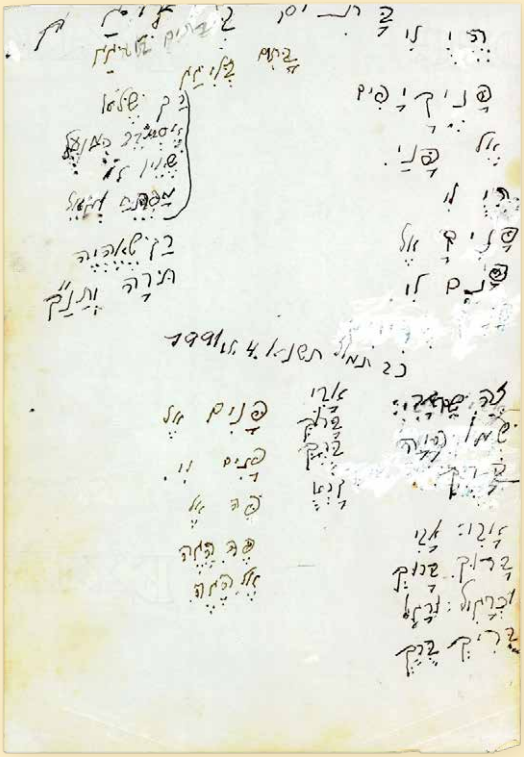

אוֹת

כתב עת לספרות ולתיאוריה

גיליון 11
סתיו 2021

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**

חברי המערכת **חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן**

מערכת מייעצת **מיה ברזילי, אדריאנה ג׳ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט**

עריכת טקסט **דינה הורביץ**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר**, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: טיוטה לשיר ״פניך אל פניי״ מאת אבות ישורון (כ־460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, אוניברסיטת תל אביב

המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

2021 © כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס בדפוס סדר צלם

סיפור "מופלא"
התבוננות וסוריאליזם ב"קֶצכֶן" מאת יואל הופמן

רונית רפ

הקדמה

הנובלה "קֶצכֶן", הראשונה מתוך ארבעת הסיפורים והנובלות הנכללים בספר הביכורים של יואל הופמן, ספר יוסף, שראה אור ב־1988, נפתחת בתיאור של ציור. קצכן, גיבור הנובלה, מתבונן בציור שצִייר ומהרהר בהשפעתו של הציור על הצופים ועל עצמו כיוצר:

> קֶצכֶן צייר אישה שרגליה קצוצות. הוא משך שערה אחת כלפי מעלה וסלסל בה בקצה הגיליון. אחר־כך הביט באישה וחשב שמראה פניה מפחיד מעט, אבל אותו, את קצכן, אין היא מפחידה כלל. אלא שאין לדעת אם לא תפחיד את מי שלא צייר אותה. (עמ' 9)[1]

ספרו הראשון של הופמן נפתח אפוא בדיון על מעשה היצירה ועל מערכת הקשרים בין היצירה, הצופה והאמן. גם בספריו הבאים נקשרת הפואטיקה של הופמן לתרבות

* המאמר מבוסס על עבודת דוקטור, '"יופיין של התמונות האבודות": אקפרסיס בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז, ב"קצכן" מאת יואל הופמן וב"המגרה" מאת יובל שמעוני', אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע 2020. אני מודה לפרופ' חמוטל צמיר, מנחת העבודה, על ליווי המחקר. תודה נוספת שלוחה לד"ר טל פרנקל־אלרואי, לקוראים/ות האנונימיים/יות ולעורכי/ות כתב העת אות על העצות הטובות והמועילות.

1. המובאות מהנובלה "קֶצכֶן" נלקחו מתוך יואל הופמן, ספר יוסף, כתר, ירושלים 1988, עמ' 7–49; מראי המקום המפנים לנובלה מצוינים בגוף המאמר.

החזותית הודות לטיפוגרפיה ייחודית ומוקפדת, עימוד לא שגרתי של הטקסט על גבי הדף ושילוב תצלומים כחלק מהיצירה הכתובה.[2] כבר בספר זה מובאות בצידי העמודים הערות שוליים, ועל הכריכה מופיע תצלום של אוגוסט זאנדר, "חולים, לא שפויים ונכים: ילדים במעון לעיוורים", הנקשר לדמותו של קצכן ומרמז על תמות מרכזיות בנובלה: היחסים בין ראייה לעיוורון ובין המדיום המילולי למדיום הוויזואלי.[3]

תמות אלו באות לידי ביטוי בספר גם בתיאורים מילוליים של מראות ויזואליים, למשל תמונות מתוך ספרים, עבודות רִקמה ותצלומים, לצד תמונות־חלום, מראות מתוך חלומות בהקיץ, השתקפויות במראָה וסצנות הנתונות במסגרת של חלון. קצכן אף מתאר את עצמו כמי שנוצר מתמונה – תמונת־חוטים שרקמה אִמו; נעליו, רגליו, גופו, צווארו, פניו, שֹערותיו ושמו הרקומים הם יצירת אמנות המספרת את לידתו וחייו כמיתוס:[4]

2. על הטיפוגרפיה הייחודית ליצירתו של הופמן ועל הצילום בברנהרט ובמה שלומך דולורס וקשריו לבודהיזם ראו טל פרנקל־אלרואי, 'סגנון ופואטיקה ביצירתו של יואל הופמן', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע 2004, עמ' 201–217. על צילום, השתקפות ומרחב ביצירותיו של הופמן, ובעיקר במה שלומך דולורס, ועל הזיקה בין הכפילויות, החזרות וההשתקפויות ובין התצלומים וריבוי השפות, ראו דינה ברדיצ'בסקי, 'בין צילום להשתקפות בשתי יצירות מאת יואל הופמן', עבודה סמינריונית מורחבת לקראת קבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2008, עמ' 19–42. על הצילום במה שלומך דולורס ראו נטע שטהל, הפואטיקה של יואל הופמן, רסלינג, תל אביב 2017, עמ' 160–168. על הטיפוגרפיה והכתיבה הפרגמנטרית בספריו של הופמן כמשקפות מסורות של שירת הייקו יפנית ועל מה שלומך דולורס כ"תופעה אמנותית ייחודית; כפריט, כ־Artifact [...] [ש]העובדה הבולטת ביותר בקשר אליהן היא ויזואלית", ראו רחל אלבק־גדרון, השלישי האפשרי: מחקר מונוגרפי על עבודתו של יואל הופמן, כנרת זמורה־ביתן דביר ומכון הקשרים, אור יהודה 2016, עמ' 19, 23.

3. התצלום, שצולם בדירן ב־1929, נכלל בפרויקט של זאנדר "פני התקופה", הממיין את הדמויות המצולמות על פי מגזרים חברתיים, תרבותיים וכלכליים בגרמניה בין שתי מלחמות העולם; וראו August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Wolff Verlag / Transmare Verlag, München 1929; אלבק־גדרון, השלישי האפשרי, שם, עמ' 156–170. יגאל שוורץ חותם את מאמרו על יצירתו של הופמן בתיאור התצלום של זאנדר, המיטיב, לדעתו, לאפיין את יצירת הופמן כולה; וראו במאמרו "עלילות הלב: הצעה לקריאה ביואל הופמן", אודות, פברואר 2017; https://www.reviewbooks.co.il/single-post/2016/12/25/. שמעון אדף טוען שתצלום הילדים העיוורים שעל הכריכה נקשר לאפיון של קצכן כילד ש"רואה יותר מדי", וראו בספרו אני אחרים, כנרת זמורה־ביתן דביר ומכון הקשרים, חבל מודיעין 2018, עמ' 132.

4. הקשר בין לידה, חיים ויצירה קיים כבר במיתולוגיה היוונית, שבה אלות הגורל, המוירות, טוות את חוט חייו של אדם וחולקות לו את מנת גורלו בצאתו מרחם אִמו, אך תחילה הן קוצבות את אורכו של חוט זה וקובעות את יום מותו של האדם; וראו הסיודוס, מעשים וימים, תאוגוניה, מגן הירקליס, מיוונית: שלמה שפאן, מוסד ביאליק, ירושלים 2008, עמ' 98–100.

[...] הרהר קצכן במרגריטה אִמו וחשב לעצמו שמרגריטה ישבה על הספה, צעירה ויפה, ועל הכורסה שממול ישב ארנסט אביו ומרגריטה רקמה אותו, את קצכן, לאט לאט. תחילה רקמה את נעליו, אחר־כך את רגליו ואת גופו ואת ידיו ואת צווארו. משנתמשך החוט מתוך צווארו עצרה מרגריטה והחזיקה את המחט בין אגודלה לאצבעה, ושלוש אצבעותיה האחרות היו פרושות באוויר ככנף ציפור. "נעשה לנו ילד יפה", אמרה לארנסט, וארנסט הניע בראשו. אחר־כך רקמה את פניו של קצכן ומשהגיעה לשערות ראשו גזרה את החוט. "איך נקרא לו לילד?" שאלה מרגריטה. וארנסט הניע שוב בראשו. "יהי כך", אמרה מרגריטה, "נקרא לו קצכן", ורקמה את השם "קצכן" מעל לראשו של הילד. (עמ' 18)

קצכן הוא גיבור הנוצר כמעשה אמנות וכדמות מיתית, כאשר הקרן המושחלת על חוט שהוא מקבל מהבדואי הזקן הופכת לקרן הצומחת על צווארו (עמ' 33). לאורך הנובלה כולה הוא יִצפה שוב ושוב בתמונות ויזואליות ובדימויים העולים מתוך מבטו שלו־עצמו על עצמו. השילוב בין סיפור עלילותיו של ילד חי ובין סיפור הולדתו ולידתו כתמונה מיתית מוביל את הקורא לעקוב אחר מבטו ודמיונו של הילד ולעמוד על היווצרותו כדמות ספרותית, דמות כתובה שהיא בה בעת אובייקט חזותי ולכן היא מכילה גם את הכתיבה וגם את האובייקט. וכפי שקצכן מעניק חיים לילד ההולך ונרקם, כך הוא גם מעניק תנועה וסיפור לתמונה רקומה התלויה בביתה של דודה אופנהיים:

הסתכל קצכן בתמונה שהיתה תלויה ליד האורלוגין של הדודה אופנהיים. בתמונה היה ארמון וסביבו עצי אשוח וכרכרה רתומה לסוס, ופניו של הסוס אל הארמון. ראה קצכן שרגלו של הסוס תלויה כל העת באוויר וחיכה שהסוס יוריד את רגלו. אחר־כך קירב קצכן את פניו אל התמונה וראה שהארמון, העצים והסוס הם מעשה רקמה ונזכר שראה פעם איך הדודה אופנהיים רוקמת טווס. הטווס כבר עמד על רגליו ופרש את זנבו אבל פניו היו חציים בתמונה וחציים בתוך סליל החוטים של הדודה אופנהיים.

[...]

ראה קצכן שדמעות זולגות מעיניה של הדודה אופנהיים ונזכר באיש שהיה בא והולך בכרכרה רתומה לסוסים ומביא לה זרי פרחים. אותה כרכרה שבתמונה, חשב קצכן, אינה אלא כרכרתו של אותו איש והארמון הוא ארמונה של הדודה אופנהיים והיא יושבת בחדרה שבארמון ומשקיפה החוצה. מחר תוציא הדודה אופנהיים סליל חוטים מקופסת התפירה ותרקום מחדש את רגלו של הסוס. והסוס יוריד את רגלו. ואחר־כך תרקום את רגליו כשהן עולות ויורדות עד שהסוס יגיע לפתח הארמון. וכשהסוס יגיע לפתח הארמון תרקום את האיש יורד מן המרכבה ומושיט לה פרחים. (עמ' 17–18)

קצכן מדמיין סיפור אהבה, חוזר אל המציאות ומגיע אל העתיד, שבו מעשה הרִקמה יגיע אל סיומו: הסוס יוריד את רגלו והמציאות תתוקן כשאהובהּ של הדודה אופנהיים יגיע אליה סוף סוף ויושיט לה פרחים. בעולם המאגי המתקיים בדמיונו של קצכן, הדימוי הוויזואלי הרקום אינו נשאר בקיפאונו אלא מקבל תנועה ומתורגם לסצנה, ובדומה למיתוס, הסצנה יכולה גם לחזור על עצמה: "מחר תוציא הדודה אופנהיים סליל חוטים מקופסת התפירה ותרקום מחדש את רגלו של הסוס".

המעקב המילולי אחר תהליך יצירת הרִקמה והענקת תנועה לדימוי ויזואלי קפוא מהדהד את המעקב אחר תהליך יצירתו של מגן אכילס באיליאדה, שגם בו, תיאור מילולי של דימוי ויזואלי מוליד סיפור ותנועה.[5] תיאור יצירת המגן הוא דגם ספרותי ראשון של אקפרסיס (ekphrasis). ברטוריקה הקלאסית, האקפרסיס הוא תיאור מילולי של אובייקט או תופעה ויזואלית – אדם, מקום, סצנה, ולעיתים גם יצירת אמנות – אולם בדיון הביקורתי שהתפתח במחצית השנייה של המאה העשרים מושם הדגש על עצם תהליך יצירת האובייקט הוויזואלי, ובעיקר על רגע ההולדת שלו. כמו כן, משמעות המונח הורחבה והותאמה לספרות המודרנית ולעיסוק במערכת היחסים שבין ספרות לבין אמנות פלסטית – בין טקסט לאימאז' – ובשאלות של ייצוג.[6]

5. המגן שמתקין הפייסטוס עבור אכילס לבקשתה של תטיס, אִמו, הוא כלי הגנה אך גם יצירת אמנות חד־פעמית; וראו הומרוס, איליאדה, מיוונית: אהרן שבתאי, שוקן, ירושלים 2016, עמ' 453–458. הדימויים הוויזואליים הרקועים על המגן משמשים את הומרוס כנקודת מוצא לסיפורים: דימוי סטטי נעשה לנרטיב, למשל כאשר הכבשים המתוארות על המגן מתחילות לנוע; וראו Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 1995, p. 95; James Heffernan, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, 22, Spring 1991, p. 301

6. חקר האקפרסיס נעשה זה מכבר לשדה מחקר הטרוגני שאינו מוגבל לנושא אחד או למתודולוגיה אחת, וככזה הוא מפגיש אמנויות שונות זו עם זו וקושר תחומי מחקר שונים; וראו W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986; *Idem*., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994; Stephen Cheeke, *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester University Press, Manchester 2008; Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing, Surrey, England 2009; Nigel Krauth and Christopher Bowman, "Ekphrasis and the Writing Process", *New Writing*, 15:1, 2018, pp. 11-30; Zoë Roth, "Vita brevis, ars longa: Ekphrasis, the Art Object, and the Consumption of the Subject in Henry James and Michel Houellebecq", *Word & Image*, 29:2, 2013, pp. 139-156. גיליון זה של כתב העת *Word & Image* מוקדש כולו לנושא האקפרסיס. על אקפרסיס בספרות העברית ראו אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת: תחיית האומה – הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, אוניברסיטת חיפה, זמורה־ביתן, תל אביב 1999; הנ"ל, ספרות ואמנות פלסטית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997; שחר ברם, שגרירים אילמים: על היחסים בין שירה לציור בכלל ועל שירתו האקפרסטית של טוביה ריבנר, קשב לשירה, תל אביב 2014; שמעון זנדבנק, "הדיבור השירי ושתיקת האמנות", חדרים, 12, 1996, עמ' 85–92;

במאמר זה ברצוני להציע קריאה אקפרסטית בנובלה "קצכן". מקובל לראות את "קצכן" כנובלה ריאליסטית המשתייכת לתקופה המוקדמת של הופמן, המתאפיינת בכתיבה "מסורתית" המושפעת ממגמות מודרניסטיות אנגלוסקסיות, אך גם כיצירה פורצת גבולות בכל הקשור לשפה, לדמויות ולמרחב, שעתידה להוליד את סגנונו הייחודי בספריו הבאים. סגנון זה מתאפיין בכתיבה בין־ז'אנרית או רב־ז'אנרית המערבת סוגי מדיה נוספים, כמו מוזיקה וציור;[7] בהיברידיות הנעה בין שירה לבין טקסט זן לבין פרוזה;[8] במפגש בין פילוסופיה מזרחית לפילוסופיה מערבית;[9] בכתיבה פרגמנטרית הנעה בין זרות מוחלטת לתחושת אינטימיות הנוגעת בנפש וחותרת להטרוגנית קרנבלית מניפאית פוסט־מודרניסטית,[10] ובמהפכה צורנית המחדשת בתחום העלילה, הדמויות והמספר.[11]

רשימות הביקורת שנכתבו על "קצכן" ביטאו הערכה ואהדה רבה: שמעון זנדבנק, למשל, כתב ש"קצכן" הוא הסיפור הנפלא ביותר שקרא על ילדים, ודוד שיץ טען כי הנובלה כתובה "ברגישות מיוחדת, נדירה בספרות שלנו", וכי ה"ליריקה" שלה "מושלמת", "מעשה אמנות יפהפה".[12] החיבורים המחקריים שדנו בפואטיקה של הנובלה התמקדו על פי רוב בחידוש בדרכי העיצוב: אורציון ברתנא, למשל, ראה בשפת הנובלה צומת שבו נפגשים הייצוג המימטי של המציאות, דרכי הקליטה

הנ"ל "השיר האקפרסטי", מזשיר, כתר, ירושלים 2002, עמ' 225–238; תמר יעקבי, "אקפרסיס כצומת של תקשורת חזותית ולשונית", מותר, 6, תשנ"ח, עמ' 87–94; נורית מלצר־פדון, "שיר וציור – הדוכסית האחרונה שלי, שירו של רוברט בראונינג: הזמנה לקרוא ציור", מאזנים, צ:5, דצמבר 2016, עמ' 44–52; רונית רפ, "למה אבנר שבר את הגיטרה – אקפרסיס ואיקונוקלזם בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז", בתוך חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, עם עובד, תל אביב 2016, עמ' 386–420; הנ"ל, "חדר מצויר: אקפרסיס ב'המגֵרה' מתוך חדר מאת יובל שמעוני", בתוך ירון פלג, יגאל שוורץ ומוריה דיין קודיש (עורכים), היד הזאת הכותבת: על יצירתו של יובל שמעוני, עם עובד, תל אביב 2020, עמ' 171–216.

7. שטהל, הפואטיקה של יואל הופמן, לעיל הערה 2, עמ' 82.
8. ראו, למשל, אלבק־גדרון, השלישי האפשרי, לעיל הערה 2, עמ' 44; טל פרנקל־אלרואי, הספר על יואל הופמן, רסלינג, תל אביב 2020, עמ' 81.
9. חנה הרציג, הקול האומר: אני, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1998, עמ' 305–386; פרנקל־אלרואי, שם, עמ' 22; תום קלנר, 'התפאורה לספר הזה היא העולם: פואטיקה ואידיאולוגיה ביצירתו של יואל הופמן', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע 2020.
10. אלבק־גדרון, השלישי האפשרי, לעיל הערה 2, עמ' 43; מרב כץ, 'פואטיקה פוסטמודרנית קרנבלית: עיון ביצירותיו של יואל הופמן', עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 1999; Nili Gold, "Bernhard's Journey: The Challenges of Yoel Hoffmann's Writing", *Jewish Studies Quarterly*, 1:3, 1993-1994, p. 271
11. גרשון שקד, ספרות אז, כאן ועכשיו, זמורה־ביתן, תל אביב 1993.
12. שמעון זנדבנק, "בזכות הידידה של אשתו", הארץ, 22 בינואר 1988; דוד שיץ, "והילד הזה", כותרת ראשית, 6 באפריל 1988, עמ' 32.

והפילוסופיה של הסיפור,[13] טל פרנקל־אלרואי ראתה בעומס הפיגורטיבי הלשוני האופייני לפואטיקה של הופמן "היפר־טרופיה" המשמשת "כאמצעי להמחשת תודעה ילדית" בנובלה,[14] וחנה הרציג עמדה על כך שבמטאפורות של קצכן מקבל הדימוי הלשוני מימוש ציורי־ויזואלי וכי הפואטיקה הלשונית הייחודית של הופמן, המתבטאת באמצעות קצכן, היא פעמים רבות "מוזרה" ו"קשה לפענוח".[15] אולם מה שנראה במחקר כהתבוננות מתוך פרספקטיבות ילדיות, פרועות, נאיביות ומלאות דמיון, או ככתיבה המשוקעת בעולם הבודהיסטי, הוא גם בחירה בנקודות מבט שיובאו מן העולם החזותי של תולדות האמנות הפלסטית המערבית אל תוך עולמו המילולי של הופמן. שילוב החזותי והמילולי מאפשר את טשטוש המחיצות בין סוג מדיה אחד לשני, עד ליצירת אימאז'/טקסט (image/text) – שילוב בין מילה לתמונה, בין "קול" ל"מראה", במעין אתר אוטופי המכיל נרטיב וחלל זה לצד זה.[16]

הנובלה "קצכן" מסופרת בגוף שלישי המבטא את תודעתו של הגיבור. קצכן הוא ילד מחונן – "בֶּגַבְּט" (עמ' 17): מצד אחד הוא רואה את העולם כפי שהוא משתקף מנקודות המבט השונות של הדמויות הסובבות אותו, מצד אחר הוא זה שמעניק לדמויות נראוּת ואופני התבוננות. נקודות מבט אלו מרמזות על אופני ייצוג בעולם הציור ועל גישות ויזואליות המארגנות את שדה הייצוג החזותי ומייצגות דרכי חשיבה ותפיסות עולם. אחת מנקודות המבט האלו נקשרת לביקורת של אמני האוונגרד בתקופה שבין שתי מלחמות העולם על החברה הרציונלית־מודרנית ולפנייתם לאינטואיטיבי ולפרימיטיביסטי. נקודת מבט זו מתגלה בנובלה דרך האלוזיות הרבות לתופעות ולמעשים הנושאים אופי סוריאליסטי – חלומות, הזיות, היברידים, חזרות מילוליות ואוטומטיות. כל אלו פועלים כייצוגים של ייצוגים של מצבים סוריאליסטיים וכרפלקסיה על רעיונות הסוריאליזם. בין רעיונות אלו אפשר למנות את הזיקות בין אמנות לאוטומטיוּת או למקריוּת ובין דימוי אמנותי לבין מראֶה, חלום או מחשבה, ובעיקר את העיסוק ב"מופלא" (le merveilleux) – מושג המתאר את דחיית התבונה והרציונליות.[17] אולם האם "קצכן" הוא סיפור סוריאליסטי? כדי לענות על שאלה זו אתמקד בפן החזותי של הסוריאליזם וביצירתו של מקס ארנסט, ששמו נרמז בנובלה בדמויותיהם של מאכס, ידידו של הדוד ארתור, ושל ארנסט, אביו של קצכן. עבודותיו של מקס ארנסט משנות השלושים של המאה העשרים, הגדושות במטאפורות פרוידיאניות,

13. אורציון ברתנא, "יואל הופמן – קצכן: פילוסופיה ישראלית חדשה", אפיריון, 30, 1993, עמ' 26.
14. פרנקל־אלרואי, הספר על יואל הופמן, לעיל הערה 8, עמ' 77–78.
15. חנה הרציג, השם הפרטי: מסות על יעקב שבתאי, יהושע קנז, יואל הופמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1994, עמ' 125.
16. מיטצ'ל, *Picture Theory*, לעיל הערה 6, עמ' 174–181.
17. עוד על "המופלא" ראו להלן.

במיתולוגיה פרטית ובזיכרונות ילדות, מציגות שילוב אוטופי של אימאז׳ וטקסט. שילוב מעין זה יעמוד במרכזו של המאמר, המבקש להציע קריאה נוספת וחדשה בנובלה ״קצכן״ באמצעות התמקדות בהיבטיה החזותיים, שעדיין לא נידונו במחקר, ובחינת משמעותם של אופני ההתבוננות המוצגים בה בהקשר של זרמים באמנות הפלסטית המערבית.

דוד ארתור ודודה אופנהיים

אִמו של קצכן נפטרה ואביו מאושפז במוסד לחולי נפש. קצכן גדל בבתיהם של דודיו הרווקים, דוד ארתור ודודה אופנהיים. אחר כך הוא נשלח להתחנך בקיבוץ אך בורח משם. במהלך שיטוטיו הוא פוגש בדואי זקן, זוג תימנים, שוטר, יצאנית ופסיכולוג. השוטר מוביל אותו אל אביו, והשניים, האב ובנו, יוצאים למסע נוסף.

נטע שטהל רואה ב״קצכן״ סיפור המזכיר בכוונה תחילה סיפור חניכה (bildungsroman) אך מציג אפשרויות חניכה שונות שכולן נפסלות, עד שלקצכן אין ברירה אלא להצטרף לאביו המאושפז בבית משוגעים.[18] לטענתי, קצכן משלים תהליך חניכה של אמן (künstlerroman), המתאפשר דווקא משום שהוא נעזב על ידי חונכיו – דוד ארתור ודודה אופנהיים, שנקודות המבט שלהם מייצגות את ״העולם הישן״. אחר כך הוא נחשף לנקודת המבט של מאכס, ידידו של ארתור, ולזו של חברי הקיבוץ. בנדודיו הוא נחשף לנקודות מבט נוספות, המיוצגות על ידי הדמויות שהוא פוגש בדרכו. בסופו של דבר הוא מובא אל אביו, ארנסט, שעתיד להיות חונכו העיקרי – ועם זאת, הוא אינו שוכח את נקודות המבט של דודיו. כיצד מתרחש תהליך חניכה זה? מה ההבדל בין החניכה של הדודים לזו של חברי הקיבוץ ולזו של האב? וכיצד נקודות המבט השונות באות לידי ביטוי בנובלה? קריאה אקפרסטית תאפשר לנו לראות שנקודות המבט וההבדלים ביניהן מוצגים באמצעות תיאורים מילוליים של תמונות ויזואליות.

אחת מנקודות המבט המרכזיות בנובלה היא נקודת המבט הקלאסית, המיוצגת על ידי דוד ארתור. נקודת מבט זו מתגלה מיד בתחילת הנובלה, כאשר דוד ארתור לוחץ על ראש הציפור שבקצה מקל ההליכה שבו הוא מסתייע ומזמין את קצכן לצאת עימו. ברחוב, ארתור משעין את המקל על חלון ראווה של חנות ספרים וקצכן מתבונן בנוף המשתקף בזגוגית הממוסגרת של חלון הראווה. גם הציפור שבראש המקל צופה בתמונת הנוף:

18. שטהל, הפואטיקה של יואל הופמן, לעיל הערה 2, עמ׳ 26.

> כשיצאו מתוך הבנק השעין דוד ארתור את מקלו אל חנות של ספרים ומֵעֶברה האחר של הזגוגית היה מגדל אבן. עננים אפורים שטו בין צריחיו. קצכן חשב שהציפור רואה את המגדל ולרגע חלפה בו מין שמחה בשל הציפור. (עמ' 9)

באמצעות מבטה של הציפור מנכיח קצכן את המרחב המשתרע בינו ובין הנוף. מבט ממעוף הציפור מוכר מן הציור הרומי, למשל מציורי קיר בפומפיי, המציגים תמונות נוף או פְּנים אדריכלי המאופיינות בקו־אופק גבוה מאוד, המותווה סמוך לשוליים העליונים של התמונה. כמה מן הקווים התוחמים את פאות המבנים המצוירים נמשכים לנקודות מגוז הערוכות על ציר אנכי החוצה את הציור, וכך נוצר מרחב אשלייתי הנמצא לכאורה מעבר למישור התמונה והמתואר מנקודת תצפית גבוהה – נקודת תצפית של ציפור.[19] וכפי שעל קירות פומפיי נוצר מרחב ציורי בעזרת ציר אנכי שקווי התמונה מתנקזים אליו, כך נוצר ב"קצכן" מרחב סיפורי כשדוד ארתור משעין את מקלו על חלון הראווה של חנות הספרים: מקלו של דוד ארתור הוא מעין קו־עזר אנכי החוצה את המרחב המילולי. בהמשך העלילה, כשקצכן מתלווה לארתור ולמאכס ידידו להליכה, והים נפרשׂ לפניהם, משמש ראש הציפור שבקצה המקל כנקודת תצפית על הים: "דוד ארתור שמט את ידו של קצכן, שם את שתי ידיו על ראש הציפור והשעין גופו על המקל" (עמ' 19). כשהמקל שוקע בחול קצכן חושש שמא הדוד ייעלם יחד עם המקל. אם ייעלם המקל – הקו האנכי של התמונה המילולית – עלול להיעלם הדוד עצמו, שכל קיומו תלוי במקל האנכי. באוטובוס, כאשר דוד ארתור מלווה את קצכן לקיבוץ, מקלו "נשען אל זגוגית החלון וראשה של הציפור פנה לשדות" (עמ' 28). נקודת המבט העוברת מן העיר והים אל מרחבי השדות כמו מבשרת את מסלול בריחתו של קצכן מהקיבוץ אל השדות. לאחר שקצכן בורח הוא מאבד את דרכו, וכמי שהורגל באופן הראייה ה"קלאסי" הוא מעביר את הציר המרכזי של התמונה המילולית ממקל ההליכה של דוד ארתור אל הרובה של הבדואי שהוא פוגש בדרכו. אולם נקודת המבט של הבדואי אינה דומה לזו של הדוד; הציפור התעופפה לה ואופן הראייה משתנה:

> אותו רובה, חשב קצכן בלבו, הריהו מקלו של דוד ארתור ובראשו ציפור, והציפור מפנה ראשה אלי ומביטה בי. נשא קצכן את רגליו ורץ אחרי הציפור. "אוֹנְקֶל ארתור", קרא קצכן, "אונקל ארתור". לרגע הופיעה הציפור מבין העננים ולרגע נעלמה. [...] "לשמים", חשב קצכן, "לשמים. ציפורים עפות לשמים. מרגריטה בשמים. דוד ארתור בשמים". פתאום נדמה היה לקצכן שגופו קל כציפור והריהו מרחף על פני האדמה. "סוף סוף", חשב קצכן ועצם את עיניו. (עמ' 31)

19. אביגדור פוסק, פרספקטיווה, צ'ריקובר, תל אביב 1982, עמ' 54.

אם בסביבתו העירונית המוכרת בונה דוד ארתור מרחבים בהצלחה, ביציאה מהעיר מקלו "מגשש דרכו בשביל כמקל עיוורים" (עמ' 29), וכשהציפור אינה מחוברת לקצה המקל היא נישאת לשמים, למחוזות המתים והדמיון. קצכן מאבד בשדות את דרכו ואת תחושת המרחב, שנבנתה עד כה מול הים או בעיר בעזרת הקו האנכי שהמקל הציב, וכעת הוא חש שהוא מרחף מעל האדמה. אופן ההתבוננות ששִׁירת את קצכן בעת שהתגורר אצל דוד ארתור – המייצג ראיית עולם קלאסית מרוחקת במקום ובזמן, ובעיקר לא שייכת לזמנו של קצכן – נעלם יחד עם דוד ארתור.

לעומת הדוד ארתור, החוֹוה את העולם מנקודת מבט יוונית־רומית וארכיאולוגית, בביתה של דודה אופנהיים פוגש קצכן את ההשתקפות וההכפלה האופייניות לפרספקטיבה המדעית השואפת להכפיל את העולם, הנתפס כקבוע, כנצחי, כיציב וכבלתי משתנה.[20] קצכן מביט במראָה ונוגע בלשונו במרכז הדיוקן המשוכפל שלו־עצמו ואומר "הנה שני קצכן" (עמ' 11), ומכך הוא מסיק שאם יש שני קצכן, יש גם שתי דודה אופנהיים. אבל קצכן סבור ש"אותה המראה שבארון אינה המראה האמיתית. זו גבולותיה תחומים והבבואות נכנסות בה ויוצאות ממנה, ואילו ההיא פרושה על כל העולם ואין דבר בעולם שאינו זוכה לכפול בה את עצמו" (שם). למעשה, קצכן מתאר כאן את היצירה המימטית המושלמת שבה העולם כולו הוא תוצר של שכפול. כשהדודה אומרת לו שאִמו נמצאת בשמים הוא אינו יודע היכן להציב את המראה, שמא תחצוץ בינו ובין אִמו, ופותר את הבעיה בכך שהוא מחליט שהמראה היא דו־צדדית, ובעצם היא חלון שקוף החוצץ בין "העולם האמיתי" לבין "העולם שלמעלה": "החליט קצכן שהמראה משקפת בבואות משני צדיה ומכפילה את שני העולמות" (עמ' 12). בהחלטה זו מובלעת שאלת הייצוג האשלייתי כמקביל ליצירת העולם: האם הוא בבואה ריקה, או שמא הוא ממשות ריאליסטית.

דודיו של קצכן מתווכים עבורו את העולם כפי שהם רואים אותו מנקודת מבטם: מרחב תלת־ממדי ובו ציר אורך, ציר רוחב וציר עומק. המקל של דוד ארתור הוא כאמור ציר האורך; מראה הים ו"קו של אור שנתמשך מן הווילון אל הקיר שמנגד" (עמ' 11) בביתה של הדודה הם קווי הרוחב; וקפריסין, הנמצאת במרחק, היא ציר העומק: "דוּרֶט

20. על הפרספקטיבה הגיאומטרית־מדעית, שנוסחה בספרו של ליאונה בטיסטה אלברטי על הציור (1435) במטרה להציע דרך "נכונה" לייצוג המציאות באמצעות שיטה "רציונלית" המבוססת על עקרונות מתמטיים־גיאומטריים שנועדו, כביכול, להכפיל את העולם, ראו Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", in Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, Washington 1988, pp. 3-23. לשיטתו של אלברטי, מצע התמונה שעליו נרשמים הדימויים נתפס כמישור שקוף, או כחלון שמבעדו נשקפת המציאות המדומה, או כמראה שטוחה המשקפת חלל גיאומטרי המקביל למצע הציור. הפרספקטיבה המדעית מזוהה עם החשיבה הקרטזיאנית ועם הרציונליזם, המכונה גם "פרספקטיבה קרטזיאנית"; וראו שם, עמ' 4.

אִיסט צִיפֶּרן [שם נמצאת קפריסין]" (עמ' 27). דודיו של קצכן יוצרים מרחב גלותי בעיר שמול הים התיכון ומייצגים תרבות מרכז־אירופית, אוסטרו־הונגרית, בתוך המרחב הישראלי של שנות החמישים.[21] הם אינם מנסים לעשות מאמץ ולהתערות בחברה הישראלית המתהווה; הם מהגרים ביקורתיים הסולדים מהממסד הציוני ומוקפים בדמויות דומות להם מבחינה תרבותית. באמצע הנובלה דמויותיהם נכחדות: הדוד ארתור נפטר והדודה אופנהיים חוזרת לווינה.

ארנסט ומאכס

אם דודיו של קצכן מייצגים את הראייה הפונה אל המרחב, הוריו, ארנסט ומרגריטה, מייצגים ראייה המתוארת בנובלה כ"ראייה של קיקלופ" (עמ' 24). מרגריטה מספרת לקצכן על הקיקלופים ועל עינם הפנימית, שאינה נעצמת לעולם; הראייה באמצעות עין זו מאפשרת לאלו שהמראות שבחוץ מכאיבים להם לצלול למחוזות פנימיים. אולם מרגריטה מסרבת לראות פנימה כי המראות מכאיבים לה והיא "פוקחת את שתי עיניה האחרות" (עמ' 25). לפי יגאל שוורץ, "מי שהגורל בחר בו להיות בעל עין קיקלופ [...] לא יחווה לעולם מצב של עצימת עיניים".[22] קצכן עוצם עין אחת ואחר כך עין שנייה וחושש שמעתה לא יראה עוד דבר, אבל אז, "כשעיניו היו עצומות, נפקחה לו עין במצחו" (עמ' 24). מעתה הוא מחפש במצחם של בני אדם את עין הקיקלופ. הוא מבין שאביו, ארנסט, הוא קיקלופ, אלא שלא כמו אִמו, אביו אינו רואה אלא באותה עין; אם היה רואה בשתי עיניו היה רואה כשאר בני האדם ולא היה נשלח "לאינסטיטוט" (עמ' 25).[23]

אחרי שנפגש עם אביו עומד קצכן על הקשר בין הפנייה לעין הפנימית לבין שיבוש מהלך הזמן ותפיסת המרחב. ארנסט צועד במהירות, קצכן מנסה להדביק את צעדיו ושואל אותו לאן הוא הולך, וארנסט עוצר בבת אחת ועונה לקצכן: "לעולם אל תשאל שאלה כזאת שנית [...] מפני שהזמן [...] איננו קו, והמקום איננו שטח". קצכן מבין "שמעתה יראו שניהם רק באותה עין אשר במצחם" (עמ' 43). במרחב של ארנסט

21. קארן גרומברג מפענחת את הגלות והראייה ככרונוטופ מרכזי בסיפור, וראו Karen Grumberg, "Sight and the Diaspora Chronotope: Yoel Hoffmann", *Place and Ideology in Contemporary Hebrew Literature*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2012, pp. 158-199
22. שוורץ, "עלילות הלב: הצעה לקריאה ביואל הופמן", לעיל הערה 3.
23. שטהל בוחנת את "קצכן" כסיפור המתואר כולו דרך נקודת המבט הקיקלופית, שבאמצעותה נבנה נרטיב נאיבי מחד גיסא ועֵר לפרטים נסתרים ולדקויות של מחשבה ורגש מאידך גיסא; וראו בספרה הפואטיקה של יואל הופמן, לעיל הערה 2, עמ' 20–21.

הופרו הקשרים הפיזיקליים בין זמן לקו (ליניאריות) ובין מקום לשטח. הקפאת הזמן הופכת את המרחב ל"לא מקום". זהו מרחב פנימי־דמיוני באופיו, ולכן הוא אינו מועתק מן המציאות ואינו מעוצב על פיה. הראייה הפונה פנימה מנוגדת ל"אמת" שבראייה הפונה החוצה, אל המציאות, ולכן היא כופרת בהשכלה ובתבונה. אופן הראייה במרחב זה מתקשר לשיגעונו של ארנסט, המתואר בתחילת הנובלה כמי "שנתהפכה בו רוחו מן הפְּנים אל החוץ" (עמ' 13).

הרציג מתארת את הראייה הקיקלופית כ"המרה". קצכן, לדבריה, מאבד את כישורי התפיסה הרגילים: "הוא נעשה עיוור למראם של הדברים אך רואה לפנימיותם".[24] שטהל טוענת כי מטרת ההבחנה בין אופני הראייה היא התבוננות באור חדש על דמויות המהגרים משנות החמישים ובחינה של פנטזיית "כור ההיתוך" ושל ערכי הציונות כמנוגדים לערכי המהגרים ולתרבותם האירופית.[25] אולם דומה של"ראייה הקיקלופית" משמעות נוספת הקשורה בשינוי תפיסת המציאות של קצכן, והיא מקבילה להתפתחות תפיסת המציאות באמנות המודרנית במחצית הראשונה של המאה העשרים ולהעדפת האינטואיטיבי והפרימיטיביסטי על פני הרציונליסטי.[26] ראייה זו באה לידי ביטוי בעבודותיהם של אמני הדאדא והסוריאליזם, ובהם מקס ארנסט, הנוכח בנובלה של הופמן באמצעות תפיסת האמנות שלו, וכזכור, גם באמצעות שתי דמויות – ארנסט, אביו של קצכן, ומאכס ההונגרי, ידידו של הדוד ארתור.

ארנסט, כאמור, מייצג תפיסת עולם החותרת נגד תפיסת המציאות המקובלת. מאכס מייצג תפיסת עולם רומנטית וסובייקטיבית לפיה החיים אינם מתפרשים באופן מדעי, ולכן, למשל, תורת האבולוציה אינה רלוונטית להבנת נפש האדם ותשוקותיו: "אתה חושב [...] שחיים זה גאז, ואחר־כך אמֶבה, ואחר־כך דגים, ואחר־כך דגים שיוצא מן המים עם רגליים, ואחר־כך קוף ואחר־כך מֶנְטֶש. חיים זה לא גאז, לא אמֶבה, לא דג, לא דגים עם רגליים, לא קוף" (עמ' 21–22). כזכור, בטיול אל שפת הים, מקל ההליכה והציפור שבקצהו הכרחיים לבניית תמונת המרחב מנקודת מבטו של ארתור, אולם בדרך אל הים, התמונה שונה. כאשר מאכס וארתור מניפים אותו בזרועותיהם קצכן רואה את הים, וכאשר הם מורידים אותו הים נעלם: "אותה שעה נדמה היה לקצכן שלא הוא עצמו, אלא הים שלפניו מופיע ועולה, יורד ונעלם" (עמ' 19). עצם קיומו

24. הרציג, הקול האומר: אני, לעיל הערה 9, עמ' 340.
25. שטהל, הפואטיקה של יואל הופמן, לעיל הערה 2, עמ' 20–34.
26. על פנייתם של אמנים בראשית המאה העשרים לאובייקטים שעד אז לא נחשבו ליצירות אמנות – למשל מסֵכות אפריקאיות – כמבטאים דמיון, אוניברסליות והבנה טבעית של צורה והבעה השונות מאלו המוכרות במסורת הריאליסטית־נטורליסטית־רנסנסית, ראו, למשל, בקטלוג התערוכה "פרימיטיביזם" שאצר ויליאם רובין: William S. Rubin, *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMa, New York 1984

של המרחב תלוי בזווית הראייה. גם צבעו של הים תלוי במבטו של מאכס – כשעיניו ירוקות הים ירוק וכשעיניו כחולות הים כחול – בניגוד להנחה השגורה, לפיה צבע העיניים מושפע מצבע הים. בחברת מאכס מבין קצכן שהמציאות אינה אובייקטיבית אלא היא בעיני המתבונן. ממקום מושבו על כתפיו של מאכס מבחין קצכן מבעד לחלון בחייט שניידר, מעין הכלאה של ראש, גוף ומכונת תפירה: "שאותו ראש מחובר לגוף ואותו גוף יושב ולפניו מכונת תפירה" (שם); מראה החייט מזכיר את הקולאז'ים הדאדאיסטיים, ששילבו חפצים וגוף אדם,[27] ואת אמירתו רבת־ההשפעה של לוטראמון על "המפגש המקרי של מכונת תפירה ומטרייה על שולחן הניתוחים".[28]

נקודת המבט של מאכס, שיש בה מן הרומנטי, הסובייקטיבי והדאדאיסטי, מייצגת את הרקע לחשיבה הסוריאליסטית, ואילו נקודת המבט של ארנסט, שדימוייו נלקחים מתוך עולמו הפנימי והוא עצמו מוגדר כ"משוגע", מהדהדת את נקודת המבט הסוריאליסטית עצמה, לפיה אין גבול ברור בין נורמה לסטייה, בין שפיות לטירוף, ולכן בין אדם שפוי למטורף. הפעילות הנפשית כפופה לאותם חוקים עצמם, אולם הטירוף יכול לפתוח שערים אל המופלא. מבעו של הטירוף משתווה למבע האמנותי, והאמן הסוריאליסטי מבקש להיכנס ביודעין ובהכרה מלאה למצב דמוי שיגעון המשחרר אותו מן התבונה וההיגיון ומוליך אותו אל הפנטזיה, אל הדמיון הפרוע ואל הלא־מודע – כל זאת בניסיון ליצור אמנות המצביעה על המשבר באירופה בין שתי מלחמות העולם וחותרת נגד הַסדר האמנותי־תרבותי והחברתי הישן, במטרה לחולל שינוי חברתי ותודעתי.[29]

ארנסט הווינאי ומאכס ההונגרי מייצגים את העולם האוסטרו־הונגרי שקרס בסיום מלחמת העולם הראשונה. ביטוי ויזואלי לקריסה זו ניתן למצוא בעבודותיו של מקס ארנסט, שפיתח טכניקות חזותיות – ובהן הקולאז', האסמבלאז', הפרוטאז' והדקלקומניה – המקבילות לכתיבה האוטומטית שאומצה בספרות הסוריאליסטית ואשר נועדו לצמצם את שליטתה של התודעה במעשה האמנות. באמצעות טכניקות

27. על הקולאז'ים הדאדאיסטיים, שביקשו להדגיש את האבסורד ואת תפקידו של הבלתי צפוי בתהליך היצירה, בניסיון לקעקע את ההבחנות בין מותר לאסור ובין מקובל לדחוי ולערער את יסודות התרבות – השפה, התחביר, ההיגיון, הספרות, הציור ועוד – ראו עדנה מושנזון, סוריאליזם: הדפסים מאוסף צ'ארלס ואוולין קרמר, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב 1997, עמ' 11.
28. מקס ארנסט, "מהו סוריאליזם" (1934), שם, עמ' 23.
29. רות עמוסי ואיריס ירון (עורכות), דאדא וסוריאליזם בצרפת, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 1992, עמ' 219. על זיקתה של האמנות לשיגעון כתב מישל פוקו: "השגעון הפך להיות אפשרותו של האדם לבטל את האדם ואת העולם כאחד – ואפילו את אותם הדימויים הקוראים תיגר על העולם ומעוותים את האדם. הרחק מעבר לחלומות, מעבר לסיוט של הבהמיות, הרי זה המפלט האחרון: הקץ והראשית לכל. לא משום שזוהי הבטחה, כמו בליריקה הגרמנית, אלא משום שזו דו־המשמעות של תוהו־ובוהו ושל האפוקליפסה"; וראו בספרו תולדות השגעון בעידן התבונה, מצרפתית: אהרן אמיר, כתר, ירושלים 1986, עמ' 208.

אלו מדכא האמן את סמכותו כיוצר ומסתמך על חומרים קיימים ועל מצב הזיה פסיבי המאפשר לו, לכאורה, לצפות בדימויים העולים מן הלא־מודע שלו־עצמו. הטכניקות שפיתח מקס ארנסט שֵׁירתו אותו ביצירת עולם מיתי המשלב יסודות אוטוביוגרפיים ופרוידיאניים והמייחס חשיבות לעצם החיפוש וזיהוי הדרך שבה נולדות יצירות – זיהוי הרגע שבו הדימוי האמנותי נולד מתוך החלום, המראֶה והלא־מודע.[30]

הנחת המוצא ההגותית העומדת ברקע המפעל האמנותי הגדול של הופמן, כך טוען שוורץ, היא שהתרבות והמוסר האירופיים שקעו לאחר מלחמות העולם באפלה פוסט־אפוקליפטית[31] – אותה אפלה שחוו אנשי הדאדא בעת שחזו במראות הנוראים באירופה במלחמת העולם הראשונה ובעקבותיהם איבדו את האמון בחוש הראייה. שיקום האמון התאפשר באמצעות הפניית המבט ללא־מודע ולַחלום ובאמצעות חקר היחסים בין המודע ללא־מודע.

נקודת המבט שהציע הסוריאליזם, המתגלמת בנובלה בשיגעונו של ארנסט, מקבלת ביטוי בדבריו של קצכן, המתאר תמונה הלקוחה מעולמו הפנימי של האב ומולידה תמונה גם בליבו־שלו. התמונה משלבת צליל ומראה, שפה ותמונה, וקצכן תוהה על הצורך "לצייר" תמונה במילים, לתרגם תמונה למילה:

> "לפני עיני", אמר ארנסט פתאום, "זכוכית, וציפור מנקרת בה כל הזמן". הביט קצכן בפני אביו וראה שעיניו אינן רואות מה שלפניו. "לפני עיני", אמר ארנסט בשנית, "זכוכית, וציפור מנקרת בה כל הזמן". בלבו של קצכן נצטיירה תמונה. הציפור קרֵבה לזכוכית ועיניה גדלות והולכות. אחר־כך שמע את צליל נקישת המקור בזכוכית. המראה והצליל נצטיירו בגרמנית וקצכן נתמלא תמיהה שגם תמונה צריכה שפה להצטייר בה. (עמ' 44)[32]

30. שפיס ורנר, "מקס ארנסט: ספרים והדפסים", בתוך מושנזון, סוריאליזם, לעיל הערה 27, עמ' 18–23; Samantha Kavky, "Authorship and Identity in Max Ernst's Loplop", *Notes in the History of Art*, 28:3, June 2005, pp. 357–385, esp. p. 360. על העולמות המיתיים של מקס ארנסט ראו M.E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, University of Texas Press, Austin 2001, pp. 7-17
31. שוורץ, "עלילות הלב: הצעה לקריאה ביואל הופמן", לעיל הערה 3.
32. במילים אחרות, קצכן שואל אם תמונה זקוקה למילים כדי שהצופה יבין את מה שעיניו רואות. כיום קיימת הסכמה בקרב היסטוריונים של האמנות וחוקרי תרבות חזותית על כך שאימאז' ויזואלי זקוק לשפה מילולית – כותרת, הסבר בקטלוג או טקסט על קיר המוזיאון. האימאז' הוויזואלי מתפקד כטקסט שיש לקרוא גם כשאין בו נרטיב מילולי, ואמנות פלסטית ממלאת את תפקידה כייצוג מילולי גם כשאינה קשורה ישירות לשפה מילולית; וראו Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983

כזכור, הציפור המגולפת בראש מקלו של דוד ארתור יוצרת עומק פרספקטיבי ומבט ממרחק על המרחב, אולם בתמונת הציפור שארנסט מתאר באוזניו של קצכן אין כל ניסיון ליצור אשליית עומק. הציפור של ארנסט היא ציפור נצחית המנקרת בזכוכית "כל הזמן" ומרמזת בכך על הימצאותה של יצירת אמנות ויזואלית – יצירה קפואה, ולכן נצחית במהותה.[33] תיאור זה של הציפור מזכיר את עבודתו של מקס ארנסט "מקור השעון" (1925),[34] שבו יצור־כלאיים (דג־ציפור) מרחף באוויר ובתוך כך מביט בעינו על הצופה. העבודה נעשתה בטכניקת הפרוטאז', המחקה שיטת ציור של ילדים ויובאה ביצירתו של מקס ארנסט לאמנות – טכניקה אוטומטית־למחצה שבה שפשוף מצע הציור בגרפיט מגלה את עקבותיו של אובייקט המונח מתחתיו. היצירה קפואה במהותה, ולכן, כאמור, נצחית, אולם ממד הזמן חבוי בכותרתה, "מקור השעון".

דבריו של ארנסט, אביו של קצכן, המתאר את תמונת הציפור שלפני עיניו, גורמים להופעה של תמונה וצליל בליבו של קצכן: "הציפור קרֵבה לזכוכית ועיניה גדלות והולכות. אחר־כך שמע את צליל נקישת המקור בזכוכית. המראה והצליל נצטיירו בגרמנית [...]". ארנסט מוסיף "אותה זכוכית היא" (שם) – ומילים אלו מרמזות על התבוננות משותפת באותה יצירה, גם אם היא מצויה במחוזות הדמיון. אולם האיחוד של מראֶה ומילה ל־image/text אחד, ואף של מראֶה, טמפורליות וצליל, מעורר בקצכן חרדות – חרדה הנוגעת בשאלת שיגעונו של אביו וחרדה מהאפשרות שאביו יעזוב אותו:

> פתאום נתמלא קצכן חרדה שאביו יֵלך ממנו ואמר: "גם לפני עינַי זכוכית וציפור מנקרת בה". "אותה זכוכית היא", אמר ארנסט, ומאמירה זו הבין קצכן שאביו אינו משוגע. "והציפור?" שאל קצכן. "והציפור", אמר ארנסט. זיכרון רחוק חזר ועלה בלבו של קצכן. מרגריטה ישנה במיטתה ופניה אל הקיר. אביו נוטל אותו מתוך העריסה ומקרב אותו לאט לאט אל פניו. ומבעד לזגוגית משקפיו של ארנסט רואה קצכן את עיני אביו קרבות והולכות (עמ' 44–45).

קצכן ממהר להצטרף לעולמו של אביו כדי שהלה לא יֵלך ממנו; הוא מבין את אופן ההתבוננות של אביו, נעשה שותף לו, ובתוך כך הוא מגיע למסקנה כי אביו **אינו משוגע**. והציפור? הציפור חוזרת להיות מילה המייצגת מסומן. אולם החרדות שהתעוררו הולידו זיכרון מודחק וכואב של תמונה ראשונית של משפחה – אֵם הישנה במיטתה

33. על החלוקה המסורתית בין המילולי לוויזואלי, לפיה המילולי מתפרשׂ בזמן ואילו הוויזואלי נתפס בבת אחת ומייצג אמנות שהוקפאה במרחב, ראו גוטהולד אפרים לסינג, לאוקואון, או על גבולי הציור והשירה (1766), מגרמנית: דוד ארן, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב תשמ"ג, עמ' 101.

34. Max Ernst, "L'Origine de la pendula", *Histoire naturelle*, Galerie Jeanne Bucher, Paris 1926; https://www.moma.org/collection/works/94250

כשפניה מופנות אל הקיר ואב המרים בזרועותיו את התינוק קצכן. וכך, באמצעות מטאמורפוזה מחשבתית, הזכוכית מתמונת הציפור מתגלגלת בזגוגית משקפיו של האב, שמבעד לה רואה קצכן את עיני אביו. הזיכרון הראשוני מהילדות המוקדמת מתעורר מתוך התבוננות באימאז׳ של הציפור – אימאז׳ שאביו מתאר וקצכן מתבונן בו בעינו הפנימית. כך נוצרת הקבלה בין עיניו של ארנסט לבין הציפור שלעולם אינה מפסיקה לנקר, כמו אותו זיכרון מודחק שגם הוא מנקר ללא הרף.

פְּנים וחוץ

הודות לחניכתו העשירה רואה קצכן בשני האופנים – גם כלפי חוץ, כמו דודו ארתור, וגם כלפי פְּנים, כמו אביו ארנסט; אולם לעיתים הוא מפקפק במה שעיניו רואות. קצכן בורח מהקיבוץ כדי לחפש פרה שראה קודם לכן. אובדנה של הפרה מקביל לאובדן האם, ובתוך הניסיון למצוא את אִמו הוא שואל שאלות על המציאות שהוא רואה: מדוע החסידות שהוא ״חושב״ אינן החסידות שהוא רואה? האם הוא חולם אותן?[35] ואם תמונת המציאות היא מקור להתעוררות הדמיון, האם גם הדמיון יכול להוליד מציאות? אם אכן כך הדבר, אולי הזקן והחמור שהוא פוגש בדרכו אינם מציאות ואולי אף הוא, קצכן, אינו קיים?

> פתאום נדמה היה לקצכן שהזקן לא היה זקן של ממש והחמור לא חמור של ממש, אלא ממין המראות שהוא רואה בלילה, שעשויים בד דק מן הדק והתמונות שעל פניו של אותו בד שקופות כאוויר [...]
> דברים שיכול אני לגעת בהם, דברים של ממש הם, חשב קצכן, ונגע בקרן שעל צווארו. אבל הקרן, וידיו של קצכן שנוגעות בה, נתרחקו מקצכן והוא לא מצא בעצמו ידיים אחרות למשש בהן את ידיו. ״כל זה חלום הוא״, חשב קצכן, ומחשבה זו היתה משונה בעיניו עד מאוד. חסידות חלפו בשמים. ניסה קצכן לצייר בלבו את החסידות שראה, אבל החסידות שנצטיירו בלבו לא היו החסידות שראה. ושוב לא ידע קצכן אם חלפו חסידות בשמים או שלא היתה זו אלא מין תמונת חלום. וכיוון שאותה מחשבה משונה לא נסתלקה ממנו, החליט קצכן להרהר בה עד שתיעלם. ״אני חושב שכל זה חלום, אבל לא כך הוא״, אמר בלבו. (עמ׳ 33)

35. בשאלה זו מהדהדת ההנחה לפיה גם החלום, שעיקר תוכנו נמסר בתמונות, ״מלאכתו״ (במושגיו של פרויד) נעשית בחלקה לאחר היקיצה, בעת תרגומו למילים, כשתמונה מהלא־מודע מתערבבת עם תמונה מהמוח העֵר; וראו זיגמונד פרויד, פשר החלומות, מגרמנית: מ׳ ברכיהו, יבנה, תל אביב 1974.

קצכן אינו מצליח ליצור חפיפה בין החסידות שראה ובין הדימוי שנצטייר בליבו. תהליך הראייה עצמו הופך את החסידה למחשבה, ולמעשה אין הבדל בין מחשבה ובין דמיון וחלום; מראֶה, חלום, ציור, מחשבה, מילה – כל אלו הם מעין הקרנות על מסך פנימי. הקשר בין מסומן למסמן מתערער שוב ושוב, חומק ממשמעות, והניסיון להגדיר דימוי או אובייקט מלווה בסכנה. הדבר דומה לפנייתם של הסוריאליסטים ללא־מודע מתוך מה שהאל פוסטר רואה כהתכחשות לסכנת התפרקות הזהות, העלולה לנבוע מהמפגש עם החלקים המודחקים, האובסיביים והאפלים שבלא־מודע.[36] אם בתחילת הנובלה, כשקצכן מתבונן במראֶה בביתה של דודה אופנהיים הוא רואה בה את בבואתו ואת בבואת העולם הסובב אותו וחושב "הנה שני קצכן", עתה, כאשר הוא משוטט בשדות, הוא מתוודע לחוויית התפרקות הגוף לאיבריו: ידיים, צוואר, קרן; ומאחר שאינו מצליח לגעת בגופו, הוא מחפש "ידיים אחרות" שתגענה בקרן שבצווארו. מצב זה כמוהו כחלימה שבה החולם גם צופה בחלומו וגם פעיל בו בעת ובעונה אחת. ייצוג ויזואלי מעין זה מובא בקולאז' של מקס ארנסט מתוך הרומן הגרפי חלומה של ילדה שרצתה להצטרף למסדר הכרמליטי (1930), שבו הדמות החולמת על ציפורים במעופן גם עומדת במרכז החלום וגם צופה בו בעת ובעונה אחת; החולמת צופה במראֶה של תוצרי הלא־מודע שלה־עצמה.[37]

הזואוטרופ המתואר בקולאז' זה, שתמונתו נלקחה מתוך מגזין טבע שראה אור בסוף המאה התשע עשרה, הוא מכשיר פרוטו־קולנועי החושף את האמצעים ליצירת אשליית תנועה; כאן הוא משמש את ארנסט כדי לחקור מצב של היות בתוך החלום ומחוצה לו בעת ובעונה אחת.[38] בנובלה של הופמן, החוויה הסוריאליסטית של תפיסה סימולטנית של פְּנים וחוץ מתרחשת בין היתר באמצעות דימוי החלון. כזכור, בטיול אל שפת הים ישב קצכן על כתפיו של מאכס ו"בקצה הסמטה הציץ מן החלון ראשו של החייט"; אחר כך "החזיר החייט את ראשו מן החלון", אבל בשיבתם משפת הים "עמד שוב ראשו של החייט בחלון. 'נשים', אמר הראש [...]"; למחרת החלון סגור, אבל קצכן רואה את צלליתו של החייט מבעד לחרכי התריס (עמ' 26–27). גם בריחתו של ארנסט מבית החולים נעשית מבעד לחלון:

36. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, MA 1993, p. 5
37. Max Ernst, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Éditions du Carrefour, France 1930; https://editions-prairial.fr/reve-d-une-petite-fille.html
38. Rosalind Krauss, "The Im/pules to See", בתוך פוסטר (עורך), *Vision and Visuality*, לעיל הערה 20, עמ' 51–78. וראו גם Samantha Kavky, "Dream Work: Ernst's Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel", *Notes in the History of Art*, 27:2/3, Winter/Spring 2008, pp. 56-64, esp. p. 57

"גוט!" אמר ארנסט ופתח את החלון. "החוצה!" תחילה אחז במותניו של קצכן ושלשל אותו מבעד לחלון עד שרגליו נגעו בקרקע. אחר־כך יצא גם הוא מן החלון. כשעמדו בחוץ אמר ארנסט: "אחד ועוד אחד, אחד הם". ושניהם הלכו משם. (עמ' 42)

אצל הסוריאליסטים, החלון נתפס כמודל המוביל אל הפנימי־פנטזמטי והדמיוני – לעומת שיטת הציור הפרספקטיבי־גיאומטרי, שבה מצע התמונה נתפס כחלון שמבעדו נשקפת המציאות הנתפסת בעין.[39] במניפסט הראשון של הסוריאליזם, שראה אור ב־1924, מתאר אנדרה ברטון משפט שעלה בראשו באופן אוטומטי והוא שיבץ אותו בשיר, "נקוש בשמשת החלון", ולאחר מכן הוא מפרט: "היה זה דבר מה כגון: 'הנה איש שחלון חוצהו לשניים'".[40] כשהאימאז' נחצה לשניים, טוען פוסטר, עמדת הסובייקט נחצית גם היא לשניים; הפְּנים והחוץ מופיעים בעת ובעונה אחת.[41]

החיפוש של קצכן אחר חלקי גופו הוא רגע שיא של היות בתוך החוויה ומחוצה לה בעת ובעונה אחת: "אבל הקרן, וידיו של קצכן שנוגעות בה, נתרחקו מקצכן והוא לא מצא בעצמו ידיים אחרות למשש בהן את ידיו". לא זו בלבד שביכולתו לראות בשני האופנים, גם פנימה וגם החוצה, ביכולתו להביט פנימה והחוצה בו־זמנית. הוא גם גיבור אקטיבי וגם צופה פסיבי המביט בתוצרי הלא־מודע שלו־עצמו. הצגת המחשבות ככאלו ששורשיהן נעוצים בתמונות המצטיירות בתודעתו של קצכן כעל גבי מסך היא מעין חלימה בהקיץ: התמונה מתהווה במוח לפני המילה והופכת לקול פנימי, לחוויה מילולית המתבררת ככתיבה.

רגע היציאה מן היצירה וההתבוננות בה מבחוץ הוא גם רגע בחינת גבולות היצירה. ההצצה בתודעתו של קצכן מאפשרת להרהר בבדיוני ובמקורותיו. החלומות, ההזיות, המחשבות והזיכרונות של קצכן, העולים כמו מעצמם, הם ביטוי להתבוננות רפלקסיבית בתהליך שדימויים הנוצרים באופן אוטומטי עוברים בדרכם אל הייצוג. ואכן, דומה שכתיבתו של הופמן היא מעין ניסיון ללכוד את הרגע שבו כל אלו – חלומות, מחשבות, זיכרונות, הזיות ואף מראות – נעשים לדימויים פואטיים.

39. ראו לעיל, הערה 20.
40. עמוסי וירון (עורכות), דאדא וסוריאליזם בצרפת, לעיל הערה 29, עמ' 155.
41. פוסטר, *Compulsive Beauty*, לעיל הערה 36.

לצד מבטיהם של הדוד ארתור והדודה אופנהיים, ולצד אלו של מאכס ושל ארנסט, מוצג בנובלה מבט נוסף – המבט הציוני־מדעי, המיוצג על ידי המורה לטבע בבית הספר בקיבוץ. המורה מסביר מהו תהליך הפוטוסינתזה, חותך עלה ירוק ב"מאכלת" ומבקש מקצכן להתבונן בעלה מבעד לעדשת המיקרוסקופ, המכונה בפיו "עדשה מגדלת" (עמ' 29). המורה לטבע, המטיף לחיבור לטבע בשעה שהוא עצמו זקוק למכשיר המתווך בינו ובין ה"טבע", מנכיח את המבט הקרטזיאני, הבוחן את העולם מבעד למכשיר מדעי שנגיעה של יד אדם בו עלולה לשבש את פעולתו. התמונה שקצכן רואה מבעד למיקרוסקופ היא תמונת הפְּנים של העלה. באחת מעבודותיו המפורסמות, הפרוטאז' "מנהגיו של עלה" (1925),[42] תיאר מקס ארנסט, כאמן־חוקר, את המראה הפנימי של העלה – את "המבנה שלו", או את "השלד שלו" – כמעין צילום רנטגן של תופעות טבע.[43] לדבריו, ההשראה ליצירה זו מקורה בהיזכרות בלוח עץ מהגוני שהיה מונח למראשות מיטתו בילדותו ובמראות שעוררו בו הצורות הטבועות בלוח ואשר התערבבו בחלומותיו.[44]

מקס ארנסט מספר על זיכרון ילדות, והנובלה של הופמן מספרת על ילד החוקר את העולם סביבו. האם המבט שקצכן פוגש בקיבוץ מייצג רק את המבט הפונה אל החוץ, או שגם מבט זה נכלל בתוך המבט הסוריאליסטי? כשקצכן חוזר לקיבוץ הוא מדמיין בליבו את חברי הקיבוץ מחזיקים כלי חיתוך בידיהם ומדברים במשפטים קצרים וקטועים החוזרים שוב ושוב: "איש שבגדיו כחולים מניף סכין ושואל 'אמרתָ, אמרתָ?' אישה יורדת מסולם, משׂורה שלוח לפניה והיא אומרת 'הוא אמר? הוא אמר?'" (עמ' 37). כזכור, המורה לטבע חתך את העלה ב"מאכלת" – אלוזיה לסיפור העקֵדה בספר בראשית; גם פעולת האמירה קושרת את סיפורו של קצכן לסיפור המקראי, שאף בו מופיע השורש אמ"ר ארבע פעמים בארבעה פסוקים, ומצביעה על קיומה המודחק של העקֵדה בתוך המעשה הציוני.

> וַיִּקְרָא אֵלָיו מַלְאַךְ ה' מִן הַשָּׁמַיִם **וַיֹּאמֶר** אַבְרָהָם אַבְרָהָם; **וַיֹּאמֶר** הִנֵּנִי. **וַיֹּאמֶר**, אַל תִּשְׁלַח יָדְךָ אֶל הַנַּעַר וְאַל תַּעַשׂ לוֹ מְאוּמָה כִּי עַתָּה יָדַעְתִּי כִּי יְרֵא אֱלֹהִים אַתָּה וְלֹא חָשַׂכְתָּ אֶת בִּנְךָ אֶת יְחִידְךָ מִמֶּנִּי. וַיִּשָּׂא אַבְרָהָם אֶת עֵינָיו וַיַּרְא וְהִנֵּה אַיִל אַחַר נֶאֱחַז

42. מקס ארנסט, "Les mœurs des feuilles", בתוך *Histoire naturelle*, לעיל הערה 34; וראו https://www.moma.org/collection/works/94242
43. Karin Von Maur, "Max Ernst and Romanticism", in Werner Spies (ed.), *Max Erenst: A Retrospective*, Prestel-Verlag, Munich 1991, pp. 341-349
44. בתוך מושנזון, סוריאליזם, לעיל הערה 27, עמ' 25.

בַּסְּבַךְ בְּקַרְנָיו וַיֵּלֶךְ אַבְרָהָם וַיִּקַּח אֶת הָאַיִל וַיַּעֲלֵהוּ לְעֹלָה תַּחַת בְּנוֹ וַיִּקְרָא אַבְרָהָם שֵׁם הַמָּקוֹם הַהוּא ה׳ יִרְאֶה אֲשֶׁר יֵאָמֵר הַיּוֹם בְּהַר ה׳ יֵרָאֶה. (בראשית כב, יא-יד)

חברי הקיבוץ עסוקים במעשי חיתוך. לא רק המורה חותך עלים והאישה גוזמת ענפים, הקיבוץ אף חתך את הכינוי "הֶר" משמו של גרוסמן (עמ׳ 30) – מטאפורה לפרידתם של אנשי הקיבוץ מעברם באמצעות חיתוך שקצכן מזהה כפעולה אגרסיבית, בשונה מבני משפחתו־שלו, שאינם נפרדים מעברם. דומה שהשימוש במילה המקראית "מאכלת", לצד המילים "עדשה מגדלת", נועד ליצור תמונה מבלבלת ואף מכאיבה. העמדתן זו לצד זו בתוך תיאור הקיבוץ יוצרת "תמונה" שהיא במהותה קולאז׳ מילולי. האובייקטים המיוצגים על ידי המילים המרכיבות את הקולאז׳, המאכלת והמיקרוסקופ, מתנתקים ממקורותיהם – המקור המקראי והמקור המערבי המדעי – ומותכים לישות אחת בתוך המרחב הקיבוצי. באופן זה נוצרת "תמונה" שהיא במהותה קולאז׳ מילולי הדומה לקולאז׳ החזותי של מקס ארנסט מתוך הרומן הגרפי חלום של ילדה שרצתה להצטרף למסדר הכרמליטי, המורכב, כזכור, מדימויים ויזואליים (ילדה, ציפורים) המשתחררים ומתנתקים מהקשרם המקורי כשהם מופיעים יחד על מצע אחד. הקולאז׳ המילולי של הופמן מהדהד את המילה "פוטוסינתזה" הנזכרת בדבריו של המורה לטבע, ועל פי מרכיביה, "פוטו" ו"סינתזה", מובנה המילולי עשוי להיות גם "צירוף תצלומים".

לדברי שטהל, חברי הקיבוץ הם "אנשי מדע" המייצגים בנובלה את המדע, הקִדמה והמודרניזם, וכן את הציונות והצבריות – כל זאת בניגוד לגלותיות המאפיינת את דודיו של קצכן.[45] אולם דומה שהניגוד ששטהל מצביעה עליו הוא ניגוד־לכאורה. הנובלה פורסמה לראשונה ב־1985 והיא פונה לאחור, לתחילת שנות החמישים. רבות מתמונות הקולאז׳ בנובלה מורכבות מקטעי ייצוגים שכמו "נגזרו" מן העולם ה"ישן" שהודחק – דמויות גלותיות (הדודים, החייט, פראו קורץ, בעל הפונדק), דמויות של בני המקום (הבדואי, התימני), דמויות ציוניות (אנשי הקיבוץ) ואליהו זיסקינד, שלחם בצבא הבריטי (עמ׳ 42). כל אלו מוצמדים זה לזה כחלקי מציאויות על מצע חדש וזר להם – ישראל בראשית ימיה כמדינה. כמו הקולאז׳ים של מקס ארנסט, גם קולאז׳ים אלו מעוררים תחושת אי־נוחות "סוריאליסטית" לנוכח ייצוגים זרים, אלביתיים, שחזרו מן המודחק.[46] גם "המבט המדעי" שהקיבוץ מייצג הוא אפוא חלק מעולם זה, ייצוג סוריאליסטי נוסף של ישראל בשנות החמישים.

45. שטהל, הפואטיקה של יואל הופמן, לעיל הערה 2, עמ׳ 21.
46. פוסטר, *Compulsive Beauty*, לעיל הערה 36, עמ׳ 57, 81, 161. במסה "האלביתי" (“Das Unheimliche”), שפורסמה לראשונה בשנת 1919, פרויד מתאר את תחושת המועקה השורה בתוך האינטימי והמוכר; וראו זיגמונד פרויד, מבחר כתבים, כרך ח: האלביתי, מגרמנית: רות גינזבורג, רסלינג, תל אביב 2012.

כמו הדמויות, גם האובייקטים המתוארים בבתים שקצכן שוהה בהם (רהיטים, וילונות, אורלוגין, תיק קרוקודיל, כלי כסף, ספלי חרסינה) מוצאים מהקשרם הראשוני האירופי (אוסטרו־הונגרי), מתעוותים, "נחתכים" ומוצמדים לאובייקטים אחרים, למשל בתמונת־חלום זו, שבה מרחף בחדר אורלוגין גדול שפניו פני החייט:

> בלילה ראה קצכן חלום. אישה פרועת שיער הציתה אש ביער ומאכס רדף אחריה וצעק: "אני מלך העולם! אני מלך העולם!" הרחק למעלה ריחף אורלוגין גדול שפניו כפני החייט. מחוגי האורלוגין היו משקפי זהב והמטוטלת שבתחתיתו – זקן לבן. ובשולי אותה תמונה נשען דוד ארתור על מקלו ואמר: "זאת היא צבייה המשוגעת". (עמ' 23)

קצכן עצמו הוא דמות היברידית: לעיתים הוא מופיע כילד־חיה בשל הקרן שעל צווארו (עמ' 33) ולעיתים הוא מכונה "חתול" (עמ' 20). הוא אף מדמה בנפשו שהוא הולך ונעשה לחתול, למשל כשהוא אוכל לחם שנראה כמו דג ואומר "חתול אוכל דגים" (עמ' 21), ולאחר מכן הוא מצייר בליבו תמונה של דג שארבע רגליים לגופו ופניו פני אדם (עמ' 22). הפסיכולוג ששומע מפי קצכן שהֶר דרוק הוא "שַׁקַל" (תן) סבור שבעולמו של קצכן, בני אדם כמוהם כחיות (עמ' 40). כשקצכן ואביו בורחים מבית החולים הם מגיעים לפונדק שבעולמו ה"מיושן" (outmoded)[47] ניצבים רהיטים שרגליהם מגולפות כרגלי אריות – ו"פתאום נתחלפה לו לקצכן דמותו של אביו בתמונת אריה [...] שעה ארוכה סבבו האריות בחדר" (עמ' 45): הדומם נעשה חייתי, ובחדר סובבים אריות־אדם. תיאור זה של יצורים היברידיים הנעים בתוך מרחב "מיושן" מזכיר גם הוא קולאז'ים של מקס ארנסט שבהם היברידים אנושיים מוצבים בתוך חללים של בתים לצד חפצים "מיושנים" מהמאה התשע עשרה – למשל הקולאז' "אי הפסחא" (1933–1934), מתוך הרומן הגרפי שבוע של נדיבות.[48]

באמצעות קווי האופק ונקודות המגוז יוצר מקס ארנסט חללים פרספקטיביים ובתוכם דמויות היברידיות ואובייקטים "מיושנים", שתמונותיהם נלקחו מתוך מגזינים, וכך הוא מעניק לעבודותיו ערכים אישיים־ביוגרפיים ונופך של מסתורין. בתחילת המאה העשרים נדחקו ערכים אלו מפני האמנות המודרניסטית שעסקה בטוהר הצורה,

47. המושג "מיושן" לקוח מחיבורו של ולטר בנימין "הסוריאליזם: צילום־בזק אחרון של האינטליגנציה האירופית", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ' 77. עוד על כך ראו להלן.

48. Max Ernst, "L'île de Pâques", *Une semaine de bonté*, Galerie Jeanne Bucher, Paris 1933; https://www.moma.org/collection/works/163937

באוניברסלי ובחתירה להפשטה,[49] אולם מקס ארנסט, כך טוענת רוזלינד קראוס, הקדים את זמנו והשתמש בגזירי מגזינים המתקשרים לתרבות הפופולרית; הוא השתמש ברדי־מייד כפי שמשתמשים באימאז׳ים העולים בחלום מהלא־מודע, וכך יצר הקבלה בין הטיפול בדף, באמצעות הדבקות ותוספות של ציור ורישום, לבין מבנה הלא־מודע הפרוידיאני.[50] כפי שפרויד הבחין בין התוכן הגלוי של החלום לתוכן הסמוי, המודחק, כך התייחס ארנסט בקולאז׳ים שלו לתוכן הגלוי כפרגמנט של ייצור מחדש. הלא־מודע שומר על המודע ובו בזמן הוא מאפשר לו לחשוף את החומרים המודחקים דרך סמלים. המפגש בין דימויים שונים על מצע זר מייצר את הבלתי צפוי ואת "המופלא" – מושג סוריאליסטי המציין את דחיית התבונה והרציונליות. באמצעות האוטומטיות והקולאז׳ יכול "המופלא" לחלץ את הסובייקט מהדיכוטומיה שבין גורל דטרמיניסטי ובין חופש – מהחלוקה הקרטזיאנית בין הקוגיטו ובין הלא־מודע. בעקבות דבריו של פרויד על האלביתי ניתן לראות את "המופלא" כמעין תחושה של יופי מוגבר המעוררת רעד בלתי רצוני בקורא או בצופה במהלך המפגש עם יצירת אמנות – מעין טלטלה או הלם, סדק במעטה הרציונליות, התפרצות הסתירה בתוך הממשי והשתקפות של החרדה המונחת בבסיס החוויה האנושית.[51]

במסה "הסוריאליזם: צילום־בזק אחרון של האינטליגנציה האירופית" טען ולטר בנימין כי ההתבוננות של ברטון בעולם "מיושן" שהאופנה זנחה מחליפה את המבט ההיסטורי במבט פוליטי.[52] גם בנובלה "קצכן", שהתפרסמה בסוף שנות השמונים של המאה העשרים, ההיסטורי־כרונולוגי מוחלף במבט ביקורתי על מחיקת האישי־ביוגרפי. התמונות המתוארות בנובלה הן מעין מודל ויזואלי של גירוי זיכרון של טראומה ושל העלאת המודחק הציוני־המודרניסטי. כך, דימויים מוכרים מתחילת שנות החמישים של

49. על הקשר המורכב בין סוריאליזם למודרניזם ניתן ללמוד מדבריו של מבקר האמנות רוג׳ר פריי, שכבר ב־1924, השנה שבה ראה אור המניפסט הראשון של הסוריאליזם, תקף את התנועה כתוצר של תרבות פופולרית שעניינה תשוקות ונוירוזות אנושיות פרטיות. פריי הגדיר את היצירה הסוריאליסטית כ"פנטזיה", מתוך זלזול בתוצרי הסובלימציה האמנותית הנובעת ממשנתו של פרויד. לשיטתו, האמנות המודרנית מורכבת מצורות "טהורות", הקרובות למדע יותר מאשר לליבידו, לתשוקה ולנוירוזה, ואילו הסוריאליזם מורכב מצורות "לא טהורות"; אמנות חייבת להיות אובייקטיבית, כלומר חפה מתשוקות אנושיות פרטיות. גם קלמנט גרינברג, כעבור שלושים שנה, כינה את הסוריאליסטים "שרלטנים" וראה את יצירותיהם כקיטש אקדמי; וראו Samantha Kavky, "Notes for a Historiography of Surrealism in America, or the Reinterpretation of the Repressed", *Journal of Surrealism and the America*, 6:1, 2012, pp. i-ix

50. קראוס, "The Im/pules to See", לעיל הערה 38, עמ׳ 51–78. בשנות השמונים של המאה העשרים החזירה קראוס לתודעה הפוסט־מודרניסטית את הסוריאליזם ואת קורפוס עבודותיו של מקס ארנסט.

51. פוסטר, *Compulsive Beauty*, לעיל הערה 36, עמ׳ 16, 24, 29.

52. בנימין, "הסוריאליזם", לעיל הערה 47, עמ׳ 77.

המאה העשרים עוברים הזרה בשל החזרתם מן המודחק. גם החזרת מילים "מיושנות" שנזנחו על ידי אופנת הדיבור המשתנה ("פונדק", "הֶר"), ומילים בשפות לא הגמוניות בתרבות הישראלית (גרמנית, יידיש וערבית), יוצרת יחס דיאלקטי בין כתיבה "חדשנית" וניסיונית המותאמת לזמנה ובין עקבות של עולם ישן שנמחק.

החזרה אל תחילת שנות החמישים מלווה בחזרות לשוניות רבות המעוררות את תחושת האלביתיות, על המועקה והחרדה המאפיינות אותה. לעיתים החזרה הכפייתית מגולמת במילים עצמן – למשל הביטוי "שׂוֹן וְיִדֶּר" (שוב), המייצג בעיני קצכן את שיגעונו של ארנסט, אביו: "לימים הבין קצכן שההבדל בין אביו, ארנסט, לבין דודו, ארתור, הוא בכוח עמידתם כנגד 'שׂוֹן וְיִדֶּר'. אביו נוצח בידי 'שׂוֹן וְיִדֶּר' ואילו דוד ארתור עומד בפניו כמין קיר אבן עתיק" (עמ' 13). בחיבורו "מעבר לעקרון העונג" קשר פרויד את עקרון החזרתיות לדחף המוות ותיאר את "החזרה הכפייתית" כנטייה לא־מודעת ובלתי נשלטת לשיבתן של סיטואציות קשות ומכאיבות מן העבר.[53] חזרתיות בלתי מוסברת היא אחד המאפיינים של האלביתי. ואכן, שני אופני חזרה אלו – **אל** העבר **ועל** מילים וביטויים – מעוררים את המועקה והחרדה המאפיינות את האלביתיות.[54]

אמנם קצכן מבחין בין אביו לבין דודו, אולם דודה אופנהיים אומרת שדוד ארתור חולה כמו אָחִיו, אביו של קצכן, ו"פעם עוד יגלו את זה האנשים" (עמ' 12). דומה שדודה אופנהיים צודקת: בזמן שקצכן צועד בסמטה עם מאכס וארתור הוא מפנה את עיניו לאחור ורואה ש"דוד ארתור נוטה לפנים, כאילו הציפור אשר בקצה מקלו פרשׂה את כנפיה והיא נושאת את גופו הארוך מעלה" (עמ' 19). הפרספקטיבה הקלאסית שמייצג דוד ארתור, זו התלויה בקיומו של הקו האנכי – המקל והציפור – מתאחדת עם דמותו של ארתור לכדי היבריד, אדם־ציפור: המקל והציפור שבראשו מתאחדים עם גופו של הדוד במעין קולאז' סוריאליסטי, בדומה לעבודה של מקס ארנסט "אדיפוס, כרך 4" (1934–1933) – גם היא קולאז' מתוך הרומן הגרפי שבוע של נדיבות – המתארת אנשים בנוף עירוני שגופם גוף אדם וראשם ראש ציפור.[55]

53. זיגמונד פרויד, מעבר לעקרון העונג (1920), מגרמנית: רות גינזבורג, רסלינג, תל אביב 2021.
54. על "חזרה־אל" ו"חזרה־על", החושפות את מועקת האלביתי בקולנוע, ראו לורה מאלווי, מוות 24 פעמים בשנייה, מאנגלית: אֵילֶת אטינגר ואהד זהבי, עם עובד, תל אביב 2018, עמ' 10.
55. מקס ארנסט, "Volume IV: Oedipus", בתוך *Une semaine de bonté*, לעיל הערה 48; וראו https://www.moma.org/collection/works/91836

האם "קצכן" היא נובלה סוריאליסטית?

מסתבר אפוא שדמותו של דוד ארתור ומבטו הקלאסי־ארכיאולוגי הם חלק מהפואטיקה הסוריאליסטית של הנובלה "קצכן", שבה מרחבים פרספקטיביים הנבנים באמצעים מילוליים משמשים כרקע לדמויות ולאובייקטים מהעבר המעוררים את המודחק. אולם דומה שהדמות היותר־סוריאליסטית ו"מופלאה" בנובלה היא דמותה של הדודה אופנהיים, ש"סביב ראשה [...] ובין רגליה נכנסה השמש אל הצריף" וצלליתה מתוארת "כשתי מטריות שחוברו יחד" (עמ' 25) – אלוזיה לעיסוק של הסוריאליסטים בכתמי רורשך ולפנייתם לחלקים הלא־מודעים של הנפש. הדודה אופנהיים אף מופיעה כ"עַין":

> "קצכן לא אוהב דודה אופנהיים?" שאלה דודה אופנהיים את המראָה שעל שולחן התמרוקים. הביט קצכן במראה וחיכה לראות כיצד תשיב. אבל כשראה כי עינה של דודה אופנהיים שבמראה מביטה בו החזיר אליה מבטו ואמר: "אוהב". הביטה בו העין ושאלה: "קצכן אוהב ארתור יותר?" נבוך קצכן ולא ידע מה שישיב. לפתע נזכר שהיה קטן והיה מהלך בגשם לצדו של דוד ארתור ודוד ארתור הסיר את מעילו ועטף בו את קצכן ונשא אותו צמוד לחזהו ומן המעיל נדף ריחו של דוד ארתור וקצכן נפשו כמעט נתעלפה מעוצמת התענוג. הביט קצכן במראה וראה שנסתלקה ממנה עינה של הדודה אופנהיים ולמד מתוך כך שחלף זמנה של התשובה. (עמ' 12)

עינה הפקוחה של דודה אופנהיים היא ישות עצמאית המביטה בקצכן מתוך המראָה, מנותקת מגוף אבל לא מתנועה, מקול ומתודעה. היא פונה אל החלקים הלא־מודעים, או הנסתרים, של קצכן, חושפת את האמת על אהבתו לארתור, רומזת על מיתוסים ואגדות ילדים (למשל אגדות שבהן מלכה מביטה במראָה, והמראָה, כבמעשה כישוף, מקבלת קול ומראֶה ומוסרת ידע נסתר), שואלת שאלה – וכשהיא מסתלקת, השאלה מתפוגגת.

באופן פרדוקסלי, העין, כדימוי סוריאליסטי מובהק, מייצגת כאן דווקא את ההתנגדות לתיאור של הנראֶה, שהרי העין, האובייקטיבית־לכאורה, נתונה להשפעה של תעתועים אופטיים, אשליות, עיוותים ויזואליים, מצבי נפש, עייפות וכיוצא באלו, ולכן אין ביכולתה לראות את המציאות כהווייתה. אצל הסוריאליסטים, טוען פוסטר, העין (הרעה) מייצגת את המבט (gaze) ואת סכנת האיבון הטמונה בו, ולכן היא מעוררת את המודחק ואת חרדת הסירוס.[56] העין מייצגת את ההיפתחות למרחב על־מציאותי המנוגד למחשבה ולרציונליזם, מרחב פנימי המוצג בנובלה כמרחב שהוא באופיו

56. פוסטר, *Compulsive Beauty*, לעיל הערה 36, עמ' 8.

קיקלופי. עין עצמאית המנותקת מגוף מופיעה גם בעבודותיו של מקס ארנסט, שעסק, בין היתר, בשאלת הראייה, למשל בפרוטאז׳ ״גלגל האור״ (1925).[57]

לעולם המיתי שיצר, המשלב יסודות אוטוביוגרפיים ופרוידיאניים, צירף מקס ארנסט יסודות הלקוחים מן הפולקלור הגרמני, מאגדות נוצריות, ממיתולוגיות צפוניות ופרוסיות ומהרציונליזם המערבי, והפך את כל אלו למיתוסים על מקור האמנות.[58] גם את לידתו־שלו תיאר כבקיעה מיתית מתוך ביצה.[59] קצכן בונה אף הוא מיתוסים סביב חידת לידתו, לפיהם הוא נולד מרקמת חוטים (עמ׳ 18) או מתוך כרוב (עמ׳ 34). מיתוסים אלו קשורים לתורת האבולוציה (עמ׳ 21–22), לתפיסה הרומנטית של החיים כ״סוד״ (עמ׳ 22), לסיפורי בריאת העולם, לרבות סיפור הבריאה המקראי – ״והארץ היתה תוהו ובוהו״ (עמ׳ 37) – ולחידת המוות, ובעיקר חידת מותה של אִמו.

חידת הלידה נקשרת לייצוגן של סצנות פנטזמטיות ראשוניות המעלות שאלות על פיתוי וזהות מינית.[60] קצכן נחשף לכמה סצנות מעין אלו, למשל הסצנה הגרוטסקית שבה שפרה היצאנית מכנה את איבר המין הגברי ״גמד״ (עמ׳ 38), ובעיקר הסצנה המתרחשת בביתם של אביגיל ומאכס, כאשר קצכן מתבונן בגופותיהם ה״עולים ויורדים, עולים ויורדים״ (עמ׳ 20) ומאזין לקריאותיה החוזרות של אביגיל (״אוּ אה! אוּ אה! אוּ אה!״)[61] ולאלו של מאכס (״יֵזוּס קְרִיסטוּס! יזוּס קריסטוּס! יזוּס קריסטוּס!״). מיד לאחר מכן ״רואה״ קצכן במעין חלום בהקיץ תמונה שבה זמנים ומרחבים זרים מתאחדים לכדי הזיה עתירת דמיון:

> עורבים שחורים מקפצים על החוף. אביגיל, עוטה גלימה לבנה, מרחפת על פני החול ורגליה יחפות. ומתוך המים יוצא דג שארבע רגליים לגופו ופניו פני חיים

57. מקס ארנסט, ״La Roue de la lumière״, בתוך *Histoire naturelle*, לעיל הערה 34; וראו https://www.moma.org/collection/works/94253
58. וורליק, *Max Ernst and Alchemy*, לעיל הערה 30, עמ׳ 7–14, 17.
59. ״2 באפריל (1891) בשעה 9:45. מקס ארנסט היה במגע הראשון שלו עם עולם החושים, כאשר בקע מהביצה שאִמו הניחה בקן הנשר, שהציפור חיממה במשך שבע שנים״; וראו Max Ernst, “Some Data on the Youth of M.E., As Told by Himself”, *View*, 2:1, April 1942, p. 28
60. על עניינם של הסוריאליסטים בסצנות מעין אלו ראו פוסטר, *Compulsive Beauty*, לעיל הערה 36, עמ׳ 57, 81, 161.
61. במסה ״מעבר לעקרון העונג״ מתאר פרויד ילד שבמהלך היעדרויותיה של אִמו משליך למרחק חפץ המחובר לסליל חוטים ומשמיע את הצליל או־או־או־או, שהאֵם ופרויד הבינו כמילה הגרמנית fort (הלאה). כשהילד משך את החוט הכריז da, במעין משחק של היעלמות וחזרה, היעדרות ונוכחות. משחק זה, המאפשר את עזיבת האם, על פי פרויד, מפורש כהתקדמות בסדר התרבותי, המעידה על הוויתור על היצר. סליל החוטים מייצג את האם הנעדרת וגם את אובייקט a קטנה של לאקאן, והפנטזמה היא הבעה של איווי מודחק המכסה על הממשי; וראו אלן ואנייה, לאקאן, מצרפתית: עמוס סקברר, רסלינג, תל אביב 2013, עמ׳ 59–60.

הֵייבֵּענטרייגער. הוא מטיל ארבע אבנים באוויר, תופס אותן בידו וקורא אחרי אביגיל, "רוצָה לנסות? רוצָה לנסות?" (עמ' 22)

החזרה הכפייתית על השאלה ("רוצה לנסות? רוצה לנסות?") ועל הסִפרה ארבע, המופיעה פעמיים בהקשרים סתמיים ושונים זה מזה, והחזרות הקוליות המלוות את הפעילות המינית של מאכס ואביגיל, מעידות על החרדה המתעוררת בקצכן אולם הן גם רגע ההולדת של ההזיה הפנטזמטית הוויזואלית שלו, ולכן השאלה "רוצָה לנסות?" מכילה את הפנטזמה המינית הראשונית של הילד, המעוצבת כשאלה על המיניות שלו־עצמו.

סיפור־חלום ארוטי־פרוידיאני הופיע כבר בתחילת הנובלה: מיד אחרי שדודה אופנהיים נשקה לקצכן והבטיחה לו שמלאך יגיע ויפיל על עפעפיו תנומה "ראה קצכן בחלומו אֶנייה גדולה ששטה בלב ים. אחר־כך נתחלפה האנייה בדודה אופנהיים שהחליקה על פני הגלים, שמלתה מופשלת עד למותניה וראשה עטור פרחים" (עמ' 16). הדפס הפרחים על בד השמלה שלבשה הדודה באותו יום הפך לזר פרחים, והדודה, האישה ה"גדולה" והמפתה בפנטזיה המינית הראשונית, כפי שעולה ממוטיב המים, מופיעה כדימוי שהוא תמונת־חלום. המקור לפנטזיה ראשונית זו מצוי במבט על הים, והאונייה היא דימוי פנטזמטי (טרום־)מיני. את תפקיד האישה המגלמת במערך הנפשי של קצכן את סכנת ההיבלעות והסירוס הפרוידיאנית מקבלת הדודה כבר בתחילת הנובלה, כאשר היא מבקשת מקצכן שלא יהיה "חזיר" או "שַׁקַל" (תן) כמו כולם – כלומר, שלא יהיה "גבר" (עמ' 10) – וקצכן רואה את עצמו נע בתוך משעול שחזירים ותנים משני עבריו עד שהוא מגיע אל סופו ונבלע בבד משי שניחוחות בשמים עולים ממנו.

הסמליות הפרוידיאנית בנובלה אינה מקרית. אם עבודותיו של מקס ארנסט מעניקות ייצוגים ויזואליים לתיאוריות של פרויד על החלום ועל הלא־מודע, ב"קצכן", הסמליות הפרוידיאנית היא ייצוג של ייצוג של החשיבה הסוריאליסטית על פרויד; אולם בשונה מהאמנים הסוריאליסטים בני זמנו של פרויד, שהושפעו ממשנתו, הופמן מאיר את צדדיה הגרוטסקיים ומעוררי החרדה של סמליות זו ורואה בהם מושא לפרודיה. החדרת ייצוגים ויזואליים של התיאוריה הפרוידיאנית לתוך הטקסט והצפנתם בתוכו באמצעים מילוליים מאפשרות לכלול בו את שאלת הפרשנות ולהציג את הסמלים כקלישאות. למעשה, הופמן "חוגג" בכתיבתו את התיאוריה של פרויד וגורם לקורא להרהר על אודות מעמדה המרכזי בהתפתחות התרבות המערבית במאה העשרים.

בדומה למקס ארנסט, גם הופמן עוסק בסצנות ראשוניות, במיתוסים של בריאה ובשאלת מקור היצירה של האמן, למשל באמצעות תהייתו הפרודית של קצכן אם מקור השיר המעגלי שדודה אופנהיים שרה לו הוא "בטעמה של ביצה" (עמ' 39). מקס ארנסט טען שאחת האמונות הטפלות האחרונות שנותרו לתרבות המערב היא מיתוס

הבריאה, ובכך רצה לנפץ את המיתוס על אודות לידתה של יצירה העולה "יש מאין" במוחו של האמן הגאון. הסוריאליזם, טען מקס ארנסט, חשף את תפקידו הפסיבי של "היוצר" בתהליך ההשראה האמנותית; האמן, כמוהו ככל צופה אחר, יכול לסייע בבריאת היצירה ולעקוב אחר שלבי התפתחותה.[62] גם אצל הופמן, בגרסתה הראשונה של הנובלה, שהתפרסמה בגיליון השני של כתב העת איגרא ב־1985, היצירה "קצכן" נולדה מתוך מציאה־באקראי של דף רישום במינהל האוכלוסין המתמצת את תולדות חייו של ילד ששמו הפרטי זיגמונד, כשמו הפרטי של פרויד, שם משפחתו "כץ", שבגרמנית פירושו "חתול", והוא מכונה קצכן (חתלתול, בגרמנית):

> זיגמונד כץ. מכונה קצכן. נולד בחמישי למרץ 1943. ב־1946 אושפז אביו בבית מרפא לחולי נפש. ב־1948 נפטרה אִמו. תקופת מה התגורר אצל אחיו של האב. מ־1950 אין ידיעות על מקום הימצאו.[63]

לסיום: הולדת היצירה

הילד קצכן מוקף באנשים מתים או בסיפורים על אנשים מתים: אִמו מתה, בני משפחתו שנשארו באירופה מתו, ואת סבו, שהיה חייל בצבא האוסטרו־הונגרי, הוא מכיר רק דרך תצלום (עמ' 47); בנה של פראו קורץ, שלחם במלחמת העולם הראשונה, מת; הדוד ארתור מת לפתע; חיים הֵייבֶּענטרייגער נעלם; הֶר דרוּק "הצטמצם ונעלם" (עמ' 25). בסיפור שקצכן מחבר השדים מתים (עמ' 11), ואף הוא עצמו ימות, וכאשר יעלה לשמים יפגוש את אִמו, הנמצאת, לדבריה של דודה אופנהיים, בשמים. כדי להמחיש את הדבר בדמיונו נזקק קצכן לייצוג ויזואלי – ואת הייצוג הזה הוא מוצא בציור מתוך ספר של דוד ארתור:

> בשדה, בתוך בור, עמד איש שפניו מכוערות והחזיק בידו גולגולת. קצכן שאל את דוד ארתור: "וַס אִיסְט דַס? [מה זה]", ודוד ארתור אמר: "דֶר טוֹטֶה פוֹן גֶסְטֶרֶן אוּנְד דֶר טוֹטֶה פוֹן מוֹרְגֶן [המת של אתמול והמת של מחר]", וגם אמירה זו של דוד ארתור נתקבלה על דעתו. המתים, חשב קצכן, יוצאים לשדה ונופלים לאט־לאט על פניהם והאדמה מכסה אותם. אחר כך הם בוקעים לאט־לאט מתוך האדמה ועולים לשמים. (עמ' 30)

62. בתוך מושנזון, סוריאליזם, לעיל הערה 27, עמ' 23.
63. יואל הופמן, "קצכן", איגרא: אלמנך לספרות ואמנות, 2, 1985/6, עמ' 149.

קצכן מתבונן בציור "וניטס" (vanitas) שעניינו הבלות החיים והמוות הצפוי לכל חי, וכאשר הוא מגיע למקום דומה לזה שראה בתמונה הוא סבור שמותו קרב וגם הוא יִפול על פניו והאדמה תכסה אותו. המפגש עם נוף המזכיר לקצכן ציור משמש לו כמעין כניסה לתוך תמונה. תמונה, במהותה, היא קפואה ונצחית, והכניסה לתוכה עלולה לגרום להקפאתו, ולכן למותו. מיד לאחר ההיזכרות בתמונה מרגיש קצכן שעיניים מביטות בו: עיניו של הבדואי הזקן, עיניו של הסרטן הבורח אל פלג המים, עיניה של הפרה המביטה בו בדמיונו ומאשרת שהוא הגיע "לאיבוד" (עמ' 31), עיניהן של העיזים; וכשקצכן מביט בחמורו של הבדואי הזקן, החמור מחזיר לו מבט. בזכות הראייה ההדדית חש קצכן את גופו. ברגע זה של ראייה רפלקסיבית, של נראות ותחושה, המתבוננים בקצכן משתקפים בתוכו. השתקפות מעין זו מוסברת בדבריו של מוריס מרלו־פונטי:

> החידה נעוצה בכך שגופי הוא בו־זמנית רואה ונראה. זה המביט בכל הדברים יכול גם להביט בעצמו ולזהות בתוך מה שהוא רואה את "הצד האחר" של יכולת הראייה שלו. **הוא רואה את עצמו רואה; הוא נוגע בעצמו נוגע, הוא נראה ומוחש בעבור עצמו** [...] גוף אנושי בא לכלל קיום כאשר בין הרואה לנראה, בין הנוגע למי שנוגעים בו, בין עין אחת לשנייה, בין יד ליד, מתרחשת מין הצטלבות מחודשת.[64]

בסיום הנובלה קצכן ואביו יוצאים מהעיר. ציפורים חולפות מעל ראשיהם ונעלמות מעבר להר, וקצכן מבין פתאום ש"מה שהיה כבר היה, ומה שעתיד להיות לא יהיה" (עמ' 49). מתוך ההיעדר נוטל ארנסט את ידו של קצכן ומניח אותה על בטנו, ובמשפט האחרון של הנובלה, ברגע "מופלא" שמעורבים בו רגשות מועצמים של אושר וחרדה, רואה אביו של קצכן את קצכן ואומר את שמו:

> וכשהביט קצכן בעיניו של ארנסט נעתקה נשימתו. "עיניו של אבי רואות!" חשב קצכן. הוא ידע שפורענות גדולה ממשמשת ובאה אבל לבו רטט מאושר. "וַייסט דוּ והר אִיש בִּין?" [האם אתה יודע מי אני?] שאל קצכן את אביו. "יָה", אמר ארנסט, "קצכן". (עמ' 49)

קצכן מקבל את תפיסת העולם הסוריאליסטית של אביו. הוא השלים את מסע החניכה – מנקודת המבט הקלאסית של דודיו עד לזו האוונגרדית שבין שתי מלחמות העולם, נקודת מבט של עולם מודרניסטי כאוטי, חזרתי, קולאז'י, סוריאליסטי ומעורר חרדה.

64. מוריס מרלו־פונטי, העין והרוח, מצרפתית: עירן דורפמן, רסלינג, תל אביב 2004, עמ' 35–37; ההדגשה שלי.

אולם גם אביו ערך מסע משלו, מסע שכיוונו הפוך, מן הפְּנים אל החוץ; בזכות קצכן הוא רואה את בנו – קצכן. לשם כך אין די בראייה פנימה; נחוצה גם ראייה החוצה, בשתי העיניים.

המעגל נסגר: בראשית הנובלה מרגריטה רוקמת את קצכן כשאצבעותיה "פרושות באוויר ככנף ציפור" (עמ' 18); ארנסט, האב, מאשר את שמו של הילד, והיא רוקמת את השם מעל לראשה של הדמות הרקומה. היצירה הושלמה, ברגע "מופלא" של בריאה מלאת חרדה ואושר. הדימוי האוטומטי, הראשוני, המקרי, של דמות שנולדה באקראי מתוך רישום של מינהל האוכלוסין (בגרסה הראשונה של הנובלה) – ילד שאביו אושפז ואִמו מתה – נעשה ליצירה. הנובלה "קצכן" נבראה במעשה של איחוד בין הראייה היוצאת אל החוץ לראייה הפונה פנימה, בין זמן למרחב, בין עבר מודחק ל"עכשיו", ובעיקר בין מראֶה ויזואלי למילה. זהו האקפרסיס, ביטוי ליכולתה של המילה להעניק לאובייקט תנועה, קול וסיפור, ליכולתה של השפה להוליד תמונת דמיון במוחו של הקורא. "קצכן", כטקסט אקפרסטי, מאפשר את טשטוש המחיצות שבין סוג מדיה אחד לשני עד כדי יצירת אימאז'/טקסט – אתר אוטופי המכיל נרטיב וחלל בעת ובעונה אחת ומעניק אוטונומיה לְמה שנרקם במילים: לא רק סימנים שנוצרו למען החיים אלא סימנים כחיים.[65]

יותר ממעשה של הזרה ספרותית, שהיא התבוננות מחדש במוכר ובשגור, הנובלה מציעה פנייה אל "המופלא", הפנטסטי, הפרוורטי – מושגים סוריאליסטיים הדוחים את ההבחנה בין הרציונלי ללא־מודע. האלוזיות לפעולות ולתופעות דאדאיסטיות וסוריאליסטיות – תיאורים של מצבים לימינליים הנעים בין טירוף לשפיות, של אובייקטים "מיושנים", של הכלאות היברידיות בין בני אדם לאובייקטים ובין בני אדם לבעלי חיים, של חלקי גוף המוזכרים כמנותקים מהגוף, של יסודות מיתיים, חלומות, הזיות, פנטזיות ראשוניות וחזרות מילוליות – משרתות את השאיפה לוותר על השליטה ביצירה למען הלא־מודע, לזהות את הרגע שבו מפציע הדימוי האמנותי. וכמו אצל מקס ארנסט כך גם אצל הופמן, הוויתור נעשה מתוך מודעות.

65. W.J.T. Mitchel, *What Do Pictures Want?*, University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 6