

א

אוריניסין גנסיין לא עשה אמנם בחייו הקצרים ספרים הרבה, אבל הכרך הקטן שהותיר הוא מועט המחזיק את המרובה, ואף-על-פי שלא הלך בדרך-המלך של בעלי הנוסח או מתנגדיהם, אלא סלל לעצמו שביל, שנראה לעיתים כמין מבוי סתום, זכה לממשיכים ולממשיכי ממשיכים (ש. הלקין, ס. יזהר) יותר משזכו לכך אלה שהלכו בתלם. אופיו הסגולי וקירבתו לזרמים חדשים בספרות האירופית גם גרמו לכך, שהביקורת חזרה אליו חדשות לבקרים; אין לך מבקר, שאין לו שעת גנסיין משלו, כשהוא חוזר ומתייחד עם יצירתו. חשובות ביותר הן, למשל, עבודותיהם של: י. ח. ברנר, ש. צמח, פ. לחובר, ש. הומלסקי, י. רבינוביץ, ר. כצנלסון, ל. גולדברג, א. ב. יפה, בנציון בנשלום ואחרים. בשנים האחרונות חזרו ודנו בו מבקרים בני דורות שונים, כשכל אחד מדגיש דברים הקרובים ללבו: כך הטעים, למשל, ברוך קורצווייל צדדים תימאטיים-אכזיסטנציאליים בתיאור „מהות המודרניות” ו„משבר ההבעה הלשונית” ביצירתו¹, עדי צמח תיאר את המיבנה של מערכת המוטיבים ואת משמעותה של סימבוליקת הצבעים², וד. מירון ניסה לתאר את הקשר שבין סיפוריו הראשונים לאחרונים ואת העלילות הפנימיות של הסיפורים השונים³. כן כתב ת. ברנדווין עבודה מונוגרפית, המנסה לתאר את התפתחותו של גנסיין, מתוך בדיקה החוזרת של היחס בין העלילות הפנימיות ובין החיצוניות⁴. למרות הטיפול הנרחב, שזכה לו הסופר עלידי מבקרים בני כל המשמרות, עדיין נשאר מקום לביקורת להתגדד בו, מכיוון שכמה וכמה שאלות סיגנוניות ומיבניות עדיין לא נתבררו כל צרכן. פנים אלה ביצירתו הן, אולי, חשובות ביותר, שהרי מאז „הצידה” (1905) יקנו לו הסיגנון העצמאי והמיבנה הסגולי מעמד מיוחד כיוצר. ובשני אלה קרוב הוא גם לטכניקת „זרם התודעה” האירופית. כי למרבה הפליאה כתב יצירות הקרובות ברוחן ובצורתן ליצירותיהם של ג'ויס, וולף ופרוסט בלא שהושפע מיוצרים אלה (כיון שקדם להם בזמן). השפעות שקלט מן הריאליזם הרוסי (ציכוב), מן הספרות האימפרסיוניסטית הסקאנדינבית (האמסון) ומן הספרות העברית (ברדיצ'בסקי ופיאארברג)⁴ נתעכלו אצלו ונתגבשו לכדי סיגנון מקורי ועצמאי, הקרוב, כאמור, ל„זרם התודעה”. במונח זה מתכוון אני לטכניקה סיפורית, שהיוצרים הנ”ל ניסו להתמודד באמצעותה עם כמה בעיות עקרוניות של הזמן והתודעה האנושית. הם ניסו להתגבר על מיגבלותיה של אמנות הלשון כאמנות של זמן וליצור טכניקה לשונית, שתתפוס מרחבים גדולים בחלל (הפנימי או החיצוני) ברגע של זמן. כיוון שהמשמעות של יחידה סיפורית כלשהי (או השיר כשלימות) אינה נחשפת חוליה אחר חוליה, פרק אחר פרק, אלא רק מתוך הבנה ביחס-הגומלין שבין הפנים השונים המרכיבים את היחידה, נוצרת אשליה של תפיסה חד-זמנית (חללית) של המובנים השונים, שסימני הלשון מתייחסים אליהם, כשזמן החוויה של התופס שוב אינו זהה עם הזמן הפיסי הקיים במציאות. כן מנסים באמצעות טכניקה זאת להפוך את תודעתן של הדמויות (דמות אחת או מספר דמויות) לבמה עיקרית של ההתרחשויות, עד שזו מחליפה את הבמה המקובלת — סימנים לשוניים המסמנים „עולם” אנושי שמחוץ לגיבור. במונח „תודעה” כוונתי לתחום הכולל של „תשומת הלב” האנושית המתייחסת לעולם פנימי וחיצוני⁵. הנטייה היא להציג באמצעות תחבולות שונות

1 ב. קורצווייל, מהות המודרניות בסיפורי א. נ. גנסיין, (בספרו „בין חזון לבין האבסורדי”, שוקן, תל-אביב, תשכ”ו, עמ’ 293); משבר ההבעה הלשונית בסיפורי גנסיין, (שם, עמ’ 304).

2 ע. צמח, „בדרך לחורש מצל” (עכשיו, 3—4).

3 ד. מירון, גנסיין אחר חמישים שנה, עכשיו, 9, 10, 11.

4 א. ח. ברנדווין, משורר השקיעה, ירושלים 1964.

5 ולעניין זה כמה עדויות: גנסיין תירגם כמה מסיפורי ציכוב (כתבים, ב’). על השפעתו של האמסון עמד ז. שניאור: ח. נ. ביאליק ובני דורו, ת”א, תשי”ג, עמ’ 309. וכן א. נ. גנסיין, אגרות, כתבים, ג’, 1946, עמ’ 181 (הכחשה שיש בה משום הודאה); על השפעת פיאארברג וברדיצ'בסקי הוא מעיד: שם, עמ’ 17—18.

5 ועיין בעיקר, בספרו של:

R. Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley, 1959.

תכנים „טרומ־דיבוריים“, כלומר, אותם הרהורים ורחשים בנפש הגיבור שלא יצאו עדיין מן הכוח המעורפל והמאופלל (בלשונו של גנסי) אל הפועל הראציונלי.

ב

בשני עניינים עיקריים מתגלה „זרם התודעה“: בסגנונו של יוצר ובמבנה יצירתו. בשניהם אין הסופר בורא יש מאיין, אלא מפתח אספקטים מסוימים של מסורות ספרותיות קיימות. נדון תחילה בגילויי זרם התודעה בסגנונו של גנסי ובהשפעתה של כוונה אמנותית זו על עיצוב סגנונו האישי. על עניין זה אנו עשויים לעמוד יפה מתוך השוואה בין יצירתו הלא־ספרותית (איגרות) ויצירתו הטרומ־„זרמית“ לבין היצירה בנוסח „זרם התודעה“. ההבדל התהומי בין סיפוריו הראשונים לבין האחרונים⁶ בולט ביותר, כשאנו מאזינים לדברי הביקורת שהתייחסו ליצירותיו הראשונות. בתגובה של קובץ סיפוריו הראשון „צללי חיים“, שכלל את „ג'ניה“, „מעשה באותלר“, ו„שמואל בן שמואל“ (יצא בשנת 1904) כתב מ. י. ברדיצ'בסקי בין היתר:

„גנסי יצא מבית מדרשו של ברדסקי. את הפירוט הריאלי הוא עושה כמעט בדיוק מדעי“ — „שירתו של המספר לא תדע רחם, כלביאה היא מתגשאת וטורפת בפיה על ימין ועל שמאל. מה אתם באים גמדים ויראי אור הנפילים, לכסות את מערומי החיים, את מערומיכם מתביישים אחם... מה יש להתבייש! חוק הוא בטבע, בטבענו וגו'“ ולבסוף: „חסר לו להמספר בכל אלה היופי הפיוטי, המרכז כל דבר קשה חסרה לו אירו ערבות לאוזן, חסר לדבריו ההד הזמרי, הוא אומר פשוט, אני מצרף את החשבון, והחיים לא ידעו חשבון“⁷.

אנו מתייחסים כיום לדברים אלה באירוניה, מכיוון שאנו יודעים כי ראשיתו של גנסי הייתה מצער, אך אחריתו שגתה מאד. ברדיצ'בסקי עצמו חזר ותיקן את דבריו ברשימה מאוחרת יותר. אבל דין שנטעים כי גנסי נכנס אל הספרות העברית כנטוראליסט חסר רחמים, המגלה ערוותן של הבריות והחסר כל יכולת פיוטית ועצמה מוסיקאלית. הדברים שצוינו כאן כחסרונותיו העיקריים הוצגו על־פי כתביו המאוחרים כמעלותיו העיקריות. עד שרבים וטובים (לחובר, פיכמן וכו') הכתירוהו בכתר הליריקן שבין המספרים וציינו (לעיתים אפילו מתוך קורטוב של ביקורת) את כתיבתו האטמוספירית־אימפרסיוניסטית, המטשטשת דיוקנה של המציאות. מה נשתנה, איפוא, מבחינה סגנונית מ„צללי חיים“ לסיפורים המאוחרים? כדי לעמוד על המתפיכה שנתחוללה בסגנונו נעמיד זה לעומת זה את איגרותיו ו„שמואל בן שמואל“ מזה ואת „אצל“ מזה. אין ספק שבין הקצוות התהוו הדברים ונתבשלו לאיטם (ועמד על כך דן מירון), עד שהגיעו לבשלות סיגנונית מלאה בנובילה האחרונה.

ג

אין סגנונו של גנסי נובע מחולשה (כפי שסבר, כנראה, ביאליק⁸) אלא הוא עשוי על־פי כוונת המכוון ומותאם לצרכי הסיפור. כדי לבדוק סגנון אישי של יוצר, הווה אומר את הנהגים הלשוניים של אישיות אחת בזמן מסוים, יש לעמוד על התכונות הלשוניות המיוחדות והסגוליות של היוצר וכדי ליצור „אמת־מידה“ להגדרתן של הסטיות יש להכיר את ה„סטאנדארט“ הלשוני של הזמן ושל התקופה. קשה ביותר למצוא מדגם שישקף „סטאנדארט“ מעין זה בלשון העברית בראשית המאה, שאפילו לשון העיתונות שלה אינה „סטאנדארטית“ עדיין, משום שלא יצאה מכלל לשון־כתב בלבד. ועוד: גם לשון עיתונות זו לא נחקרה כל צרכה, ואין לנו כללים לדרכה של לשון בשנים אלה. לפיכך נצטרך להישאר בתחום עולמו של היוצר בלבד ולהשוות את הלשון התכליתית שלו עצמו עם לשונו האמנותית⁹. הבדיקה הסגנונית תתייחס בעיקר לשאלות הנוגעות לענייננו, הן: התפתחותו של גנסי מן הנאטוראליזם לזרם התודעה. נפתח בעיון

6 הקשרים שמצא דן מירון בין ראשונים לאחרונים הם, בעיקרו של דבר, קשרים תימאטיים.

7 מ. י. ברדיצ'בסקי, כל מאמרי, תל־אביב, תשי"ב, רע—רעא.

8 עיין אגרות ה. נ. ביאליק, כרך שני, ת"א, תרצ"ח עמ' שח (במכתב לי. טברסקי).

9 איננו נוטים לבידוק סגנוניות סטטיסטיות. בדיקות מעין אלה עשויות להיות לעזר רב; אך בדיקה סגנונית ספרותית עיקר עניינה הוא בפעולתה של הלשון בהקשרים ומשמעות התחבולה הלשונית בהקשר הנדון. לפיכך נביא כאן הדגמות אופייניות לדרכי הסגנון של גנסי ולא נמיינן תכונות סגנוניות על דרך הסטטיסטיקה.

באיגרת ששלח א. נ. גנסין ב־27.5.1912 לִד. שמעוני. המכתב נכתב קרוב לסיום הסיפור „אצל“, והמחבר מתייחס אל הסיפור הנדון (דיון זה יהיה אפוא סינכרוני בעיקרו):

שמעונוביץ החביב, 27/5.12 (פוצ'ם)

זה עתה באתי הביתה ומצאתי את שלושת מכתביך יחד והריני ממחר להשיב לך, שבשעה זו מסרתי את סיפורי כדי שיעתיקוהו ומיד כשתגמר העתקתו, אני ממציא לך. זה יהיה ביום הרביעי לשבוע זה, כפי שהבטיח לי אותו בחדר.

ואתה תסלח לי, שמעונוביץ החביב, שבעים ושבע אעפ"י, שהאשם היחיד בדבר הייתי אני בלבד. אילו היו יודעים פה להיכן הלכתי, ודאי שהיו ממצאים לי לשם את מכתביך במועד; אבל אני לא אמרתי פה כלום — משום... משום שבעיקרו של דבר, כשקראתי היום במכתבך שלך את הדברים: „להיכן אתה נוסע“ — לא ידעתי מה אענה לך. לא היתה זו אותה נסיעה, שאנו רגילים בה, אלא — „כך“. וזוהי אותה קרחת שבנפש, המבקשת גם היא את תקונה בטלסול ממקום למקום. עכשיו אני שוב פה.

הנני שלך בחבה

א. גנסין.

(א. נ. גנסין, כתבים, ג', ספרית הפועלים, 1946, עמ' 176).

באיגרת זו בולטים כמה דברים, שאינם רבי־משמעות כשהם לעצמם, ומקבלים משקל כלשהו אך ורק מתוך השוואה אל סגנונו של גנסין בסיפור „אצל“ (וכל תיאור סגנוני הוא, מבחינה מסוימת, תיאור משווה): שימוש הזמנים בפועל הוא בדרך כלל כנהוג בלשון העברית הקלאסית: העבר הוא ביטוי צורני לאספקט פרפקטי: דהיינו, לציון שורת פעולות שנשלמה; הבינוני מאתר מצב, העתיד מציין סדרת פעולות שטרם נשלמה (אספקט אימפרפקטי) או לשון נימוס. המשפטים קצרים למדי ואינם מורכבים ומשועברים באופן יחסי. אוצר המלים שיגרתי, ומספר האפיתטים (Epitheton) המתלווים לשמות העצם מוגבל. אין האיגרת מצטיינת גם בלשון ציורית או בתחבולות ריטוריות. כללו של דבר: אם להניח שבאיגרות התקופה נתגבשה לשון תכליתית כל שהיא, הריהי זו שלפנינו. מן הראוי שנעיר כאן כי אין סגנון איגרותיו של גנסין אחיד, ובאיגרותיו לחוה דרוין (איגרות, כרך ג', עמ' 57, 61, 161—162, ועוד) ניכרים כבר כמה מסימני הסגנון הספרותי. איגרות אלה נושאות אופי נרגש למדי: זה מתבטא בהתגברות היסוד הריגושי הן בסימני הפיסוק והן באוצר המלים ואיגרון (כגון סיום פיסקה בשם פרטי המסומן בסימן קריאה — חוה! עמ' 58), קריאה שאינה מבליטה כל יסוד קוגניטיבי (הכרתי), אלא מעצמת את היסוד הריגושי. המשפטים באיגרות אלה שעבדניים יותר, והלשון עשירה יותר בציורים פיוטיים ובתבניות ריטוריות. כן מרבה גנסין באפיתטים המצטרפים לשמות העצם ומגבירים את היסוד ההתרשמתי בסגנון, כשבאוצר המלים בולטות מלים כגון „תוגה“ ו„הומה“ התדירות בסגנונו הספרותי.

מכתבי אהבה אלה הם על גבול הסגנון התכליתי והסגנון הספרותי המאוחר; הם, אולי, סימן מובהק להתפתחותן והתגבשותן של תופעות מסוימות ביצירתו של גנסין, משנעשית הלשון ריגושתית יותר בסגנונו הספרותי המאוחר.

ד

אולם עיקר ענייננו הוא בהשוואה שבין סגנון ספרותי מוקדם למאוחר, ולשם כך נפנה עתה לבדיקה סגנונית של קטע הפתיחה לסיפור „שמואל בן שמואל“:

כשפקח שמואל בן שמואל את עיניו היתה תנועתו הרועדת הראשונה אל עבר מיטת אשתו; וכשנוכח כי ישנה היא, נפל מבטו מבלי־כונה על כרסה, אשד התנשא בטבור־המיטה כופה של בנדים הרובצת על החתול או על הכלב הביתי, וימהר להסב את פניו אל עבר החלון. מבעד לזילון השחור המורד על פני כל חללו הכיר את השתדלותן התכופה של קרני השמש השובבות לחדור אל תוך החדר פנימה ובחלחלה־ אדעית התדומם למחצה מעל משכבו וסתכל אם הדוק הזילון היטב אל המשקופים; וכשנוכח כי אין כל פרצה, שב וישכב.

(א. נ. גנסין, שמואל בן שמואל, כתבים א', עמ' 62)

עיון בקטע זה מצביע על כמה תופעות סגנוניות בולטות למדי. העין המתבוננת של הדמות הקולטת את סביבתה, המעוצבת על ידי „סמכות מספר“ כלי־ודעת, מתקדמת בזמן, והיא תופסת בסובב יחידה אחר יחידה, כשהמספר מתאים את הקליטה לאופיה ה„זמני“ של האמנות

הלשונית. דוק: כשפקח — היתה, וכשנוכח כי ישנה היא, נפל מבטו, וימהר להסב, הכיר, התרומם ויסתכל וכשנוכח — שב, וישכב. כל פועל ופועל מן הפעלים שנמנו כאן מסמן התייחסות ליחידה נפרדת במציאות (כרס האשה, החלון, קרני השמש, הווילון ההדוק) או פעילות העומדת בפני עצמה, כשאפילו בפעלים שהם חלק של משפטי זמן נוצרת אצל הקורא תחושה של מוקדם ומאוחר (כשפקח — היתה, וכשנוכח — כי). יחידות המציאות הללו נגלות לדמות בזו אחר זו ברציפות של זמן. במלים אחרות: המספר מדגיש את ההתאמה בין רציפות הזמן למקומות השונים שהעין תופסת בחלל. הזמן מוגדר כמעט כפרק ההבדל שבין היתקלות אחת בחלל לבין ההיתקלות הבאה. כאשר עובר המספר בקטע הבא של הסיפור מלשון עבר ללשון הווה, אין הוא מבקש ליצור אספקט זמני אחר (מתקדם, נמשך או חוזר), אלא מנסה להעניק לדברים לכל היותר מידה של בלתי־אמצעיות גדולה יותר:

„בתנועות וזהירות מתרומם שמואל בן שמואל מעל הכר, לא בפעם אחת הוא מסיר את השמיכה מעל בשרו, לוקח את בגדיו מהכיסא אשד למראשותיו בקמיצה אחת, בידו השנייה הוא חוטף את נעליו מתחת למיטה ועל בהונות רגליו הוא נושא את עצמו נשוא ושקוע, נשוא והתרומם אל האולם המגביל עם חדר־ המיטות. שמה הוא מניח את בגדיו על כיסא, את נעליו על הקרקע את גופו על הספה התוגרמית אשר בקרן דרומית־מזרחית ושואף רוח בהרחבה...”

(שמואל בן שמואל, כתבים א', עמ' 62—63).

כאן כמו בקטע הקודם חוזר מבנה המשפטים השורני ומטעים את ה„זה אחר זה“, כלומר את ההפרדה הברורה בין הפעולות שנשלמו ואת חד־פעמיותן בזמן. אספקט „מתקדם“ של הפעולה מתאר גנסי על־ידי השימוש במקור (נשוא ושקוע, נשוא והתרומם). לשון הקטעים היא דלת־מיטאפורות, ומשמופיע דימוי (כקופה של בגדים וכר), הרי בסיס ההשוואה ברור ומוגדר (הגבהה נושמת) ואינו ממוג מרחבי זמן וחלל. האפיתטים שגורים למדי, ואם לייחד את הדיבור על תכונה סגנונית המצביעה על ההתפתחויות הבאות, יש אולי להסב את תשומת הלב לשורה של תיאורי־אופן (מבלי כוונה, בחלחלה ארעית) הממלאים חסרונם של תארי־ הפועל כלשון העברית. מכל מקום לפנינו סגנון המנסה לעקב בדייקנות אחרי פעולותיו של הגיבור במציאות ולייצגן בלשון, בלא שתופנה תשומת־לבו של הקורא אל ייחודה של הפעולה באמצעות קשרים לשוניים רבי־משמעיים ומורכבים. משהחרט ברדיצ'בסקי תו הנאטוראליזם על מצחה של יצירה זו, התכוון, לנאמנות החיצונית של הסגנון למתהווה (בעולם הבדוי ולחוסר הייחוד הסגנוני.

לוי בן־אמתי

מראות בעד החלון

ב

עיני האביב נִבְטָוֹת
בְּבְּהוֹרֵית תְּכֵלֶת
בְּעֵד עֵבֵי־נֹצוֹת.

כְּכֹסִים נָדִים קְלוֹת בְּרוּחַ
סְמוּךְ לְבֵית. כְּתֵלֹן
בְּהִיק בְּאוֹר לְבָן.

נֹעַ הַפִּיקוּס נִעְפוּ
כְּרֹאשׁ עֲלֵמָה בְּחֵלֹן,
תְּלַתֵּל זֶהָב לְצִנְאָרָה.

כְּנִפֵי צוֹפִית קִטְנָה
פָּרְחוּ מִן הַמְרָאָה.

א

בְּדֵל־רְקִיעַ אָפֵר
מִחֲרִישׁ עַל גַּג אָבֵל.

דְּלֶף־מָטֵר מְרִיעֵף
חוּט־תְּקוּהָ כְּסוּיָף.

טְרֶף־פִּיקוּס נֶעַ עַל עֲנָף:
לְאוּ — הֵן, הֵן — לְאוּ.

לראות מכאן העיר ויושביה, להציץ אל החלונות ומה שמעבר להם. כבר ישן ומיושן הוא כמו הדילנסייסטריט, הוא רחוב היהודים שבדאוונטאון מנהאטן. אליו וממנו הוא נמשך, וכמותו מלא עדיין נשמה יתרה.

עתה, ברשותכם שנלוויתם אלי בטיוול, הורננו. ומה בדבר קושצ'יושקו ומה בדבר פולוסקי ומנהאטן ברידג' והארלם ברידג'. יישארו לפעם אחרת, אם יישארו ואם תהיה פעם אחרת. אנו בין כך ובין כך צריכים לסיים ואין יפה יותר לגמור בו מסע הגשרים מאשר זה הגוליבר בארץ הגמדים. כי מה היא ארץ האיים הזאת ובתיה לנוכח הענק הלוחש בצינורות הפלדה, בין גדותיו של ההדסון.

בין הצעירים הנלהבים שבאו לעזרת לוחמי העצמאות של ארצות-הברית, אנשים כקושצ'יושקו הפולני ולאפאייט הצרפתי, היה גם המפקד האיטלקי ורנזאנו. ניריורק זוכרת אותם, ניריורק שיש בה יותר איטלקים משיש בנאפולי ויותר פולנים משיש בקראקוב. איך לא תזכור אותם וחלק מגשריה קראה על שם. הנה כך זכה הגשר הגדול ביותר בעולם להיקרא ורנזנו.

אניות האוקיינוס האטלנטי עוברות תחתיו ביראת-כבוד ומצדיעות. הוא כמעט אינו רואה אותן מגבהיו. את הדיאלוגים שלו הוא מקיים עם שתי גדות הנהר שם נטויים העמודים עליהם תלוייה כל המאסה האדירה שלו כאילו היתה קורי-עכביש. אהבתו נתונה לרוחות השמיים לדמותו הנשקפת במים ביום צלול. הוא עוצר נשימה. לא שלו, שלנו בעברנו על פיסגתו, מציצים בעד סככי גידיו אל המיצרים או אל ההדסון ואל הגוש הרחוק המתנשא כטירה עתיקה מרחוק, טירת מנהאטן.

שם, מתחת לגשר, אף לקחנו תמונה אחרונה ובירכנו שלום במתעלי-יד לעיר ולגשריה, עוד שעה קלה יבואנו הערב באוקיינוס פתוח. הכי גזירה היא שניפרד לנצח, שנאמר שלום ואין שלום בלבנו. כמדומה שכן הוא. ומוטב שיישאר המראה כך כפי שהינו. אף הזמן גשר הוא בגשרים, וממרום קמרונו, אף הענקים שבהם יתארו סילוואטה דקה על קו הרקיע, ימוגו, כחלום יעוף.

ניריורק — שריד

גרשון שקד / עיונים בסגנונו של א. נ. גנסין

מאמר שני

א

במאמר הקודם („מאזנים" ניסן אייר ש. ז.) דנו בסיגנונו „התכליתי" של גנסין, בעיקר לפי אחד הסיפורים הנאטוראליסטיים שלו. „עתה ניגשים אנו לתאר על דרך ההשוואה סיגנונו של סיפור בנוסח „זרם התודעה". נבדוק את הקטע הבא מתוך „אצל":

ואפרים נשאר מוטל יחירי תחת אחד השיחים שבשפת הנחל הנמוכה, והיה מסתכל בפקקים הפזורים של החכות. שנשארו אצלו תחובות באדמה, והללו היו צפים והיו מבהיקים בחלקת המים חרדים לזרם הקל. מנגד, מאחורי שלשלת ההרים הארוכה, שאצל בית-החולים הבודד והצרו הרחבה ובנייניה הפזורים, אלו שירדו מראש ההר המושכב והיו מוקפים גדר אחת ארוכה ונמוכה ומונחים לחופו השני של הנחל, כמסודרים בטבלא גליוה, מאחורי ההרים האלה צפה ויצאה הלבנה, כשהיא כבר כחולה וטהורה. והקבוצות הקטנות של האילנות, שהיו פזורות בכיכר הגדולה, כנגד אותם ההרים מזה, זוו, כביכול, והשליכו בבתי אחת מכתפיהן את החשיכה הכבדה, שבתחילה היו בטלות ומבוטלות בה; וזו צנחה לה, ככתפיה זו הצונחת מכתפו של אדם, ונשארה מוטלת, כשהיא מכונסה ומכווצה כולה, לרגל האילנות, וצמרותיהם הובלטו והיו מיתמרות באד הצח והמבהיק, שהתחיל זוחל בכבדות ומתפור שם ופה, והיו מבליטות כל בד ובד לבדו, והיו ברורות ומבוררות, בצמרות הללו של הזיה, שאתה מוצא לפרקים בציורי הציירים המשובחים. היו נגהות. ואולם אלו הנגהות הקפואות שהגיוחו והפכו את השטח שמסביב לשיש חולם, הזכירו נגהות אחרות ולבנה אחרת. וצר היה ללבב. צר, משום שכבר היה ברור כיום, שימי הילדות

הפורים חלפו בכדי ופרחי הלב בבלבובם נבלו ושוב לא ישובו לפרוח! ואילו האילנות וצמרותיהם ההוות, אותם שבאחד הימים כה דיברו לנפש השוקה, הללו שוב אינם אומרים כלום — בהחלט, כלום. תם ונשלם, אחים רחמנים! צבת כקרח מכוונת ללב ומתג שלוח לבלום ואת העולם ואת ברעש אשמדות רוחות פסקניות יוצאות ומקשקות, כאותה קופסא שחורה: כי כל דרכיו משפט... וזהו משפט, ישראל רחמנים? („אצל“, כתבים א', עמ' 240).

ההשוואה בין קטע זה לקטע הקודם מלמדת איזו כברת-דרך ארוכה עבד המספר: בראייה ראשונה מתברר, שקיים הבדל ניכר בין הארגון התחבירי הפריודי והשעבדני (היפוטקטי) של הקטע שלפניו¹⁰ לבין הארגון התחבירי השורני (פראטקטי) האופייני לקטע הקודם. צורת הארגון האופיינית ל„שמואל בן שמואל“ נוטה לסמן את העולם ואת החלל ברצף של זמן, כשדמיונו של הקורא מופנה אל מובנים המצביעים על עצמים בודדים, המוגדרים לעיתים קרובות בעזרת דימוי השאוב מתחום משמעות שאינו גלוי, כביכול, לעין הדמות המתבוננת, בלא שתחום זה מובא ומוחדר אל העולם הנגלה. המספר אינו מנסה כלל ליצור אחדות מורכבות יותר של ההתבוננות באמצעות מיבנה-המשפט. כנגד זה ניכרת בקטע מתוך „אצל“ כוונה סגנונית אחרת: אנו עדים ליחידת נוף גדולה יותר, השורה גם שתי וערב של התיחסויות רגשיות מורכבות של הדמות המתבוננת בסביבתה. התפיסה השעבדנית יוצרת כמין אשליה של אחדות-בזמן של קטעי חלל שונים הנתפסים, כביכול, בבת ראש. מבחינה מסוימת קרובה תפיסה זאת לזו האופיינית לצורתה של השירה המודרנית המבוססת כדברי פראנק:

„על הגיון חללי התובע אוריינטציה חדשה של הקורא אל הלשון, מכיוון שהמסומן העיקרי לכל קבוצת מלים אינו מחוץ ליצירה, אלא בגוף היצירה עצמה. הלשון היא רפלקטיבית ומשמעותה של יצירה נתונה מסתברת אך ורק מתוך תפיסה סימולטאנית בחלל של קבוצות מלים, שאם הן נקראות באורח רציף בזמן, לא תיווצר כל משמעות מתקבלת על הדעת ביניהן. במקום לייחס באורח אינסטינקטיבי מובני מלים וקבוצות מלים לאובייקטים ולמאורעות שהם מייצגים, כשהמשמעות נבנית מן הרציפות של מובנים אלה, תובעת השירה המודרנית מן הקורא לדחות את ההבנה לשעה קלה עד שהתבנית כולה תובן כאחדות, חללית“ בין מרכיביה“¹¹.

פראנק מוסיף, כמובן, שתהליך זה אינו קיים לעולם בשלימות, אלא זהו פירוש קיצוני (או תיאור „אידיאלי“) של מצב הדברים (בדרך כלל אנו מתייחסים גם אל החלקים העומדים ברשות עצמם). דרך זו של הבנה היא, כמובן, מורכבת יותר ככל שהיצירה ארוכה יותר ואינה נתפסת בקריאה אחת (בסיפורת ובמחזה). בקטע שלפניו רבים, אפוא, אברי המשפט המשועבדים המסתברים אך ורק מתוך יחס גומלין דינאמי הדדי. חלקי המשפט מייצגים יחידות שונות במציאות, אך המשפט גופו מסתבר רק בשלימותו וכחלק של שלימות גדולה יותר. אמנות הלשון היא, כאמור, אמנות של זמן. אבל כאן נעשה נסיון ליצור באמצעים הלשוניים הנתונים באופן מלאכותי כמין חווייה חד-זמנית, שתהפוך את אמנות הזמן לאמנות של חלל. קטעי התיאור מתייחסים זה לזה התייחסות חוזרת באמצעות כינויי-גוף, הממלאים תפקיד זה בדרך-כלל בסגנונו של גנסי (זו, הללו, אלו, ההרים האלה). הללו משועבדים זה לזה, כשהם משמשים כמין משפטים מתארים זה את זה (כמשפטים מתארים המגדירים זה את זה). התפיסה המאחדת מציאות פנימית וחיזונית מנסה לאחות את קרעי החלל באחדות של זמן או לאחות בזמן ארוך של חווייה רגע קטן של הזמן הפיסי. דווקא: ההרים מוגדרים על-ידי בית-החולים, החצר הרחבה והבניינים. הבניינים מאותרים על-ידי יחס אל ההר ומיקומם ביחס לנחל. הלבנה ממוקמת על-ידי ההרים, ושוב: ההרים מתוארים ביחסם אל החשכה, וזו מתייחסת אל האילנות. בכל תמונת הנוף נזקק גנסי למלת-התבוננות אחת בלבד, „היה מסתכל“, לעומת מספר מלות-ההתבוננות הרבות שמצינו בקטע מתוך „שמואל בן שמואל“: עקרון העיצוב של הקטע הוא עקרון היחסות בניגוד לעקרון הקביעות האופייני לקטע הקודם.

10 נראה לי, שיש מידה רבה של צדק בדבריו של ח. רוזן, „העברית שלנו“, ת"א, תש"ו, עמ' 129: „הפריאודה במהותה היא, בלתי עברית, הוזה אומר, אינה הולמת את המציאות של הלשון המקראית ואף של לשון הספרות שלאחר-המקרא וכו'“. בלשונו של גנסי (כמו בכמה צורות אחרות שלו) ניכרת השפעתה של תרבות המערב (הלשון הרוסית והצרפתית). שגנסי נזקק לה כדי לבטא את עולמו ולהגשים את כוונותיו האמנותיות. והשווה לניתוח שונה לקטע זה בספרו הנ"ל של ב. קורצווייל, עמ' 301.

11. J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, Schorer, Criticism, N.Y. 1948, p. 383.

ב„שמואל בן שמואל“ קבועים העצמים בחלל כמין כוכבי־שבת העומדים כל אחד בפני עצמו, בלא שיתייחסו זה אל זה; ב„אצל“ יש לעצמים ישות יחסית בלבד, ואין להם מקום של קבע בעולם, אלא מיקומם נקבע להם מתוך זיקתם ההדדית והיחסית בחלל, המתגלה אף הוא לא כמיכל של עצמים הנתפסים בזה אחר זה, אלא כמערכת של התייחסויות הקיימות בבית־ראש. כינויי־הגוף משמשים כאן כמלים פונקציונאליות (סינסימנטיות) היוצרות את מערכת היחסים בין הסימנים המייצגים, שאינם קיימים אלא מתוך זיקתם ההדדית. התלות ההדדית בין הגורמים המרכיבים אינה מאפשרת שוב ראייה סוגיית (generic) של הנוף, אלא מחייבת אותנו לראייה פרטית (particular)¹², שהרי חד־פעמיותה של התמונה מודגשת על־ידי התלות ההדדית בין הגורמים המרכיבים. התמונה הנדרושה קיימת כלשונה אך ורק אם כל התנאים המתנים את היחידות השונות קיימים ועומדים; וכל גילוי וגילוי של התמונה אינו כללי וסוגי, אלא מתפרט על־ידי המשפט המתנה ומגביל אותו, כשם שהוא מתנה ומגביל את המשפטים התלויים בו. אני מתכוון להגבלת ההרים, האילנות, החשיכה האד שאינם הרים וכו' סתמיים וכלליים, אלא מוגבלים בחד־פעמיותם על־ידי התנאים הלשוניים המסמנים את הופעתם.

הקטע מסתיים בהעברה מתחום הנוף שבעין לתחום הנוף שבזכרון. המעבר הוא מהארה של הנגלה לתיאור יחסו של המתבונן אליו על־פי תנאים פנימיים, שאינם תלויים דווקא בתמונה החיצונית. המעבר ממושג־ההתבוננות ליחסה של הדמות המתבוננת בו נעשה ללא מלות הקדמה רבות, כאילו מעבר זה הוא דבר המובן מאליו (ונראה להלן, שהמעבר אינו פשוט ופתאומי, אלא נרמז עליו כבר בגוף התיאור ה„חיצוני“).

הרמזים ליחס שבין מושג־ההתבוננות למתבונן הם סתמיים, ואפשר לייחסם ל„אפריים“ רק על דרך ההשערה, כל זאת מכיוון שהגבולות בין „דמות המספר“ לגיבורו טושטשו בכוונה תחילה, וראייה לדבר: צירופים סתמיים כגון „הזכיר“ (למי הזכירו?) „וצר היה ללבב“ (לבו של מי?) „ימי הילדות הפורים“ (ילדותו של מי?) וכו'. זוהי תחבולה אופיינית למונולוג פנימי עקיף (בלשון הוא ולא בלשון אני), המכניס את גורם ה„אני המתבונן“ בדרך עקיפה, מטשטש תחומים בינו לבין יוצרו ומציג את פעולת ההתבוננות כמין חידה לכל „הגורמים“ המשתתפים במהלך הקריאה: המספר, הגיבור והקורא. בדברי הסיכום של קטע התגובה נאמר: „בהחלט, כלום. הם ונשלם, אחים רחמנים!“ משפט זה הוא כמעט על דרך „המונולוג — אל“ (מי הם האחים? — הקוראים או אחים מדומים של הדמות המתבוננת?) ומביא אף הוא, כמובן, לטשטוש תחומים בין המשתתפים בתהליך הקריאה. הוא הדין במשפט הבא שבו הדברים הולכים ונעשים מורכבים הרבה יותר: „צבת כקרח מכוונת ללב ומתג שלוח לבלום ובראש אשמורות רוחות פסקניות יוצאות ומקשקשות, כאותה קופסה שחורה: כי כל דרכי משפט... וזהו משפט, ישראל רחמנים?“

לפני העיסוק בעניין הקרוב אולי, ללבנו, דין שנעיר כאן שמבחינת אמצעי המצלול (euphony) והריתמוס מגיע כאן המספר לשיא לשוני. ההקבלה הסימאנטית בין שתי היחידות המקבילות (צבת ומתג) מוטעמת גם על־ידי ההתאמה בין העיצורים של המלים המקבילות (ת—ת, ח—ח, לל—לל) (כלומר, הנימה המעוררת רגשות במלה ובצירוף) ומשמעותה הנוגה של יחידת המשפט הבאה מודגשת על־ידי שורה חוזרת של תנועות (אסונאנס) אפלות (א=אוי; א=א) המאפיינות אותה. התגברות היסוד הריגושי באמצעים הריתמיים והמצלוליים היא אחד מסימני ההפנמה של הנוף ההולך ונעשה מנוף חיצוני לנוף פנימי; כשהחוץ מתבטל בפני הפנים, ההתרחשות הפנימית מתוארת בלשון מיטאפורית, שמובילה (vehicles)¹³ שאובים מן החוץ („צבת כקרח“ „מתג“), אך מתארים גם (במובלע) את יחסו של החוץ אל הפנים: „הצבת המתג“ אינם כביכול רק כוחות הפועלים מבפנים על הלב, אלא הם גם „מובילים“ מיטאפוריים לגורמי־חוץ המשפיעים על ה„לב“. גם ה„רוחות“ הפסקניות אינן חד־משמעיות. אלה הן ספק „רוחות“ במובן המילולי (Wind בלעז) וספק רוחות במובן מיטאפורי (Spirit בלעז), כשהמובן

12 S. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964, p. 64.

אולמן מבחין בין מלים סוגיות לפארטיקולריות, ואנו מייחסים את הבחנותיו לכלל הראיה של הנוף.

13 המונחים „נושא“ Tenor ו„מוביל“ Vehicle הם של:

I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, 1965 (גרסא לראשונה בשנת 1936)

באמצעותם מגיד ריצארדס את שני היסודות העיקריים המרכיבים את המיטאפורה.

האחרון (רוחות־רפאים) מתרחב הן על־ידי התואר (פסקניות)¹⁴ והן על־ידי ההאנשה, המתגלה בפועל, כש„רוחות“ מדומות לקופסאות של עניים המהלכים לפני ההלוויה. בין כה וכה עברנו מתוך תהליך ההפנמה משה־משמעות אחד (נוף) לשדה־משמעות אחר (אימת המוות), כשהגבורות בין פנים ותוך, גיבור, קורא (אחים רחמנים 1) ומספר, נטשטשו לחלוטין, והקוראים נכנסו עם הגיבור והמספר לפני ולפנים של ההוויה המעוצבת ופידושה הזר והמזור. ההוויה האפית הולכת ונעשית חוויה לירית, שטשטוש התחומים הוא מעצם מהותה¹⁵.

ההפנמה ההולכת־וגדלה של הנוף לא נתחוללה בבת־אחת, אלא נתרחשה שלבים שלבים, ובעיקר: תיאור נסיבות הנוף (הרים, אילנות, כיכר, צמרות), תיאור החשיכה היורדת, תיאור האווירה באמצעות „הנגזרות הקפואות“ ומכאן ואילך — מעבר ל„נגזרות ההוויה“ ההפנמה ההולכת־וגדלה של החוץ, כשהדמות המתבוננת מפרשת את השינוי החל בנוף (שאינו מוגדר כל צרכו, הוא ספק זריחה, ספק לאחר שקיעה, וודאי שעת־מעבר בנוף) כמבשרת־מוות, כשהיא ממוגת חוויתה הפנימית וההוויה הנגלית. בשלב אחרון שלפני ההפנמה הסופית נזקק המספר למיטאפורה שגורה, המצרפת מוביל שמתחום הנוף לנושא אנושי על בסיס ההשוואה של המוות, המקבל על־ידי המוביל משמעות מיוחדת (מוות באיבו): „פרחי הלב בבלובם נפלו“ (החילוף הסגנוני שבין „נפלו בבלובם“ לבין „בלבובם נפלו“ והאליטרציה של הלמידים מעצמת את כוחו האקספרסיבי של המשפט. כשהקדמת „בלבובם“ מדגישה את תפקידה של המלה כמתאר־אופן).

אבל משפט זה מופיע כבר לקראת סיום הקטע ואינו המורכב ביותר בלשונו הציורית. בשלב קודם העלתה הלבנה ש„צפה ויצאה — כשהיא כבר כחולה וטהורה“. הלבנה הצפה מקבילה לפקקים הצפים (בפתח התמונה) מכאן, ועוצבה על־פי ציור שגור למדי, שבו מצטייר היחס בין הלבנה לשמיים כיחס שבין ספינה לים. השימוש במלים דומות בקטע אחד בדרכים שונות (במובן מילולי ומיטאפורי) הוא אחר מדרכי האיחוי של קטע נתון. משני האפיתיים „כחולה וטהורה“ מאניש השני בעל־הקונטראציה ה„מוסרית“ את „דמות“ הלבנה; ואפשר אולי לומר שהאפיתיון מרמז (באופן בלתי מודע) על הקשר המיתי העתיק שבין הגרם השמימי לאלת הכתוליות והטהרה. בין כה וכה מעביר אפיתט זה את גרם השמים מן התחום החיצוני האובייקטיבי טיבי לתחום ההערכה הרגשית, שניתנה לו על־ידי דמות המתבונן. בהמשך הקטע מקבלת הלשון הציורית אופי אנטרופורמי (Anthropomorphic)¹⁶, כשהדומם הולך ומתאנש ונעשה יותר ויותר חלק מעולמו של המתבונן. בציור האילנות המואנשים, ש„זו והשליכו בבת־אחת מכתפיהן את החשיכה הכבדה“, מחדש היוצר את המראה על ידי היפוך היוצרות של השיגרה המיטאפורית. בנוהג שבעולם יורדת החשיכה (מיטאפורה בלזיה המקנה מימד אנושי ופעיל למלה „חסרה“ (Privativa); בעולמו של גנסיין נוצר מימד מיטאפורי המאניש את האילנות ומקנה לחשיכה דיוקן של מלבוש; בדרך זאת מתחדשת גם השיגרה של הציורף הסינאסטיטי (= Synaesthetic) המצרף מובנים מתחומים חושיים שונים) — החשיכה הכבדה, הכבדות, האפסרית גם בהקשר המיטאפורי הנרחב יותר (חשיכה כלבוש) ומופיעה בו במישור המילולי („כבד כבד“), מאבדת מתוך כך את הצביון השגור כהקשר המיטאפורי המוגבל („חשכה כבדה“). הציורף הדימויי „צנחה לה ככתפיה הצונחת מכתפו של אדם“ אינו דווקא הכרחי, כיוון שהוא נתון במובלע בלשון המיטאפורית שקדמה לו; ברם, זה בא להדגיש את ההארה האישית של העולם המופנם על־ידי ההעברה הדימויית מתחום לתחום. בהמשך אין גנסיין מפתח את המיטאפורה של ה„חשיכה“ באופן עקיב, וזו שהועלתה תחילה באמצעות „מוביל“ שמתחום הלבושים, חוזרת אף היא ומתאנשת, כשהמיוחסים לה הם אפיתטים המיוחסים בדרך כלל לחי („כשהיא מכונסה ומכווצת כולה“). בין כה ובין כך מדגישה „מוביל“ (שמעגל הקונטראציות שלו מרמז על ילד עזוב שהושלך וצנח) שוב את ההערכה הריגושית של תיאור הנוף. האילנות שנתפסו תחילה כ„רבים“, קיבלו על ידי הקשר הדימויי כתף — כתפיה דמות יחיד (גם כשם קיבוצי), מה

14 התבנית המיטאפורית הנוצרת על־ידי קשר שבין שם־עצם לתואר מתחום משמעות אחר (המשמש כאפיתט) אופיינית למדי ליצירתו של גנסיין.

15 וכעניין זה עיין:

E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 1956, esp. s. 59-64.

16 אולמן (S. Ullmann, Semantics, p. 214) מתאר תהליכים סימאנטיים שונים בלשון ומצביע על המעטק האנתרופומורפי כהחליף סימאנטי מיטאפורי מרכזי. אנו משתמשים במונח כדי להגדיר סוגי מובילים.

שממש, כדרך אגב, גם טישטוש התחומים בין העצמים, האופיינית לשעת-המעבר בנוף. אותו תפקיד ממלא גם צירוף דרמשמעי נוסף, שבאמצעותו משנה גנסיין, בהתאם להתרשמותה של העין הרואה, את מצב הצבירה של מושא ההסתכלות. המובן „צמרות“ מופיע בדרך כלל כמותנה במצב צבירה דומם. בהקשר הבא נזקק גנסיין לצירוף „היו מיתמרות“, ששני מובנים לו („וצמרותיהם הובלטו והיו מיתמרות באד הצח המכהיק“): מובן ראשוני ומילולי: מיתמרות — מזדקרות כתמר; וכמובן מיטאפורי, שמקורו בקשר החוזר בין „מיתמרות“ לבין „קטורת“ והקשור גם ל„תימרות עשן“ שמוכנו מתאבך, ומצב צבירתו — זרים. ההקשר „באד הצח“ מחזק דרמשמעותו של הצירוף, וזה מקרב את המראה לדרכי ראייתו של המתבונן בצמרות המאבדות מתוך הזדקרותן את מצב הצבירה הדומם ומתאחדות עם האד המקיף אותן.

„עיוות“ לשוני מעניין ביותר הוא המעבר מלשון סבילה ללשון פעילה בתיאור הצמרות. הצמרות „הובלטו“ ואחר-כך היו „מבליטות כל בר ובר לבדר“. אם במקרה הראשון השימוש בפועל אפשרי עדיין כפשוטו, הרי במקרה השני מקנה הפועל לצמרות שוב מימד אנתרופומורפי. ברם, עיקר תפקידו של המעבר מפעיל לסביל הוא, שוב, לעקוב אחרי המראה והרואה כאחד. כשבתיאור מושא-ההסתכלות כחלק של תבנית גדולה יותר (הצמרות כחלק של האילנות) נראה החלק כסביל ביחס לשלם, ובתיאור חלקי המושא עצמם נראה השלם כפעיל ביחס לחלקיו. הצמרות הוארו באופן מדויק מאד ומתוך עירנות רבה לכל תג ותג בדרך התרשמותו של המתרשם מן המצב המעוצב. העירנות והדיוק בקליטת הרשמים מדגישים את דמות המתבונן; ולמרות שעינו של זה (ושל הקורא) מופנית אל החוץ, הרי מחייבת אותנו הלשון הפיגוראטיבית לעירנות מתמדת כלפי הקולט דרכי קליטתו. לפיכך אין המעבר הצמרות שבעין לצמרות שבזכרון („צמרות של הזיה“) מפתיע כל כך. עולם „הזיה“ נוכח לכל אורך התיאור, והמעבר הישיר אליו רק מוציא מן הכוח אל הפועל נטייה מסוימת, שהיתה מובלעת בגוף הלשון.

בהמשך נזקק גנסיין לתיבה „נגוהות“ ומצרף לה שם תואר „קפואות“¹⁷. שם-תואר זה מקנה לתיבה „נגוהות“ משמעות של עצם קר, המצוי במצב צבירה של דומם. הפועל „הגיה“ המתייחס לצירוף מכניס מעגל קונטראציות נוסף ומשווה ל„נגוהות הקפואות“ אופי פעיל. עוצמת הצירוף נובעת דווקא מן היחס הבלתי הגיוני בין שלושת המרכיבים: התיבה הראשונה מפנה תשומת לבנו למושג חזותי (ישע' ט/9) שמצב צבירתו זרים (מבליח) והמשמש גם כמין מיטונימיה של „הכוכב“ שממנו יצא, כשהתואר משנה את מצב הצבירה ומוסיף גוון ריגושי חדש, והפועל חוזר ומעניק לעצם, שהוקפא ע"י תארו, מימד אקטיבי. האוקסימורון (Oxymoron — צירוף מיטאפורי המאחד דבר והיפוכו) המשתמע מן הצירוף „המוקפא המגיה“ מעורר תחושה של אימה. הצירוף כולו חוזר ומדומה ל„שיש חולם“; תארו של העצם אפשרי אך ורק אם אנו מייחסים נשמה לדומם, כך שהצירוף האנתרופומורפי חוזר ומטעים את הדרמשמעות, שהמספר התכוון להשיג בדרכי קליטתו של הגיבור ויחסו אל העולם. כללו של דבר: הצירוף „נגוהות קפואות“ הגיוני שעניינו: מה שקרוב לדממת הדומם הנצחי (הנגוהות קרובות קירבה מיטר נימית לכוכבים!) ומתגלה בניזילותו, חוזר ונעשה למת, כלומר מה שהיה זרים וחדל מזרמיתו (הקפואות), ולבסוף חוזר ונעשה פעיל (מגיה) טומן בחובו איזה כוח מאיים ונורא.

הרחבנו את הדיבור בנושא זה משום הצירוף „נגוהות קפואות“ אינו חד-פעמי, אלא חוזר כמה וכמה פעמים ביצירה. עד שמן הדין לכנותו „מוטיב מנחה“ (Leitmotiv). מושג זה שאוב מן המוסיקה ועניינו בספרות: ציור פיוטי, צירוף או משפט המופיע ביצירה גדולה בקשר אסוציאטיבי קבוע עם נושא מסויים. „מוטיב מנחה“ זה חוזר כמה וכמה פעמים (כתבים א', עמ' 256, 257, 258, 259, 327 ועוד). הטכניקה של ה„מוטיב מנחה“ היא אחת התחבולות המובהקות לעיצוב האחדות ה„חללית“ של היצירה, ובאמצעותה מתגבר המספר על הרצף הזמני של אמנות הלשון. היא כופה על הקורא להתייחס לתופעות הקבועות שברצף, המקנות לו אחדות נושאית וצורית. עניינו של ה„מוטיב מנחה“ הוא הקפסון השורר בעולם וכנפש הגיבור, עד שמשתמע ממנו, שהנוף הפנימי והחיצוני עומדים שניהם כאחד בסמין המוות. וראייה לדבר: „מוטיב מנחה“ זה מוביל אותנו מיד לשורת משפטים, שבהם נגלית תגובתו התמחה של

17 תיבה זו תדירה מאוד בשירתו של ביאליק במשמעות הפוכה. גנסיין נזקק לה כצירוף שלילי, המבשר את המוות, ואילו ביאליק משתמש בה כצירוף חיובי, המבשר את כוחות החיים („עם פתיחת החלון“: „זהר“, „פעמי אביב“, „משומרים בבוקר“ ועוד). התיבה מקבלת את משמעותה הריגושת ע"י ההקשר הפיגוראטיבי.

הגיבור על הנוף, שנידונה לעיל. התגובה ל„נגהות“ היא ש„ימי הילדות חלפו“ הפרחים שליבלבו נבלו. עדכם המיטאפורי של „הצמרות ההוות“ כציור שברמה המיטאפורית בהקשר זה פירושו „חלום הזוה“, נתבטל, ובעקבות זה באה שורה ארוכה של ציורי מוות המסמכים (כבקטעי נוף רבים אחרים) את הקטע. טישטוש התחומים בין חוץ לפנים בעיצובה של שעת מעבר בנוף מתפתח הולך לקראת ההפנמה השלימה, כשזו האחרונה מקבלת משמעות מסוימת: חוויית האבדן של האני.

מתיאור התפתחותה של הלשון הפיגוראטיבית בקטע אנו עוברים לקביעת כמה תופעות אחרות. נשוה תחילה את דרכי השימוש בפועל בקטע זה לדרכי השימוש ב„שמואל בן שמואל“. שם הטעמנו את שליטתו של האספקט הפרפקטי בזמני הפועל; כאן מתבלטים אספקטים אחרים. מבחינה צורנית מרבה גנסיין בצירוף פועל העזר, היה' או פועל־עזר אחרים עם הבינוני, כנהוג בלשון חז"ל: היה מסתכל, התחיל וזחל, היו צפים, היו מוקפים, היו מונחים, היו פזורות, היו ברורות ומבוררות וכו'. בצירופים אלה אין גנסיין מבקש ל סגן את היצירה לפי לשון חז"ל, אלא ליצור אספקטים של זמן, שאין להם בעברית ביטוי צורני סגולי. האספקט האחד הוא האספקט ה„מתקדם“ (הפרוגרסיבי), המבטא פעולה שהתחילה, היא בעצם עשייתה (כגון: „התחיל וזחל“) והאספקט השני הוא ה„נמשך“ (הדוראטיבי), המבטא פעולה הנמשכת והולכת (כגון: „היו פזורות“)¹⁸. הלשון העברית אין לה ביטויים צורניים מובהקים לתיאור אספקטים זמניים¹⁹; גנסיין ניסה מתוך צרכיו האמנותיים ליצור כמין תחליפים הולמים לחסרונה של הלשון בנידון זה. כוונתו האמנותית היתה להטעים את חדר־ומניוון של ההתרח־ שיות השונות; מתוך נסיון להתגבר על מיגבלותיה של אמנות הלשון כאמנות של זמן ניסה לבטל, כביכול, את מימד הזמן כרצף, כשהעניק לפעלים המעניקים ללשון „זמן“ אופי מיוחד, המטשטש את סוגה של הפעולה או את ראשיתה וסופה כאחד. הפעלים אינם מצביעים על פעולות הבאות בזה אחר זה, אלא על פעולות הקיימות בבת ראש. העין רואה את הדברים בעצם התרחשותם או כמתרחשים דרך קבע בחלל. תופעה סגנונית זו כמו התבנית השעברנית של המשפט מעידות שיהיה בין יחידות־משפט שונות (נבלו חלפו, ועיין לעיל בניחות המשפט: צבת וכר). צירופים אלה מדגישים את היסוד הריתמי בלשון ואת מצלוליה. הם אינם מתחייבים מן הקבע ואינם מרחיבים אותו במישור הקוגניטיבי (ההכרתי), אלא מעצמים כוחו הריגושי של הצירוף, מכיוון שהיחידה השניה היא בעלת תפקיד של העצמה ריגושת בלבד. ועוד: באמר צעות תבניות סימטריות אלה נשמרת המוסיקליות של המשפט המפוצל והאסימטרי, והן מכניסות סדר ריתמי במיבנה הפירידי המורכב. מוסיקליות זו שומרת ומחזקת את האחדות ה„אוויריתית“ (בחינת Stimmung) של הקטע המתחייבת מן האופי הלירי של לשונו הפיגוראטיבית ומטישטוש התחומים שבין האני והעולם האופייני לו. חלק הארי של הצירופים הללו הם תארי־שם או פעלים (בבינוני), המשמשים כאפיתטים של שמות העצם, והללו מופיעים גם בנפרד וגם כצירוף כפול המאפיין את העניין שהוא מתלווה אליו (כחולה וטהורה, צח ומבהיק). על כמה מתפקידיו של האפיתטון עמדנו בניתוח הלשון הפיגוראטיבית (רוחות

באמצעות זו החיבור. מגמה אחרת יש לתופעה הבאה: גנסיין מרבה בחזרות על מלים הנגזרות משורש אחד, כגון: בטל ומבוטל, ברור ומבורר. צלילים של אלה דומה ומשמעותיהן קרובות. כמו כן מצרף הוא מלים כעלי צליל דומה ומשמעות שונות (כגון: מכוסה ומכווצה) ויוצר באמצעים מצלוליים קשרים ריתמיים בין יחידות־משפט שונות (נבלו חלפו, ועיין לעיל בניחות המשפט: צבת וכר). צירופים אלה מדגישים את היסוד הריתמי בלשון ואת מצלוליה. הם אינם מתחייבים מן הקבע ואינם מרחיבים אותו במישור הקוגניטיבי (ההכרתי), אלא מעצמים כוחו הריגושי של הצירוף, מכיוון שהיחידה השניה היא בעלת תפקיד של העצמה ריגושת בלבד. ועוד: באמר צעות תבניות סימטריות אלה נשמרת המוסיקליות של המשפט המפוצל והאסימטרי, והן מכניסות סדר ריתמי במיבנה הפירידי המורכב. מוסיקליות זו שומרת ומחזקת את האחדות ה„אוויריתית“ (בחינת Stimmung) של הקטע המתחייבת מן האופי הלירי של לשונו הפיגוראטיבית ומטישטוש התחומים שבין האני והעולם האופייני לו. חלק הארי של הצירופים הללו הם תארי־שם או פעלים (בבינוני), המשמשים כאפיתטים של שמות העצם, והללו מופיעים גם בנפרד וגם כצירוף כפול המאפיין את העניין שהוא מתלווה אליו (כחולה וטהורה, צח ומבהיק). על כמה מתפקידיו של האפיתטון עמדנו בניתוח הלשון הפיגוראטיבית (רוחות

18 גם בכמה צירופים אחרים של פעלים ניכרת הנטיה לאספקטים אלה, כ ששני פעלים רצופים אינם מסמנים פעולות שונות, אלא את דרך הגשמתה של הפעולה בזמן (גשאה מוטלת, צפה ויצאה, ועוד).

19 ועיין:

E. H. Sturtevant, An Introduction to Linguistic Science, New Haven, 1947, p. 58-59.
סטרטיוונט מדגיש שדווקא הלשון הרוסית יש לה ביטויים צורניים מובהקים לאספקטים של „הזמן“. נראה שגנסיין מנסה למצוא אקויוואלנט עברי לצורות רוסיות.

פסקניות, נגהות קפואות, חשכה כבדה, צמרות הוות וכו'). אבל מן הדין שנדגיש בעקבות ר. כצנלסון²⁰, שריבוי האפיתטים הוא אחת התכונות הסגנוניות האופיניות ליצירתו של גנסי²¹. אפשר לומר, שבהתפתחות הסגנונית ניכר המעבר²² מלשון שיעקרה של שמות-תואר, ללשון שרובה שמות-תואר, שהרי גם הפעלים באספקט נמשך ממלאים תפקיד של שמות-תואר, משום שהם מורים על תכונתו הקבועה של העצם ולא על שינויים במצבו במקום ובזמן. הערתו של זיידלר²³ שהתואר מטביע חותם של התייחסות וזיקה אישית על חטיבת החוויה הנתפסת, היא מוצדקת. הסגנון המרבה באפיתטים כתואר-שם או כפועל באספקט דזראטיבי, הוא סגנון שאינו מתיך את המציאות המעוצבת מחוץ לזיקתה של הדמות הקולטת ותהליך ההפנמה, שתיאדנו מתוך התייחסות לתופעות סגנוניות אחרות, נשען בעיקר על תופעה זאת. ייחודה של הראיה הקולטת את המציאות מתוך זיקה אישית מאד, עד שהמציאות נעשית חלק של האישיות, והאישיות מובלעת במציאות, מתגלה גם בתופעה אחרת, שלא עמדנו עליה בניחות הקטע האחרון ושאליה מבקשים אנו לפנות מתוך עיון בקטע נוסף של הסיפור:

בניתוח הובילו רגליו מנקרה לנקרה ובקרוב יצא את שלשלת ההרים הנפתלה ונשאר ניצב ליד המסילה הרחבה והכבושה, שההרים היו לה מזה והמישור הפורה תגדול, שקמתו, האוכרת באופק אצל הכנפיים הפזורות של אותה טחנה רחוקה, כבר הלבנה ומקומות מקומות היתה גם קצורה ושכובה, מזה. הרחק-הרחק מאחוריו נשאר אותו ציבור הבתים והגגות, שנראו לו לפני זה מראש ההר, ומפה לא היה נראה באותה פינה אלא קילונה הגבוה והאלכסוני של אותה באד, אשר אצל בית הקברות הגרוד, שליד מסילה זו, ומאותה המולת רסיסים רחוקה לא נשאר כלום. פה היתה דממה גדולה וחמה להטה בגבורתה ואצל גללי הסוסים שבמסילה ניתרו וזוירים והרחק-הרחק בשדות הקצידי האובדים, נראו ראשי הקוצרים הקוצרות, ויש שמגל הבהיק משם כלפי חמה, וידדה פתאום תוגה ללב, אותה תוגה, הקוססת את לבו של אדם ביום סגרירי אפל, כשהגשם דופק בחלונות והלב הקורד הומה והוא מנחש, שלא הברירות בלבד הוא קוטב אסונו הנורא וכו'.

(כתבים א', "אצל", עמ' 329—330).

אנו מביאים קטע זה גם כדי לחזור ולאמת כמה מן התופעות שהבחנו בהן בקטע הקודם. גם כאן מתייחסים קטעי הנוף זה אל זה (הרים, קמה, טחנה, קילון באר, בית-קברות), והמספר מרבה בתארים כפולים (הרחבה והכבושה, קצורה ושכובה) ובכינויים רומזים סינסימאטיים (אאותה באותה). גם כאן חלה התפתחות בקטע מהתבוננות בלתי מעורבת, כביכול, במושא-ההתבוננות להפנמתו, או מגילוי של המושא כפשוטו להחדרה אישית של הוויית האני לתוכו. (קמה קצורה ושכובה, בית הקברות, דממה, שדות אובדים, המגל כסמל הקוצר הנצחי — תמונה קבועה למדי במסורת הספרותית). ולבסוף: ה"תוגה הקוססת", שהוא "מוטיב מנחה" המורה גם הוא על נושא המות²⁴. אגב, גם כאן מעניק התואר עצמות ופעילות לשם-העצם המופשט. הציורוף דומה מבחינה עקרונית לצרוף "נגהות קפואות". לקראת סוף הקטע חל עימות בין הנוף הפנימי (יום סגרירי אפל) לבין מה שמשמע מן הנוף החיצוני לקולטו על-פי חוקיות שהיא כולה של הקולט. בהמשך מעלה המספר את תגובתה הנפשית (הבריחה אל האשה שאינה מצילה מ"סופם הנורא") של הדמות על חוויית המוות, הכובשת אותה מפנים ומאחור²⁵. ברם, בנוסף לכל אלה בולטת כאן תופעה המאפיינת את סגנונו של גנסי, המנסה לתת לדמויותו צביון אישי מאד ולהעניק לקליטתן פרטיות וחד-פעמיות. כוונתי כאן דווקא לדרכי קליטת העצמים בנוף: העצמים אינם נתפסים כמו בקטע מתוך "שמואל בן שמואל"

20 ר. כצנלסון, מסות ודשימות, תשכ"ו, עמ' 39—40.

21 בתשע השורות הראשונות של הקטע מתוך "אצל" יש ששה-עשר שמות-תואר מובהקים, עם שגם כמה וכמה מן הפעלים משמשים בתפקיד דומה, ואילו בתשע השורות מתוך "שמואל בן שמואל" שנידונו כאן יש רק ארבעה שמות-תואר מובהקים.

22 עניין זה יש לבדוק גם בדיקה סטטיסטית.

23 H. Seidler, Allgemeine Stilistik, Göttingen, 1963, s. 100-101.

24 "המוטיב המנחה" של ה"תוגה" כשם-עצם או תואר — "נגים" מופיע בתדירות רבה למדי, עיין למשל: עמ' 317, 318, 319, 324, 330, 331, 332, 343, 344, 345, 346, 348.

25 כמה תופעות אחרות כגון: הציורופים היוצרים אספקט זמני מתקדם או נמשך, או ויהיבור כגודם מאחה, אינן תדירות כאן. כנגד זה מדבה המחבר כאן דווקא במלים של ההתבוננות (נראה). — ההתגלות של הנוף היא כאן מודרגת הרבה יותר מזו שבקטע הראשון.

כשלמיות סוגיות (מיטת אשתו, כרס, חלוק, וילון), אלא כהתגלותן לעין, שעשויה לשער את העצם כשלם רק מתוך היתפסות לחלקים הנגלים לה התגלות בלתי אמצעית. הטחנה מתגלה בכנפיה, הבאך בקילונה, הקוצרים בראשיהם ובמגלם — זוהי דאיה על דרך הסינאקדוכה, שבה נתפס החלק כמייצג את השלם. גם כשהמספר הופך את היוצרות, ונגלה לה לדמות, "ציבור הבתים" במקום הבתים הנפרדים או חלקיהם, נשאר המספר נאמן לעיקרון הסינאקדוכי ב"היפוך יוצרות" — השלם מייצג את חלקיו. סגנון זה בודה עומק פרספקטיבי, מדגיש את הזיקה האימפרסיוניסטית הבלתי-אמצעית אל הנגלה ומאפשר גם הוא על-ידי הברירה הסינאקדוכית של החלקים זיקה אישית יותר של המתבונן אל מושא ההתבוננות. במלים אחרות, ברירת החלקים נעשתה בהתאם להווייתו הפנימית של המתבונן (ולכן הקמה השכובה והקצורה, ובעיקר — מגל הקוצרים).

ב

לסיכום — התכונות האופייניות לסגנונו המאוחר של גנסי הן רבות מאד, ולא עמדנו אלא על מקצתן: בולט ביותר המשפט הפריודי-השעבדני, המביא להגדרת גומלין דינאמית של קטעי העולם הנתפס ולמאמץ לתפיסתו החד-זמנית והחללית, בניגוד לטבעה של אמנות הלשון כאמנות של זמן. כן נוטה גנסי להפנים את מושא ההסתכלות, תחילה במובלע באמצעות הלשון הפיגור דאטיבית וסגנון ה"התרשמות" המתבטא בריבוי אפיתטים, ולבסוף (כחולייית-סיום של כל יחידה) בגלוי, ע"י התייחסות ישירה אל הנוף, המפנימה את העולם ומטביעה עליו את חותם האישיות המתבוננת, שהווייתה היא — המוות. הווייה זו נגלית בשורה של "מוטיבים מנחים" (נגהות קפואות, תוגה) היוצרים גם קשרים ורציפויות נושאות מעבר ליחידות הקטנות יותר, ומקנים שלמות ליחידה הסיפורית כולה. הזיקה האישית של הדמות אל הוויית הנוף, המאפשרת ברירה אישית מאד בהווייה הנגלית, מתבטאת בברירה סינאקדוכית של חלקי עצמים מתוך העצמים המקיפים. הנטייה לעצירת הזמן לשם תפיסה חללית של המציאות ולשם הרחבת משך החווייה לעומת הזמן הפיסי, מתבטאת בשליטת אספקטים "מתקדמים" ו"גמשיים" של הפועל בקטעים מסוימים ובשימוש בורה-חיבור, כדי לפרוץ את גבולותיו ההגיוניים של המשפט. האחרות סימטריות, ריתמיות ומצלוליות.

גנסי עבר, איפוא, מראשיתו הנאטוראליסטית ועד לסופו כ"אימפרסיוניסט קר", בלשונו של ברנר²⁶, כברת דרך ארוכה. בראשיתו הנטוראליסטית הוא תופס את העולם (כרבים מסופרי ה"נוסח") ברצף של זמן, מתוך הדגשת הפער שבין "הדמות המתבוננת" לסביבתה ולעצמים המקיפים אותה; ואילו בסופו הוא ברא יש מאין — סגנון שאינו רק אישי מאד, אלא מהווה ביטוי לתפיסת חיים חדשה.

26 י. ה. ברנר, רשמי ספרות, האחדות, חרע"ב, כתבים ב', מאמרים, ת"א, עמ' 305-306.