

חמוטל בר-יוסף

תמונותיו של מספר

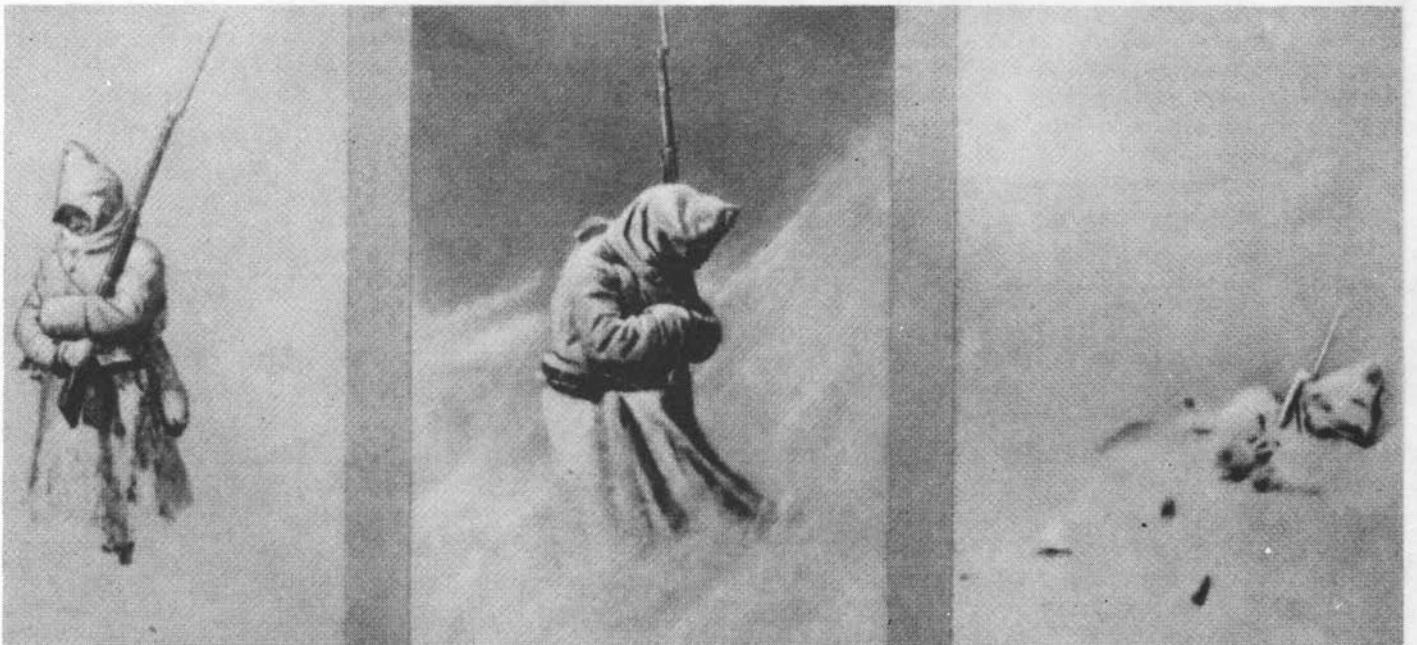
איזכור יצירות אמנות לא-ספרותיות
ותפקידן בפרוזה של גנסין

בצד שירים המנסים לשחזר במלים יצירות אמנות לא-מילוליות, כמו למשל שירו של בודליר "La Musique" (1857) שכתרתו המקורית היא "בטהובן", שירו של רילקה "In der Kapelle st. Wenzels" (1895), או שירו של אודן "Musée des Beaux Arts" (1930), המתאר את תמונתו של ברויגל "איקרוס" – אפשר למצוא גם בפרוזה דוגמאות לא מעטות לאיזכור יצירות אמנות לא-ספרותיות. ומכאן ראוי לעשות שלוש הבחנות: ראשית, בין איזכור גרידא ובין נסיון לשחזר במפורט את היצירה ואת הרושם שהיא עושה. כך, למשל, ב"סונטת קרויצר" של טולסטוי (1889) ממלאת הסונטה של בטהובן תפקיד מרכזי בעלילת הסיפור, אך היא אינה מתוארת בטקסט ואינה נזכרת בשום מקום מלבד בכותרת הסיפור, ואילו ב"טריסטן" של תומאס מאן (1903) מופיע תחילה איזכור של הנוקטורנו במי במול מז'ור אופוס 9 מספר 2 של שופן, ואחר כך פונה הגיבורה לנגינת "טריסטן" של וגנר (כנראה עיבוד לפסנתר של האופרה) והיצירה, ההופכת לכוה דמוני המניע את גורלה, מתוארת בהרחבה. שנית, יש להבחין בין איזכור היצירה על דרך הדימוי, כאסוציאציה של המספר או של אחד הגיבורים, ובין איזכור של יצירה כשהיא נוכחת בעולם הבדיוני וממלאת תפקיד בעלילה. כך, למשל, בנובלה "סרוזין" של בלזק (1830) הזמרת זמבינלה, שאינה אלא סריס, מזכירה לפסל סרוזין את פסלה של ונוס ואת פסל פיגמליון, וב"החטא ועונשו" של דוסטויבסקי (1866) אומר סודריגאילוב, שפני כלתו דומות לפניה של "המדונה הסיקסטית נית" של רפאל. ואילו ציורו של ז'ן לואי דוד "אפלס מצייר את קמפספה בפני אלכסנדר" העומד ברקע הנובלה "יצירת המופת האלמונית" (1831), גם היא של בלזק, מהווה ציר עלילה מרכזי לארועי היצירה.

כאפשרות ביניים, שבה ממזג איזכור היצירה את המישור הדמיוני ואת מישור הממשותף אפשר לראות מקרים, שבהם אסוציאציות מתחום הציור, המוסיקה וכד' מהוות מניע פסיכולוגי לפעולותיו של הגיבור. כך, למשל, בסיפור אחר של בלזק, "הנקמה" (1830), נערה מתאהבת בחייל ישן בגלל הדמיון שהיא מוצאת בינו ובין אנדימיון הישן בתמונתו של ז'ירודה, "אנדימיון". שלישית, ראוי להבחין, בעיקר בפרוזה, בין יצירות אמנות שלאיזכורן יש הנמקה ריאליסטית, למשל, כאשר מופיעות ביצירה עצמה דמויות של אמנים או כאשר יצירת-האמנות מאפיינת את עולמה הרוחני והתרבותי של דמות כלשהי או כחלק מעיצוב סביבתה ותרבותה, ובין יצירות אמנות שלאיזכורן

ההתייחסות של הטקסט הספרותי לטקסט ספרותי אחר ככאמצעי אמנותי היא תופעה מוכרת היטב בספרות, הן בשירה והן בפרוזה. את הטקסט הספרותי ה"חיצוני" אפשר לשלב ביצירה על דרך הרמזיה (אלוזיה), עלידי הבאת חלקים ממנו כלשונם או בשינויים. אפשר גם לאזכר אותו באמצעות הזכרת עניינים (כגון שמות גיבורים, מקומות וכד') המופיעים בו. רוב ההתייחסויות לטקסט חיצוני נעשות ללא זיהוי שמו ומחברו (אם יש), וזאת מתוך הנחה מוקדמת שלפיה הקורא יוכל לזהות את הטקסט ואת ההקשר ויוכל לקשר בינם ובין הקשרה של היצירה עצמה. לטקסט הנרמז או המאוזכר יכולים להיות תפקידים אמנותיים שונים, אבל לעצם האנונימיות שלו יש תפקיד בפני עצמו: זוהי מעין הזמנה ליחסי אינטימיות תרבותיים-חברתיים בין הסופר-המובלע לקורא-המובלע, יחסים המושתתים על הנחת צופן תרבותי משותף. בהנחת הסולידריות התרבותית בין הסופר לקורא המשתמעת מן האיזכור מובלעת לעתים גם מעין מחמאה משותפת לשניהם, הרומזת על רמת חינוכם והידע התרבותי שלהם, מחמאה הפועלת גם כאשר הקורא אינו מכיר את ההקשר המדויק, אך הוא מזהה את הרקע הכללי של האיזכור. מובן שהתחבולה פועלת רק אם ההנחות המוקדמות הללו מתקיימות. שינויים בהרגלי החינוך וההשכלה של קהלי הקוראים ובסולם הערכים התרבותי שלהם עשויים להפוך תחבולות כאלה לאבן-נגף המסכלת את היענותו של הקורא לטקסט. הדברים אמורים לא רק לגבי יצירות ספרות, אלא גם לגבי איזכורים מתחומי תרבות נוספים, כמו למשל התייחסות להיסטוריה, למיתולוגיה, לפילוסופיה ולפובליציסטיקה של העולם הקלאסי בספרות האירופית במאה השמונה-עשרה ומחצית המאה התשע-עשרה.

ההתייחסות ספרותית ליצירות אמנות לא-ספרותיות (ציור, מוסיקה, פיסול, אדריכלות וכדומה) היא תופעה שצמחה בספרות האירופית לקראת המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה על רקע הרעיון של "האחוזה בין האמנויות", רעיון שתחילתו במחשבה הרומנטית ושיאו בפואטיקה הסימבוליסטית. במסגרת זו יש משמעות פואטית לסוג האמנות שאותו בוחר הסופר לאזכר. לצמיחתה של תופעה זו סייעו, מלבד הרקע הפואטי, גם שינויים במסגרות ההשכלה, החינוך ותרבות הבידור, שהפכו את האמנויות היפות לחלק מכובד בצופן התרבותי של קהל הקוראים. על רקע זה יכול היה הסופר לצפות שהיצירות המאוזכרות תהיינה מוכרות, לפחות לקהל קוראים נבחר.



ורשצ'אגין, "על השיפקה הכל שליוו"

פחות אריות אפסי: הן לקורא העברי והן לסופר העברי בני אותו הדור היו האמנויות הלא-ספרותיות תחום, שגם אם היה מוכר, לא הפך לתשתית חווייתית-תרבותית המהווה מאגר של קונטציות משותפות. ביצירותיו של גנסין ובני דורו (ברנר, שופמן ושניאור המוקדם) אפשר למצוא רמזות ואף ציטוטים של קטעי שירה ברוסית, בשפת המקור ובאותיות קיריליות, עדות לכך, שהקורא אמור היה להכיר שירה רוסית, בומר ובדפוס. אצל גנסין בולט מספרם הרב של רמזות ואיזכורים ליצירות ולסופרים מהספרות האירופית הקלאסית, שהבנתם היא לעתים חיונית להבנת הנקרא, להומרוס (בטרם, 284), לאריסטופנס (אצל, 444), להורציוס (בטרם, 284), לשקספיר (בטרם, 222, 248 וכן כותרת הסיפור "מעשה באותלו"), לגתה (אצל, 425), לשילר (הצדה, 153), לגוגול (הצדה, 586), לטולסטוי (בטרם, 628), לציחוב (בטרם, 281; אצל, 436), לבודליר (אצל, 414) ואף לסופרים פחות ידועים כמו גלֶיב אוספנסקי (שמואל בן שמואל, 69), מיכאילוב-שילר (הצדה, 149) ואלכסיי טולסטוי (אצל, 448). מצויות גם רמזות לכתבים פילוסופיים: דקארט (אצל, 447, 463), קאנט (בטרם, 281; אצל, 391, 442, 466), קארלייל (אצל, 452), שופנהאואר (אצל, 261) וניטשה (בטרם, 268). בסיפורי גנסין מצוטטים גם כמה פתגמים בלטינית וקטעי שירי עם רוסיים, ויש אף התייחסות לקיסר מאקסימיליאן ולשוטה שלו (אצל, 382), שהיו גיבורים קבועים במחזה העממי האירופי.

כדי לאזן את התמונה יש לציין, שיצירתו של גנסין שופעת רמזות מקראיות, משנאיות ותלמודיות, הרמזות משירת ביאליק הן מרובות מאד, ויש גם איזכורים של יצירות וסופרים מן הספרות העברית בעיקר בסיפורו הראשון, "ג'ניה" וגם בסיום הסיפור "הצדה". כל השפע הזה של רמזות ואיזכורים ביצירת גנסין ראוי למחקר בפני עצמו, והוא מוזכר רק כדי להעמיד בפרופורציה נכונה את העניין שבו ידון המאמר: שלושה איזכורים של יצירות אמנות לא-ספרותיות - שתיים מתחום הציור ואחת מתחום המוסיקה - המופיעים בשלושה סיפורים של גנסין.

אין הנמקה ריאליסטית והן מנומקות במישור התימאטי או המטא-פואטי, דהיינו יצירות המתקשרות לנושא היצירה הספרותית או לכוונותיו הפואטיות-סגנוניות של הסופר. כדוגמה לאפשרות השניה אפשר לראות את כותרת הרומן של אנדרה ז'יד "סימפוזיה פאסטוראלית" (1925): הבחירה ביצירה זו של בטהובן דוקא אינה נובעת מהנתונים של העולם הבדיוני. עיקר תיפקודה הוא ביצירת קשרי משמעות אירוניים, המבליטים את היחסים המוזיפים של הכומר לנערה העיוורת. הכותרת רומזת גם במישור המטא-פואטי על מגמתיה הסגנוניות-רטריות של היצירה, התורמות אף הן לאפקט האירוני. באופן דומה מתפקדות כותרות שירים מסוג "רקוויאם" של רילקה, ובשירה העברית - "נוקטורנו" של טשרניחובסקי (1900), או "הרואיקה" של א"צ גרינברג (1925).

בסוג זה של איזכור היכרותו של הקורא עם היצירה המסוימת לעתים אינה נחוצה לשם פיענוח משמעותו של האיזכור ולשם הערכת תרומתו להקשר. הבנת משמעותה המילולית של הכותרת (רקוויאם - תפילת אשכבה, נוקטורנו - שיר לילה וכו') - יכולה להספיק להבנת תיפקודו התימאטי של האיזכור, אם כי היא אינה מספיקה להבנת תיפקודו המטא-פואטי. אפשריים, כמובן, מקרים שבהם איזכור היצירה מנומק גם במישור הריאליסטי, גם במישור התימאטי וגם במישור המטא-פואטי, ובמקרים כאלה יש מקום לברר, איזה מהמישורים הללו הוא הדומיננטי.

ההבדל העקרוני בין ההתייחסות של הטקסט ליצירות ספרות ובין התייחסותו ליצירות מאמנויות אחרות הוא בכך, שבמקרה השני לא ניתן לשלב בטקסט חלקים מהיצירה עצמה. אפשרי רק שיחזור מילולי המייצג את היצירה או חלקים ממנה, וכן תיאור ההתרשמות שהיא מעוררת. אפשרי גם איזכור שם היצירה במובלט או בדרך אגב, אם או בלי שם מחברה. כאמור, איזכורים מסוג זה מניחים קורא בעל התמצאות רחבה באמנויות הלא-ספרותיות, קורא שהשכלה בתחום אמנויות אלה היא חלק מובן-מאליו מחינוכו ומתרבותו. אין פלא, שהסיכוי למצוא איזכורים כאלה בספרות העברית של ראשית המאה הוא

תמונתו של וורשצ'אגין "על השיפקה הכל שליו" ב"סעודה מפסקת"

ל סיפור "סעודה מפסקת" (1905) יש תת-כותרת, "תמונה", והוא מתאר ערב יום כיפור בבית ר' נוח וביתו גיטל. ר' נוח מתכונן ללכת לבית הכנסת ואילו גיטל שרועה ללא תנועה על מיטתה, שקועה בזכרונות על האם שנפטרה לפני פחות משנה. גיטל היא תלמידה אקסטרנית וצמחונית מושבעת. שום קונפליקט אינו מתעורר בין האב לבת במועד רגיש זה של השנה. האב הוא איש רפה וסובלני והוא מתייחס לבת בעדינות ובהערכה. הבת עומדת ליד החלון שקועה בהזיות רומנטיות כשהאב חוזר מבית הכנסת. במלים מגומגמות הוא פונה אליה בבקשה שתצטרף אליו לארוחה מפסקת בשירת "אנוכי...אתי...אתי..." וכאן מגיעה גיטל לתודעת-אמת פתאומית ואכזרית, שאינה מנוסחת במפורש: "גיטל הלבנה כסיד. כמכת-שמש קרעה את מוחה מחשבה שחורה ותהומנה. החלון, אשר נגדה (אותו חלון שבו קודם לכן נשקפה לה "כיפת שמים טהורה וחופשית", "חבי" נדמה לה רגע למרובע שחור ככותל הלבן" (129). ושניהם, האב והבת מתפרצים ביללת-ככי משותפת. הסיפור פותח בכניסתו הזזה של ר' נוח לחדרה של הבת ובמראה החדר הנגלה לעיניו:

"בחדר נפקד סדר, על הקומודה השחורה והמתנוצצת לנוכח הפתח צוברו חומרים חומרים ספרים מכורכים ובלתי-מכורכים, גליונות עתונים ומחברות; על הרצפה התגוללו פה ושם קטעי נייר כתובים ובלתי-כתובים, מכווצים וחלקים; על יד המיטה למראשותיה כרע ספר פתוח וגבו למעלה; על השולחן, הנשען אל הראי בין שני החלונות לנוכח המיטה, התנוסס גלבוס בטבורו, אטלס גדול בקצהו ועליו חוברות נייר כתובות, חלקות ומחוקות, ספרים דקים, שלמים וקרועים; על הקיר מעל לקומודה היתה תלויה התמונה של וורשצ'אגין: "על שיפקה הכול שליו"... כל האוסף המרגיז הזה היה מואר באור שמש הצהרים, אשר הפיל עליו פה ושם רצועות, רצועות צהובות מבהיקות." (122).

במבט ראשון נראה, שגנסין נוקט כאן תחבולת אקספוזיציה ריאליסטית מוכרת: הוא מציג את הדיירת באמצעות תיאור מטונימי של חדרה. יחד עם זאת התיאור משקף גם את הרושם שהחדר משאיר על האב המתכונן בו. בתוך "כל האוסף המרגיז הזה" התמונה בעלת הכותרת "על שיפקה הכול שליו" עשויה להיראות כיוצאת דופן. קורא שאינו מכיר את התמונה ישער-אולי כי התמונה מתארת מראה נוף אידיילי ליד נהר ויבין את צירופה לשאר הפרטים המאכלסים את החדר כתחבולה אירונית. הוא יוכל לראות בה גם רמז לפן נוסף, רך יותר, באישיותה של גיטל, בצד השאיפות הסוערות והמבולבלות להשכלה כללית, המרחיקות אותה מעולמו של האב. לאמיתו של דבר התמונה היא טריפטיכון בשחור-לבן - וליתר דיוק: באפור-לבן - והיא מתארת שלושה שלבים בגסיסתו של חייל רוסי בשלג. הטריפטי כון מתאר את ההיטשטשות ההדרגתית של דמות החייל על הרקע הלבן של השלג, ועיקר הרושם נובע מהניגוד בין הקיפאון והשלווה לכאורה בנוף ובתנוחת הדמות, המתוארים בגוני אפור-לבן מונוטוניים, ובין ארועי המציאות הדרמטיים הנרמזים בה. שמה של התמונה במקור הוא "Ha Wunke bcē nokoe!" (המרכאות וסימן הקריאה במקור), והיא צוירה בשנים 1878-1879 ע"י הצייר הרוסי ווסילי ווסילייביץ' וורשצ'אגין (1842-1879) בעקבות תמיכתה של רוסיה במרד הסרברבולגרי בתורכים (1876-1877), תמיכה שלווה בהתערורות פאן-סלאוויות גדולה ברוסיה. וורשצ'אגין נמנה עם קבוצת הפרדוויז'ניקי, קבוצת אמנים בעלי קו ריאליסטי קיצוני ובעלי אידיאולוגיה פאציפיסטית. בציוריו משנות השמונים והתשעים הביע את מחאתו נגד

מוראות המלחמה שלתוכה נקלעה רוסיה. בציורים אלה מתוארות זוערות המלחמה באמצעות נופים דוממים ודמויות סטאטיות. איזכורה של תמונה זו בתיאור החדר מוסיף אפוא פרט חשוב באיפיון אישיותה של גיטל: הזדהותה הפאסיבית עם תנועת מחאה פאציפיסטית רוסית. בהמשך מתואר האב כשידיו מסירות בתנועה מיכאנית את המפה מן השולחן, והפמוטות נופלים ברעש. כך נוצרת תקבולת בין דחפי המחאה המודחקים של הבת ושל האב. ואולם עיקר חשיבותה של ההיכרות עם התמונה הוא בהבנת משמעותה התימאטית והפואטית: נושא התמונה, מלחמה המתנהלת למרות רצונם של הלוחמים, מתקשר לנושא הסיפור. כמו החייל הרוסי שבתמונה קיטל ואביה הם קורבנות של מלחמה היסטורית, שהעמידה אותם משני צידי מיתרס בניגוד לנטיות ליבם האמיתיות. גנסין מבקש לעצב בסיפור מוקדם זה את ניתוקם של ניגודים אידיאולוגיים סטריאוטיפיים מהמציאות האנושית, אולי בהשפעת דוסטויבסקי.

בתמונתו של וורשצ'אגין אפשר לראות גם רמז לכיוון הפואטי שאליו פנה גנסין בסיפור זה, בדומה לשני הסיפורים הנוספים, "בבית סבא" ו"הצדה", השייכים לאותו שלב בכתבתו: בדומה לוורשצ'אגין מנסה גנסין בסיפורים אלה לעצב תמונת מציאות אפורה וסטאטית, שמתוכה בוקעים אפקטים דרמטיים קיצוניים, הנגרמים על ידי רגעים נדירים של מודעות-עצמית. ברגעים אלה הופכת תמונת המציאות בסיפור מתמונה מונוטונית באפור-לבן לרישום עז בשחור-לבן. גיטל מצויה במצב של שכיבה או ישיבה לאורך כל הסיפור וגם בסביבתה, המצוירת בצבעי לבן, אפור ותכלת, לא מתרחש שום דבר שהוא בגדר ארוע מיוחד. הסיום מתאר, בניגודי שחור-לבן אוקסימורוניים, את הלם המודעות של גיטל לחוסר המשמעות של הניגוד בינה ובין אביה.

תמונתו של בקלין "החורשה הקדושה" ב"טרם" וב"אצל"

ב פרק החמישי של "בטרם" (1909), שבו אפשר לראות את פרק השיא בעלילה, מתוארת התמסרותה של מילי לאורי אל, שאינו מסוגל להיענות לה. לפני ההתמסרות מילי מסתובבת בחדר בחוסר מנוחה "ואגב נשארה ניצבת אצל המיטה והתחילה פתאום מסתכלת בשום-לב, כנראה, אל התמונה הגדולה של 'החורשה הקדושה' שבקיר" (279). ההתבוננות בתמונה מביאה אותה לכדי בכי, אוריאל מנסה לנחם אותה, ואז היא קוראת "מאמא! מאמא!" קריאה המעבירה רטט ביצוריו של אוריאל. הקריאה נשמעת באוזניו כ"תפילה טהורה שבלחש" (280), אם כי תפילת-שווא.

"החורשה הקדושה" הוא שמה של תמונת שמן גדולה של הצייר השוויצרי ארנולד בקלין (1877-1910, Böcklin). ציוריו של בקלין היו פופולריים מאד באירופה בכלל וברוסיה בפרט בראשית המאה. התמונה המסוימת זכתה לפופולריות מיוחדת ברוסיה אולי משום שתופעת כריתת חורשות ובוסתנים באחוזות אצילים מתמוטטות העסיקה את דעת הקהל והופיעה גם בספרות כסמל להתדרדרות מצבה של החברה הרוסית. הנושא מופיע, למשל, ב"אנה קארנינה" של טולסטוי כעניין צדדי¹, וב"גן הדובדבנים" של צ'חוב כמרכז העלילה.

1. לעניין זה ראה מאמרי "דבעים סמליים בסיפור גנסין" העומד להתפרסם במחקרי ירושלים, האוניברסיטה העברית בירושלים.



בקלון,
החורשה
הקדושה.

המיני. כריתת החורשה היא גם קיצו של אידיאל גברות פראית, קדמונית ושולטת, המתגלם, אליבא דניטשה, בסאטיר הדיוניסי. בנוסף לכך נושאת החורשה גם משמעות של קדושה וטוהר: היא מתוארת כמה פעמים בצבעי שחור-לבן כ"שולטת בכיפה" או "מושלת בכיפה". דימוי זה של החורשה לכיפה שחורה או לבנה – (לולי החזרות עליו יתכן שלא היה מורגש כלל, שכן הוא מופיע בצורת גיב) – מעביר אותנו לפרק הפתיחה של "בטרם", שבו מדבר אוריאל אל "אותה כיפה השחורה והרפה" שהיה נוהג לחבוש לראשו בעבר, והוא אומר לה: "את רואה, כיפה? אני לא מתי" (212-213). החורשה מתקשרת אפוא במכלול שלם של משמעויות סמליות ושל ערכים שעליהם היתה מיוסדת הווייתו הנפשית של אוריאל בימי נעוריו. אוריאל מבקש לשוב ולהחיות הווייה זו ב"מולדת" של בית הוריו, אך כאן מחכה לה גזרדין מוות סופי. הטראומה העוברת על אוריאל בבית ההורים ובנוף הנעורים מספקת הסבר לחוסר-היכולת שלו ליצור מגע של ממש עם מילי וגם עם שאר הדמויות, נשים וגברים, שהיו חלק מעולם נעוריו: העולם הזה נכרת מזמן בתוך נפשו של אוריאל. מילי, כמו שאר הנשים ב"בטרם" (ואפילו שרה-רייזה הזקנה) היא שמורה של חיוניות רעננה שהגברים בסיפור זה ניתקו ממנה. החורשה ומילי מייצגות אותה הוייה חיונית-מקודשת שלאוריאל כבר אין כניסה אליה.

תמונת "החורשה הקדושה" מופיעה בסצנת ההתמסרות של מילי הן כמטונימיה לנפשה של מילי והן כגילום סמלי של אפשרויות אבודות. הבכי של מילי מבטא את מודעותה האינטר איטיבית לניתוק שבין עולם החוויות המובע בתמונה ובין המצב הממשי שלה ושל אוריאל. אותה תמונה מאוזכרת פעמיים, באופן עוד יותר מובלע ואגבי ב"אצל". בפעם הראשונה – לקראת סיום

בתמונתו זו של בקלון, שהירבה לצייר על נושאים ספרותיים, מיתולוגיים ודתיים, מתואר טקס דתי אלילי הנערך ליד מזבח ביער. ליד המזבח המעלה עשן כורעות שתי דמויות עטופות לבן, ושורת דמויות אחרות, גם הן בלבן, צועדת לעברן. נושאה של התמונה קשור באירועים שקדמו לפגישה עם מילי והמתוארים באותו הפרק: אוריאל מגיע לפגישה עם מילי לאחר שעבר טראומה קשה תוך כדי שיטוטיו בחיק הטבע. הוא גילה שחורשת נעוריו האהובה נכרתה. אוריאל בורח מבית הוריו מיד ביום הראשון לאחר בואו. הוא יוצא לטבע כדי להיפטר מ'מועקת ההמייה הקשה והטורדנית' ש'היתה לו חצת את הלכבות הפור-חיים' (264), והוא מבקש להשיב לנפשו את הטוהר והחיוניות בנוף ההרים והנחל. ליד הנחל הוא פוגש בקורבני החובש, גוי שהיה משאיל לו ספרי קריאה, ואז הוא נזכר "באותה חורשת האורנים, שהיתה תמיד מאפילה בראש ההר הגדול, שבשפת הנחל שאצל סמצי" (265). אוריאל פונה לכפר סמצי כדי לבקר את אנטיפ ידיד נעוריו, בנו של קורבני, אבל בדרך הוא מגלה לתדהמתו ש"חורשה נהדרת וגאה זו, שהיתה מושלת בכיפה בשדמות הרחבות הללו, אותה חורשת קדומים איתנה, שהיתה ניצבת פה וכובשת מרחוק את נשמת האדם בגבורתה" נכרתה. (267)

אוריאל תופס את כריתת החורשה כגזרדין-מוות על משהו בתוך עצמו: "חהח... פאנוס! אלילי המגודל פרא פאנוס! הטרם תראה כי אבדנו – כי אני ואתה אבדנו יחד?" (268) קריאה זו של אוריאל מהדהדת, כפי שמציין דן מירון, את הקריאה "פאן הגדול מת" שאותה מביא ניטשה ב"הולדת הטרגדיה" כחזות אנאלוגית לקריאה המודרנית – "מתה הטרגדיה! ועמה אבדה מן העולם עצם השירה!". אוריאל מכנה את האל פאנוס גם בשם "תישי השכול", ובכך הוא רומז על הקשר בין דחף היצירה ובין הדחף

חלקי את השקפותיו האסתטיות של פרישמן, ש"גילה" את גנסין ופירסם אותו, ולו אף מוקדש הסיפור.

"סצנות בחורשה" ו"מנגינת המוות" ב"אצל"

ב פרק השני של "אצל" מגיעה זינה לביקור בבית האחיות וירה ורוחמה. היא מתעניינת לדעת מי מנגן בפסנתר הניצב בחדר ווירה מספרת, שרוחמה חדלה לנגן לאחר שנים לימוד למרות שניגנה בכישרון רב. היא שמעה את נגינתה הנפלאה של דינה, ומאז אפילו לא ניגשה אל הפסנתר. זינה מנסה להשפיע על רוחמה שתנגן משהו, וכשזו מסרבת בתוקף ניגשת וירה אחותה לפסנתר ומנגנת. נגינתה של וירה מעוררת ברוחמה (לראשונה) את חיית הטרף שבה: "הכיטה האורחה ממקומה את אותה קטנה ותפשה באישוניה הנדלקים שירתה כלפי אחותה זיק אחד, שהיה משונה במקצת, זיק לוחט וצהבהב, שהגיח מאיזה מחבוא אפל, כנמר שוחר זה, המגיח ממאורתו ומיד נגזו" (42).

זינה אינה מתקשה לזהות את היצירה: "יפה... כמה יפה... הריזו מנגנת את ה'סצנות שבחורשה'" (403). יצירתו של שומאן, ששמה המקורי הוא "סצנות יער" ("Waldszenen" אופוס 82, התחברה בשנים 9-1848) היא מחזור קטעים קצרים לפסנתר, המהווה מעין המשך ל"אלבום לבני הנעורים". את הקשר בין שמה של יצירה זו ובין עולמו של הסיפור אפשר לראות, שוב, במוטיב החורשה, המשותף ליצירה המוסיקלית ולתמונה המצוירת. בכך מתחזקת ההנחה, שיצירות האמנות ומצב היצירתיות האמנותית (כאן - הנגינה, וראה גם תגובתו של אפרים לסיפורו של קלמר, עמ' 437) מוצגות ב"אצל" כסיכוי יחיד להיאחזות בהווייה המוחלטת-המקודשת המעניקה ערך ותכלית לחיים. ואולם מי שמכיר את היצירה יוכל למצוא קשר נוסף: הקטע היפה והמפורסם ביותר מתוך סדרת "הסצנות בחורשה" מכונה בשם "הציפור כנביא". הציפור הוא סמל מרכזי ב"אצל" והוא מופיע לאורך הסיפור כולו בעשרות ואריאציות המעצבות שלבים בביוגרפיה הנפשית ובהתפתחות התודעה של אפרים ואופציות רוחניות שונות שביניהן הוא מתלבט. קולה הצורם של הציפור מופיע מיד בפתיחת הסיפור כנבואה מבשרת רעות ("בשדמות הרחבות שנשמו בדומייה הכבושה שבלילה ואפלוליתו הרווייה ניסרה פתאום איזו ציפור נסירה צרודה ומרוגזת" (379)), ואילו בסיום הסיפור נשמע קול ציפצוף שליו של ציפור נמה יחד עם קריאתו הרחוקה של התרנגול (485). קולות הציפורים ב"אצל" הם קולות האמת הפנימית של אפרים, ובמובן זה הם קולות "נבואיים", שהכנת משמעותם המגוונת היא מפתח חשוב בהכנה המלאה של הסיפור.

האירוע המסיים את "אצל" הוא ביקור-שיטוטו של אפרים בלילה בדירתה הריקה של דינה המתה. שם הוא שומע לפתע נגינת פסנתר של יצירה, שדינה היתה נוהגת לנגן, "מנגינה נוגה וחולמת, שהיו קוראים לה מנגינת המוות" (482)². כאן מופיע תיאור מפורט למדי של המנגינה ושל הרשמים שהיא מעוררת באפרים, בין השאר באמצעות מטאפורות אפיות נרחבות, המעלות את מוטיב מות-אוהבים: "פתאום התחילו האקורדים שבפנים

2. יתכן שהכוונה ל"מארש האבל" (Danse Funebre) מתוך הסונטה ב' סי במול מינור אופוס 35 של שופן, או ל"ריקוד המוות" (Totentanz) של ליסט (מס' 457 ברשימת יצירותיו), יצירה לפסנתר ולתזמורת המ' בוססת על מוטיב ה"Dies irae", מוטיב החוזר ומופיע בכמה מיצירות תיו של ליסט וגם בסימפוניה הפאנטסטית של ברלית.

הפרק הרביעי, שגם הוא פרק שיא: מתוארת בו ההתמסרות של דינה לאפרים, ובתוכה משולבת כדגרסיה ההיזכרות של אפרים ברושם הקשה שעשו עליו בילדותו נישואי אחותו טילי. היזכרות זו פותחת ומסתיימת במלים "זוהי, כנראה, תמציתה של אותה אהבה שהם מדברים בה" (454, 456). לאחר שאפרים דוחה את התמסרותה של דינה הוא נשאר שקוע בהרהורים מדכאים על הנישואים ועל החירות, ויחד עם זה הוא מוכה תוגה וגעגועים לדינה. וכאן מופיעה הפיסקה הבאה:

"ופתאום קרס, כמי שפקו ברכיו, וישב וקפא בקצה המיטה. היתה אדרתו לכבושה לו רק לשמאלו וימינו נשארה קופאה ותלויה כפתח שרוולה ופניו היו חווים והיו כמקשיכים והיו מכוונים כלפי איזו בהרת כתומה, שריפרפה וריפרפה וטירדה אותו במקצת. זו היתה אותה בהרת כתומה, שהטילה חמה יורדה בחורשת האורנים המשוחים, אשר בתמונה שעל הקיר אשר לנוכח, והיה שם גם דבר אחר זולתה - ושניהם יחד טרדוהו, כאילו ממרחקים, ולא נתנו לו לצבור את חוטי איזו הרהורים חשובים ביותר, כפי שנדמה לו, שהיו ניתקים וניתקים ממנו באיזו משוכה, כזו שאתה מוצא בקרני השמש הפזיזות. ייסורים! ייסורים! פתאום נאקה נפשו בתוכו ופניו חזרו לראות נכוחה.

הוא לחש:

- רוחמה...

זו נמצאה ניצבת לא רחוק מהפתח... "וכו" (461-462).

במצב זה של דיכאון צצות לנגד עיניו של אפרים, כמעט בעת ובעונה אחת, תמונת החורשה הקדושה ודמותה של רוחמה, המתוארת בסיפור כממשיכת דרכה ויורשתה של דינה. רוחמה מצליחה לעורר באפרים את "אותה רכרוכית חמה" (שם), שאותה איבד יחד עם הוויית הנעורים ועם היכולת לאהבה ולמגע אנושי, אם כי היא עצמה הופכת בהדרגה מדמות ציפורית לחיה טורפת, תהליך המאפיין את כל הנשים האוהבות ב"אצל". התמונה חוזרת ונזכרת בפגישה של אוריאל עם נחום ברבש, אחיה של דינה, שמפיו נודע לאוריאל על מותה של דינה (473). לפני שמתברר עניין זה מבקש אוריאל מנחום שיספר לו על דינה, ותוך כדי דיבורו של נחום הוא רואה אותה בדמיונו "ניצבת נכחו לכבושה באדרתה האפורה וכשאל הצחור שלה". ולהלן: "היתה חורשת הארנים המשוחה, שבתמונה אשר בקיר שלנוכח, כתומה מנגוהות קרני חמה נלאות שלאחרי הצהרים, והיא היתה מושכת ומושכת את כסייתה לידה" (473). בשני תיאורי התמונה האחרונים הופך אור השמש הממשית לחלק מהתמונה המצוירת ובוהק התמונה המצוירת ("המשוחה") הופך לחלק מהאור הממשי בחדר. התמונות זו בין אור השמש ובין התמונה, גואלת, כביכול, את עולמה של התמונה ממשור הבדיון - מישור הפאנטסיה והחזון - והופכת אותה לאפשרות ממשית וחיה. הכהרת הכתומה מפריעה לאוריאל להמשיך לשזור את הרהוריו על הקשר בין אהבה למוות, הרהורים שיובילו להתאבדות ("איזו הרהורים חשובים ביותר") ומעוררת בתוכו הרגשת שוכבות, מתוך, ולמרות, הייסורים.

לאיזכורה של התמונה בשני ההקשרים ב"אצל" יש אפוא משמעות שונה מזו המופיעה ב"בטרם": כאן התמונה אינה מייצגת אפשרויות אבודות, אלא להיפך, היא מצביעה על פתיחת אופציות המצדיקות את המשך החיים ונותנות להם תכלית חדשה. יצירת האמנות ההופכת לחלק מהממשות הבדיונית מופיעה לנגד עיניו של אפרים כנצנוץ של גאולה. הרעיון שהיצירה האמנותית ולא האהבה היא ההופכת את החיים לבעלי משמעות וערך הוא אחד הרעיונות החיוביים המרכזיים המובעים ב"אצל". המשמעות השונות של אותה התמונה עצמה בשני הסיפורים הן מסימני התפנית המסתמנת ב"אצל" לעומת "בטרם" בכיוון אידיאליסטי למצוקתו של הגיבור, כיוון ההולם באופן

Vogel als Prophet.

Langsam, sehr zart. ♩. 68.

עמוד הפתיחה של הקטע "הציפור כנביא" מתוך "סגנות היער של שומאן"

הומים ונישאים בזה אחר זה ר היתה כל המייה והמייה במיוחד חדרת אל הנפש ומצננת אותה, כרוח קרה זו, הפורצה מהכוכים האפלולים שבשדות הקברות, הי נשכחים מני רגל, וחובקה בקר תה הזרה את ברכי הנודד היחי די/... / מנגינה נוגה וחדרת למ צולות הומות ומלאתי צלילי ח לום רחוק, החותר וחותר במשב רים השחורים וקר - אותו ח לום מתחולל ורוח תאניה שוק קה, שהיאוש הגדול מחיש תמיד מפלט אלי, מדי בואו אל קצו השחור' (483).

לפנינו נסיון לשיחזור מילר לי, באמצעים רטוריים, תמוניים ואחרים, של צלילי הפסנתר, ב דומה לתיאור נגינתה של הגב רת קלייטראן ב"טריסטאן" של תומאס מאן. ("אצל" נכתב תשע שנים לאחר פירסום ב"טריסט טאן"). זהו מעין אקורד סיום של העלילה, שעם תחילתה סירבה רוחמה, כזכור, לגשת אל הפסנתר ולנגן. מנגינת המוות שמשמיעה רוחמה היא בעלת חשיבות תמא טית מרכזית: היא התגשמות של אותה חירות, שבתחילה נראה היה לאפרים שרק על ידי הת אבדות ניתן להגיע אליה, ואילו אחר כך הוא מגיע למסקנה, ש"היצירה מהחיים" אפשרית

היצירה הספרותית והן כרמוז למגמה פואטית סגנונית. ואולם, יש בין האיזכורים המופיעים בסיפורים השונים גם הבדלים, הקשורים בהתפתחות דרכו הספרותית ונטיותיו הפוא טיות של גנסין: ב"סעודה מפסקת" וב"בטרם" האיזכורים מופיעים כבדרך אגב, ללא תיאור מפורט וללא נסיון לשחזר את היצירה או את הרושם שהיא עושה על המתבונן. זאת ועוד: התמונות המופיעות בשני סיפורים אלה אינן משמשות גורם מפעיל מרכזי בתנועת העלילה. לעומת זאת ב"אצל" מופיע תיאור מפורט המשחזר את המוסיקה ("מנגינת המוות") וגם תיאור חלקי של התמונה ("החורשה הקדושה"), ומה שחשוב יותר - ליצירות האמנות ב"אצל" יש תפקיד חשוב ואפילו מכריע בעלילה. הבדל מעניין נוסף הוא בהתייחסות הערכית המשתמעת מהיצירה הספרותית כלפי יצירות האמנות המאוזכרות. אין זו הערכה להישג האסתטי של יצירת האמנות אלא לתקפותו של העולם הרוחני-אידיאלי המעוצב בהן בתוך המציאות המתוארת ביצירה ספרותית. ההזדהות של הגיבור עם תמונת המציאות המוצגת ביצירת האמנות ועם חוויית היסוד המובעת בהן היא העומדת בפני מבחן האמת. ב"סעודה מפסקת" וב"בטרם" מתברר, שהתמונות מנותקות מהמציאות, הזדהותו של הגיבור עימן היא אשלייה, והסיפור מתאר את ההתפכחות המכאיבה. לעומת זאת ב"אצל" מתוארת ההתמוגגות בין יצירות האמנות ובין המציאות הממשית כגאולת המציאות מאי-ממשותה.

גם בחיים עצמם (466). המוסיקה כאן, לא כמו ב"טריסטאן", היא כוח המניע לחיים ולא למוות. את מנגינת המוות שמנגנת רוחמה אפשר להבין גם כסמל מטא-פואטי למגמתו האמנותית של גנסין ב"אצל": הנושא הכפול, מוות ואהבה, מטופל בנובלה זו בפאתוס פוסט-רומנטי ובחוסר חוש הומור שאינם אופייניים לשאר יצירותיו, כנראה בהשפעת מגמות שמקורן באסתטיקה ובספרות הגרמניות בנות התקופה (ניטשה, ואגנר, תומאס מאן), ואשר פרישמן היה נציגן העיקרי בביקורת העברית. אם ננסה לסכם את אופיים ותיפקודם של איזכורי היצירות הלא-ספרותיות בסיפורי גנסין נראה, שיש להם כמה תכונות משותפות: כל היצירות המאוזכרות נוכחות כפרטים "ממשיים" בעולם הבדיוני. היכרות ממשית עם היצירה המסוימת נחוצה כדי להבין את משמעותה ותיפקודה בסיפור. היצירות הן אמצעי לאיפיון-עקיף של חיי הנפש של דמויות או שהן מייצגות את המשותף בעולמן של שתי דמויות. התמונות והיצירות המוסיקליות הן חלק מסביבה רוחנית-תרבותית של גיבורי הסיפור, צעירים וצעירות יהודיים משכילים, שתרבות אירופה הפכת לחלק מובן-מאליו מחייהם ומעולם האסוציאציות שלהם. במובן זה יש לכל היצירות המאוזכרות הנמקה ריאליסטית אם כי היא דומיננטית יותר ב"סעודה מפסקת" מאשר בשני הסיפורים האחרים. יחד עם זאת מתפקדים כל האיזכורים גם במישור הסמלי, הן כחלק מהמערכת הפיגורטיבית הבונה את משמעותה ואת נושאה של