

היבטי יסוד באמנות הסיפור של א. נ. גנסין

מאה שנה להולדתו

רבקה פרידמן

*

הבא לסכם כיום את עיקרי הגישה של הביקורת המשופעת על סיפורת גנסין¹, יחשוף בה שתי דרכי טיפול בסיסיות. באחת משתקפת הנטייה לִצְפוֹת בסיפורת הגנסינית מבעד לאספקטים ולמוטיבים המתלכדים בתחום הטראגיו־רומנטי ובאחרת — מבעד לאספקטים האירוניים־קומיים־גרוטסקיים שלה. נראה לנו כי התייחסויות חד־ערכיות² מהוות בְּלִם בפיענוח מורכבותה של סיפורת זו וברצוננו להצביע כאן על ההכרח שבשילובן של השתיים להיבט מעריך ממוזג לצורכי מלאכת החשיפה הטקסטואלית של יצירת גנסין ולגולל שתי זיקות־יסוד הנפרשות בה. מחד — זיקתה ההדוקה של יצירה זו למסורת האירונית־רומנטית אירופית בכלל ומאידך — זיקתה למרכיבי היסוד של ההגות הפסימיסטית השוֹפְנָהוֹאֶרִית. שתי זיקות אלה, שניתן להבחין בהן בבירור באורח גלוי וסמוי כאחד, משתלבות כאן ומשלימות זו את זו ועובדו ונוצקו בבית־היוצר הגנסיני בדפוסיו הייחודיים. מודעותנו למגעים ולפערים שבין סיפורת־גנסין לבין שתי זיקות אלה תתרום רבות, לדעתנו, בהתקרתו של סבך הארג של יצירה זו.

I

בטרם ניגש למלאכת החשיפה המגעית בין סיפורת־גנסין לבין המסורת האירונית־רומנטית, עלינו להבהיר תחילה מהו המייחד את האירוניסטן הרומנטי מכלל האירוניסטנים מחד ומכלל הרומנטיקונים מאידך. בבירור סוגיה סבוכה זו, מציג ל. גורביץ את האירוניסטן הקלאסי כמובחן באי־מעורבותו ובכישוריו לטפל בקלילות בעימות הכולל שבין אדם לבין קוסמוס עתיר סתירות. האירוניסטן

איננו מתיימר, על-כן, לרפא ולתקן עולם זה, או אף לנסות ולפתור את תעלומותיו, הן זה מיעודו של הסאטיריקון.³ האירוניסטן מטפל באותם האספקטים הפאראדוקסאליים של העולם שאינם ניתנים לכל התרה שהיא. האירוניה הרומנטית מורכבת וסבוכה היא לאין ערוך מזו הקלאסית. האירוניסטן הרומנטי מובחן בחיבתו המיוחדת ובגסיונותיו למיזוג של יסודות הבלתי ניתנים להתפשרות. זונח הוא את הריחוק האינטלקטואלי ואת הקלילות המאפיינים את האירוניסטן הקלאסי ונע תדירות בין קשר לתלישות, בין חובה לבין היעדר כל התחייבות שהן; נוצר הוא את האידיאי ומתקלס בו בצמידות ומקרב הוא ודוחה בעת ובעונה אחת את מרכיבי ההסתאבות וההשחתה של העולם הסובב. אם האירוניסטן הקלאסי הוא ליצנו של עולם, הרי האירוניסטן הרומנטי הוא ליצנו שבור-הלב.⁴

בחינתו של ההיבט הרומנטי שבאירוניה הרומנטית תחשוף כי שעה שהרומנטיקון נתון בהתמדה להשגכה פואטית ולהעצמה רגשית, הרי הרומנטיקון האירוני מובחן בנקודת-תצפית אמביואלנטית שבאמצעותה חלה הקמה תדירה של מרכיבים רומנטיים באנטי-רומנטיים ולהיפך. האקסטאזה הרומנטית וההפלאה הרגשית מתדרדרים כאן להווייה דימונית המאופיינת בניהיליזאציה של הנשגב ובחילון ובריקון של האידיאי והנאצל. אלה מתלכדים למסכת כוללת של תשלות פאראדוקסאלית של המרכיבים האידיאיים-רומנטיים בתוכו של ארג אירוני-גרוטסקי.⁵ מעקב הדוק יערטל את גרעיניה של ההתייחסות הביקורתית השנויה לסיפורת-גנסיין כבר החל בראשיתה של ביקורת-גנסיין. ההיבט המעריך-ממוזג מתייחס לכפל-הפנים, המהווה נוכחות תדירה בתצפית הגנסינית. המודעות לטלטלה הקוטבית בתצפית הגנסינית מהדהדת כבר בדבריהם של דבריה הראשיים של הביקורת העברית למן ראשית המאה, אם גם לא אחת ללא הפעלתם של כלי-המינוח הפורמאליים-טכניים. ייחודה של סיפורת-גנסיין נפרש כאן כהתלכדות של כלל המרכיבים הסותרים שביוצר וביצירתו:

אין התחלה ואין סוף להם. לאותם הסיפורים, והכל כאילו מתודרך לעינינו, עולה ויורד, פעם גשמים זועפים ופעם שמים צחים, פעם זיקאור עם מעט תקווה ופעם יום מעונן עם לב מעונן.⁶

כל גזרתו של גנסיין היתה מגזרת ה"כפולים": כל טבעו היה טבע כפול. לא רק שהיה בעל צדדים שונים מאד, אלא שהיה גם בעל צדדים מתנגדים מאד... אצל גנסיין אנו מוצאים את האחדות של השונה ביותר, את הסדר של אי-המסודר ביותר, את ההרמוניה של המפוצל ביותר... עלמו של גנסיין, העולם שהיה חי בלבו ובלב גיבוריו הוא עולם של תנועה נצחית. מנגינה אחת נצחית רועדת בתוך העולם הזה, והיא משתברת. לאלפי רסיסי-מנגינה שיש בה מן הרך ביותר עד הקשה ביותר, מן הנעים ביותר עד העגום ביותר... דרך מדרגות אינסוף שבין הרך והקשה, והנעים והעגום... וכך חיים להם גיבוריו את חייהם: שואפים הם ומתיאשים, חולמים ומקצים, ושוב שואפים ושוב מתיאשים ושוב חולמים ושוב מקצים...⁷

צינורות השחוק והבכי היו כנראה קרובים מאד זה לזה בפנימיותו של גנסיין... הרעל המתוק התוסס בו... הקור והחום משמשים בו בערבוביה ובקפיצות של עלה וירוד...⁸

כפל-הפנים, האירוני-רומנטי, שבסיפורת-גנסיין מובחן על-ידי פיכמן כ"אש מלטפת ומרננת" שהובערה על-ידי "פייטן שפרש מן החרוים... משום שנשא

בלבו יותר מדי אירוניה אוכלת ולא־אמון ופצעי־מוות־נסתרים.⁹ השלימות האמנותית, לדעתה של רחל כצנלסון־שו"ר, נוצקת ביצירת־גנסי מהתשובת הקוטבית של אמונה וכפירה, של המגוּחַךְ והנעלה.¹⁰ זיקתו ההדוקה של עדי צמח להיבט המעריך־ממוזג של הסיפורת הגנסינית מסתגן בבירור ממשפטו החד־משמעי: „כל שלא ראה... את הלעג האכזרי, הציניות, הקריקטוריוזיה של החזרה הבית — לא הבין בה רבר וחצי דבר“. לדעתו, עיקר מהותו של „בטרם“ מעוגן בהתפרשותה של „הניהיליזציה של מוטיב השיבה המאוחרת תוך מעבר תכופ וכמעט בלתי מודרג אל הדימוני... בעולם שבו חרבו החוץ והבית גם יחד“. דרכו של גנסי באמנות הפרוזה מובחנת על־פי גירסה זו כמעבר מתמיד מהרומנטי אל האירוני, „ממאזור חם למינור צורב“, המסתיים בדפורמאציה גמורה של המרכיבים הרומנטיים. אולם עם כל בדידותו של הגיבור הגנסי מאדם ומאלוהים, „... הריהו משתכר בינה של הבדידות ומתגעגע, געגועים אין פשר, לאטלנטיס־החלומות שלו ששקעה...“¹¹ — ובזאת חוזר וחל ההיסט מן המהות האירונית אל תחום הרומנטי.

נראה כי היטיב לחוש בנטיות הסותרות של היוצר ושל מהות יצירתו דווקא י. ח. ברנר, אשר, למרבה הצער, לא הוכן כראוי ונשפט שלא כדין, לדעתנו, ביחסו ליצירת־גנסי. מירון מאשים את ברנר בהיעדר אובֶקְטִיבִּיּוּת בהערכת יצירת־גנסי ובישום תחושות אישיות שליליות אל כלל יצירתו. הגדרתו של גנסי על־ידי ברנר, „רעו ואוהבו של גנסי“, כ„בעל הנפש ההומיה והקרה“, עומד, לדעתו של מירון, „בסימן הכאב האישי, שנגרם לו בשעת שיתוק היחסים וחיסול הקרבה בינו לבין ידידו... יותר מאשר בסימן של קריאה אובֶקְטִיבִּיּוּת בסיפורים גופם“. „בצינה זו“, לדעת מירון, „ראה ברנר את סיבת הקרע האישי בינו לבין ידידו מנוער וממנה יצא גם לביקורת ספרותית־אמנותית על יצירתו“.¹² ל. רתוק, הממקדת את סקירתה על ביקורת־גנסי מבעד לנקודת־התצפית הכוללת של מירון, הולכת בעקבותיו אף בנקודה זו.¹³ קריאה הדוקה בדבריו של ברנר תעמידנו על־כך שדבריו, שנתפרשו כ„ביקורת שוללנית בעיקרה“,¹⁴ אינם באים אלא להעיד על הייחוד שבכפלה־הפנים שביצירה זו. בהתמודדות עם הנטיות הקוטביות שבסיפורת־גנסי, מזדקק ברנר למערכת דיאלקטית לשונית המלכדת בתוכה את האספקטים המנוגדים והסותרים של היצירה. אם, לפיכך, שימושי הלשון, „בעל הנפש ההומיה... המתרשמת... אימפרסיוניסטי...“, מהווים התייחסות לנטיות הגנסיניות מתחום הרומנטי, הרי ששימושי הלשון, „נפש קרה... ערומה... רוצה באי פשטות ובכיסוי...“,¹⁵ אינם, לדעתנו, באים להכריע את כף־המאזנים השלילית ביחסו לגנסי, אלא חושפים את מודעותו של ברנר למרכיב האירוני שבתצפית הגנסינית.

המְעָעִים בין סיפורת־גנסי לבין המסורת האירונית־רומנטית משתקפים בשני מישורים מתוך השלכות הַדְרִיּוֹת בין השנים:

- א. במישור המרכיבים היצירתיים — במישור זה נתייחס למרכיבי היסוד של היצירה, כגון: נקודת־תצפית, איפיון, תבנית וזמן.
 - ב. במישור האמצעים ההבעתיים־אמנותיים — במישור זה נתייחס לדרכו הסגולית של גנסי ברקימתו של הארג האירוני־רומנטי תוך הפְּעֻלָּה מתמדת של מכניזמים פארוויים, גרוֹטְסְקִיִּים וקומיים.
- העוקב אחר המרכיבים היצירתיים של סיפורת־גנסי יחשוף כי הם נשלטים

על־ידי נקודת־תצפית מתפצלת תדירה – רומנטית־טראגית ואנטי־רומנטית, אירונית־גרוטסקית – המאפֵינת את כלל היצירה הרומנטית־אירונית. המרכיב האירוני שבאירוניה הרומנטית מובחן במהותו כאירוני־סרוונטי¹⁶, כלומר: מופעל הוא מבעד לְעֶדְשׁוֹת מְקוּטָבוֹת, המרוחקות לחלוטין זו מזו. כך כרוכה בו בכפיפה אחת אירוניזציה כוללת של האספקטים של החלום האנושי בצוותא־חדא עם אלה של האטימות האנושית. היבט אירוני זה משתקף ביצירת־גנסין באיפיון הכולל ובמיוחד באיכלוס הדיאלקטי של יצירותיו.

העיצוב הטיפולוגי הגנסיני בְּנוֹי לאורך קו דיאלקטי ברור ביותר. מן הַעֶבֶר האחד ניצבת גלריה רחבה של דמויות המייצגות אב־טיפוס של האנטי־גיבור האינטלקטואלי, הֶשְׁבוּי במאסרו הרוחני המְעֵנָה תוך לְבִטֵי קיום וזהות עצמיים המקימים חֵץ שאינו ניתן לסתירה בינו לבין עולם החומר הסובב. מאידך, ניצבת גלריה של דמויות מוגבלות, המאופיינות בצמצומן הנפשי והמופעלות מבעד לְפֶן הַיְצָרִי־בְּהֵמִי בלבד, מתוך היעדר כל פעילות ברְמֵת המערכת ההגותית־רוחנית. בשירטוט התרמית החיצונית של הדמויות המשתייכות לקטגוריה האינטלקטואלית־מיוסרת, נוקט גנסין לשון תיאורית חסכונית ביותר, ותכופות נמנע אף מזאת, והארתן של אלה מסתננת בעיקרה מבעד לְפֶן התבוני־רגשי שלהם. באותה שעה מְמַקֵּד איפיון הדמויות המשתייכות לקטגוריה המנוגדת מבעד לתיאור מרכיביהן החיצוניים. כאן מופעלת מערכת עיצובית אחידה, שבאמצעותה חָל עיצובן של דמויות ההגבלה האנושית הזכריות על־פי מרכיבים המשטרטטים בְּתִדְמִית כוללת גרוטסקית של דוב־אדם, הנשלטת על־ידי גוֹנֵי הצהוב והאדום, ואילו המקבילה הנשית מתעצבת מתוך מיוזג גרוטסקי של יסודות הֶטְרוֹגֵנִיִּים, נשיים וגבריים כאחד:

המהות הדובית־חייתית מהווה מרכיב יסוד בעיצוב דמויותיהם של בוחהיס („מעשה באוטלר“) ושמואל („שמואל בן שמואל“) – „לא גבוה, אך איתן... פנים שזופים מעט, מצח צר... שפם צהוב־כהה... והוא יושב כדוב, מביט מתחת למצח הקטן, נוהם...“ (52); „... גופו הגוץ והעגול ניתר ויקפוץ ככדור־נפוח על רגליו הפעוטות והמהירות, בְּכַפּוֹת הדב ברוצו...“ (62).
התְעַבּוּתָם של מרכיבים אלה גורמת להרס פרופורציות מוחלט ולהעצמתם של הממדים הגרוטסקיים בשירטוט דמותו של ארכיחוטם („בגנים“):

אותו יהודי אדום וגס... יהודי מגודל וצהוב... ומתחת לקרטו הצר והמזוהם של ראשו היה בולט ומצהיב מצח צר וקשה... פניו... היו שזופים משמש מזוהמים מחמת הבל שלא נסתפג והיו צבות במקצת מחמת שינה ושפתיו – אלו שימשו בהם בליטה מיוחדת... בליטה שהיתה יוצאת ומאדמה רוויות מבינות לזקנו ולשפמו הצהובים שהקיפוא... גוח לאחרונה בקול צרוד במקצת והתחיל לפקפק נסות בקול של דוב... בשמחת־תורה היו רואים אותו מתגולל בחוצות, כשהוא לבוש איזה פראק שחור ומלא כתמים שאינו לפי מדתו וחובש צילינדר גבוה לראשו והוא מתחטא ומתייפח בנהימת־דוב רצועה... (352-350).

טכניקה זו עצמה מופְעֵלֶת בעיצוב הדמויות הנשיות בקטיגוריה זו. המיוזג הגרוטסקי של האלמנטים הֶטְרוֹגֵנִיִּים, הנשיים והגבריים, בשירטוט דמויות אלה משתקף כבר בתיאורה של חנה היליר („הצידה“): „שכנתו השמנה... המשחקת תמיד בקול רם ולמקוטעים שלא כדרך הטבע, אשר קיבורותיה השמנות נתקלות תמיד בשלו... ובשעת צחוקה הרם והמרוסק היה ראשה עם מגדל שערותיה השחורות עושה טיולים טיולים של חולשה על סירבולת חזה וגבה...“ (87, 95,

109). אלה עוטים ממדים גרוטסקיים מעוצמים בתיאור סולי, בתו של ארכיחוטם („בגנים“):

... היתה לו גם בת אחת-יחידה: אבל זו היתה שוטה והיתה דומה ברשמי פניה הבולטים אליו: אלא שאלה שלה היו לגמרי קהים... וראשה הגזוז המדובלל שחורות ומלא תמיד נוצות, היה יחד את ידיה הנרפות והמוזהמות בולט תמיד באויר מבינות לתנור ולקיר... זו היתה מרימה כלפי הדובר פנים של בהמה ומתמרמרת בקול של גבר ריק... וקולה הגס ודבריה השטופים היו שורטים... איזה קול משונה ושורט את הנפש – קול גס שבגבר... וצללי השמש ואלו של טרפי הדשא היו מפוזים ומחלקים דומם בכתפיה המלאות והלוגגות... אלו שהיו חשופות יחד את קיבורות ידיה הרוויות והרכות... בינתיים התחילו רסיסי צחוק גסים וקשים מתפוררים ויוצאים מחוזה נקטניות הללו: – הי – הי – הי – וקראה מהירות באותו קול שבגבר גס וריק... (354, 354, 357, 358)

התצפית הדואליסטית שבאיפיון הגנסיני מגחיכה הן את המרכיבים הנאצלים והן את הארציים שבאספקטים האנושיים ומלכדת אותם להווייה כוללת ליצנית-גרוטסקית. כך, לדוגמא, מבוסס הסיפור „מעשה באוטלו“ על הקרנה אירונית הדדית כזו. מבעד למהותו האיסטניסית, אולם הקפואה, של הגיבור האינטלקטואלי הֶרְגִיש מואָר האבסורד שבקיום הָאָטום של הדמות הגסה ולהיפך.

גישתו של מירון, הגורסת כי נקודת-תצפיתו של גנסיין היא זו של מוראליסטן וכי יצירתו מהווה שיפוט מוסרי של הניוון האנושי, כופה, לדעתנו, ראייה מְצָרָה ביותר. עיצובן של דמויות בעלות ביוגרפיה עתירת פרשות אֶהָבִים חולפות ומתחלפות, תוך ניכור רגשי, איננו כאן, לדעתנו, מעשה של מוראליסטן-מוכיח השופט את הקיום על-פי קני-מידה מוסריים מחמירים ביותר.¹⁷ ערוץ עיצובי זה מנוצל תכופות במסורת האירונית-רומנטית כנקודת-תצפית אירונית יעילה ביותר שבאמצעותה חלה הֶנְחָקָה של המוסכמות האנושיות-חברתיות המקודשות ביותר. אצל גנסיין, בדומה למקבילותיו האירונית-רומנטיות, מסתגן הטיפול באירוס מבעד לקנה-תצפית מתפצל מתמיד. האירוס הוא תחום ההתמסרות וההשחתה כאחד. זוהי תנועה תדירה מקירוב רומנטי, עד לידי וורטריזם קיצוני, אל הריחוק האירוני שבסקסואליות הקרה והניכור הרגשי. עדים אנו כאן לטכניקה שקולה וברורה ביותר של עיקור מתמיד של הרומנטי-וורטרי-טראגי והמרתו באירוני-גרוטסקי ולהיפך. החתירה האירונית-סארקאסטית התדירה להרס ולאירוס המבוסס על תענוגות רגעים וחולפים בלבד, משמשת בכפיפה אחת עם החתירה הרומנטית הכושלת להיאחזות בתום ובאילווי של ימי הילדות שחלפו לבלי שוב. מעל לתשתית הטראגית הבסיסית, שבתחומה נעות הנשים הרומנטיות, החיוורות והיפות סביב גבר קר-אירוס, נארג, על-כן, בהתמדה מירקם-על קומי-גרוטסקי באמצעותו של השיפוע התאוצתי שבהצטברות-יתר של יסודות טראגיים. העלילה כולה הופכת להשתקפות של ריצת-אמוק נשית כללית סביב גבר קר ומעוקר, שכל קיומו אינו אלא השְטָאָה שְטֻנִית. בעירוב התחומים בין האנושי והחנתי, המשתקף בשירטוטו של אפרים כ... תרנגול אשמאי, בסוקרו בגודל-לבב את קהל הנשים שלו בחצר“ (274) ובגילומן של דמויות הנשים מתוך הפקעתו של המרכיב האנושי-אישי והבלטתו של הֶעָדְרִי-חֲנִיתִי, מתעצמת הבורלסקיזציה של היסודות הטראגיים ומתהדקת התבנית הגרוטסקית:

... הני נשי... החיות היפות הללו, חיות הבית הנחוצות, המגודלות בבית תבשילה של האנושות. הפטומות מדור דורות, ורודות הבשר, הנרפות כחתולים המגודלים הללו הבאים מארצות סיביריה כשהם רובצים כלפי חמה בצהרים ולוקקים את בשרם להנאתם... כשבבשר נרפה ומטופח זה מתחיל פתאם תוסס דם הפרא היסודי שדורות שלימים של חיי ישוב לא ניצחוהו, והוא שוחר לבשר ומתאוה תאוה... – למי שכל קיומו אינו אלא ..קוריוז שבפסיכולוגיה! – ..ורק לפני קומו ראה פתאם לפניו... כי שפמו היה מסולסל וידיו היו ארוכות וצילינדר גבוה היה שמוט לו על פדחתו והיה לבוש בפראק שזנבו בולט וצוארו היה גבוה ורגליו היו מגודלות נוצות, כראוי לוצר ממשפחת התרנגולים הבאים מהולנדיה... וקרא בנימוס רב: ... שמי! קוריוז שבפסיכולוגיה... קו קו רייקו או ... (275, 295).

נקודת-התצפית של הקורא אף היא מיטלטלת תדיר מתחושות הזנעה למראה ניכורו וניונוו הרגשי של הגיבור לבין תחושות האמפאטיה כלפיו ברגעי האינטרוספקציה המלקים-מצרפים שלו, שהם רומנטיים במהותם. התכווצותו הרגשית של הגיבור הגנסיני לעולם היא מתאזנת על-ידי תבנית ההתייסרות העצמית. אוריאל, מוקד ההתאבדויות הנשיות ואשר הפך את משיכתו הפיזית קרדום לחפור בו ביחסיו עם ה„ארמית“, נגלה בפנינו בתמונה האחרונה של „בטרם“ בנסינוו הכושל והמענה לגרש מתוכו את המהות השרית שקנתה לה שביתה בנפשו (229*237); ואפרים מופיע לעינינו בענותו המְסִרֶת מבעד לפארודיזאציה עצמית ארסית ביותר שהוליכתהו, בסיכומו של דבר, לניסיון התאבדות כושל (295).

אין ספק כי ביצירות המוקדמות יותר, כגון: „הצידה“ ו„בינתים“, חשוף התהליך של התנפצות המהויות הרומנטיות והקִמְרָתן באנטי-רומנטיות לאי-ערך יותר מאשר ביצירות הגנסיניות המאוחרות. ב„בטרם“ וב„אצל“ הופכים היחסים במערכת שנויה זו לסמויים ולדקים ביותר, אולם אף למעוצמים יותר, תופעה המוטעמת כבר בדבריו של פ. לחובר:

ב.הצידה יש מאמזת הנפש ותמימותה... וב.ביתים' – מרחף... מעין היתול דק ודומה הוא להיות קר יותר ויש בו ממראה העשת ומצליל העשת... ב.בטרם' – ותאחדו שני המוטיבים העיקריים שבשני הסיפורים הראשונים ועליהם ותוספה עוד אימה גדולה. אימה מפני החיים והמות גם יחד, ותוגה רבה... אותה האימה הגדולה והחשוכה השולטת ב.בטרם' כאילו נצרפה ונכבשה על-ידי גוסין ב.אצל'. בסיפור הזה כאילו עומד גיבורו כולו מעבר ההוא. באותה הדממה הגדולה שלאחר יאוש, ואימת החיים והמות גם יחד כאילו נתנדפה פה ואינה מבעיתה אותו כל-כך...¹⁸

בחינה של האספקטים המיבניים של סיפורת-גנסין תוכיח את הקשר ההדוק בין המצע התימאטי-הגותי לבין האספקט המיבני המתוכנן להפליא. במרביתן של העלילות הגנסיניות ובמיוחד בארבע היצירות הגדולות האחרונות ובסיפורו „בגנים“, מתוך התלכדות עם ההיבט השנוי, האירוני-רומנטי, נוצקים הזימונים העלילתיים של סיפורת זו במיגון רחב של תבנית החזויות המתבדות. העלילות מאופיינות בהתפרשות מנקודת-מוצא של ציפיות מטוענות לקראת עולם של ציפיות מנופצות. אלה יוצרים תבנית כללית של קו קומפוזיציוני מתהפך ותימאטיקה ניגודית, המוזנת ממתחים מצטברים שבין החזוי לבין הריסתו. עלילות אלה סובבות בעיקרן סביב שני צירי התרחשות בסיסיים בתבנית של תנועה-היעדר תנועה. זוהי תנועה חיצונית ועתים גרושת תדמיות, הנעות סביב

דמות מרכזית, שהיא עצמה עוברת תהליך של הקפאה חיצונית גוברת והולכת ואשר היטיב לאבחנה ש. הלקין: „... הגיבור כאילו מתכנס לתוך נפשו פנימה... כאילו באמת קפא הזמן וקרש...”¹⁹ התנועה החיצונית ביצירות אלה איננה מהווה את במת ההתרחשות העיקרית, אלא כפי שהיא משתקפת בתודעתו של הגיבור ה„קפוא”, שהיא קִמַת ההתרחשות העיקרית.²⁰ אולם אין זו תודעה פאסיבית סופגת בלבד, אלא זירת התמודדות מתמדת שבה המערכות התודעתיות מתחום הזמן הזכרוני, הרומנטי במהותו, נהרסות בהתמדת בממד הזמן הקווי, האירוני במהותו. טכניקה זו מעניקה לעלילה תחושה זְרִמִית תדירה.

התפיסה הקוסמית הגנסינית אף היא דואליסטית ומתלכדת עם נקודת-התצפית הרומנטית-אירונית: זוהי תרמיתו של עולם-על-מציאותי, בעל מהות רומנטית, הקיים במצבר הזכרוני הילדי והנהרס בהתמדה ומתדרדר לעולם-תת-מציאותי אירוני בהווה הסיפורי. העולם התת-מציאותי הגנסיני איננו בעל מהות עוינית, הניצב באכזריותו מול אנוש מובס במלחמת חורמה של איתני הטבע, ואף איננו בעל מהות אדישה ומתנכרת. תרמיתו של הקוסמוס התת-מציאותי הגנסיני משקף תפיסה אנטי-רומנטית מובחנת של הטבע. אם הגישה הרומנטית מעוגנת בהדדיות סימבולית-מטאפורית משמעותית של טבע ואדם, הרי הגישה הגנסינית היא מְטוֹנִימִית. האדם מהווה את המשכו של אספקט ההווייה הדימונית של האַנְגְרִיָה הנצחית של קוסמוס שרירותי, שהגיונו הבלעדי הוא הגיון החזרה וההתהוות המתחדשת בהתמדה, ללא ראשית וללא תכלית: „... אותה סוטה סומית ונוראה הנישאת וכובשת רוח כל בשר ומכלה אותו מדור דורות...” (299). הטבע הגנסיני מהווה מלכודת קוסמית פיתויית עצומה, האורבת תדיר לאדם והסוחפת אותו עימה לאפילתו של עולם התשוקות.²¹ האקסטאזה הרומנטית של ימי הילדות מְפַנָּה כאן מקומה למוֹדְעוֹת הקרה להיעדר כל משמעות בקוסמוס שרירותי ולאובדן גיזת הזהב הרומנטית-ילדית:

... ילדות. ילדות או גם טפשות המונית וקהות פשוטה... היתה בו כל הימים ולפיכך היה עושה פדות בין החיים שברחוב ובין אלה שיש לאדם פנימה. שקר, שקר, שקר. האדם הוא אחד לעולמי עולמים. וכל אלה הפזמונים אינם אלא ערמומית קטנה. דלה, ערמומית חולנית של תולעת מעונה ומתבוססת ברפשה. הרואה באפסותה ורוצה בכל זאת. לחיות, פשוט לחיות, הבל החלומות, שוא הפזמונות... אין לו בכלל ולא-כלום ואפילו מה שאפשר היה שיהיה לו – אחרי כי כל מה שאתה רואה ושומע ויודע כביכול. וחושב ו... הרי זה כאילו נוטה הצידה ונגזז. לגמרי. בשעה שאתה בא לידי גופא דעובדא (106, 109).

געגועיו ונסיונותיו של הגיבור הגנסיני לשוב ולחוש את מהות התום שבמְצַבֵּר הזכרוני הילדי מוֹעֲדִים הם, על-כן, מראש לכישלון; הן כישלון השיקָה הוא פועל-יוצא הכרחי מההווייה הקוסמית הכוללת.

המוֹדְעוֹת האכזרית ל„... טבע שאין לפניו אלא ארעיות...”, אשר כל תכליתו אינה אלא התהליך השרירותי של „גדיים שנעשו תיישים...” („הצידה”, 106), עוטה ממדים סארקסטיים ביותר ב„אצל”. הגיבור הגנסיני הופך כאן לממולכד בעולם שחלה בו אירוניציזיה כוללת של השאיפות האנושיות הפאתיטיות ושל חירות הרצון האנושית:

באים אצל אדם. שחלשות אחזה אותו מפני אותם החיים. ואומרים לו: גאולה אתה רוצה? יפה. הווה. בני שכוב, כפות, כשור פר זה. שהרביצוהו לשחיטה. ואל תנהם – או לכשתרצה נהם.

משום שלנו אחת היא ובלבד שתהא מקבל באהבה רבה את כל אלה שבמהותם אינם אלא – חסד אלהים גדולים. ממשו כי הוי בינו שנות דור וחרדו! היה לנו סוקראטס והיו לנו נביאים והיה לנו... והיתה לנו חתולה אפורה שרדפה אחרי זנבה... חרהחח... השד משחת!..." (329).

מוטיב ההגֶּחֶק של חירות הרצון האנושית, המהווה ציר תימאטי מרכזי בסיפורת-גנסין, מתעבה מבעד לשימוש הפארודי במוטיב המֶטֶה־הַשׁוּט בהקשרו הניציאי, המתעשר כמשמעויות פאליות-פרודיאניות. תדמית הגבר ומטהו ביצירת-גנסין חורגת, לדעתנו, מעל ומעבר להשתקפות אופנתית חולפת בלבד ואין בה משום פקרויות עיצובית מאידך. המטה והשוט משמשים כאן תכופות כהמשכם המטונימי של הדמויות הגבריות, כשהמטה המלווה את הדמות מהקטגוריה האינטלקטואלית-מיוסרת הופך לשוט אצל האחרת. המטה, המהווה המשך מטונימי קבוע בשירתו של גֶּטְנֶר ("בינתים", 125, 128, 133, 139, 140) והעוטה מהות סימבולית בסיום השיאי של "בטרם" (236-237), נפרש, בלבוש של שוט, כלייטמוטיב בעל מהות פארודית וגרוטסקית ביותר ב"בגנים" (355, 358). שעה שהטענות הסימבוליות, שבגברות המלווה במטה-שוט, אמורה בתורת המקור להתנשא לחוסן ולעליונות אנושית, הרי בפארודיה מתנפצת היא להגֶּחֶק עוקצנית ביותר, המעצמת את הדרמה שבניפוץ האשליות הפאתיטיות האנושיות. בעוד שבמשמעות הפארודית של המטה, המתנפץ בידי אוריאל בשלבים הקריטיים של התפצלותו והתפוררותו, מסתמלת פשיטת-הרגל המוחלטת של היומרות האנושית לחירות הרצון, ו"גור הבריאה" הקוסמי מוצג כאן לא כשליט בגורלו, אלא כנשלט כליל בידי ישות שדית עיוורת ללא תקווה לגאולה, הרי ב"בגנים" מעמיק השימוש הפארודי במוטיב השוט את האירוניצייה של החתירה האנושית לחירות הרצון והופכה להשטאה סארקאסטית ביותר, משום שהיא מסתנת מבעד לטיפול בורלסקי מובהק; במהותו הקהה והאטומה של ארכיחוטם, הממולכד כליל בהווייתו היצרית-בְּהֵמִית, מתגלם חיקויו המעוות והנלעג של העל-אנוש הניציאי על-פי מיטב המסורת הפארודית. השימוש הפארודי במוטיב השוט, בהקשרו הניציאי, מהווה מרכיב שליט, לדעתנו, אף בארג העיצובי של "שמואל בן שמואל" (62-64) ומערטל את גיבורו לא כבעל שלימות פנימית,²² אלא אך כנושא להגחכה אירונית וכוואריאציה פושרת במקצת של ארכיחוטם. הגילום הגרוטסקי המובהק של האשה ברגעי הריונה האחרונים, המסתנן מבעד לקנה-תצפיתו של הבעל והמבוסס על עקרון המעטתו של האנושי לחייתי ולדומם – "נפל מבטו מבלי-כונה על כרסה, אשר התנשא בטבור-המיטה כקופה של בגדים הרובצת על החתול או על הכלב..." – אינו מותיר כל ספק כי בילד, המוצלף בשוט שבידי אביו, משתקף המשכה המטונימי של אמו.

II

עיון זהיר בביקורת-גנסין יערטל בה ארמוזים שונים לעקבות השפעתו של הרז-אליון של רצון ודימוי, מבית האולפנא השופֶּנהוּאָרִי, על התודעה האמנותית הגנסינית. אם כי הללו לא הגיעו לרמת היחשפות ניאותה עד כה, הרי שבמסתה של ל. גולדברג, "מסביב לאצל", ימצאו קוראי-גנסין הַכוּונה מפורשת לכך.²³ התפיסה השופנהוארית הדואליסטית מגדירה את הרצון כישות האינסטינקטים והרגש, המהווים את כלל הדחפים היצריים של האדם והחי בשאיפתם העליונה

לחיים. יצורי־אנוש, על־פי אסכולה זו, נבדלים רק בכוח מן החיה, בשל כישוריהם לפעול בספירה של הכוח התבוני, אולם לגבי מרביתם; הרי מותר האדם מן הבהמה — אין! הרצון, לפיכך, משורטט בתיאוריה זו כמהות שאפנית עיוורת ללא קץ וללא תכלית ופורש כמקבילה של תת־ההכרה הפרוידיאני. מאחר שכל רצייה מעוגנת בצורך, שבמהותו הוא חסר ולפיכך — כאב, ובעקב התיסכול האנושי המתמיד שבא־היכולת לממש את התקוות האנושיות, המהוות חלק אינטגרלי של הרצון הקיומי, הרי הסבל, לדעתו של שופנהואר, מהווה מרכיב של קבע בגורל האנושי. הרצון, שהוא הגורם הראשוני לסבל ולענות האנושיים, הוא, לפיכך, ישות שלילית בהכרח. כאפשרות היחידה להיחלצות ממעגל זה של סבל וענות תדירים, מציע שופנהואר את הפעלתו של הכוח המנוגד לרצון, האינטלקט ההכרתי, שבכוחו להבין את הרצון ולכן אף לשאוף לבטלו. ביטולו והקטתו של הרצון הקיומי, שבעקבותיו יבוא הפורקן מן הסבל האנושי, פירושו בהכרח כיליון והכחדה, שהם לדבריו, „התרופה האמיתית לחולי של החיים“. שופנהואר, על־כן, נוטה אף לחיובה של ההכחדה העצמית. ההתאבדות היא אָקט חיובי, לדעתו, משום שמשמעותה הוא הרס הגוף, לבושו הצורני של הרצון הקיומי. מאידך, בסיכומו של דבר, נוטה הוא לריסונה של התשוקה להתאבדות, משום שבעצם מהווה היא ביטוי לכניעה לכוחות הרצון; הרצון איננו כלה על־ידי ההרס של פרט אנושי בודד. שופנהואר מקיש מכאן כי רק הפרישה המוחלטת משליטתו של הרצון הקיומי מהווה אימות לחירותו של הפרט האנושי. פרישה כזאת משמעותה מצב של אֵיון, המקביל במידה רבה לסטאטוס של הניר־ננה בדוקטרינה ההודית, אולם, לפי הגירסה השופנהוארית, מצב כזה של מנוחה מוחלטת איננו בגדר אפשרות המימוש האנושית. כוח הרצון הקיומי לעולם איננו כלה והנאות החיים אורבות הן תדיר לאדם. הפרישה, לפיכך, משלטונו של כוח הרצון הוא תהליך אינסופי שעל הפרט להתנסות ולחזור ולעמוד בו. הדרך לפרישה מהמהות הקיומית משופעת היא במכשולים רבים, משום שהאדם הוא המימוש המושלם ביותר של כוח הרצון ולכן אף הנצרך ביותר. כל מהותו של האנוש אינה אלא רצייה וצריכה אינסופיות. השבעתה של הרצייה האינסופית הזו, העשויה אמנם להקל במקצת על הסבל, מכניסה את האדם לתחומם של השימון והשיעמום, הנימנים, לפי גירסה זו, על הענויות האנושיות האכזריות ביותר והמופעלים, לפיכך, כשיטות־עונשין יעילות ביותר במערכת המשפטית. שלילתם המוחלטת, על־כן, של ההנאות האנושית ושל, מה שקרוי במינוח האנושי, אושר, היא, לדעתו שופנהואר, רק היקש תבוני מחויב.

הבעיות הטלאולוגיות, המטפלות בתכליתיות הקוסמית, נוטלות מקום נכבד ביותר בדוקטרינה השופנהוארית. במצע ההגותי שלו משתקפים עקבותיהן של הגישות האבולוציוניות היצירתיות ובעיקר זו של לאמארק. תפיסתו הטלאולוגית הכוללת של שופנהואר מעוגנת בזהות ובאחדות שבין חומר לצורה. רואה הוא בטבע מהות נעדרת כל תכלית או משמעות, מלבד אלה המעוגנות במימושו של כוח הרצון הקיומי. חיי האדם בכלל אלה מסתברים, לדעתו, כטרגדיה הנוטה לקומדיה, משום שהתשוקות והפחדים, ולכן מיכלול פעולותיו של האדם — כל אלה מונעים הם על־פי ידהמקרה בלבד, המחדירה בהתמדה גרעין של מהות קומית לחיים הקיומיים האנושיים. מאידך, מצוי תחום המאוויים הבלתי מתמלאים והתקוות המושמות לֵאל בידו ישות של כוח קוסמי עיוור. כלל

הטעויות הנערמות והמאמצים המתוסכלים — אלה הם תחומו של הטראגי. אולם, עם זאת, סובר שופנהואר, לעולם לא יעלה בידי הפרט להתנשא למעלת השגב של הדמויות הטראגיות הגדולות, משום שבמעגל הקוסמי, תחום שליטתו של הרצון הקיומי, נגזר עליו להימנות בין הדמויות המטופשות של הקומדיה. שופנהואר צופה בפאתיטיות רבה במאמץ האנושי האינוסופי ליישם משמעויות לקוסמוס נעדר משמעות, שהסוברניות של הטבע מהווה בו ערך עליון וכלי-יכול המצוי מעבר לתחומם של מרחב וזמן.

מתוך התלכדות עם התיאוריה האבולוציונית הלאמארקית, רואה שופנהואר את כל תהליכי הטבע כמונעים על-ידי הרפים מטאפיסיים פנימיים של הרצון הקיומי. בצורה זו מפרש הוא אף את מהותה של המשיכה המינית האנושית, כמכוונת באופן מטאפיזי על-ידי האינסטינקטים של ההכרה הגועית ותו לא. האדם, בדומה לכל יצור חי אחר, משועבד הוא שיעבוד מוחלט לכוחות הטבע, אולם מאחר ויקשה עליו להודות בכך, מתבצר הוא בספירה האילוזית של עולם הדמיון (צעיף המאיה), שבתחומו עוטים הליכי הטבע מהות אילוזית נישאה. האנוש המאוהב מצטייר לשופנהואר כתופעה טראגית-קומית, בעקב נטייתו לייחס לרגשותיו אופי טרנסנדנטאלי-פואטי המעניק לתשוקות הפיזיות מעטה על-פיזי. רגשות האהבה למיניהם אינם אלא תעתועי-רוח ואילוזיה דמיונית, לדעתו. הפרט האנושי, הנתון במצב זה, הוא אך לכוד במערבולת של כוח הרצון הקיומי הגזעי ומהווה כלי-קיבול של מהות קיומית גועית זו. אצל אלה הנוטים להוות כלי-קיבול שבריריים יתר על המידה, תביאם רגשותם לידי תשוקת ההתאבדות או לידי מצבי טירוף, שאינם, לפי הגות זו, אלא צורה נוספת של טוויית צעיף דמיוני על שייכת ההכרה התבונית. בהתעוררו ממצב זה וכאשר מוסר צעיף המאיה, ינכח הפרט האנושי שאך שימש ככסיל בידי המהות הרצונית המטאפיזית של הגזע. ההתעוררות ממצב אילוזי זה כרוכה, על-כן, תדיר בסבל רב והשחרור האנושי מהווייה מענה זו, על-פי ההגות השופנהוארית, מתאפשר שעה שהפרט מתנשא לסטאטוס של אופי נרכש, שמשמעותו התכחות לרצון הקיומי ופרישה מליאה מכל תיפקוד המוכתב על-ידו.²⁴

אין ספק כי ההקבלות המפתיעות בין המשמעויות ההגותיות הגנסיניות לבין המצע השופנהוארי יש בהן כדי לשכנענו כי ניצבים אנו כאן בפני מן-עצת אמנותית-הגותית מליאה ויש בהן, לדעתנו, כדי לסייע בדינו לפיענוחן של נקודות שתומות רבות בסיפורת-גנסיין. כך, לדוגמא, מסתבר, „בגנים“, אותו סיפור מוזר של גילוי-ערייות המתבצע לעיני הגיבור המספר, התר לשוא אחר נוף ילדות אבוד, כאירונוצייה הדדית גרוטסקית של האספקטים היציריים-חיתיים של המהות הרצונית האנושית מחד ושל האספקטים האילוזיים שלה מאידך. משמעותה ההגותית של היצירה, לפיכך, איננה מתמצה בהיקש, כי הטבע איננו מפלט משחרר מהמשא הקיומי האנושי,²⁵ הסיפור אף קורע קריעה אכזרית ביותר את הצעיפים האילוזיים שהאדם מנסה לטוות על מנת לנסות ולגבור על הזוועה שבקיום האנושי.

תקצר כאן היריעה מלהקיף את מיכלול המגעים בין השתים. אפשרות הארה מאלפת ביותר, המסתברת מהמגעים שבין ההגות השופנהוארית לבין הגנסינית, מתייחסת לאחת הנקודות הסכוכות ביותר בסיפורת זו, כוונתנו, לפיענוחה של התמונה האחרונה של „אצל“ והתייחסותה לכלל היצירה הגנסינית ובפרט

ל„בטרם“. בהתאם לזאת, מתחווים פרטי הדרמה והמהפך שבסיטואציה זו ומסתברת מהותה של תחושת הרִנְחָה היחסית הפוקרת את אפרים, לאחר ניסיון הנפל של התאבדותו, כקונטראפונקט הגותי־דרמטי לסימו של „בטרם“. דמותו של אוריאל אפרת מסתברת, בהתאם לטיפולוגיה השופנהוארית, כְּנֶעָה בתחום שבו הקיום הופך למשא שאין לשאתו; זהו תחום הטלטלה האנושית המענה שבין כאב לבין הריקנות האיומה והשממה. אוריאל משתבץ כאן, לפיכך, בתבנית של הפרוטוטיפוס של האדם השופנהוארי הרע. אולם כאן מתלכדת ההגות השופנהוארית עם כפל־הראייה האירוני־רומנטי באמצעותו של עקרון הניגודים. לפי עקרון זה, מכילה כל מהות ומאירה את ניגודה, „כשם שהיום בכפיפה אחת חושף את עצמו ואת הלילה והמוות הוא כשקיעת השמש, הנבלעת, אמנם, על־ידי הלילה, אך, עם זאת, מהווה מקור של כל האור הבוהר ללא הפסק והמביא ימים חדשים לעולמות חדשים, וזרחת תמיד ושוקעת תמיד בתוך גלגל של מיליתים של שנים של לידה מחדש מתמדת.“²⁶

כך מסתברים בהגות השופנהוארית מרכיבי האדם הרע כמכילים בקרבם בהכרח וכמניעים את ניגודיהם. „עקיצת־המצפון“ השופנהוארית, לפיכך, שהיא המקבילה לאספקט ההתייסרות והחרטה האנושית והמוערכת על־ידו כמרכיב השלילי וההורסני ביותר בדרמה הקיומית של הפרט האנושי, היא, לרעתו, אף הקרקע הפוריה ביותר לנביטתו של המרכיב החיובי ביותר, ההכרה התבונית הטובה העשויה להוליך את הפרט לגאולתו מגורמי הענות הקיומיים. ההתבוננות בדמותו המשוממת והמיוסרת של אוריאל אפרת מאיצה, בהתאם לכך, את אפשרות פיענוחה של זו של אפרים מרגלית ולהיפך ומבעד להארה הדדית זו עוטות השתים מעמקים חדשים. המהפך בסיומו של „אצל“, למרות התפרשותו כקונטראפונקט הגותי־דרמטי ל„בטרם“ מהווה, מתוך התלכדות עם עקרון הניגודים השופנהוארי, אף פועל יוצא מחויב הימנו. לאחר שלשלת ההתחבטויות עם המשא הקיומי מביסו אפרים, על־פי מיטב השיטה השופנהוארית, על־ידי התנשאות ופרישה ממנו באמצעות כוחות ההכרה התבוניים וקריעה אכזרית של כל הצעיפים האילוזיים: „... כל אותו אושר טפל ולא יפה במהותו — ואפילו אם נניח כבר, שאינו מדומה, שאליו בני־אדם אומללים מנשאים את נפשותם הצמאות, אינו כדאי להם כלל וכלל, מאחר שהוא יכול שיהא משמש גורם, ואפילו לדק אחד פורח, של אותם היסורים המזוהמים, המשפילים והמנוולים ככה את הנפש. כמה הללו נוטלים מזיוו, המצומצם גם בלא־הכי, של אדם...“ (343).

השימוש הפארודי במוטיב המטה־השוט בסיפורת־גונסין, אשר הוּאָר לעיל כמוטיב שליט להֶגְחָקְתָה של חירות הרצון האנושית, מסתבר בנוסף לכך, לאור המגעים שבין סיפורת־גונסין לבין ההגות השופנהוארית, אף כהֶגְחָקְה המכוונת נגד אושיותיה של ההגות הניציאנית.²⁷ אין ספק כי ההגות הניציאנית שאלה רבות מההגות השופנהוארית, אולם היסודות הפסימיסטיים של האחת הוסטו באופן קוטבי לאפיק אופטימיסטי נמרץ אצל האחרת באמצעותה של הדוקטרינה של העל־אנוש ושל השֶׁגְבָתָם של הכוחות הקוסמיים האירציונליים והמיתיים.²⁸ ומאליה עולה השאלה: האם מבעד ללבושו הפארודי של מוטיב השוט איננה מהבהבת כאן אירוניזציה עוקצנית לא רק של המרכיבים ההגותיים במצע הניציאני, אלא, אולי, ובעיקר, של אלה מנציגיה של קרית־הספר העברית, מבני־

דורו של גנסיין, שאחזם הבולמוס הניציאני?²⁹ אלא שבמסכת עתירת-הסתירות של סיפורת-גנסיין אינה מסתמנת התושיה אף בציר הקוטבי המנוגד. ההגות השופנהוארית, מתוך התלכדות עם עקרון הניגודים, מאופיינת בתנועה צנטריפוגאלית, ההתכחשות לרצון הקיומי, המוליכה, בסופו של דבר, לתנועה צנטריפיטאלית מנוגדת והפסימיזם השופנהוארי מִפְנֵה מקומו לאופטימיזם עמוק. ערעורה של המהות הרצונית-קיומית והפרישה המוחלטת ממנה מנשאת את הפרט השופנהוארי ליערו העליון, למהות אסקטיציסטית המביאה להזדהות עם הדוקטרינה הנוצרית ואשר בה צופה שופנהואר את הרִנְחָה מהמשא הקיומי ואת אפשרות ההשתבצות האנושית בנצח הקוסמי. אצל גנסיין, לעומת-זאת, התנועה הצנטריפוגאלית היא בלתי הפיכה והדוקטרינה השופנהוארית, למרות ההקבלות למיניהן, עוברת אצלו טיפול ניהיליסטי מובהק; „אדם, אם אינו שוטה לגמרי, הרי הוא מוצא לו כמה שיטפל. הקאנטים הנכבדים, למשל, מוצאים עכשיו ציוויים מוחלטים, השופנהוירים — מתבודדים ברחילו... ולגבי אותו נצח גדול ושומם... ודאי, — שחיינו של איזה שופנהויר אינם שקולים יותר מאלו של אותה זקנה שכנתו, שהיה חובטה במקלו.“ (233, 133). תהליך הקרע המתמיד מהרצף האילוזי הקיומי אצל גנסיין איננו, על-כן, מוליך לאיחוי, אלא לחיים „אצל החיים“ בלבד.

III

האומנות כמהות גואלת ומשחררת מהווה מוקד הן במסורת האירונית-רומנטית והן בהגות השופנהוארית, אולם בשעה שהאמנות לגבי האירוניסטן הרומנטי היא המידיום היחיד שבאמצעותו ניתן להתמודד עם האופי הפראדוקסאלי של המציאות, משום שהאמנות מהווה מִעֲנָה אירוני סביר יחיד לקוסמוס עתיר סתירות, הרי ההגות השופנהוארית מִיַּחֶסֶת לאמנות מהות פרופילאקטית לריפוי חולי הֶעֱנֹת הקיומית. לדעתו של שלמה צמח, רואה אף גנסיין את אפשרות השיחרור והגאולה באמנות בלבד: „רק עיר מקלט אחת יש לו ואמנות שמה. האמן בעיני גנסיין הוא בחירייה. לעולם כוכב-שחר מלווהו על כל דרכו. הוא בעיניו אישיות מסתורית, ברוכת-אלהים, חנונה בשאר-רוח וחצובה מחומר אחר, עדין ודק מאד-מאד...“ ש. צמח, הגורס כאן דרך זהות היוצר ודמויותיו, מסיק, על-כן, כי: „אוריאל ואפרים מושלים בעולמם, משפיעים ומשרים את שכינתם עליו, כמו שהשמש שופעת קרני-זהרה על עולם ויושביו.“³⁰

בחינה זהירה של מוטיב זה בסיפורת-גנסיין תוכיח כי הסופר והספרות מהווים כאן מושא אירוני סמוי קבוע, המתפצל לשלוש השתקפויות שונות והנחשף ב„אצל“ לסאטירה עוקצנית ביותר. מבעד לדמותו של קלמר הסופר, דמות האמן המפורשת היחידה המופיעה בסיפורת-גנסיין, להוציא ארמונים שונים ונקיטת דרך זיהוי מליאה של היוצר עם גיבוריו, חֶלָה הֶחֱכָה גרוטסקית של כל המתימרים להציע „קנים שדופים של קש להצלה...“ לאלה „הצמאים ואפילו להצלה פורתא... הממהרים ונתלים אשכולות-אשכולות כדבורים הללו הגוססות.“ (301) בטיפול במוטיב זה מפעיל גנסיין גודש של מכניזמים קומיים-גרוטסקיים. קלמר, שדמותו משתברת מבעד לקנה-התצפית של הסובבים אותו ובעיקר מבעד לזו של אפרים, מוצג בפנינו כקונטרפונקט קומי-גרוטסקי לדמותו המיוסרת והסבוכה של אפרים ומומעט לכדי מרכיבי הווייתו החיצונית בלבד, „הלבנוני המקורזל...“.

ההווייה הקומית של קלמר, של מי שעיסוקו בתחום התיקשורת האנושית, מתעצמת בשל הפעלתה של טכניקה היוצרת קצר תיקשורתי מתמיד, המתחדד והולך, בין השנים. הוא מצטייר לעינינו כמין שעטנו תרבותי אמריקני-רוסי, פטפטן רבא האחוז בבולמוס של פירסום עצמי, ששיחתו קטועה תָּדיר בשל התיכול המופרז באנגלואיזמים, וכאלאזון רומנטי המקדיש את שיריו לזו שנפשה כרוכה אחר ניגודו. הקצר התיקשורתי שבין קלמר לבין אפרים מגולם באמצעות תבנית קומית מובחנת של שיחת חרשים: המונולוג החדר-סטרי (קלמר) מְפָּרָה במאזינו (אפרים) שרשרת מחשבתית אסוציאטיבית, שבמישטח הגלוי נראית כרחוקה מרחק רב ביותר מהמילוליות של המשמיע, אולם ברובד הסמוי מתגלה היא כמתלכדת עם הפרשנות האירונית של דמותו (270-272). בדמותו של קלמר מסתמלים אלה שקצרה השגתם מלתפוס את המעמקים הפראדוקסאליים של הַעֲנֵנֹת הקיומית האנושית והשואפים להתהדר בעטרת האמן באמצעותם של „כיבושים” קלים המכוונים לביצור תדמיתם הגברית והחברתית: „— כיבוש, זהו אותו כיבוש... חה-חה... הרי אדם, שיום אתמול היה מצוי למדי, אחד חֶלְכָה... בא היום ושם חחים באפו של אותו נצח אילם וגרול בכבודו, חה-חה — הנה זה בא, כפי שנמצא, ונוטל את אוכפו ומרכיבו בלי שום התחכמות יתירה על גבה של אותה סוסה סומית ונוראה...” (299).

שתי ההשתקפויות האחרות של המוטיב מסתגלות מבעד לגילום קומי-גרוטסקי המסתבר מהשיטה הטופונומית הגנסינית. אין ספק כי היישום השמי בסיפורת-גנסין הוא מעשה המתוכנן בקפידה רבה. פיענוח מערכות הצופן הגנסיני יעלה כי יישום כינויי טעמי-המקרא מוסב ביצירותיו על אלה המושכים בעט סופר. גפרשות לפנינו כאן שתי קטגוריות. האחת, מתייחסת לחברת מיודעיו של אוריאל אפרת, „הליצינים”, ועליה נימנים פזר וד”ר שלשלת. האחרת, מתייחסת לחברת סופרים אמריקנים, שעליה נימנים תלישא גדולה, תלישא קטנה ואזלא גרש. בייחוס מהות של מרכיב טכני-צילילי של מקרא לאלה שמלאכתם היא בריאתו של מקרא, יש משום המרה מקטגוריה של היוצר לזו של המוצר, שמשמעותו ריקון הממד היצירתי הדינמי וצמצומו לדרגת המכני בלבד. בזאת חלה אירוניזציה של שתי השיטות כאחד. העיוות הקומי-גרוטסקי של הקבוצה האמריקנית משמעותו אירוניזציה של הממד הרוכלי, של אלה האמורים להיכלל בכלל האמנים והפועלים על-פי אמות-המידה של הביקוש, תוך הזנתו של קהל הקוראים בחומר מעורר ונדרש (278). מאידך, הטיפול הקומי-גרוטסקי בקבוצת הסופרים המקומיים מהווה אירוניזציה של הממד האידיאי ושל נסיונותיו הכושלים של האדם להתבצר במעטה האילוזי של שיטות שונות המיושמות להתרתן של הדיפורמאציות הקוסמיות. אירוניזאציה זו מתעצמת מבעד לטיפול הקומי-גרוטסקי בדמותו של ד”ר שלשלת, הנחשף כאן בכל נלעגותו הדונית קישוטית ובהיעדר המשמעותי המוחלט של כתביו. גנסין מפעיל כאן תבנית קומית המבוססת על עקרון הפער הערכי והגוררת עימה המרה קוטבית בערכים ובתיפקוד הדמויות המעורבות. מחקרו ועמל חייו של ד”ר שלשלת מומעט להווייה של פסולת,³¹ המהווה פגם ומיטרד לשפחתו בתהליכי טיהור דירתו והמושלכת על-ידיה, דרך קבע, מבעד לחלון. מחאותיו החוזרות ונישנות של אדונה גוררות לתמונה היתולית-קומית ביותר של „השפחה הדובית” המתרוצצת ברחוב והמנסה לשוא ללקט את שאריות המחקר המתעופפות לכל רוח על-פני עוברים

ושבים. הארג הקומי מתעבה, משום שבהתאם לעקרון הקפיץ האוטומאטי הקומי, חוזר המחזה ונישנה בהתמדה. גורל ה"לה גרנד קונסיפסיון ד'הומניטי" נתון, לפיכך, בסיטואציה קומית כליל בידי השפחה והאדון הופך בהכרח לעבד נרצע לפעולותיה השרירותיות של שפחתו (154-156).

ההדגשים הגרוטסקיים, המכוונים להגחכת כתביו של ד"ר שלשלת, ממוקדים בתהליך התהוותם באמצעות תבנית גרוטסקית המבוססת על עקרון ההפעלה העצמאית של פריט בודד של הגוף האנושי.³² העיוות הגרוטסקי מתחדד משום שחלקי הגוף, שהפכו לעצמאיים, פועלים עתה בעת ובעונה אחת, אולם בניגוד לחוקי התיאום הפעולתי הקלכדים של המכניזמים האנושיים. התוצאה היא, הרס סימטרי גרוטסקי גמור של דמות היוצר מתוך השלכה מטונימית לתוכן יצירתו, ההופכת בהקשר זה להמשכו הישיר של העיוות הגרוטסקי של בעליה: „יושב הוא לו עכשו ככיסאו הרפוד והפידז'ק שלו לבשרו, ורגליו היחפות נתונות בסנדלים, יושב לו שחוח, וקרחתו צוחקת כלפי חמה, ופניו גס-כך צוחקים כמוה, ושפמו הגזוז דובב, וזקנו הצרפתי רוקד, וידו כותבת וכותבת צפופות — נקודות מבט, ואבסורדים, והרמוניה כללית, וזרמים שבחיים, ולה גרנד קונסיפסיון ד'הומניטי...“ (155). האירוניזציה הסארקאסטית של מה שמיוצג בדמותו של ד"ר שלשלת מגיעה לשיאה בהשתברות הגרוטסקית של נסיעתו ב„מרכבת הטרם“. מבעד לתבנית הגרוטסקית, הבנויה על עקרון העיוות של הממד האנושי-רצוני והחייאתו של המכני והפיכתו לגוף סיוטי,³³ נשלם תהליך הקירצוף האכזרי של המעטה המטוייה של הדוקטור ורעיו שבלעדיו אין להם כל אפשרות קיום: „ולאוריאל נדמה, שמרכבת הטרם הרוגזת, אותה שמיהרה וחלפה בה בשעה את הרחוב, חטפה את הדוקטור במרוצתה ואכלה אותו, אכלה את החלכה ושריד לא הותירה. אבד הדוקטור...“ (156).

אף-על-פי-כן, גודש המכניזמים הקומיים-גרוטסקיים איננו, לדעתנו, מוליך כּאן לעירטול התְּרָתִי. נהפוך הוא! הארג הגרוטסקי מתעבה: הלשון הגנסינית עוטה כּאן אופי חמקני ביותר,³⁴ ההשתבּרוּת הקומיות-גרוטסקיות מסתננות מבעד לְעֶדְשׁוֹת של אלה שהם עצמם כלולים בתחום האירוני הגנסיני, וכפי שהיטיבה לְאִבְחַן זאת רחל כצנלסון-שוז"ר, „בשעת קריאה ואכלה אותו, אכלה את החלכה ושריד לא ה,זרונִי...“³⁵.

1. כל מראי המקומות הם לפי: כתבי אורי ניסן גנסין, כרך א' (מרחביה: הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1946).
2. החל בשנות הששים עדים אנו להתחדדותה של הנטייה להערכה חדי-ערכית של סיפורת גנסין. להערכתה מבעד לעדשה טראגית-רומנטית ראה בעיקר: ברוך קורצווייל בין חזון לבין האבסורד (ירושלים ותל-אביב: הוצאת שוקן, תשכ"ו), עמ' 293-303; גרשון שקד, „אל מול חנות המוות“, ללא מוצא (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ג), עמ' 176-192. ולהערכתה מבעד לעדשה קומית-אירונית-גרוטסקית ראה ז'עיקר: דן מירון, הקאריקטורות של גנסין, הארץ, 11.9.64; „ניתוק-מגע ובצות-טיט צהובות סוגרות מאפסים“, אורי ניסן גנסין: מבחר מאמרים על יצירתו (תל-אביב: עם עובד וקרן תל-אביב לספרות ולאמנות, 1977), עמ' 145-175.
3. Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962), esp. pp. 236-243.
4. Morton Gurewitsch, *European Irony*, Diss. Columbia University, 1957.
5. שם.
6. דוד פרישמן, כל כתבי פרישמן, כרך ד' (ורשה-ניו יורק, תרצ"א), עמ' צ"ב.
7. פישל לחובר, ראשונים ואחרונים (תל-אביב: הוצאת דביר, תרצ"ה) כרך ב, עמ' 137-141.
8. ולמן שניאור, אורי ניסן גנסין: מבחר מאמרים על יצירתו, עמ' 46.

9. יעקב פייכמן, בני זור, (תל-אביב: עם עובד, חשי"ב), עמ' 187.
 10. רחל כצנלסון-שו"ר, אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עמ' 88-90.
 11. עדי צמח, „בדרך לחורש מצל (על תימה אחת ביצירת-גנסיין)“, עכשו, חוברת 3-4, חשי"ט, 131-137.
 12. דן מירון, „גנסיין אחרי חמישים שנה“, עכשו, חוברת 9, סתיו 1963, 43-44.
 13. לילי רתוק, אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עמ' 7-35.
 14. שם, עמ' 7.
 15. כל כתבי י. ח. ברנר, כרך ב' (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1960), עמ' 306.
 16. מ. גורביץ, עמ' 18.
 17. דן מירון, „מה נתגלה לגנסיין בדיממת הגנים“, מולד, חוברת 33-34, אביב תשל"ה, 397.
 18. פישל לחובר, שם, עמ' 141.
 19. שמעון הלקין, מבוא לסיפורת העברית (ירושלים: מפעל השכפול, האוניברסיטה העברית, תשט"ו), עמ' 345.
 20. דרך עיצוב זו העסיקה רבות את חוקריה של סיפורת-גנסיין. עדי צמח רואה בה, „עיצוב מדומה... של הדמויות... הגיבור האינטרוספקטי (אוריאל ואפרים) אינו זקוק, או שנמנע ממנו להזדקק, לחברה מסביבו... רוב הגיבורים בסיפוריו של גנסיין גיבורים מדומים הם... דמיונית-צללים...“ (שם, עמ' 136): עוד בראשית דרכה של ביקורת גנסיין מטעים י. ל. ברון, „ניצוץ“, תופעה זו ביצירת גנסיין. לדעתו, שאומצה על-ידי מירון, מעוגן פיענוחו של „בגנים“ במדענות לכך שזהו „ציור ממאורעותיו של סוביקט... והמאורעות האלה אינם אלא הרשמים שהוא קולט...“ („הספרות העברית בשנת 1909“, הר הזמק, 4.1.1910).
 21. ראה בעיקר: „בגנים“ (349-358).
 22. חיים ברנדון, משורר השקיעה (ירושלים: הוצאת מס, 1964), בעיקר עמ' 81.
 23. לאה גולדברג, „מסביב לאצל“, אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עמ' 97, וכן ראה לענין זה: ד. מירון, „מה נתגלה לגנסיין בדיממת הגנים“, עמ' 407.
 24. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, in 2 vol. trans. E.F.J. Payne (New York: Dover Publications, 1966); *Schopenhauer: Selections* ed. DeWitt H. Parker (New York: Charles Scribner's Sons, 1928).
 25. דן מירון („מה נתגלה לגנסיין בדיממת הגנים“, בעיקר עמ' 408), בעקבותיה של רחל כצנלסון-שו"ר (שם, עמ' 89).
- Schopenhauer: Selections*, p. 261-26
27. ד. מירון מצביע על סמיכות פרשיות זו („מה נתגלה לגנסיין בדיממת הגנים“, 408) ומרחיב אירונוציה זו לכלל „... הפילוסופיות הוויטאליסטיות, שהיו בשנת 1909 בבחינת, המלה האחרונה“, שהדהדה בחלל האינטלקטואלי של הדור...“ צר שמירון רואה את השימוש הפארודי במוטיב השוט כתופעה המבודדת ל„בגנים“ בלבד ואיננו מבחין כיצד נארג הוא מעשה מכון ומחונכן, אם בסמוי ואם בגלוי, במרבית היצירה הגנסינית.
 28. ר' הקדמתו של פארקר. שם, עמ' xxxi.
 29. ראה בנידון הארתו של ד. מירון, שם, שם.
 30. שלמה צמח, מסה וביקורת (תל-אביב: אגודת הסופרים העברים ליד דביר, 1954), עמ' 76.
 31. אין ספק כי הכינוי „שלשלת“, בנוסף להוותו פריט בשיטה הצלילית של טעמי המקרא, מטוען אף בהוראתו הנוספת, המעוגנת בשורש „שלשל“. הכעמיק את האירוניה, משום שבזאת נקבע אף טיבה של ה„פסולת“.
 32. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1963), p. 124.
 33. קיזור, שם, עמ' 183.
 34. קיזור, שם, עמ' 157.
 35. רחל כצנלסון-שו"ר, שם, עמ' 89.
- מכללת הונטר וניו-יורק אוניברסיטה.