



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

02 גיליון
2012 אביב

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל
המערכת אבנר הולצמן, אורי ש' כהן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכז המערכת נדב ליניאל
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמו-קובץ, המשרד לעיצוב גרפי
על העטיפה: מתוך סרטו של אורי זוהר, חור בלבנה (1964)

ot.kipp@gmail.com

© 2012 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 69978
הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס ברפוס אליניר

שלוש קריאות ביצירת דויד גרוסמן

“להיות עקור עפעפיים”: אדיפליות ומלנכוליה בסיפור “רץ” לדויד גרוסמן

מיכאל גלוזמן

מאמר זה מבקש לתאר את חוק התשוקה ביצירתו של דויד גרוסמן באמצעות התבוננות בסיפור שהוצב בפתח ספר הביכורים שלו, רץ, ואף העניק לקובץ את שמו.¹ “רץ” היה הסיפור השלישי שכתב גרוסמן הצעיר אך הוא מוקם בקובץ כסיפור הפותח, כטקסט מכונן המתעד את התחלת הכתיבה ואת מקורה. זהו סיפור על משבר נפשי קשה ועל ההיחלצות ממנו, על תשוקה שעלתה על שרטון ועל קימום התשוקה. “רץ”, אני מבקש לטעון, הוא הסיפור התשתיתי של יצירת גרוסמן, והוא יסופר לאורך כשלושה עשורים בווריאציות שונות: סיפור על משולש ארוטי, על “תשוקה משולשת”.² “רץ” הוא גם הסיפור הראשון

1. דויד גרוסמן, “רץ”, רץ, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983, עמ' 7-47. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון שם המקור מפנים למהדורה זו.

2. כאן אני רומז לתפיסתו של רנה ז'יראר שנוסחה, בין השאר, בספרו על התשוקה המשולשת ברומן האירופי, וראו René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1961

שבו מעמיד גרוסמן את המרחב הנפשי הפנימי, האדיפלי, כזירת ההתרחשות העיקרית. בשונה משני הסיפורים המוקדמים יותר, שנכללו אף הם בקובץ הביכורים, "חמורים" ו"יאני על ההר", שבהם המשבר של הגיבורים נותר בלתי מפורש, ב"רץ" פותח גרוסמן את המהלך שהוא עתיד לשוב אליו פעמים רבות בספריו הבאים: פרישת העבר, הילדות והמיניות הילדית כמפתח פרשני ואטיולוגי עיקרי להבנת דמויותיו. מסיפור זה ואילך עתיד גרוסמן לדובב ביצירתו את המבנה האדיפלי ואת משמעויותיו המיניות, המשפחתיות, החברתיות והאתיות.

אם המודלים התיאורטיים של התשוקה נוטים לתאר אותה כמונחים של תנועה, הטקסטים של גרוסמן מתארים פעמים רבות מעין תקלה או מעצור במנגנון תנועה זה. התשוקה גואה אך משהו במנגנון משתבש; היא עולה על שרטון ומובילה לסטזיס בעולמו הנפשי של הסובייקט, סטזיס המתואר כקיפאון טראומטי. אהרון, גיבור ספר הדקדוק הפנימי, ואברם, אחד מגיבורי אשה בורחת מבשורה, הם אולי הדוגמאות המובהקות לגיבורים שמנגנון התשוקה שלהם נחבל ונעצר. אצל הראשון, העצירה מתרחשת במעבר מילדות לבגרות, ערב טקס בר המצווה; אצל השני, המעצור נוצר מאוחר יותר, בעקבות טראומת הנפילה בשבי המצרי והעינויים בכלא. בשני המקרים, הסובייקט הגרוסמני נופל אל מחוץ לזמן, לכוד בקיפאונו ובקיבעונו ומחפש מזור למצבו בלשון, בסיפור, בטקסט.³

"רץ" הוא הטקסט הראשון ביצירת גרוסמן הממחזיז הן את הקיפאון הטראומטי, שהוא תולדה של התנסות מינית כושלת, והן את ההיחלצות ממנו. היחלצות זו תאפשר לגיבור-המספר לא רק לממש את עצמו מינית ולהתגבר על חרדת הסירוס אלא אף להיכנס אל מרחב הפרשנות והיצירה. אין זה מקרה שהסיפור מסופר מיד לאחר שהמספר מוצא מזור לטראומה המינית. במהלך הסיפור הגיבור מתאר את עצמו – בהתבוננות לאחור – כמי שקפא על סף הסדר הסימבולי, כמי שהתענה בעצבוּב-היתר השמור למי שהורד ממעגלי התשוקה והדיבור. ולכן הסיפור מתעד – בשטף נרטיבי המתקדם בקצב הריצה – מעין פריצה של סכר שהוא מיני ומילולי גם יחד. פריצת הסכר המיני, כלומר אפשרות המימוש הארוטי, היא המובילה אל הכתיבה ואל הטקסטואליות. מנקודת המבט המוצעת כאן, "רץ" מתגלה כמעין Ur-text שממנו נובעת יצירתו של גרוסמן בכללותה, כטקסט מוקדם המכיל בחובו את הנושאים שגרוסמן עתיד לשוב אליהם פעם אחר פעם ביצירותיו הבאות.

ככל הקשור בדרך המסירה, "רץ" הוא אולי הטקסט הכאוטי ביותר ביצירתו של גרוסמן. סיפורו של הנער הרץ – ששמו נותר עלום – מסופר בו בגוף שני, בלשון "אתה", במעין "זרם תודעה" הנע קדימה ואחורה בזמן ועוקב אחר מחשבותיו וזיכרונותיו של הנער בעודו רץ. הסיפור ממחזיז בדרך כתיבתו את הריתמוס של הריצה, את קצב הנשימה הגועשת,

3. כך, למשל, אהרון מנסה למצוא בלשון עצמה מקבילה למצבו ובמהלך פיוטי ומתענג הוא מייבא לעברית את צורת ההווה המתמשך (present continuous) האנגלית; לכן הוא "חולמינג", "חושבינג" ואפילו "אהרונינג" (דויד גרוסמן, ספר הדקדוק הפנימי, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991, עמ' 70, 95). אברם, שעובר עינויי תופת בשבי – מעקירת ציפורניים ואונס ועד קבורה בחיים – נאחז בתסכית שכתב, שכן, "המחשבה על הסיפור שלו כמעט תמיד הזרימה עוד מעט דם לעורקיו" (דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 193). הלשון והסיפור נעשים לאפשרות הקיום הכמעט יחידה בתוך הזמן הקפוא של הטראומה.

את רצף המחשבות הלא-סדירות העולות במהלך הריצה. סיפורים בגוף שני נדירים למדי בסיפורת, ולא אחת הם מבקשים להמחיז איזו זרות עקרונית של ה"אני"-המספר כלפי עצמו. דומה שגם ב"רץ" פונה הנערה-המספר אל עצמו בלשון "אתה" בשל קושי עקרוני לומר "אני". המרחק שבין ה"אני" לבין עצמו הוא אמנם תוצר של משבר נפשי, אך להימנעות מלשון "אני" יש, בנוסף על המשמעויות הפסיכולוגיות, גם השתמעויות אתיות. ביצירות מאוחרות יותר יסלדו גיבורי של גרוסמן מהאפשרות לומר "אני", כהסוואה למשבר הנפשי העמוק שבו הם מצויים; הפנייה לדיבור בגוף ראשון תיתפס בהן כבגידה בעצמי וככניעה למאוייו של עצמי-כוזב. כך, למשל, בחיך הגדי אומר אורי לעצמו: "אין אף רגע שאתה יכול לקרוא לעצמך – אני";⁴ בעיין ערך: אהבה אומר שלמה נוימן לעצמו: "[...] מרגע שלא יכולתי לומר 'אני' מבלי שישמע במלה איזה צליל פחי שמהדהד 'אנחנו';⁵ ובנופל מחוץ לזמן אומרת אשתו של רושם קורות העיר: "ולא ידעתי שאפשר / שאאריך ימים / אחריו, שאהיה / גלות, אדם / אֶכּוּב. / וְשִׁקְרַנִּית שאהיה – / כְּזוֹ שִׁבְקֵלוֹת, / בְּלִי נִידֵעֶפֶף, / מְעִיזָה לומר: / אני".⁶ על רקע דוגמאות אלה יש להבין את לשון "אתה" ב"רץ" כלשון מטיחה ומרחיקה שיש בה ממד של סלידה מן ה"אני".

ייתכן כי השימוש בגוף שני, בלשון הנמענות העצמית, רומז על הקושי של הגיבור לרקום מערכות יחסים עם הזולת, כל זולת שהוא. הסגירות המוחלטת אל מול הזולת – האב, האם, הפסיכולוג יואש – מומרת בפנייה שוצפת של ה"אני" אל עצמו. בכך הופך המספר את עצמו לנמען של סיפורו ורומז על אי-האפשרות שלו לבחור לעצמו אובייקט/נמען חיצוני. הריצה מתגלה במהלך הסיפור כאמצעי הבריחה ההרגלי של הגיבור מזיכרון של התנסות מינית כושלת, והיא מגלמת, למרות האקטיביות שלה, את הזמן הקפוא של הטראומה, את מה שהמספר מתאר כ"תרדמת הריצה המוכרת" (עמ' 7). אי-האפשרות של הגיבור לפתור את בעיותיו מובילה לתנועה במרחב: הריצה היא ניסיון לייצר תנועה "בחוץ" שתסייע ותקל על ההתאבנות "בפנים". כך גם ביצירותיו המאוחרות של גרוסמן: ההליכה של אורה ואברם בשביל חוצה ישראל באשה בורחת מבשורה היא ניסיון להתגבר על החרדה ועל הקיפאון הנוצר בעקבותיה באמצעות הליכה במרחב, והאיש ההולך בנופל מחוץ לזמן יוצא למסע שבו הוא מקיף את העיר בתקווה למצוא מזור לצערו בעקבות מות בנו.

בפתיחת הסיפור "רץ" מתברר כי פרקטיקת הריצה נמשכת כבר למעלה משלוש שנים, אך הסיפור מסופר – כך מתברר בדיעבד – רק לאחר שהטראומה המינית מגיעה לפתרונה החלקי, בסופן של אותן שנים. עד אז מסתובב הגיבור-המספר "כחידה מרה ומעיקה", מסרב לדבר על מה שעקר אותו מזהותו הקודמת כילד "המוכשר כל כך, השוכה לב מבוגרים וילדים בשנינותו המיוחדת, בחוש ההומור שלו [...] בתפיסתו המהירה עד תמיהה" (עמ' 12). זה המופע הראשון ביצירת גרוסמן של ילד-נער שחציית קו הגבול בין ילדות לבגרות עולה לו במשבר נורא. מומיק בעיין ערך: אהבה ואהרון בספר הדקדוק הפנימי הם המופעים הבאים של אותה תבנית: ילדים-נערים שמסיבות שונות חווים משבר קיומי טראומטי במהלך

4. דויד גרוסמן, חיך הגדי, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983, עמ' 124.
5. דויד גרוסמן, עיין ערך: אהבה, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1986, עמ' 266.
6. דויד גרוסמן, נופל מחוץ לזמן: סיפור בקולות, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2011, עמ' 61.

התבגרותם. בספר הדקדוק הפנימי הגיע נרטיב זה לפיתוחו המלא ביותר, כפי שתואר גרוסמן עצמו בראיון:

זה ספר על ילד ירושלמי, אהרון שמו, שנלווה אותו במשך שלוש וחצי שנים, מגיל 11 וחצי עד 15. ילד אור כזה, המנהיג את כל הילדים. מלא דמיון ויצירתיות ותעוזה וספורטיבי. ופתאום, ברגע שהחברים הטובים שלו מתחילים להתבגר מינית, הוא נעצר. [...] מצד אחד הוא מאוד רוצה להתבגר, להיות כמו כולם, נורמלי. מצד שני – משהו בו, בדקדוק הפנימי שלו, מסרב להיות חלק מהעריצות הזו שנכפית על כולם על ידי הבולטות. מההצטרפות העדרית, לפי הרגשתו הלא ברורה, אל התקנון של הגשמיות, של הברנות.⁷

את המטאפורה "ילד אור" ימשיך גרוסמן לפתח בכתיבתו בשנים הבאות. ברומן שתהיי לי הסכין, למשל, מאפיין יאיר את עצמו בילדותו כ"ילד-חוטל-הט" ש"היה אפשר לראות את האור האדום שקודח מבעד לעור השקוף שלו".⁸ דימוי האור המתגלה כבערה פנימית מופיע כבר בעמוד הפותח של "רץ", כאשר המספר הפונה לעצמו מתאר את "צריבת הגחלת האדמדמה שבמעיק" (עמ' 7). כך נחשף כפל הפנים של הגיבור הנערי ביצירת גרוסמן: "ילד אור" נבון וחכם אך גם "ילד נשרף", בניסוחה הקולע של איריס מילנר.⁹ תנועה זו בין שתי המשמעויות של המטאפורה "ילד אור" היא ציר הילדות וההתבגרות החוזר שוב ושוב ביצירתו של גרוסמן.

מהי הטראומה שבעקבותיה קופא הזמן בחייו של גיבור הסיפור "רץ"? אט אט מתברר כי זוהי טראומה מינית, מפגש לא מוצלח של נער בן חמש עשרה עם נערה ושמה רוחמה, המבוגרת ממנו בשנתיים והמתוארת כפי הגיבור-המספר כמי ש"מחצה בעסקנות בלתי-זהירה את האינטימיות שביקשת למצוא בה, בעוד היא מרטיטה את גופה מעלה מטה, כמנוע מתואם, מתחת לגופך שהלך ונזדגג" (עמ' 17). המספר מתאר את תגובתו הטראומטית, את תרדמתו המדאיגה, דמוית-המוות, שבעקבותיה צריך "לטלטל אותך לחיים" (שם). בעקבות "עלבונה הגס של האהבה" (עמ' 19) הוא מוצא את עצמו פצוע, מחולל וקפוא. בעוד תשוקתה של רוחמה גועשת ותנועותיה במשגל מתוארות כ"מנוע מתואם", הנערה-המספר מתגלה כמי שמנגנון התשוקה שלו נפגם ומרגע זה ואילך הוא מוכרע תחת עולה של סובייקטיביות שעולה על גדותיה, חוקרת את עצמה עד בלי די, היסטורית.¹⁰ לאקאן טוען כי ההיסטוריה קשורה בעמדתו המינית של הסובייקט ובשאלה "האם אני גבר או אישה?", או, ליתר דיוק,

7. אילנה צוקרמן, "יש בי הרבה עוברים מתיים": ראיון עם דויד גרוסמן, מעריב, 31.5.1991, עמ' 59-58.

8. דויד גרוסמן, שתהיי לי הסכין, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1998, עמ' 96.

9. על דמותו של מומיק כילד נשרף ראו דיונה של איריס מילנר בחוברת זו, להלן עמ' 191-210.

10. ברומן שתהיי לי הסכין מוצגת טראומה מינית בוטה עוד יותר מזו המתוארת ב"רץ", כאשר יאיר בן השלוש עשרה נאנס בידי נערה מפגרת "גרמית וגברית ונוקשה": "היא הפילה אותי ונשכבה עלי, ובלי לבזבז רגע התחילה לחכך את הגוף שלה בשלי בכוח איום ונורא, כמו שתי אבני צור. לא יכולתי לזוז, כאילו איברתי את הכרתי, אבל ראיתי ושמעתי הכל" (גרוסמן, שתהיי לי הסכין, לעיל הערה 8, עמ' 67).

”מהי אישה?“, וכי ההיסטרית או ההיסטרי אינם יכולים לחוות את עצמם כמושאי תשוקה.¹¹ על רקע תפיסה זו ניתן לראות שהמספר אינו יכול לשאת את היותו מושא התשוקה של רוחמה, ומאותו רגע הוא מתענה בשאלה ”האם אני גבר או אישה?“. שאלה זו מענה רבים מגיבוריו של גרוסמן, ולא רק בשלב הנעורים, שבו המיניות נזילה או לא ברורה. ברומן הראשון של גרוסמן, חיוך הגדי, מסופר על חילמי, זקן ערבי מטורף למחצה המתאר את עצמו כאם ילדיו: ”והייתי לו [ליזודי] כאם דואגת, הרך באמהות הייתי, ועל כן היו מכנים אותי בענדל: אום יודי“.¹² ברומן שתהיי לי הסכין חושף יאיר בפני מרים, הנמענת של מכתביו, את מהותו הנשית: ”אני העיר, או הפירצה בגדר [...] אני החזר, כמה לא גברי“.¹³ אפילו בנופל מחוץ לזמן אומר האב השכול, האיש ההולך, כי ”השפול / הוא לעולם / אשה“, ובכך הוא חותר תחת היציבות של זהותו הגברית.¹⁴ עמדה זו, שלאקאן רואה בה מרכיב מובהק של ההיסטריה, מאפיינת רבים מן הגיבורים הגברים של גרוסמן.

ב”רץ” אנו עדים אפוא למופע הראשון ביצירת גרוסמן של השאלות הלאקאניאניות: ”האם אני גבר או אישה?“, או ”מהי אישה?“. אף על פי ששאלות אלה מענות את המספר, הוא אינו משתף איש במה שאירע לו, חדל לדבר דיבור בעל משמעות עם סביבתו ומתכנס בתוך עצמו. את מפלטו הוא מוצא בריצה, המוצגת אף היא כמעין סימפטום גופני מכאני. במהלך הריצה הוא מוצף ברשמים ובהתבוננות רפלקסיבית, אך בחינה עצמית מועצמת זו כמו מנציחה את מצבו של הרץ, מעצימה את הכפייתיות שבפעולותיו.

עודפות הראייה וההתבוננות מפציעה לראשונה בעקבות המפגש הארוטי הכושל עם רוחמה, אך מרגע זה ואילך, עם פריצתה של הסובייקטיביות העודפת – שהיא היסטריה במהותה – עסוק המספר בהשלכת פגימותו בהווה על עברו כילד, ובעצם בהתבוננות בילדות כ”מקור” בעיותיו בהווה. הוא מספר את סיפורו באופן לא סדיר, נע אחורה בזמן, מספר את סיפור מוצפנותו; אם המוצפנות היא הביטוי המילולי לתודעתו ההיסטרית, הריצה היא הסימפטום שלה. ההיסטרי, מסביר ז’אק-אלן מילר, הוא סובייקט שמתחמק, סובייקט ”שמתאמץ שלעולם לא יהיה לו מיקום קבוע במרחב“.¹⁵ ואכן, הריצה – חמישה עשר קילומטרים מדי יום – היא גילום סימפטומטי של המאמץ להימנע ממיקום קבוע, מאמץ התחמקות בלתי פוסק.

המוצפנות בעקבות החוויה המינית הטראומטית מושלכת בעוצמה רבה על העבר שהמספר דש בו באובססיביות. בתהליך ההיזכרות של המספר תופסים יחסיו עם אביו ואמו מקום מרכזי. המספר כמו מחפש את ”הסצנה הראשונית” של המשולש האדיפלי, העשויה לנמק עבורו את כישלונו הארוטי ואת העודפות ההיסטרית שצפה בעקבותיו. בתהליך

11. Jacques Lacan, *The Seminar*, Book III: *The Psychoses, 1955-1956*, trans. Russell Grigg, Routledge, London 1993, pp. 170-175.

12. גרוסמן, חיוך הגדי, לעיל הערה 4, עמ’ 135.

13. גרוסמן, שתהיי לי הסכין, לעיל הערה 8, עמ’ 49; ההדגשה במקור.

14. גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, לעיל הערה 6, עמ’ 99.

15. ובהמשך הוא מרחיב ואומר: ”אצל ההיסטרית, מה שתיארתי כבריחת האובייקט מותק לסובייקט עצמו, שהופך כך לסובייקט מתחמק [...]” (ז’אק-אלן מילר, הארוטיקה של הזמן, תרגום סוזי פיצ’וטקה וארנסטו פיצ’וטקה, רסלינג, תל-אביב 2008, עמ’ 18).

היזכרות זה ניכרת עמדתו האדיפלית הלא-פתורה של המספר, העסוק ללא הרף במיניות החסרה והפגומה של הוריו. כידוע, אדיפוס המלך של סופוקלס הוא המחזה הראשון הידוע לנו שבו מתקיים מבנה של חקירה המתגלה בסיומה כחקירה עצמית: בסיום המחזה מתברר לאדיפוס כי הוא עצמו הפושע, מי שהרג את אביו ושכב עם אמו.¹⁶ אולי על רקע דמותו של אדיפוס כבלש שחקירתו מובילה אליו-עצמו מרבים גיבוריו של גרוסמן לתפוס את עצמם כבלשים. הן אהרון, גיבור ספר הדקדוק הפנימי, והן נוגו, גיבור יש ילדים זיגזג, מדמיינים את עצמם כבלשים ורותמים את כישוריהם הבלשיים לחקירה אינטנסיבית של זהותם. הגיבור של "רץ", אולי הראשון מבין "הגיבורים-הבלשים" של גרוסמן, עוקב אחר סימני המיניות של הוריו בתקווה להבין לא רק את יחסיהם-שלהם אלא גם את שורשי זהות-שלו.

הניסיון להבין את העצמי – ואת כשל מנגנון התשוקה – מוביל אל העבר, אל הילדות, ובעיקר אל המשולש האדיפלי המשובש והמשבש. הטראומה בהווה היא חזרה בווריאציה על חוויית ילדות הקשורה, לדעת המספר, במיניות החסרה של הוריו. ככל שמיניות זו נעדרת יותר, ככל שסימניה נעלמים מעיניו, כך גולש המספר אל הסובייקטיביות המוצפת המאפיינת את ההיסטרי, שבאישיותו, על פי פרויד, כרוכים "צורך מיני חזק יתר על המידה יחד עם דחייה מרחיקת לכת של המיניות".¹⁷ באמצעו את תכונות הוריו – אמו היסטוריונית וביוגרפית ואביו בלש – הוא חוקר את המיניות שלהם, מנסה לדמיין את הסצנה הראשונית ומתנפץ לנוכח מה שנראה לו כמרחב ביתי נטול כל מיניות. בתיאור החשיפה למיניותם של ההורים מהדהד תיאור המקרה של איש הזאבים, שבו הציע פרויד פירוש ספקולטיבי מרתק ומעורר מחלוקת לחלום הזאבים שחזר ועינה את מטופלו. על פי פירוש זה, החלום, שבו שישה או שבעה זאבים לבנים יושבים על עץ ומתבוננים בחולם, הוא היפוך של התבוננותו של המטופל, כילד בן שנה וחצי, במשגל של הוריו. הסצנה הראשונית, המשגל של ההורים, חשפה את הילד, שעדיין לא היה מוכן לכך, לסודות המין והמיניות, וחשיפה מוקדמת זו היא שהובילה לשלל הסימפטומים האובססיביים שמהם סבל כל חייו.¹⁸ אולם אם במקרה של המטופל של פרויד המשגל סוער ומלא תנועה והילד הצופה בו נטול מילים, בטקסט של גרוסמן הסצנה הראשונית נטולת מין אבל הילד מוצף במילים. בניגוד לסצנה הראשונית הפרוידיאנית, שהיא מינית במפגיע, הילד ב"רץ" נחשף לסצנה ראשונית הפוכה, לקיום שנדמה בעיניו כנטול מין ומיניות:

16. מאז שנות השמונים של המאה העשרים התרבו המחקרים המפקקים באשמתו של אדיפוס. ניתוחו הנרטולוגי המרתק של ג'ונתן קאלר, למשל, מראה כי אשמתו של אדיפוס מעולם לא הוכחה ולא נתמכה בעדויות וכי אדיפוס מיהר מדי לקבל עליו אשם שלא ידוע בוודאות שהוא אחראי לו, וראו, Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1981, pp. 173-176 וכן René Girard, *Oedipus Unbound*, Stanford University Press, Stanford 2004.
17. זיגמונד פרויד, "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות" (1905), מיניות ואהבה, תרגום דוד זינגר, עם עובד, תל-אביב 2002, עמ' 42.
18. לדיון בסצנה הראשונית ראו זיגמונד פרויד, איש הזאבים: מתולדותיה של נוירוזת ילדות (1918), תרגום ערן רולניק, הספרייה לפסיכותרפיה, ספרים, צפת 1999.

לילה לילה, במשך שנים, הייתי מתאמץ לשמוע אותם. כבר הייתי בוגר די להבין שהדבר אינו אפשרי. כמעט ופקעתי מעוצם הקשב, מן הנוכחות הסמיכה של התאפקותם. כל רחש היה מעורר אותי לדריכות [...] בשנים מסויימות כבר הפך הדבר לטירוף. עיניו-ניס-לא-נים. שמונה-עשרה שנה, ודלת חדרם פתוחה תמיד. אין מה להסתיר. כאן הכל מהוגן. וחוף מזה – יש ילד בבית. אלא שהילד הלך ונשתגע. (עמ' 21)

אך מה שהנערה-המספר מדמיין לעצמו – בצדק או שלא בצדק – כהיעדר מוחלט של חיי מין, גורם לו גרייט-יתר; הוא גרוי ומגורה לנוכח ההיעדר. היעדר זה כה מטריד ומהפנט עד שהוא הולך מדי לילה, כבמעין טקס, להתבונן בהוריו הישנים:

בחדרי הייתי מונה על פי פעימות הלב כמה זמן חולף מרגע שהם אומרים זה לזה לילה טוב, ועד שעולה קול נחרתה הקלה. אז היה אבא מכבה את האור ומתחיל להתהפך במיטה. כמה שעות לאחר מכן, בדרכי להשתנה הלילית הקבועה, הייתי מביט בהם. שני גרגרי שעועית מלבינים בקליפתם בשני צידי המיטה. יכול הייתי להיכנס ולישון ביניהם ולא היו חשים בי. אני וילד נוסף. אבל תמיד, בעמדי שם משתאה, היתה אמא שלי נוהמת פתאום בחשיכה, מבלי לפקוח את עיניה, שאחזור מייד למיטה שלי. תמיד ראתה אותי [...] (עמ' 10)

לא זו בלבד שההורים אינם מיניים, אלא שתאיאורם כזהים – כ"שני גרגרי שעועית מלבינים בקליפתם" – מוחק את ההבדלים האנטומיים בין המינים. אם הסצנה הראשונית חושפת בפני הילד את הזכרות של האב ואת הסירוס של האם, כפי שטען פרויד, הסצנה האמינית המתוארת כאן, שבה שני ההורים זהים זה לזה, מסמנת את אי-האפשרות של האב להשליט את חוק האב, להתערב ביחסים של האם והילד כדי להכניס ביניהם מרחק סמלי הכרחי. יותר מכך, האם הרואה את בנה בשנתה מסומנת כמי שישנה ולבה ער, אך הלב הער הזה מכוון אל הבן, ולא אל האב. המראה הנגלה לעיני הבן ממחיש את כישלונו של האב להגן על הבן מפני מבטא של האם: בעור האב ישן, האם מתגלה כרואה-כול, כמי שרואה גם כשעיניה עצומות, כבעלת עפעפיים שקופים או כנטולת עפעפיים.

בחזרו מדי לילה אל חדרם של הוריו מאמץ הנער את תכונותיהם החקרניות. בכך הוא כמו ממחיש את חוסר היכולת להיפרד מהם, להתנתק מהסצנה הראשונית. המיניות המודחקת של ההורים גורמת למספר לדמיין את עצמו כשהוא נכנס אל מיטת ההורים ונדחק ביניהם. לכאורה מתואר כאן מימוש של המשאלה האדיפלית, אך מבנה המשולש האדיפלי מומר כאן למעשה במבנה אחר: העובדה שבין ההורים יש מקום ל"ילד נוסף" מסמנת לא רק את המרחק הפיזי הגדול בין ההורים הישנים אלא גם את משאלתו של המספר שייחולל להם ילד נוסף, אח שיגאל אותו מתפקידו במשולש האדיפלי. הכנסת ילד נוסף תמיד את המשולש במבנה מרובע או תאפשר יצירת משולש אחר.

במרחב הביתי-אדיפלי החסר והמשובש הזה צומחת העודפות ההיסטרית של הילד. אל המרחב הזה מביא המספר את רוחמה במטרה לשכב אֶתה, אך הבית, כאתר של אֶ-מיניות, כמקום שהאב אינו מנחיל בו את חוק האב ואינו מאיים בסירוס, מתגלה כמרחב שהמספר

אינו יכול לממש בו את מיניותו. המספר נתקל ברוחמה לראשונה במסיבה, אחר כך הוא נפגש אֶתה פעם נוספת לאור יום, על ספסל בגן ציבורי, אך שם היא דורשת שיביאה לביתו. כל עוד המפגש הארוטי מתקיים מחוץ למרחב הביתי, הנער חווה גאות של תשוקה. ואכן, עם קימתו מהספסל הוא רוכס את "מפתן מכנס[יו] הגואים" ומביא את רוחמה לביתו ולחדרו: "והשעה היתה חמש לפנות-ערב, והתשוקה הכריעה את הזהירות והוכרעה מייד כאשר הכנסת לראשונה נערה אל תוך הבית שבו חיית את כל חיך, שהיה דמום ושלו כתמיד, ואחר כך – אל חדר הילדות שלך, והיא הביטה באקווריום המואר, ובאוניית העץ שגילפת פעם [...]..." (עמ' 32).¹⁹ שם, במרחב הביתי והילדי, הוא רואה את עירומה במונחים אדיפליים מובהקים הלקוחים, לכאורה, היישר ממאמרו של פרויד "ראשה של מדוזה", המתאר את הַבְּעָתָה המתעוררת בגבר לנוכח ההיעדר הנחשף לעיניו בגופה של האישה:

(היא) משכה את שמלתה מעל לראשה, וגילגלה את תחתוניה, ובאור המסונן שחדר מחרכי התריס ראית לראשונה את המראה השלם וזה היה הרגע שכדור אפל וכבד החל לצנוח אל תוך הבארות האינסופיות שנפערו בכך, והקול החרישי והברור פתח ואמר בנחת [...] שהוא ידע, שכל הזמן ידע, וכאן רק אתה עצמך עומד מול המעשה, שיש רק דרך אחת לעשותו, היא הדרך שאותה עושים הכל, וזה הדבר המבעית מכל [...] (עמ' 32)

בעודו מתבונן ביבשת האפלה, ב"מראה השלם" של "הַחֶסֶר הנשי", חווה המספר את בעתת הסירוס ואת ההיפערות הנשית שבו ("הבארות האינסופיות שנפערו בכך"), ובייחוד את תקנון הבשר, המגלם ביצירת גרוסמן את הציווי להטרנסקסואליות. אך ברגע שהוא רואה את "המראה השלם" – ניסוח מעניין כשמדובר ב"חֶסֶר הנשי", כביכול – הוא חדל לחשוק ברוחמה, ספק בגלל האימה ספק משום שבהיסטריה, כפי שמסביר מילר, "כל אובייקט שמשיגים איננו אובייקט האיווי".²⁰

מרגע זה מתחילות שלוש שנים וחצי של קיפאון, של מעבר לקיום "רדום" המגולם בריצה, בשתיקה בלומה מול הפסיכולוג, ובייחוד בריטואלים המבטאים נוקשות נפשית. ריטואלים אובססיביים כאלה, הגולשים לעתים אל סף הפסיכוזה, יחזרו פעם אחר פעם לאורך יצירת גרוסמן. כך, למשל, מומיק בעיין ערך: אהבה מפתח סדרה של סימפטומים כפייתיים המגיעה לשיאה בכליאת חיות במרתף הבית כדי לחשוף את "החיה הנאצית"; אהרון בספר הדקדוק הפנימי שבוי בטקסים כפייתיים סביב גופו, ואלה מובילים אותו לקראת סיומו של הרומן לשלוח מכתב דרך נחיריו אל הגרעין הפנימי שלו, הלא-גופני, ובעוד פיסת הנייר המגולגלת מעלה צחנה במערות אפו פונה אהרון אל השליח הנושא את המכתב אל

19. המילים "חמש לפנות-ערב" רומזות לשיר "הקינה על איגנסיו סאנצ'ז מחיאס", שיר אהבה הומוסקסואלי של פרדריקו גרסיה לורקה לאהובו לוחם השוורים שמצא את מותו בזירה לאחר שננגח בקרני פו. שירו של לורקה מרחף כרמיזה קבועה ביצירותיו של גרוסמן, וראו למשל יש ילדים זיגג, ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1994, עמ' 139-140.

20. מילר, הארוטיקה של הזמן, לעיל הערה 15, עמ' 17.

מעבה גופו: "אהרון לאהרון היכן אתה כעת";²¹ ואדם באשה בורחת מבשורה נתון בהפרעה אובססיבית שכולה טקסיות חסרת מובן. ריטואלים נוקשים אלה הם הביטוי המובהק ביותר ל"היתקעותו" של הסובייקט הגרוסמני ולגלישתו לעבר אי-הבחנה בין דמיון למציאות. עם זאת, מה שמעורר עניין ב"רץ" כטקסט עקרוני להבנת מנגנון התשוקה ביצירתו של גרוסמן אינו הדרך שבה האדיפליות הלא-פתורה מביאה להקפאת התשוקה והדיבור אלא דווקא האפשרויות המתגלות בו להחייאת התשוקה העצורה באמצעות כינון של משולש חדש, משולש של שני גברים ואישה. שכן, אף על פי שהאישה היא מושא התשוקה, בסיפור מתקיים מתח ארוטי סמוי גם בין שני גברים, שהיריבות ביניהם ממחיזה את העימות האדיפלי שלא התקיים כתקנו בחייו של הגיבור. יריבות זו, על הממד ההומו-ארוטי שבה, היא המאפשרת לכונן מחדש את מנגנון התשוקה הפגוע, השבור.

שלוש שנים לאחר המפגש הארוטי הטראומטי עם רוחמה, בעודו שרוי בקיפאון, משרת המספר, כאתלט מצטיין, בבסיס צבאי, ושם נרקמים יחסים מוזרים בינו לבין ילד-נער בן שתיים עשרה, בנו של מפקד הבסיס. ילד-נער זה, ששמו יריב, תופס את המספר ישן בשמירה, ובאיוס ש"יספר זאת לאביו" (עמ' 16) הוא מאלץ את המספר לבוא עמו לביתו. בכניסה למרחב הילדי בביתו של יריב מגלה המספר שהוא "מופקע" מעצמו וחסר "כוח לסרב" (שם) – מצב המזכיר את תחושתו בעת שנכנס עם רוחמה למרחב הילדי בביתו-שלו. הוא מודה כי נענה לגחמותיו של הילד דרך שגרה, שהרי מדי לילה, כך הוא אומר לעצמו, היית "קם ויוצא מתוך העמדה שלך ברגע שראית את האור בחדרו ממצמץ פעמיים" (עמ' 35). יריב מספר לו סיפורים מוזרים כגון ש"בשעות הלילה הוא נהפך למשהו אחר, כעין עוף לילי, הדר בארון הבגדים, שגם הוא אינו ארון רגיל [...]" (עמ' 36). באחד ממשחקיהם התמוהים שחיבה, חמלה ואיוס שזורים בהם יושבים השניים בארון הבגדים שדלתותיו פתוחות מעט ומביטים זה בזה, הן ישירות והן באמצעות השתקפויותיהם במראות הארון, כבבואות משלימות. אף על פי שיהסיהם מתחילים בלשון האיומים של הילד, המספר חש כלפיו חמלה ומבין את חרדותיו העמוקות, אך גם קרבה דיאדית מוזרה זו בין המספר לנער – שיש בה ככל הנראה ממד הומו-ארוטי המתקיים במרחב הסגור של הארון – מגיעה לקצה כאשר המספר מגלה לתדהמתו שהנער חשף את סודם לאדם שלישי, לנערה, בת דודתו.

פקיעת הדיאדה הכפויה למחצה עם הילד והכנסת דמות שלישית מתפקדות כפתח מילוט אל מחוץ לטראומה האדיפלית. במילים אחרות, רק המְחזה מחדש של האדיפליות, חזרה אל זירת הפשע של התשוקה, מאפשרת תזמור מחדש של תשוקה זו ופתרון מאוחר, חלקי ככל שיהיה, של הקונפליקט האדיפלי. המְחזה מחדש מעיז זו מתחוללת בשיאו של הסיפור, כאשר יריב מאלץ את המספר לשכב בנוכחותו עם בת דודתו ובכך הוא מביא מזור לקיפאון הממושך של התשוקה. חשוב לראות כי רק תיווכו של יריב כ"שלישי" מאפשר את האינטימיות הזאת. יריב פונה אל בת דודתו ומרגיע אותה: "הוא אמר לה שלא תפחד. שאני ממושמע מאוד. היא צחקקה בעצבנות [...] שוב אמר לה דבר-מה. והיא התנשפה בגיחוך [...]" אני רבצתי שם, ממושמע מאוד, מר ומובס. ידעתי את שעומד להתרחש, או שחשבתי שאני יודע" (עמ' 44). יריב פוקד על בת דודתו לרכוב על גבו של המספר, כאילו היה סוס, כפי

21. גרוסמן, ספר הדקדוק הפנימי, לעיל הערה 3, עמ' 291.

שיריב עצמו נהג לעשות. לאחר מכן יריב וכת דודתו מנהלים משא ומתן שקט על העתיד להתרחש, ואז מצווה יריב על המספר "עכשיו תתפשט", ומוסיף: "תתפשט עכשיו [...] אם לא אני אספר לאבא שלי" (עמ' 45-46). כבנו של מפקד המחנה, יריב מנסה לעצמו את הפונקציה הסמכותית והעונשת של האב, שבהמחזה זו של הדרמה האדיפלית אינו אוסר את התשוקה אלא מצווה עליה. אך אז, בלב תחושת המוכסות, מתרחש משהו מפתיע. הנערה בת הארבע עשרה נוגעת במספר באופן חדש, שונה:

אבל אז ריפרף על פני מבטה המוחשי, ואחז בשערות ראשי, והרמתי את עיני אל עיניה, ולכי פג. וזהרורי האור הנרדמים החלו לרחף שוב, בעבור כי הרוח הנוצה בלי-קול, כחול הייתי בעיניה, עירום הייתי, והיא עירומה מעפעפיים ומשייטת באגמיה לא את ספינות המירוץ של הלהיטות שהיו בהם קודם, אלא את סירות הנייר המצויירות של החיבה הרכה, והתימהון, ונמשכת אלי, אל הצלקות הכחולות שטבעה בי, אצבעה החמה על עורי, משרטטת עלי את הסיסמה המתפענחת רק בין שניים, המותירה אחריה רק חריכה סמויה, קרובה אלי בכל מאודה הילדותי, הנשי, שולחת יד פשוטה ונוגעת הישר בעמקי הצדפה, בגלעין החיישן החפון שם, וזה הרגע שבו אני, כאותו הגלעין, נבקע לשניים, נושר לצדדים, ומשהו בי נובט.

ועדיין לא אמרתי הכל. אף הילד היה שם. וכל הרגע ההוא היה נהדף אחר מן המעגל השקוף שחום גופינו תחם, אלא שהוא חתר וחדר, ובא ונשאב אלינו, דקיק ועצום עיניו המרות, ושלושתנו, הדוקים מאוד זה לזה [...] ובתוך כל זה – עיניה המכחוליות, העצומות למחצה. (עמ' 46)

התבוסה שבה ומופיעה בעולמו של גרוסמן כרגע של גאולה אפשרית. דווקא כאן, ברגע של אובדן שליטה מוחלט, בעת שהוא משמש כאובייקט מושפל בדרמת התשוקה של יריב, נחלץ הגיבור מקיפאון טראומטי גיהנומי שנמשך שלוש שנים. דווקא כאן, הצדפה והגלעין הצפון בחובה – המזכירים את הקיום הלבן והסגור של ההורים, כשני גרגרי שעועית – נבקעים. אך מה מאפשר את ההיחלצות הזאת? מה הופך את ההתנסות הארוטית, שלכאורה נכפית על המספר, להתנסות משחררת? נדמה שהתיקון, ולו גם החלקי, מתאפשר בשל החזרה אל המשולש כזירה ארוטית, או, בלשונו של המספר: "המועקה שלשם נשיאתה היו נחוצים שלושה" (עמ' 17). אך מה מייצר המשולש ומה הוא מאפשר? מסתבר שהגיבור הגרוסמני אינו יכול לחשוק בנערה-אישה ללא תיווך של נער-גבר נוסף – במקרה הזה ילד-נער אקטיבי – המורה לו כיצד לחשוק. זוהי התשוקה המשולשת, בניסוחו של רנה ז'יראר, המתעוררת בסובייקט באמצעות גבר נוסף, שהוא ספק מודל-לחיקוי ספק יריב (וכאן מתברר עד כמה רב-משמעות שמו של הילד). תשוקתו של הגבר הנוסף היא המורה לגיבור כיצד לחשוק. התיווך חושף את אופיה המימטי של התשוקה, שהיא לעולם כבר חיקוי לתשוקתו של מישהו אחר. סצנה משולשת זו מממשת את התפיסה הלאקאניאנית לפיה בבסיס התשוקה עומד "איווי לאיווי של האחר", ולכן "אובייקט האיווי של האדם [...] הוא ביסודו של דבר אובייקט שמישהו אחר מתאווה לו".²² הסבר זה זורע אור על הרגע שבו המספר מצליח לאמץ לעצמו

Jaques Lacan, "Some Reflections on the Ego", *International Journal of Psychoanalysis*, .22

את תשוקתו של יריב לבת דודתו ובכך הוא לומד כיצד לחשוק ואפילו כיצד לממש את התשוקה. אך התשוקה המשולשת מעלה בכל זאת תהייה בדבר זהותו של אובייקט התשוקה: האם זו האישה-הנערה, בת דודתו של יריב? האם זהו יריב, המאפשר למספר לממש את מיניותו? נדמה שיותר משהמספר נמשך לנערה או לנער הוא נמשך לעצם התיווך. התשוקה הגרוסמנית היא אל המשולש עצמו, אל המבנה הגיאומטרי, אל תנאי האפשרות של קיומה. ברגע שהוא מאמץ את תשוקתו של יריב, ברגע השיא של תבוסתו, מסוגל המספר לממש את התשוקה. האופי המבוים והמשחקי של הסיטואציה מסייע למספר לבקוע מתוך הגלעין משום שהמין מתואר כאן במידה רבה כמשחק ילדים. יותר מכך, הממד המשחקי מאפשר לכל אחת מן הדמויות במשולש למלא תפקיד כפול או משולש: המספר, שהיה בעמדה ילדית מול הוריו, נפרד מתפקיד הילד ומעביר את העמדה הזאת ליריב, המתבונן במיניותם של המספר והנערה, אך יריב, בניגוד למספר, אינו מציית לטאבו, אינו נהדף לאחור מן הדיאדה של השניים, מן "המעגל השקוף שחום גופינו תחם", אלא הוא "חתר וחדר" עד שנוצר משולש אדיפלי מחודש, מדומיין וממומש כאחד. בנוסף על כך, הילד סגור העפעפיים ("עצום עיניו המרות") מייצג כאמור גם את הפונקציה של האב וגם את אותו בן נוסף במיטה שהמספר ראה בדמיונו בעמדו מעל מיטת הוריו הישנים. הנערה, כמו האם, מתוארת כנטולת עפעפיים – אישה הרואה תמיד את תשוקת הבן/הנער/הגבר – אבל היא איננה באמת אמהית, שהרי היא עצמה ילדה, ולכן עיניה סגורות למחצה. ברגע השיא של המימוש האדיפלי מתברר שענינה של הנערה מגלמות אופציה כפולה: מצד אחד היא "עירומה מעפעפיים", ובכך היא מזכירה את האם שראתה בשנתה את המספר עומד בפתח החדר (וגירשה אותו משם), ומצד שני עיניה "עצומות למחצה", מקימות תריס וטריז המייצרים עבור הסובייקט נפרדות מספקת, אופציה לא להיות כבול למבטה. עלילת התשוקה נעה באמצעות חילופי תפקידים עדינים, כמעין מעברים מטונימיים מתפקיד לתפקיד ומעמדה לעמדה. החזרה-בווריאציה על המשולש האדיפלי, החזרה אל הכשל ואל אפשרות התיקון החלקי של מה שלא הושלם כהלכה בעבר, מספקת למספר לא רק מימוש ארוטי אלא גם כניסה לעולם המשמעות והיצירה, שהרי הסיפור נפתח בריצה שלאחר המשגל המתקן עם הנערה, ואת הדין וחשבון העצמי המלא – שהוא-הוא הסיפור – מסוגל המספר לספר לעצמו ולנו רק לאחר העיבוד מחדש של המשולש האדיפלי. כך מתברר שהכשל האדיפלי ותיקונו – תיקון חלקי, כאמור, משום שהטראומה אינה נמחית ומשום שהסובייקט נותר לעולם פצוע ומחולל – קשורים בטבורם אל הדיבור ואל הכתיבה. המחסום הנפרץ הוא מחסום התשוקה, אך פריצתו מאפשרת הן מימוש מיני והן דיבור ההופך, בתורו, לסיפור. במילים אחרות, המשולש מאפשר כניסה מחודשת אל הסדר הסימבולי שהמספר חש מודר ממנו מרגע הפצעת הטראומה. המשולש ב"רץ" הוא אפוא אמצעי לשוב אל הסדר הסימבולי, שהוא, במהותו, סדר לשוני.

התמה של המשולש הארוטי שבה ומופיעה במרבית הטקסטים של גרוסמן. אורי, גיבור חיוך הגדי, נפרד מאשתו שוש, המנהלת רומן עם חברו הטוב קצמן; מומיק המבוגר, שלמה נוימן, גיבור עיין ערך: אהבה, קרוע בין אשתו לבין איילה (שהיא המעודדת אותו לכתוב את

34. 1951, pp 11-17. לדיון מסכם של משמעות האיור ראו דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאנאינית, תרגום דבי אילון, רסלינג, תל-אביב, עמ' 43.

הרומן); אהרון, גיבור ספר הדקדוק הפנימי, מאוהב ביעלי, המעדיפה על פניו את חברו הטוב גדעון; ויאיר, גיבור הרומן שתהיי לי הסכין, נשוי למאיה ומנהל רומן מכתבים עם מרים, הנשואה לעמוס, ובמהלך רומן המכתבים מספרת מרים ליאיר על ה־ménage à trois שקיימו היא ובעלה עם אנה ומוסיפה: "משולש הוא דווקא מיבנה יציב [...] ומספק ואפילו מעשיר. בתנאי שכל צלעותיו יודעות שהן צלעות במשולש".²³ תמה זו מגיעה לפיתוחה המפורט ביותר ברומן אשה בורחת מבשורה, שבו המשולש – אורה, אילן ואברם – אינו אפיזודה חולפת אלא מערכת יחסים מורכבת החודרת אל הנישואין וההורות ונמשכת לכל אורך חייהם הבוגרים של שלושת הגיבורים. ככל הטקסטים האלו, המשולש הארוטי מושתת על תיווך והתשוקה היא אל התיווך, או, במילים אחרות, אל המשולש עצמו.

בסיפור "רץ" האדיפליות נכתבת באמצעים נוספים, שהבולט בהם הוא החזרה על העין ואל העין. כזכור, במחזה אדיפוס המלך העיניים מגלמות את חטא ראיית ערוות האם, ועל כן עקירתן היא העונש על הפרת הטאבו. גם "רץ", כטקסט אדיפלי, הוא סיפור על עיניים ועל מבט. כדי להמחיש זאת די אם נזכיר את "ידיה העיוורות של רוחמה" (עמ' 17), את האם הנוהמת פתאום בחשכה "מכלי לפקוח את עיניה" (עמ' 10), כלומר אם שרואה גם כשעיניה עצומות, את התיאור של יריב והמספר היושבים בארון הבגדים שפופים ומחוקי תווים "כמו חולצות שנתפרו בהן עיניים" (עמ' 39) או את תיאורו של יריב כמי ש"עיניו היו הפוכות תמיד" (עמ' 29). העיסוק בעיניים, ויותר מכך במבט – הן זה המשתק והן זה הגואל – מגיע לשיאו בתיאור המשגל בין שתי הדמויות נטולות השם, המספר וכת דודתו של יריב. כבר כאן, כמו בטקסטים מאוחרים של גרוסמן, הגאולה באה במבט, ב"מבטה המוחשי" של הנערה המפשיט את הגיבור ומרפא אותו בעירומו.

תיאור הנערה כ"עירומה מעפעפיים" מתייחס לא רק לעירומה ברגעים שלפני המשגל. זהו רגע־מתח אינטרסקטואלי שבאמצעותו רומז גרוסמן למחזה בדלתיים סגורות מאת ז'אן פול סארטר, אחד הטקסטים המרכזיים במאה העשרים שעניינו המשולש הארוטי. במחזה, שעלילתו מתרחשת בגיהנום, משתתפות ארבע דמויות: הנער השוער, המכניס את באי הגיהנום לחדרם; גארסן, ברזילאי חלש אופי שבגד בגלוי באשתו והביא את מאהבותיו הביתה; אינס, פקידת דואר לסבית שהסיתה אישה כנגד בעלה עד שזו קמה ורצחה אותו; ואסטל, אשת החברה הגבוהה שנישאה לבעלה בגלל כספו ובגדה בו עם גבר צעיר שהיה מאוהב בה עד כלות, אך כשהטביעה את התינוק שילדה לו הוא שלח יד בנפשו. כל שלוש הדמויות מגיעות לגיהנום בעקבות משולש רומנטי שהתדרדר לאלימות אכזרית, אך גם בחדר הסגור מתפתח משולש כאשר אינס נמשכת לאסטל ואסטל נמשכת לגארסן, אלא שגארסן, למרות משיכתו לאסטל, אינו יכול לממש את התשוקה, ובסיום המחזה הוא אומר: "אם כן, זהו הגיהנום. לא הייתי מאמין... אתן זוכרות את הגפירת, את המוקד, השיפור... איזו מהתלה! אין צורך בשיפור. האחרים הם הגיהנום!"²⁴ והנה, בפתחת המחזה, כאשר הנער השוער מכניס את גארסן לחדרו בגיהנום, מופתע הלה לגלות כי עיניו של הנער – על היהירות הגסה

23. גרוסמן, שתהיי לי הסכין, לעיל הערה 8, עמ' 151.

24. ז'אן פול סארטר, בדלתיים סגורות, תרגום חיה ומיכאל אדם, אורעם, תל־אביב 1982, עמ' 59. המשפט האחרון במובאה תורגם פעמים רבות גם כ"הזולת הוא הגיהנום".

והבלתי נסבלת של מבטן – עקורות עפעפיים, ובתדהמתו הוא מספר לנער: "אנחנו נהגנו להניד אותם. קריצת עין קראו לזה. הבזק קטן ושחור, מסך היורד ומתרומם: הנתק נעשה. העין נתלחלחת, העולם נחרב. לא תוכל לשער כמה מרענן היה הדבר. ארבעת אלפים הפוגות בשעה [...] אם כן, אחיה ללא עפעפיים?"²⁵ דימוי זה של עפעפיים עקורים, של אי-אפשרות לעצום עיניים לנוכח זוועה, יגיע לפיתוחו המודרניסטי המלא בסרטו של סטנלי קיובריק התפוז המכאני (1971), שהופק על פי ספרו של אנתוני ברג'ס. גיבורו של הסרט, אלכס, חוליגן צעיר וסדיסט שביצע מעשי שוד ואונס, מטופל בסנטוריום בשיטה העתידה לעורר בו בחילה פיזית למראה אלימות. באחת הסצנות המפורסמות בסרט הוא נכבל לכיסא, ראשו מוחזק באמצעות מתקן המונע ממנו להפנות את ראשו ומצבטים מונעים ממנו לעצום את עיניו. וכך, בעת שעניו פעורות לרווחה, מוקרנים מולו סרטים אלימים קשים לצפייה, וסם הניתן לו בעודו צופה בסרטים נועד לעורר בו תחושת בחילה לנוכח הרוע ולייצר אצלו עמדה מוסרית. כמו במחזה של סארטר, כך גם בסרטו של קיובריק, העיניים נטולות העפעפיים הן עונש גיהנומי.²⁶

דומה שכבר ב"רץ" משכתב גרוסמן את הסיטואציה הגיהנומית שתוארה במחזה בדלתיים סגורות ושב אל שורשיה האדיפליים. הקשר בין האם הרואה כשעיניה עצומות לנערה העירומה מעפעפיים מדגיש את ההיבטים האדיפליים של המבט הארוטי הלא-מוסדר (הן של הבן המביט בלילה על מיטת הוריו והן של האם הרואה את מבטו כשעיניה עצומות) בסיטואציה המשולשת. האם הדומיננטית, הרואה ללא גבול וללא הרף, שאין דרך להתגונן מפני מבטה, היא אם המעוררת פחד, והאב, שאינו מסוגל להגן על הבן מפני פולשנותה רואת-הכול של האם, שאינו מצליח להרחיק את הבן מהאם, הוא מי שדן את הבן לקיום גיהנומי. האם, הרואה את בנה גם כשעיניה עצומות, מתגלה כמי שעפעפיה אינם מתפקדים כמחוסם, ולכן ניתן לתאר אף אותה כחסרת עפעפיים. כשהיא מבטיחה-מאיימת "אני תמיד

25. שם, עמ' 10.

26. גרוסמן, שלמד תיאטרון ופילוסופיה באוניברסיטה העברית, התייחס בכמה ראינות למחזהו של סארטר ולאמירה הידועה "הזולת הוא הגיהנום". על ה"גיהנום" של סארטר אמר גרוסמן: בשבילי החומר, כל חומר, הוא בראש ובראשונה ייצוג של הגוף. הגוף על כל גולמניותו ומוגבלותו והאוטומטיזם הבירוקרטי שלו וחוסר האישי שבו. והגוף זו ה"זירה" הקרובה לנו מכל, כביכול [...] אני מרגיש שהגוף משכך את חרדתנו מפניו, מפני זרותו הבסיסית, מפני חוסר יכולתנו לצפות את מהלכיו ומפני "בוגדנותו", בשיחודים זולים של תענוגות חטופים, שגם כשאנו נתונים בהם לא תמיד אנו חשים שהם באמת שלנו. הגיהנום הוא הזולת? תסלח לי, מר סארטר, אבל לפני כן – הגיהנום הוא בכל זאת הגוף שלנו. הוא המקור העיקרי לתחושת רפיפות הקיום שלנו. לתחושה המרה שבכל רגע אנו עלולים להיבגר מתוכנו; מי שיש לו גוף הוא בעל מום [...] לפעמים אני חושד שהנכונות המבישה של בני אדם מאז ומעולם להיכנע לכל עריצות, לשתף פעולה עם כל שלילת חירות ודיכוי, נובעת מזה שעמוק בתוכנו אנו, נפשותינו, "מתוכנתים" מלידה להשלים עם כל קפריזה של גופנו, של השרירות העליונה, של כל מה שהוא, בסופו של דבר, מערכת של "שרירים" (גדעון עפרת, נוישטיין, צייג וגרוסמן במרתפי הספרייה הלאומית, קטלוג הביתן הישראלי בביאנלה בוונציה, 1995, עמ' 66-67).

אראה אותך", היא מסמנת את היעדר הטריזו ההכרחי בין האם לבן. בהשתקפות המתקנת של האדיפליות, בגרסתה המאוחרת, המספר מתאר את הנערה כ"עירומה מעפעפיים" – כלומר, כהשתקפות של האם המסרסת – אך גם כמי שמוגלת לגאול אותו במבטה. המשולש, מתברר כעת, הוא לא רק גיהנום אלא גם האפשרות לקרבה מתווכת אל הזולת. הקרבה והמימוש הארוטי מתאפשרים הן בשל מבטה הספק פעור סגור של הנערה והן משום שהמשולש מציע לפתע, בשל התיווך של הצלע השלישית, תפיסה אחרת של שניים.

אדיפליות איננה סוגיה פסיכולוגית המנותקת מהקשרים חברתיים ופוליטיים. כבר במיתוס היווני היא נקשרת לחוק, לטאבו על גילוי עריות, ובניסוחו של קלוד לוי שטראוס – להסדרת היחסים בין זוהה לבין השונה. גם פרויד, בדיוניו השונים על תסביך אדיפוס, לא ניתק את התסביך מההקשר החברתי והדגיש פעם אחר פעם את ההשלכות המוסריות והאתיות של האדיפליות. לשיטתו, אצל הבן, "התסביך לא מודחק סתם, הוא מתנפץ ממש תחת ההלם של איום הסירוס. [...] אפשר להתייחס לאסון של התסביך האדיפלי – הרתיעה מגילוי עריות, החדרת המצפון והמוסר – כאל ניצחון הדור על הפרט".²⁷ ואכן, כך הדבר אצל גרוסמן: אף על פי שבסיפור "רץ" הוא מדגיש בעיקר את המרחב הפנימי הנפשי של האדיפליות, יצירתו בכללותה חוקרת וממחיזה גם את השלכותיה האתיות והפוליטיות. שאלת המבט, ששורשיה ב"רץ" אדיפליים, מתפתחת ביצירותיו הבאות לשאלה פוליטית ממדרגה ראשונה, ועל כן סוגיית הסדרת המבט, השאלה לאן להסב אותו, כמה לראות ועד כמה לעצום עין, שבה ומעסיקה רבים מגיבוריו. אם ב"רץ" שאלה זו עלתה בעיקר בהקשרים מיניים, ביצירות מאוחרות יותר היא עולה, כפי שנראה מיד, בהקשרים פוליטיים מובהקים. כך, למשל, את התמודדותו של שלמה נוימן בעיין ערך: אהבה עם תפיסתו העצמית ועם כישלונו – בעיני עצמו – להיות סובייקט מוסרי, יש לקרוא על רקע הפוליטיקה של המבט:

אני הייתי שקוע עמוק בתוך זה מרגע שנולדתי, כמעט. מרגע שנואשתי מן המאמץ והתחלתי להתייחס לכל אדם כאל מובן מאליו. וכשהפסקתי לנסות להמציא שפה מיוחדת במיוחד עבורי, ושמות חדשים לכל חפץ. ומרגע שלא יכולתי לומר "אני" מבלי שיישמע במלה איוה צליל פחי שמהדהד "אנחנו". וכאשר עשיתי משהו כדי להגן על עצמי מפני הסבל של אדם אחר. מפני האדם האחר. ומרגע שלא הסכמתי להטיל בעצמי מום: להיות עקור עפעפיים, רואה הכל.²⁸

ב"רץ", ראיית-הכול של האם סימנה סוג של מכשול מאיים שעל הסובייקט להתגבר עליו; בעיין ערך: אהבה, הגיבור, המגנה את עצמו במונחים השאובים היישר משיח העפעפיים על מקורותיו האדיפליים, מציג את סירובו לעקור את עפעפיו, כלומר את יכולתו לעצום עיניים,

27. זיגמונד פרויד, "כמה השלכות של המבנה המיני האנטומי" (1925), תרגום אדם טננבאום ורוד זינגר, מיניות ואהבה, לעיל הערה 17, עמ' 192.

28. גרוסמן, עיין ערך: אהבה, לעיל הערה 5, עמ' 266; ההדגשה שלי. דימוי עקירת העפעפיים שב ומופיע ברומן שתהיי לי הסכין, אך שם הוא מיוחס לא לגיבור אלא לידיד של מרים, המתואר כ"איש עקור עפעפיים", וראו גרוסמן, שתהיי לי הסכין, לעיל הערה 8, עמ' 28.

כסוג של כשל מוסרי. ההתייחסות לדימוי ממחזהו של סארטר גלויה למדי, ואכן, בהרצאה שנשא באוניברסיטה העברית ב-2006, שכותרתה "לדעת אחר מתוכו", שב גרוסמן במפורש אל התמה הסארטרית:

אולי בגלל הפחד שלנו מפני הגיהנום שבזולת, רקמת העור הדקיקה שעוטפת אותנו ומפרידה בינינו לבינו לפעמים עבה ואטומה כמו חומה בצורה. יש מחיר להימנעות מראיית האדם מכל זוויות המבט האפשריות על צדדיו וצלליו ובחירה לראות רק אזורי נפש מסוימים [...] כתיבת ספרות היא בין השאר מעשה מחאה והתרסה, מרד נגד הפחד האינסטינקטיבי הזה ונגד הפיתוי להתכבד בתוך עצמי ולהציב חיץ ביני לבין האחרים, ובסופו של דבר גם ביני לבין עצמי.²⁹

הן ברומן עיין ערך: אהבה, שראה אור ב-1986, והן בהרצאה שנשא באוניברסיטה העברית עשרים שנה מאוחר יותר, מציג גרוסמן את העין, או את העפעף, כגבול שבין ה"אני" לבין האחר. הניסיון להצביע כאן על הקשר בין "רץ" כטקסט אדיפלי לבין כתביו המאוחרים של גרוסמן הוא ניסיון להצביע על התפיסה האתית שהסובייקט של גרוסמן מאמץ בבגרותו, לאחר שהוא נחלץ, פצוע ומחולל, מן התסביך האדיפלי. נדמה ש"רץ" הוא המעבדה שבה האדיפליות נבחנת, ואילו הטקסטים שבאו אחריו, החל ברומן הראשון, חיוך הגדי, שיצא לאור זמן קצר לאחר קובץ הסיפורים, הם ביטוי לעמדה המוסרית והאתית שהסובייקט החבול מאמץ. אם אצל פרויד האדיפליות הנורמטיבית היא רגע הכניסה אל חוק האב ואל הסדר החברתי, גרוסמן מסמן מהלך אחר: הכשל האדיפלי, המותיר את הגיבור הגרוסמני מחולל ופגוע, מוביל לעמדה אתית המחייבת תבוסה, נידחות והדרה עצמית – עמדה הנרמזת כבר ב"רץ", כאשר המספר מפקיר את עצמו מרצון לגחמותיו המוזרות והמענות של יריב.

ברוח הפסוק "והאלהים יבקש את נרדף" (קהלת ג טו), ובייחוד ברוח הדיון בפסוק זה בויקרא רבה, מעמיד גרוסמן ביצירתו אתיקה של הזדהות עם הנרדף. אורי, גיבור הרומן חיוך הגדי, המזדהה הזדהות מרחיקת לכת עם מספר הסיפורים הערבי המשוגע למחצה ומסכים למעשה להיחטף על ידו, מייצג את העמדה העקרונית של גיבוריו של גרוסמן, הסולדים מכוח, המעדיפים פגיעה עצמית על פני פגיעה באחר. אך הבנה זו, שהם חשים בה באינטואיציה כבר בילדותם, מפציעה בהם כהכרה מלאה רק בבגרותם, עם תום המשבר הטראומטי. במיתוס היווני, אדיפוס עוקר את עיניו ונעקר לגלות; בעיין ערך: אהבה, המשכתב את דימוי עקירת העיניים, מומרת משמעות הפגיעה העצמית: אם גילוי העריות הוביל את אדיפוס לעיוורון, גיבור הרומן של גרוסמן מתלבט בעצם האפשרות להתכונן ברוע ומסרב להפנות את מבטו ממראות של התנהגות לא-מוסרית.

המבט, על מקורותיו האדיפליים, הוא הציר החוצה את שאלת הרוע ביצירתו של גרוסמן. ברומן הראשון, חיוך הגדי, אומר הגיבור הנבגד לעצמו: "אני הסתובבתי בעולם בעיניים עצומות או אולי – יותר מדי פתוחות לרווחה, כמו שאומרים. אני ראיתי רק את

29. מרב יודילוביץ', "כתיבה היא מעשה מחאה", ynet, 17.1.2006; <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3353110,00.html>

מה שרציתי לראות. וגם זאת אמנות של שקר [...] גם אני כל הזמן שיקרתי בלי להרגיש".³⁰ בעיין ערך: אהבה, בדבריו של שלמה נוימן שצוטטו לעיל, הדובר אינו מושא המבט, כפי שהיה הגיבור של "רץ", אלא מי שאחריותו האתית היא להביט. כאן, בדיון האתי – באתיקה הנובעת, במשתמע, מן האדיפּליות – מציע גרוסמן מעין אידיאל מוסרי של פגיעה עצמית בנוסח אדיפּוס, אך אידיאל זה, המגולם באפשרות להיות עקור עפעפיים, אינו מגולם בעיוורון אלא דווקא בראיית־יתר. דומה שבדברים אלו, בקינה על המחיר של הצמחת העפעפיים, של הצמחת הממברנה הסובייקטיבית, ה"עור" החוצץ בין ה"אני" לאחר, מהפך גרוסמן את התזה האדיפּלית של סופוקלס, או, במילים אחרות, מצביע על הסכנות הכרוכות בהשלמה "מוצלחת" של התהליך האדיפּלי הנורמטיבי: בכל רגע העפעפיים עלולים להתעבות ולחסום את כניסתו של הזולת, על סבלו ותשוקתו. אם כך, ניתן לומר כי "רץ" נותן ביטוי לקולה של ההיסטריה האדיפּלית, ואילו בקטע המצוטט מתוך עיין ערך: אהבה אנו שומעים את קולה של המלנכוליה של מי שהוטל בו מום גופני ומוסרי: להיות בעל עפעפיים.

30. גרוסמן, חיוך הגדי, לעיל הערה 4, עמ' 124.