם!"

[...]

"אני זוכר למשל שהחלטתי אז שדברים מסוימים שרציתי לספר לך על עצמי, על מה שעבר עלי פעם, ושאמרתי לך אפילו שיום אחד אני אספר לך — החלטתי שאני לא אספר לך. לא בתור עונש, אבל מפני שהבנתי שזה לא מתאים, שזה לא נכון, אחרי כל מה שהיה.

ואני באמת לא אספר לך." (עמ' 506-507)

מהלך ילדותו והתגברותו של מלבס עומד, כאמור, בחותם של אי הגשמה, הימנעות ממימוש. אך הדיאלקטיקה של הכוח העומדת בבסיס הידידות בין אבנר ומלבס, לצד הבשלתה של קרבה אמיתית, בין היתר בזכות פעולת הווידוי הטרנספורמטיבית, אינן

מאפשרות עוד מלבס להיותר "חצי־מת [...] לא מתקשר לשום דבר" (כפי שמאשים אותו אבנר), אלא הופכות אותו, לפחות לשיטתו של אבנר, ל"בן־אדם".

בסיום הרומן ברי למספר, וכמותו לקוראים, כי שתי האופציות הקיומיות שמלבס התלבט ביניהן (התבוננות חיצונית לעומת פעולה מתוך מעורבות בעולם) אינן נענות לניגוד אומנות־חיים. שתיהן עוברות אסתטיזציה ומנוסחות כבחירה בין שני תפקידים או עמדות אומנותיות: עמדת ה**צופה**, המספר או הסופר אל מול עמדת ה**גיבור** או השחקן. במהלך התפתחות מערכת היחסים בין מלבס ואבנר משתנים יחסי הכוח והתפקידים מתהפכים, כשמלבס עצמו מתוודה על חולשותיו, ואילו אבנר מתגלה כמי שמוביל ואף "מביים" את יחסי הווידוי. יחסי הווידוי הדיאלקטיים בין השניים מאתגרים את הקטגוריזציה הקשיחה של שתי העמדות, ומאפשרים לגיבור הקנזי לנוע בין פוזיציות הגיבור (המתוודה) לזו של הצופה־המאזין (המוודה). השילוב בין העמדות מתפקד כפתרון סימבולי למאבקים בספרה הפוליטית, ומפלט לקנז דרך ביניים לכתיבת סיפור המשבר של החברה הישראלית בשנות השמונים. דרך זו מחוררת את סיפורם של האחרים שהוא מתבונן בהם, ומערערת על יכולתו ועל יכולתם של גיבוריו להיאחז באחד התפקידים באורח בלעדי.

מסירת הווידוי של אבנר וההיענות לו בוודוי משל עצמו מתבררת כאחת הדרכים של מלבס להתוודות על חולשותיו ותשוקותיו שלו־עצמו בלי להיות גיבור הרומן, ובלי להכפיף את הווידוי לסמכות קבועה, בעלת מעמד יתר. נדמה כי דרך ביניים זו הכרחית לא רק לכתיבת הסיפור החברתי, אלא גם לכתיבת העצמי של קנז וסיפור ההתבגרות האוטוביוגרפי שלו. בעמדת הסיפור המשולבת של מלבס ובחילופי התפקידים של המוודה והמתוודה נמצאה לקנז גם דרכו לכתוב את עצמו – דרך עקיפה ומוצפנת, המתאפשרת מתוך הפניית הזרקור מהעצמי אל האחרים ומתוך כתיבת העצמי כפי שאחרים רואים אותו.

תיאורו של ריצ'רד רורטי את המסורת ה"אירונית" המודרנית עשוי להבהיר טוב יותר את דרך הסיפור הייחודית של קנז, על רקע פרויקט כתיבת העצמי המודרני. על פי רורטי, סופרים כמו מרסל פרוסט מבקשים לברוא את עצמם ולחתור ל"תיאור מחדש" של הדברים, דרך "כתיבת נרטיב על אודות האנשים שהציעו להם תיאורים של עצמם; הם ביקשו להיעשות אוטונומיים על ידי תיאור מחודש של מקורותיהם של תיאורים הטרונומיים".⁵⁰ קנז דומה בכך לפרוסט, המשלב גם הוא בסדרת הרומנים בעקבות הזמן האבוד מספר בגוף ראשון עם מספר יודע־כול.⁵¹ פרוסט נחרד מהאפשרות להפוך לאובייקט באמצעות מבטו של האחר, אך גם מבין את עצמו כישות המשתנה במסגרת יחסי גומלין עם אנשים אחרים.

50 ריצ'רד רורטי, קונשינגנטיות, אירוניה וסולידריות, מאנגלית: אהד זהבי, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 143.

51 קנז רמז להשפעתו של פרוסט עליו בריאיון: מאיה פלדמן, "ואף שעלה הקול מתוכי, לא היה זה קולי" [ריאיון עם היושע קנז], *ynet* (18/4/2006).

הדרך שלו לשחרר את עצמו מן האנשים הללו – להיעשות אוטונומי – הייתה לתאר מחדש את האנשים שתיארו אותו. [...] על ידי כך הבהיר שאף אחד מן האנשים הללו אינו ניצב בעמדה עדיפה. [...] הוא תיארם מחדש כמי שהם תוצר גישותיהם של אנשים אחרים כלפיהם באותה מידה שפרוסט עצמו הוא תוצר גישותיהם שלהם כלפיו.⁵²

דבריו של רורטי מאירים את המאמץ של קנז לתאר את תהליך ההשתנות של אבנר, מיקי, אלון ובן-חמו, המציעים, בתורם, תיאור של מלבס – כ"ילד אבוד של ספרטה" (כמותם), או כ"חצי-מת" ההופך להיות "בן-אדם". כמו אצל פרוסט, תיאור מרובה זה יכול להתאפשר רק מתוך אתגור פונקציית המספר הקונבנציונלי ומציאת דרך הביניים שבין צופה לגיבור. הקונפליקט הפנימי של המספר בין ריחוק אסתטי ורגשי למעורבות ובין צפייה להצגה, וכן ההכרה בפוליטיות של ליהוק תפקידי הצופה, המספר והגיבור – שני אלו אומנם מכתבים את העברת תפקיד המתווה הראשי לאבנר, אך לבסוף גם מחוללים את וידויו של מלבס עצמו. הסגנון הוויזיווי הנכתב מנקודת מוצא אוטוביוגרפית גלויה וישירה הרבה יותר, ייעשה בחלוף כעשרים שנה מפרסום התגנבות יחידים לאחד הסגנונות הסיפוריים הבולטים ביותר בספרות הישראלית.

* * *

בריאיון מ-2006 סיפר קנז על יחסו המיוחד להתגנבות יחידים: "הספר הזה אהוב עלי יותר מכל ספרי מפני שהשקעתי בו מעצמי (מנפשי, אני מעז לומר) יותר משהשקעתי בספרי האחרים. הוא השאפתני מכל הספרים שכתבתי".⁵³ ספרו האהוב ביותר, זה שהשקיע בו יותר מכל ספר אחר את עצמו ואת נפשו, הוא גם זה שהסב לו בזמן אמת את ייסורי הכתיבה הקשים ביותר, אולי מכיוון שהמספר של קנז והמחבר הביוגרפי קנז סמוכים בו זה לזה יותר מבשאר יצירותיו: "אני מעולם לא התנסיתי בייסורי כתיבה, בתסכול ושנאה למלאכה הזאת כפי שידעתי בשנתיים האחרונות, שבהן אני מקדיש זמן רב, כה רב, לספר הארוך שקיבלתי על עצמי לכתוב".⁵⁴

דרך רוח לקידום מדעי הרוח הישראל

52 רורטי, הערה 50 לעיל, עמ' 145.

53 פלדמן, הערה 51 לעיל.

54 קנז כתב דברים אלה במכתב מ-1983 לרות אלמוג, ולאחר מותו אלמוג פרסמה את המכתב. רות אלמוג, "יהושע קנז, 1937-2020 | הספר הארוך שקיבלתי על עצמי לכתוב", הארץ (13/10/2020).