

פרדוקס המבט ופיתרון המגע: קריאה באשה הגדולה מן החלומות מאת יהושע קנז ובנוסע הסמוי בתרגומו

עודד נעמן

יהושע קנז תירגם ספרים מאת בלזאק, אנדרה ז'יד, ז'ורז' סאנד, סטנדאל, פלובר, אמילי נותומב, קוטזי ומוריאק, אך לא היה סופר שקנז תירגם רבים כל-כך מספריו כמו ז'ורז' סימנון. בין שנת 2001 לשנת 2012, הוא תירגם חמישה-עשר ספרים פרי עטו של הסופר הבלגי. רוב התרגומים יצאו לאור בצמדים, שני רומנים בכריכה אחת. מנין הדבקות הזו בסימנון וכיצד היא מאירה את כתיבתו וספריו של קנז עצמו? אמנם יש להזהר מלקשור קשר הדוק מדי בין תרגומו של קנז לספריו, אך גם אין למתוח הפרדה חדה בין קנז-המתרגם לקנז-הסופר. פועלו היצירתי של קנז כולל את ספריו ותרגומו גם יחד. על כן יש לתהות על מערכת היחסים הארוכה והסוערת בין קנז לסימנון, להתבונן בה לאור כתיבו של קנז עצמו ולהתבונן בכתיבו של קנז לאור מסירותו לסימנון. זוהי משימה רחבת היקף שאיני מתיימר למצות במאמר זה, אך אנסה להתחיל בה ולהצביע על מספר תובנות ואבחנות שניתן לדלות מקריאה מקבילה בספרי קנז וסימנון. אתמקד בעיקר **באשה הגדולה מן החלומות**, ספרו השני של קנז, ובנוסע הסמוי מאת סימנון. אך אפתח דווקא בדבריו של קנז עצמו על סימנון.

סוד מסירותו של קנז לספרי סימנון נמצא לדעתי במאמר שקנז פרסם ב-1980, עשרים שנה לפני שהתחיל במפעל התרגום של סימנון, בכתב-עת שערך יחד עם יורם ברונובסקי, "מחברות לספרות". המאמר דן בספרו של סימנון, **השלג היה שחור**, שיצא לאור באותה עת בתרגומו של אהרון אמיר. קנז מנסה שם לרדת לסוד "מעשה-הכתיבה" של סימנון ולתאר את האידיאל הסימנוני, את שאיפת כתיבתו כמו גם את שאיפתן של הדמויות הסימנוניות. קנז כותב:

מה הוא אותו אידיאל שסימנון מגלם בכתיבתו, ומדוע הוא כל-כך בלתי-אפשרי? בעיני זה המודל המוסרי שהוא מעמיד במעשה-הכתיבה שלו. [סימנון, ע. נ.] טוען כי הוא נמנע משימוש במילים שאינן "חומריות". הוא

מדבר על הלקוניות שלו, על הקיצוצים שהוא מקצץ במשפט שלו תוך כדי עריכתו. הוא מדבר על התצפית: גיבור מרכזי שהעולם והזולת משתקפים במבטו ומסופרים מנקודת-ראותו, כביכול בלשון התודעה שלו. זה נכון, אבל אין זה הכל. אין בכך כדי להסביר את הטוהר הנזירי המושג בכתיבה זו. את התייצבותה של מלה עירומה לפני הקורא, לא משחדת, לא חכמה, לא מבקשת על נפשה. זו לשון התודעה של הגיבור הסימנוני. החותר (וביתר דיוק: נדחק) להגיע עד עירומו הגמור – ולהתגלות לעצמו. החפיפה המושלמת הזאת בין המשפט הסימנוני הכתוב לבין תכלית ההרפתקה הרוחנית שהוא מוליך בה את גיבורו ... יש בה כוח מוסרי, שהוא לפלא בעיני.

ובהמשך:

סימנון מעמיד לפני גיבורו [...] את זכרו האבוד של איזה טוהר, שמרגע עלותו, הוא מטריד את מנוחתו עד שיפורר את חייו. ותמיד זה יקרה עקב איזו "התפוצצות" פנימית, שאינה מובנת בתחילה לגיבור, אלא רק מזכירה לו את פריכות חייו ואת השקרים שעליהם ייסד אותם. התלבטות זו שוב אינה מניחה לו, ותוך כדי ניסיונו לברוח מזה, הוא נמצא חותר בעל-כורחו אחר התשובה לשאלה העוכרת את חייו. יש מין גדולה שקטה ומפוכחת, מין טרגיות אפרורית בעמידה זו של גיבורי סימנון מול עצמם.

סימנון אינו מפרש לעולם את טיבו של זה הטוהר האבוד, החותר תחת כל הסברים וחומות-ההגנה שגיבוריו הקיפו את עצמם בהם, אבל סופך שאתה מבין כי כוונתו בראש ובראשונה לטוהר המבט.

גיבורי סימנון נתפסים דווקא במאבקם עם עצמם וביתר דיוק: בעת התאמצותם לחדול ממאבק זה כדי להגיע לטוהר המבט שיאפשר להם להשיב לעצמם אותו חלק מתוכם שהניחו לו לגווע. ככל שהם מרחיקים בהתנתקות זו, הם מגלים את מלוא-עצמם. הם חדלים להיות מה שהם נראים לזולתם ונעשים למה שלא ידעו מעודם כי יש בהם. בווייתור הזה, בהתנשלות מכל זיקותיהם, בהם שיאה של התגשמותם.

גם **התגנבות יחידים** של קנז, נפתח ב"התפוצצות פנימית" של המספר.

בעיצומו של תרגיל הורדת זקיף, קורות חייו של המספר מתגלגלים לנגד עיניו כמו בסרט קולנוע. בעקבות ההתפוצצות ולפני ההתעוררות חזרה אל העולם החברתי, שבו תפקידים ומראות מוגדרים, המספר מאבד את תחושת עצמו, לא יודע מי הוא, ושאלת זהותו עולה "בחריפות". בהמשך המספר מתוודה:

לא הבינתי את משמעותו של הדבר אך חשתי משהו מתמציתו. רק כעבור שנים רבות באה שעה וידעתי כי לא אמצא דבר שייתן טעם לחיי יותר מן המאמץ הכושל והמתחדש תמיד לזכור את התמונות החמקניות ההן, ללכוד אותן ואולי אף להשיבן, ולו לרגע, לחיים. (התגנבות יחידים, עם עובד, 1986, 26)

נראה שמלבס, המספר בהתגנבות יחידים, הוא דמות סימנונית אופיינית. התגלות פתאומית ובלתי-מובנת חותרת תחת השקרים של חייו ומניעה אותו, ממרחק של שנים, לחזור אל רגעים אלו, כחלק מן "המאמץ הכושל והמתחדש תמיד" להזכר בעצמו, בסוד קיומו, להגיע אל טוהר המבט.

תיאורו של קנז את כתיבתו של סימנון דומה להפליא גם לתיאורה של רונית מטלון את כתיבתו של קנז, ובפרט את רעיון "יופיים של המנוצחים", אליו קנז נדרש שוב ושוב בספריו. בדברים שנשאה בכנס על יצירתו של קנז לכבוד יום הולדתו ה-75, מטלון מביאה קטע מתוך הנובלה "בין לילה ובין שחר", בו מתאר המספר את פסח המושפל. הנה כמה שורות מקטע זה:

ומבעד להריסותיו הנופלות חומה אחר חומה, גדר אחר גדר, בלחץ אותו כוח פנימי שהאמנתי כי פעל בתוכי והכתיב את התמורות על חיצוניותו, נחשף והלך גרעינו של אותו יופי שהתגלה לנו במשך אותה שנה מכוסה באופנים שונים ובדרגות שונות. בהתגלותו האחרונה שהיתה כרגע לנגד עיני דימיתי לראותו מעבר לצורות, כאותם הדברים המתקיימים רק להרף עין, בהבזק של מחשבה: זה היה יופי מנושל מכל צורה, ריק מכל הבעה, מעורטל מכל חושניות, מנוער מכל זיקה חיצונית, נקי מכל תלות... ואני שאהבתי תמיד את יופיים של המנוצחים לא גרעתי עין מפסח ולא ראיתי עוד יופי כיופיו באותם רגעים..." (מתוך "בין לילה ובין שחר", מומנט מוסיקלי, 1980, הספרייה החדשה). אנא תקן את הרווחים

מטלון טוענת שאין בתיאור זה אסתטיזציה של הסבל, מעין התרפקות מנוכרת על סבלו של הזולת. תחת זאת, היא אומרת, יופיים של המנוצחים עולה מתוך ערכה המוסרי של התגלמות האמת בתבוסה. האדם כמות שהוא, מנותק מזיקותיו החברתיות ומכוחם המעוות של המבטים הננעצים בו, נחשף בפני זולתו, ומבין התעתועים והכזבים של חיי הבריות מבצבצת הממשות של העצמי, חד-משמעית ולא-מוגדרת, מענגת ומכאיבה. אז נגלה האדם במערומיו – לא משוחד, לא חכם, לא מבקש על נפשו, כתיאורו של קנז את משפטיו של סימנון.

מטלון מתארת גם את תהליך החישוף שמאפשר את התגלות האמת, הדומה לקיצוצים שעורך סימנון במשפט. זהו תהליך אלים אך הכרחי, משום שהאמת, הגלויה תמיד למבט האלוהי, נחשפת בפנינו רק מתוך השלה וקילוף בלתי-פוסקים של רבדי המבט האנושי. מדוע התבוסה הכרחית כאן? מדוע לא תיחשף האמת של הנפש מתוך ההצלחה והניצחון? משום אי-ההגדרה, ההעדר, ותשוקת הקיום שביסוד העצמי. בתבוסה נחשף העצמי בכמיהתו הבלתי-ממומשת להיות, ואילו הניצחון הוא כיסוי של העצמי בשמיכת תארים מוגדרים ומובנים, אשר לכאורה מעניקים לאדם אישור לקיומו, אישור שלא יכול להינתן לו למעשה. תחושת הניצחון כאילו אומרת לאדם: "אתה הנך תיאור זה". אך לאמת שבנפשו של האדם אין תארים, אין לה נקודת אחיזה בעולם, ועיקרה: "אתה הנך התשוקה להיות דבר מה". הניצחון בא במחיר השקר, האמת נגלית בזכות התבוסה.

היופי הזה, של התבוסה והאמת – התבוסה שהיא האמת – חוזר שוב ושוב בהתגנבות יחידים, למשל ברגע בו המספר מלבס מתבונן ברחמים המושפל, שמתרפס בהתקף זעם וכאב בפני אחותו ואמו שבאו לבקרו. אבנר, חברו של מלבס, דוחק בו ללכת, אך מלבס מתעקש להתבונן ברחמים: "אני רוצה לראות", אמרתי, 'חכה עוד רגע.' 'אז מה אם אתה רוצה לראות? הכל כבר מותר?' " וכשמלבס סוף-סוף נענה והולך עימו, אבנר מוסיף: "יש דברים שאסור לראות." 'מי קובע את זה?' שאלתי. אבנר התעלם מן השאלה: 'יש דברים שאסור לראות, אתה לא מבין, בן-אדם? יש רגעים שצריך לדעת להפנות את הראש הצדה ולא להסתכל.' 'אני לא הסתכלתי בזה מתוך

שמחה-לאיד או מתוך לעג, אמרתי, 'הסתכלתי בזה מפני שחשבתי שיש בזה יופי.' (עמוד 237).

האמת של הנפש יפה ואסורה. למרות החובה המוסרית להכיר באמת זו ולראות את הזולת נכוחה, התשוקה להישיר מבט היא תשוקה אסורה, תשוקת החטא, התשוקה לדעת. התשוקה והמוסר, הפיתוי והאיסור, כרוכים זה בזה. מדוע אסור להביט בזולת במערומיו? אולי משום שאמת נפשו של אדם מתגלה רק מתוך התנערות ממבטי הזולת. המבט בזולת מרחיק את הזולת מעצמו, דוחק בו להציג את עצמו כמו שהיה רוצה להיראות במקום להיות הוא-עצמו. מתוך דבריו של אבנר עולה שלהיות בן-אדם משמעו להבין מתי יש להסיט את המבט מהתגלות הנפש לעצמה, התגלות שהיא בין אדם לאלוהיו. ובאמת, ברגע מאוחר יותר בספר, מלבס מסיט את ראשו כדי לא לראות את אבנר בקלקלתו: "הפכתי את פני ממנו כדי לא שלא איראה לו כמציץ אל פרטיותו (563) [העימוד לפי המהדורה האחרונה של הספר]. .

איסור המבט בזולת נובע מנוכחותו של המתבונן. מכאן גם נובע הפרדוכס של המבט בזולת: נוכחותו של המתבונן היא מקור הכזב והשקר, אך היא גם תנאי להתגלות העצמי בפני זולתו. כדי להתיר פרדוכס זה, קנז תר אחר מבט שאין לו נוכחות ושלפיכך יכול לראות נכוחה, לנקב את מעטפת הבדידות של הקיום הפרטי מבלי להפר את התגלותו לעצמו. האם מבט כזה הוא מן האפשר? האם ניתן להיות עם הזולת כמות שהוא?

לעתים נדמה שקנז עונה בשלילה. באשה הגדולה מן החלומות, ספר רצון תבוסות שמקורן בערגה לראות את הזולת ולהיראות בפניו, מנוסחת שאלת אפשרותה של ההכרה בזולת בבהירות ובחריפות במשל קטן שמספר הד"ר ש. ל"הונגרי הארוך". אביא כאן את הקטע במלואו:

"הדבר היה בעת מסעו של הדוכס מכסימיליאן מאוסטריה, מאירופה ליבשת אמריקה, בשנת 1864", אמר הד"ר ש., קם ונטל את אחד הספרים שהיו מונחים על השולחן הקטן בפנינת החדר. דפדף בספר עד שהגיע אל המקום הנכון, נתן בהונגרי את מבטו הבהיר, החייכני והנוגה, והתחיל קורא לאט, נושא לפרקים את עיניו מן הספר לבחון את המאזין לו ואינו

מפסיק מקריאתו.

“כתב הדוכס מכסימיליאן ביומנו: היום מת אחד המלחים בספינתנו. הוא חש את קצו הקרב ובא, לבו היה מלא יסורים וחרדה והוא שאל אם ייאות מישהו להתפלל לנשמתו. העביר הרופא את מישאלתו של הספן אל הקצינים ואחר-כך, אל יתר אנשי הצוות, ולא נמצא איש שיוכל להתפלל על האיש העומד על מפתן הנצח. הלכתי אצלו בעצמי – מספר הדוכס ביומנו – אך הרגשתי כי לא אוכל להתפלל. אמרתי לו כמה דברים נדושים ובושתים בעצמי”.

הד"ר ש. סגר את הספר והחזירו למקומו על השולחן הקטן.

“לא נמצא איש שיתפלל לנשמת הספן הגוסס. הוא מבין?” הד"ר ש. קימט את מצחו בהשתאות מופלגת: “לא נמצא איש שיביא לו את בשורת הישועה. אף אחד לא איכפת לו כל הנוטים למות. מי ינסה לפרוץ את דלת החדר שבו נאבק אדם לבדו עם מר המוות? איש לא יעז. אותם אנשים טובים, שלא היו מהססים אף רגע להציל את זולתם מן הסכנה הגופנית ואולי אף לחרף את נפשם על כך, נשארו אטומים, אדישים, כשהיו הדברים אמורים בגאולת הנפש. והדברים הנדושים שמדבר עליהם הקיסר מכסימיליאן, הדברים הנדושים האלה, הם אולי המחרידים מכל! הוא מבין?” (האשה הגדולה מן החלומות, יהושע קנז, הספרייה החדשה, 1973, עמוד 56).

בדומה לספן גם יולנדה מוסקוביץ', גיבורת **בדרך אל החתולים**, רוצה בגאולת הנפש, אך בעודה גוססת, בשורות האחרונות של הספר, היא נשארת לבדה, ואין לה חנינה:

מן המטבח נשמעה פתאם שריקת הקומקום. תחילתה נהמה חרישית והיא גוברת ועולה ומתחדדת במהירות, כיללת כאב, דקה יותר ויותר, נוקבת את לב הלילה ומגביהה עוד ונעשית דקיקה כל-כך עד שלא נותר בה עוד שום קול אלא אוושת נשיפה, רחש עז, פצוע ונואש, כאילו פצתה האדמה את פיה והתייפחה חרש.

היא ידעה כי רק היא שומעת זאת, כי לבדה נותרה בעולם כולו, יחידה על-

פני האדמה החולה הזאת, העזובה, המבכה על נפשה. כשנשאה את עיניה ראתה מעל לגגות הבתים פיסת שמיים צלולים כזכוכית שחורה, זרועה כוכבים. סוף סוף – נאנחה הגברת מוסקוביץ' אנחת רווחה – מי יכול לזכור מתי היו פה כוכבים.

כמו עיניים מתנוצצות הם זוהרים מעליה, כמו עיניים טהורות וצעירות-לנצח, הניבטות אל עצמן באין-סוף של אהבה, ואינן חוננות שום דבר במבטן. (בדרך אל החתולים, עמוד 280).

כנ"ל, אנא תקן הרווחים והסוגריים המיותרים

המבט הקנזי, שנמשך אחר היופי המופשט, האסור, מבט שמאס במראית העין המשוחדת, המכסה, שואף אל קצה ההתבוננות, אל הרגע שבו לאמת וליופי אין תארים או תווים ברורים, הרגע שלאחריו החשיכה פושה בכל. זהו מבט שאינו מבקש מהזולת דבר מלבד להיות הוא-עצמו. אלא שמבט זה נתקל בכזב, במצג-השווא של העצמי, הנובע מן ההכרה במבטו של הזולת והצורך להתגונן מפניו – הצורך להציג לזולת דבר-מה כדי להיראות לו ומתוך כך לקבל אישור לקיומו של העצמי. האמת, לעומת זאת, היא הריק המופשט והבלתי-ניתן-לתיאור של העצמי, העצמי בניתוקו מן הזולת. לכן ההתבוננות באמת של הזולת היא שאיפה בלתי-אפשרית. הניסיון להביט בזולת כמות שהוא, במנותק מכל מבט, ולכן מכל נוכחות אחרת, הוא ניסיון להיות עם אדם אחר כמו שהוא לעצמו, לבדו. זהו ניסיון בגאולת הנפש, להביט את מבטו של אלהים באדם. ככזה, הוא ניסיון שנידון לכישלון, מבט שנידון לחשיכה.

*

"מכה נחתה על פניו, החשיכה את עיניו והפילה אותו ארצה" – כך, בחשיכה, נחתם **האשה הגדולה מן החלומות**, אשר יצא לאור ב-1973. כישלון המבט מופיע גם בפתח ה**נוסע הסמוי**, מאת ז'ורז' סימנון, שהתפרסם בעברית ב-2011 והיה הספר הלפני-אחרון בסדרת תרגומיו של קנז לספרי סימנון: "ז'יל מובואֶזן הביט ולא ראה כלום." בין שני משפטים אלו, בין המבט שלא רואה למבט שנחשך, מתקיים מעשה-הכתיבה של קנז, ה"מאמץ הכושל והמתחדש תמיד". דווקא מתוך כישלון המבט מזדקק טוהר המפגש עם

הזולת. דווקא בקצה ההתבוננות הנואשת, מתגלה האני האמיתי, שתעתועי המבט מכסים, מסתירים ומבטלים. על-פי קנז, יש להתבונן מתוך מסירות גמורה, עד שאי-אפשר עוד, ואז, רק אז, ברגע האחרון, בסוף הבלתי-נמנע שלאחריו חשכה דוממת, רואים.

המבט שנחשך עם מכה לפני ב-1973, בסוף **האשה הגדולה**, מתחיל שוב, אינספור מבטים מאוחר יותר, ב-2011, ב**נוסע הסמוי**. וזהו, כתמיד, מבט שלא רואה דבר. ומה אם נחבר את שני המשפטים? נשכח לרגע מסדר הדברים, נתחיל בסוף, ב-2011, ונגמור בהתחלה, ב-1973: "ז'יל מובואֶזן הביט ולא ראה כלום. מכה נחתה על פניו, החשיכה את עיניו והפילה אותו ארצה." הנה כי כן מתגלה לפנינו התעלומה של קנז: כיצד נחשך מבט שלא רואה? מה ההבדל בין מבט עיוור למבט שאיננו עוד? והאם אפשר, למרות הכל, לראות את הזולת ולהיראות לו? הפיתרון, נדמה לי, הוא במכה הניחתת על הפנים, מכה אשר מפרידה ומחברת בין חשיכה אחת לזולתה, בין כישלון לכישלון, בין תבוסה לתבוסה, בין נשמה לנשמה. המגע הוא פיתרון חוסר-התוחלת של המבט. אך לפני שאתאר את הפיתרון שמתאפשר בזכות המגע, יש לעמוד על הפיתרון שקנז חוזר ומנסה באופנים שונים, שעיקרו מבט ללא-גוף, מבט אשר רואה ואינו נראה, מתבונן ואינו נוכח.

הרומן **האשה הגדולה מן החלומות** מספר על דיירים בבניין דירות בפאתי תל-אביב. בדירה אחת שמוליק המובטל ואשתו מלכה, אשר נוטשת אותו לפרקים. בדירה אחרת ציון, נהג מונית יפה תואר ורודף נשים, אשתו לבנה, שאוהבת אותו וכואבת את בגידותיו, ושלושת ילדיהם. הילד האהוב על ציון, אלי, בן שתיים-עשרה, הוא נער חולני אשר מדי פעם נופלת עליו תרדמה פתאומית ומסוכנת. רוזה העיוורת גרה בדירה מעל שמוליק ומלכה ובלילות הולכת הלוך ושוב ופסיעותיה מדירות שינה מעיניהם. בימים השכנים וילדי השכונה מתקלסים לרוזה, וציון אף מאשים אותה שהיא מעמידה פני עיוורת כדי שירחמו עליה. בדירה רביעית דר "ההונגרי הארוך" – הרומן לא מגלה את שמו אלא לאחר מותו – אלמן שזה עתה פרש לגמלאות מעבודתו כפועל מתכת והוא מתקשה לחיות את החיים שהתאווה להם, חיים בחברת אנשים

אחרים.

עיקר ההתרחשות באישה הגדולה מוכתב על-ידי חילופי מבטים וחזותם. בפרק הראשון מתוארים שמוליק ומלכה, וכך הוא מתחיל: "אשה נמוכה נכנסה לחדרו. החדר היה חשוך, מחניק וחס. התריסים היו מוגפים וריח לא-נעים עמד בחדר, אך שמוליק אהב ריח זה. היא הסירה את החלוק המרופש ועמדה בלבניה. שעה ארוכה הביטה אל המיטה ששכב בה שמוליק ולא אמרה דבר". (עמוד 7). אחר כך שמוליק "הסתכל בה מן המיטה, קצת מהורהר, קצת מוטרד, וראה אותה פושטת את חזייתה, ניגשת עירומה אל הכיסא שליד המיטה ולובשת חלוק אחר" ... "מה אתה רוצה?" אמרה מלכה נוכח מבטו המתחנן. "ובהמשך: "הוא חזר ושכב על המיטה. פניו היו מוכים. אך כשפגשו עיניו את עיניה תמה: אולי היא אוהבת אותי." ואחרי פיסקה נוספת: "כשפגשו עיניו את עיניה, אמר בלבו כי היא אוהבת אותו." אחר כך שמוליק ביקש ממלכה "תגלחי אותי" ומלכה "ניגשה אל הארון והוציאה מתוכו את התיבה ובה מכונת-הגילוח החשמלית. 'בוא, ילד קטן שלי, מלכה תפנק אותך'". ... "בעוד עיניו עצומות, הושיט ידו ונטל מראה קטנה מן השולחן. פקח את עיניו, צמצם גביניו ובחן בתשומת-לב את מלאכתה. הוא סייע לה בצידוד הפנים והגבהת הסנטר. שוב עצם את עיניו והתמכר להנאה". (9) בעמוד הבא רוזה העיוורת כבר צועדת הלך ושוב על התקרה מעל מלכה ושמוליק. "מלכה ושמוליק נשאו עיניהם אל התקרה. אחר-כך הסתכלו זה בזה. כאב ניצנץ בעיני שמוליק. מלכה ליטפה בקצה לשונה את השן השבורה שבפיה. האור בחוץ הלך ונגרע. היא קמה להעלות אור חשמל. שמוליק עקב אחר תנועותיה בעצב ובתמהון." כששמוליק מחכה למלכה עירום במיטה, הוא מסתכל בה מתפשטת "ובראותו אותה עירומה הירהר, כדרכו למראה אשתו העירומה, באשה האחרת המופיעה בהזיותו בלילות שבהם שנתו נודדת. אשה גדולה, בשרנית, קשה ואפלה מאד, שנעלמה ואיננה, ומלכה היא השריד הקטן שלה כאן, לפניו."

הפרק מגיע אל שיאו בלילה, כאשר הכלב המשוגע שבתוך שמוליק לא נותן לו להירדם :

חרש קם שמוליק מעל המיטה. הוא לא ידע מה השעה. הסתכל במלכה לבדוק אם ניעורה. הוא נשך את שפתיו, כאילו היה בזה כדי לשכך רעש שיקים או כל תנועה לא-זהירה במיטה. הוא קרב על בהונותיו אל החלון. חרש פתח את התריס וריח החוץ, שעד עתה הסתנן אל החדר מעט-מעט מבעד לחרכים, טפח עתה על פניו, חריף ומהמם במקצת. שוב הפך שמוליק את פניו, לראות אם לא ניעורה מלכה. הוא לא ראה דבר. אולי שוכבת ועיניה פקוחות, או אולי מציצה מבין העפעפיים לראותו בהיחבא בקלקלתו? היה עליו להסיח את דעתו ממנה, כדי שיוכל לחזור ולהביט החוצה. הוא שרבב את ראשו החוצה אל האויר הנעים, הנקי. ממול השתרע מגרש הגרוטאות ובמרכזו עץ-התות הגדול. ובירכתי המגרש נראו בתים קטנים ובהירים, בשורה. ומאחורי שורת הבתים - הכביש הראשי הנמשך אל התחנה המרכזית. לפרקים שטים אורות בין צללי הבתים וקול מכונית מגיח ונבלע במרחקים. שוב, כמו בכל הלילות ששנתו נודדת בהם, פוקד אותו הרעב. הכלב המשוגע תובע את שלו. אך שמוליק נחרד מפני מחשבה זו ואינו ניגש אל המקרר.

בחוץ איזו זרימה סמויה של דברים, געגועים על הים הגדול שבו אפשר למצוא הגנה ומחסה-אהבה. תנועה מבוהלת, אך חשאית, מטעה, רוחשת בכסות הדממה והקפאון. בין הגרוטאות (צמיגים קרועים, שלדה של מכונית ישנה, כמה אסלות וכיורים שבורים וערימות של פסולת-בנין) כמו צללים של דמויות מגיחים ומסתתרים, במין ריקוד-לילה מוזר, כמו מיועד לעיניו. אך הדברים החשובים באמת מתרחשים הרחק מזה, בים עצמו, שקולו נשמע לאזניו של שמוליק בשעות אלו כהמיה מתוקה, עזה ומחוכמת מאד, במקום שבו החשכה מתגבשת ולובשת צורה מוכרת, מתקרבת, מביאה דברים, מוסרת הוראות. לבו של שמוליק נצבט ואהבה נוראה שומטת את ראשו אל חזהו, כי אין בו כוח להכילה.

(עמוד 12).

מלכה עלולה לראות את שמוליק בקלקלתו, ושמוליק חושש ומתאוה למבטה

בעת ובעונה אחת. ובכל זאת הוא מסיח את דעתו ממנה על מנת להביט החוצה. שם, באויר הנעים, הגרוטאות ועץ-התות נמשכים אל הבתים הבהירים, אל הכביש, אל התחנה המרכזית, ובין כל אלו צללים וקולות ותנועה חשאית שמובילה את דעתו של שמוליק אל הים הגדול, הרחוק, שבו האהבה נוכחת בלי להיראות לו – שם היופי המופשט, האמיתי. המבט במלכה לא מגלה לשמוליק אם היא ישנה או רואה אותו וכך גם המבט החוצה לא מגלה לו את הזרימה החבויה, את מחסה האהבה שבעומק החשכה, בים. מבט אחד בא על חשבון האחר, אך גם זה וגם זה לא מגלים אלא אפשרות. האפשרות מוליכה את המבט ואת הדעת, את הנוכחות ואת העיוורון. לבסוף הכלב המשוגע תובע את שלו ושמוליק מתנגד לו; המית הים מוסרת הוראות אך שמוליק לא יכול להכילה. הרומן מתאר את השתלטות הכלב המשוגע על דרי הבית, את התמסרות הדמויות לכישלון לראות ולהיראות.

מבט נוסף, שמלווה את **האשה הגדולה** לכל אורכו, אך בלי שדעתנו נתונה לו, הוא מבטו העוקב של המספר, שדרכו אנחנו רואים את הדמויות. גם אם מלכה לא רואה, אנחנו רואים את שמוליק ב"קלקלתו", אך לעומת מבטה של מלכה, מבטינו אינם שם, בחדר השינה ששמוליק לא ישן בו. אנחנו, לעומת שמוליק ומלכה, לא ישנים ולא ערים בחדר זה. אנחנו זוכים במבט ללא נוכחות, ללא מחיר וללא אהבה. מבטו של שמוליק נשמט עם ראשו אל חזהו, אך מבטינו, הצופים מבעד צוהר מבטו של המספר, יציבים תמיד. המבט הזה, שניתן לנו ללא תמורה, הוא המבט שמחולל את **האשה הגדולה**. זהו מבט רואה ואינו נראה, אוהב ואינו נאהב.

ההונגרי הוא אלמן שזה עתה פרש לגמלאות מעבודתו במפעל מתכת. אנחנו פוגשים אותו לראשונה בבוקר, עם הצגתה של שאלה: "האם יזיח ההונגרי את הוילון שליד מיטתו?" (21). ההונגרי מתעורר ביום ש"אינו ככל הימים", יומו הראשון כגמלאי – הוא אינו נדרש לקום לעבודה למרות שלא יום חופש ולא יום שבת.

יום זה שנפתח לו כעת היה כה מוזר ומיוחד וגורלי, כאילו עלול היה

בהתנהגותו בשעות אלו לקבוע את חייו לכל הפרק האחרון שהחל בבוקר. כאילו כל מעשה שיעשה ביום זה, יחזור יעשהו מכאן ואילך יום-יום, עד הסוף. ומתוך כך נודעה לשאלה, אם יפתח את הוילון, חשיבות רבה. אם יפתח את הוילון, יעשה מעשה של אומץ-לב. יהיה כאומר: הנה אני כאן, פותח בחיים חדשים, שונים מאלה שהורגלתי בהם עד כה, מעתה אלמד לראות ראייה אחרת את היותכם מולי ואת היותי מולכם. איני מסתיר את עצמי ואיני מתנצל על שום דבר. רצוני, אני מושיט את ידי ומזיח את הוילון בחדרי, וכל חיי גלויים לפניכם. (27)

הנה השאלה של הספר: האם ניתן "לראות ראייה אחרת את היותכם מולי ואת היותי מולכם"? האם אפשר להיות מולכם, בוילון מוחזק, בלי להסתתר ובלי להתנצל, גלוי לגמרי? האם אפשר להיות עם מישהו, לראותו נכוחה ולהיות נתון למבטו? אף שבהמשך אותו בוקר ההונגרי אומר בלבו: "ביחוד מאמץ זה להסתפקות עצמית – הוא המהרס," הוא לבסוף מגיע להחלטה ש"ביום שאצטרך לעזרת זולתי, אשלח יד בנפשי," ולא פותח את הוילון של חלון חדרו.

בהמשך, באחד מהתקפי רגש האין-אונים שלו, חושב לעצמו ההונגרי: "אני מציץ אל העולם, מבעד לסדק הוילון שבחדרי, מסתתר ותאב לראות, להכיר, אך לא להתגלות במעשה הזה." (70) אך ההונגרי נכשל בניסיון ההסתרה העצמית שלו. אפילו כאשר הוא ספון בחדרו, והוילונות מוגפים, "מישהו כמו מסתתר בחדרו וצופה במעשיו, רואה אותו בקלקלתו. ההונגרי יודע, על-פי ההגיון, שאין איש מסתתר בחדרו, אבל נוכחות סמויה עמו מטילה עליו את צלה." (72) אך ההונגרי לא טועה, או למצער, לא לגמרי טועה: הרי אנחנו, הקוראים והקוראות, ולפנינו המספר, רואים אותו בקלקלתו. אנחנו מסתתרים שם, או פה, בצד הבטוח של המילים, ומביטים בו. אנחנו יודעים את סודו, את סוד קיומו.

ההסתפקות העצמית מהרסת והכרחית. היא מהרסת משום שמבטו של האחר, והתגלות העצמי בפני האחר, הם הכרחיים לקיום העצמי ולידיעתו. לכן ההונגרי שנעלם בחדר המוגף ממציא לעצמו מבט חשאי שרואה אותו (כך גם רוזה העיוורת, בלילות, רואה או הוזה מבט של רוצח בחדרה). ומצד שני,

התלות הגמורה במבט הזר מבטלת את העצמי, שנתון לחסדי המבט שמקיימו. מכאן הפנטזיה על השליטה באחר באמצעות ראייתו. אם רק נדע את המבט הצופה בנו, נוכל לקבוע את מראית העין שלו, להציג לו את דמותנו כרצוננו ולהתקיים מבעד עיניו ללא פחד, באמצעות השקר.

ההונגרי הארוך, הדמות המפוכחת ביותר בספר, ומשום כך גם הטראגית ביותר, נזכר בחבריו, הזוג ש., שטרפו את נפשם משום שהיו בטוחים שכוחות אפלים רודפים אותם:

הוא נזכר שוב במערכת נקבי-ההצצה שבין הזוג ש. ושכניהם. השכנים היו מציצים - לדברי ידידיו - בנקב שבדלתות דירותיהם, לראות את הזוג ש. יוצאים או באים, ולבדוק מי מבקר אצלם, ואילו הד"ר ש. ואשתו היו עומדים שעות ארוכות לפני נקב-ההצצה של דלתם, לראות אם השכנים אורבים להם ואם אנשים עולים בחדר-המדרגות, אם מתקשרים, נדברים, מחליפים דברים. נמצא שרוב הזמן היו הזוג ש. ושכניהם עומדים לפני הנקבים ורואים חדר-מדרגות ריק, שום דבר! איש לא ראה דבר! והם הוסיפו לעמוד ולהציץ ולא לראות כלום. אלוהים, כמה היה זה נורא. (האישה הגדולה מן החלומות, 173)

הניסיון לראות את האחר על מנת להיראות לו ללא סכנה נידון לכישלון. במידה שמבטו של הזולת מאשרר את קיומנו, הוא מבט חופשי שאינו נשלט על-ידנו ולכן מסכן אותנו. חייהם של הזוג ש. נהפכים לניסיון מתמשך לתמרן את המבטים שסביבם, לצפות אותם ובהם. הפרנויה של הזוג ש. מניחה שכל המבטים כולם מופנים אליהם, והנחה זו היא שנותנת לזוג ש. את תחושת הקיום שלהם, אשר תלויה בהתבוננות הבלתי-פוסקת בהם. אלא שאותה התבוננות מחדירה בהם גם פחד מצמית, מתיש, שמביא להתאבדותם. הקיום תלוי בכוחו המוחלט של הזולת לראות ולשפוט, אך התלות המוחלטת בזולת משפילה ומבטלת את העצמי. זהו המלכוד, זוהי האי-אפשרות של "היות עם", שהרומן בוחן את אופניה. ברגיל, אנחנו כמו ז'יל מובואזן בפתח ה**נוסע הסמוי**, מביטים ומביטים ולא רואים דבר. מבט המספר **באשה הגדולה**, אשר רואה את הזולת אך אינו נראה בפניו, מציע פיתרון למצב זה. הוא מאפשר

מבט-בסתר, על משקל מתן-בסתר, כזה שרואה נכוחה ולא מעוות בנוכחותו את מושאו. נדמה שאם אפשר לאהוב בכלל, אפשר רק לאהוב בסתר.

*

הנוסע הסמוי מספר על ז'יל מובואֶזן, עלם בן תשע-עשרה שכל חייו נדד עם הוריו בין ערים בצוות קרקס והתמחה בתעתועי קסמים. עם מותם הפתאומי של הוריו, ז'יל חוזר אל עיירת, הולדתם, לה רושֶל, שמעולם לא ביקר בה לפני כן. בהגיעו מתברר לו שדודו, אחי-אביו, אוקטאב מובואֶזן, מת זה לא מכבר והוריש לו, לאחיין שמעולם לא הכיר, את הונו ועסקיו. אוקטאב מובואֶזן היה איש עסקים ממולח, כוחני ואכזר, ששלט ברוב עסקי לה רושל. הרומן מתאר את סבך התככים אליו מוטח ז'יל כיורשו היחיד של דודו, כאשר העלם התמים מגלה, לדאבונו, את העולם המכוער שמתחת לפני הדברים ונאלץ לקחת בו חלק.

ז'יל תופס את מקומו של דודו בלה רושל בלי שפגש אותו בחייו. שותפיו-אויביו של דוד אוקטאב, אשר היו נתונים למרותו כל עוד היה בין החיים, זוממים לגזול מז'יל את ירושתו. אלמנתו של דוד אוקטאב, קולט, היא שנואת נפשם. מתברר לז'יל שדודו כפה על קולט להנשא לו כאשר קנה את הבניין בו גרה אמה ואיים להשליכה לרחוב. ואף-על-פי שז'יל נמלא רוך ואהבה לדודתו, הוא נישא לנערה שהיתה הראשונה לראותו עם הגיעו ללה רושל.

הנה, שוב, פתיחת הרומן: "ז'יל מובואֶזן הביט ולא ראה כלום. עיניו היו אדומות ועור פניו מרופט כמי שבכה הרבה. אבל הוא לא בכה." (**הנוסע הסמוי**, ז'ורז' סימנון, תרגום: יהושע קנז, עם עובד, עמוד 7). הרומן נפתח במבט ללא תוחלת, שחזותו מטעה. ז'יל עומד באולם בו אכל את הארוחות במשך ההפלגה ללה רושל, שהיה בה נוסע סמוי, שלא מן המניין. הסירה בה עשה את דרכו, "הפלינט", מתקרבת למעגן סירות המכמורת. הוא מביט מבעד לצוהר אך לא מצליח לראות דבר. לפתע הוא רואה

זוג חבוק ליד אופניים שעונים אל הקרון. הזוג הזה היו בעצם המראה הראשון של לה רושל שנתגלה לעיני ז'יל. הגבר עמד בגבו אליו. לבוש היה מעיל גשם צהוב. כובע לא היה לראשו ושערו החום היה שופע. את הנערה

כמעט לא ראה, רק שער, אף הוא חום, ועין פקוחה לרווחה, עין שהביטה בו בעוד שפתיה צמודות אל שפתי בן זוגה. משהו מוזר היה בנשיקה זו, שנמשכה בלי סוף, ובייחוד בעין שהמבט כאילו נחלץ ממנה כדי לקבל את פניו של ז'יל המחכה באולם. (7-8)

בהמשך, ז'יל נישא לנערה זו, אליס שמה, שמבטה היה המבט הראשון שראה, ושראה אותו. רק הקוראים ראו את ז'יל לפני שנח עליו מבטה של אליס, אבל מבט הקוראים הוא מבט אולם, שז'יל עצמו לא ראה מעולם, מבט ללא נוכחות.

הנערה אליס לא מתעניינת בעולמו של ז'יל ובחוויותיו, היא רוצה רק במראית העין של האהבה, בחיי הנישואין הבורגניים. למעשה, אליס לא ראתה אותו מעולם כמות שהוא. ז'יל לומד כי נשואיו הינם כלי ריק ורגשותיו אל דודתו, קולט, אלמנתו של דוד-אוקטאב, מתגברים. כאשר מארג המזימות סוגר עליו ועל דודתו, ז'יל נאלץ להתחקות אחר סדר יומו של דודו, להעמיד פנים, בינו לבינו, שהוא-הוא אוקטאב, ולפענח את סודו של האיש שקנה את כוחו במחיר הבדידות, וחיי באלמוניות גמורה על מנת לאחוז בסודות כולם. כדי לגבור על חורשי הרעה, על ז'יל להבין את דודו, שעורר אימה בכל, וללבוש את דמותו.

“מה הוא היה בא לעשות כאן?” שאל ז'יל, שהמבטים המלווים אותו החלו להביכו. ‘לראות. וכמעט שום דבר לא נסתר מעיניו.’” (169) ז'יל מנסה לחשוף את נשמת דודו, שאף אחד לא ידעה: “גם לו נראה שבגוש הבלתי אנושי הזה חייב להיות סדק. אפילו התשוקה לכסף או תחושת העצמה אין בהן כדי להסביר את הבדידות העקשנית הזאת, את ההימנעות מכל הפוגה, מכל מנוחה.” (135).

פלא המבט הבלתי-חדיר של דוד אוקטאב מטריד את מנוחתו של ז'יל: “איך יכול האיש הזה לחיות את כל חייו בבדידות גמורה זו? האם לא חש מעודו צורך בהרגעה, בקשר עם מישהו?” (170) מתוך כורח השאלה הזו ז'יל מתהפנט ונשבה בקסם המבט הכל-יכול, שאין בו פגיעות ואין בו נשמה:

“האנשים העובדים האלה לא ידעו אלא את מראית העין, את החלקלקות הכחלחלה של בלוק הקרח, את נסיעתן האטית של המשאיות על אבני

המרצפת הלא שוות. אוקטאב מובואזון, בכל מקום שהיה בו, עמד תמיד במרכז המנגנון." (174)

אלא שמבטו הכל-יכול של דודו היה מבט עיוור אחרי הכל, כי אטם את עצמו למבטי הבריות: "לבו רוצה היה להפסיק, לסלק במחי יד את רוח הרפאים הגמדית וחסרת הרגש שהוא עוקב אחריה, לפעור את העיניים כדי שיבלעו את התמונות, לנשום נשימות עמוקות, להשיב בצחוק על צחוקם של עוברים ושבים, כלומר, לחיות." (176)

על מנת לשרוד, על ז'יל להדחיק רצון זה, הרצון לחיות. לבסוף סוד המבט נחשף במקום בו נמצא תצלומו היחיד של דוד אוקטאב, שתיעב צלמים ומיאן להצטלם. והנה, אפילו אוקטאב מובואזון האיום נצפה, נתגלה, בבואתו נלכדה וסודו נחשף לעיני היחיד שהתאמץ לראותו, אחיינו. מתברר שלמרות כוחו הרב, דוד אוקטאב נרצח על-ידי לא אחרת מאחות-אמו של ז'יל, שאוקטאב השתלט על עסקיה. כדי לשמור על שלמות המשפחה, ולאחר שהסיר את האיום מעצמו ומדודתו קולט, ז'יל דואג שאחות-אמו תזוכה מאשמת הרצח. כך ז'יל עושה יד-אחת עם השקר ומשלים את תהליך ההשתנות אל דמות דודו.

אך לאחר שחמק מהרוצים ברעתו, והדברים שבים למסלולם, ז'יל מנסה בכל-זאת להציל את עצמו מגורל דומה לזה של דודו, שעוצמתו הרבה באה על חשבון חיי הנפש. ז'יל מצהיר על אהבתו בפני דודתו, קולט, ומציע לה לברוח עימו הרחק מהחיים המושחתים של לה רושל. הרומן לא מגלה האם הזוג אכן בורח על נפשו או שמא המציאות הכוחנית והשקרית מנצחת שוב. הרומן מסתיים מיד לאחר ווידויו של ז'יל בפני קולט, במילים אלו: "כל-כך דקה ועדינה הייתה לעומתו, שלא יכול שלא להרים אותה בזרועותיו, כמבקש לשאתה מיד למרחקים. כשהעמיד אותה על הרצפה, בכו שניהם וצחקו, ומבעד לדמעותיהם ראו זה את פניו של זה, והן מעוותים, כמו פנים מתוך חלום." (עמוד 261). הסיפור שהתחיל במבט שלא רואה ושחזותו מטעה, תם במבטם המעוות של אוהבים האוחזים זה בזו.

אפשר לראות ביחסים בין ז'יל לדודו האימתני, אוקטאב, תמונת ראי ליחסי

של קנז עצמו עם דודו-הרוחני, סימנון. כמו ז'יל, שמתחקה באדיקות אחר סדר יומו של דודו על-מנת לגלות את סודו, כך קנז תרגם באדיקות את ספריו של סימנון, כמנסה לרדת לסוף דעתה של רוח-הרפאים שכתבה מאות רומנים, ושמעלליה הסעירו את צרפת. מבטו של המתרגם מתחקה אחר מבטו של הסופר, כשוליה מסור ומלא יראה, או כבלש (אולי כמו הבלש מגרה, שבזכותו זכה סימנון בפרסום רב).

כמו **באשה הגדולה**, שוב אנחנו נתקלים בפיתרון הקנזי לפרדוכס המבט בזולת. מבט המתרגם, שלא דורש בעלות על דבר ובכל זאת מתאר הכל, הוא גרסה מתוחכמת עוד יותר של מבט המספר הרואה ואינו-נראה, מביט ואינו נוכח. המתרגם הוא הקול האילם שמספר לנו, הקוראים והקוראות, את הסיפור כולו, מבלי להיות המספר; הוא רוח רפאים אשר נוגעת במילים ובוחרת אותן אף על פי שהן לא מילותיה.

אלא שהמבט שאינו נוכח לא יכול להציע גאולה. אנחנו מביטים בהונגרי בבדידותו האכזרית, ומבטינו שהיו עשויים לגאול אותו מאותה בדידות עצמה – שכן אנחנו העדים שההונגרי כה מתאוה להם – נותרים מבעד לוילון המוגף, בעוד הוא לעולם לא יידע את מבטינו בו. גם ז'יל הצליח לראות את דודו רק כאשר הפיח חיים בדמותו, כאשר נטמע באורח חייו כל-כך עד שכמעט איבד את נפשו שלו בתוך הריק שהשאיר אחריו במותו. ומבט המתרגם של קנז בכתביו של סימנון, האין זה מבט אוהב שלעולם לא יתגלה למושא אהבתו ולכן לעולם לא יהיה עימו? גם לו היה סימנון בחיים, לא יכול היה לקרוא את העברית שהיתה אמצעי ההתמסרות של קנז בתרגומו.

מבט ללא נוכחות, ככל שהוא יכול לראות את הזולת, אינו יכול לגאול אותו. מבט כזה מגלם אהבה אילמת, שותקת, טהורה מכדי להתקיים ממש. הספן מסיפורו של ד"ר ש. אינו מוצא מי שיתפלל על נפשו, גם אם סיפורו תועד בכתביו של הדוכס מכסימיליאן; ההונגרי לא מוצא גאולה לנפשו, גם אם סיפורו תועד בכתביו של קנז; דוד אוקטאב לא נגאל על-ידי אחיינו; יולנדה מוסקוביץ' לא נגאלת על-ידי הכוכבים, אשר רואים הכל ולא חוננים במבטם דבר. המבט הרואה-ואינו-נראה לא מאפשר להיות עם הזולת ולכן לא מאפשר

אך בין המבטים יש נגיעות. המגע – מיני, אוהב, אלים, כועס – פורץ מתוך כישלון המבט ומתוך הערגה, והחובה, להיות עם הזולת. באחד הרגעים באשה הגדולה, רוזה העיוורת וההונגרי הארוך יושבים, כל אחד בדירתו, בבדידותו, וחשים, אחוזי אימה, שמישהו צופה בהם בסתר. רוזה מדמיינת או רואה איש שבא מן החשיכה וחונק אותה, והלחץ על צארה "מתוק ומכאיב" (81). ההונגרי הארוך, מצידו, לא מצליח לקרוא בספר שקנה על קנדי ותחת זאת קורא בקול "פרדוכס!" ותולש את דפי הספר (73). המגע האלים פורץ מתוך הערגה להיראות, להאהב ולאהוב, שלא באה על סיפוקה. לבסוף רוזה העיוורת דופקת על דלתו של ההונגרי ומבקשת שיבוא לוודא שאין איש בדירתה. ההונגרי נענה בנימוס אך עם היכנסו לדירתה רוזה מבקשת לגעת בו, כתחליף למבטה העיוור: "אני רוצה לנגוע לך בפנים שלך, לראות כמה אתה זקן" (עמוד 79). ההונגרי מתבייש להראות לה את עצמו דרך מגע אצבעותיה בפניו, וזאת אף-על-פי ואולי בגלל שהוא מתפתה לעשות כן.

ההונגרי לא מצליח להבחין בפיתרון שרוזה מציעה לו. הוא רוצה לאהוב בלי להפריע, בלי לכפות את עצמו, להיאהב בלי להיראות, ולמרות כישלונו הבלתי-נמנע, הוא דבק במשימה זו עד תם. "מדוע, איפוא, הוא מבקש תמיד בלבד: נהיה טובים אלה אל אלה, נעזור איש לחברו לחיות, כי הכל קשה כל-כך, ואם אפשר להקל במשהו, בלי להפריע, בלי להיכנס לתוך חייו הפרטיים של מישהו, כמו משפחה גדולה, להיות טובים - פזמון בכיני מאוס, ההופך בו עתה את קרביו מרוב בחילה." (75) ברגעיו האחרונים של ההונגרי "עצימת העיניים מביאה לגופו את ההקלה המיוחלת." (174) הוא לא יכול עוד לפקוח את עיניו וחש את פעימות לבו. "לא למדתי להכיר את גופי, קובע ההונגרי, עדיין איני מבין אותו ולעולם לא אכירו." (שם) ובהמשך: "נכמרים בו רחמים על גופו שלא ידע לנהוג בו. צער ובושה על הבהמה הנאמנה והשתקנית שגרר עמו ללא תכלית וללא אהבה." (שם) רק לקראת סופו מכיר ההונגרי בעולו שעשה לגופו.

למגע תפקיד חשוב גם בסיפור מקרה הכינים מילדותה של לבנה, אשתו המיוסרת של ציון. בבית-ספר לבנות, המורה של לבנה, המורה אהובה, היתה אהובה על כל הבנות בכיתה.

לראשה של המורה אהובה היה כובע קטן ועדין מאד וסיכת-נוי, שראשה כעין פנינה, נעוצה בצדו. לא אחת שאלה לבנה את עצמה בהתרגשות, אם לא קרה לה למורה אהובה, שבחבשה את הכובע נעצה בטעות את הסיכה בקרקפתה. מחשבה זו היתה מזעזעת את לבנה, כי אהבה מאד את מורתה, אך משום-מה, בהתבוננה אל הכובע, ורוב זמן הלימוד היתה מתבוננת אליו, לא יכלה להסיח את דעתה מכך. (99)

תשוקת האהבה מובילה לרצון לראות את האהוב בכאבו, אולי על מנת לראותו בטהרתו. בהפסקות, שאר הבנות "היו מקיפות אותה [את המורה אהובה, ע. נ.]. לבנה היתה עומדת מן הצד, מביטה בחזיון הזה ויודעת כי המורה אהובה אינה מחייכת אל החנפות אלא כדי לצאת ידי חובה, ומתאמצת לברוח מהן, מהר ככל האפשר, מפני מגען בשמלתה ובמחשוף אמת-ידה, אל חדר-המורות. כמפני גנבות. לבנה מעולם לא ניגשה אל המורה אהובה, להחניף לה או לשאול אותה סתם שאלה. היא תיעבה את הבנות שנהגו כך, כי ידעה שאינן ראויות לקרבתה של המורה אהובה, שהיא מעולם אחר והן לעולם לא תהיינה כמוה." (99-100).

דווקא כשאצל לבנה מתגלות ביצי כינים, וכל בנות הכיתה מתרחקות ממנה ולועגות לה, והאחות מבקשת מלבנה שתשלח את אמה לבית-ספר למרות שאמה של לבנה מתה כמה שנים קודם לכן, דווקא אז מופיעה המורה אהובה, נוגעת בכתפה של לבנה וקוראת לה לבוא עמה. לבנה פורצת בבכי למרות נסיונה העיקש לעצור בעדו, והמורה אהובה מלטפת את שער ראשה "כאילו בקשה להדגיש ולהפגין כי אינה נגעלת. ולבנה מיררה בבכי: 'מורתִי', געתה, 'הסיכה, הסיכה בכובע שלך!' (101).

היה זה מגעה של המורה אהובה אשר חשף את לבנה בקלקלתה הטהורה, בתשוקתה ואהבתה למורתה. גם אם חלף לבלי שוב, כלעומת שבא, רגע הקרבה בין לבנה למורתה אהובה היה רגע אמיתי של היות-עם, והוא

התאפשר בזכות הבידוד החברתי, ההשפלה, הכאב הגדול והמגע.

כך גם ברגעים האחרונים של **הנוסע הסמוי**, ז'יל מניף את קולט בידיו ומתוך כך הם יחד, בוכים וצוחקים, רואים זה את זה מעוותים, כמתוך חלום, אך חלום שהם חולמים יחד, ואין זה משנה עוד אם אהבתם תתממש, כי הרגע הזה הינו הרגע של האהבה, ומגעה של נפש בנפש לא היה מן האפשר ללא המגע של גוף בגוף. המבט הטהור בזולת נעשה אפשרי בזכות המגע בו. דווקא המגע המשוחד, הנואש, המבקש על נפשו, הממית ומחייה, דווקא מגע זה מביא, באשה הגדולה ובנוסע הסמוי כאחד, ולו לרגע, לגאולת הנפש.