



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

01 גיליון
2010 סתיו

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט, זיוה שמיר

רכזי המערכת איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית ענת שטיינדלר

על העטיפה: רישום מאת פרנץ קפקא

ot.kipp@gmail.com

© 2010 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס ברפוס חדקל, תל אביב, תש"ע

התפרקות מכונת הייצור הילידי: קריאה אנטי-אדיפלית ביצירת יורם קניוק

חנה סוקר-שווגר

עוף מוזר בספרות הישראלית

יורם קניוק הוא עוף מוזר בספרות הישראלית. במאמר מקיף על מכלול יצירתו קבע גרשון שקד בנימה ביקורתית כי היא "סובלת מעודף פאתוס ומעודף גרוטסקה"¹. לטענת שקד, אף על פי שקניוק נוגע ביצירתו בפנטסטי, הוא לא הצליח להעמיד סיפורים פנטסטיים מגובשים בדומה לעגנון (ולכן הסתייג מעגנון); תחת זאת נתלה קניוק ביצירתו של ברנר, ששימשה עבורו מעין "תו תקן" וגיבוי ליצירות וידוייות שלא הגיעו לכלל גיבוש אמנותי.²

* תודה לעורכי ולחברי שתרמו רבות לגיבושה של הגרסה האחרונה – למיכאל גלזומן, למיכל ארבל, לחמוטל צמיר, לענת ויסמן ולדורית הרשקוביץ.

1. גרשון שקד, "רשות הזעקה (על יצירתו של יורם קניוק)", עכשיו, 65, תשנ"ח, עמ' 86.

2. שם, עמ' 69.

הביקורת התקשתה לעכל את יצירת קניוק, שנתפסה כחורגת מגבולות "הטעם הטוב". מבקרים לא מעטים קבלו, למשל, על "גלישות לכיוון עומס יתר של שבירי המבע הסוגסטיביים, המוליכים את הקורא מתחושת היסחפות אל תחילתה של עיפות", וחתמו את דבריהם: "גם נמלץ וגם שדוף"³. עם זאת, קומץ מבקרים התעקש כבר בתחילת הדרך להצביע על ייחודה ועל חשיבותה של יצירת קניוק. מבקרים אלו טענו שהביקורת בארץ עדיין אינה בשלה להתמודד עם הפואטיקה החדשה ופורצת הדרך שמציע קניוק. ב-1974, עם צאת הרומן סוסעץ, פסק גבריאל מוקד:

לא ייתכן לערוך כיום את מאזן הסיפורת הארץ ישראלית הצעירה מבלי לקחת בחשבון את נסיונותיו העקשים של קניוק לפרוץ את מעגל ההסגר של השליטה העצמית, התחכום והאיזון, המציינים את הבולטים שבפרוזאיקונים של שנות-המדינה – לעבר דו"ח לוחט ובלתי מעובד על תודעת עצמו ועל המציאות הארץ-ישראלית.⁴

תחת הכותרת "מסע יפהפה לתוך המועקה" שיבח מוקד את החמיקה של קניוק מן הסיפורת הסמלית, שהייתה, בעיני מוקד, בעוכרי הכתיבה של דור המדינה. כמה שנים אחר כך הדגיש גם אורציון ברטנא את חשיבותה של יצירת קניוק: "אין לי ספק כי בכל סקירה של הסיפורת העברית יהיה 'היהודי האחרון' אחת מנקודות הציון הבולטות. כשיגיע עידן הכתיבה הפנטסטית בסיפורת העברית – והוא יגיע – ייאמר: הנה ספר שהקדים את זמנו."⁵

האמת חייבת להיאמר: קובעי הקאנון והטעם בספרות הישראלית משכו ידיהם מיצירת קניוק. עם זאת, איש אינו יכול להתעלם מן השפע היצירתי של קניוק ומן העובדה כי רבים מספריו היו לרבי-מכר, תורגמו לשפות רבות וזכו לביקורות אוהדות ביותר. קניוק אף זכה בשלל פרסים רבי-יוקרה לאורך השנים – פרס ברנר (1987), פרס נשיא המדינה (1998), פרס ביאליק (1999) ועוד. למרות ריבוי הפרסים, קניוק עצמו הרבה לקבול כנגד התעלמות הביקורת מיצירתו. לדבריו, משהו ביצירתו מעורר "מעין טאבו"; גם המבקרים שאהבו את ספריו, טען, "אינם מעזים לכתוב זאת."⁶

3. עמלה עינת, "על 'היהודי האחרון' לירם קניוק", עיתון 77, 31, 1982, עמ' 53-54.
4. גבריאל מוקד, "מסע יפהפה לתוך המועקה, על הרומאן סוסעץ לירם קניוק", ידיעות אחרונות, "תרבות, ספרות, אמנות", 29.3.1974.
5. אורציון ברטנא, "אנטומיה של המלנכוליה היהודית: הערות נוספות על 'היהודי האחרון'", לבוא חשבון – מסה וביקורת, אל"ף, תל-אביב 1985, עמ' 103. ברטנא הצביע על הסתייגותה של הביקורת מיצירת קניוק, "כמוקצה מחמת מיאוס", והסביר זאת באי-מוכנות לקליטת ספרות מקור שאינה ריאליסטית – מוכנות שהתקיימה, לטענתו, בנוגע לספרות מתורגמת, "מקפאק ועד מדע בדיוני". ראו גם ישראל ברמה, "בחיפוש אחר 'אני' האבוד: עיון ביצירתו של יורם קניוק", עכשיו, 45, 1981, עמ' 240-248; הלל ברזל, "דרך הסיפור של יורם קניוק", עלי שיח, 7, 1979, עמ' 172-190.
6. מעין הראל, "שלוש זערור, דרור משעני, שירה סתיו ויגאל שוורץ", כמו אחד שהגיע ממקום

אכן, קניוק הוא עוף מוזר בספרות הישראלית. עוף עטוי "שלושה מיליונים של נוצות", שכל אחת מהן נמרטה במהלך השנים בידי הביקורת. ומה שהביקורת הותירה, מרט קניוק בעצמו.⁷ לא בכדי אני כותבת "שלושה מיליונים של נוצות". הדימוי שאול ממאמרה של סוזן סונטאג על "הרגישות הקאמפית". קאמפ, כותבת סונטאג, "הוא אישה הפוסעת בבגד העשוי שלושה מיליונים של נוצות".⁸ הקאמפ הוא אסתטיקה קיצונית ובומבסטית, רבת-יומרה ובה בעת כופרת ברצינותה. נראה כי כדי להבין את מקומו של קניוק בספרות העברית צריך להתחיל ביסוד הקאמפי שב"פרסונת המחבר" שלו ובימרה הגלומה ביצירתו: היומרה הכרוכה בהתמודדות עם טראומת השואה ברומן הפרוע והטרנסגרסיבי אדם בן כלב (1968), היומרה שבפרישת מאה שנות "חישול וחיסול" של הציונות, כפי שהוא מספרן בסיפור על דודה שלומציון הגדולה (1975), והיומרה לגולל את כל תולדות העם היהודי ברומן המונומנטלי-היסטרי היהודי האחרון (1981).

ללא ספק, יש משהו מן הדמות הקאמפית בקניוק, במאמץ של אדם אחד לספק מעין אנציקלופדיה יהודית אלטרנטיבית, להמציא את עצמו בכל פעם מחדש, לברוא בכל פעם סגנון אחר⁹ ולהיות נוכח בכל האירועים המכריעים בחברה הישראלית ובזו האמריקאית: קניוק מספר שביאליק היה סנדקו, שאביו היה מזכירו האישי של דיזנגוף, שהוא עצמו לחם בפלמ"ח ואף נכח בהצלת בתו של אלתרמן ובכתיבת "שיר משמר" באישון לילה, שהיה חברו של נגן הג'אז צ'רלי פארקר, שניהל רומן עם בילי הולידיי ושזכה להציל את הקריירה הדועכת של פראנק סינטרה.¹⁰ וכשהשנים חולפות וכבר אין בכוחו לגמוא מרחקים בקלילות שבה עשה זאת בצעירותו, מגיע עד לביתו צלצול טלפון ממלכת אנגליה.¹¹

אבל הקאמפ איננו רק ביטוי ליומרה שבפרסונת המחבר של קניוק. הקאמפ חשוב כאן לענייננו כדי להסביר את קשיי התקבלותו של קניוק אל חיק הקאנון הישראלי, שכן הקאמפ הוא גם תת-תרבות הכופרת בערכי האסתטיקה של תרבות העילית, בערכים של איפוק ואנינות. אף על פי שקניוק הספיק לשרת בפלמ"ח ולכתוב כמה סיפורים שעסקו בחוויית מלחמת השחרור, הוא התקשה להתאים עצמו לסגנון הריאליסטי-רפורטז'י של

- אחר [ראיון עם יורם קניוק], "מכאן, ג', 2002, עמ' 180-198.
7. למרות תלונותיו, קניוק מעולם לא התייחס ליצירתו ברצינות-יתר ופעמים רבות ידע הוא עצמו להצביע על פגמיה.
 8. סוזן סונטאג, "הערות על קאמפ", תרגום ר.ג., סרטים: כתב עת לקולנוע וטלוויזיה, 3, 1987, עמ' 51. בהקשר זה ראוי להעיר כי יצירתו של קניוק זכתה לשבחים מפי סוזן סונטאג ומובאות מדבריה מתנוססות על העטיפות האחוריות של תרגומי ספריו לאנגלית.
 9. קניוק מעיד שהוא נהנה להתנסות בכל פעם בז'אנר אחר: "ספרי מתח לצד אפוסים רחבי יריעה, רומן רומנטי לצד ביוגרפיות ואוטוביוגרפיות" (ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 185).
 10. ראו שם, וכן יורם קניוק, "הסיפורים שנהיו לסיפור חיי", בתוך: רות קרטון בלום (עורכת), מאן נחלתי את שירי, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב 2002, עמ' 65-74; הנ"ל, חיים על ניר זכוכית, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב 2003.
 11. יורם קניוק, המלכה ואני, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל-אביב 2001.

דור תש"ח. "הדור ההוא", דור הפלמ"ח, "כתב סיפורים ריאליסטיים", העיד קניוק בראיון, "ואילו אני כתבתי כמו שעושים צחוק מאלוהים":

סיפורי היו – מה שאז לא ידעתי, אבל היום אני כבר מכיר את המלה – סוריאליסטיים; סיפורי זוועה על החוויות מן המלחמה, מלוויים בהומור שחור על אודות מוות וכאב, כי ירשתי מאבי "היקה" את הגליצאיות היקית שלו שגרסה שכשרע מספרים בדיחות על הכאב.¹²

בה בעת התקשה קניוק להתאים עצמו גם לעקרונות הפואטיים המאופקים של דור המדינה. היה עליו להמתין לסופרי שנות התשעים, דוגמת אורלי קסטל-בלום, אתגר קרת ועוזי וייל, כדי שהביקורת תסכין לקבל את האופן שבו הוא מחבר בין המונומנטלי, הטרויאלי והקיטשי.¹³ שלושים שנה המתין אדם בן כלב עד שזכה לחיזוק־מה כאשר רועי רוזן נכנס להיכלי מוזיאון ישראל עם תערוכתו "חיה ומות כאווה בראון", כניסה שאף היא לוותה בשערוריה ובוויכוח קולני.¹⁴ חשוב אפוא להדגיש שהקאמפ איננו רק אסתטיקה קיצונית ובומבסטית אלא הוא גם הצעה לתרבות־נגד, אסתטיקה שמבקשת לערער על חוקי התרבות ההגמונית.

ואכן, יצירת קניוק טבועה יותר מכול בחותם ההתרסה כנגד הפואטיקה של דור המדינה, פואטיקה שהתנזרה מכל יסוד של שפע או היפרבוליות, של המוניות או וולגריות: "שירה מבררת דברים מבררים, בזהירות היא בוחרת/ דברים נבחרים", כתב נתן זך בשירו "לומר זאת אחרת".¹⁵ שירת דור המדינה – מתוך דומות מפתיעה לחזון הציוני כולו (ולא בניגוד אליו, כפי שנטען לעתים) – התהדרה תמיד ב"צניעות הרואית": היא התנגדה לכל "הגזמה", ל"הגבהה מונומנטלית מטאפיזית" או ל"הנמכה" והתרפטות קיטשית פופולרית.¹⁶ אין זאת אלא שקניוק לא יכול היה להתמסר לתכתיבי האיפוק והמינוריות של טעם התקופה; בניגוד ליוצרי דור המדינה הוא "חטא" בשתי ההגזמות הללו, הן בחטא ההגבהה ה"נשגבת" והן בחטא ההנמכה הקיטשית.¹⁷

12. קניוק, לעיל הערה 10, עמ' 68.
13. בספרות הישראלית של שנות התשעים זוכה הקיטש למעמד חדש, וראו דוד גורביץ', "מונומנטליות וקיטש בספרות הישראלית", אפס שתיים, 3, 1995, עמ' 29-37.
14. ראו מאירה פריי־להמן, חיה ומות כאווה בראון, קטלוג תערוכה, מוזיאון ישראל, ירושלים 1997; גולן יוסיפון, "סערה בעקבות פתיחת תערוכה במוזיאון ישראל: חיה ומות כאווה בראון", מעריב, 6.11.1997.
15. נתן זך, כל החלב והדבש, עם עובד, תל־אביב 1966, עמ' 77. מובן שאי אפשר להתעלם מן האירוניה הזכית כלפי אופיה המדוד של שירתו, אבל לא כאן המקום להרחיב על כך.
16. גורביץ', לעיל הערה 13, עמ' 31-32.
17. יש לציין כי בניגוד לנורמת האיפוק בשירת דור המדינה, הפרוזה באותה תקופה – ביצירתם של עמוס עוז, א.ב. יהושע ואחרים – התאפיינה בלשון "רשנה" יותר, לשון מטאפורית וסמלית. דן מירון הסביר את ההבדלים בין המגמות בשירה לבין אלה שבפרוזה בכך ששירת "דור המדינה" התפתחה כתגובת־נגד לשירה המטאפורית העשירה של אלתרמן ואילו

תחושת החריגות החברתית של קניוק מתמיהה במידה רבה. כאמור, אף על פי שהיה בפלמ"ח, ואף על פי שאביו היה מזכירו האישי של מאיר דיזנגוף ומנהלו הראשון של מוזיאון תל-אביב, דהיינו חלק מן האליטה התרבותית-פוליטית, משהו נפגם ללא תקנה בתחושת הנבחרות שלו. אולי הייתה זו תגובה על חוויה טראומטית שחוהה במלחמת השחרור ואולי הזדהות עם התרבות הגרמנית של אביו ועם ניצולי השואה שפגש בעת שעבד כימאי על סיפוני אוניות שהגיעו ארצה לאחר המלחמה. קניוק, מלח הארץ, יפה הבלורית והתואר, היה יכול, בדומה ליעקב שבתאי, למלא את תפקיד "הנער הנהדר היפהפה"¹⁸ – יליד הארץ, "הבן הראשון של תל-אביב", הצבר הפלמ"חניק – אבל הוא הרגיש תמיד זר, לא שייך, אבוד, בן חריג. נראה כי תחושת החריגות בחברה עלתה בקנה אחד עם החריגות הפואטית. לכל אורך יצירתו התקומם קניוק נגד התביעה של הספרות הקאנונית לדיוק, לשלמות ולקוהרנטיות, ובמרבית יצירותיו פרץ את גבולותיה וחרג מגבולות "הטעם הטוב" – כל זאת למרות ולצד כמיהתו האדירה להשתייך אל הקאנון ואל הקהילה הספרותית.¹⁹

למען האמת, יש משהו מבלבל בפרסונה שמציג קניוק ביצירתו ובראיונות עמו: הוא מבקש להגדיר עצמו כיהודי ולא כישraelי – "אני יהודי שכותב עברית, אבל אני סופר ישראלי", הוא מצהיר²⁰ – אך בה בעת הוא יושב בקפה תמר, מקום המפגש של חברי פלמ"ח שלידים הפלמ"ח לא פורק מעולם, ומעיד: "אפשר להגיד שזה בית הכנסת שלי".²¹ יתרה מזו, קניוק מבקש לגלות מחדש את הקול היהודי אבל נושא נאומים בזכות הטהרנות העברית, כנגות הארמית והאנגלית ובזכות השיבה לשפה התנ"כית וההתנערות מן השפה המשנאית:

אני כותב בסגנון מקראי, לא מפרש כלום. אין אצלי ניתוחים פסיכולוגיים, אין "הוא חשב". הספרות העברית החדשה, מעגנון עד עוז, הלכה על המבנה

הפרוזה של "דור המדינה" התפתחה כתגובת-נגד ללשון הרפורטז'ית של הפרוזה בדור תש"ח. עם זאת, חשוב להדגיש כי גם כאשר הפרוזה המוקדמת של א.ב. יהושע הרשתה לעצמה להרבות בעודפויות לשוניות, היא שמרה על קוהרנטיות ועל גישה פסיכולוגיסטית-סמלית מנומקת, שאינה דומה ל"הגזמה" של קניוק; וראו דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", בתוך: שלושים שנה שלושים סיפורים, בעריכת זיסי סתוי, ידיעות אחרונות, תל-אביב 1993, עמ' 397-427.

18. על פרסונת המחבר בכלל ועל זו של יעקב שבתאי בפרט ראו חנה סוקר-שווגר, מכסף השבט ממעונות עובדים, יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר, תל-אביב 2007.
19. חשוב לציין שייצירת קניוק איננה אחידה. יש בה ספרים קלים לעת מצוא, ספרים בידוריים שנענים לדרישת הקורא, ולצדם ספרים "קשים לעיכול", פרויקטים גרנדיוזיים התובעים מן הקורא התמודדות לא פשוטה עם יצירות מורכבות העולות על גדותיהן. גם מבחינה ז'אנרית ניכר אפוא ביצירתו מתח בין תת-תרבות לתרבות "גבוהה". על הגיון הז'אנרי ראו גם הערה 9 לעיל.
20. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 183.
21. חגית כהן, "אנרכיה עושה טוב למשפחה", מקור ראשון, 8.2.2006.

המשנאי. אף פעם לא אהבתי אותו. אנחנו מושפעים מדי מהמשנה, במקום מהמקרא [...] היתה לנו שפה נהדרת, וכבר במאה הראשונה בגדנו בה עם הארמית, שהיתה השפה של המזרח, סוריה ולבנון. והארמית של היום היא האנגלית, הפילגש החדשה של העברית.²²

כפל הפנים והעמדה הסותרת הזאת אפשריים אולי רק ביצירה קאמפית. סונטאג מציבה את הקאמפ הן בניגוד לאמנות ה"גבוהה" – נוסח ה"פנתיאון של התרבות העילית: אמת, יופי, רצינות. אמנות שמצליחה להיות מה שהינה ולהגשים את כוונתה (רמברנדט, דנטה, בטהובן) – והן בניגוד לאמנות הקצוות, אמנות שמטרתה לשבש את ההרמוניה, למתוח את גבולות המדיום, לכתוב אמנות פרגמנטרית ולהתמודד עם אי-אפשרות היצירה (קפקא, רמבו וסאד). לטענתה, הקאמפ "מתכחש הן להרמוניות של הרצינות המסורתית והן לסיכונים הכרוכים בהזדהות גמורה עם מצבים קיצוניים". הקאמפ מסרב לרצינות שהכזיבה. אולי רק ממרחק אפשר שיצירה קאמפית תעורר אמפתיה: "כאשר הנושא הוא חשוב, וכאשר הוא בן זמננו, עלול כשלונה של יצירת אמנות לעורר את זעמנו. הזמן עשוי לשנות זאת. הזמן גואל את יצירת האמנות מרלוונטיות מוסרית, מעביר אותה לתחומה של הרגישות הקאמפית".²³ לכן צריך היה להמתין עד שיחלפו שנים לא מעטות כדי שאדם בן כלא יזכה לאהדת-מה, כדי שיזכה לביצוע תיאטרון גשר ואף – לא ייאמן – לביצוע קולנועי בבימויו של פול שרדר.²⁴

המונח "קאמפ" חשוב אפוא לדיוננו בשל היותו מסמן של "תת-תרבות", בניגוד לערכי האסתטיקה של תרבות העילית – עניין מכריע להבנת קשיי ההתקבלות של יצירת קניוק. אך המונח חשוב מטעם נוסף, חשוב לא פחות – היותו מסמן של מודל גרנדיודי השייך עדיין לאסתטיקה המודרניסטית.

במאמר זה אני מבקשת להצביע על ייחודה של יצירת קניוק תוך מיקומה בצומת של שלושה צירים הכרוכים זה בזה. הציר האחד הוא זה הנמתח בין הקוטב המודרני לקוטב הפוסטמודרני. כפי שאראה, יצירת קניוק כופרת בערכי המודרניזם ובאחדות המודרניסטית אך בה בעת היא רוויה נוסטלגיה אליהם; זו יצירה הנעה בין הנשגב המודרני ל"נשגב ההיסטרי" הפוסטמודרני. הציר השני עניינו אופני ההתבוננות בפרויקט הציוני. מלכתחילה נדמה כי קניוק מכריז שאין ביכולתו לדבוק בנאיביות בחזון הציוני אך בד בבד הוא מנהל אתו רומן לווהט, מתגעגע ונוסטלגי. היחס המורכב כלפי הפרויקט הציוני יבחן דרך המושג "ילידיות". כפי שאראה, קניוק כמֵה להיות יליד, אך הוא גם

22. שם, שם.

23. סונטאג, לעיל הערה 8, עמ' 51.

24. ההצגה אדם בן כלא הועלתה במבנה קרקסי בביצועו של תיאטרון גשר. הסרט, קר-פרודוקציה אמריקאית, גרמנית וישראלית, הופק ב-2008. המושג "קאמפ" הולם מאוד את הקולנוע – את הוליווד ואת חיקוייה ב"בוליווד". על הסרט חימו מלך ירושלים בבימויו של עמוס גוטמן, כיצירה שהציעה שילוב ההולם את יצירת קניוק בין מיתוס מלחמת השחרור לבין ברק הוליוודי קלאסי, ראו אורי קליין, "אדם בן כלא: איילת זורר נובחת", הארץ, 26.2.2009. זהו, כמובן, שילוב קאמפי במהותו.

מכיר בהיות היליד מוצר מומצא ומופרך, ולמעשה הוא מצביע על התפרקות מכונת הייצור הילידי. אופני ההתבוננות בפרויקט הציוני כרוכים אצלו ללא הפרד במתח שבין ייצוג מודרניסטי לייצוג פוסטמודרניסטי. יצירת קניוק מתחככת בנרטיבים הגדולים של המודרניזם: היא מעמידה פנים כאילו היא מגוללת את הסיפור ההיסטורי הגדול של העם היהודי (היהודי האחרון, אדם בן כלב) ושל הפרויקט הציוני (הסיפור על דודה שלומציון הגדולה), אך יחד עם זאת היא טורחת בכל דרך לפרק את "הסיפור הגדול" של העם והלאום ולהציגו כאילו אינו אלא תוצר של "קניבליזציה אקראית" של אירועים היסטוריים.²⁵ מה שנראה בתחילה כסאגות היסטוריות מתברר בסופו של דבר כאוסף עצום של דימויים, סטריאוטיפים ומחזות ראוה.

הציר השלישי עניינו הפרשנות הפסיכואנליטית: לצד פירוק הסיפור הציוני והסיפור ההיסטורי הליניארי, קניוק מסכל למעשה כל אפשרות של ממש לקריאה פסיכואנליטית ביצירתו, וזאת בניגוד למגמות רווחות בספרות דור המדינה ובביקורת הספרות העברית, מעגנון ועד יהושע ועד בכלל. למעשה, קניוק מציג עמדה כפולה כלפי הפרשנות הפסיכואנליטית. מצד אחד, יצירתו מפתה את הקורא לנסות לפענח את הטראומה הנדמית כחבוייה בכל דף מדפיה: טראומת המלחמה ב'48' כנער לוחם בפלמ"ח, טראומת הריגת הילד הערבי, טראומת השואה ועוד. מצד שני, כפי שאראה, יצירה זו משבשת כל פרשנות פסיכואנליטית אפשרית ואף מאלצת אותנו להציע קריאה אנטי-פסיכואנליטית ואנטי-אדיפלית, בניגוד לאופיה האדיפלי המובהק של היצירה העברית בארץ-ישראל, שתחילתה בסיפור אהבה בין החלוצים לאמא-אדמה והמשכה ביצירת דור המדינה, הטבועה בחותם המתח האדיפלי בין דור "האבות המייסדים" לבין דור הבנים ה"אבוד" שנתבע להמשיך ולשאת על כתפיו השחוחות את המפעל הציוני שכונו האבות.²⁶

קניוק אינו מוותר לחלוטין על הפרויקט הציוני ועל הפנטזיה הילידית להיוולד כבן המקום, מתוך האדמה, והוא גם אינו מוותר לחלוטין על מעמדו כמלח הארץ, אך יחד עם זאת הוא נאחז במעמדו כ"ילד הרע" וה"דחוי" של הספרות הישראלית הבוועט בקאנון ושוחט פרות קדושות – והתוצאה היא "נשגב היסטרי". קניוק מממש את החזון הציוני-ילידי, אך בה בעת, באופנים שונים, הוא מפרק ומפוצץ אותו מבפנים. למעשה, קניוק נע ביצירתו בין שני מנגנונים השולטים בו בעוצמה אדירה – הזדהות וביקורת. התחושות הסותרות הללו וההתרוצצות של קניוק בין המודוסים השונים מובילות אל הייצוג ההיסטרי, הטרנסגרסיבי והעודף. עם זאת חשוב להדגיש: ההגזמה וה"פיוץ" ביצירת קניוק אינם משמשים רק לפירוק ולערעור המציאות וערכיה ההגמוניים. למעשה הם משמשים גם לטשטוש העמדות הסותרות של קניוק עצמו כלפי הפרויקט הציוני וכלפי

25. פרדריק גיימסון, פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגום עדי גינצבורג-הירש, רסלינג, תל-אביב 2002, עמ' 42.

26. על המתח האדיפלי בין בנים לאבות בספרות דור המדינה ראו מאמרו של חנן חבר, "רוב כמעוט לאומי", סימן קריאה, 22, יולי 1991, עמ' 328-339. על המתח האדיפלי עד כדי "רצח פואטי" ראו סוקר-שווגר, לעיל הערה 18, פרק רביעי.

הישות הפרובלמטית – "יהדות"²⁷. מאמר זה יבחן אפוא את ההתנדדות של קניוק בצומת המורכב הזה – בין כתיבה מודרניסטית לכתיבה פוסטמודרניסטית, בין כתיבה פסיכואנליטית לכתיבה אנטי-פסיכואנליטית ובין הצטרפות ל"בניין האומה" הציונית לבין פירוקו – תוך התמקדות בשתי יצירות, הסיפור על דודה שלומציון הגדולה ואדם בן כלב.

ילידיות "קאמפית" מודרניסטית: שיבוש המגדר והאותנטיות

הסיפור על דודה שלומציון הגדולה הוא רומן הומוריסטי-גרוטסקי המעמיד במרכז את הדודה שלומציון, בת האריסטוקרטיה האיכרית, שאין גבול לכוחה, לעריצותה ולחיוניותה: הדודה שלומציון "אוהבת דברים שלמים, לכן היא מפרקת אנשים ושוברת אותם" (עמ' 6).²⁸ את סיפורה מגולל אחיינה, הפותח את הסיפור בהלווייתו של נחמיה, בעלה של שלומציון, וחותרם אותו במוחה המסתייד והולך של דודתו המוטלת בבדידותה בבית חולים פרטי בצפון תל-אביב, כ"ארמון הרוס, אל בחורבותיו" (עמ' 190). במהלך הרומן נפרשים קורותיה של שלומציון – פרשת נישואיה לנחמיה, לידת בנה ארפכשד (כפי שהתעקשה לקרוא לו), מי שלימים, מוכה וחבול, יהגר לאמריקה וישנה את שמו לארט בראב, מריבותיה האינסופיות עם בני משפחתה וטקסי ההשפלה שערכה למכריה, שלמרות הכול נשבו בקסמה, ביופיה ובעוצמתה. כל אלה כרוכים במאה שנות תולדות היישוב בארץ, בהקמת העיר העברית הראשונה, תל-אביב, בהגשמת החזון הציוני ובהתפרקותו המהירה. הזמן ברומן נפרש על פני מאה שנה – החל ב-1871, עם הגעתו לירושלים של האדון אודינסקי, אביה של שלומציון, ספסר קרקעות שידע לזהות את תהליכי היציאה מחומות ירושלים ולהתעשר מכך, וכלה בנבואת חורבן כאשר לעתיד להתרחש בשנות השבעים של המאה העשרים.²⁹ גם האדון אודינסקי, שחשב תמיד כמה צעדים קדימה וכמו ניחש את הציונות וגם מימש אותה מבלי שהתכוון לכך, יודע כי "אין תחיה לעם הזה, אין לבנות ולהיבנות בארץ הקשה הזאת, אין הפיכת פירמידה. אנחנו יהודים. היא תתהפך בחזרה ותישבר" (עמ' 144).

ולמרות נבואת החורבן, מבחינה צורנית מציע הסיפור על דודה שלומציון הגדולה

27. ראו רנה ורבין, "להיות יהודי זה ה'דווקא'", אופקים חדשים (מקוון), 16, 30.11.2004.
28. יורם קניוק, הסיפור על דודה שלומציון הגדולה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1975. כל ההפניות לרומן הן למהדורה זו.
29. "שנות תש"ל-תשל"ו התיינה שנות מאבק וחורבן", מכריז בן עמרם, חותנו של אודינסקי, בעקבות נבואה מפי אחד מתלמידי האר"י הקדוש: "ובשנת התשל"ו, כאשר תרעיד האדמה את עיר-הקודש והמסגד המקולל ישקע והר יעלה תחתיו [...] ויתגלו בו סימני בית-המקדש והמנורה העתיקה, ובליסטראות ירדו מן השמים – או אז יבוא משיח צדקנו ויציל את שארית הפליטה ויחל עידן חדש שאין בו זמנים ואין בו רע וטוב ויש בו רק אהבת אלוקים וזוך והתמשכות נצחית של שברים מתאחים" (עמ' 131-132). נבואת החורבן חלה כמובן על מלחמת ההתשה ומלחמת יום הכיפורים, ואילו אפשרות הגאולה הנרמזת בסופה מצביעה על "יציאה חוזרת מן ההיסטוריה", שאמורה להתרחש בשנת 1977 – השנה שלימים תוכרז, כידוע, כשנת "המהפך".

תבנית מגובשת וקוהרנטית. אפשר לראות ברומן זה, שראה אור ב־1975, מעין רגע גבישי בפואטיקה של קניוק, הרף עין של התגבשות צורנית לאחר הפירוק באדם בן כלב (1968) ולפני ההתפרקות בהיהודי האחרון (1981), שני הרומנים החשובים ביותר של קניוק. אף על פי שאדם בן כלב נכתב בשלב מוקדם מאוד בכתיבתו של קניוק, הוא מכיל את כל מאפייני היצירה המפורקת, ההיסטרית וה"עודפת" של קניוק, שתשוב ביתר עוצמה ברומן היהודי האחרון. לעומת זאת, הסיפור על דודה שלומציון הגדולה, שנכתב, כאמור, בתווך שבין שני הרומנים, הדוק הרבה יותר, והוא נתפס בדרך כלל בביקורת כרומן אלגורי.

הסיפור על דודה שלומציון הגדולה נראה כמעין ניסיון לעצור לרגע בתוך ההווה המיטלטלת שלאחר מלחמת יום הכיפורים, להתרחק מעין הסערה ולהתבונן ממעוף הציפור בקורות החזון הציוני – "מאה שנות חישול וחיסול", כלשון הספר. דומה כי רגע לפני התפוררות המבנה מציע הרומן מעין "פואטיקה אדריכלית" של גיבוש ואיחוי שעיקרה ניסיון להתמודד עם קריסת המבנה הציוני אבל היא גם ביטוי פואטי חריג ביצירת קניוק – חריג בלכידותו הצורנית, בהשוואה לשני הרומנים הנזכרים בעלי המבנה המפורר. "הפואטיקה האדריכלית" הזאת מעלה על הדעת את הזיקות ההדוקות שטווה ולטר בנימין בין שירת בודלר לבין הארכיטקטורה של פריז: בנימין הצביע על מעין פואטיקה של פיצוי שהתפתחה בספרות ובארכיטקטורה עם עליית המודרניזם במטרה לכונן מבנים גדולים ולכידים, גם אם באופן מלאכותי ו"סינתטי", רגע לפני התמוטטות הסדר הישן וכתגובת־נגד להלם המודרנה. בשירי ה"זיקות" (correspondances) הצליח בודלר, ולו להרף עין, להתגבר על הקיטוע והשבר של המודרנה ולסנתז חוויה משלימה ומפצה שבעזרתה יצר זיקות חלופיות, היענויות או הקבלות, שהציעו התמזגות ו"אחדות" חלופית, גם אם מלאכותית.³⁰ פואטיקה זו צמחה במקביל לארכיטקטורה המודרנית, שהעמידה "מבנים אוטופיים עצומי ממדים, אשר שטים כאניות קיטור ענקיות על פני התפאורה העירונית של אדמה ישנה שירדה מגדולתה".³¹

נדמה כי אין תיאור הולם מזה לדמותה של שלומציון, בזיקתה לפרויקט בניין הארץ והאומה, ולפואטיקה של הסיפור על דודה שלומציון הגדולה. בלב הסיפור מציב קניוק חיזיון אולטימטיבי של לידה אוטוכטונית, ילידית, מפוארת ואחדותית: זהו רגע עצום ממדים ועוטה הוד שבו נורים חמישה פגזים מאונייה צרפתית לעבר בית החרושת הגרמני של ואגנר וחולפים בשערה של שלומציון העלמה, הניצבת על חוף ימה של יפו בשמלה לבנה

30. ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תרגום דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996, עמ' 86-112. תפיסה כזו של הסימבוליזם של בודלר מדגישה את היסוד המלאכותי והלא־טבעי הנמצא כבר ב"סמל". בכך היא מערערת על ההבחנה החדה בין "טבעי" ל"מלאכותי" ועל ההבחנה המסורתית בין הסמל כייצוג אורגני וטבעי לבין אלגוריה כייצוג מלאכותי. כידוע, בנימין העלה על נס את האלגוריה ככלי ייצוג ההולם את השבר והשרירותיות של המודרנה, בשל הקשר השרירותי המתקיים באלגוריה בין המסמן למסומן (שם, עמ' 23). עם זאת, חשוב להדגיש שהשבר הזה נוכח גם בסימבוליזם, אם כי באופן מוצנע.

31. גיימסון, לעיל הערה 25, עמ' 54.

וזר פרחים בידה. באותו רגע נשגב, כתוב, היא "הולידה את עצמה" (עמ' 96), ואחר כך סיפרה: "התעברתי מעצמי אל עצמי" (עמ' 98). זהו רגע של בריאה עצמית מן החול והים, של התמזגות היופי, הכוח, הלידה, החופה, המוות, הזמן והמרחב. "שם התמזג הכל", מכריז המספר. "הכל קיבל מהות אחת, בלתי ניתנת להפרדה [...]". המשפט: להתעבר מעצמה אל עצמה קיבל משמעות ברורה. היא הולידה את עצמה כדי לא להשתנות עוד, כדי להיחצב, להיקבע סופית בתוך מערכת ההשתנויות הבלתי־חודלה של החיים. היא הולידה את עצמה כדי להיוולד מחדש" (עמ' 103).

הביקורת ראתה בשלומציון אלגוריה לאמא-מולדת, ובמילותיו של שקד, "רקוויאם לאמא-מולדת שפניה עזובה, משום שלא יכלו לשאת את עוצמת הווייתה"³². הניסוח של שקד מציע מונחים דיאדיים של אמא-בן ונמנע מלהתייחס לצלע השלישית בסיפור האדיפלי – הצלע הגברית, האב. אך לשון המספר של קניוק חושפת בבירור כי מדובר פה במעשה הולדה "גברי", שכן שלומציון "הולידה את עצמה" ולא "ילדה את עצמה". יתר על כן, ההולדה הגברית מוכפלת באמצעות סיפור נוסף: "עד היום חיות נשים ישישות [...] המוכנות להישבע ששלומציון נולדה בחיקו של האדון [הוא אביה]. [...] היא יצאה מרחם אמה, זחלה אל האדון [...] נכנסה לתוך קרביו ויצאה שוב, אדומה מדם, כאילו רצתה להגיע אל העולם מתוך קרביו של האדון, אהובה" (עמ' 146). מאחורי הסיפור הדיאדי חבויה אפוא תשוקה להולדה גברית, תשוקה לבריאה עצמית אוטוכטונית גברית. הפנטזיה הילידית האחדותית-כביכול חושפת 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. הפנטזיה הילידית מבקשת להעצים את הגבריות דרך מעשה ההולדה הגברית, אך אצל קניוק היא מוצאת עצמה לפתע מול זהות מגדרית משובשת, יולדת/מולידה, אדומת קרביים, אנדרוגינית. זהות מגדרית מבלבלת ומאיימת זו מושלכת מיד על האישה, בדמותה האנדרוגינית התפלצתית של הדודה שלומציון. מתברר אפוא כי אין זה חיזיון ילידי אולטימטיבי ואחדותי כפי שנדמה היה תחילה, שכן שלומציון חושפת את הפוטנציאל המערער המלווה למעשה כל פנטזיה ילידית: זוהי פנטזיה המנסה לשווא להכיל את השילוש האדיפלי בדימוי גבישי אחד, בלי לתת את הדעת על כך שתוך כדי המאמץ להעצמת הגבריות היא משבשת ללא תקנה את הזהות המגדרית ומכרסמת בדימוי הגברי האחדותי.

את סיפור הלידה מן החולות יש לקרוא במסגרת התשוקה אל הילידיות, שמלווה את הפרויקט הלאומי הציוני מראשיתו. המהגרים שהגיעו לארץ בעקבות התחייה הלאומית ביקשו בכל מאודם להשיל מעליהם את מלבושי הגלות, את דימויי הגוף הפגום והנשי שדבקו ביהודי הגלותי, ולעטות על עצמם את מראה בן המקום, היליד. הסיפור הציוני נקבע בין הנרטיב ההיסטורי היהודי שסופר במונחים של זמן לבין הנרטיב המסופר במונחי מרחב ומבקש לדלג על אלפיים שנות גלות ולשוב אל המרחב המקראי, אל ימי תפארתו של העם העברי בארצו. העברי החדש דומיין כגבר שנולד מתוך האדמה, שגופו

32. שקד, לעיל הערה 1, עמ' 79.

חסון וגברי והחיבור בינו לבין המרחב הוא "טבעי" ו"מובן מאליו". זהו פרויקט המנסה להצניע את שלל הסתירות הכרוכות בו בין "טבעיות" להבניה מלאכותית, בין זמן יהודי למרחב "כנעני" ובין גבריות לנשיות.³³

הרגע הילידי בסיפור של שלומציון הוא אפוא בראש ובראשונה תוצר המאמץ של קניוק להתגבר על שלל הסתירות הבלתי פתירות בסאגה הציונית. מכאן גם ריבוי האוקסימורונים המקיפים את הקורא מכל עבר ומאיימים להתישו: "כלימה מהודרת", "עליצות מלאת תוגה", "פראות מבוימת", "עלטה בהירה" ועוד ועוד. בדומה לפואטיקת ה"פיצוי" של בודלר, נראה כי הרומן מנסה להתגבר על הסתירות ולהצניע את הסדקים בעזרת אחדות אוקסימורונית גבישית שכמו נחצבת מן החולות הנזילים ומצליחה איכשהו, כמעשה פלא, להעמיד דמות, בטרם תשוב ותקרוס אל החול. קניוק אף מעצים את סיפור הבריאה העצמית של שלומציון בעצם מעשה האיחוי בינו לבין סיפורה של תל-אביב, שאף היא מאמינה כי התעברה מעצמה אל עצמה וכמו נולדה מן הים. הסיפור על אותו יום מיוחד שבו נורו חמישה פגזים וחלפו מבעד לשערה של שלומציון הוא גם סיפורה של תל-אביב. ולכן, כאמור, "שם התמזג הכל": "הסיפורים מלאי היראה והמתיקות על חולות יפו, עם דוקטור חיסין על סוס, חבוש מגבעת לבנה, הבא ליילד תינוק עברי באישון לילה [...] הלידה והמוות התאחדו. [...] הכל קיבל מהות אחת, בלתי ניתנת להפרדה" (עמ' 103).

אך למרות העצמת המהות הילידית האחת, הבלתי ניתנת להפרדה, מבצבץ בתוכה סדק נוסף שנפער בלבה – הסדק העמוק שבין מזרח למערב, שכמו מוצנע מאחורי דיוקן ילידי של פיוס והרמוניה ואף על פי כן מסרב להיעלם. לכאורה, לרגע, נראה כי באירוע עוטה ההוד מצליחים להתמזג גם מזרח וגם מערב. שלומציון מתבוננת מוקסמת במפגש בין האונייה הצרפתית לרוכבים התורכים על החוף: "שבויה בקסם הניגוד שבין הסירה המחליקה על המים (כמו המוסיקה של אגם־הברבורים ששמעה בקיץ שעבר בקרלסבאד, בטיולה באירופה עם האדון) לבין הגב המתוח והאלים של בהא־אלדין. פראות למול עדנה, אמרה בלבה, והלא כך צריכים הדברים להיות" (עמ' 87).

אפשר היה להבין את הרגע כמפגש נשגב ומאחד בין אירופה הלבנה, המיוצגת על ידי הספינה הצרפתית, לבין הלבנט המפתה־מאיים המגולם בדמותם של בהא־אלדין השרירי וחסן־בק עקום הרגליים, אך שלומציון עצמה (וקניוק עמה) מזהה "את הצד הפאתטי של המעמד, את הקצין דק־הגזרה המנושק על ידי שלושה תורכים פראיים, השמחים כילדים" (עמ' 92). יתרה מזו, הדודה שלומציון איננה ממהרת לאמץ דימויים ילידיים בנוסח "השומר העברי בגליל", המצטייר בעיניה החשדניות כחיקוי נלעג לבן

33. לעניין זה ראו חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, כתר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ירושלים ובאר שבע 2006; יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות החדשה, דביר, תל־אביב 2007; חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפור העברית, רסלינג, תל־אביב 2007; מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2007.

המקום. תחת זאת היא מציעה פנטזיה ילידית אירופית "משודרגת" המבקשת להיולד במזרח, על חולות יפו, בניחוח תורכי, אבל לפי כללי "טראדיסיון פרנסיזי" (עמ' 92),³⁴ מתוך הכרה בשסעים ובמעשה המרכבה המלאכותי שממנו יצוקה הילידיות. במקום דימוי ילידי כחיבור "אותנטי" ו"טבעי" בין מזרח למערב מוצג כאן "זעם מסוגנן", מחזה במסורת פריזיאנית-קאמפית שיקית. כאן מתגלה ההבדל המובהק בין הדימוי הילידי ביצירת קניוק לדימויים ילידיים רווחים: בניגוד לספרות המזהה בין ילידיות לבין "טבעיות", "אותנטיות", "אמת" ו"יופי", קניוק ער לכך שאין זה אלא נשף מסכות תיאטרלי, חיקוי משוכלל – או, בניסוחו של המספר, "מחווה תיאטרלית מלאה שגב ועשויה אביזרי בימה, אורות, מסך ורקע מצויר" (עמ' 87). בדומה לשירה המודרנית של בודלר, שבה פוסע האדם "בין יערות סמלים",³⁵ גם אצל קניוק נשמטים אזורי החיץ בין מסמן למסומן ובין טבע לתרבות ונוצרת הוויה סינתטית ששוב אין להבחין בה בין "העולם כשלעצמו" לבין ייצוגו הסימבולי/תיאטרלי.

כדי להבין את היסוד התיאטרלי-חיקויי ואת השיבוש המגדרי אצל קניוק מן הראוי לשוב גם אל המושג המודרניסטי שבו פתחנו, "הרגישות הקאמפית", ולקרוא לאורו את סיפורה של שלומציון. הדודה שלומציון הולמת להפליא את מודל האישה הגדולה הקאמפית הטבועה בחותם האקסטרווגנצה. הרגישות הקאמפית ואהבתה ללא טבעי, לתחבולה ולהגזמה נשמעות כך בספרו של קניוק:

כל חייה עומדת דודה שלומציון הגדולה על קו הקץ של עצמה ודגה, בערגה מעוררת תמיהה, את עצמה מתוך מראה ממוסגרת זהב. היא אוהבת את עצמה בצבעים, את העולם היא שונאת בשחור לבן. אחד הילדים שדודה שלומציון הגדולה קוראת להם "הקופים שנולדים כמו חתולים ברחוב וימותו מכנמת" אמר לי פעם שייתכן מאוד כי האשה הזקנה והיפה היא אלוהים מחופש. (עמ' 22-23)

הדודה שלומציון מצטיירת כדמות עצומה, גדולה מהחיים, קצת בדומה לג'רטה גארבו האלוהית: אלייל הטעם הקאמפי, דמות אנדרוגינית, ספק-אישה ספק-גבר, שרבים, כאמור, מוכנים להעיד בשבועה כי יצאה מקרביו של אביה. הקאמפ הוא תמהיל גבישי של קסם, אימה ורחמים: "אני נמשכת בכל עוז לקאמפ", כותבת סונטאג, "וכמעט – בה-במידה – נעלבת בגינו"; הוא תובע מן הקורא "סימפתיה עמוקה המושפעת מרגש של דחייה".³⁶ יש משהו בדמותה של שלומציון – או בכינויה הקאמפי, "פְּרָאוּ שלומזיון" – שכמו קאמפ במיטבו מציע לראות את העולם מזווית אחרת ומפתיעה, לראות את

34. על החזון הציוני של הרצל כפנטזיה אירופית ועל מקומו של הדו-קרב בפנטזיה זו "כדי להשביח את הטון של החברה הטובה באופן צרפתי", ראו דניאל בריארין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת, 11, 1997, עמ' 133.
35. שארל בודלר, פרחי הרע, תרגום דורי מנור, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1997, עמ' 74.
36. סונטאג, לעיל הערה 8, עמ' 47.

”הדברים־שהם־מה־שהם־לא”.³⁷ גם האדון, אביה של שלומציון, מוצג כדמות קאמפית, כעין הרצל מועצם עד כדי היפוכו, ספק כפיל ספק תשליל, שכבר ”בקברים אשר על הר־ הזיתים הוא חזה את קום מדינת היהודים” (עמ’ 140). אף ש”לא היה ציוני”, הוא מתואר כ”ראשון הנגאלים” וכמי שהמתין לראשוני הציונים ”עם חזונו הצמוד לשער פראנק הזהב”, ”מוכן לציונות [ש]היתה צנופה בחזונו המדוד, הפרגמאטי” (עמ’ 138).

נראה כי בסגנון הקאמפי יש משהו שעשוי להסביר את האופן שבו קניוק מציג מצד אחד רגע ילידי מודרניסטי אולטימטיבי ביצירתו ומצד שני משבש אותו ללא תקנה וחושף את היותו חיקוי מלאכותי של סגנון גרנדיזוי. בעצם, סיפורה של שלומציון מיטלטל, כמו המודרניזם כולו, בין מאמץ לבנות מבנים גדולים ומטא־נרטיבים אדירים המנסים ללכוד את ”הסיפור הגדול”, למצוא את נקודת ארכימדס שבעזרתה אפשר יהיה להניע את העולם, לבין הכרה בשבר, בקיטוע ובבלתי ניתן למשמוע. המודרניזם כִּמָּה אל ה”אותנטי”, אך בה בעת הוא מכיר בכישלונו להצביע עליו ולהבחין בינו לבין ה”מלאכותי” וה”חיקוי”.

מִן הַנִּשְׁגָּב הַמּוֹדֵרְנִי אֶל הַנִּשְׁגָּב הַהִיסְטֵרִי הַפּוֹסְט־מּוֹדֵרְנִי

שקד ראה בסיפור על דודה שלומציון את היצירה המגובשת ביותר של קניוק, המצליחה, למרות הקרנבליות והגרוטסקיות, לשמור על איזו אחדות תבניתית.³⁸ ואכן, כפי שראינו, הרומן מייצר רגע אחד גבישי בתוך ה”כאוס” השולט ביצירת קניוק, רגע של אחדות הניגודים בטרם התפרקותם. על אף הקרנבליות – על גבול הנונסוס לעתים – נדמה כי הסיפור על דודה שלומציון עדיין נטוע במודרניות, כהצעה אלגורית שעדיין ניתנת לסימון ולמשמוע. הרומן כמו משמר שמץ של אמונה ונאיביות, רגע לפני ההכרזה על אובדן היכולת לייצר משמעות קוהרנטית. עם זאת, עד מהרה מתברר כי למרות הדמות ”הגדולה מן החיים” שבלב הרומן, ולמרות האחדות הגבישית הנוצרת ברגע הבריאה העצמית, הסיפור מתפרק לרסיסים ומאבד את הקשר החי שלו אל הרפרנט ההיסטורי. המונח ”קאמפ” לוכד בדיוק את רגע המעבר הזה המתרחש ברומן – מן הנשגב המודרני אל הנשגב ההיסטרי, במונחיו של פרדריק גיימסון. התנגדות זו בין הנשגב המודרני לנשגב ההיסטרי הפוסטמודרני חיונית להבנת מכלול יצירתו של קניוק.

גיימסון מפנה את תשומת לבנו לעניין הגובר והולך בקטגוריית הנשגב בעידן המודרני והפוסטמודרני. הוא מחזיר אותנו לקאנט, הנוטל את ההגדרה של אדמונד בֶּרְק לנשגב כחוויה ”גדולה מן החיים” הגובלת באימה לנוכח כוחות אדירים, ומסביר כי קאנט מעניק לנשגב משמעות מורכבת יותר.³⁹ שכן, קאנט כורך את הנשגב בשאלת הייצוג,

37. שם, עמ’ 48.

38. שקד, לעיל הערה 1, עמ’ 78.

39. ראו גיימסון, לעיל הערה 25, וכן Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759), ed. Adam Phillips, Oxford University Press, Oxford and New York 1990

ולמען האמת, בשאלת האי־יצוג, שאלת אי־יכולתו של האדם להעניק ייצוג לכוחות אדירים כל כך. קאנט ממקד את הנשגב בכישלוננו של הדמיון לתפוס את הגודל והעוצמה הנשגבים. בניגוד ל"יפה", שבו מצויים השכל והדמיון בתואם הרמוני זה עם זה, טוען קאנט כי הנשגב כרוך באי־הלימה ובמתח בין התבונה לבין הכוח המדמה: "הפקת הנחת מן הנשגב כל עיקרה לא הנאה חיובית אלא הערצה או כבוד, כלומר היא ראויה להיקרא תענוג שלילי", כותב קאנט.⁴⁰ כוחו של הנשגב מגולם בהתנגשות, בשלילה ובאי־אפשרות הייצוג הכרוכות בו.

ואולם, הפרשנות המודרנית לנשגב הדגישה בו דווקא את היסוד המאחד והמפייס; היא ראתה בו קטגוריה שמטרתה לגשר על פני מתחים ולייצר אחדות איזושהי באמצעות עליונותה של התבונה (שהיא, כידוע, לב־לבו של פרויקט הנאורות המודרני). כלומר, הנשגב משמש את השיח ההגמוני לעתים קרובות דווקא לאישור ולפיוס, לאישור עוצמת ההוד האלוהי, עוצמת התבונה האנושית או הרגש הלאומי. לעתים קרובות הנשגב נועד לייצר דימוי המאשר את המציאות מפרספקטיבה הגמונית,⁴¹ או שהוא "תוצר של שיקום המשבר והסתירות בייצוג".⁴² יש משהו בדודה שלומציון שמפתה לראות בה ייצוג מפייס שכזה, ניסיון להציע נרטיב כולל, דמות גבישית ומבנה ארכיטקטוני המגשרים על פני הסתירות ומניחים לפתח הקורא סיפור שלם ונשגב על החזון הציוני, גם אם אנו פוגשים אותו בשלבי דעיכתו – ארמון בחורבותיו, המעורר נוסטלגיה לימיו הראשונים המפוארים. הנוסטלגיה היא בדיוק ממאפייני הנשגב המודרני, כפי שטוען ז'אן פרנסואה ליוטאר: האסתטיקה המודרנית היא אסתטיקה של הנשגב. היא מתמקדת בהצגת הבלתי ניתן להצגה כתוכן נעדר, "אך הצורה ממשכה, בזכות עקביותה הניתנת לזיהוי, להציע לקורא או לצופה חומר לנחמה ולעונג".⁴³ "נחמה צורנית" זו מקבילה למה שהגדרנו בעקבות בודלר ובנימין כפואטיקה של פיצוי. כלומר, למרות ההיעדר, הצורה המודרנית מציעה איזושהי דמות, איזושהי צורה שלמה, שתפקידה לסמן את ההיעדר ואת ההתפרקות אך בה בעת להציע צורה שלמה שיש בה מן הפיוס והנחמה לנוכח התמוטטות הוודאיות המוחלטות. ליוטאר מזהה אפוא באמנות המודרנית ובנשגב המודרני נוסטלגיה לנוכחות הנעדרת. זוהי "נוסטלגיה לכול ול־אחד, לפיוס בין המושג למוחש, לחוויה השקופה והניתנת להעברה".⁴⁴ מבחינה זו, שלומציון היא התגלמות הצורה השלמה, כאלגוריה המנכיחה את התפרקות החזון הציוני ויחד עם זאת מייצרת נוסטלגיה לנוכחות הנעדרת, נוסטלגיה לילידיות, לתל־אביב הקטנה של פעם ולאשליית הלידה מן האדמה:

40. עמנואל קאנט, ביקורת כוח השיפוט (1790), תרגום שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים 1960, עמ' 74.

41. Fredric Jameson, "Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of Referent and Artificial Sublime", in: Chaviva Hosek and Patricia Parker (eds), *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Cornell University Press, Ithaca and London 1985, p. 252

42. חנן חבר, אל החוף המקוּה, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2007, עמ' 62.

43. ז'אן־פרנסואה ליוטאר, הסברים על הפוסטמודרני, תרגום אמוץ גלעדי, רסלינג, תל־אביב 2006, עמ' 29.

44. שם, עמ' 31.

"והזכרון היה מהול בעצב אין-קץ על החולות שכבר אינם, והכרמים שנכרתו, והשדות היפים והעטופים משוכות-צבר שנעלמו מתחת למרובעי הביטון משוללי-הצורה" (עמ' 148).

את ביקורת החלום הציוני ברומן, ואת ההיאחזות הנוסטלגית בו, מגלמת יותר מכול דמותו של המורה הזקן נחומי:

כולנו חלמנו כאן [...] היינו שלשלת. היה משהו מדהים באוויר [...] בכולנו יש מעט מן האלים בחורבותיהם [...] פתאום קיבלה כל הצניעות המדומה של הארץ הנבנית פרצוף של צועניה מצובעת מדי. בתי מידות. מכוניות. רעש. אין הבנה. ניתוק. בתים גדולים. כבישים. ממשלה. אבל את החלום לא יקחו ממני! אני זקן, על משמר החלום. (עמ' 71-72)

נחומי נשטף בנוסטלגיה, וזו מתעצמת לנוכח נאומה של גולדה, ש"דיברה על הבררה ועל היתושים ועל הקדחת. אצלי נקוו דמעות בעיניים. תראה, היינו משפחה אחת כאן" (עמ' 73), אלא שלפתע הוא תופס את ה"בלוף" שבסיפור "המשפחה המלוכדת" ומבין שהוא לא ממש שייך: "הכל הביטו בי. ואני נראיתי שם שלא במקומי. פתאום הבנתי שמשהו בי חורג. אני כפוף, אין לי מכונית עם שופר. אני לבוש כמו הסבא שלי" (שם). הוא ניגש אל גולדה, אבל שומרי הראש שלה ממהרים להרחיק אותו. לעומת זאת, כשאחיו יקיר לו אפרים מחליט לבנות לעצמו ארמון בסביון, גולדה, ספיר וכל חבריהם "באו לאכול את הגועל-נפש שלו" (שם). כולם רוקדים סביב הכסף: "תראה איך ראש-הממשלה שלך רוקדת סביבי!", מתריס האח העשיר. "ואתה, הוא אומר, ששים שנה בארץ, ייבשת ביצות, אכלת אנופלס, בנית ונבנית, פינסקר, ברל, כל אלה, מה אתך? אולי אתה רוצה פרוטקציה אצל ספיר, נסדר לך דירה יותר טובה!" (עמ' 74). הוא צודק, אומר נחומי, אך מוסיף ומצטעק:

את החלום לא יקחו ממני. [...] מה שרצינו היה יפה, מיוחד. אתה יודע, מישוהו אמר פעם שהאידיאה אינה אחראית לאלה המאמינים בה [...] לכל אחד מאתנו היה רגע יפה, בנינו סביבו חיים שלמים. מה, קהילת-קודש מרוסיה או מפולין עם חומות גבוהות? זו הציונות? משרד בטחון עם תזמורת פילהרמונית? פעולת-תגמול גדולה של העם היהודי? להיגאל! וזה לוקח דורות. לא רק לך, גם לגולדה. ולכן זה היה שווה. רגע אחד, זה היה שווה גם לדודה הגדולה שלך! (שם)

"רגע אחד" – זיקוק רגע אחד והפיכתו לסיפור מרחבי-ילידי-נצח. זה אפוא המתח המתקיים ביצירת קניוק בין ביקורת החזון הציוני, פירוקו ואינו, לבין זיקוקו של רגע אחד "יפה": אז היה יפה, מה שרצינו היה יפה.⁴⁵ "פואטיקה ארכיטקטונית" על קו השבר

45. על מנגנון דומה של זיקוק "רגע אחד" שבו מתקיים האיחוי בין "היפה" ל"אידיאולוגי" ראו

הבוחרת בזיקוק וכיווץ של סיפור היסטורי שלם והתמתו ברגע גבישי ואסתטי אחד – אירוע חד-פעמי שצריך לשוב ולכוננו בתהליך של אשרור מתמיד משום שהסתירות הכרוכות בו מאיימות לפרקו בכל רגע.⁴⁶

בניגוד לנשגב המודרני, המנכיח בצורה אסתטית את מה שאיננו, המבקש בעזרת האחדות האוקסימורונית לגרום לנו לראות שיש דבר-מה שאי אפשר לראותו, הנשגב הפוסטמודרני לוקח בצינות את המתח הבלתי פתור שכרוך בנשגב – המתח בין התבונה לכוח המדמה, בין העונג לכאב; הוא מזין את הסתירה ומשמר את הקונפליקט הבלתי ניתן ליישוב. רק בנשגב הפוסטמודרני יש באמת ויתור על ההתאמה, על האחד, על הפרספקטיבה הליניארית. הפוסטמודרניזם מתנגד ל"פואטיקת הפיצוי" ו"לנחמת הצורות הטובות, לקונצנזוס של טעם המאפשר לחוש במשותף את הנוסטלגיה לבלתי-אפשרי".⁴⁷

נראה כי בדיוק בשל החריגה מאותו קונצנזוס של טעם ביצירת קניוק, בשל הסירוב ל"נחמת הצורות הטובות", התקשתה הביקורת לאמץ אותה אל חיקה; רק הסיפור על דודה שלומציון הגדולה שמר במידת-מה על "נחמת הצורות הטובות". אחת מן "הצורות הטובות" הללו היא האלגוריה – ואכן, כפי שראינו, שקד שיבח את "צורתו הטובה" של הסיפור על הדודה שלומציון וקרא אותו כאלגוריה לאמא-אדמה שבניה עזובה.

האם באלגוריה ברומן הזה יש באמת משום "נחמת הצורות הטובות"? כפי שקורה לעתים קרובות באלגוריה הלאומית בספרות הישראלית, הסיפור הילידי-מרחבי, סיפור התעברותה של הדודה שלומציון מעצמה לעצמה, איננו משמש כסיפור בלעדי אלא משובץ כרגע חוזר ונשנה בתוך סיפור מתחרה – סאגה היסטורית שראשיתה בשיבה מן הגלות והיא משתרעת על פני מאה שנה של שיבת העם היהודי לארץ-ישראל, תקומתו וקריסתו. מפגש בלתי אפשרי זה מגולם ברחוב הרצל, "שבעיני תושביו היה משהו חד-פעמי בהיסטוריה היהודית, צומת-דרכים שם נפגשות אלפיים שנות גלות עם גאון ישראל בימי קדם" (עמ' 89).⁴⁸ בניגוד לסיפור הכנעני, המנסה להמיר את סיפור הזמן היהודי בסיפור מרחבי, ובניגוד לסיפור הציוני, המנסה להסתיר את המתח בין שני הסיפורים המתחרים, קניוק מנסה לכאורה לגשר על הניגודים באמצעות האחדות האוקסימורונית, אך בסופו של דבר הגשר קורס תחת נטל שני הסיפורים המתעצמים בהיפרבוליות הולכת ונגדשת.

אך קניוק איננו מסתפק בכך. לצד שני הסיפורים המתחרים הללו הוא מוסיף סיפור

גם מאמרי על "ז'אנר העצבים" אצל ברנר: חנה סוקר-שווגר, "משפחת המזוהמים, או: עצבים ואביזריהם" אצל ברנר, בתוך: איריס פרוש, חמוטל צמיר וחנה סוקר-שווגר (עורכות), תמונות מהשכלה לתחייה – ספר לכבוד מנחם ברינקר (בדפוס).

46. "הילידיות היא מנגנון דומה, המצאה של מערך פרקטיקות, כשהדגש בחזרתיות, המאשרת שוב ושוב את ההמצאה של המסורת שלעולם אינה מגיעה לכלל סיום וחתימה, אלא זקוקה לחידוש ואשרור תמידיים" (חנן חבר, מראשית – שלוש מסות על שירה עברית ילדית, הוצאת קשב לשירה, תל-אביב 2008, עמ' 25).

47. ליוטאר, לעיל הערה 43, עמ' 30.

48. על האלגוריה הלאומית בספרות העברית ועל התרועעות הסיפור המרחבי-כנעני והזמני-יהודי בקרבה ראו חבר, לעיל הערה 33, עמ' 211-238.

שלישי החותר תחת שניהם. בסיפור זה הציונות מצטיירת כחזונו של ספר קברים וקרקעות, ובירתה הילידית, תל-אביב, מתוארת כעיר לבנה/שחורה וכפרויקט עוקף-יפו וכרם התימנים – וזאת הרבה לפני ששרון רוטברד תיאר את תל-אביב במונחים אלו.⁴⁹ מתברר כי כפי שקניוק קורא תיגר על השירה המאופקת נוסח זך ובני דורו, הוא קורא תיגר גם על סיפור העיר הלבנה ו"דלות החומר":⁵⁰

שמעי, את תל-אביב ייסדו התימנים, אבל האחרים יגידו שאחוזת-בית היתה השכונה הראשונה מחוץ לנווה-צדק ונווה-שלום. הם, התימנים, ייסדו את תל-אביב, לא רק בנוה. האשכנזים של "עולם ישן עדי היסוד נחריבה" אוהבים להצטלם אצל סוסקין כשהם דוחפים לפנייהם מריצות. העוזרות בנו את העיר לפני הגברות שלהן. הן לא הצטלמו. (עמ' 79)

קניוק מקדים בשנים רבות את שיח ההיסטוריונים החדשים ומסמן את ראשיתה של תל-אביב ב"מגרש החולירע" שקנה אביה של שלומציון, במעשי ספרות, בהפקעת מחירים, בהתפשטות מחלת החולירע ובצורך להקים בית קברות מחוץ ליפו (עמ' 61). אם כן, לצד סיפורה של תל-אביב כעיר שנולדה מן החולות, מקצף גל ועננה (סיפור נוסטלגי ברוח הנשגב המודרני), קניוק מספר גם סיפור אחר, אלטרנטיבי ומערער על עיר שראשיתה בבית קברות ובמוות.⁵¹

קניוק מספר אפוא שלושה סיפורים במקביל מבלי לוותר אף על אחד מהם, והתוצאה היא כתיבה היפרבולית המתפוצצת מעודפות: הרגע הילידי הנשגב מומר ב"נשגב היסטרי".⁵² הסיפורים המרובים אינם משתלבים זה בזה אלא נכתבים זה על גבי זה ויוצרים קקופוניה, ולא פוליפוניה. למעשה, הרומן מציע מעין פירוק של הסיפור הלאומי, כאילו היה "קניבליזציה אקראית" של אירועים היסטוריים,⁵³ כאילו לא ניתן עוד לייצג את העבר ההיסטורי אלא רק את המושגים והסטריאוטיפים שיש לנו על אודותיו. דומה כי האלגוריה הלאומית – על האם הגדולה שבראה את עצמה ועל בניה שעזובה לנוכח עוצמתה המאיימת – אינה מספקת כאן באמת את "נחמת הצורות הטובות": היא מתרסקת לרסיסים, מאבדת את הרפנט שלה, ובמקום רומן היסטורי על שיבה למרחב אנחנו נותרים עם אוסף עצום של דימויים, סטריאוטיפים ומחזות ראוה

49. ראו שרון רוטברד, עיר לבנה, עיר שחורה, בבל, תל-אביב 2005.

50. ראו שרה בריטברג-סמל, כי קרוב אליך הדבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, קטלוג תערוכה, מוזיאון תל-אביב, 1986; סוקר-שווגר, לעיל הערה 18.

51. קריאה ביקורתית של המרחב וההיסטוריה של תל-אביב בכלל ושל בית הקברות ברחוב טרומפלדור בפרט ראו Barbara Mann, *A Place in History – Modernism, Tel Aviv*, Stanford University Press, Stanford, California 2006. הפרק על בית הקברות ראה אור גם בעברית, וראו ברברה מאן, "והיישוב הלך אחר הקברים", מכאן, ב, 2001, עמ' 5-32.

52. גיימסון, לעיל הערה 25, עמ' 51.

53. שם, עמ' 42.

הכוללים אזכורים לחוות אהרונסון, לבן-גוריון, לגולדה ולספיר, אך הקשר ביניהם נראה מופרך ואקראי. נותר רק המשטח החלק של פני השטח המבריקים בסיפורה של הדודה הגדולה, ארמון מבהיק בחורבותיו, ושוב לא ניתן להשיב לפרטים הבודדים את מלוא ההקשר החי והרחב שלהם. ובמילותיו של קניוק:

זמנים קשים. אולי אפוקליפסה. אולי נגמר הכל. אולי סוף החלום. אולי מחיר הציונות הוא עילתה, סיום מהיר וחריף של עם שהקריבוהו על מזבח הזהב והנפט והשיעמום. כולנו נמות על מסכי-טלוויזיה צבעוניים של ביליוני אזרחים שלווים, שבעייתם היא בעיית האינפלציה הדוהרת והדיג ביום א'. (עמ' 119)

קניוק רומז כאן לזיקה אפשרית בין הערך העודף הקפיטליסטי לבין העודפות האסתטית: התפוצצות הכלכלה הקפיטליסטית על מזבח הזהב, הנפט והשיעמום מולידה אסתטיקה עודפת המפוצצת את עצמה לדעת, אוסף דימויים שאיבדו את לכידותם הנרטיבית ואת הנמקתם הריאליסטית. עם זאת, הערך העודף אינו מובן בפואטיקה של קניוק רק במונחים שליליים ברוח ביקורת הקפיטליזם המרקסיסטית. להפך, לעודפות יש ערך משחרר מן הדוגמטיות של החשיבה המונוליתית.⁵⁴ יתר על כן, קניוק ביקורתי לא פחות כלפי הערכים הסוציאליסטיים הקולקטיביים שזוהו עם הפרויקט הציוני בתחילת דרכו. לא במקרה שלומציון שייכת לאריסטוקרטיה האיכרית. העודפות האסתטית ביצירת קניוק היא במידה רבה תגובה ועמדה ביקורתית גם נגד ערכי השוויון, האיפוק וההסתפקות במועט של החזון הציוני (שכפי שראינו בטקס הסגידה לאילי הממון בסיפור על דודה שלומציון הגדולה, איש מן המנהיגים לא קיים אותם הלכה למעשה), בדומה לעמדת ההתרסה שהצבענו עליה גם כלפי האסתטיקה המדודה של דור המדינה. החשיבה הפוליטית והאסתטית כאחת של קניוק מסרבת אפוא להיענות לצווים מוחלטים, מדודים וחד-ערכיים.

אפשר לומר על הסיפור של דודה שלומציון הגדולה דברים דומים לאלו שכתב ג'יימסון על רגטיים של א.ל. דוקטורוב (למרות השוני הרב בין שני הרומנים): "זוהו] המונומנט המיוחד והמדהים ביותר לסיטואציה האסתטית שנוצרה עם היעלמות הרפנט ההיסטורי. רומן היסטורי זה שוב אינו יכול לקחת על עצמו לייצג את העבר ההיסטורי; הוא יכול רק לייצג את המושגים והסטריאוטיפים שיש לנו על אודות אותו עבר."⁵⁵ אם כן, דומה שהדודה שלומציון איננה אלגוריה לאמא-אדמה אלא, במידה רבה, פארודיה קאמפית על האלגוריה לאמא-אדמה ועל הפנטזיה הילידית המופרכת, לא ייצוג של החזון אלא "ייצוג" של הסטריאוטיפים שיש לנו על החזון. כמו רגטיים, גם הספר של קניוק מורכב מדמויות בדיוניות המכונות "אבא", "אמא", "דודה", ומקיימות מערכות יחסים עם דמויות היסטוריות אמיתיות. לסיפור על דודה שלומציון הגדולה יש מראית עין של סיפור

54. על העודפות כחשיבה פוליטית סוציאליסטית חדשה ראו ארנסטו לקלאו ושנטל מוף, הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית, תרגום עידית שורר, רסלינג, תל-אביב 2004.

55. ג'יימסון, לעיל הערה 25, עמ' 42-43.

היסטורי: מאה שנות ציונות, שבהן משובצים אירועים היסטוריים למכביר. אפילו האירוע המכונן שבמרכז הרומן – ירי הפגזים מן האונייה הצרפתית לעבר בית החרושת הגרמני של ואגנר – אירע במציאות. אכן, במלחמת העולם הראשונה הפגיזה אונייה צרפתית את בית החרושת של ואגנר, מן הטמפלרים הגרמנים, ששכן סמוך לשכונת נווה צדק. יתר על כן, גם חסן בק ובהא־אלדין, המוזכרים באותו אירוע, הם דמויות היסטוריות – מושלי יפו מטעם הממשל העות'מאני.⁵⁶

השילוב הזה בין שני סוגי הדמויות – דמויות היסטוריות ודמויות המוגדרות על פי תפקידן במשפחה – אינו תורם לתחושת ההיסטוריות של הסיפור אלא מערער אותה: הוא "משווה לטקסט תחושה יוצאת דופן של 'דז'ה־וּו' ושל קרבה משונה, שמפתה לקשרן עם 'חזרת המודחק' של פרויד במסתו על 'המאויים' [Das Unheimliche] ולא דווקא עם תצורה היסטוריוגרפית מוצקה כלשהי מצד הקורא."⁵⁷ מכאן המעבר הלא־פשוט מן הסיפור ההיסטורי לסיפור המשפחתי ברומן על דודה שלומציון הגדולה, מעבר רצוף מעקשים שאי אפשר להחליק עליהם באמצעות מכשיר הפלא "אלגוריה". מתברר כי האלגוריה משמשת לעתים ככלי מורכב שתפקידו דווקא לחשוף את חוסר התואם, ולא לייצר סיפור פשוט ומעבר חלק בין המסמן למסומן.⁵⁸ הדודה שלומציון היא שילוב מיוחד בין ספק אלגוריה לתקומה ולקריסתה לבין חד־פעמיות בלתי מייצגת: "שלומציון היא כמו קריאה מראש של ספר אביה. היא ספק רמז על דבר השניות היהודית, שמקומה מחוץ להיסטוריה, ספק אשה זקנה שלא תמות לעולם" (עמ' 136).

אם כן, במקום רגש והתפעמות מודרניסטית לנוכח הנשגב מציעה יצירתו של קניוק את האופוריה ואת הנשגב ההיסטורי.⁵⁹ מבעד ל"אחדות" האוקסימורונית ברומן על

56. ראו מאיר דיזנגוף, עם תל־אביב בגולה: פרקי זכרונות מן העבר הקרוב, בית התנין, תל־אביב 2000; יוסי בן ארצי, מגרמניה לארץ הקודש – התיישבות הטמפלרים בארץ־ישראל, יד יצחק בן־צבי, ירושלים 1996.

57. גיימסון, לעיל הערה 25, עמ' 41.

58. גיימסון מציע את האלגוריה ככלי מועדף בכתיבה ובפרשנות ומקנה לה אופי דינמי באמצעות דרמטיזציה של החיבור בין שתי מערכות לשוניות, הליבידינלית והפוליטית, כחיבור שאיננו פרי התאמה אלא תוצר של שבירה והטרוגניות, וראו Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15, 1986, pp. 65-88. למעשה, גיימסון ממשיך מהלך של פול דה־מאן, שהשיב את האלגוריה למרכז הפרקטיקה הביקורתית ויצא כנגד רטוריקת הנוכחות שליוותה את הדיון בסמל: "האלגוריה מסמנת בראש ובראשונה את המרחק שבינה לבין המקור שלה והיא מוותרת על הגעגועים ועל התשוקה לחפיפה ביניהם", וראו על כך אצל Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven and London 1979, p. 207. כאמור, קדם לשניהם ולטר בנימין, שהדגיש את ההלימה בין האלגוריה למודרנה.

59. על ההתנגדות בין תיעוב לאופוריה מעיד קניוק בראיון שבו הוא מספר כיצד נשלח בצעירותו להעלות מעפילים. תחילה תיעב אותם ואף כתב מאמר: "אני שונא את העם היהודי". לאחר ששלונסקי גער בו, ולאחר נסיעה נוספת, חל בו שינוי והוא מעיד כי "התחלתי להתאהב בהם באופן היסטורי ממש" (ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6,

שלומציון מסתמן ערעור אפשרות המשמוע, ערעור ופירוק שהתקיימו כאמור ביתר שאת כבר באדם בן כלב וישוּבו להתממש במלואם ברומן היהודי האחרון, המנסה לשווא לגולל סאגה היסטורית של משבר בהיסטוריות. הפירוק ביצירת קניוק שומר על כפילות בין המאיים והמעיק לבין האופוריה. את הנשגב ההיסטרי ביצירה זו אין להבין רק במונחים שליליים של חרדה ואובדן מציאות. מן ההכרח להבינו גם במונחים חיוביים של אופוריה ושל עוצמה משכרת.⁶⁰ המשמעות האופורית מתעוררת לנוכח הריגוש שבהתנסות חדשה ולנוכח העונג הכרוך ב"מפגש האסור", הטרונסגרסיבי, בין האימה להומור, ובויתור על "הרצינות שהכזיבה".⁶¹

הנשגב ההיסטרי נוצר בעקבות ההתנגשות בין הפנטזיה הילידית המודרנית, שקניוק אינו מוותר עליה, לבין ההתלהבות האופורית המלבה את הפנטזיה ומפוצצת אותה מבפנים. ביטוי אולטימטיבי לכפילות הזאת כלפי הפנטזיה הציונית אפשר למצוא ב"נבלות" (2006), סיפורה של חבורת פלמ"חניקים קשישים המחליטים לצאת ולירות בצעירים שבעים ומדושנים בחוצות העיר תל-אביב. לכאורה הנבלות הן הצעירים, הדור החדש שתפס את מקומם של בני האליטה הישנה, הפלמ"חניקים, אבל עד מהרה אפשר להבין כי הכינוי מכוון גם לעבר הפלמ"חניקים עצמם. בנובלה זו מצא קניוק דרך ללכת עם תחושת הנבחרות ולהרגיש בלי, או להפך. מכאן גם השם הטעון, "נבלות", המשמש כחרב פיפיות: הנבלות הן הגוויות המוטלות לצד המעשה הציוני, אך בה בעת הן גם עושי מעשי הנבלה – הפלמ"חניקים המזדקנים, ההורגים את הצעירים הפוחזים שמאיימים על מקומם ועל בעלותם. הנובלה מקפידה על אופי פארודי-נונסטי ושומרת על אי-הכרעה באשר לשאלה מי הן הנבלות, הצעירים או הזקנים. תוך שימור הסלנג הפלמ"חניקי, ש"נבלות" הייתה אחת הקללות האהודות עליו ביותר, מצליח קניוק לגולל מעשייה

עמ' 182). היפוך זה מעיד על תגובה היסטורית ועל תנודה חריפה בין התנכרות להזדהות ובין חקינות להיעשות, כפי שאראה מיד. היחלשותה של ההיסטוריות – חוסר היכולת לשחזר את ההקשר ההיסטורי החי של היצירה או לסמן מחווה אוטופית כלשהי – מובילה ל"טונוס רגשי" חדש בגיימסון מכנה "עוצמות" (גיימסון, לעיל הערה 25, עמ' 21) – רגשות ש"הם עתה בלתי מעוגנים ולא-אישיים, ונוטים להיות מונחים על ידי אופוריה מסוג מיוחד" (שם, עמ' 32).

60. למרות אי-הנחת הגלויה של גיימסון לנוכח הפוסטמודרניזם הוא מציע לפרשו באופן דיאלקטי כאשר הוא טוען שאפשר לחלץ מתוך המציאות המנותקת "מונחים חיוביים של אופוריה, של high, של עוצמה הנובעת משיכרון אלכוהולי או הלוזינוגני" (שם, עמ' 46). גיימסון מושפע כאן מליוטאר, המבחין בין שני דגשים במודרניזם, כשהאחרון בעצם מוביל לפוסטמודרניזם: "אפשר לשים דגש על חוסר האונים של כושר ההצגה, על הנוסטלגיה לנוכחות שחש הסובייקט האנושי, על הרצון האפל והעקר המניע אותו למרות הכול; ואפשר להציב את הדגש דווקא על עוצמתו של כושר התפיסה, על 'אי-אנושיותו' [...] ועל גידול ההוויה והחדווה הנובעות מהמצאת כללים חדשים למשחק הציורי או האמנותי, או כל משחק אחר" (ליוטאר, לעיל הערה 43, עמ' 27). על החיבור בין טראומה אפוקליפטית לבין הנשגב ראו גם James Berger, *After the End: Representation of Post-Apocalypse*,

University of Minnesota Press, Minneapolis 1999

61. סונטאג, לעיל הערה 8, עמ' 51.

פרועה, לממש חלומות נקמה בדור שלא ידע את הפלמ"חניקים ולהישאר עמום באשר לחלוקה בין "טובים" ל"רעים".⁶²

התפרקות מכונת הייצור הילידי:

פיצוץ המודל האדיפלי-ציוני ופירוק המודל הפרשני הפסיכואנליטי

אפשר אפוא לומר כי הסיפור הלאומי כסיפור ילידי-אדיפלי על האם הגדולה שבראה את עצמה מן האדמה, ועל בניה שעזובה בשל עוצמתה המאיימת, התנפח יתר על המידה והתפוצץ, ובמקום רומן היסטורי של שיבה אל המרחב נותרנו, כאמור, עם אוסף עצום של דימויים, סטריאוטיפים ומחזות ראווה. קניוק מאמץ לכאורה את המודל הילידי-אדיפלי בדמותה של "אמא-אדמה", אך בד בבד הוא מוביל אותו אל ההגזמה ומנפחו עד שלבסוף הוא מתפקע ומתפרק. למעשה, תוך כדי פירוק הסיפור הציוני מסכל קניוק כל אפשרות של ממש לקריאה אדיפלית ולפרשנות פסיכואנליטית. סיכול זה מרכזי להבנת הקצר התקשורתי שהתחולל בין קניוק לבין מבקרי הספרות.

במקום הסברים פסיכואנליטיים, שקניוק כופר בהם בכל ראיון עמו – "אני כותב בסגנון מקראי, לא מפרש כלום. אין אצלי ניתוחים פסיכולוגיים, אין 'הוא חשב'"⁶³ – מציע קניוק הסברים במונחים אסתטיים, אך אין מדובר כאן באסתטיקה של היפה אלא באסתטיקה של הרע, בשיבוש הזיהוי שבין היפה לבין הטוב. באמנות החיקוי, הכופרת בזיהוי שבין היפה, האותנטי והמוסרי, רואה קניוק "את היופי שברשע, את הקסם שבו", כפי שהוא מספר בראיון מאוחר על הדודה שלומציון, ומוסיף: "כך כתבתי גם את יומנו של איש האס-אס ב'היהודי האחרון'. כל המבקרים הגרמנים היו בטוחים שזהו ציטוט מתוך יומן אמיתי של איש אס-אס".⁶⁴

מה פשר ההנאה של קניוק מן החיקוי המושלם של איש אס-אס? מדוע קניוק – בן הארץ, לוחם פלמ"ח, יליד תל-אביב – "מתחפש" לחייל אס-אס ברומן היהודי האחרון או למוקיון ניצול שואה באדם בן כלב? האם הזדהותו של קניוק עם ניצול השואה היא הפנמה נמרצת מדי של הנרטיב הציוני השליט, הרואה בשואה את ההצדקה לצינונות ובכולנו "דור שני",⁶⁵ או שמא זהו ניסיון לכפר על התנשאות ילידית כלפי הניצולים?

62. "כל זה אינו מצדיק רצח המוני. אפילו לא בטקסט ספרותי. מה שמצדיק זאת, על פי הגיונה האמנותי של 'נבלות', זהו הכוח האפל הרצחני, הגלום בריטואל החזרה לעבר" (יגאל שורץ, "ואז נשתררה דממה [אחרית דבר]", בתוך: יורם קניוק, עיטים ונבלות, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב 2006, עמ' 205) – מה שאפשר לפרש גם ככוחה האלים של הנוסטלגיה.

63. כהן, לעיל הערה 21.

64. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 194.

65. עדיית זרטל מנתחת את מאפייני השיח הישראלי בתקופה שבין משפט אייכמן לבין מלחמת ששת הימים ואת האופן שבו "אושוויץ" הפך ממושג בלתי אפשרי ובלתי ניתן לייצוג למושג המייצג כמעט כל דבר, תוך שהיא מגבה את דבריה בעשרות ציטוטים מפי קברניטי המדינה,

מפתה להסביר זאת במונחים פסיכואנליטיים,⁶⁶ אך, כאמור, יצירתו של קניוק מסרבת להם ולטענה כי "המניע האמיתי" חבוי במעמקי הנפש. נראה כי נכון לדבר על יצירת קניוק במונחי הנשגב ההיסטרי לא כהבחנה קלינית אלא כוויתור על קואורדינטות מחייבות במרחב, כניסיון לאחוז בעת ובעונה אחת בכמה גרסאות שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת, ואף על פי כן הטקסט מתעקש לאחוז בכולן. במעשה החקיינות של חייל אס-אס או של מוקיון ניצול שואה מגלם קניוק – "הבן הראשון של תל-אביב" – את הפיקציה שבזוהות יציבה-לכאורה של "בן המקום", היליד. ביצירתו הוא מעצב דמות מוקיונית-חקיינית-תיאטרלית שהיא תוצר של הזדהות היסטרית הן עם הכמיהה הילידית – שהיא תמיד חקיינית – והן עם קורבן השואה "הגלותי" מצד אחד ועם התוקפן הנאצי מצד שני. מאמץ החקיינות אצל קניוק מתגלה לעתים כפארסה מביכה ולעתים כחיקוי קאמפי במיטבו. הוא מייצר בלון מוקיוני שמתנפח יתר על המידה ומתפוצץ, אף כי לפעמים לא ברור אם קניוק הוא הסיכה או הבלון עצמו. ובכל זאת, לטענתי, כוחה של יצירת קניוק מתמצה באפשרויות הגלומות בפיוץ המודל הפרשני האדיפלי, המוביל גם לפירוק מעשה החקיינות.⁶⁷

המקשרים בין אושוויץ לבין מצבה של מדינת ישראל אל מול הערבים: "כיוון שאושוויץ כהיסטוריה, כמציאות עבר, כסמל וכמטאפורה היתה כל כך בלתי מתקבלת על הדעת, היא יכלה להיעשות עתה, במהלך מעוות, צורת דיבור שגורה וקלה כל כך, אובייקט ברה-מהרה. האי-ייצוגיות המוחלטת שלה הפכה אותה למשהו המייצג דברים רבים כל כך, כל דבר כמעט, בהתאם לעיני המתבונן [...] זיכרון אושוויץ כמיתוס מכונן, מתקן ומצדיק-כל, נהפך לזיכרון ככוננות מתמדת ולכל עניין" (עדית זרטל, "מאולם בית העם אל כותל בית המקדש", תיאוריה וביקורת, 15, 1999, עמ' 36-37). לעניין הקטגוריה המכלילה והפרובלמטית, "דור שני" לשואה, ראו איריס מילנר, קרעי עבר – ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, עם עובד, תל-אביב 2003.

66. איריס מילנר מבקשת להתחקות אחר ייצוגי השואה בסיפורת של מה שהיא מכנה – כהגדרה קלינית ותרבותית – "דור שני לשואה". לשם כך היא בוחרת במתודה ביקורתית המאמצת את נרטיב-העל הפרוידיאני ואת הקריאה הפסיכואנליטית של הטקסט (שם, עמ' 17). מילנר משרטטת מהלך משותף למרבית היצירות – מהלך שעיקרו יציאה מתוך אלם, שבירת ההדחקה שבעקבות טראומת השואה, ואחר כך שיבה אל השתיקה ללא התיקון המקווה (כלומר, בלי לממש את הציפייה התראפויטית). מילנר מציגה ניגוד ברור בין נרטיב-העל הלאומי לבין התא המשפחתי הפרטי שבו מתבצרת ספרות זו, תא המתאים במיוחד לפרשנות פסיכואנליטית.

67. פירוק מעשה החקיינות חושף את מנגנוניה של תופעה מרכזית ביחסי הכוח בין שליט לנשלט, תופעת ה"מימיקרי" (mimicry), שהומי באבא הצביע עליה ככזו החושפת את שני הצדדים לכוחו המערער של החיקוי, וראו Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994. יצירתו של קניוק היא דוגמא מובהקת לכך שמעשה החקיינות אינו שמור לצד הנשלט בלבד אלא הוא מתבצע גם בידי "מלח הארץ", הצד ה"שליט", לכאורה, ובה בעת היא פורעת את הגבולות המתוחמים בספרות הישראלית בין "שליט" ל"נשלט". מעשה החיקוי מכיל תמיד את העודפות – את הכפילות ואת המאמץ לשמר הבל.

ואולי, למרות הצהרותיו של קניוק נגד ההסברים הפסיכואנליטיים, אין מנוס מהם? נדמה כי כפל הפנים ביחסו של קניוק אל החזון הציוני – הזדהות לצד ביקורת, נוסטלגיה לצד ניפוח פארודי עד כדי פיצוץ הסיפור – מתקיים גם ביחסו אל ההסבר הפסיכואנליטי כמפתח פרשני. באופן פרדוקסלי, יצירת קניוק כמעט כופה עלינו להשתמש בכלים פסיכואנליטיים, שכן, בלב־לבה נוכחת בבירור טראומה המסרבת להיכתב אך נכתבת בכל זאת שוב ושוב למן ספרו הראשון של קניוק, היורד למעלה (1963), בווריאציות שונות ובחזרות עודפות המנסות לשווא לספר את הטראומה, לדובב את הבלתי ניתן להיאמר: "אתה רוצה לחיות בלי אנשים, משום שהרגת ילד קטן ובגלל אמביציות השכחה המטורפות שלך", הוא כותב כבר בספר זה, שהתפרסם בארצות הברית, באנגלית, קודם לפרסומו בארץ.⁶⁸ "הייתה מלחמה ונפצעת", כותב קניוק בפעם־המיידע־כמה גם כעבור ארבעים שנה, בפתח ספרו חיים על ניר זכוכית. "[...] כשחזרתי ישבתי מנותק מהכול ולא דיברתי ימים וציירתי על הקירות כי הרגתי אנשים לפני שנישקתי בחורה".⁶⁹

כמה טראומות מרחפות מעל יצירתו, והקשה שבהן היא הטראומה שאי אפשר לנסחה במדויק אבל עניינה הריגת ילד ערבי. מתוך החזרה העיקשת על הסיפור הזה ברומנים ובראיונות, אבל באופן שאינו מאפשר להבין בבירור "מה היה שם" (הדבר תמיד גם מוצנע ומוסווה), מתוך קרעי הדברים ניתן לחלץ סיפור בלתי אפשרי שבו קניוק, הלוחם הצעיר, נאבק בחברו המאיים על ילד ערבי, מכוון את הרובה לעבר חברו אך בסופו של דבר הורג בעצמו את הילד – ספק מעשה הרואי ספק מעשה נבלה. זו הטראומה המושקת הלובשת פנים שונות וסיפורים שונים ועקבותיה מגיעים עד לחילופי המקריב והקורבן באדם בן כלב.

בראיון מאוחר מספר קניוק על טראומה אחרת, על פחד המוות: "שכבתי מול אדם שירה בי – מולי החור של קנה הרובה ועינו הגלויה מן העבר האחר – והבנתי שזה הרגע האחרון בחיי. ואף על פי כן נותרתי חי. קשה לתאר כמה חלומות ביעותים היו לי מאז".⁷⁰ באותו ראיון נדמה לקניוק כי רק עתה, בספרו האחרון באותה עת, המלכה ואני (2001), הצליח לראשונה לתאר במלואה את החוויה החוזרת בביעותיו מאז. עם זאת, הסיפור לא נדם; בספר הבא הוא שב ועולה: פעם זו תגובה טראומטית לנוכח עמידתו מול המוות, על שכמעט מת, ופעם זו תגובה טראומטית על שלא מת. בנעדרת מנחל צין הוא מרכיב זו על גבי זו את טראומת אי־מותו ואת טראומת הריגת הילד הערבי (בתוספת השתלחות קניוקית טיפוסית שגובלת בניבול־פה):

מאז שהייתי ילדה הוא הכניס לי לראש שהטובים נהרגו. שאלתי אותו איך זה שהוא חי. מה, אתה לא טוב? והוא אמר, אני לא. אני פשוט לא. ואז הוא סיפר

68. יורם קניוק, היורד למעלה, שוקן, תל־אביב 1963, עמ' 80, וראו גם Yoram Kaniuk, *The Acrophile*, Atheneum, New York 1961

69. הנ"ל, לעיל הערה 10, עמ' 9.

70. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 195.

לי על מה שקרה בכפר הערבי. ואיך לא יכול היה להרוג את סחבק ואיך אולי הרג את הילד הערבי ואולי, אמר, הילד היה הבן של אמא שלך כי היא עשתה אותו מערבי.⁷¹

בראיון אחר מספר קניוק על טראומת אי-מותו לנוכח מותו של חברו הטוב לידו:

אז, בשל אמנזיה, לא זכרתי בדיוק מה אירע לנו אך זכרתי מספיק כדי לומר להם [להוריו] שהוא מת על ידי – שאני ניצלתי והוא מת. אמו בצל עץ החרוב ברחוב הושע על שפת הים, אמרה, אז למה זה לא היה ההפך. אם ישנו משפט שהשפיע על כתיבתי יותר מכול ומאורע שהשפיע עלי יותר מכול, היה זה המפגש שהוא בחצרם של אביו ואמו של מנחם. הגעתי אליהם חבוש בגבס וחיזור מהמלחמה.⁷²

קניוק מספק לנו אפוא חומרים למכביר לניתוח פסיכואנליטי. "רציתי להידמות לאמי, ונעשיתי דומה לאבי", הוא מספר ומוסר לנו את "המפתח האדיפלי" האולטימטיבי: "אמי נהגה לשיר לי את 'מה יפים הלילות בכנען', בעוד אבי זימר לידרים של שוברט ושל שומאן [...] אבי לא נכנע לפלשתינה, על-אף שחי בה כל חייו, והייתה לכך השפעה רבה עלי".⁷³ האם מנסה לסייע לו להיוולד כיליד אך הבן מתגבר על התשוקה לאמו, מזדהה עם אביו ועובר תהליך אדיפלי תקני-כביכול. אלא שאז, באיחור, הוא מגלה שאין זו ההזדהות התקנית, כי במקרה שלו, ההזדהות עם שם האב הפרטי (הגלוי, ה"גרמני") אינה חופפת את שם האב של הסדר החברתי-ישראלי. כך הוא מוצא עצמו מזדהה עם הגרמניות, עם הגלותיות ועם היהדות, במקום עם הישראליות, ומעיד: "אני חושב תמיד שהייתי צריך להיוולד בעצם גרמני".⁷⁴

האין כל אלו החומרים שמהם עשויות פרשנויות פסיכואנליטיות? ובכל זאת, פרשנות מעין זו נופלת בפח שיצירת קניוק טומנת רגליה במתכוון והיא מחמיצה את העודפות שאינה ניתנת למיצוי בסופו של דבר בפירוש פסיכואנליטי: נראה שקניוק מנפח את התבנית האדיפלית ביצירתו אד אבסורדום, עד כדי פירוקה מבפנים. באופן דומה הוא מוביל לכדי התפוצצות גם את הפרשנות הפסיכואנליטית לטראומת השואה. למעשה, הזדהותו עם ניצולי השואה מותחת עד אבסורד גם את השימוש שהנרטיב הציוני עושה בסיפורם, ועד מהרה מתברר שהוא איננו משרת את הסיפור הציוני ואת הנרטיב הרווח "משואה לתקומה" ובעצם מותיר בקורא תחושה של אי-נוחות לנוכח

71. יורם קניוק, הנעדרת מנחל צין, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל-אביב 2005, עמ' 57. כבר מ. פכטר זיהה את הטראומה המודחקת ביצירת קניוק וראה בה את סיבת ה"ירידה", וראו ברשימתו "הבדידות בגבהים (על היורד למעלה)", הבוקר, 17.5.1963.

72. קניוק, לעיל הערה 10, עמ' 69.

73. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 182.

74. שם, עמ' 189.

מה שמתגלה כחריגה מגבולות "הטעם הטוב". בה בעת, חריגה זו מערערת את יציבותו של "הטעם הטוב" עצמו, שכן היא משכפלת אותו תוך שהיא מותחת גם אותו עד אבסורד ובכך חושפת את אופני כינון הטעם הקאנוני, ששמץ מן "הטעם הרע" כבר מקנן בו, אף שהוא מוסתר היטב.⁷⁵

מסתבר אפוא כי למרות הגרעין הטראומטי, הנוכח ללא ספק ביצירתו, קניוק משבש את האפשרות לפרש את הטראומה בכלים פסיכואנליטיים כבר בעצם נטייתו לאמץ "טראומות" לא־לו – ובראשן, כאמור, טראומת השואה. ולכן, כדי להתמודד עם הטראומה ביצירת קניוק אין טעם לחפש את "הגרעין הפנימי האמיתי". צריך לתור אחר אותותיה על פני השטח, להתמקד בעודפות, ב"כפיית החזרה", ב"יתר" המבקש לשווא למלא את החור שנפער ומגולם באותה כתיבה היפרבולית.⁷⁶ צריך למצוא את הכלים לסוג ביקורת שמביא בחשבון את הטראומה אך אינו משעבד אותה לקריאה פרוידיאנית – המבקשת, בהדרגה, לגעת בטראומה ולהשתחרר ממנה – אלא מבין את הטראומה דרך פני השטח, דרך הסימנים הלשוניים שאינם יכולים להציע כל תיווך אל "הדבר הממשי".⁷⁷ יצירת קניוק מאלצת אותנו לעמוד פנים אל פנים אל מול האימה הכרוכה בעודפות וב"שארית" הנותרת תמיד במלאכת הפרשנות, שארית המאיימת לתפוס את מקומה של הפרשנות עצמה, "הפרשנות האמיתית", להחליף אותה ואף לייתר אותה.⁷⁸ כלומר, צריך להסכים עם כך שבעצם אי אפשר להבחין בין "הפרשנות האמיתית" לבין "השארית", בין "אותנטי" ל"חיקוי", בין טראומה "אמיתית" לטראומה "שואלה". כפי שקניוק מעיד, הוא "בלופר" הממציא סיפורי חיים חלופיים:⁷⁹ לעתים הוא ניצול שואה ולעתים הוא

75. על טעם רע וקישט בייצוג השואה ראו שאל פרידלנדר, קיטש ומוות – על השתקפות הנאציזם, כתר, ירושלים 1982.

76. המונח "יתר" לקוח מכתביו של דומיניק לה קפרה, הרואה את התרבות המודרנית, ועוד יותר מכך את התרבות הפוסטמודרנית, כתרבות טראומטית, ובעצם כתרבות פוסט-טראומטית ופוסט-שואתית, "תגובה סימפטומטית של התעסקות מורגשת ב"יתר" (excess) ושל איבוד-כיוון". מצד אחד, כיוון זה הכרחי בעיניו כדי לייצר "טלטלה אמפתית" וכדי ליצור בסיס לעיבוד הטראומה. מצד שני, לטענתו, יש התעסקות מופרזת ב"יתר", עד כדי טשטוש הגבולות בין קורבנות של אירועים טראומטיים היסטוריים לבין אחרים שלא חוו אותם ישירות: "ההכללה הגורפת של קטגוריית הניצול, והבלבול הכולל של ההיסטוריה או התרבות עם הטראומה, לצד הכמעט-קביעון על גילום או הפגן של סימפטומים פוסט-טראומטיים, גורמים לטשטושן של הבחנות היסטוריות חיוניות" (דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה (2001), תרגום ניב פרקש, רסלינג ויד ושם, תל-אביב 2005, עמ' 30).

77. לאקאן ממקם את הטראומה ב"ממשי", במה שאינו ניתן לניסוח בלשון, וראו Jacques Lacan, *The Seminar, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, trans. Sylvana Tomaselli, Norton, Cambridge University Press, New York 1988, p. 164

78. על supplement, "מוסף", במשמעות שז'אק דרידה העניק לו כדבר-מה שתופס את מקומו של "הדבר האמיתי", מחליף אותו ואף מאיים לייתר אותו, ראו ז'אק דרידה, בית המרקחת של אפלטון (1972), תרגום משה רון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 51.

79. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 187.

יוסף שרארה, מחבר ערבי טוב (1984).⁸⁰ קניוק אינו כופר אפוא בסימנים – בטראומה ובסיוטים – אך ההסברים הפסיכואנליטיים והמושג "טראפוטי" זרים לו לחלוטין:

משמעות המושג "טראפוטי" אינה ברורה לי לחלוטין. כתוצאה מחוויות שחוויתי בילדותי ומן הפציעה שלי נותרו לי סיוטים. במשך עשר שנים הסתובבתי בעולם אחוז טירוף – בפריז, ניו-יורק, מקסיקו, גואטמלה, אלסקה. הייתי מסויט כולי – לבוש שחורים, בעל תיאבון אינסופי לנשים. לא הצלחתי למצוא פתרון בשום דרך.⁸¹

במקום לחפש אחר מבנה עומק פסיכואנליטי צריך אפוא לבחון את הסימנים הלשוניים ואת המחוות הגופניות על פני השטח ביצירת קניוק, את המסמנים העודפים ותפקודם במערך הפואטיקה שלה – ובמערך זה הם פועלים כמסמנים המשבשים כל מודל פרשני אדיפלי ופסיכואנליטי.

כפי שראינו, גם הסיפור על הדודה שלומציון, הנקרא תחילה כאלגוריה אדיפלית על אמא-אדמה, טורף את מערך התפקידים האדיפלי: בעצם הבחירה של קניוק בדודה ולא באב – בניגוד, למשל, ל"אביו של גולדמן" אצל שבתאי – ובסופו של דבר אף לא באמא (למרות האלגוריה שהציע שקד), יש משום סטייה מן המערך האדיפלי המצופה. ויש לשים לב: הספרות הישראלית באותן שנים מתפקעת מרוב דודים ודודות, כגון הדוד פרץ ממריא של שבתאי, דודה ליזה של נסים אלוני ועוד. הכינוי "דודה" מסמן את הגעגועים ל"ארץ-ישראל הישנה והטובה" שבה "היינו כולנו משפחה אחת", כביכול – געגועים שקניוק אינו חף מהם, כאמור – אבל הדודים גם מהווים משקל-נגד לדמויות ההורים המאיימות ומסמנים את קווי המילוט מן המשפחה הגרעינית המצמיתה אל עבר משפחה אחרת, מרובת צלעות. "ופתאום יש רצון לגעת בה, לאהוב אותה, להיות משפחה, להיות סלחניים [...] להגיע אליה מבעד למעטה בלתי-עביר ובלתי-תקין" (עמ' 115), כותב המספר ומשרטט מתח יסודי בין "תקינות משפחתית" לבין אי-תקינות, תרתי משמע: משהו שבור ומשהו טרנסגרסיבי שכרוך בעברה. ואכן, עד מהרה היחסים המשפחתיים נטרפים ונפרצים: "הייתי נכד לפרחים שייבש ולפושעים שהושיב בבתי-הסוהר", מעיד המספר. "הייתי אח לרשע וליופי. כך אורסתי שוב ושוב לדודה שלומציון הגדולה, היפה כל-כך והרשעה" (עמ' 189).

בעקבות דלז וגואטרי ניתן לומר כי להגדיל ולנפח את הדודה שלומציון, לרוש בה יתר על המידה ולעשות בה "שימוש פרוורטי או פרנאודי", פירושם, למעשה, "לצאת כבר מהכניעות" האדיפלית ולראות מעבר לכתפה מערך שלם "של תשוקה, מבואות סתומים ופתחי מוצא".⁸² כך אפשר לראות מעבר ליחסי הדורות האדיפליים גם יחסים

80. ב-1984 פורסם הספר ערבי טוב בשם העט "יוסף שרארה", אך עד מהרה נחשף קניוק כמחבר הספר.

81. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 195-196.

82. זיל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, תרגום רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, רסלינג, תל-אביב 2005, עמ' 38.

אחרים – כמו, למשל, מערך הכפילים, התזוזות והגלגולים המתקיים בין הדודה שלומציון הגדולה, הדודה שלומית ואמא שלומציון הקטנה, "השלומציונות הקטנות" המתברכות בחדר המראות (עמ' 150). לסדרת המראות והכפילים פוטנציאל כפול. היא יכולה לשכפל שוב ושוב את הרגע האחד, את מיתוס הלידה מן האדמה כרגע של התלכדות הגיבורה עם המרחב, אך בה בעת היא מייצרת רושם של עודפות וערעור: אף על פי שנדמה כי הדודה שלומציון מכסה את פני הארץ, למעשה היא מוקפת מראות שמעוותות את דמותה ומערערות על בלעדיותה. זאת ועוד. מאחורי המשולש האדיפלי מתגלים שני משולשים אחרים: משולש מדיני (קצינים צרפתיים, מרגלים גרמנים ותורכים מפתים ומאיימים כאחד) ומשולש אורבני (תל-אביב מתגלה, כאמור, לא רק כ"עיר הלבנה" אלא גם כעיר בעלת שלושה קודקודים ולמעשה כפרויקט עוקף יפו וכרם התימנים). ברומנים אדם בן כלב והיהודי האחרון מתרבים הכפילים והשלשות והופכים לסדרות – וסדרות, מעצם הגדרתן, יכולות להתרבות, ועל כן הן תמיד מאיימות על הסדר. היהודי האחרון נפתח בתחושת התפרקות מוחלטת של ה"אני", המדבר על עצמו בגוף שלישי – "מישהו יושב כאן בספסל, חשב, אבל מי באמת יושב כאן?"⁸³ – תחושה המתגלה עד מהרה כמצבים בלתי אפשריים של כפילים (בועז הישראלי, שהוא גם שמואל ליפקר ניצול השואה, שהיגר לאמריקה והיה לסם ליפ, ועוד ועוד), של דמויות מפוצלות מרובות אבות ויחסים משפחתיים מופרכים כ"התרבות פנימית שמתפשטת כמו פלישה סרטנית, סבך בלתי ניתן להתרה", "היררכיה אינסופית ובלתי נתפסת, זיהום של חללים מפוקפקים".⁸⁴

מכלל יצירתו של קניוק מתברר כי הבריאה העצמית הילידית אינה אלא מכונת ייצור שהשתבשה ותהליך שלא הושלם. במקום להיחצב מדיונות החול "כדי לא להשתנות" – כתשווקתה של הדודה שלומציון או של קניוק עצמו – המכונה מתפרקת ומייצרת כפילים, חלקי גופות ושברי סובייקט. משהו השתבש בתהליך הלידה מן האדמה. הפואטיקה של קניוק מפרקת את המודל הילידי ומציעה פואטיקה אחרת שברגועיה המביכים היא נשמעת כמעין קקופוניה, אך ברגועיה הטובים היא מציעה פואטיקה של תסיסה וסימון נתיבי מילוט: לדידו של קניוק, הדודה שלומציון היא אולי האפשרות היחידה – אבל גם המופרכת – למשוך בציצת שערות ראשנו ולצוף מעל לפיצה, רגע לפני שקיעת החזון הציוני אל קרקעיתה. במילותיה של הדודה שלומית, הדודה שלומציון היא התגלמות "שלילת השלילה" (עמ' 19): היא היחידה המצליחה, בכוח הרוע שלה, לשלול את השלילה המתקיימת בהווה הישראלית, השלילה שב"עייפות החומר ותסיסת הזמן" (שם). נדמה כי על פי קניוק, את המחלה והריקבון שפשו בחברה הישראלית ניתן לרפא רק באמצעות אותם מרכיבים עצמם, רק בעזרת מנת עובש הגונה.⁸⁵ קניוק מציע לנו

83. יורם קניוק, היהודי האחרון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1981, עמ' 8.

84. דלו וגואטרי, לעיל הערה 82, עמ' 40.

85. וזאת בדומה למה שלה קפרה כותב על הטיפול ה"הומאופתי" שמציעות מקצת מן השיטות הפוסט-סטרוקטורליסטיות: "לנסות לנטרל יתר בִּיתָר. כמו במין תגובה הומאופתית אתה לוקח את ה'מחלה' ואתה פועל נגדה באמצעות מינון מתאים של המחלה עצמה. אני חושב שלפעמים זה נחוץ. במובן מסוים, כל ההקשר המודרני הוא הֶקְשֶׁר יָתֵר. אריק הובסבאום

את הדודה שלומציון כ"פתרון אחרון" אפשרי, שכן, כמי ש"יש בה תסיסה מלאה ירוקת, היא יכולה לשמש מבחנה מפוארת מלאה פנצילין" (עמ' 62). הדודה שלומציון היא אפוא זריקת הפנצילין שמזריק קניוק לחברה הישראלית כדי להצילה לרגע אחד, ולו באמצעות האסתטיקה שבתסיסה, בריקבון ובהתפוררות. כמו הדודה שלומית, גם קניוק מתעניין מאוד בתסיסות. דומה שנוצרת כאן איזו תסיסה האופיינית למכלול יצירת קניוק, "תסיסה" ו"ריקוד מולקולרי"⁸⁶ המפנים את תשומת הלב מן המשמעות אל החומר ואל הצליל. בתוך האסתטיקה של התסיסה מסתמנות אפשרויות של מילוט מן הפרשנות האדיפלית הרווחת בביקורת על הסיפור על דודה שלומציון הגדולה, כמו בביקורת הספרות הישראלית בכלל.

האם הבחירה באסתטיקה של הרע פירושה בריחה מאתיקה? והאם הבחירה בנשגב פירושה התחמקות מן האתי אל עבר האסתטי? דומיניק לה קפרה רואה סכנה באסתטיקה של הנשגב ובהתמסרות הנלהבת מדי ליתר: בחשיבה של ימינו, הוא כותב, יש היקסמות מדהימה מן האסתטיקה של הנשגב. אמנם הוא מכיר בכך שבמציאות הפוסטמודרנית, ואולי הפוסט-שואתית, יש איזה יתר שאין ברירה אלא להתמודד אתו ו"ברמות מסוימות אתה צריך להבין שאתה עצמך שותף ליתר הזה; שעשויים להיות כך עצמך מאפיינים מוגדשים, היפרבוליים; ושצריך לחוות את פיתויי היתר", ועם זאת, לטענתו, יוצרים וחוקרים נוטים לאימוץ-יתר של ה"יתר" וזוהי בעיניו "הבעיה האתית: אם אתה מאמץ רק את היתר, אני חושב שזו התעלות מעל האתיקה – או חתירה מתחתיה – אל עבר אסתטיקה של הנשגב". כלומר, לדידו, הנשגב עומד בניגוד לאתי, או עלול לעמוד בניגוד אליו: לה קפרה חושש מייצוג נשגב של השואה מתוך היתר שבה. צריך, לכל הפחות, "לנסות להבחין בין אפשרויות של הנשגב", הוא כותב ודורש תגובה מווסתת יותר שגלומה בה מידה של ביקורת עצמית.⁸⁷

האם ניתן להשליך מן הביקורת הזאת על יצירת קניוק? נדמה לי שאפשר להתחיל בכך שנאמר על יצירת קניוק ששוב "אין בה מקום לגינוי מוסרי מן הסוג הישן".⁸⁸ מכאן גם טריפת הגבולות ה"שערורייתית" בין הנאצי לניצול, בין מקריב לקורבן, ומכאן גם הכפירה של הדודה שלומציון בעקרונות ה"צדק": "אילו היה צדק בעולם, אומרת דודה שלומית, היתה שלומציון משספת אותו. בשביל מה לה צדק? בעולם של צדק היתה מאבדת את האזימוט ומתפוררת כמו פרח יבש" (עמ' 62). יצירתו של קניוק אכן אינה נענית ל"מוסר מן הסוג הישן", אבל היא תורמת במידה רבה לתפיסה אתית מורכבת יותר של השואה ולחשיבה מחדש על מושג הקורבן באופן שאיננו בינארי ואיננו

קורא לתקופה המודרנית 'עידן הקיצוניות'. מה שמכונה ההקשר הפוסטמודרני עשוי להיות מוקצן ומוגזם עוד יותר – מה שליוטאר רואה כהתעצמות של המודרני" (לה קפרה, לעיל הערה 76, עמ' 174-175). לה קפרה כותב כל זאת למרות שהוא מסתייג, כאמור, מן העודפות המאפיינת את הכתיבה הפוסטמודרנית. עמדה דומה ראו גם אצל Eric Santner

Stranded Objects, Cornell University Press, Ithaca and London 1990

86. דלו וגואטרי, לעיל הערה 82, עמ' 39.

87. לה קפרה, לעיל הערה 76, עמ' 175-176.

88. גיימסון, לעיל הערה 25, עמ' 66.

פנאטי.⁸⁹ אפילו לה קפרה, החשדן כלפי היתר וכלפי הנשגב, מודה כי "הדגש הזה על היתר בשואה גורם להתעקשות על סוג מסוים של טלטלה מתוצאותיה, והוא מערער לחלוטין כל תפיסה שטחית של גאולה או הרמוניזציה – ועם זה אני מסכים".⁹⁰ נראה כי דווקא בפנייה אל הנשגב יש משום הפניית תשומת לב חשובה למתח המתקיים בין האסתטי לאתי, מתח שאיננו ניגוד ואיננו בריחה אלא התמודדות. גם הנשגב המודרני, בגרסתו של קאנט, מוצג כבסיס לשיפוט המוסרי, ולא כניגוד; לדידו של קאנט, ההכרה בכוחה של התבונה ובהשתלטותה על החושניות היא הבסיס להנחה שהמוסר נוכח באופן המלא ביותר בנשגב.⁹¹ כלומר, על פי הפרשנות המודרנית, לא זו בלבד שבפנייה אל הנשגב אין משום התרחקות מן המחויבות המוסרית והפוליטית, יש בה אף העצמה של מחויבות זו!⁹²

הפרשנות הפוסט-סטרוקטורליסטית לנשגב הקאנטיאני מדגישה אף יותר את חוסר התואם, אך גם היא מוסיפה להתעקש על כך שהממד האתי אינו נפרד מן הנשגב. אלי פרידלנדר טוען כי המאמץ בנשגב לבנות גשר בין התבונה לרגש ובין הכאב לתענוג אינו מבטל את התהום שנפערת מתחתיו בכל פעם מחדש. יש בגשר הזה הרבה מן המפתיע, "בחופש התנועה שעליו, בחוסר הכיווניות שלו ובהכרח המתמיד לקפוץ"; הנשגב הוא רגע הקפיצה הזה:

הנשגב הוא המהלך שבמהותו אינו רציף, שהורס את מערך הייצוג היוצר הפרדה מן העולם. מכיוון ששיפוט וזעזוע מוציאים זה את זה אפשר כמעט לומר שאין שיפוט על אודות הנשגב אלא הנשגב הוא הזעזוע המוציא אותנו, בביקורת כוח השיפוט, מן הספירה של השיפוט ומטיל אותנו אל עבר המוסרי.⁹³

89. הפנייה לנשגב אין פירושה זניחת המוסרי והפוליטי אלא הכרה בכך שהגישה אל המוסרי אפשרית רק על דרך השלילה: "זוהי סכימה על דרך השלילה, שהיא היא הביטוי הרגשי של אי-אפשרות הגילום. כל ניסיון לחרוג מגבול זה, ולגלם באופן חיובי את המוסרי בהסתכלותי, מכנה קאנט פנטיות" (ירון סנדרוביץ ואלי פרידלנדר [עורכים], מלאכת השיפוט – יופי, שגב ותכליתיות בביקורת כוח השיפוט של קאנט, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל-אביב 1999, עמ' 19). על ההימנעות מן הפנאטיות ראו גם Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989, p. 204

90. לה קפרה, לעיל הערה 76, עמ' 176.

91. קאנט, לעיל הערה 40, עמ' 93.

92. במאמרו "Economimesis" מבקש דרידה לחשוף את תפקיד הפוליטיקה בביקורת שיפוט הטעם הטהור אצל קאנט, למרות מראית העין של התרחקות מפוליטיקה ומכל אינטרס. דרידה יוצא מהגדרה של קאנט המבקשת להבדיל בין אומנות לאמנות יפה ולהגדיר את האמנות היפה ככזו שאין מקבלים עליה משכורת, אך כדרכו הוא טורף את ההבחנות ומצביע על קשר שיטתי בין כלכלה, בעלות וניכוס לבין מימזיס ואמנות, וראו Jacques Derrida, "Economimesis", *Diacritics*, 11, 1981, pp. 3-25

93. אלי פרידלנדר, "בין הטהור והאידיאלי", בתוך: סנדרוביץ ופרידלנדר (עורכים), לעיל הערה 89, עמ' 52-53.

ברוח דברים אלו אני סבורה שיצירת קניוק איננה שופטת אלא מזעזעת. בכך אין היא מתרחקת מן המוסרי אלא מטילה אותנו לפתחו. קווי המילוט מן החשיבה האדיפלית אינם בריחה אלא התנסות – אסתטית, אתית ופוליטית. דומה שקניוק הקדים ביצירתו לפתוח את הדיון ב"אתיקה של הזיכרון", בזיכרון השואה ובאפשרות ייצוגה.⁹⁴

פתח מילוט – היעשות חיה

הרומן המזעזע ביותר של קניוק, שבו נערכת התמודדות לא שגרתית עם זיכרון השואה ואפשרות ייצוגה, הוא הרומן אדם בן כלב. גיבור הרומן, אדם שטיין, שהיה מנהל קרקס מהולל בגרמניה לפני המלחמה, נאלץ בימי השואה לחיות לצד הכלב רקס, כלבו של מפקד המחנה הנאצי, קומנדאנט קליין, לאכול לצדו ולשעשע את אדונו, בתמורה להצלתו. בארץ הוא מאושפז ב"מכון למנוחה ולתראפיה", וגם כאן הוא מצליח להלך קסם על כל רואיו בזכות אישיותו רבת-העוצמה. אך למרות אישיותו ה"גרנדיוזית" נראה כי הפעם לא נוכל למצות את מורכבותה של הדמות אם ננסה לתארה כדמות קאמפית. הדמות הקאמפית יש בה כדי לסייע בתיאור דמויות רבות ביצירתו של קניוק, אבל היא מוגבלת למודל מודרניסטי. כדי לתאר את אדם שטיין, גיבור אדם בן כלב, צריך לפרוץ את מסגרת החשיבה המודרניסטית-הטוטאלית ולחפש כלי פרשני אחר שיצליח ללכוד את המנעד הייחודי לטקסט המפורק והמופרך הזה.

נראה כי יותר מכול, אדם בן כלב מציע פתחי מילוט הן מן הפרשנויות הפסיכואנליטיות והן ממלכודות השיח על השואה בחברה הישראלית. ברומן זה קניוק נוטל טראומה לא-לו, כביכול, של ניצול שואה, אך מצליח לסמן את קווי המילוט מן החקיינות-המוקיונית ומן הדמות הקאמפית לעבר "היעשות": אדם שטיין, חקיינן-מוקיון, עובר תהליך של היעשות-כלב.⁹⁵ הגיבור של קניוק "נעשה-כלב" ובכך הוא בוחר בחיים. הוא מסרב למות ולהיולד כמטאפורה, כ"מת-החי". הוא בוחר לחיות, גם אם יהיו אלה "חיי כלב" כמטאמורפוזה ולא כמטאפורה, דהיינו כחיפוש אחר מוצא, כדבר חי ונושם. היעשות-כלב פירושה סימון קו מפלט מן המודל האדיפלי, ניסיון לצאת מן הפרשנות הפסיכואנליטית המצמצמת ולתור אחר אפשרויות ודרכים שטרם נמצאו, נסללו ונחשבו. "היעשות" פירושה בחירה בחיים, בהתנסות, בפעולה, ולא במשמעות. היא תולדה של

94. על עמדותיו של דרידה בסוגיות של אתיקה של זיכרון, עדות ושימור, של שימוש "לגיטימי" ו"לא-לגיטימי" בשואה בשיח הישראלי והכללי ושל שאלת הקורבנות והדחיקת האלימות בשיח הישראלי, הן של אלימות השואה והן של האלימות הכרוכה בהקמת המדינה ובכיבוש, ראו מיכל בן-נפתלי, "אתיקה של זיכרון: ראיון עם ז'אק דרידה ביד ושם", תיאוריה וביקורת, 15, 1999, עמ' 5-17. נראה כי קניוק הקדים להתמודד עם שאלות של שימור, הקלטה ועדות, בייחוד ברומן היהודי האחרון, ולמעשה הוא הקים מעין ארכיון אלטרנטיבי ל"יד ושם".

95. כאן אני מסתייעת, כמוכן, במונח "היעשות-חיה" שטבעו דלז וגואטרי (לעיל הערה 82) בעקבות יצירתו של קפקא. הדוגמא הבולטת ביותר לכך, כידוע, היא מה שאירע לגרגור סמסא, המתעורר בוקר אחד ומגלה שהיה לשרץ.

חיפוש אחר "מוצא"⁹⁶, אחר פתח מילוט שיאפשר להוסיף ולהתקיים: כחומר, כתהליך, כהיעשות. לחיות בתור דבר חי ונושם שבעצם קיומו מלעיג על המשמעויות הגדולות. הרומן אדם בן כלב מסרב לאפשר פרשנות פסיכואנליטית להוויה הכלבית במונחים של השפלה אלא מציע מנעד שלם של צלילים המתלווים למצבים שונים של היעשות-כלב, הן של אדם שטיין והן של הילד-כלב, השווה אף הוא ב"מכון למנוחה ולתראפיה" שבהרי המדבר. "המכון" נועד מלכתחילה להיות חלק ממנגנון הייצור הילידי בארץ-ישראל. תפקידו לקלוט ניצולים וחריגים שעולמם נשתבש, ושם, בלב מרחבי המדבר, להוליד אותם מחדש כילידים כשרים שיוכלו להשתלב בנס תחיית העם היהודי: "אלוהים הוא ההוד שבמדבר. לשם הלכו הנביאים, שם נולד העם, שם ירש את ייחודו, את חוקיו, את עתותיו, את לאומיותו, את עצמיותו. שם למד להיות מוסרי ואכזר, חזק ויפה-נפש, ושם, שם תקום לתחיה ברית-בין-הבתרים..." (עמ' 45).⁹⁷ עם זאת, מלכתחילה גם ברור כי מכונת הייצור הזאת לא תתכון אלא תשתבש ללא תקנה. בניגוד למגמות רווחות בסיפורי שואה בספרות העברית, שבהם הניצול "נדחק" לעתים קרובות אל בית המשוגעים כדי לסמן את גבולות החברה הבריאה, קניוק כותב כשהוא משוקע לחלוטין ב"שיגעון" תוך שהוא דוחה מראש כל קטגוריה של "נורמליות".⁹⁸ "בית המשוגעים" ביצירת קניוק, "המכון למנוחה ולתראפיה", הוא ספק מבנה מודרני ברוח הארכיטקטורה הפונקציונלית של החברה הישראלית הסוציאליסטית, "מקדש סינתטי" ומכוער, "שן תותבת בפי האריה", "אריה עם ביצים של פלאסטיק" (עמ' 19), ספק מקדש בלב המדבר, מרחב התכונות לקראת פגישה נשגבת עם האלוהים. אך התשוקה אל הטריטוריה, תשוקה "ילידית" להיולד מן המדבר ואולי אף לשוב אליו בצו בן-גוריון ובעזרת נדבנים אמריקאים, מתגלה עד מהרה כתשוקה מסוג הנשגב ההיסטרי שסיבותיה והקשריה אבדו: "לאדם נראים הגמל והאוהל, המלון ותחנת-הדלק הקרובה, כמעשה ליצנות. המדבר צוחק ואדם קשוב לצחוקו" (עמ' 18-19). עד מהרה "המדבר האפל", מקום שם לחמו "מלכים אדירי שם", מתמלא נקישות שיניים:

96. ב"דין וחשבון לאקדמיה" של קפקא הדובר הוא ספק-קוף ספק-אדם – קוף שנפל בשבי ומחפש "מוצא". המוצא הוא במאמץ "להיעשות-אדם", אבל בתוך כך מתפרקים כל המושגים ה"הומניסטיים" הגדולים – אנושיות, קדמה, חירות. הדובר אינו מבקש "חירות", הוא רק מבקש למצוא "מוצא", כלומר לחיות – כחומר, כתהליך, כהיעשות, כתנועה: "אני חושש שלא יבינו כראוי למה אני מתכוון כשאני אומר 'מוצא'. אני משתמש במילה הזאת במובנה הרגיל והשלם ביותר. לא לחינם אינני אומר חופש" (פרנץ קפקא, רופא כפר, תרגום אילנה המרמן, עם עובד, תל-אביב 2000, עמ' 255).

97. יורם קניוק, אדם בן כלב, ספרית פועלים, תל-אביב 1968. כל ההפניות לרומן הן למהדורה זו.
98. מילנר, בעקבות ספרו של מישל פוקו תולדות השיגעון בעידן התבונה, קוראת את השיגעון בספרות השואה כסימון ה"אחר", כקו גבול וכאמצעי לבייצור החברה הנורמלית, וראו מילנר, לעיל הערה 65, עמ' 67-175. גם ניסן אתי קורא את אדם בן כלב לאור ספרו של פוקו, בניסיון לעקוב אחר השיח והשתקתו בכמה רמות בטקסט, וראו "שיח והשתקת שיח ב'אדם בן כלב'", קשת החדשה, 11, 2005, עמ' 134-144.

מתחילות כל השיניים לנקוש; שיניים לבנות, שיניים שחורות, שיני זהב, גשרי שיניים, כתרים [...] הנקישות הולידו נהמות וגניחות והגניחות הולידו שיעולים וריטונים וזמזום חרישי. אלוהים! היכן אתה? היכן? "הוא יכול להיות גם היא!" פוסק פתאום ארתור [...] הוא יכול להיות היא! או חד-תאי או צלופח או צלופחית? (עמ' 253)

מכונת הייצור הילידי השתבשה אפוא לחלוטין ובמקום לידה אוטוכטונית, במקום ריפוי והבראה, מתואר תהליך הדדי של היעשות-חיה, של היעשות-כלב, הן של אדם והן של הילד-כלב – היעשות-חיה המתבצעת דרך הקול, דרך העדפת הצליל על פני המשמעות, דרך נקישת השיניים ומקצב תופי הטמטם. זוהי חפירה בתוך הספרות המאזוורית מתוך מאמץ לייצר תת-תרבות, לגלות איים של עולם שלישי ומדבריות:

למה נועלים אותי? [...] אני שהייתי פאר הארץ, מלח הארץ [...] הוא יורד על ארבעותיו ומתחיל להלך בחדר [...] האח, התאום, מי שלפרקים הוא הרברט ולפרקים קומנדאנט קליין, לוחש בארסיות ההולמת אותו כל כך על רקע המדבר המופלא: "הב, הב, הב, הב!" [...]

הוא זוחל אל טבור החדר, מוציא את הגיטארה מגנרתיקה ומתחיל לתופף על גבה. התיפוף איטי, הקצב משתלב בפעימות הלב – טס-טס-טס-טס – [...] הקצב מתהולל ומתעצם, ידיו של אדם איבדו כל קשר עם גופו, עם מוחו – הוא מכה בכוח, ידיו בוראות קצבים שאין הוא יודע מנין באו לו [...] טס-טס-טס-טס (עמ' 54)

ההיעשות איננה ניתנת להסבר. היא נתונה בתנועה בלי הרף. היעשות-כלב מדגישה את האנושי, והאנושי – את הכלבי. אין מדובר בדמיון, ב"כמו", אלא ב"מעגל של מצבים שמהווה היעשות הדדית בתוך מערך שהוא בהכרח מרובה או קולקטיבי".⁹⁹ "ילד. כלב? ילד. ילד שהוא כלב. ילד שהוא קינדר-רין וכלב שהוא הונד-רין. משהו בשוליים, בסוד הפה הרוטט" (עמ' 130).

כבר באדם בן כלב מכחיש קניוק את ההסבר האדיפלי: "איך מגיעים להיות מוקיון ומטורף וכלב? איך? אמא לא. אמא היתה אשה. שתי עיניים חומות בורקות, שיער כסוף" (עמ' 134). הפסיכואנליזה כתורה פרשנית נכשלת כאן לחלוטין: "הם" – והכל יודעים למי כיוון: דוקטור גרוס [...] גינה [...] פרויד, יונג, אדלר [...] הם! השלטון, הכוח, הגוזרים גזרות, בעלי השרירים", הם ניסו לרפאו ולא הצליחו (עמ' 299). גם הריפוי ההדדי, כביכול, מוצג כאן כמודל אדיפלי מוגזם עד אבסורד המתפוצץ מבפנים: גינה, האחות, מחליטה לרפא את שטיין ואת הילד באמצעות "מעשה האהבה", על כן היא מורידה את שטיין משולחן הניתוחים ושוכבת עמו לעיני הילד! (עמ' 311). היא מתרגמת

99. דלו וגואטרי, לעיל הערה 82, עמ' 55.

את המודל האדיפלי הסימבולי למעשה קונקרטי ובכך מותחת אותו אד אבסורדום, כמעין פאראסה על הסיפור האדיפלי.

סיפורו של אדיפוס הוא קומדיה ולא טרגדיה, כותבים דלז וגואטרי. גם אדם שטיין מבין זאת: "פעם חשבנו שהחיים הם טרגדיה והיתה מתיקות נעלה במחשבה זו – ויבוא מוקיון אחד, קורפורל אחד [...] ויוכיח לנו שהחיים הם קומדיה, קומדיה שחורה ועצובה" (עמ' 282). אף על פי שהמבקרים ביקשו לראות את הספר כמציע ריפוי-כביכול מן הכלביות, הן של אדם והן של הילד-כלב, הוא מסתיים במשפט "וכלב לכלב יביע אומר" (עמ' 318).

ההתחברות בין אדם שטיין לילד-כלב אינה מוסברת במונחים פסיכואנליטיים. היא נעשית באמצעות מכונות – מכונת כתיבה, טרנזיסטור, מכונת גילוח – המתגלות כמכונות של תשוקה. אילו עוצמה וברק מלווים את המפגש בין הילד-כלב למכונת הכתיבה! במסגרת הפואטיקה של קניוק, ולנוכח המפגש העוצמתי הזה, יכול המספר להעלות את ההשערה שאולי המכונה "[...] היא אמו הנשכחת? אולי אין הוא אלא יציר-כלאיים, הכלאה של איש ומכונת-כתיבה?" (עמ' 175). קניוק כמו קורא תיגר על קווי התיחום הברורים המסומנים בתרבות בין אדם, חיה וחפץ.

היעשות-חיה מאפשרת פעילות שהיא סינגולרית וקולקטיבית בעת ובעונה אחת. הילד-כלב הוא בעל "עיניים יונקרות", חד-פעמיות, אך בה בעת אלו עיניהם של "ילדים [ה]פוסעים אל הפתרון הסופי" (עמ' 130). יצירת קניוק מציעה מבט על הסינגולרי ביותר שהוא תמיד גם קולקטיבי אך לעולם לא רדוקטיבי. הוא קולקטיבי משום שהמחילות שאנחנו חופרים מצטלבות תמיד במחילות אחרות, משום שהפוליטי משוקע בכל פרקטיקות היומיום ובכל התנסות של הדמיון. הפרשנות האדיפלית נעשתה לסד שחוסם את אפיקי המחשבה האנושית. כדי לצאת ממנה צריך לפרוץ את החשיבה האנכית ולהמירה בחשיבה מסתעפת, אופקית. אולי משום כך מציע קניוק באדם בן כלב עוד ועוד סיומים אפשריים לרומן, כחלק מאותה חשיבה אופקית וכדרך לעמעם את אפשרות הריפוי המסתמנת בכל זאת באחד הסיומים האפשריים. ריבוי הסיומים הוא גם ביטוי לקשיי הפרידה של המחבר והגיבור מן הכלביות ומן הטירוף, שכן, לדידו, החלמה פירושה שכחה (עמ' 292).

המונח "היעשות-חיה", כמונח אנטי-אדיפלי, עשוי לאפשר הבנה טובה יותר של הפואטיקה של קניוק, של פיצוץ המודל האדיפלי ביצירתו ושל אופני התמודדותו עם טראומת המלחמה ב-48' וטראומת השואה שלא דרך פרשנות סימבולית או פסיכואנליטית. שכן טראומה, מטבעה, איננה ניתנת להסמלה ולניסוח באמצעות הלשון. היא נסובה סביב הבלתי ניתן להיאמר. מכאן החזרה שוב ושוב אל הטראומה כמאמץ כושל לנסחה בלשון, מכאן העודפות ביצירת קניוק, ומכאן ההימלטות אל היעשות-חיה.

לכאורה, ברומן הסיפור על דודה שלומציון הגדולה נסוג קניוק להרף עין מן העוצמות שפרק באדם בן כלב ומוותר על קווי המילוט של היעשות-חיה, אך למעשה הוא רומז עליהם דרך הסיפור על הכאת הכלב רקס. באחת הסצנות החזקות ברומן מסופר כיצד מכה הדודה שלומציון את רקס, כלבו של בנה, ארפכשד. היא מנחיתה על ראשו "מכה אחת

חדה, כמכתו של סמוראי", המכה כמו נוחתת על ראש בנה, ולנגד עינינו הוא עובר תהליך של מעין היעשות-כלב: הוא "ירק דם, כאילו המכה פגעה בו. פיו היה יבש והדם קלח מתוכו" (עמ' 101). למן אותו יום החל הבן לגמגם ומילותיו איבדו את לכידותן. בהמשך, כאמור, הוא נוסע לאמריקה ומחליף את שמו לארט בראב. הגמגום והחלפת השם מפנים את תשומת הלב למסמן, לצלילו ולחומריותו, ולמטאמורפוזה שחלה בדמות.

הפניית תשומת הלב לצליל מגיעה לשיאה ביצירת קניוק בעזרת שפת הג'אז, שהוא מגדירה כשפת המיעוטים השחורים שאומצה בידי המיעוט היהודי באמריקה.¹⁰⁰ נראה כי לכל אורך יצירתו, החל בהיורד למעלה וכלה בחיים על נייר זכוכית, מנסה קניוק לפרוע את שפת האוקסימורונים הישראלית, השפה הקשה, המאזוּרית, באמצעות החדרת צלילה המינורי של שפת הג'אז. נדמה כי בחיים על נייר זכוכית מצא קניוק איזון לרגע בין הצליל למשמעות, בין העודפות לקו הסיפורי, באמצעות מקצב הג'אז. ברומן זה נעשה ניסיון להחליף את הסיפור המפורק בסיפור שעוקב אחר קצב הג'אז ונשמר מתהומות האקספרסיוניזם. זהו סיפור שמצא איזון איזושהו בין המוחצן למינורי במרקם לשוני ותחבירי עדין וכובש, אך יש בו גם מן הוויתור על היומרה הכוללת-כול נוסח אדם בן כלב היהודי האחרון, על הרווח וההפסד הכרוכים בויתור זה.

עם זאת חשוב לציין כי שפת הג'אז חלחלה אל יצירת קניוק מראשיתה ולא המתינה עד שתיעשה גיבורה מרכזית בחיים על נייר זכוכית. כבר באדם בן כלב קניוק נמשך, כביכול, אל הצליל החופר בשפה: "ילד-כלב מנגן ג'אז במדבר ערד [...] כך, כפי שהכלב מנגן, ניגן רק ברד פארקר" (עמ' 298). בדומה לכך, גם את הגרמנית מנתק קניוק ביצירתו הן מן הטריטוריה המרחבית שלה, גרמניה, והן מן המשמעות כטריטוריה; תחת זאת הוא שומע בה "את ניגון המלים" שבפיה של רותשן, בעלת הפנסיון, "את אורח דיבורה השקט, המלטף, הנושן כטפטים ישנים" (עמ' 312), ואת המוזיקה שלמד מאביו. כמו קפקא, הוא יודע "להשחיל את הגרמנית על קו מילוט [...] לעקור מהגרמנית [...] את כל נקודות התת-התפתחות שהיא מבקשת להסתיר, לגרום לה לצעוק בצעקה כה מפוכחת ומוקפדת. למצות ממנה את נביחת הכלב [...] לדחוף אותה עד לדה-טריטוריאליזציה שלא התרבות ולא המיתוס יפצו עליה עוד [...] לתת תחביר לצעקה".¹⁰¹

ההשוואה לקפקא דורשת הסבר. למרות המוזיקליות המדהימה נדמה כי יצירת קניוק רחוקה ת"ק פרסה מיצירתו המאופקת והפרוטוקולית של קפקא. כדי להבין כיצד שתי הפואטיקות הללו נוגעות בכל זאת זו בזו יש לשים לב לכך שדלו וגואטרי מבחינים בעצם בין שתי דרכים לפירוק השפה, לדה-טריטוריאליזציה שלה: קפקא בחר בדרך הצמצום, הוא העדיף לדלדל את הגרמנית לכדי אוצר מילים מיובש ומאופק. אסכולת פראג (גוסטב מיירינג ומקס ברוד) בחרה לפוצץ את השפה מבפנים על ידי העשרה מלאכותית, על ידי ניפוחה בסימבוליזם, באוניריות ועוד. דלו וגואטרי סבורים שקפקא נמנע מדרך זו משום שלפתחה רבצה הסכנה שבשיבה מהירה אל רה-טריטוריאליזציה סימבולית, ארכיטיפית: זהו "מאמץ שמדגיש את הנתק מהעם ושימצא מוצא פוליטי רק

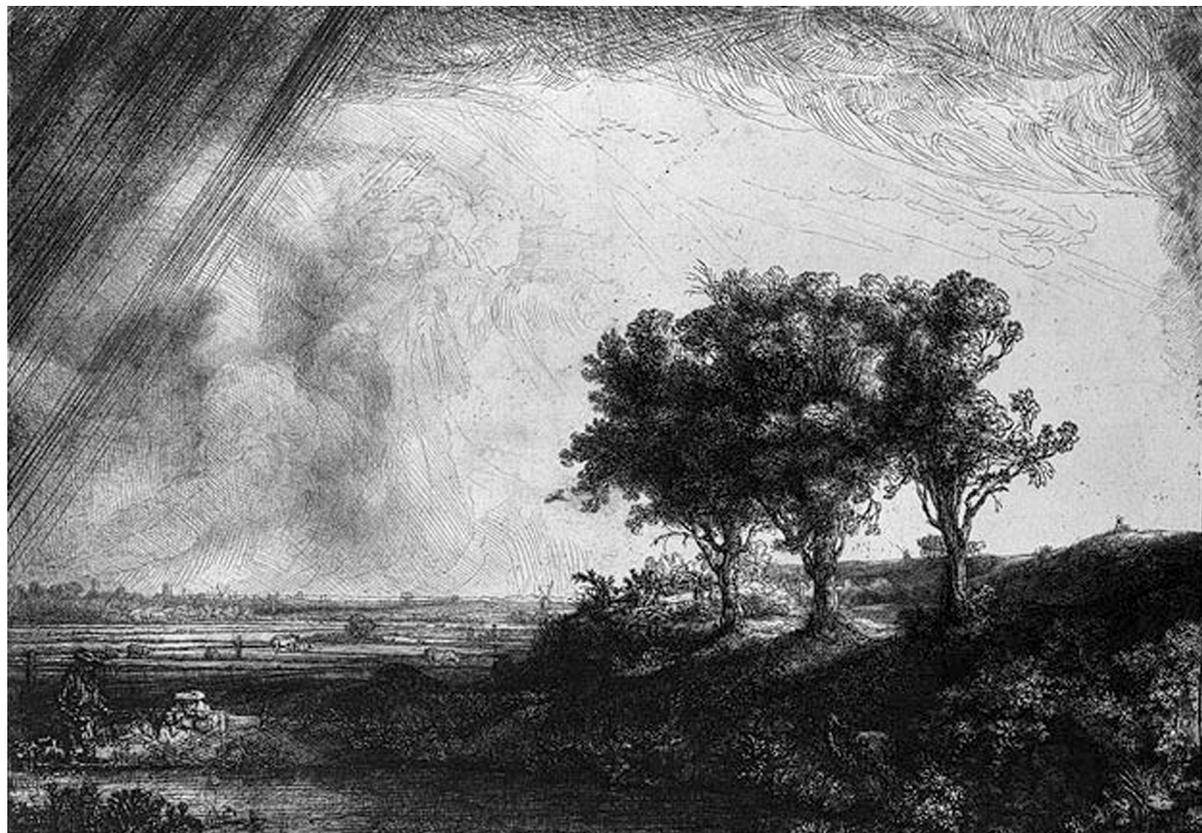
100. ראיון עם יורם קניוק, לעיל הערה 6, עמ' 184.

101. דלו וגואטרי, לעיל הערה 82, עמ' 60-61.

בציונות כ'חלום ציון' [?!], "מזהירים דלז וגואטרי.¹⁰² אפשר לזהות אצל קניוק את המתח הזה שבין פירוק כל מוסכמה ודה־טריטוריאליזציה חריפה, פיצוץ הלשון מבפנים, ובין רה־טריטוריאליזציה בעזרת ארכיטיפים ילידיים ופלמ"חניקיים ופאתוס של מפגש עם אלוהים במדבר ברוח השיבה לברית הר סיני.

ההתרוצצות ה"היסטרית" בין שתי האפשרויות הלשוניות הללו – בין דה־טריטוריאליזציה של הלשון, הפניית תשומת הלב למוזיקה, שיבוש המשמעות ובריחה מארכיטיפים, מאלגוריות ומסמלים, ובין רה־טריטוריאליזציה כ"נפילה" חוזרת (שאינה מובנת לעתים גם לקניוק עצמו) אל המיתוס והפאתוס, אל הארכיטיפים הילידיים ואל החזונות המשיחיים – היא־היא, כך נדמה לי, המפתח להבנת יצירת קניוק. קשה להאמין, אך אולי הגילום הנחרץ ביותר להתרוצצות זו הוא בכך שבסופו של דבר, גם שפת האוקסימורונים הילידית בסיפור על דודה שלומציון הגדולה קורסת לחלוטין ונחתמת במעין היעשות־חיה: "היא שוכבת שם, ארמון הרוס, אל בחורבותיו [...] וכל הזמן מצייצת: ציף ציף ציף ציף" (עמ' 190).

102. שם, עמ' 50. עם זאת, דלז וגואטרי מציינים שם בסוגריים שגם אצל ג'ויס ובקט אפשר לראות את שתי האופציות, כך שאין העדפה אחת ברורה למינוריות הקפקאית.



רמברנדט, "נוף עם שלושה עצים", 1630.