

(על תימה אחת ביצירת גנסין)



שעה שהיתה הביקורת העברית נדרשת ליצירתו של א. נ. גנסין, היתה עומדת על התיאורים הליריים המופלאים שמצאה בסיפוריו, על הקליטה המדויקת והעדינה שבחושיות קשובה ומתזהזת לכל גוון וגוון שבציוריו, וכיוצא באלו מסימני האימפרסיוניזם בגיאורתי. ברם, בגנסין הסימבוליקן, הבנאי הקפדן ואדריכל-המוטיבים המפולה, טיפלה הביקורת אך מעט. אולי בשל כך נקראים סיפוריו לעיתים כהשתפכות אוטוביוגרפית חסרת גבולות וצורה, ואין לך ראייה מסוכנת יותר לסיפור הכתוב על דרך זרם התודעה מקריאה „וידויית“ זו. המוגולוג הפנימי בא לא למעט סייגים אלא להרבותם, ואין לך פרט ופרט בו שלא תהיה נודעת לו משמעות תבניתית.

הוא הדין בתיאורים האימפרסיוניסטיים הליריים. יכול הסיפור הקצר להיות ניזון מיסוד לירי, אבל מערכת תיאורי גוף ופירוטי-החוויות אינה מעמידה עדין סיפור שלם אחד. גנסין היה — ראש לכול — מספר, פרוזאיקון, ועובדה זו אינה אקראית כלל וכלל (אדרבא, שעה שניפה כוחו בשירה יצאו מתחת ידיו שברים מגומגמים ורופסים שאין להכיר בהם את עטו של יוצר, בטרם „ואצל“). כיוון שכך, נשאלים אנו מה היו כלי הבניין האופייניים לגנסין, שהשתמש בהם ליציקת התומר והיולי של סיפוריו. דומה שלא נטעה הרבה אם נאמר: אלה גוני המוטיבים, הנצמדים ביצירת גנסין לשלמות תימאטית אחת, התלכדות זו שמתלכדים המוטיבים סביב לתימה שלהם אינה דראמאטית, אלא אקומולאטיבית-שקטה, קצב התפתחותם איטי קימעה, וכיוונו אינו מליך תמיד, כחוק בל יעבור, במישרין. יש ואתה נינח ברגרסיות קצרות עד שאתה מגיע לצומת המוטיבים העיקרית. על תכונות אלו ועל אחרות שכמותן אנו מבקשים לעמוד בניתוח זה, הבורר לו תימה אחת (ושתי אגודות מוטיבים המסתעפות ממנה) מתוך יצירתו של גנסין ומבקש לברר את דרך התפתחותם באחד מסיפוריו.

א.

אותה תימה עולה מייד עם פתיחתו של „בטרם“, אנו מתודעים אל בחור בשם אוריאל אפרת, שאחור זה לא מכבר מכרכי הים לכרך של קיוב ומבקש עתה לחזור חזרה שניה ועמוקה יותר אל כפר מולדתו שליד „חורש מצל“ על מנת לנוח שם מעט. אתה, שיבה כורח היא לאוריאל שאי-אפשר לו עוד בתלישותו, „כי הדבר כמו שישנו

הריהו איוס... הוא זקוק למפלט ודוקא מיד* (עמ' 148). * שוב אין הוא יכול להוסיף ולהיות „כלי שפורח באויר“ (עמ' 148). אוריאל מחפש נקודת עגינה, דרך-חזרה להוויית הילדות שלו. דבר זה שוב אינו מפורש בעלילה החיצונית. אולם שימוש המילים וניצני המוטיבים מבהירים, כי מורד הוא בהווייה אחת של „בגרות“ ו„גמילה“, שנסתלק זיוה ומבקש לחזור בתשובה לעולם ילדותו, השלם והטארמוני. לכתחילה עוד דרך סיוג וריתוי: „ממש שטויות שבילדות שנטפלו אלי ובאלה הימים האחרונים“ (146). ולאחר-מכן, דרך ודאות שבמרד: „זו השאגה הצורבת, שהיתה נוטפת דם גם הרבה אחר כך: אדבר כילד! (147). „ממש — דברים שבילדות. דוקא — דברים שבילדות“ (148). ותוכ כדי כך בסירה על הברות: „וכי מה היא רוצה, אותה אנפה שבגרה? ומי הם — אלו שבגרו?“ (148).

באותה שעה, לאחר שהוצגה התימה בשלב הראשון שלה, עומדים ומצטרפים אליה שני מוטיבים סמליים. הראשון שבהם, שחשיבותו פחותה משל חברו, הוא מוטיב המצנפת (הכיפה), שעניינו — הקשר המבוקש למחוז הילדות. אותה מצנפת ישנה חבש אוריאל כשחזר מכרכי הים, לפניו הוא מתחטא ומבקש מפלט, ולה הוא מספר שעוד לא מת ועודו מתכונן לחזור אליה — משמע, לילדות (עיי' עמ' 146, 148). באצל מפותח מוטיב זה יותר: כשמטרידים געגועים וכיסופי ילדות את אפריים, פוסק הוא בלשון שאינה נהירה, לכאורה, אלא ליודעי ח"ן, הבקיאים בסימבוליקה של בטרס': „המצנפת היא זו... מצנפת זו שאבדה לו כביכול... היא זו, שזוגיה התחילו מקשקשים שוב!“ (242). וכך נהפכת המצנפת למעין כובע של קסמים, המעביר את הגיבור (ואת הקורא), כל אימת שהוא מופיע, לעולם הילדות האבודה (תכונה אופיינית לכתובה נטולת אחדות-המקום שנוקט בה זרם התודעה). כיסופים אלה מוצגים לעיתים בלגלוג: „גם אלו כיסופים... של אותה מצנפת גופא זכורה לטוב“ (244).

הרבה אחר כך, כאשר עובר גנסין בפתאומיות מקטע ארוך של הזיהי-בהקיי, בו נתון אפריים בשדה-ילדותו האידילי, אל עולם המציאות, מצויק המעבר רק במשפט קצר אחד שאין אתה עשוי להבינו כלל אם לא עקבת אחרי גלגוליו של מוטיב המצנפת עד כאן: „והוא קשקש בזוג שאצלו (עיי' לעיל) והסיר את מצנפתו מראשו“ (281). נפסק החיבור, נפסקה היניקה מעולם הילדות, שוב אנו מצויים באולם בית-הקפה הרועש, במציאות.

הסמל השני, המתלווה מכאן ואילך לתימה שלנו, חשוב הרבה יותר, מפני שהוא אחד המוטיבים הסמליים המרכזיים ביצירת גנסין. בסיוע סמל זה מוצג עולם הילדות (האבוד) של הגיבור חליפות כשדה מדשיאה וכחזרשה מרובת אילנות כבדי-צמרת. ציור זה אף נרמז בשמו של מחוז הילדות גופו: „חזרש מצל“. בשלב ראשוני זה של התפתחות המוטיב, כאשר מבקש אוריאל, כזכור, להיאחו שוב בכוח בעולם הילדות, עולה הדימוי בצורה זו: „להשתטח אפיים ארצה ולהיות מחרסס אדמה זו, שדשאייה הירוקים חיים ומבלבלים, בשיניים... כחית הבר זו, שהכתה אותה (שמש המדבר...)“ (148). או בעיבוד אחר, אך עדין באותו רובד אידילי אפטימי: „לגיא!

* כל המובאות הן כאן לפי מהדורת כתבי גנסין בהוצאת ספרית פועלים.

הכרמלה! אל אלוני המולדת שלו, הנשאננים... אחורי אילנות גבוהים ומלבלבים אל אותה האורה... תהא זו אחרית או שתהא זאת התחלה — אחת היא לו... ביותר אינו רוצה שוב" (151). בשלב זה שרוי מוטיב האילן גם בקטעי הארגעה המעטים שב"אצל" (שאף בהם עולה תמיד סמל החורשה-האילן-והשדה במצומד לתימת הילדות השוקטה, המפוייטת). כך באותו קטע בו מנסה אפריים להשפיע על זינה שתחזור היא אל "השדות הרחבים" וה"חורשות" של הילדות (251)... אם נעיק באותם עמודים מעטים, מ"326 ואילך, בהם דומה על אפריים שמצא אמת חדשה ואפשרות של חזרה — נמצא את "החורשות הרחוקות", "חומת הצמרות הגדולה", וכו'. פסקות מעין אלו פוזרות לרוב על פני הסיפור כולו. כשעולים "זכרונות שאינם ברורים ורחוקים של ילדות" (317) מופיעים עימם גוני-גוונים כ"צמרות אילנות צפופים", וכיוצא באלו מסימני המוטיב.

הוא הדין ב"בטרם". גם אחר שהפליג הסיפור לעוביה של הטראגדיה, ומוטיב זה שלנו נשתנה בכיוון מאויים יותר, מוצאים אנו לפרקים גלים של רגרסיה, מומנטים של תנועה, ובהם תחר ומתנגן מוטיב האילן בצורתו הראשונה — ההארמונית: "והלז נשאר רחוק, רחוק ממנו... היה אוריאל מביט אל אותם השמים הכחולים והצוחקים שהיו רומזים לו בשלווה תמימה שבילדות מטרפי הצמרות הירוקות" (174).

התימה התולכת וקורמת כאן גידים וזבשר מוכרת יפה מספרות התקופה. בתימה של "השיבה המאוחרת", בניסיון לשוב הביתה שאינו עולה יפה, הפכו כבר אצלנו רבים ושונים, מי חשוב יותר ומי חשוב פחות, מברנר ואילך, אבל לא בסוגיה זו, כשהיא לעצמה, עיסוקנו, ובחישופה אין רבותא רבה. אין אנו מבקשים אלא להראות מה דרכו המיוחדת של גנסיך, להיות אורג סביב התימה את ציוריו ואת שרטוטיו המופלאים בצורה שכיוון ומיבנה אחד ינחו את כולם; מה דרכו להלבישה לבושי מוטיבים מתפתחים ומשתכללים עד שיהיה בה כדי חיות.

הנה כי כן, בסיימה של הפתיחה עומד הגיבור, וכולו געגועים וכמיהה אל בית המולדת, שכמו נשתכח מלב: "אוריאל היה מסתכל... ונפשו היתה דובבת חמות: פינתי השכולה והנידחה..." (וראה במקביל ב"אצל", 256). ברם, מעט מעט מתברר לנו כי שיבה אשר כזו אינה אפשרית כלל, הן מחמת חוסר אונים של החתר והן מחמת חורבנו של הבית היהודי המתמוטט. סיפורו האחרון של גנסיך, "אצל", נוטה יותר להדגיש את הצד הראשון של הבעיה — אולת-ידו של הבן האובד, שאינו יכול לחזור; ואילו, ב"טרם", שבו עיקר עיסוקנו, שקוד יותר להראות שאין לו מקום לחזור אליו. סיעופים אלה שבתמימה גוררים אחריהם ממילא עיבודים שונים של מערכת המוטיבים — ושל מוטיבי האילנות במיוחד. על פי רוב משתרעים עדין השדות באופקי של אפריים, החורשות המצומרות ישנן, אלא שהוא איבד את מגעו עימן. דרך משל: "ואילו האילנות וצמרותיהם ההוות, אותם שבאחד הימים כה דברו לנפש השוקקה — שוב אינם אומרים כלום" (240) או: "זוכר אתה — כשהיינו ילדים? אלהים! אותם החלומות הנואלים, שטפחו בנו החורשות הללו... החלומות נתבדו..." (334), וכיוצא באלו. מאליו מובן שאין לראות את התפתחותה של התימה כחדסטריית וסכימאטית. גם כאן אנו מוצאים את מוטיב האילן והחורשה, כשהוא מתפענח בכיוון

השני, ומצביע על חורבן הבית היהודי כולו. עמוד 276 נפתח בהאדלה לירית של השדה, הקמה הריחנית שהיא כבית-מקדש מלא-אורה ואפלזלי, יש שיבולים, תביני חורשה, אילנות גבוהים, ברוש ריחני, צמרות — אלא שליבו של אפרים מתחמץ מעט והתיאור מאבד מזכותו האופטימית: „ופתאם אתה מרגיש שרוצה אתה לבכות... התורשה נהפכת, זכר לנוה דשא שחרב, תחת ציורים „הקמה הריחנית המשכרת“ מתגנבים ציורי „חרולים וקמשונים“, „ונחיריו וזים מחמת אותו ריח הריקנות שנתישנה... ריח המחשבות הזרות“. — „אתה יורד... יורד“, וסוף שאתה מגיע לתחתית תוהם היאוש והחלאה, בלשון הסמלים של גנסיין, אל שם התואר „צהוב“ (280). כל אותו בית מולדת הינו „חורבה רוקבת“ (281). „יוצא אדם יחידי השדה — ושם הבדידות מציצה לו מכל זוית...“ „הקיץ הקץ — אבד נוף הילדות ועולם הביטחון הקמאי — גשתייר האדם (והיהודי) בודד בעולמו. נאנת אפרים ומוריד את המצנפת מעל ראשו. חסל סדר ילדות.

עד כאן פיתוחו של מוטיב האילו, כחלק מן חתימה של השיבה המאוחרת באצל. אולם דומה, כי בשימוש של סמל זה הגיע גנסיין להישגים מיבניים מלאים יותר בסיפור „בטרס“.

האחרים רואים את אוריאל כסוטה חברתי. הוא היחיד, שנדח מעם השדות ואבד. הוא לבדו הינו „נשמה שלולאותיה חסרות“ (164), או בלשון הסימבוליקה שאנו עמלים בפיענוחה „הטפשים האלה... הנס... רק פרחי שדותיו שנסתחפו של ישראל סבא“ (170). ואילו אוריאל, ככל שהוא מתקרב הביתה, מטיל ספק מרובה בעצם קיומם של אותם שדות. בשל כך גרע אוריאל, מדי פעם, מפני הפגישה המכרעת עם הבית. לפני הפגישה שלו עם אביו מהרהר אוריאל — „חורש מצל... אח, יפה היה לצאת פה ולקנות כרטיס אחר... אל כל אשר ישא הרוח“ (182). וביותר גוברים עליו החשש ואימת הפגישה לפני התראותו עם אחותו: „לא, הפגישות הללו — לא“. ומיד „היה כבר חושב אגב איזו כמיהה מצרה שבנפש באותה מסילה שטוחה ומתפתלת... שמאחורי הבית... ובאופקה הגדול“ (223). והרי זה ניסיון מחשבתי ברור לברוח, להשתמש מאתה פגישה מכרעת באלוני הילדות. וכל כך למה? לפי שקצב התפתחותו של „בטרס“ הוא קצב תודעת כיליון-האילנות המפצעת ועולה באוריאל. לכתחילה, בשלב הראשון, ראינו כיצד מדמה אוריאל לעצמו את השדות בפריחתם ואת האילנות בבלבובם. הכול קיים, ואין אתה צריך אלא לחזור שמה. אולם, עם שהוא עובר את הדניפר עומדת אותה ודאות ולובשת צורה של דילמא: „שם... משתטחים, לכאורה, אלוני המולדת שלו, ולכאורה מחכה לו גם אותה מיטה רכה ושלוח שבחזרה של אמא“ (161). ה„לכאורה“ נוטל את עוקצה של הוודאות, וידיעה תוססת אחרת מתחילה הומה, כשהיא פותחת את השלב השני בפיתוחו של מוטיב האילן: „נשרו הזלזלים“, האילנות נחשפים... אח, היה אושר ולא ישוב האושר“ (153).

הנסיעה על הדניפר היתה השלב הראשון בשיבתו של אוריאל. זכור לנו כמה יחל אוריאל לנסיעה זו: „אביב מלבלב באניה החוצה את הדניפר שהוא אוהב“. בדניפר ראה אוריאל את החייץ בין מלכות היאוש לבין מחווה תקווה (161). ואילו כשאנו מגיעים לביצוע, לנסיעה ממש, רואים אנו כיצד בא הגועל הכבוש, המוקצה

מחמת מיאוס, המסומל על-ידי גנסין בשם התואר „צהוב“ (פיתוחו של מוטיב זה בולט גם בבִּינתיים), וטופח על פנינו, שוב ושוב אנו קוראים באותו קטע של נסיעה: „מגדל צהוב“, „שמע צהובה“, „צהריים צהובים“, ויעה, דוחק, זוהמה, ההבל הכבד, משחק הקלפים, זאפילו — „יהודים צהובים ושאנים צהובים“ (160). השיבה נפתחת איפוא במזל „צהוב“ — ואין תימה, כי חשש מתגנב ללבו של אוריאל; אפשר, אותם אילנות-מולדת אינם מחכים לך כלל וכלל!

אוריאל מגיע להמל. רחל, שאהבה לשעבר, פרוחה לה מקינה. הוא מנסה לחדש את מעשה האהבים עם מרקה, אחותה הקטנה של זו. אך מייד מתברר שחזרה זו אינה אפשרית. „בכדי, אוריאל, בכדי...“, „האפולונית נודפח (שוב שימוש בדימוי המפתח של היצירה) במה שפרח ונבל, וקרני האור מסתננות חלשות, ולאות וצהובות...“ (171). לפנינו כבר הכישלון השני שבדרך חזרה.

לאחר שתי תחנות אלו עולה אוריאל על הרכבת הנוסעת סוף-סוף ל„חורש מצל“ שלו. בדרך להתם נגלה לו (ולקורא) סמל המפתח של היצירה לראשונה עד מעמקיו, כמו לדאנס קאסטרופ בשעת סופת השלג. מאחר שניסינו לברר כבר את משמעותם היסודית של כמה סמלים גנסיניים, ננסה לקרוא בעיון את העמוד הראשון של הפרק השלישי „בטרם“, עמוד 176. לאחר פרילוד קצר, שבו מפיעה ה„שירה הצהובה“ כמין אהרה, מתחיל פיתוחו של המוטיב: „שדות המולדת הכרסניים... השתטחו להם... וכנראה לא הכירוהו באותה אפלה. משום שהם, אותם שהיו תמיד, כפי שהוא זוכר מימים ימימה, כל כך חשובים. כל כך קרובים לאלוהים ונושמים באותה התוגה הגדולה שבסודותיו, הם גופם היו עכשיו שטופים באיזו כרכורים נואלים... ומקפצים משונות, כלל וכלל שלא לפי כבודם... ואובדים באפלה... באותו רקוד משונה של שטות“. „השדה, כפי שראינו, הינו סמל לבית המולדת היהודי. אותה סמכות חשובה, שידעה את סודות האלוהים והיתה קרובה אליו כל כך, שעליה אפשר היה להישען, מתמטטת. היא מקפצת במין כרכורים של שטות, יוצאת להפקר ולהתבוללות, ואובדת באפלה.“

והלאה, תוך שימוש בגונו השני של הסמל, באילן; „רק אותה חומת האילנות הרחוקים... נצבה לה איתנה ותפוסה כביכול בהרהורי נצח שלה שמכבר, אבל גם זו היתה נגרפת לאט לאט ובגניבה שאינה יפה כלל אחרי אותם הרקדנים הפזיזים, שנתקו את מוסרותיה בגללו. חה, שוטה זקנה שכמותה, מי היה אומר לה; הכלמי? הביטויים הנפכים את הסמל לשקוף בתכלית ומתבלטים כאן יותר מאשר בוואריאציה הקודמת; לכאורה מצויים האילנות במקומם, לכאורה אבא שקוע עדיין בהוויות נצח שלו, בכתבים הקבליים הסודיים, האיתנים — אבל כבר כאן הולכים המוסרות ומתנתקים, הבית נהרס ונעלם. ההתפקרות, היציאה אל מחוץ לתחום, גורפת הכול. שעת כליונה של יהדות מזרח אירופה, שעת כליונו של העולם הישן, משמשת ובאה. האילן והשדה אובדים וכלים, ממש כספריו הקדושים של אבא שאוריאל רואה אותם רקובים, מאובקים, מתים „פגרי מלים — בהחלט... ראויות וכדאיות לאותם הספרים המחוכמים... ריח מחניק ויבש זה של אותם הגמלים המזוהמים שבארצות המזרח (רמז למוצאם הקדום, המזרחי, של הספרים) שנבלו, סרחונו

שפג של אותה הרגשת המות, זו הנוקשה והמסואבה מחמת כליה שבברורות" (196). הפירוש האפשרי, היכול לראות בחזרה המדומה של אוריאל חזות אידיאלית מאושרת, שיבה אל חיק אבא-אמא ומולדת-יהדות, מלאים ואוהבים, מחטיא, איפוא, כליל את המטרה — שכן כוונתו של גנסין הפוכה כאן לגמרה. נשוב להמשכו של עמוד 176. מאחר שכל ערכי הרוח של האומה-השדה היו לפגרים מתים ואין היא אלא „שוטה וקנה“, האם כדאי היה כל אותו סבל של דורות, אותה צורת כלבים שלבש העם הדווי למענם? „כלום באמת כדאי כל אותו השרחש למינהו והחצב המפוטל וחזתי האדמה השונים... כל אותם הסודות של הילדים הגדולים, שהיא שומרת אותם לשם מה בחשיבות שכזו מאית רצופות של שנים — כלום באמת כדאים הם, שאיבה שכמותה תהא לובשת בשלהם צורת-כלבים שככה אינה יפה, כאותה של הרהורים גדולים, כביכול, שבנצח?״ וגומר; „אולי סוד זה ידוע גם לה ובאמת היא אינה מפקפקת כלל וכלל; (בחוסר הערך של „סודותיה“, באפס התקווה של קיום לעתיד) ואלולא שהיתה מחוברת למקומה ומדוכאה תחת סבל של מאות בשנים — אפשר שלא היתה חוששת כלל והיתה רודפת גם היא בחוצפה שבגללו ומכרכת יחד את הללו?״ כמדומה שמשמעותו של סמל השדה-האומה ברורה כאן כל כך עד שכל ביאור יהיה למותר. אם אומנם הדין עם אלה שאינם רואים כאן אלא רישום מדויק, כרוניקאי, שרטוט תג-לתג של רשמי מסע מפורטים — על שום מה מכנה אוריאל קטע זה בשם „הרהורים מחוכמים וחדשים באמת“, ולא, ננית, רשמי-נוף-מפורטים-ומעודנים-של-נוסע-ברכבת? על כורחנו אנו חוזרים ושונים; כל אותם תיאורים דקים ו„שיריים“, אותן אימפרסיות תולפות וקטעים ש„אינם זקוקים שבינום“, אינם מצידם האחד אלא כלי — כלי מפואר, אומנם — לסימולן של התימות העיקריות שבסיפור, על דרך המיטיביקה המתפתחת-ומתעשרת.

ראינו כי עוד לפני הפגישה האכזרית בין אוריאל ובית ורריו ברובד העלילתי, מוכן הקורא ברובד המוטיבי לחוסר-ההסבר והאבסורדיות שבפגישה זו, כיוון שהבית-השדה-האילן מצוי בשלב של התערערות ועל ערכיו ה„נצחיים“ עלה הכורת. לפני הפגישה העלילתית עם הבית אנו קוראים עוד סיפור-מעשה מבין וקצר אחד, ברי-תוקף בשני הרבדים. אגב נסיעה ברכבת מסופר לנו אודות אותם „מכרכרים“ ו„מקפצים“, שננתקו את מוסרותיהם בגלוי; הצעירים עם הסוחר העשיר העורכים „דוקא בפומבי“ סעודת מצוה שמנה ביום כיפור (181). וכמו בדרגות הקדמות, מקפיד גנסין אף כאן לפרנס את התפתחות התימה דרך הכלים המוטיביים של שדה-ואילן שאבד. אין להטיל ספק במשמעותיות של השירטוט הפותח מעשיה זו, המצייר לפתע, כאילו מתוך שרירותו של זרם-התודעה, „אילנות שנחשפּוּ“, כנופיות של בחורים מישראל ושבלים בודדות מהם. אז ורק אז, כשהגיעה התימה לידי גמילה ניכרת, מגיעה הרכבת למחוז חפצה; „הנה כבר חורש מצל...“

כפי שהערנו כבר, כמדומה שטעות רבה טועים מבקרים, השואפים להאדלה של גנסין. טעות רבה טועה, למשל, איש נטול כוח-הבחנה מינימאלי כזמורה בצירוף את אביו של אוריאל כמין ר' שלמה הנגיד של שלום אש, רב ואציל בישראל, אב שנוהגין בו כבוד ואהבה. לדעתו כתב גנסין „פואימה על חיצוניותו

של האב והליכותיו בבית, "האם העדינה" מגלה "אהבה בלי מצרים, כבוד נעלה. הפרצה, דאגה עמקה". על כן נראה לו התיאור כולו כ"אידיליה ספוגת ליריון טהור" והבן "חחר ממש אל בית אבותיו, ואותה שעה גם חחר בתשובה"; אי-הבנה כה קיצונית במשמעות הסיפור הגנסיני אפשר ליחסה רק לאי-זיקתו המחלטת של המבקר לסימבוליקה הגנסינית ופירושה. כל שלא ראה באותה אפיזודה את הלעג האכזרי, הציניות, הקאריקאטוריאציה של החזרה הביתה — לא הבין בה דבר חצי דבר. נפלאה היא אותה חזרה לאחר שנים, שאין החזר יכול לשהות בבית מולדתו יותר ממחצית הלילה ומייד עם בוקר הוא מסתלק. אזי לו לאותו "אור גדול המאיר כאן מכל זווית", אליבא דזמורה, שעה שאין ההורים והבן האובד עשויים לשוחח ביניהם אפילו שיחה של מה-בכך? האב ניגש ושאל ממושכות "אהיה?" ובטרם ענו לו הוא פונה וחזר לטיולו: "אה—ה!". כמה ברור שאוריאל אינו שומע כלל מה שאמו שחה, שההוריו שלו מהסים אותה, שלא ייתכן כל קשר ביניהם. שוב פוגעים אנחנו בצהוב המתריע ונותן קולו מכל עבר (בעמ' 190—191 ארבע פעמים) והיאוש קוסם בלב. אוריאל מסתבל באמו וזו אינה אלא זקנה מאושרת זו המפרכת ומזדרזת אצלו... "הייתכני עוד דברים מפורשים מ-אמא, כסבורה את — אוריאל אני? חה-חה. אוריאל כבר אבד, זקנה. חה! אוריאל יצא אז מפה... ותנצב"ה, ותנצב"ה, חה-חה... ואני, אני אחר. זקנה, אני רוצה לישון" (193). עתה שב וניתן מובן עלילתי לסמלים שהופיעו קודם לכן. השדות שהיו פעם קרובים כל כך לשמיים והיו גונזים סודות, מופיעים לכתחילה בסמיכות לפסגות כ-אבא הבא בסוד אלוהים ואוריאל הילד חוסה בצלו" (195). עכשיו אין אוריאל מבין אפילו פירושה של אותה תיבה — אבא (או: אלוהים). אלוהים ואבא מזוהים כאן — ושניהם אבדו, יחד עם ספריהם הבלים והאותיות המתות והמשונות" (195, 196, וראה, אצל' 297). ואולם באמת לא היה כבר אותו אבא בחיים, ואפילו אם היה, היה זה כה רחוק וכה זר ולא היה כלל וכלל חס אצלו, ומציאותו של אלוהים שבשמיים גם זו היתה כבר מוטלת בספק גדול... "הזרות והגיתוק ממורשת העבר מופגנים בכל ביטוי: זוה (האב) לא הביט אפילו על אותו שבא וחזר..." (189). חייבים היינו לתמוה על איש המתעקש לקרוא לסאטירה קשה זו על אותו בית "שאוריאל היה אומר לו בשכבר הימים בית מולדת" (187), ועתה "כחליו מציצים אליו זרות וקרירות", בשם "אידיליה לירית", אך אין לניתוחו ולסיפור מאמה.

בפגישה טראגית, מסוייטת, זו בין הגיבור וביתו הקודם מגיעה העלילה לקלימאקס שלה, אך אין הסיפור מסתיים בכך. אדרבא, מעתה ואילך מתחילה העלילה להפנים, וסמל השדה-האילן, שקיבל עתה משמעות מאיימת-עצובה, נגלל באכספליקאציות רחבות יותר ויותר. בשיא עוצמתו משרת מוטיב האילן את התימה שלו בעמוד 201. תחילה נזכר אוריאל "באותה חורשת ארניס... הסבוכה והאפילה" (199), בה חי את ילדותו כולה — שהיא היא ילדותו וצור מחצבתו ועמו ובית-אביו — ואז נגלה ההווה לנגד עיניו. ואוריאל אינו יכול שלא לנקוט אותו נוסח עתיק-יומין של תפילת אשכבה: "אל מלא רחמים! אל מלא רחמים! זאת לא פלל... הכל כלפי מקום אחד נוטה, הכל! חורשה נהדרה וגאה זו... אותה חורשת קדומים איתנה שהיתה ניצבת פה וכובשת

את נשימת האדם בגבורתה... לא נשארו לה אלא ברושים יתומים חולניים... ושרשיר הכרותים פזורים במלוא השטח הגדול הזה, הללו בולטים יתומים ונראים מרחוק כתלי תלים של קברים פזורים ונשכחים. חסל... הסיטואציה בכללה דומה מאוד ללבדי של ביאליק, אלא שבולט בה עוד יותר הגוון הפסימי. נראה, שהופעתו האחרונה של מוטיב האילן מכוונת לעקירת כל תקוות-התחדשות-התרעננות. יש להניח שגנסין רומז כאן ליאוש מן הציונות ומן הערכים ההומאניסטיים שלא יפריחו את העם, ובלעג ציני מאוד ומיזאש זה מוזתר גנסין על כל גאולה שהיא: „מחנותיהם מכסים פני המדבר הלוהט... ידו הכבירה... טלטלה אותם אל שממות הללו... והנה הם נוהים אחריו חמתם החרישית נישאת והיא מצמיחה אבנים וחולות-חציר ירקרק ומבהיק ופרחים... ואילנות שבהזייה גדולים וסבוכים ונושאים פרי, חה-חה...“ (222).

לקורא שצותת בסבלנות ללשונו של גנסין ולמד לקרוא בסמליו יהיו הדברים סבירים כל צורכם. אין לגיבור מאומה לתת לבני עמ. אין הוא יכול להפריח את אילנם, וגם לא ליתן להם שמץ של תקווה בפרוטה.

בכך מסתיימים תפקידיו של מוטיב האילן-השדה ואין הוא מופיע עוד בסיפורנו. להבין ביקשנו, ולא לשפוט. לפיכך, כל גיבור של סופרלאטיבים שבשבת וקילוס לא יכירנו כאן מקומו. ברם, קשה להתאפק ולא להעיר, שפיתוח מוטיבי עשיר, מורכב, אחיד ומעניין כל-כך מוצאים אנו בספרותנו אך לעיתים נדירות ביותר.

ב.

חץ ממוטיב האילן מזדווגים לתימה שלנו מספר מוטיבים קטנים יותר, אך אין בדעתנו לעמוד כאן כי אם על הנכבד שבהם, הקובע לו קו-התפתחות עצמי שמגלם ומסמל את התימה של השיבה המאחרת במקביל לקו של מוטיב האילן.

סמוך להופעתו הראשונה של מוטיב האילן-השדה, באחד העמודים הראשונים של „בטרם“, קוראים אנו תיאור שקט, מפויס, של חלומות ילדות רחוקים, „משאות נפש טהורים שבילדות“. האלמנט העיקרי באותו תיאור הוא הצבע הכחול, במיוחד כחולם של השמיים, והחלומות הרחוקים מזוהים בתימרת האד הכחלחלה שבאפק. תבוקעת מקטר המפליג למרחקים אגדתיים. „מרכבות הטראס היו יורקות רצי תכלת... והלומות כמוסים... היו נאחזים בצמרות... באותו האד הכחלחל המיתמר שם באופק“. השורות הבאות מעמידות אותנו על טיבם של אותם חלומות רחוקים, וקושרות את ניצן המוטיב החדש לגוץ התימה היסודית של השיבה המאוחרת. מסתבר, כי אין הם אלא הכיסופים לשיבה אל הוויית הילדות, למנוחה גמורה שבהתבטלות-האני בחיק הבית. „אילו אפשר היה לו לאדם, שיהא גם הוא באותה התימרה הקלה, המיתמרת שמה, הרחק הרחק בשדה, מאותה ארובה... ומתרחבת ומתפשטת ובטלה בשטח תכלת הגדול הזה“ (153).

לא בפיסקה זו שצוטטה לעיל עולה מוטיב התימרה הכחלחלה, המבטיחה שלוה-ומנוחה, לראשונה. כדי לגלות את שורשיו של זה עלינו לחזור לסיפור „בינתיים“, שם טבע גנסין לראשונה את נוסח הצבעים הקובעים קוטיביות אמוציונאלית בכל סיפוריו הבאים: הצהוב-ליאוש, לנכאים, לשממון, לבחילה (ובו אתה פוגש

כמעט בכל עמוד ועמוד) והבחול-לאופטימיות, לשלוחה, לחלומות הרחוקים" (ובו משתמש היוצר הרבה פחות); והנה בבניתיים מתעצב גם אותו סמל חדש לאופטימיות: "מבלבת צמרת הפרדס... בוקע... אל מרומי התכלת הצוואר הכחול של המסגד... תכלת... שמה במרחקים מתרפדת חוחלת חשרה צחורה וזנבה גדל וגדל; רכבת נישאת. יש חרות תחת השמים ומרחביה לנפש השואפת..." (122). אם אין די בשתי מובאות אלו להבהיר את אופיו הראשוני (הראשוני בלבד) של המוטיב, ילך הקורא אצל כל קטע שלדעתי נתפש בו גנסין לשלוחה ולאופטימיות, וקונם עלינו אם לא ימצא שם, למצער, את הצבע הכחול. קטע הארגעה הגדול בדרך שיבתו של אוריאל הביתה, כשהוא פוגש במרקה העליוה והחיונית, משובץ בתארים של — בריא, צוחק, ושמיים כחולים. כותנתה של מרקה כתולה היא (162), פישפש גינתה אף הוא כתול (172). ושוב בעמוד 174, כשאוריאל מרגיש שכל יסוריו נטולים ממנו ונעלמו כליל, אנו קוראים כי "השמים הכחולים והצוחקים היו רומזים לו בשלוה תמימה שבילדות". ועל איתו בית ילדות בו גרה אחת שאוריאל אהבה כל-כך באמר: "ולא חלוס היו... אלו הפנים הטהורים... בנוה שלום שתריסיו המגוהצים כחולים וכל כך שלווים" (159). התכלת קשור ללא הפרד בחירות, בשלוחה, בנצח, ובחלומות הרחוקים; "תכלת האורה והשלוחה שתחת השמים הגדולים... נשימה אחת קלילה וחפשית שבתכלת זו הצחה... ושבאפקה הרחוק וההוגה חלומות נשגבים", ועוד. איתו סמל גנסיני מובהק של תימרת-קיטור לבנה על רקע אופק תכול נעשה מבטריט ואילך סמל לחזרה המוצלחת, המאושרת, הביתה, כמו ב"אצל": "ושם, בקצה האופק הרחוק, היתה נראית לה תמרת אד לבנה ומקורזלת, וכר למרכבת הקיטור... שנשאה... למרחקים כמוסים — לא, מובטח הוא בה ששוב לא היתה שוהה פה אפילו יום אחד יותר... שהיתה נוטלת מיד את מקלה... והיתה חותרת אל אותה איפרכיה רחוקה שלה" (251). כשבורא המחבר אטמוספירה דומה באחד מסיפוריו המאוחרים, צף ועולה מייד גם מוטיב התכול עם בני לוחיתו. "היתה דממה שלוחה ובשטח הכחול מעל ראשם היתה ציפור דרור... יורדת בשלוחה גמורה..." (וכו' (361).

בגילוי הרחב ביותר (כל זאת עדין בשלב הראשון, האופטימי) מופיע המוטיב בתחילת הפרק התמישי שב"אצל". כזכור אולי לקורא קרוב אז אפריים להתאבד, חתר בו, ושעה קלה נדמה לו, והנה מצא דרך חדשה לחיים כאילו קיימת עוד תקוה לגאולה, וכמובן, בצד מוטיב האילן המפציע מייד, עולה גם מוטיב זה, על כל סימני דהיכר שלו: "חמה טהורה מצחקת כלפי שמים בהירים... נשאה מרחוק והתחילה צוהלת צפירת רכבת... רחוקה... נפלטה כלפי מרום תימרה אחת גוצה וצחוה ה"צחורה. והתחילה זוחלת ומתפשטת... כשזנבה הצחור מאחריה היה גדל... ונמוג בנגוהות הצחוקות... חוזמת הצמרות הגדולה... אשר אצל האופק הרחוק... היתה מקטרת... ואדה... היה כחלזל. שם התחילה אמת חדשה" (326). עכשיו מן הסתם, ברורה המשמעות של סמל האופק-התימרה לחלוטין. עיקרם שהבטיחו ברובד הסיפורי הראשון שלוחה, טהרה, (ביטויים אלה תחורים כמעט בכל גילוי וגילוי), אפשרות של שיבה מאשרדת לחיק, חזון של דרך פתוחה (הרכבת). אפיית של אותה שיבה יהיה בהתבטלות האני הסורר (153) באופק הכחול והאדום.

זו לערך אף לשונן של הפרשיות המסורות תימה זו שלא על דרך הסמליות המוטיבית: „הוא קורא לשוב הביתה. אפטר באמת כדאי לנח קצת? לאחר זה ירדה, לכאורה, שלווה אל לבו של אוריאל“ (149). מרכיביה של „חזרה“ הם, איפוא המנוחה והשלווה, או, ביתר דיוק, „ההתבטלות“, זו המפורשת בקטע מעין זה: „אח, לנח קצת, לנח כל שהוא — להתנפל... אל אותה מטה רכה ושלווה בחדרה של אמא, להסתתר בכבישת גו ופנים... ולהיות בטל, לגמרי בטל...“ (160). דעת לנבון נקל; בטלות זו אינה שלילית-ניהיליסטית כלל וכלל, אלא יניקה מחודשת, מלאה, מן המקור. הניהיליואציה של המוטיב מפיעה רק בדרג השני של „השיבה המאחרת“, כשה-ביטויים „מנוחה“ ו„שלווה“ מקבלים משמעות של תולי מפורש.



המעבר אל הדימוני תכוף וכמעט בלתי מודרג. לאחר הזעזוע שבכישלון הפגישה עם הבית, עם „אלוני המולדת“, ולאחר שדרך הבגידה בעם כמוצא (כך, כנראה, יש להבין את האינטרלוד בעמוד 203) נדחתה, מתברר לאוריאל שהמנוחה שעשוי ורשאי הוא לשאוף אליה אינה זו שלה קיווה תחילה. קרובה היא הרבה יותר להתבטלות שבמוות: „אילו היית נחתת לי לשכב במנוחה גמורה במנוחת אותה קורה מוטלה“ (209). פתאום כמו נקרע הלזט מעל עיניו והוא רואה אח סמל השמיים הכחולים והתימרה באור מעורר, חדש ומאויים: „ורק משנתקל באותה בהרת כחולה... מבינות לשכבות הצמר הצחורות שהיו צוחקות ונמקות (במקום ביטוי „ההתבטלות“ הרגיל: „נמוגות“, באה טאן המלה „נמקות“, שיש בה מטעם מקמוקי של הגוף המת-טעם צרוע זה עומד גם במלה „בהרת“ (ויקרא י"ג), הבאה תחת „תימרה“ ו„אופק“ שעד כה) בשמים... השיג פתאום באותה השגה ברורה שבלב, הכובשת את הנשימה; זהו אותו נצח גדול וכחול“ (228). גבסין אינו מפרש בשמו של ה„זהו“ המודגש, אולם ברור לקורא שאין זה אלא נצח-המוות. זהו, ולא אחר, משמעו של כחול-הילדות שהשיאנו בתקוות למנוחה — אותה מנוחה לא היתה אלא מנוחת המוות... השיבה אינה אפשרית כלל ועיקר. בינתיים מצליח אוריאל להתגבר על הדחף למוות כשהוא מפטיר צינית כלפיו: „כמה שומם הוא, הו!“ אך התקפה נוספת וחריפה יותר עורך המוות עליו בפרק השביעי המאחרון. טאן מעוטף המוות (או, נכון יותר, אותו חלק מאישיותו של אוריאל השזאף למוות) במין אירוניה מזעזעת, דווקא בתימרה הכחולה הנפלאה: „ותימרות התכלת... היו מכתירות אפורות וכחלחלות את ראשו“ (230). גם (236). אולם ברי שזו אפשרות התפתחותו הלגיטימית היחידה של המוטיב. המוות הוא הפירוש היחידי שעשויה לקבל השאיפה למנוחה בעולם שבו חרבו החוץ והבית גם יחד.



כשהטפתו של ה„זר“ מגיעה לשיאה, מטיח הלז באוריאל משפט מרוכז ואדיר אחד, הקורא לו במפורש אל המוות ומביא מוטיב זה שלנו, מוטיב הכחול, לידי איתנו

הגמור : „אותו נצח גדול ושומם שאפס קצהו ראית היום וחרדת“ (333). שעה שהוברר לו שכל עריגתו הבייתה אינה ניתנת להיפתר אלא על דרך הבריחה למות, אימר הוא : „אותו נצח גדול שראית אינו אפילו כחול... ומאד אפשר שאורי הוא גם שומם במקצת. אבל נורא — איננו... שמא גם אתה זקוק דוקא ל„הכשר“ בשביל אותה רימה. אה? ... ספינתו של אותו איש שנטרפה בים? טול ופסיק רישה — וחסלו“ (236). בכך היה יכול גנסיין לסיים, לאחר שהביא את הגושא העיקרי שלו ממאזיר חם למינור צורב — וקטעו סופית, אלא שלא דרך גנסיין היא עוד חזרה על המוטיב תישמע, חזרה המקבילה ברובד האירועי לגיונו של מוטיב הכחול. לאחר מותה של מילי בעטיו של איריאל מופיעה השלוה בפנים אחרות. זוהי השלוה שסיפר עליה היהודי הצהוב — לאמר, אותו זר הקורא למות. היא היא תירש את מקומה של השלוה המיוחלת בתחילת הסיפור : „תהא נא שלוה. יהודי צהוב אחד ספר... שתהא שלוה...“ (238). משפט קטוע זה שאמר איריאל כאילו שלא לעניין, מובן עתה יפה ולכל צומקו. בעולם המפוזר של ההנה מאבדת השלוה את קשרה לכחול ולובשח פנים צהובות, מפלצתיות הנצח „אינו אפילו כחול“, וגנסיין מסיים את הסיפור בדפורמאציה גמורה של כל שאר אביוזרי מוטיב התכול, שליוחו בדרסו עד הנה. „הצחוק הבריאי“ מתגלגל בהסביר לה אוריאל פנים כאותם הפנים שיהא מסביר לפני מותו. הדרך, הדרך החיפשית והפתוחה, הדרך-חזרה שדהרה בה הרכבת המעלה תימרות, נחסמה כליל בשני כיוניה : „מפלטת לה בכבוד רבה נתיב... ומבזכות את כחותיה האחרונים בכדי, ואובדת יחידה... באיזו בצות טיט... שסגרוה מאפטיים“ (נעילה זו קרובה לנעילתו של, הצידה, המשתמשת אף היא במוטיב הדרך המתעלפת והשוממה. המכלה את ההולך בה). אותו תו-היכר של יאוש, של שכול וכישלון, של פסימיות גמורה — הצהוב — אינו נעדר אף הוא ומשמיע קולו שוב ושוב : „יהודי צהוב“, „דממה כבושה וצהובה“, „בצות טיט גדולות וצהובות“ עד דכדוך גמור. כחול הילדות הגיע אל קצו.

ההד האחרון שהסיפור מצליל באוזנינו היא המייתה החלושה, המתמשכת, של תיבת-זימרה רצועה, וגם פרט זה אינו אקראי. הזימרה, ב„טרס“ הינה מוטיב לוואי, מן הזעירים, לתימה העיקרית. בפתחה, כשעוד לא נכרת ה„תורש“ התקוה שבילדות האירה, מקשיב אוריאל המאזר אל ה„חייטים“ המזוממים ואל „החרגולים השורקים שבזחב הדשא הסהור“ (174). הזימרה היא זימרתו של הטבע, בשלב השני, לאחר הפגישה עם הבית נהפכת אותה זימרת „חייטים“ (כנראה, מין צרצרים), בתמורה מארקאסטית, ל„מכונת-תפירה מנטרת... ושירת חייטים נרפה ושוממה...“ (238). זו שירת הניצחון המריעה לגיבור שחזר לביתו הנכסף! ברם, זימרה זו לפחות אנשית היא במידת מה. אל השלב האחרון של הדיפורמאציה אנו מגיעים רק במילים האחרונות של הסיפור — כשאת החלל ממלא קולה של „תיבת זמרה רצועה“, מושכת ומושכת... במשפט נפלא זה אתה שב ורואה את גורלו של איריאל, כשהוא מגולם הפעם בממל שלישי : „ומבזכות תיבת-הזמרה את כחותיה האחרונים בכדי (בכדי, אוריאל, ידידי הטוב אוריאל, בכדי...) ואובדת יחידה (כמותה) ושלא לשם מה באיזו ביצות טיט גדולות שסגרוה מאפטיים“.

הזכרנו את טיבן של שתי קבוצות מוטיבים מרכזיות (ה"אילך" וה"תימרה" בכתול") ושני מוטיבים קטנים יותר (המצנפת והמנגינה), המגלמים כולם את תימת "השיבה שלא עלתה יפה". ואילו את השימוש במוטיב המקורי ביותר והמאפיין יותר מכול את דרך כתיבתו של גנסין לא הזכרנו. שימוש במוטיב זה אינו אלא עיצוב מיוחד במינו של הדמויות, שהינו, בדרך כלל, עיצוב מדומה. משמע, הגיבור האינ-טרופקטיבי (אוריאל ואפריים) אינו זקוק, או שנמנע ממנו להזדקק, לחברה מסביבו. פרט לשתיים-שלוש דמויות אדם אמיתיות נוספות בכל סיפור, הרי רוב הגיבורים בסיפוריו של גנסין גיבורים מדומים הם, בלי אינדיבידואליזציה כולשהי, ותיפקודם אינו כשל נפש פועלת ביצירה אלא תיפקוד מוטיבי מובהק (אם אין עובדה חשובה זו לנגד עינינו אנו תהיים שעה שאנו סוקרים, למשל, את דמויות הנשים בסיפוריו). עלינו לזכור אילה שמות מעניק גנסין ל"גיבורים" צדדיים שלו — טעמי המקרא כסדרם וכיוצא בהם: דוקטור שלשלת, השל שלשלת, ממזל תלישא, חיים פור, זליג חצוצרה, תלישא גדולה, תלישא קטנה, אזלא גרש, ה"זמירים", או סתם — טאלאלאי. והנה גם צוואר, ששמו גופו אומר לנו: לא על עצמי ללמד באתי, איני אלא אישור, מוטיב חזור, מקרה חלקי של הנחש אוריאל. דמויות אלו מאפשרות קיום אפיודות-אגב, הטפלות, כביכול, לגוף הסיפור, זבאמת אין חשובות מהן להבנתו.

דמויות-צללים אלו מהוות תחנות שונות, אבני דרך, באותה נתיבה גדולה של חזרה הביתה, ומידת תודעתן העצמית בכל הנוגע בחורבן המהות שונה. בדרך כלל, אלו המופיעות ב"בטרם" מצויות בשלב ראשוני ואופטימי יותר מאשר הצלליות המוטיביות של "אצל". עובדה זו מתפרשת כתוצאה מקדמותו המהותית בזמן של "בטרם", כפי שמעיד גם שמו. כל ריעיו של אוריאל חזרו מחוץ לארץ, כמותו, אלא שהם אינם חלים ואינם מרגישים במנוחך ובמפוקפק שבמצבם. ממזל תלישא מסתפקת בגניחה חסודה על מולדתה, ד"ר שלשלת העקור משני העולמות עזב את פריז, שרוי בעיירה רוסית, ומכביר מילים על ה"גרנד קונספסיון" — זו שחסרה לו יותר מכול. צוואר "פורח" בבחינת רצוא ושוב מ"חורש מצל" ואליה, ופור "בא לגור" בכל שנה מעט ב"חורש מצל" ועזבה. הנה גם שלושת ריעיו האחרים של אוריאל, בני שרה-דיינה, כולם עקרו לכרכי הים, נכשלו וחזרו. אולם המשמעות האכזיבנית של מצבם אינה מודעת להם מכול וכול (להוציא, אולי, את השלישי שבהם, עמ' 217). מציינים הם שלבי-זמן שאוריאל עברם מכבר — הוא מביא את התחלתם לידי גמר.

אצל מאוחר יותר, כאמור. צלליה "גיבורים" שבו חזרו מאוכזבים מן העולם הגדול (ממש כמו אפריים, אוריאל, רטנר, וכרמל). הם יודעים, בדרך כלל, שחזרה זו שלהם לא חזרה שמה, אף שאין ידיעתם ברורה כל-כך כידיעתו של אמריים. כך וירה, כך זינה שניסתה לחזור אל אילות המולדת שלה — ולא עלה בידה, כך אותו בחור גבוה ומקורזל שניטלטל "לחצות שיקאגו וניו-יורק ההומיס... והלזו חזרו ופלטוהו" (241) (אלא שנסיעותיו הינן בחינת "טלטול" ו"פליטה" אנוסות,

פטריות, שאין עימן תשועה). דומה — אף בחור זה יודע כבר, כינה, ש.אותם כרכים שהכל נוהגים לדבר בהם כשהם נוטלים את ידיהם מחמת חסידות" (268). אינם עשויים ליתן עוד מאומה לנפש השרויה בצרה.

לאותו צעיר, גבוה ומקורזל, ללבקן זה ועליו מספר אפריים את הסיפור, בשניים אנשים כתשים ובכושאי אחד שלישי שהיו שרונים זמן הרבה ב.סדום שבאירופה מתוך כיסופים מדוכאים של לב חס, ההומה אל הויגוס שלו אשר במולדת הרחוקה" (271). אחד מהם מנסה בפועל ממש לחזור לאותה מולדת. שעה שאותה קורא איתו סיפור משונה בכרשים אתה חש שחלה מדולאציה ידועה באותה תימה של השיבה אל בית-המולדת. מעל הרוכד הריאלי-סוציולוגי מקמים עכשיו נדבכי-משמעות חדשים, המעניקים למולדת הרחוקה טעם מיוחד, של אילו חלומות נפלאים ורחוקים, של תוויה אגדית — שאין האדם יכול, מעצם טבעו המוגבל, הקטעי, להגיע שמה עולמית. האם לא אגדה נושנה ואינה-ברורה אשר זכר פתאם משחרר ילדותו? בארצות ובמדינות, אשר כף רגלו לא דרכה שם, ובדורות ובתקופות, אשר אבותיו לא זכרו אותם, היה היתה ריבה... (256).

עוד שתי פעמים מהבהב המוטיב כשהוא מגולם ב.גיבורים-לכאורה, עד שהוא מגיע לשיאו. ברם, שתי הופעות אלו הינן למעשה רגרסיה לשלב קודם, זה של בטרם, הסוציולוגי-יהודתי; סיפורו של קלמר אינו מחדש לנו הרבה אחרי הפרשה הדנה בכישלון שיבתו של אריאל — אולי הוא מחדש רק בריכחו המגבש; "היו נזכרים... ילדים חוזרים חזרדים... שחס להם בלילות הסתיו הגדולים... ולבס... כה בטוח אצל אבא המגודל... ואצל חוזה חקנו הרחבים, המפיקים... שלות הנפש של באים בסוד אלהים גדולים; — אבא... יש אלהים בשמים" (297). אלא שמייד מסתבר, כי גם אבא וגם אלוהים אינם עוד, שוב אין עוד תקוה, והשיבה אינה אפשרית.

המעשה-הסמל חוזר ובא עוד בפרשת נחום ברבש, בלא שינויים מרובים. אבל לשיאו הרעיוני והפיוטי מגיע המוטיב הזה בשורות האחרונות של אצל, שבהן חוזרים ומתמצים כל הציורים והמוטיבים העיקריים שביצירת גנסין בכללה. סאן, אולי, לא נוכל לברר קטע זה במלואו, משום שלא עסקנו כלל במוטיב-המפתח של אצל, במנגינה הרחוקה — והרבה מכוחה של הפיסקה שאוב משימושה המיוחד באותו מוטיב ובמוטיבים קטנים אחרים המיוחדים ל.אצל. אולם גם אנו, המסתכלים ביצירת גנסין מבחינת האספקט האחד שלה — התימה של השיבה המאוחרת — נוכל לראות בסיום זה (שכל מלה ומלה בו הוכנה וניתן לה פשר בעשרות ניואנסים קודם לכן) את גיבושה העליון של התימה שלנו, על כל חילופי סולמות הטונים והסמלים שלה. בקטע אחרון זה של אצל, חשים אנו את הבדידות הגדולה מאדם ומאלוהים, הכיסופים-ללא-שחר אל המולדת הרחוקה, שאבדה ושוב לא תימצא. שמא חרבה? או שמא לא היתה אותה מולדת אלא אגדה רחוקה, שימיה כימי האדם שאינו יכול לפרוץ את תחומי הכרתו והווייתו שלו, וכשהוא נידח וגלמוד הריהו משתכר בינה של הבדידות ומתגעגע, געגועים אין פשר, לאטלאנטים החלומות שלו ששקעה?

יום החג נסתיים. ברחוב הסמוך כלתה רגל חוגגת והפרדס הפתוח לרחצה,
היה נטוש והיה שותק וצמרותיו השחירו יחד והקשת במבואו המקושט היתה כבויה
תשני הדגלים הארוכים היו מורדים ובטבורה של הככר המרובצת והמאפירה הקרובה
היה אחד במקהלת המנגנים, שוידי שותה שיכור, שאבד את בני חבורתו, קורס באבק
הסלול ומחלל בחלילו שירה אחת, נוגה ופראית למחצה, משירות המולדת שלו
הרחוקה.