# "הכל פתוח מול עיניו": ראייה ופני שטח בסיפורת של ישעיהו קורן*

חן שטרס

## א. "את הדברים שאני כותב אני קודם כל רואה": קורן — פואטיקה וביקורת

בסתיו 1968 ראה אור גיליון מיוחד של כתב העת קשת, שהוקדש לקולנוע. באחד ממדוריו נשאלו אומנים וסופרים, ובהם עמוס עוז וישעיהו קורן, על יחסם לאומנות הקולנוע. עמוס עוז סיפר בבדיחות כי יחסו אל הקולנוע הוא כשל "סנוב סנטימנטלי" ה"זועם את זעמה של הספרות הנגזלת, אף שאין בזה שמץ של צדק ושמץ של היגיון",[8] ואילו ישעיהו קורן, בן דורו, שיבח את המסרטה, שלעומת הספרות "אינה זקוקה כלל לתארים. היא מַראה". קורן סיפר כי "על־פני כל אמנות שהיא, אני מעדיף את החיים עצמם. ומבין יצירות־האמנות השונות, אני מעדיף תמיד את אלו, המוסרות, לדעתי, את החיים 'כמו שהם'". מדבריו עולה ניסוח אפשרי של גישתו הפואטית ליחס שבין "מילים" ל"דברים": "בשעת כתיבה, החוש הפעיל אצלי ביותר הוא חוש־הראייה. את הדברים שאני כותב אני קודם־כל רואה – בניסיוני, בזכרונותי, בדמיוני. זו, אולי, הסיבה לכך שלפעמים משמש לי הקולנוע מעין דגם".[9]

אכן, יצירתו של קורן, הכוללת בעיקר סיפורים קצרים ונובלות, טבועה בחותם המאמץ הסיזיפי **להראות** את הדברים כשלעצמם ולא **לספרם**. הפרוזה של קורן ויזואלית וחומרית במובהק. היא גדושה תיאורים מפורטים של נוף, בעלי חיים ואין־ספור חפצים ואובייקטים מקומיים, שחשיבותם אינה פחותה מזו של הדמויות. את העין המתבוננת של המסַפרים של קורן אפשר לדמות לאותה "מסננת קרועה" שדרכה קולט מקסי, אחד מגיבוריו המוקדמים, את העולם:

---

* מאמר זה מבוסס על פרק מעבודת הדוקטור שלי, "נגד האדנות: מרחב ומבט בפרוזה של יהושע קנז וישעיהו קורן", אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2016. אני מבקשת להודות לאנשים שקראו חלקים מוקדמים של המאמר: למנחי העבודה פרופ' יגאל שוורץ וד"ר אמיר בנבג'י וכן לד"ר שירה סתיו, פרופ' עירן דורפמן וד"ר דודו רוטמן. תודה גדולה לעורכת מכאן פרופ' חנה סוקר־שווגר על הדיאלוג ועל ההערות מאירות העיניים ותודה לקורא האנונימי על הערותיו המלמדות.

8 עמוס עוז, "הגן האבוד", קשת מא, קולנוע, א (סתיו 1968), מהדורת סם שפיגל (2013), עמ' 201.

9 ישעיהו קורן, "יותר מזה", קשת מא, קולנוע, א (סתיו 1968), מהדורת סם שפיגל (2013), עמ' 202.

> שיכוניה הסגולים של באר־שבע, הכבישים הלא־גמורים, הילדים המתרוצצים [...] המיסעדות הפתוחות אל הכביש, דוכני הפלאפל, האנשים הזורמים בכבישים ובמידרכות, עץ האקליפטוס שביציאה — כל אלה חלפו דרך עיניו של מקסי כמו דרך מסננת קרועה.[10]

עיניה של הדמות, כפי שעולה מדימוי זה, חדירות מאוד – ראייתן דמוקרטית יותר וברר־נית פחות מזו של מסננת תקינה. הכול חודר אליהן ומשפיע עליהן באופן שווה – עצים, ילדים ודוכני פלאפל. אך כמובן, גם בעד "מסננת קרועה" זו ישנם דברים שאינם עוברים.[11] כמו כל עין, המבינה את העולם דרך מסך של סימנים תרבותיים, גם עיני המספר או הדמות של קורן רואות דברים אחדים, עיוורות לאחרים ונתקלות במחסומים שמציבים כנגדן מושאים אחדים של המבט. ייצוגים של ראייה ומבט (בצד חושים אחרים, כמו מישוש) חוזרים לכל אורך יצירתו של קורן, והם דומיננטיים וישירים במיוחד בנובלת ההתבגרות "יוֹליק", העוסקת בהתגבשות נקודת המבט ותפיסת העולם של ילד כבן תשע וביחסיו עם סביבתו האנושית והחומרית היום־יומית.[12] נובלה זו תעמוד במרכז המאמר הנוכחי, שעניינו פואטיקת הראייה של קורן וזיקתה ליחסים שבין ילידיות למרחב, ויש בו כדי לבקש לחשוב מחדש כמה הנחות מטא־פרשניות, שהפכו שקופות ומובנות מאליהן לכאורה, וטעונות בעיניי בחינה מחודשת.

גוף היצירה של קורן, סופר בן "דור המדינה" (יליד 1940), כולל חמישה ספרים שפורסמו במרווחי זמן גדולים, הראשון שבהם הוא קובץ הסיפורים מכתב בחולות (1967) והאחרון עד כה הוא שתי כפות ידיים ומלה (2013). יצירתו זוכה זה שנים להערכתם הרבה של מבקרים ועורכים, אך נותרה במידה רבה מוכרת לקוראים יודעי ח"ן בלבד ונעשתה למושא מחקר אקדמי רק בשנים האחרונות.

רשימות הביקורת שהוקדשו לספריו של קורן במהלך השנים היללו, בין היתר, את תשומת הלב הקפדנית שהוא מעניק לחומרי היום־יום של הקיום הישראלי, ואת סירובו לשמש בתפקיד "הצופה לבית ישראל", האידאל הלאומי־אסתטי שאימצו, במודיפיקציות שונות, כמה מהסופרים הבולטים בני דור המדינה. אך דווקא רשימות אוהדות אלה הן שקיבעו במידה רבה את מעמדו של קורן כסופר "מינורי".[13] למשל, ברשימתו על הרומן לוויה בצהריים תיאר גרשון שקד את קורן על רקע הסופרים הבולטים בני דורו, ובראשם עמוס עוז וא"ב יהושע, כמי ש"איננו מתיימר להיות עגנון או הזז של ההוויה הישראלית.

---

10 ישעיהו קורן, "Mars Le Fou", העומדים בלילות: נובלה וסיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 206.

11 על דימוי המסננת הקרועה בהקשר של תפקוד האנלוגיה ביצירת קורן ראו במאמרה של עמיר, שבו היא דנה ביחסי הניגוד בין המילה לדימוי החזותי ביצירה של קורן ובקשר שלהם למתח בין חזרה וסינגולריות. אילה עמיר, "'כמו דרך מסננת קרועה': חזרה ויחידאיות ביצירתו של ישעיהו קורן", מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 120.

12 ישעיהו קורן, "יוֹליק", מנחם פרי (עורך), שתי כפות ידיים ומלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 9–149.

13 המונח "מינורי" משמש ברשימות הביקורת המובאות כאן במובנו המילולי יותר, של ספרות "קטנה" שאינה עומדת במרכז המפה הספרותית, ולא בהוראתו המקובלת בתאוריה הביקורתית בעקבות ז'יל דלז ופליקס גואטרי.

[...] הספרות העברית הצעירה שופעת קולות מאז'וריים עד שקולו המינורי של קורן הוא אוויר לנשימה". שבחה של לוויה בצהריים, גרס שקד, בכך "שאין לה 'בשורה' ואינה מנסה למצות את 'המצב הישראלי' אלא לספר על מצבם של בני אדם ישראליים", אלה "הרוקמים חייהם בסתר".[14] אבנר הולצמן הגדיר את הפואטיקה הקורנית כ"כתיבה נטורליסטית מוחשית ומפורטת ביותר", ובדומה לשקד, טען כי הצמצום הקיצוני המאפיין את כתיבתו ממקם אותו בעמדה מינורית.[15]

במידה רבה, סימונו של קורן כסופר "מינורי" נובע מהמעצורים שיצירתו מציבה לפני המנסים לגזור ממנה מסקנות פרשניות רוויות ומלאות, בבחינת תשובות נחרצות לשאלת המשמעות החבויה של הטקסטים, מניעי הדמויות או האידאולוגיות ותפיסות העולם המעצבות אותן. קושי זה נובע מהפואטיקה הייחודית לקורן: אופן ייצוג מיקרוסקופי, סגנון לשוני תכליתי וצנום, המרה של קישורים פסיכולוגיים בקישורים מרחביים, עיצוב דמויות שאינו נענה למוסכמות פסיכולוגיות ועלילות שאינן מוסברות בקלות באמצעות פרשנות סמלית או אלגורית. המבט הקרוב מאוד של מְספריו ודמויותיו של קורן מתמקד כמעט כליל ב"פני השטח" החומריים של העולם המיוצג, ומעדיף אותם על פני "מעמקים" אפשריים. בכך מתבטאת החריגה של קורן מהמבנה האנלוגי "כפול התחתית" של ספרות בני דורו (שעל הרקע שלה, כאמור, סווג קורן כסופר מינורי). בפרוזה המוקדמת של עוז ויהושע, וגם ברבות מיצירותיהם המאוחרות יותר, המרחב הפיזי ומרכיבים חומריים אחרים משמשים פעמים רבות כלים לייצוג מטפורי של תמות פסיכולוגיות או לאומיות.[16] לעומת זאת, המרחב אצל קורן הוא ישות עצמאית, והטקסטים שלו מתנגדים להכפפת הרובד הריאלי להיגיון מטפורי או אלגורי.[17]

עידן לנדו, מפרשניו המרכזיים של קורן והראשון שפרסם טקסט ביקורתי מקיף על יצירתו, אִבחן בדיוק רב את האפקט של הטקסט הקורני על הקורא או הקוראת:

> מן הרגע הראשון, מן הפסקה הראשונה, ברור שמשהו בסיסי במנגנון ההבנה שלנו משתבש [...] השיבוש מתרחש ברמה התפישתית. הטקסט תוקף במיליוני פרטים ופרטי־פרטים, זעירים ממה שהעין היומיומית מורגלת לקלוט, ארעיים ממה שתחושת הזמן הפנימי שלנו מורגלת לקבע ברצף החוויה. יחד עם זאת, כל הפרטים ברורים ומובחנים. אין "מריחות" מכחול גסות. גודש הפרטים הזה, ברזולוציה הגבוהה כל כך, מסכל את הנטייה הטבעית שלנו להמשגה.[18]

---

14 גרשון שקד, "רקמת חיים בסתר", סימן קריאה 5 (1976), עמ' 455. רשימה זו שבה וצוטטה על הכריכות האחוריות של ספריו של קורן גם שנים רבות אחרי פרסומה.

15 אבנר הולצמן, "מינוריות מכובדת", מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 101–102.

16 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2005, עמ' 207; שטרס, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 38–50.

17 לדיון מפורט במרחב בסיפורים הקצרים של קורן ראו חן שטרס, "'איש עוד לא ראה לב נמס, פשוטו כמשמעו': מרחב ורטוריקה בפרוזה של ישעיהו קורן", ביקורת ופרשנות 47 (בדפוס).

18 עידן לנדו, "החול היה רך, נעלו מלאה גרגירים", הארץ (2/5/2008).

אפקט זה שמעוררת יצירתו של קורן אחראי לא רק לקושי שהיא מערימה בפני פרשניה ומבקריה, אלא גם לשאלת מיקומה בתוך (או כנגד, או בשולֵי־) הנרטיב הלאומי הקולקטיבי שמספרת הספרות הישראלית. בהתייחסות המבקרים ליצירתו הדגישו אחדים את המקומיות הבולטת בה,[19] ואילו אחרים הבליטו את איכותה האוניברסלית.[20] אתרי ההתרחשות והעלילות של קורן נטועים לרוב בסביבה ישראלית מובהקת: המושבה שלפני הקמת המדינה ואחריה, בסיסים צבאיים ומלחמות, דמויות של חיילים ואנשי מילואים, ילדים "צברים" ואבותיהם החלוצים והמהגרים. אך אלה מתוארים בגישה של הרחקה ותוך נטרול המטענים הפוליטיים והחברתיים המפורשים שלהם. "לשווא", כפי שכתב מנחם פרי על "יוֹליק", "נחפש בסיפור הכללות, אמירות בנושאים נפשיים־רגשיים, או הצבעה גלויה על עלילה חובקת־כל".[21]

נטיעת החומרים הנרטיביים עמוק בתוך ההקשר הישראלי בצד זרותם למסגרות משמעות מיידיות עוררו תגובות מנוגדות בקרב המבקרים שנדרשו למתח זה ביצירה של קורן. ברשימה על הקובץ העומדים בלילות (שכלל גם מהדורה מחודשת של סיפורי הקובץ הראשון, מכתב בחולות), חנן חבר מצא בהתרחקותו של קורן מהממד האלגורי־לאומי דווקא ביטוי ל"הפנמה נמרצת" שלו. לטענתו, הייצוג הריאליסטי של קורן ממחיש את מובנותם מאליהם של תודעה קולקטיבית וסיפור לאומי יציב.[22] כנגד קריאות מסוג זה, לנדו טען כי קריאה לוקאלית או לאומית "תרדד את החוויה שמציעים לנו סיפורי קורן", ו"תקריב את הפואטיקה הייחודית על מזבח סיפור־על לאומי/אלגורי/יהודי/ציוני כלשהו".[23]

מאמר זה מציג קריאה אחרת בסיפורי קורן, היוצאת מנקודת ההנחה כי סירובו לשמש "צופה לבית ישראל" אינו כרוך בהימנעות מהעלאת שאלות עקרוניות על מהלכיו. בשונה מחבר, אני סבורה כי קורן מציע גרסה משלו לנרטיב הלאומי של היחסים בין היליד העברי למרחב. בחינה קרובה של גרסה זו חושפת את המקומות שבהם יצירתו בכלל, והנובלה "יוֹליק" בפרט, מערערת בדרך ייחודית על תפיסות אידאולוגיות וספרותיות מקובלות, ואולי בעיקר מערערת על היכולת לסווג את היחסים הללו על פי קטגוריות בעלות "כותרת" נתונה מראש, ולפיכך מקשה עלינו לשייך את קורן לקוטב פוליטי או אסתטי כזה או אחר (פרטיקולריות־אוניברסליות, אפירמטיביות־ביקורתיות, הגמוניה־

19 בתיה גור, "חומרת הגביש", פוני בז'זינסקי ואריאל הירשפלד (עורכים), מִבְּלִי דַלֶּג עַל דָּף: מבחר מסות ומאמרים, ירושלים: כתר, 2008, עמ' 340–341; חנן חבר, "למחרת, בבוקר השכם, פרצה המלחמה", הארץ (2/4/1993), עמ' ב9.

20 שקד, הערה 7 לעיל; בני ציפר, "בחיפוש אחר הילדות האבודה", הארץ (30/8/1980); עלית קרפ, "קולו המינורי של ישעיהו קורן הוא אוויר לנשימה" [ריאיון עם מנחם פרי], הארץ (4/7/2008); עמיר, הערה 4 לעיל.

21 פרי כתב את הדברים בכריכת הספר של קורן, שתי כפות ידיים ומלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013.

22 חבר, הערה 12 לעיל.

23 עידן לנדו, "היפעה השקטה הזאת שנעה באיטיות כמו שרף סמיך", הארץ (28/4/2008). עוד על ההתקבלות של קורן ועל סימונו כסופר מינורי ראו, עינת דגן־הולצמן, "המהלך הניאוריאליסטי בסיפורת העברית (1972–1987)", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2013, עמ' 182–202.

שוליים, פני שטח־מבנה עומק). הסיפור הלאומי שקורן מספר אינו אפירמטיבי, אך גם אינו שואף "לפרק" את הסיפור הלאומי השליט. במקום זאת, הוא מציע התמודדות ספרותית עקרונית, שעולים ממנה חוסר נחת וביקורת שקטה על תפיסות של בעלות וטריטוריאליזציה של המרחב הישראלי. הפרובלמטיזציה של סוגיות אלה עולה בעיקר מתוך פני השטח של הטקסטים ושל העולם המיוצג בהם: מתוך עיצוב חומרי הלשון, הרטוריקה והפרטים החומריים והמרחביים שבסיפורים, ומתוך הישענות עיקשת על יסודות קיומיים חווייתיים ועל **התנסות** חושית דינמית בחומרי היום־יום.

בדברים שלהלן אציע קריאה פנומנולוגית־פוליטית של פואטיקת הראייה ושל הַקשרים בינה לבין התגבשותה של עמדה מרחבית וקיומית ב"יוֹליק". אראה כי מבני משמעות לאומיים והגותיים מוטמעים בפני השטח של הטקסט ושל הלשון הקורנית. מבנים אלה לעולם אינם סופיים, אלא הם ממשים את ההנחה האפיסטמולוגית העומדת בתשתית ייצוגי הראייה של קורן: תהליכיותה האין־סופית של ההכרה, המסרבת להתכנס אל תפיסה סופית או אל מסקנה אחרונה. בכך מערערת הכתיבה של קורן על ההנחות הפרשניות המקובלות שיידונו בסעיף הבא, המבקשות לחדור אל מעמקיו החבויים של הנרטיב, ומאתגרת את ההפרדה הסטרוקטורלית בין פני השטח לבין מבנה העומק של הנרטיב.

## ב. משובצים בבשרו: הראייה, הגוף והעולם

הטקסטים שקובצו בספר שתי כפות ידיים ומלה נכתבו במהלך שנות התשעים של המאה העשרים ובראשית שנות האלפיים. מלבד "יוֹליק", הקובץ כולל גם שני סיפורים ("הרים כחולים, כמו ים" ו"שעה ביום") וממואר קצר על הוריו של קורן ("שתי כפות ידיים ומלה"), שברובם קשורים זה בזה בקשרים תמטיים וביוגרפיים. הנובלה "יוֹליק" מתארת את חיי היום־יום של משפחתו של יוליק ואת יחסיו עם הוריו, עם ילדי המושבה ועם שכניו מהמושבה ומהכפר הפלסטיני הסמוך, ומצטיירת בה תמונה דקדקנית ומפורטת של המרחב הארץ־ישראלי, ובמיוחד של מאפייניו החומריים.[24] גיבור הנובלה הוא במובנים רבים בן דמותו של קורן, שכמותו, נולד וגדל במושבה כפר סבא בשנות הארבעים של המאה העשרים, כפי שאפשר ללמוד מהממואר החותם את הספר.

שתי כפות ידיים ומלה מכיל רבים מהמאפיינים הפואטיים שתוארו קודם, אך מציע גם גרסה מרוככת ואישית יותר, סגפנית פחות, של הנוסח הקורני הביהוויוריסטי. בשונה מספריו הקודמים, הנובלה "יוֹליק" מתרכזת כולה בדמות אחת ובעולמה הסובייקטיבי – סובייקטיביות חושנית־קוגניטיבית בעיקרה. ואף שאין זה טקסט אוטוביוגרפי מוצהר, אפשר לראות בו חלק מהגַל האוטוביוגרפי הדומיננטי בספרות הישראלית מאז שנות

24 עורך הספר מנחם פרי הגדיר את הטקסט כ"רומן קצר", אך לדעתי מדויק יותר להגדירו מבחינה ז'אנרית כנובלה (הן בשל היקפו, הן בשל המבנה האפיזודיאלי שלו). כמה מבקרים הציעו לקרוא את הפרק הרביעי "הובלה" כנובלה עצמאית.

התשעים.[25] זוהי אולי גם אחת הסיבות לעניין הרב שהספר עורר, ובעקבותיו גם יצירות אחרות של קורן, עניין שבא לידי ביטוי, בין השאר, בהתייחסות נרחבת במוסף תרבות וספרות של עיתון הארץ ובפרסים ספרותיים מרכזיים.[26] עיצובה המדוקדק של דמות אחת, ובפרט של תהליך היכרותה הסובייקטיבי עם העולם, הוא גם הסיבה לבחירתי־שלי לדון בפואטיקת הראייה של קורן על פי הנובלה "יוֹליק".

את הנובלה, על כל חלקיה, אני מציעה לקרוא כתיאור התוודעותו של יוליק למרחב שבו הוא חי – המרחב הפיזי והטבעי, לא פחות מזה האנושי; התוודעות הצמודה לנקודת המבט הסקרנית ובה בעת המוגבלת של יוליק. כך מתוארים במשולב, למשל, הנראה והבלתי־נראה בחצר בית הספר בשעת בוקר מוקדמת, מנקודת מבטו:

> בולי־עץ ארוכים, יבשים ומכורסמים, גזעי האיקליפטוסים שנכרתו בַּחלקה שבה בנו את בית־הספר, עוד היו מוטלים בשדה הקוצים שהפריד בין החורשה לפרדס של סְקוֹרוֹחוֹד ולבית־הקברות של מגדיאל. גדר הברושים שהקיפה את הפרדס הסתירה את העצים. רק הקברים החשופים נצצו באור השחר העמום. (עמ' 11)[27]

אחד משיאיו של תהליך ההתוודעות למרחב מתואר בפרק "חריש", שבו יוליק מצטרף לאביו במסע חיפוש אחר פִּרדה סוררת שברחה ממשק המשפחה (מסע שאשוב לדון בו בהמשך). בהתוודעותו למרחב, כפי שהיא מתוארת בפרק זה, מערב יוליק שלל חושים – ראייה, מישוש, ריח ושמיעה: "לאט־לאט הוא טובל את רגליו בשטיח הצהוב והרך, האדמדם" (עמ' 15), "אוויר צח ליטף את זרועותיו של יוליק, זרועו נגעה ביד אביו" (עמ' 23), "הוא הושיט את ידיו אל וילונות הגשם, ליקק את הטיפות שזלגו על פניו ונִקוו בין שפתיו" (עמ' 26), "עיניו נעוצות בתלם שנפער באדמה" (עמ' 24). האינטגרציה החושית מופיעה בצורה מועצמת בתיאור נפילתו של יוליק אל תוך גומה בפרדס במהלך מסע החיפוש: "גופו שקוע בגומה, בין העלים היבשים. רגבים מתפוררים דוקרים את גבו, קורי עכביש ניגרים על פניו, יתושים פוגעים בו ועוקצים אותו. ריח של אדמה לפני גשם ממלא

---

25 על האוטוביוגרפיה בספרות העברית ועל פריחתה המחודשת בשנות התשעים של המאה העשרים ראו, Tamar S. Hess, *Self as Nation: Contemporary Hebrew Autobiography*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2016.

26 קורן החל לזכות בפרסים ספרותיים בשנות האלפיים: פרס ביאליק לספרות יפה (2008), פרס ברנר (2013) ופרס אקו"ם למפעל חיים (2019). לעניין הגובר ביצירתו אפשר למנות כמה וכמה סיבות, ובהן השתנות הנורמות הספרותיות השליטות בספרות שנות השמונים והתשעים, התנועה לעבר ייצוג "שטוח" בסיפורת פוסט־מודרניסטית וחלחול השפעות של נאו־ריאליזם אמריקני (ראו עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 108). בתקופה זו החלו להתפרסם גם מחקרים אקדמיים על קורן. ראו: דגן־הולצמן, הערה 16 לעיל; שטרס, הערת הפתיחה לעיל; עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 106–125; Kfir Cohen, "From World to Globe: The Transformation of Israeli Cultural Production in the Time of Neoliberal Globalization, *Novel: A Forum on Fiction* 51, 1 (May 2018), pp. 36-59.

27 קורן, הערה 5לעיל. מכאן והלאה יצוינו מספרי העמודים של הציטוטים מ"יוֹליק" בסוגריים בגוף המאמר.

אותו" (עמ' 14). תיאור יציאתו מן הגומה ממחיש את יחסו האינטימי אל האדמה ואת תשוקתו לחוש אותה במלאות, תשוקה המניעה את רצף פעולותיו במרחב:

> הוא תוחב את ידיו בין גושי האדמה, נשען עליה, מתרומם, מתכופף, פורץ החוצה מתוך עַלַוַת העץ, מזדקף ורץ רץ [...] תפוזים קטנים מכים בראשו ובזרועותיו, אבל ניצנים ראשונים של פריחת התפוזים, לבנים וצהובים, רחוקים רחוקים, מציפים את עיניו, נופלים על שערו השחור והחלק ונושרים על כתפיו. הוא עוצר לרגע, נושם אותם אל ריאותיו [...] הכל פתוח מול עיניו. (עמ' 14–15)

אומנם ההפעלה המוגברת של חוש הראייה והיקף שדה ראייתו של יוליק ("הכל פתוח מול עיניו", ובמקום אחר: "ורק קרחת הפרדס [...] נפרשת באחת אל מול עיניו", עמ' 15) היו עשויים להצביע על תשוקה לידע המייצר שליטה, כגון זו שמזהה מישל דה סרטו במבט הפנורמי, ההופך את הקוסמוס ל"טקסט" קריא וידוע,[28] אך בחינה קרובה של זווית הראייה של יוליק מגלה כי היא כמעט לעולם אינה ממוקמת בעמדה מוגבהת או חיצונית, המאפשרת מבט כולל, אלא היא נטועה בתוככי המרחב המתואר.[29] יוליק מתואר מתוך הגומה: הוא משוקע בגופו ובתודעתו בתוך האובייקטים ומפעיל את כל חושיו כדי לקלוט אותם ולהשתלב בהם. המספר עוקב אחר תתי־השלבים של תהליכי החישה והקליטה של יוליק מבעד נקודת מבטו ומערכת חושיו: התפוזים המכים בגופו נקלטים בו־זמנית עם פריחת התפוז. גופו אחוז בתוך הדברים ונענה לגירוייהם – מכת התפוזים על איברי גופו מוחשית ביותר, אך אי אפשר להשתהות עליה ולדחוק גילויים אחרים של העולם, כפי שמבהירה התיבה "אבל". קורן יוצר שוויון ערך בין מכת התפוזים על הראש והזרועות לבין מראה הפריחה, שגם לה, כמו ריח התפוזים, השפעה פיזית של ממש על הגוף: ניצני הפריחה "מציפים את עיניו", "נופלים על שערו" ו"נושרים על כתפיו". בהמשך החיפוש "כל גופו שרוט" (עמ' 15) ו"קוץ נסתר דוקר את רגלו" (עמ' 16). התמסרותו החושנית של יוליק אל הטבע ונכונותו לשאת את מפגעיה כרוכות בלמידת חוקי המציאות והטבע: הוא לומד כיצד לגעת באדמה ולהיאחז בה כדי לצאת מהגומה בלי להתייחס אליה כאל אינסטרומנט. ראייתו כוללת תמיד את עצמו אחוז בתוך הדברים, והם מותירים בו סימנים וחוקקים על גופו את הברית המשותפת ביניהם, המתהווה ברגעים המתוארים.

כפי שאפשר להיווכח מהתיאורים הללו, אחד המאפיינים הבולטים של ייצוגי הראייה בנובלה הוא ניסיון לנטרל ככל האפשר מטענים תרבותיים־סמיוטיים שהועמסו על חוש הראייה במחשבה המודרנית, ולהטעים דווקא את קליטתו הפרה־רפלקטיבית של האובייקט. בעקבות גילוי הפרספקטיבה ברנסנס יוחסו לראייה (באורח ריאלי ומטפורי

28 מישל דה סרטו, המצאת היומיום: אמנויות העשייה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 206.

29 מיקום המבט בתוך האירועים הוא אחד המאפיינים הקונבנציונליים של נקודת תצפית או מיקוד פנימי (focalization). עמדתו של יוליק פנימית במיוחד אף בהשוואה לממקד הפנימי, הרווח בסיפורים רטרוספקטיביים. ראו, שלומית רמון־קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 75.

גם יחד) ידיעה, בעלות ואינטרוספקציה. אופן הייצוג הפרספקטיבי, למשל בציור הנוף, כונן את הראייה כשליטה ויזואלית המקפיאה את הזמן והמרחב ומנכסת את האובייקט אל העין המתבוננת.[30] ואילו יצירותיו של קורן בכלל, ו"יוליק" בפרט, מציעות דרך שונה להבנת הראייה (וחושים אחרים), ומפנות זרקור דווקא אל הפיזיות הפשוטה שלה, אך גם אל מורכבותן ואין־סופיותן של ההכרה והתפיסה של הפיזי.

ניסיון פואטי זה הוא שהביא כמה מהמבקרים להחשיב את קורן לסופר ביהוויוריסט או נטורליסט.[31] הפירוט התיאורי הנטורליסטי, וכנגדו ה"צמצום" ברובד המשמעות והניטרליות למראית עין (המזמנים בשל כך כביכול דווקא קריאה מטפורית), הביאו, כאמור, לסימונו של קורן כסופר "מינורי", שכתביו תובעים מהקורא מאמץ וסבלנות יתרה. הדומיננטיות של פני השטח (התמטיים והצורניים גם יחד) בפואטיקה של קורן לא חמקה אפוא מעיני המבקרים, אך כמה מהבולטים שבהם הדגישו את המתח המתקיים, לשיטתם, בין המציאות החיצונית והחושית, הנמסרת בפרוטרוט, לבין הרבדים הנפשיים הסמויים, הרוחשים מתחת לפני השטח. אבנר הולצמן טען:

> מתחת לפני השטח האפרוריים מצטברים מתחים גדולים שאינם מוצאים להם פורקן, ודומה כי הרבדים הרגשיים הסמויים נעשים טעונים וחריפים יותר בכתיבתו של קורן עם השנים. משום כך הסיפורים מחייבים את מעורבותו של קורא פעיל במיוחד, הנדרש לכוון את חושיו לקלוט את המוני הגירויים הזורמים אליו מן הטקסט ובה בשעה למלא את החללים הריקים הפעורים בסיפור, בעיקר בכל הנוגע לחיי הנפש של הדמויות.[32]

הריכוז והמאמץ שדורשת הקריאה, בצד ההיאחזות העקשנית בחומר, מבטאים את הקשרים שמקיימת הפרוזה של קורן עם ספרות מודרניסטית, ובפרט עם הכתיבה של ארנסט המינגווי ועם סגנון הסיפר השואף לניטרליות של "עין־מצלמה", שזוהה בין היתר עם הספרות האובייקטיביסטית של סופרי "הרומן החדש" הצרפתי.[33] אילה עמיר כתבה: "יש וקורן מתקרב בכתיבתו לניסיונות היותר רדיקליים של המודרניזם והרומן החדש בשכלול אמנות התיאור של ההוויה החומרית".[34] שיטת ייצוג זו, המתמקדת באובייקטים פיזיים וממעטת בהצגת רגשות ומחשבות פנימיים פועלת בשתי דרכים משולבות: מצד אחד, הסגנון הנרטיבי מעורר צורך מתמיד לחלץ משמעות חבויה (כפי שעלה מדבריו של

30 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994, pp. 21-22

31 ראו, למשל: הולצמן, הערה 8 לעיל; יהושע קנז [ש.ת.], "לוויה בצהריים", קשת סג, ג (אביב 1974), עמ' 186–187.

32 הולצמן, שם. בדומה להולצמן, גם בתיה גור (הערה 12 לעיל) מצאה בכל סיפורי קורן "מתח חריף בין טון הדיבור החרישי, המאופק [...] המדווח באובייקטיוויות בדויה נימי־נימים של המרחב, התנועות, הבעות הפנים, צבעים ודומיהם, לבין עולם רגשי רב־עוצמה וטעון".

33 קורן הצהיר כי הבהירות והפשטות של הכתיבה של המינגווי השפיעו עליו, וכן כי הסתייג מההרס העצמי שאפיין אותו. יוני ליבנה, "עקב בצד אגודל" [ריאיון עם קורן], ידיעות אחרונות (5/4/2013). לקשרים בין קורן והמינגווי ראו גם: לנדו, הערה 11 לעיל; קרפ, הערה 13 לעיל.

34 עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 108.

הולצמן לעיל), ומצד שני, הוא פועל לסכל ניסיון זה – אם במטרה להסב את תשומת הלב אל עצמאות האובייקטים או אל שאלות מטא־ספרותיות, ואם כאמצעי לייצוג קיום אנושי מנוכר, אטום ורווי הדחקות.[35]

העדפת "פני השטח" של קורן מעלה עיקרון מטא־פואטי חשוב: הערעור של יצירתו (גם אם אינו מושכל או מכוון) על מוסכמות פרשניות רווחות, העולות מעצם ההבחנה בין פני שטח למעמקים ובין הגלוי לנסתר. מאחורי הביקורת המדגישה את המתח בין הרובד הגלוי המפורט והמוחשי לבין הרובד הסמוי הטעון, שקורן בוחר להשאירו סתום ובלתי מפורש, עומדת ההנחה כי מתחת לפני השטח של התיאור או האירועים מתקיימים רבדים תת־קרקעיים הטעונים פענוח. טענה זו מקורה במתודה של "קריאה סימפטומטית", גישה פרשנית ששלטה ברמה בשדה האקדמי של הספרות ההשוואתית עד לפני כשני עשורים, בעקבות אימוץ מתודות פסיכואנליטיות, פמיניסטיות ומרקסיסטיות.[36] קריאות סימפטומטיות יוצאות מנקודת ההנחה כי האספקט המעניין ביותר של הטקסט, או האמיתות החשובות המצויות בו, תמיד "מודחקים" או בלתי נראים, וכי על הפרשן לחתור אחר גילוי המשמעות הסמויה, המסתתרת מאחורי זו הגלויה, האילוסטרטיבית כביכול.[37] הנחות יסוד אלה עמדו בעשור האחרון במוקדו של פולמוס תאורטי, שהחל, במידה רבה, בהצעתה של איב קוסופסקי סדג'וויק להמיר את הקריאה ה"מפרקת" בקריאה "מאחה".[38] המחשבה מחדש על הקריאה הסימפטומטית ועל מובנותה מאליה במחקר הספרות זכתה לביטוי מניפסטי רועם בגיליון מיוחד של כתב העת *Representations*, שאיגד יחדיו שלל קריאות תחת הכותרת "Surface Reading". בפתח דבר מעורר מחלוקת ביקשו עורכי הגיליון סטיבן בסט ושרון מרקוס לא רק לקדם קריאות החורגות מהנחות היסוד של הקריאה החשדנית, אלא גם לבסס אתיקה חדשה של קריאה, המעמידה במרכזה את מה שהטקסט אומר על עצמו במקום את הפרשן.[39] במאמר זה אני מיישמת כמה מההיבטים

35 על התהליכים הקוגניטיביים והרגשיים שמעוררים סיפר של "עין־מצלמה" ופואטיקה אובייקטיבית ראו: Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London: Routledge, 1996, pp. 128-132, 143-148; F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Charlotte Goedsche (trans.), Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 232.

36 מייצגה המובהק ביותר, ומי שהעניק לה ניסוח אידאולוגי שיטתי, הוא פרדריק ג'יימסון. ראו: Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

37 Stephen Best and Sharon Marcus, "Surface Reading: An Introduction", *Representations* 108, 1 (Fall 2009), p. 3

38 ראו, איב קוסופסקי סדג'וויק, "קריאה פרנואידית וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואיד, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך", מאנגלית: מאיה מיכאלי, אוֹת: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 145–173. למיקום השיח של "קריאת שטח" בהקשר דיסציפלינרי רחב ועל רקע זרמים תאורטיים משיקים (כגון הפורמליזם החדש, פוסט־ביקורת וסוציולוגיה של הספרות), ראו איילת בן־ישי, "לקרוא את פני השטח: תיאוריה ללא ביקורת?" תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 313–331.

39 ראו חן אדלסבורג ואיל בסן, בהקדמה לגיליון שראה אור לאחרונה של כתב העת אוֹת, שהוקדש לפיתוח ביקורתי של פולמוס קריאת שטח: "הדרך שבה אנחנו קוראים, כאן ועכשיו: הקדמה", אוֹת: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 5–16. ראו במאמר זה גם על הדומיננטיות של קריאה חשדנית במחקר הספרות העברית (עמ' 12–14).

של קריאת שטח (כותרת רחבה הכוללת קריאות שונות מאוד זו מזו), לא מתוך שלילה גורפת של המתודה הפרשנית החשדנית, אלא מכיוון שקריאה המתרכזת ב"פני השטח" של העולם המיוצג בנובלה של קורן, כמו גם קריאה המתרכזת ב"פני השטח" של הטקסט, נראית לי הקריאה הפורייה ביותר בטקסט **המסוים** הזה. בהתמקדותו המובהקת בהיבטים חומריים (פיזיים־קוגניטיביים וכן לשוניים־טקסטואליים),[40] הטקסט של "יוֹליק" מייתר במידה רבה מאמצים בלשיים סימפטומטיים, ומאותת לקוראות ולקוראים כי המשמעויות הגלומות בו זמינות מאוד לפירוש, דווקא מתוך התבוננות קרובה במה שמצוי על פני השטח. או, כפי שכתבה איילת בן־ישי על טקסט אחר, זוהי קריאת שטח של "כתיבת שטח": "כתיבה שעסוקה – הן בצורתה והן בתוכנה – בשאלות של עומק ופני שטח".[41] בסעיפים הבאים אחבר בין שאלת הראייה ושאלת הפרשנות ביצירה של קורן באמצעות קריאת הפואטיקה החושית ב"יוֹליק" על פי מושג הראייה של הפילוסוף מוריס מרלו־פונטי. תפיסת הראייה של מרלו־פונטי מאפשרת לפרש את הטקסט של קורן בלי לטשטש את הממד הפיזי החומרי של ייצוגי הראייה והמרחב, ובלי לכפות עליו קריאה מטפורית או סימפטומטית כוללת. לצד זאת, אחדים מן הפרטים ב"יוֹליק", כפי שנראה בהמשך, יוצאים נשכרים גם מקריאה כזאת.

## ג. ראייה וחסימה

ההיסטוריון של הרעיונות מרטין ג'יי טען כי הסדר הקרטזיאני, בשילוב רעיון הפרספקטיבה של הרנסנס, הוא המודל החזותי השליט ו"המשטר הסקופי" ההגמוני של העידן המודרני.[42] על פי דקארט יכול הסובייקט להשיג את החיצוני לו (כולל גופו־שלו) באמצעות החשיבה או "כוח העיון", ולא באמצעות החושים או הדמיון.[43] הפילוסופים מרלו־פונטי וז'אן־פול סארטר נודעו כמבקרים בולטים של מודל הראייה הקרטזיאני: שניהם ביקרו את נורמת הראייה הרציונליסטית, המסתמכת על התבוננות עצמית סובייקטיבית על העולם החיצוני ועל התייחסות אל העולם כספקטקל הנצפה מרחוק על־יד השכל.[44] במסה העין והרוח, העוסקת בראייה ובציור, קורא מרלו־פונטי למחשבת המדע (מחשבת "מבט־העל") לחזור

40 על ההיבט החומרי של המילה אצל קורן ראו, עמיר, הערה 4 לעיל.

41 בן־ישי, הערה 31 לעיל, עמ' 322. ראו שם גם ביקורת על בסט ומרקוס. כמו כן, ראו: אורלי לובין, "קריאה פמיניסטית: המהפכה שכן התרחשה", אוֹת: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 77–129; Elizabeth Weed, "Intervention: 'The Way We Read Now'", *History of the Present* 2, 1 (April 2012), pp. 95-106.

42 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, WA: Bay Press, 1988, pp. 3-23. ב"משטר סקופי" הכוונה למערכת הנורמות והתבניות המארגנות את פעולות ההתבוננות וההבטה בהקשר היסטורי־תרבותי מוגדר.

43 רנה דקארט, הגיונות על הפילוסופיה הראשונית, מצרפתית: יוסף אור, ירושלים: מאגנס, 1950.

44 Martin Jay, "Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight", David Michael Levin (ed.), *Modernity and The Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993, pp. 143-145

ל"ישנו" קדום יותר [...] לשטח, לקרקע של העולם המוחשי ושל העולם המעובד, כפי שהם בחיינו שלנו, בעבור גופנו".[45] על־פי מרלו־פונטי, הרואה משוקע בנראה בגופו, ולפיכך "אין הוא רוכש בעלות על מה שהוא רואה: הוא רק מתקרב אליו באמצעות מבטו, הוא נפתח אל העולם".[46] בשונה מסארטר, התופס את היחסים הבין־סובייקטיביים כיחסים של תלות ושעבוד, מרלו־פונטי רואה את האני ואת האחר כסובייקטים שותפים האחוזים זה בזה, כפי שהם אחוזים יחדיו בתוך הוויית העולם, ועומד על החפיפה שבין הראייה של הסובייקט לבין העולם הנראה.[47] הוא מצביע על חשיבותו של תהליך קליטה פרה־רפלקטיבי, המסתתר בכל ראייה שהיא ומהווה לה תנאי, וטוען כי קליטתנו החזותית של העולם חייבת להשתלב עם קליטה בחושים אחרים כדי לתת מובן לחווייתנו את העולם.[48] במרכז חוויית ההכרה והקליטה של העולם עומד הגוף. הגוף אינו חיצוני לאני הרציונלי, ונכלל בעולם הנראה:

> גופי הוא דבר מן הדברים. הוא אחד מהם, אחוז ברקמת העולם [...] ומצד שני, מכיוון שהוא רואה ומתנועע, גופי מחזק את הדברים במעגל סביב עצמו. הדברים הם נספח או המשך שלו, הם משובצים בבשרו; הם חלק מהגדרתו המלאה[49]

שילוב החושים ופעולתם המשותפת בסצנה שבה יוצא יוליק מהגומה בפרדס (התפוזים המכים בגוף, ראיית ניצני התפוז, נשימתם אל הריאות) מבהירים כי לראייה אין כל קדימות על חושים אחרים. הפעלת חוש הראייה מעורבת תמיד בחוש המישוש, כלומר במגע ישיר בדברים. בזכות המבנה הסימולטני הזה, חוויית הקליטה של יוליק את העולם הנפרס לפניו היא חוויה חושנית שלֵמה. יוליק משוקע בנראה דרך גופו וכך הוא יכול להתקרב אל העולם ולהיפתח לפניו, כפי שהעולם נפתח אליו ("הכל פתוח מול עיניו"). ההתמסרות שלו אל מלאותו של העולם מחייבת התמזגות של הצופה במושא הנצפה; היא אינה מיידית או טבעית, אלא מלמדת כי פריסת העולם מול עיניו כרוכה במאמציו של יוליק להשתקע בעולם זה – הטבע נפרס מול עיניו כי קודם לכן הוא נארג אל תוך גופו – בשריטות ובדקירות הקוצים ובליטוף האוויר הצח.

הרצפטיביות אינה עושה את יוליק לאובייקט פסיבי (לעומת דמויות רבות אחרות בסיפורים של קורן), אלא היא גורם אקטיבי בחשיפתם ובמימושם של הפוטנציאלים המגוונים של המרחב. ההיצמדות של הטקסט לנקודת המבט שלו, האחוזה בדינמיות של הדברים הנראים, מסבכת את הראייה הרציונלית והבעלתנית של אותו "צופה אבסולוטי" קרטזיאני. המערך החזותי בנובלה אינו מובנה אפוא על ידי מבט אובייקטיבי מרוחק, אך

45 מוריס מרלו־פונטי, העין והרוח, מצרפתית: עירן דורפמן, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 31–32.

46 שם, עמ' 35.

47 Jay, הערה 37 לעיל, עמ' 156; Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Alphonso Lingis (trans.), Claude Lefort (ed.), Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968, p. 143

48 Jay, הערה 37 לעיל, עמ' 156.

49 מרלו־פונטי, הערה 38 לעיל, עמ' 36.

גם אינו משועבד לסובייקטיביות של המבט המשליך, אלא מעורב ממש בתוך הדברים. הדומיננטיות של עקבות הטבע והמרחב בגופו של יוליק ובשדה הראייה שלו, כלומר "שיבוצם" בבשרו, היא הסימן המוחשי להבנתו את העולם כהוויה התובעת מהאני לקבל את "הנוכחות של מה שאינו אני, של מה שקיים בפשטות ובמלאות",[50] דווקא מתוך המשוקעות הטוטאלית בו. משוקעות זו מזמנת אפשרויות רבות של ראייה לפרטי־פרטים, אך היא כרוכה גם בהכרה במחסומים העומדים בפני הראייה.

המעורבות בדברים כתנאי לראייה, בצד חוסר אפשרותו של הרואה לרכוש בעלות על מה שהוא רואה, מומחשות בנובלה גם על דרך השלילה: בשלילה חמורה של סוג אחר של מבט – מבט מציצני של סובייקט המוציא את עצמו מההתרחשות; ובהמחשת המגבלות של הראייה – כשמדובר בניסיון להכיר ולקלוט מרחבים והוויות שגבולות פוליטיים וחווייתיים חוצצים בינם לבין הרואה.

יוליק, דמות חקרנית וסקרנית, מציץ פעם אחת לאורך הנובלה למקום אסור, שאינו רוצה לראות. ההצצה מתרחשת בפרק "מריטה", שבו הילדים גוררים את יוליק אל צריף השוחט, שם אימו מורטת עופות: "מקום שהוא יודע עליו אבל לא רוצה לראות [...] המקום שאמו לא דיברה עליו מעולם" (עמ' 29). סצנת השחיטה האלימה ועבודת המריטה המבישה של האם מתוארות ברובן מנקודת המבט של המספר, ולא של יוליק:

> ראשים של ילדים, ושיניים חשופות, בולטות, כלואות בגשרים דקים של מתכת, ממלאים את החלון המשקיף על התעלה הצרה. גם יוליק מסתתר ביניהם. [...] גם אמו של יוליק עומדת שם, כפופה. [...] עיניה מושפלות. יד אחת שלה אוחזת בשורשי הכנפיים של העוף, האחרת מורטת את נוצותיו. רגליו של העוף עוד קשורות. גם עיני הילדים עוד בחלון. היא לא מביטה לעֵברם. היא לא רואה אותו. (עמ' 30)

קורן אינו מתאר את הסיטואציה מבעד למבט מציצני מרוחק, אלא משתי זוויות ראייה: האחת, זו הקיבוצית של הילדים ושל יוליק, המציצים באם; והאחרת, זו הממוקמת בתוך הצריף, כלומר בתוך מוקד ההצצה (שאינה של האם, המסרבת להביט). זהו מעין "מרכז ריק" שנעדר תווים אנושיים של ממש[51] – מוקד דיאקטי־תודעתי או נקודת מגוז מרחבית־טמפורלית שאינם מאוכלסים בצופה אנושי.[52] מבעד לזווית הראייה הפנימית לסיטואציה, הילדים המציצנים מעוצבים כחיות טורפות, באמצעות הסינקדוכה של השיניים החשופות: "שיניים חשופות, בולטות, כלואות בגשרים דקים של מתכת". קורן שולל את אפשרות הייצוג של הסיטואציה מנקודת מבט מציצנית, שעשויה להפוך את האם לאובייקט, ומאזן אותה בנקודת מבט אנונימית, המביטה בחזרה במציצים והופכת אותם להכפלה של שני מושאי המבט: של התרנגולות, שהחופש והחיים נגזלים מהן,

50 שם, עמ' 76.

51 נקודת מבט מסוג זה רווחת יותר בסיפורים המוקדמים של קורן וגם בכך ניכר השוני של טקסט אוטוביוגרפי וסובייקטיבי זה מהחלק הארי של הקורפוס הקורני.

52 Fludernik, הערה 28 לעיל; Stanzel, הערה 28 לעיל.

ושל האם, מושא ההצצה הכלוא בשדה הראייה של הילדים. החזרה הרטורית העודפת על התיבה "גם" ("גם" יוליק מסתתר שם, כפי ש"גם" אימו עומדת שם) מממשת גם היא את פילוסופיית הראייה של קורן. היא מאפשרת להימנע מסימון של נושא תחבירי, כלומר של נושא המשפט ושל מושא ההצצה. המחויבות לייצוג הדברים מתוך מעורבות מושגת גם ברמה הנרטיבית והתפיסתית, באמצעות חוסר נכונותו של יוליק לראות את שאפשר לראות רק בהיחבא ובגנבה. יוליק מעלים במבטו את הילדים המציצים באם, מתוך סירוב עיקש להביט בהם מביטים באימו: "ילדים אחדים עוקבים אחריה, עוצרים בין ארגזים זרוקים, ריקים והפוכים, וצופים בה. הם נבלעים לרגע בעשן הדליל שמגיע מהלהבות" (עמ' 32).

היבט נוסף של ראייה שהטקסט מתעמת איתו הוא נרטיבי ומטא־נרטיבי גם יחד: שאלת היכולת לראות ולהכיר את מרחבו ופנימיותו של האחר. יכולת זו נבחנת ביחס לדמויות פלסטינים מהכפרים השכנים ובעיקר דמותו של צאלח, סוחר ערבי גידם מהכפר השכן ביאר עדס (שהאב, ובעקבותיו יוליק, הוגה "בִּירָדֶס"). צאלח מקיים קשר כלכלי יום־יומי עם אביו של יוליק, בעבודה ובמסחר. במהלך הטקסט פזורות אמירות שונות של הוריו של יוליק, המעידות על חשש מפני התקפות של הערבים השכנים ומהדהדות את היחס החשדני שהיה מקובל כלפיהם בשנות הארבעים של המאה העשרים. האם מביעה דאגה למשפחתו של צאלח כשהיא מבקשת למסור לה חפצים ישנים, אך בה בעת מסמנת את צאלח כזר בלתי אמין, באומרה כי "טוב שהוא לא גנב" את פרדת המשפחה שמצא – והשיב (עמ' 45). העוינות המובלעת יותר של האב מתבטאת באמירתו כי כל הילדים הערבים דומים זה לזה, ובאגדה ישנה שהוא מספר, על פלאח שנהג לרתום את אשתו למחרשה וזנח את המנהג המתועב רק בזכות שומר השדות היהודי, שהמציא אמונה תפלה כי אִם האשה תעבוד קשה לא ייוולד לו בן, אלא בת (עמ' 125–126).[53]

המפגשים עם צאלח ונוכחות הכפר השכן חוזרים לכל אורך הנובלה. מפגש אחד בלבד, שלתיאורו מוקדשים שלושה עמודים בסך הכול, מתרחש בכפר הפלסטיני. כניסתו של יוליק אל הכפר מתאפשרת בעקבות שיבוש סדר היום של חיי המשפחה – כשהאם נעדרת מהבית ויוליק מורשה להתלוות אל אביו בעבודתו ולבקר בכפר – אך נאסר עליו לרדת מהעגלה. בתיאורי הכפר הערבי מבעד לנקודת מבטו של יוליק מודגשים העזובה וחוסר הסדר, אך גם הדמיון בינו לבין המושבה. בכפר פוגשים יוליק, האב וחברו אשכנזי במורה הכפר – המורה "שלהם" – הקורא לקבוצת זקנים מעיתון החודש שעבר (עמ' 128). לאחר חזרתם למושבה נמסרת תמונה כמעט זהה של המורה קיפניס, המסביר ארוכות את ענייני השעה ומחווה את דעתו לאנשים העומדים איתו ליד לוח המודעות (עמ' 130). המושבה והכפר מצטיירים שניהם כמרחבים פרובינציאליים וחונקים מעט אך אינטימיים, שבהם לכל אחד מהתושבים תפקיד מוגדר שאין לערער עליו, גם אם

53 ההיגיון של הסיפור שאוב מהתזה הקולוניאליסטית, שלפיה הערבים הם "פרימיטיבים" הזקוקים לתִרבות, אולי אף לגאולה, ושאת אלו יביאו להם המתיישבים היהודים־האירופים. קורן מקפיד לציין בהערה בפתח הפרק כי הסיפור מבוסס על יומנו של השומר נתן פיש, השמור בספריית כפר סבא, ובכך כמו מבקש להדגיש את אופיו התיעודי, הכביכול לא אידאולוגי, של שילובו בנובלה.

הוא נדמה מגוחך וחסר תוחלת. בתודעתו של יוליק, נוצרת קרבה בין אנשי הכפר ליהודי העיירה בגולה. אישה העוטה סינר רקום נדמית ליוליק כסבתו: "אשה, שסינר רקום קשור למותניה, סבתו של יוליק בַּתמונה, הציצה בהם מפתחו של בית חומר קטן" (עמ' 128). לשון המשפט נסמכת על תודעתו של יוליק, שאינו סתם מדמה את האשה לסבתא אלא רואה בה את סבתו ממש, כפי שהייתה בצעירותה, בביתה באירופה: "סינר תחרה קטן פרוש על שמלתה הרקומה והארוכה" (עמ' 144).

למרות הקשר היום־יומי, המפגש בין צאלח (ותושבים אחרים מהכפר) לבין תושבי המושבה היהודים תמיד זהיר, מתוחם ומוגבל. התנועה בין שני המרחבים מוגבלת עוד יותר כשמדובר בתנועה מהכפר אל המושבה. המפגש המדוד בין אנשי המושבה לתושבי הכפר הפלסטיני מיוצג בתיאור תנועתו של צאלח במרחב – תנועה מחושבת העוקפת את הדרכים הראשיות. מעקב המספר אחר תנועתו של צאלח מתווה את החלוקות המרחביות של העולם המתואר:

> צאלח כמעט שלא נכנס למרכז המושבה. [...] רק כשנסע עם מישהו מבני־משפחתו לדוקטור ריכטר, ונכנס השכם־בבוקר לרחוב רוטשילד, ראו אותו פועלים אחדים ועוברי־אורח. כשנסע לכפר סבא הערבית, או לקלקיליה, עקף את בתי המושבה ואת שדות הבקיה ותפוחי־האדמה, ולא נכנס לרחובותיה. [...] העגלה של צאלח היתה נבלעת בצל הברושים שבשולי הפרדס, נעלמת מאחורי ביצת הנרקיסים וקבר בנימין, קשתות החאן הגדול והדקל שסוכך עליו. (עמ' 46)

קטע זה, הנמסר מנקודת מבט חיצונית, חושף לקוראים אזורים ואורחות מרחביות שאולי אינם ידועים ליוליק. אך אף שהמספר המתאר את תנועתו של צאלח חיצוני לעולם המיוצג, הוא מקפיד למסור את תיאורו מנקודת מבט קולקטיבית כביכול, של בני המושבה, הממוקמת במרחב ולא מחוצה לו. התנועה אינה מתוארת במבט מלמעלה, במתכונת של מפה, וגם לא דרך עיניו של צאלח עצמו, אלא כמסלול המסורטט מבעד למבט קיבוצי, המוצב בעמדה פנימית למרחב, ולכן העגלה נבלעת ונעלמת גם משדה הראייה שלו.[54] היעלמותו של צאלח אל מעבר לביצה ולקבר מסמנת את הגבולות החיצוניים של המושבה ואת אזורי הגבול שלה. מעבר לגבולות אלה, כמו אל תוך פנימיותו של צאלח הערבי, ראייתו של יוליק כמו של המספר – שליחו של המחבר – אינה משגת.

המגבלות והחסמים העומדים בפני ראייתו של המספר בכפר מיוצגים באופן אישי יותר במפגש החורג מהדינמיקה הכלכלית הפונקציונלית המאפיינת בדרך כלל את יחסי שתי המשפחות. צאלח, אשתו ובנו החולה מגיעים אל רופא המושבה וממתינים זמן רב עד שיתפנה לקבלם.[55] מבטו של יוליק מתמקד במאפיינים המסורתיים הזרים של

54 דה סרטו מבחין בין שני סוגים של "סיפורי מרחב": המפה – תיאור המרחב לפי ידיעת סדר המקומות; והמסלול – פעולה ממרחבת, המקבילה ל־"speech act", העוקבת אחר מסלול התנועה במרחב (דה סרטו, הערה 21 לעיל, עמ' 248–253).

55 יוליק הנבוך שואל את אביו: "'עד מתי הם יחכו ככה?'", ואילו אביו המפוכח עונה: "'עד מתי?' הצליף אביו בגבה של הפרדה. 'עד שהרופא יקרא להם'" (עמ' 23).

אשתו של צאלח ובנו החולה, ואינו מצליח לפרוץ את מחסום ההבדלים התרבותיים והפוליטיים: "גדילים ירוקים, שחורים ואדומים, גלשו לצידי הרעלה השחורה של האשה. מטבע נחושת היה קשור לצווארה. יוליק הסתכל בה, חיפש מבעד לגדילים את עיניה, אבל לא ראה דבר. ענן של זבובים ריחף מעל לאשה ולילד" (עמ' 22). יוליק מחפש את עיני האישה בניסיון לרדת לעומק הדברים ולהכיר לאשורו את המראה שלפניו, אך הדבר אינו מתאפשר. בסיטואציה הזאת, שבה הוא פוגש את ההשתקפות הזרה של משפחתו – שמעמדה במרחב אינו שווה למעמדה של משפחתו – הוא אינו רואה דבר.

קורן מקפיד אפוא לייצג את המרחב מבעד לנקודת תצפית אנושית, אך מכיר במוגבלותה ההכרחית. בכך נענית הפרוזה שלו למוסכמות של "משטר סקופי" מודרני, שהתקיים לצד "הסדר הקרטזיאני" ההגמוני ועמד בצילו: "אומנות התיאור" של הציור ההולנדי במאה השבע־עשרה. התיאור ההולנדי ביקש לדחות את העמדה הסמכותית של הצופה ולהמיר את ההיררכייה והקישורים האנלוגיים הקרטזיאניים בייצוג פני השטח הפרגמנטריים והמפורטים של העולם. הוא חתר לתאר את העולם המיוצג, ולא להסבירו.[56] בדומה לאומני התיאור, קורן ממקם את הצופה (או הרואה) בתוך הסצנה ומעצב אותו כנוכחות ניידת, ולא בעמדה סטטית חיצונית. הוא מעדיף את הפרטים על פני תמונה כוללת שגבולותיה תחומים במסגרת הציור או הסיפר. את נוף המושבה הוא מתאר דרך נקודת מבט הנתונה בתוך האירועים ובין האובייקטים הדוממים, ובכך מותיר את המשך דרכו של צאלח, כשהוא עושה אותה לבדו ולא עם אביו של יוליק, מחוץ למסגרת הסיפר. בהתאמה, קורן מבכר את חזותם ומרקמם המוחשי של האובייקטים ואת הפרטיקולריות של הסובייקטים על פני משמעויותיהם הסמליות או האמירה האוניברסלית או המופשטת הנובעת מהם. הסובייקט המביט חייב לא רק להיות ממוקם בתוך האירועים והדברים כדי לייצגם באופן מלא, אלא עליו להיות מעורב בהם ממש – כלומר, המרחב אינו יכול להיות מיוצג כשלם אחיד הנצפה מלמעלה, מבעד לעיני צופה חיצוני סמכותי שאינו נמצא באופן ממשי בתוככי המקום.

בתיאור המפגש עם המשפחה נחשפים המחסומים המסכלים את היכולת לראות בבהירות ומוגבלותה ההכרחית של הראייה הבלתי מעורבת. אך הייצוג המרחבי של ההיררכיות בין היהודים והערבים והחלוקות המרחביות, המוטעמות שוב כשמדובר בתנועה ההפוכה של ערבים אל המושבה היהודית, מלמדים כי למרות המאמץ של קורן לנטרל מטענים תרבותיים־סמיוטיים, בין העין של יוליק לעולם מתַווך בהכרח "מסך של סימנים", המורכב מהשיחים השונים על הראייה, המַבנים את הזירה החברתית.[57] התיאור

56 Jay, הערה 37 לעיל. ג'יי מבסס את הדיון שלו באומנות התיאור ההולנדית על הבחנותיה של היסטוריונית האומנות סווטלנה אלפרס. אלפרס נעזרת בניגוד של גיאורג לוקאץ' בין "סיפור" ל"תיאור" כדי להמשיג את ההבדלים בין אומנות הרנסנס האיטלקית לאומנות התיאור ההולנדית, ומקשרת את המודל שהעמיד הציור ההולנדי לקרטוגרפיה ולטכניקה המאוחרת יותר של הצילום. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, IL: Chicago University Press, 1984.

57 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, WA: Bay Press, 1988, p. 92

ה"ביהוויוריסטי" הניטרלי כביכול מתגלה אפוא ככל ייצוג אחר של ראייה, כמימוש של עמדה אתית בנוגע לראייה ולשימושיה. ראייה אינה אמצעי, אך גם לא מטרה – היא מרכיב אחד בחוויה של התנסות ומגע עם העולם, וככזו היא כפופה לתנאי הראייה ולמיקומו המרחבי והפוליטי של הצופה ושל הנצפה גם יחד.

לעמדה אתית זו יש השלכות גם על ייצוגן של דמויות הפלסטינים בטקסט. צאלח, כפי שראינו, מעוצב כאדם קונקרטי, פרטיקולרי, המאופיין בעיקר באמצעות פרקטיקות של תנועה, עבודה וקיום חיי משפחתו. דמות אחרת של פלסטיני החוזרת בפרק "הובלה" היא ילד צעיר מכפר סבא הערבית, הרועה עדר פרות. במהלך היום פוגשים בו יוליק ואביו כמה פעמים, ובמפגש האחרון הוא מתגלה ליד בית אריזה פרוץ כשהוא פצוע וחבול, וכמוהו גם אחת הפרות מהעדר. שברי הדיאלוגים בין האב לידידו אשכנזי ולפועל ערבי הנמצא במקום מרמזים לכך שהמכים הם אולי חיילים בריטים, שפשטו על בית האריזה כדי למצוא איש מחתרת, אך הטקסט אינו מבאר את ההתרחשות ואינו מציג סיטואציה ברורה או הסבר, מכיוון שהוא צמוד לנקודת המבט המוגבלת של יוליק, שאינו בקיא בנבכי הסיטואציה הפוליטית. במובן זה, הטקסט של קורן אינו מציג ביקורת מפורשת על יחסי הכוח במרחב הארץ־ישראלי־פלסטיני או ניסיון הומניסטי להזדהות מוסרית, כשעשה ס' יזהר, וגם אינו יוצר דמות מוכללת של "ערבי" או "פלסטיני", כשעשו, למשל, עוז ויהושע, הסופרים הבולטים בני דורו, שכתביהם המוקדמים נטו לאלגוריזציה של "דמות הערבי" (המערבת סטראוטיפים במודע).[58] ההיצמדות למאפיינים החומריים והחיצוניים של היחסים עם צאלח, הנובעת מתוך אתיקת הראייה שתוארה לעיל, מונעת ייצוג מוכלל וסטראוטיפי שלה, אך גם מותירה את דמותו חסומה וסגורה בפני היכרות של ממש, ולפיכך מונעת מימוש מלא של הפוטנציאל הביקורתי הטמון בייצוג פרטיקולרי מסוג זה.

## ד. למידת המרחב: ילידיות והיסטוריה

כתיבת המושבה של קורן וריבוי תיאורי הטבע והמרחב מושפעים בדרכים שונות מסיפוריו של ס' יזהר, שהוא הסופר המזוהה ביותר עם תרבות המושבה העברית. כמו בסיפורי

58 ראו, למשל ב"נוודים וצפע" ובמיכאל שלי לעמוס עוז וב"מול היערות" לא"ב יהושע. על השימוש הסמלי האינסטרומנטלי בדמות הערבי ב"מול היערות" ועל הקשר שלו לנושא המרד באבות ראו, מרדכי שלֵו, "הערבים כפתרון ספרותי", גונבים את הבשורה: מסותיו הספרותיות של מרדכי שלו, באר שבע וחבל מודיעין: דביר ומכון הֶקשרים, 2018, עמ' 253–268. מעניין לציין כי ביקורת דומה הופנתה גם לייצוג השונה בתכלית של דמויות ערביות בסיפורת של ס' יזהר. ראו, למשל, אורי שהם, "הערבה הפתוחה, הפרדס הסגור והכפר הערבי: על מצבי יסוד ושאלות מוסר ביצירתו של ס. יזהר", סימן קריאה 3–4 (1974), עמ' 336–346. מחקרים רבים נכתבו על הביקורת של ס' יזהר על הכיבוש הישראלי של המרחב ועל האשמה המעורבת בנוסטלגיה של המספר היזהרי, המתבדל מאלימותו של הקולקטיב הישראלי. שאול סתר עמד לאחרונה על הבעיות הנעוצות בקריאות של "סיפור חרבת חזעה" דרך הציר הליברלי של יחיד־רבים. שאול סתר, "ס. יזהר, סיפור שלא נגמר: על קול צעקה של קהל יהודי־פלסטיני ב'סיפור חִרבת חזעה'", אוֹת: כתב עת לספרות ולתיאוריה 6 (סתיו 2016), עמ' 191–213.

הילדות הארץ־ישראליים של יזהר, גם הנובלה של קורן מסרטטת במבט לאחור נרטיב של התבגרות ומתייחסת לשינויים שהתחוללו בנוף הפיזי והדמוגרפי של ישראל בשנות הארבעים. בדומה ליזהר, קורן שואל ב"יוֹליק" שאלות מהותיות על התגבשותה של ילידיות ארץ־ישראלית ועל היווצרותה מתוך יחסים מתוחים וקונפליקטואליים עם יושבי המקום הפלסטינים. שתי נקודות דמיון משמעותיות בין קורן לבין יזהר הן הקשר שנוצר אצל שני המחברים בין המודוס הילידי לאופן ייצוגו של המרחב הארץ־ישראלי; והזיקה בין עיצוב המרחב ליחסים בין־דוריים. על נקודות אלו אעמוד כעת כדי לחדד את האופן שבו מעוצב הקשר שבין זהות ילידית למרחב בטקסט של קורן.

שני המחברים מתייחדים בסגנון תיאור מפורט מאוד ובתשומת לב יתרה להיבט החומרי של המציאות (טבע, נוף, פרקטיקות חקלאיות ציוניות). עמית עסיס טען כי ההתמודדות של יזהר עם בעיית הילידיות הציונית (הכמיהה להיות בן בית במקום, בצד השאיפה לייצג את הארץ, הכרוכה באובדן התשוקה אל הארץ כתוצאה מכך) מושגת באמצעות הפיכת מושא התיאור מסופי ל"אין־סופי, לטרנסצנדנטי", בלתי ניתן לייצוג סופי.[59] הפואטיקה היזהרית מודעת לפער שבין "הדבר עצמו" לייצוגו, ועם זאת מחויבת "להתחקות נאמנה אחרי הבלחות של התגלות 'הדבר עצמו' במציאות", העוטות אופי רליגיוזי.[60] גם קורן עסוק בפער זה (כפי שעלה, בין השאר, ברשימה על הקולנוע המצוטטת בפתיחה), וגם אצל קורן ניכרת נוסטלגיה בנוגע ליחס לחפצים ולפעולות כפי שהתקיים בעבר. לצד זאת, הגישה של קורן מפגינה יתר אמון ביכולת לייצג את "הדבר עצמו", וייצוג המציאות והאובייקט שלו אינו פולחני־רליגיוזי, אלא התנסותי, כלומר יוצר קשר בין ייצוג הדבר למעורבות פעילה בו.

נקודת דמיון נוספת מצויה בקשר שיוצרים שני הקורפוסים בין עיצוב המרחב הארץ־ישראלי לבין היחסים בין האבות החלוצים והמהגרים ובניהם ילידי הארץ, נושא שהעסיק גם סופרים אחרים בני דור תש"ח (למשל, משה שמיר). כפי שהראה דביר צור, היחסים בין ההורים החלוצים לבנים הילידים מוצגים אצל ס' יזהר באמצעות ייצוג יחסן של הדמויות למרחב.[61] צור מביא את העמדה המקובלת במחקר, כי יזהר הוא "הכובש הגדול של המרחב הישראלי", מי שעיצב באמצעים טקסטואליים את תחושת השייכות למקום הישראלי.[62] לעומת זאת, לטענת צור, הבית הילידי מרובה פנים (מקום של בעלתנות ותלישות, שייכות וניכור), וכולל גם התבטלות בפני הקשר של האבות החלוצים עם המרחב.[63]

גם ב"יוֹליק" לקורן אופי ההיכרות של הילד עם המרחב מתנסח מתוך התמודדותו עם אביו ודרך ההבדלים שבין יחסם למרחב. האב ב"יוֹליק" מוצג כאיש עמל, שעבודתו

59 עמית עסיס, "ציונות, רליגיוזיות ואירוניה בייצוג המציאות הספרותי של ס' יזהר", מכאן יז (ספטמבר 2017), עמ' 41.

60 שם, עמ' 26.

61 דביר צור, "'חזיון הולדת היהודי החדש בארץ החדשה' – על יחסי חלוצים וילידים בכמה מסיפורי ס' יזהר, או: על ריבוי הפנים של הבית הילידי", מחקרי ירושלים כח (2016), עמ' 170.

62 שם, עמ' 170.

63 שם, עמ' 171.

נועדה לפרנס את המשפחה ולשרוד בקשיי ההווה היום־יומי. הוא עוסק בחקלאות זעירה ובעבודת עגלונות, והטקסט אינו מוסר פרטים על השתייכותו האידאולוגית, ולא פרטים סמיוטיים מקודדים המשייכים אותו לתרבות ההתיישבות העובדת – או לחלופין, לתרבות האיכרית של המושבות, כפי שהתעצבו בספרות היישוב. לצד זאת, פעולותיו ממוקדות בעיקר בתכליתן, ובכך הוא מזכיר את האבות אצל ס׳ יזהר, שבכתביו עולה ניגוד בין העבודה וסימון הטריטוריה המניעים את הפעולות של האב החלוץ, לבין הבן היליד, השואף להתאחד עם מרחב חסר גבולות.[64] במובן זה, גם אצל קורן, למשל בסצנת היציאה מהגומה בפרדס, אפשר למצוא הדהודים של הפנטזיה הילידית הציונית, של "בריאה עצמית אוטוכתונית גברית", החושפת, כפי שכתבה חנה סוקר־שווגר, את "הקונפליקט האדיפלי המלווה את המעשה הציוני: הרצון להיוולד מן האדמה פירושו ניסיון ׳להיפטר׳ מן האבות ולהיוולד ללא אב במעשה של הולדה עצמית מתוך אמא־אדמה".[65] חמוטל צמיר טענה כי תשוקה זו לשייכות ילידית, הכרוכה בטרנספורמציה של הזהות היהודית ציונית ושלילת היהדות הגלותית, היא "ניסוח מהופך לתשוקה הלאומית־פוליטית לבעלות על הארץ".[66] פנטזיה זו מהדהדת ב"יוליק" גם בהיזכרותו במעשה משובה של זריקת איצטרובלים על סבו של חברו גיורא, שהולך להתפלל עם תיק טלית בידו (עמ׳ 13). עם זאת, פנטזיית הילידיות מעומתת עם מציאות הקיום המרחבי של הבן היליד, עם הצורך ללמוד את המקום ואת אורחותיו, ועם שאלת השייכות והבעלות על הטריטוריה הביתית – ובעיקר במסע החיפוש אחר הפרדה, שנידון לעיל ושאשוב אליו כעת.

עלילת חיפוש הפרדה, העומדת במרכז הפרק הראשון בנובלה, כוללת כמה שלבי עלילה, שבמהלכם מתפצלות ונפגשות דרכיהם של האב ושל הבן פעמים מספר. תחילה יוצא האב לִפנות בוקר לחפש אחר הפרדה, וכאן אף מובאים הבלחים של נקודת מבטו. יוליק, למורת רוחם של אימו ושל אביו גם יחד, רץ אחריו ומתעקש לעזור לו לחפש את הפרדה. במהלך החיפוש הוא סבור שהוא רואה את הפרדה בורחת מפניו ועוקף את האב המותש, נופל לגומה בפרדס, יוצא ממנה וממשיך לרוץ ולרוץ. האב, שכל רצונו למצוא את הפרדה ולהתחיל את יום העבודה שלו, מתחיל לרדוף אחרי יוליק וחובט באחוריו לאחר שהתרה בו קודם: "אם באת לשחק כאן, אז תלך הביתה. אל תחלום. תלך על־ידי ותסתכל" (עמ׳ 14). כשהאב מוצא את הִרתמה שנפלה מגבה של הפרדה הוא מעמיס "אותה על כתפו", ממלא את מקום גופה בגופו ומכין את הרתמה לשיבתה (עמ׳ 10).

יוליק בטוח שהפרדה מסתתרת בפרדס ושב ומסביר לאביו כי "היא עוד פעם שם, אני בטוח", "עוד פעם היא מתגלגלת" (עמ׳ 11, 13). אך במהלך הפרק מתברר כי היכרותו

64 למשל, ברומן מקדמות. ראו צור, שם, עמ׳ 182.

65 חנה סוקר־שווגר, "התפרקות מכונת הייצור הילידי: קריאה אנטי־אדיפלית ביצירת יורם קניוק", אוֹת: כתב עת לספרות ולתיאוריה 1 (סתיו 2010), עמ׳ 74. ראו שם על פירוק האידיאל הילידי ביצירה של יורם קניוק ועל התנועה הכפולה בין נוסטלגיה וכמיהה לילידיות לבין הנכחת התפרקות החזון הציוני ועיצוב הבריאה העצמית הילידית כמכונת ייצור שהשתבשה.

66 חמוטל צמיר, "מהיסטוריה למיתוס: מיתיזציות של ילידיות בשירת דור המדינה", יותם בנזימן (עורך), משחקי זיכרון: תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, ירושלים: מכון ון ליר, 2008, עמ׳ 104.

עם המקום מוגבלת וטעונה התנסות נוספת, כמו זו של אביו המהגר. הוא מגיע לקרחת הפרדס שבה היה בטוח כי ימצא את הפרדה, אך הפרדה איננה. טעותו אף מובלטת על ידי הסימנים שהמקום מטביע בגופו ("כל גופו שרוט") ובעובדה שהעקבות הטבועות בחול, שבאמצעותן הוא מבקש למצוא את דרכו חזרה, אינן אלא שלו־עצמו ("רק את עקבותיו־שלו הוא רואה בתוך החול").

החיפוש אחר הפרדה אומנם מהדהד את סיפורו של שאול המלך, ש"חיפש אתונות ומצא מלוכה" (שמואל א 9), אך סיפורו של יוליק מבטל את הממד הסימבולי המרומם של נרטיב החיפוש. מה שיוליק מוצא אינו מלוכה, אלא פיסת טבע שעליו ללמוד להכיר. למרות היכרותו האינטימית עם המקום, יוליק, כאמור, אינו מצליח למצוא את הפרדה, והוא נוקט פעולות אקטיביות כדי להיטמע במרחב ולהטמיע אותו בעצמו:

> מביט אל הפרדס, מחפש, לא רואה איש [...] ושוב מזנק ממקומו, רץ, קופץ על רגל אחת כמו תרנגול, כמו בקלאס, מנתר בשתי רגליו על חבל שאינו קיים [...] קוץ נסתר דוקר את רגלו והוא שוב מדדה, משפשף את כף רגלו בחול. (עמ' 16)

החיוויים הללו אינם מלווים באינטרוספקציה או גילוי של רגשות הילד (האם יוליק מרגיש אכזבה משום שלא מצא את הפרדה, או תחושת כישלון? או שמא בהזדהותו עימה הוא מייחל לשחרורה?). בכך, בין השאר, נבדלת הדמות מגיבוריו של יזהר, המתאפיינים בעולם פנימי (רגשי והגותי) עשיר ובנטייה לרפלקסיה משוכללת ולעיבוד של רגשות אשמה וגעגוע.

יוליק לומד תחילה כיצד להתנהג במרחב ולחדד את קליטתו בעזרת אביו, אך מגבש דרך מקבילה של הסתכלות במציאות, שאינה כפופה לתיווך של סמכות אנושית, אלא מודרכת בידי בעל חיים: הפרדה. בינה לבין יוליק נוצרת אנלוגיה כבר בתיאור החיפוש הכפול של האב – חיפושו אחר הפרדה הבורחת ואחר בנו החולמני. יוליק מדמיין את הפרדה "מתגלגלת ומתכתשת עם גופה בחול" ומבקש כך לקרב בינה לבינו, המתחפר באדמת הגומה, "גופו שקוע בגומה, בין העלים היבשים. רגבים מתפוררים דוקרים את גבו" (עמ' 14). הוא מנסה להבין את עצמו ואת הפרדה כישויות הפועלות יחד, המתייחסות אל האדמה כאל אובייקט משותף ומוכר. העובדה שמדובר בחיה מבויתת והדגשת הפונקציה הכלכלית שהיא ממלאת מונעות רומנטיזציה שלה ומאפשרות קרבה בינה לבין יוליק, בן התרבות, שבעלי חיים מבויתים הם חלק משגרת יומו. האתגר שבמציאת הפרדה נובע מפריצת טבעה החייתי ומהתנערותה ממוסרות האדון המביית, אך גם מתחושת ההיכרות הקרובה עימה והעמדתה במבחן.

תיאור החרישה המשותפת עם האב בסיום הפרק מבטא גם הוא את רצונו של יוליק להידמות לפרדה ולאמץ את יחסה אל האדמה. כמו הפרדה, ש"ראשה מורכן" והיא אינה סוטה ממסלולה, כך "יוליק לחץ את המחרשה בכל כוחו ועיניו נעוצות בתלם שנפער באדמה" (עמ' 24). כשאינו מצליח לחרוש כך אביו מורה לו לא להסתכל על הארץ, אלא קדימה, אך גם החרישה המשותפת עם האב כשידו של האב לופתת את ידו אינה עולה יפה, והאב משחרר את הבן ללכת לנוח ולחכות לו בסוכת השומר.

בסיום הפרק, זמן קצר לפני שמתחיל לרדת גשם, האב חובש את כובע הקסקט שלו לראשו של יוליק. זיהוי אותות הטבע מצד האב מיתרגם לפעולה מעשית, שהיא גם מחווה טקסית של העברת מסורת העבודה מדור לדור, המשלימה את חבישת הרתמה ומצוותת לכל יצור את האביזר שעליו להשתמש בו. אך לעומת האב המעשי, המורגל זה כבר באורחות הטבע ובניצולו למטרות פונקציונליות – ובכך מממש בכל זאת את חזון הארציות הציוני בגוף העובד – הבן יוליק מצוי בעיצומו של אותו תהליך היוודעות למרחב, ומשתוקק לחוש אותו כל־כולו: "הוא הושיט את ידיו אל וילונות הגשם, ליקק את הטיפות שזלגו על פניו ונִקוו בין שפתיו. [...] נטפי בוץ פגעו בכפות רגליו, אך הוא לא זז ממקומו" (עמ' 26). את התנהגותו של יוליק במרחב מנחה השאיפה לממש את כלל הפוטנציאלים של המרחב – הגלויים והנסתרים שבהם. בשונה מאביו, הוא אינו מתעניין בתכלית של הדברים, אלא בחקירה חושנית של ה"יֵשים" המרצפים את עולמו. הפרק מסתיים בתיאור המרחק שבין האב החורש והבן: "הוא היה בסוכה לבדו. אביו רחוק ממנו, בלב השדה [...] עוד ועוד הוא התרחק ממנו" (עמ' 26).

ההבנה כי ידיעת המרחב מצריכה למידה והטבעת סימני דרך שיסייעו לו להתמצא בו, מתחדדת על רקע הופעתו של צאלח, שהוא – לא האב ולא הבן היהודים – הוא המוצא את הפרדה ומשיבה אל האב. צאלח מסביר כי הפרדה "עוד לא רגילה" ורוצָה "הביתה" – כלומר אל הכפר הפלסטיני, שהוא גם כפר מולדתה שלה (עמ' 17). כאשר מדווחים האב והבן לאם על מציאתה, מתברר כי אין זו הפעם הראשונה שהפרדה בורחת אל הכפר: "'עוד פעם אצלם', אמר אביו. 'רוצָה הביתה', אמרה אמו" (עמ' 20). פתרון זה של "תעלומת" הפרדה מעלה אל פני השטח את שאלת הבית והשייכות. בשונה מיוליק ואביו, פירושו של הביטוי האינטימי "הביתה" בעבור צאלח, אך גם בניסוח החוזר של האם, הוא הכפר הפלסטיני, לא המושבה הארץ־ישראלית. שאלת הבית, כאמור, אינה נידונה במפורש בדברי האב וחבריו ולא במחשבותיו של יוליק. אך שאלת הבעלות על המרחב וההשתייכות אליו מתבטאת באופיה המיוחד של נקודת המבט של יוליק, הקולט את המרחב באמצעות היגיון ארכאולוגי: מה שעינו קולטת הוא אובייקט מרובד הכולל סימנים מוחשיים של ההיסטוריה שלו.

בימי המנדט, שבהם העלילה מתרחשת, הייתה המושבה כפר סבא סמוכה ל"כפר סבא הערבית" ולכפר ביאר עדס (עמ' 54). הכפר ביאר עדס נכבש ונחרב ב־1948 ועבר לשליטת מדינת ישראל, ותושביו גורשו ממנו. מ־1948 ועד 1967 הייתה כפר סבא יישוב ספר שעל קו החזית. אירועים היסטוריים אלה התרחשו אומנם לאחר ההווה הסיפורי, אך כשישים שנה לפני כתיבת הסיפור, וקשה לנתק את תיאורי המרחב מהידיעה הרטרוספקטיבית של מה שהתרחש בו לאחר מכן ומגורל הכפרים הפלסטיניים השכנים. רמזים לכך ניכרים בתיאור עמדתו של הילד, בהווה הסיפורי, כלפי הממד ההיסטורי של המקום.

יוליק מבקש להתחקות אחר ההיסטוריה של מרחב המושבה בהווה הסיפור, לפני 1948, לא על פי סיפורים של מורים או הורים, אלא מתוך מאמץ תפיסתי המודרך על ידי היגיון ארכאולוגי. כך, למשל, הוא מאתר במבטו "בולי־עץ ארוכים, יבשים ומכורסמים, גזעי האיקליפטוסים שנכרתו בַּחלקה שבה בנו את בית־הספר" (עמ' 11), ואילו התיאור

של "המגרש הריק" שליד בית הספר החדש, המשמש כמגרש המשחקים של הילדים, מגלה כי אינו ריק כלל וכלל:

> עשב, קוצים, פחים וקרשים [...] ערמות עפר וערמות אשפה יבשות. רק מתחת לענפי האזדרכת לא צומח עשב, ולא מפוזרים שברי פחים, קרשים ושאריות של אוכל. [...] רק אבנים אחדות, שנותרו מסלילת הכביש ברחוב השרון, מתגוללות על האדמה הקשה, ליד פרי האזדרכת. (עמ' 33. ההדגשות שלי, ח"ש)

אפילו במקום ש"רק" בו לא צומח עשב ולא מפוזרת אשפה מתגלה במהרה כי נותרו אבנים מסלילת כביש ופירות עץ אזדרכת. בניית "בית הספר העממי החדש" מותירה אחריה את עקבותיו של הטבע שסולק כדי לפנות מקום לתרבות ולמוסדותיה. הרטוריקה של קורן גדושה בַּתיבה "רק", המצביעה על נוכחותם העקשנית של אובייקטים שהיו אמורים להיות מסולקים – מהמרחב ומהעין שאינה סובלת כל דבר שאינו "מודרני" – אך הותירו סימנים מוחשיים. השכבה הקדומה נחשפת באמצעות ייצוגי השאריות והעקבות החקוקות במרחב הממשי, המנכיחים את חילופי העונות והשינויים הטבעיים, וכן את הפעולות האנושיות שנעשו במרחב – בנייה והריסה, תנועה, השלכת אשפה. כך, למשל, מתוארים השיירים שמותירים אחריהם הטבע וסוכני התרבות בחצר צריף השחיטה:

> קליפות של גרעינים ושל בוטנים, בדלי סיגריות, שקיות נייר חומות ושברי עץ, צפים על מי הגשמים שממלאים את אחת החביות. אלומה של ברזלי בניין, חתוכים וחלודים, מזדקרת מתוך החבית, שקוצים ירוקים וסביונים צהובים מעטרים אותה. (עמ' 31)

לאורך הנובלה נשנים ונזכרים גם מאפיינים של מרחב "ערבי" בצידי הדרכים, שגם לרבים מהם אופי של שריד או שארית: גחלים כבויות, שרידים של מדורה, גללים של צאן ופח שמן חלוד, ובצידם עקבות של בעלי חיים: "עקבות של תנים, חיפושיות וקיפודים" (עמ' 25).

קורן מייצג את הדבר השלם באמצעות שבריו ושאריותיו. מה שנראה בעין מוגדר ביחס למה שהיה בעבר – אולי שקית המכילה דבר־מה, סיגריה בוערת, בוטן על קליפתו. רבים מהאובייקטים המתוארים, יצירי טבע וחפצים תרבותיים גם יחד, קשיחים ודוקרים: אבנים, בולי עץ, קוצים וברזילי בניין. אופן התיאור של הפרטים המרחביים ובחינת הקרביים של פחי זבל ומגרשים חושפים את האלימות המתחוללת במרחב ואת תוצאותיה: הרס, כריתת עצים, שחיטה וזיהום. יוליק מבין את מראה האובייקטים לפי מה שנגרע מהם בחלוף הזמן, וממקד את מבטו בשרידים, בעקבות ובהסתרות מרחביים המסמנים את מצב העניינים הקודם ואת ההיסטוריה האלימה של תִרבות המרחב. שאיפתו של יוליק לממש את כלל הפוטנציאלים של הטבע והמרחב שסביבו היא אפוא גם ניסיון לתפוס את רובדי המרחב, על הסתרותיו הטבעיות והתרבותיות, ואת שכבותיו הקדומות, העולות וחושפות את ההיסטוריה הארץ־ישראלית הענפה של מלחמות, חילופי משטר ואוכלוסייה וביות הטבע – המוטבעים כולם במרחב.

תיאור מאמץ ההשתלבות במרחב באמצעות חקירת ההיסטוריה החומרית שלו חושף את השקפתו המובלעת של קורן בנוגע להוויה הילידית. כמעט מתבקש להבין את תהליך הלמידה שיוליק עובר על רקע המתח המובנה בפנומנולוגיית המרחב הישראלית, בין האידאולוגיזציה של המקום ובין השאיפה להשתחרר מאותה אידאולוגיה ולהיטמע בארץ.[67] מתח זה שולל, על פי זלי גורביץ' וגדעון ארן, את אפשריותה של הוויה ילידית ישראלית: קדימותה של אידיאת "המקום" על ה"מקום" במובנו הפיזי־גאוגרפי "פועלת כנגד הפיכת המקום למובן־מאליו, לילידי".[68] אביעזר רביצקי מסביר כי המתח בין משמעותו המטפיזית של המקום לבין היותו אתר קיומי ופיזי שזור כחוט השני ברעיונות הגאולה הדתית והחילונית גם יחד.[69] ב"יוֹליק" מתברר כי הקשר הטבעי למקום והחפיפה בין המקום הפיזי למשמעויותיו תובעים הסתגלות ולמידה מבן הדור הראשון לילידות כמו מהמהגר, וכי גם הוא נדרש לתרגל את הקשר שלו למקום ולסגל את תהליך הקליטה שלו, כל זאת בעיקר באמצעות הפעלה מוגברת של החושים. אך נדמה כי בכך קורן מציע לנו להרפות מעט ממטען הייסורים האידאולוגי הנלווה למחשבה הציונית על המקום. הטקסט שלו מייצג ילידיות פרטיקולרית, אך מאפשר להבין גם מקומות אחרים וילידיות אחרות כתופעה התובעת הסתגלות ומחויבת במידה של סבלנות וענווה בבואה אל המקום. הצורך בלמידת המרחב נובע מטיבה הפרובלמטי של המקומיות הישראלית ומהעבר־הווה הפלסטיני של הארץ, אך גם מהשקפה רחבה יותר של קורן בנוגע לזיקה שבין האדם למקום – הקשר בין הצופה למושא הצפייה בפרט, ומערכת היחסים החושית שהסובייקט מנהל עם העולם שהוא משוקע בו בכלל. תפיסת העולם וקליטתו מתבררת כתהליך מתמיד שאינו יכול להגיע למיצוי סופי שאנן. משוקעותו של יוליק במרחב, ובצידה המאמץ שהוא מפעיל כדי להכירו, מתבטאים בהצבעה חוזרת של הטקסט על הממד הפוליטי החומרי של המרחב, המכיל סימנים מוחשיים של ההיסטוריה שלו.

## ה. הדרך שלא נבחרה: מרחב משפחתי והיעדר

המבט של יוליק מקיף את כל מה שהווה ומתהווה, וקולט ופורט גם את מה שהסתיים, נזנח או נשכח. בייצוג העקבות והשרידים המרחביים ובהכללת הנוכח והנעדר גם יחד מבקש קורן להעמיד בפני מבטו של יוליק – ובפני עינו של הקורא – את הסיפור המקביל, "הדרך

67 על ביטויָו של מתח זה בהיסטוריה של הספרות העברית החדשה ראו, יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2007.

68 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית", זלי גורביץ', על המקום, ניצה דרורי־פרמן (עורכת), תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 25.

69 אביעזר רביצקי, "ארץ חמדה וחרדה: היחס הדו־ערכי לארץ־ישראל במקורות ישראל", אביעזר רביצקי (עורך), ארץ־ישראל בהגות היהודית בעת החדשה, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, 1998, עמ' 38–39.

שלא נבחרה" ("The Road Not Taken")[70] האורבת בסוף משפטים ופסקאות רבים בשתי כפות ידיים ומלה. התבוננות במבנה הקובץ בכללותו ובחינת מה שלא אירע ולא הגיע לידי מימוש בעלילת הסיפורים, אף שהותיר סימן מוחש, מעלות תשובה נוספת לשאלת היחסים בין פני השטח למעמקי הנרטיב ולסוגיית למידת המקום.

דמותו של יוליק מעוצבת לא רק בפעולותיו ובמעשיו, אלא גם בדברים שאינו עושה: במשחק הכדורגל הוא "רוצה לבעוט, לא יודע לאן, נתקע במקומו, לא זז" (עמ' 28). הוא מתעניין בפעולות שאינן יוצאות לפועל ובאירועים שאינם מתרחשים, כגון פרה המסרבת לחצות את התעלה,[71] או כיסיו של השכן המסתורי שְׁרוליק וגנר (שנרמז כי הוא קשור לפעילות מחתרתית מסוכנת), ש"שום דבר לא נופל" מהם (עמ' 35). הפעולות הללו (כמו תיאור שיירי האובייקטים, המתייחס למצבם השלם בעבר) מוגדרות על דרך השלילה: הפרה אינה משלימה את התנועה המצופה ממנה ואינה הולכת בתלם של חברותיה לעדר; והציפייה שמכיסו של שרוליק ייפול אביזר מפליל, כבעבר, מתבדה. האירועים שאינם מתבצעים או נשלמים, אך נזכרים בפי המספר, השואף למלאות וחוסר היררכייה בתיאורו, טומנים בחובם אפשרות של התרחשות נוספת שלא מומשה.

הדרך שלא נבחרה או הדרמה שלא התרחשה, נובעת בעיקר מדמותה של האֵם, מרכז עולמו של יוליק ומקור ההימנעויות והשלילות בסיפור. האם מעוצבת כאישה מגוננת המעדיפה שבנה יישאר בבית וינגן בכינור, ושלא ילך עם האב לחפש את הפרדה או לשוטט ברחבי המושבה והכפרים. דבריה רצופים באיסורים ובלאווים, והיא מונעת מבנה "מַראות קשים וסיפורים לא־יפים" (עמ' 95). למשל, האם מתרה בבן שלא יפתח את דלת התנור: "זוז הצידה", "זה מסוכן", "תצא עכשיו". יוליק מצהיר כי הוא "רוצה לראות", אך האם מגבילה את שדה ראייתו: "דרך החורים תסתכל" (עמ' 47–48).

יחסיו של יוליק עם אימו, שנוכחותה בבית אינה ודאית או בטוחה, מציעים גם הם הסבר למאמציו להיטמע במקום. בשונה מהאב, המסור לעבודה ומעורב בחיי המושבה, האם מתוארת כמי שמאסה במושבה, בבית המתפרק ובאורח החיים העמלני האפור של המשפחה. ספרי ההיסטוריה שלה, הפרוטומה של שופן וספרי השירה שהיא שומרת עליהם כבבת עינה תורמים לעיצובה כגיבורה מוחמצת, שחיי העמל הציוניים חונקים אותה וחוסמים את שאיפותיה הרוחניות. הנגינה בכינור, שיוליק שב ומתחמק ממנה ומייצגת את ההביטוס הבורגני, מתפקדת כפיצוי על חיי העמל האפרוריים ועל שאיפותיה המוחמצות של האֵם. מיאוסה מהחיים במושבה הפרובינציאלית עולה מהמשפטים הקצרים שהיא ממלמלת לעצמה – "למה באתי הנה?" (עמ' 59), "זה בלתי־אפשרי כאן, הבית הזה" (עמ' 62), ומכמה צמתים עלילתיים שבהם נדמה כי היא עלולה לעזוב את הבית.

ב"תנור", הפרק השלישי בנובלה, מתוארת התקרבות עדינה בין האם למורה קיפניס, שהוזכר קודם. קיפניס הוא מורה בבית הספר העממי, רווק מרושל ונטע זר במושבה,

70 Robert Frost, "The Road Not Taken", *Mountain Interval*, New York, NY: H. Holt, 1916, p. 9

71 על אפיזודת הפרה ראו ברשימתה של נעמה צאל, "השבת של ישעיהו קורן", הארץ (5/4/2013).

שמגיע לבית המשפחה פעם בשבוע כדי להתקלח. האם חובבת הספרות מוצאת בקיפניס מפלט מחיי העבודה וממעשיותו האפרורית של האב, המשכיל פחות ממנה. נוכחותו של קיפניס, המביא עימו לַבַּית ספר של המשורר ביירון, מלבה את תחושת ההחמצה של האם ואת השפעתם השוחקת של חיי העמל במושבה. בשונה מהאב, החפצים הקשורים לאם כמעט אף פעם אינם ממלאים את התכלית שנועדה להם: הספר של ביירון נשאר בביתם, אך האם מעדיפה לחפש תמונה של המשורר שכתב אותו. יחסה הבלתי תכליתי של האם לחפצים, יותר משהוא מבטא שאיפה בורגנית ל"תרבותיות", הוא משקף את אותן אפשרויות שהוחמצו בחייה ונשחקו עד דק במושבה.[72]

התיאור המפורט של חיפוש האם אחר התמונה של ביירון מכיל בכל רגע את הפעולה הפשוטה שהיא מבצעת, אך גם את האפשרות שהיא לא מממשת:

> היא פתחה את הדלת לחדר־השינה שלהם, נכנסה אליו, הדליקה את האור והשליכה את הספר הקרוע על מיטתם. [...] בבת־אחת היא פתחה את דלת הזכוכית של המדף התחתון ושלפה ממנו את הספרים. קבוצה אחר קבוצה משכה את הספרים והניחה אותם על המיטה [...] אחר־כך ניגשה אל ארון־הבגדים הגדול שמול מיטתם, לצד החלון, ופתחה אחת מדלתותיו. [...] היא פתחה את המגירה התחתונה, הוציאה את כל תכולתה ודחסה אותה למגירה שמעליה. (עמ' 59–60)

כל מגירה שנפתחת מעלה את האפשרות שהאם, שהצהירה קודם שהיא "לא נשארת פה", תממש את איום העזיבה – ובהיסגרה מסכלת את האפשרות הזאת כמעט מייד: "אחר־כך אספה את הספרים שלה מן המיטה, הכניסה אותם למגירה שפינתה, וסידרה אותם בשתיים־שלוש ערמות" (עמ' 60). הדרמה הבלתי מוגשמת נוכחת בכל אחת מפעולותיה, המתוארות מבעד למבטו של יוליק, שאינו יודע מה תהיה הפעולה הבאה ולכן משתתף בציפייה לעזיבת האם וחרד ממנה. גם לאחר שהאם מחזירה את החפצים לארון, וברור שאינה עוזבת, האפשרות האחרת ממשיכה להיות נוכחת במעידתה על המדרגה שעל סף החדר: הספר "החל לגלוש על גופה [...] היא תפסה את הספר בשתי ידיה, התנודדה לרגע,

72 הסיפורים האחרים בקובץ, המלווים את הנובלה, הם במידה רבה ניסיונות להגשים את אותן אפשרויות שלא מומשו ולתאר דרכים אחרות שבהן היו יוליק והוריו עשויים ללכת. קובץ הסיפורים כולו בנוי במתכונת של נושא וריאציות – כל סיפור הוא וריאציה של קודמו, מממש את האפשרות שהוחמצה בו ומתווה דרך נוספת שלא נבחרה. למשל, בסיפור "הרים כחולים, כמו ים", המספר גם הוא על יוליק ועל הוריו ומתרחש לאחר קום המדינה, אימו של יוליק חוצה את הגבול האסור כדי לקטוף נרקיסים ופורצת את חיי העמל האפורים של המושבה והמשפחה. לעומת דמותה ב"יוֹליק", האם ב"הרים כחולים, כמו ים" מתמסרת לתשוקתה ליופי ומסכינה עם אובדן השליטה הכרוך בה. על חזרה ועל הדמיון של יצירת קורן ליצירה מוזיקלית ראו, עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 119.

והזדקפה" (עמ' 61). הספר של ביירון, שהאב זורק בחמת זעם על הרצפה, ממשיך להזכיר את החמצת האם ואת האפשרויות שעמדו לפניה ולא מומשו.[73]

ייצוג העקבות, השיירים והאפשרויות שנזנחו, בצד המחסומים המוצבים בפני התערות גמורה במרחב, בולטים אפוא לא רק בייצוג הנוף הטבעי והחברתי על הקשריו האקולוגיים והפוליטיים, אלא גם ברובד המשפחתי והדומסטי של הסיפור. הדרמה המשפחתית מתרחשת בעולם הדוממים ובתיאור המפורט של פני השטח הנראים, שמובלעים בהם אזורים של עיוורון ואי ידיעה. עידן לנדו כתב כי הילדים בסיפוריו של קורן "מצויים תמיד במין שניות תודעתית של ידיעת־יתר וחוסר מודעות; הילד רואה הכל ושומע הכל ועדיין מצוי על סף הידיעה האמיתית".[74] הטקסט מדגיש את ניסיונו של יוליק לפענח את סודות הקיום (סודות הטבע, סודות המשפחה) ועומד על החסמים ההכרחיים העומדים בפני הראייה, אך גם ממחיש כיצד אפשר לחוות את העולם ולממש את מלוא הפוטנציאלים שלו דרך הנעדר או דרך מה שנשלל ואי אפשר לדעת אותו באופן גמור. על־פי מרלו־פונטי, ה"בלתי נראה" נמצא בתוך מעבה הנראה עצמו – "מהותו של הנראה היא היותו בעל מילוי של בלתי־נראה, במובן הצר, שאותו הוא מנכיח כהיעדר מסוים".[75]

ההיעדר הוא העומד במרכז הפרק "הובלה", המקיף יום אחד בחיי המשפחה שבו האם נוסעת לרופא בעיר, ואף שההורים אינם מספרים ליוליק מדוע, מצירוף הפרטים העלילתיים אפשר להבין שהיא נוסעת כדי לעבור הפלה. דאגתו של יוליק ומצוקתו לנוכח ההדרה מסודות המשפחה אינן נמסרות דרך מחשבותיו המילוליות או תיאור של רגשותיו, אלא באמצעות הקליטה החוזרת של עקבותיה המוחשיים של האם, המסמנים נוכחות והיעדרות.

לפני שהיא נוסעת, האם משאירה אחריה פסי אודם על לחיו של יוליק ושובל של מי קולון, המלווה אותו עד שהיא חוזרת הביתה. סיב של בשר מקציצה שהכינה הסבתא ושאכל בתחילת היום נשאר בפיו, מציק ומזכיר את השיבוש בשגרת היום ואת היעדרותה של אימו: "הוא מישש אותו בלשונו, לחץ עליו, מצץ אותו, ניסה לסלק אותו, אבל הסיב לא יצא, התבצר במקומו, אפילו שארית של טעם לא עלתה ממנו" (עמ' 91). יוליק עוקב אחר עקבותיה של אימו, הנוסעת לבית החולים: "הוא הלך בעקבות העגלה, בין החריצים החדים שקרעו גלגלי הברזל בקרום הדק שציפה את החול. הוא פסע לאט, צעד אחר צעד, נזהר לא לפגוע בקרום היבש" (עמ' 81). סיב הבשר וריח האו־דה־קולון, כמו העקבות

---

73 את האפשרות שאינה מתממשת או "הדרך שלא נבחרה" אפשר להגדיר כ"פונקטום" של התמונה המילולית שכותב קורן. האפשרות הבלתי נראית, שלא יצאה לפועל ואינה יכולה להיות מנוסחת או מיוצגת ללא האפשרות האחרת שמומשה, היא המנקזת אליה את הסיטואציה הנרטיבית כולה ואת קריאתה, בדומה לפונקטום שהגדיר רולאן בארת בכתיבתו על צילום: "אם מכוון הוא ואם לאו, הרי הוא בבחינת תוספת; הוא מה שאני מוסיף לתצלום **ואף־על־פי־כן כבר נמצא שם קודם־לכן**". רולאן בארת, מחשבות על הצילום, מצרפתית: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 59 (ההדגשה במקור).

74 עידן לנדו, "לראות את הכל, על סף הידיעה", הארץ (5/4/2013).

75 מרלו־פונטי, הערה 38 לעיל, עמ' 76.

שמותירה העגלה, מייצגים את חסרונה של האם ואת השלכותיו על שגרת היום, ובה בעת את נוכחותה המתמדת הטבועה במסמנים של היעדרה המטריד.

היעדרה של האם מיוצג באופן החריף ביותר בחיתול קרוע שהיא משאירה אחריה, לאחר שהקיאה והשתעלה לתוכו. תיאור מצבו המשתנה של החיתול מחליף את הסבר נסיעתה של האם ההרה ואת מסירת רגשותיהם של יוליק ושל אביו בעקבות הנסיעה. זמן קצר לאחר שהאם נוסעת יוליק מוצא את החיתול הבודד תלוי על חבלי הכביסה. בהמשך היום החיתול כבר כמעט יבש, "אבל זבובים עוד עטו על ריחו, חגו וזימזמו סביבו" (עמ' 93). אחר כך האב מטביע את זיעתו בחיתול, מרטיב אותו שוב ולא מוריד אותו מהחבל, כמו מבקש לשמר את פעולתה האחרונה של האם ואת רטיבות החיתול עד שתחזור הביתה, ותשיב את הסדר הטוב על כנו. בעיצוב החיתול כמוטיב סמלי חורג הטקסט מפואטיקת "פני השטח" האופיינית לו, וכך גם קריאתי שלי מוטיב זה: החיתול הוא שלוחה מטונימית טוטמית של האם, המסמנת את תפקידה במבנה המשפחתי ואת התערערות המבנה עם היעדרותה, והוא מבליע את הסיבה שבעטיה הלכה האם לרופא. שיבתה הביתה לאחר שככל הנראה עברה הפלה בניגוד לרצונו של האב אינה מביאה את המשבר אל סיומו, כפי שאפשר ללמוד ממצבו של החיתול בסוף הפרק, החותם את הנובלה כולה: "הסמרטוט הזה לא יתייבש אף־פעם" (עמ' 141). יוליק מוצא את החיתול הלבן הזוהר מהגשם מתגולל בבוץ ותולה אותו מחדש על החבל. החיתול המלוכלך התלוי עדיין, מסמן את השיבוש בשגרת חיי המשפחה, אך בה בעת מאשרר את שייכותה של האם ל"שבט" המשפחתי ואת מחויבותה לו, ולו בעל כורחה. ההתעכבות של הטקסט על סימניו הפיזיים של ההיעדר, המונכח תמיד במרחב הציבורי והביתי, מצביעה על מה שבלתי נראה ובה בעת חקוק בתוכו, ואף פעם לא מגיע לידי מיצוי תפיסתי. העבר ממשיך להתקיים בהווה והוא לפוּת בתנועות ובאובייקטים הארציים והיום־יומיים ביותר.

לסיום, אני מבקשת לחזור ליחסים בין "פני השטח" ל"מעמקים" של הנרטיב ולשאלת פרשנותו של הרובד הסמוי, הבלתי נראה. בפרק "הובלה" יוליק נוסע עם אביו בעגלה, וכזכור, מבקר בכפר הפלסטיני, בזמן שהאם נעדרת מהבית. בדרך הוא פוגש בילד פלסטיני הרועה עדר פרות, לרבות אותה הפרה הנעצרת ומסרבת לעבור את התעלה. סיפור הפרה נמסר פעמיים במהלך הפרק, בשתי דרכים שונות. יוליק, מציין הטקסט פעמיים, "לא הסיר ממנה את עיניו" (עמ' 73, 75). גם בילד שב יוליק ומביט, ועיניהם נפגשות פעם אחת להרף עין: "עיניו הבריקו, ניצוץ שהבזיק מהן פגע לרגע בעיניו של יוליק ונעלם" (עמ' 75–76). בהמשך היום, כאשר הילד פצוע, יוליק חש את מבטו הנח עליו בצורה פיזית ממש:

> זיק נגע בעיניו של יוליק. הוא הסתכל בסבך. לרגע נעלם הכל, רגלו רעדה, מבט חד פגע בו. משולי הדרך הציץ ביוליק פס הפיח השחור המתפתל סביב מקלו של הרועה [...] המבט החד שפגע ביוליק לא סר ממנו. לאט־לאט הוא הבחין בצללית האדם השחורה שמסתתרת מאחורי הענפים והעלים. [...] הנער, שהתחבא בין הענפים הצפופים והשורטים, יצא החוצה. [...] נפיחות עטפה את עינו השמאלית וחלק ממצחו. [...] עיניו

נצצו. ידיו היו שמוטות לאורך גופו. הוא לא נגע בנפיחות שעטפה את עינו. (עמ' 133–134)

תיאור מפגש המבטים בין יוליק לילד הפלסטיני וחוויית המבט שנגעע ביוליק ממחישים היטב את הדגשת הפיזיות של הראייה ואת ההתנגדות שמעמיד הטקסט של קורן לקריאה פסיכולוגית או פוליטית רוויה של המבט. יוליק אינו מבקש לזהות או להבין את מקור אחרותו של הילד, ואינו קובע הבדל או דמיון ביניהם. יותר משמתואר כאן מפגש של מבטים, על כל המשמעויות שהוא נטען בהן (סובייקטיביות, אובייקטיביזציה, אחרות), מתואר מפגש פיזי בין שני זוגות עיניים, הפוקדים יחד הוויה ממשית, המוארת מכוחה של השמש.

תיאור מפגש העיניים, כמו גם עינו הפגועה של הילד הפלסטיני, מכילים רובד סמלי פוטנציאלי. הניצוץ מבזיק אל עיניו של יוליק היהודי מעיניו של ילד פלסטיני, הנפגעות בהמשך. אך נדמה כי מבנה המשפט של קורן במפגש הראשון ("עיניו הבריקו, ניצוץ שהבזיק מהן פגע לרגע בעיניו של יוליק ונעלם") מבקש למנוע את מימוש הפוטנציאל הסמלי הגלום בניצוץ המבזיק. המשפט הקצר מתאפיין בהתאמה מוחלטת בין מֶשֶך המפגש למֶשֶך תיאורו. היעלמותו המהירה של הניצוץ ("ונעלם") וחתימת המפגש הראשון בהיעלמות הזאת חושפות את העובדה כי מימוש הפוטנציאל הפרשני הסמלי אפשרי רק בנוכחותו של זוג עיניים נוסף, זה של הקורא או הפרשן, ש"יאריך" את משכו הקצר של מפגש המבטים ויחדור למפגש הגשמי האינטימי של שני זוגות העיניים.

המעצור שמציב כאן קורן בפני פרשנות סמלית הוא, כאמור, אחת הסיבות להתקבלותו האיטית והחלקית בקאנון הישראלי. את יחסי הייצוג בין מבנה השטח למבנה העומק של הנרטיב בסיפוריו אפשר להקביל ליחסים בין ה"נראה" ל"בלתי נראה" על פי מרלו־פונטי. הבלתי נראה אינו סטרוקטורה מופשטת (מבנה עומק) המשתקפת בנראה, והנראה אינו כלי לייצוג או להסמלה בלבד (מבנה שטח). במקום זאת, הבלתי נראה מונכח בשיירים הפיזיים ובחריצים הריקים רק לכאורה של פני השטח הנראים. קורן מבהיר לקוראיו כי גם הבלתי נראה, הסודי או הסתום מצוי בהוויית הנראה ומוטבע בו: בחיתול המלוכלך ובחריצי העגלה, בבדלי הסיגריות, בקליפות הגרעינים ובגחלי המדורות.

מבטו של יוליק מתרכז במה שפעם היה "יש" והיום הוא שארית, עקבה או תוצאה אפשרית אחת מני רבות של "יש" שאבד, אך אף פעם לא אַיִן גמור. זהו מבט מפצה, המבקש לעצור את ההתכלות המוחלטת, כפי שהוא מנסה לפענח ולייצג גם את מה שכביכול סמוי מן העין, אך למעשה טבוע בנראה, ב"פני השטח" עצמם.

הקתדרה להגות ופילוסופיה יהודית על שם מרטין בובר, אוניברסיטת גתה, פרנקפורט