

אחרי "בטרם": קריאה ב"בגנים"

לא"נ גנסין

עדה צמח

חלק ראשון

פרק א: "שם למטה" בכיכר הכר הפורחת

"בגנים"

מקומו של "בגנים" בכל כתבי א"נ גנסין אחרי "בטרם" ולפני "אצל". מבחינות אחדות אכן מהווים שלושה סיפורים אלה חטיבה שלמה אחת, שכן ניכרים בהם כמה וכמה קווי דמיון בולטים, וגם מידה של קרבה אינטימית יש ביניהם: גיבור עיקרי אחד מהלך בתוך דפיהם, ומציירים הם אותם מראות ואותם נופים, ועניינים דומים מנסרים בחלל עולמם, ואותם סמלים עולים בלשון רמזיהם. אף על פי כן, מבחינה אחת שונה "בגנים" מן הסיפור שקדם לו ומזה שבא אחריו. ששני אלה הם מה שקרוי נובלות, ואילו הוא כל כולו סיפור קצר. הם מגוללים לפנינו פרשת חיים של גיבורם הראשי, מערכת יחסים סבוכה שבעמידתו הן כלפי עצמו והן כלפי מה שמחוץ לו. ואילו "בגנים", כל עניינו ציור אפיזודה קצרה אחת שאירעה לאחד בחור ביום מן הימים, בזמן עבר לא רחוק משעת סיפור המעשה שאירע; אפיזודה מהירה למדי בהילוכה, ממוקדת ומרוכזת באמירתה, שונה מציור הדברים האיטי, המפוזר, המורכב והמסתעף שבשתי הנובלות הגדולות. ויש עוד הבדל מבני חשוב אחד המבדיל בין סיפור קצר זה ובין הנובלות הארוכות, שהללו סיפור שלהן מסופר בגוף שלישי מפי מספר סמוי, ואילו "בגנים", סיפורו בלשון מדבר בעדו.

"בגנים" הוא סיפור מרוכז, נתון כולו במקום אחד, בזמן אחד ובנושא אחד. ונושא בלעדי שלו – הגוף, תשוקתו העזה של הגוף. הנושא אכן נושא גנסיני טיפוסי, מצוי אם במעט ואם במרובה, אם בדק ואם במעובה בכל סיפוריו, גם בקצרים גם בארוכים; אלא שכאן הוא עולה בכל כובדו, במלוא בלעדיותו, בכל טוהרו וניקיונו, אם ניתן לומר כך. יתר על כן, כאן הוא מתגלה במעין שלוש ואריאציות; שכן כל גיבורי הסיפור, האב "הגס", בתו "השוטה" והטייל "הנלאה" שנקלע אל סביבתם, כל אלה עיסוק אחד יש להם בעולמם – העיסוק בגופם ובתשוקת גופם התובעת את

סיפוקה. ואותו אירוע אחד, מרכזי, שמתרחש בסיפור, אירוע של גופים הוא, והסיפור כולו מלא וגדוש סקס, סקס יצרי וממשי מאוד.

אלא שתיאור הדברים האלה אינו מה שקרוי תיאור אובייקטיבי ממשי. תיאורם סובייקטיבי, נראה בעיניו ועובר דרך פריזמת תודעתו של הגיבור הראשי, אחד טייל בודד המתקרא בשם אפרים; אפרים הוא זה שמספר את אשר אירע לא מכבר לו לעצמו "בגנים", בעת טיולו ב"כיכר הבר הפורחת" שאצל כפר מולדתו. סיפורו ערוך בלשון אני, והוא ממוקד כולו בנקודת ראותו ועשוי כדבר התרשמות השמור עמו בזיכרונו. כאחד צופה מספר אפרים את סיפורו, אבל לא כצופה עומד מחוץ לעלילת הסיפור, אלא כצופה אקטיבי, נוטל חלק באירועים המתרחשים, אפילו מתייבב ועומד במרכזם. ואנו, הקוראים, איננו רואים ב"בגנים" תיאור של מציאות כהווייתה, אלא ציור של מציאות כפי שהיא עולה בתפיסתו ובזיכרונו ובדרך סיפורו של אפרים. עניין זה, אף על פי שגלוי הוא לעין, מן הראוי לחזור ולהדגישו.

מראה המציאות העולה בסיפורו של אפרים צבוע כולו בצבעי גופו ונפש, וצבעיו שלו גוון עיקרי אחד יש להם – גונו העז של הסקס. בשל ריכוז זה של חושניות מינית בתוך דפי הסיפור, ובשל אופייה המיוחד של מיניות זו, נראה לי "בגנים" לא רק יחיד ומיוחד בתחומה של יצירת גנסיין, אלא יוצא דופן גם בתחומי ספרותנו החדשה.¹ ואולי בשל כך, בשל ייחודו הנועז של הסיפור, פסחה עליו הביקורת, כמעט לא נתנה עליו את דעתה. "בגנים", אומר דן מירון, לא חדר "לתוך התחום האקסקלוסיבי של ארבע הנובלות העיקריות: הצדה' – 'בינתיים' – 'בטרם' – 'אצל'.² רק בימינו באו שני חוקרים חשובים, תחילה דן מירון עצמו ואחריו עדי צמח, ודנו בסיפור בהרחבה, חרשו בו בפעם הראשונה חריש עמוק, האירו צדדים רבי משמע שבפניו, ופירשו, איש איש על פי דרכו, את רמזי דבריו וכוננתם הסמויה.

האם לא אדייק בלשוני אם אומר, נדמה לי שמירון וצמח, יותר משעסקו בפשטו של כתוב, נטו לבררו על דרך הדרש? מירון מבחין, למשל, אצל צדו "התת-אנושי", "הבהמי", "האינסטרומנטלי"³ של "בגנים" בפן "ארכיטיפי", "פאלי", "מיתי", "פולחני", החבוי ב"רקע האפלולי שמאחורי תמונת הנוף הבהירה".⁴ ובדומה לו מבחין גם עדי צמח ביסוד מיתי, אגדי מובהק בתשתית הסיפור.

אמנם יש הבדל בתפיסתם של שני החוקרים, שמירון רואה "זכרות" באותו יסוד מיתי שבסיפור, ואילו צמח רואה בו "מעין אנדרוגינוס, שטוף בולמוס של זימה המזדווג עם עצמו ללא-תכלית וללא תכלה".⁵ אלא שבעיקרו של דבר, אחת דרכם של השניים – פרשנות של מיתוס ואגדה. מיתוס ופאלוס ואגדה – אפשר. אפשר מאוד שכל אלה מצויים ב"רקע האפלולי שמאחורי

1. לא כך סבור דן מירון, שהקדיש לבחינת "בגנים" מאמר חשוב בשם "מה נתגלה לגנסיין בדממת הגנים" (מחור. לגנסיין הוא אומר ולא לאפרים). המאמר נדפס לראשונה במולה, אביב תשל"ה 1975, ושב ונדפס בספר כיוון אורות, שוקן, תל-אביב 1979, עמ' 209-243. במאמר זה, ובקשר לטענתו של י' זמורה, כי "דמויות מגושמות, אפילו בהמיות, מסוגו של ארכיטוס זרות היו בתכלית לגנסיין ומנגודות לכל פמליית הגיבורים שלו", קובע ואומר מירון, ש"בגנים" אינו סיפור יוצא דופן ביצירתו של המחבר, שכן "גנסיין הרבה מאוד בשיבוץ של דמויות מעין אלו בסיפוריו" (כיוון אורות, עמ' 217). ועוד מוסיף ואומר מירון ש"ארכיטוסם, כמוהו כאחת מן הדמויות הגסות-הקאריקאטוריות, המקיפות את גיבורי 'בטרם' (שם, עמ' 218). נכון. גנסיין אכן הרבה לשבץ בסיפוריו "דמויות מגושמות ואפילו בהמיות", אבל בשום פנים אין לומר על דמויות אלה שבשאר סיפוריו שנמנות הן עם "סוגו של ארכיטוסם". שהרי הבדל גדול יש בין שמואל בן שמואל ומזמוטין, ובין מעשה בעילה שעושה אב בבתו המפגרת.

2. כיוון אורות, עמ' 209.

3. ראו לעיין כאן את דרכו של מירון להזדקק בדיונו הספרותי למושגים מוסרניים-נורמטיביים, כמו "תת אנושי" ו"בהמי", המקפלים בתוכם ידיעה ברורה באשר למהותו של האנושי.

4. כיוון אורות, עמ' 229.

5. עדי צמח, קריאה תמה בספרות עברית בת המאה העשרים, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, עמ' 115.

תמונת הנוף הבהירה". אלא שאני, רצוני לברר בדיוק רב ככל האפשר את מה שיש בנופה הבהיר של התמונה; וזאת לא מפני שאיני סבורה שיש משהו "מאחוריה", בסתרי רקעה האפלולי, אלא מפני שנראה לי שהביקורת עדיין לא עמדה על כל מה שטמון בנופיה הבהירים. דרכי שלי בחיבורי זה תהיה, אפוא, בראש ובראשונה דרך הפשט, ועיסוקי – ב"תמונת הנוף הבהירה" שבמטווה הסיפור. שהרי יש צורך בביורר מדויק ככל האפשר של דבר הכתוב כפשוטו, בשביל שיהיה אפשר להפליג בבטחה כלשהי אל אותם מחוזות דרש ארכיטיפיים של מיתוס ואגדה.

"הבטחה שאינה הבטחה סתם"

מהו, אפוא, פשטו של סיפור יוצא דופן זה של גנסין? כבר אמרתי, עיקר עניינו מין ויצר ותאוה. אלא שאמירתי זו אינה אומרת הרבה, כללית היא מדי, סתמית מדי, מופשטת בקביעתה. מין ויצר ותאוה, כלום לא באלה עוסקים רוב רובם של הסיפורים והרומנים?

אנסה, אפוא, לדייק יותר בלשוני, וכך אומר: עיקר עניינו של "בגנים" – תשוקתו של אפרים. ואפרים, מסתבר שהוא voyeur, מציצן בטבעו. לפיכך מציצנותו של אפרים נראית לי עיקר עניינו של הסיפור. קביעה זו שלי, יש בה יותר דיוק, אבל חידוש אין בה, שכן נושא המציצנות לא נעלם מעיני מירון. אדרבא, שלוש פעמים הוא תולה באפרים כינוי זה של voyeur. פעם הוא רואה בו את "האינטיליגנט הגנסיני העייף [...]" הנעשה [...] ל"voyeur",⁶ ופעם הוא מציין את עמידתו כלפי הטבע והחברה כ"עמידת voyeur"⁷ ופעם נראית לו התרגשותו כ"זעזוע של voyeur".⁸ תפיסתו של מירון את מציצנותו של אפרים אכן רבת צדדים היא, אלא שהוא אינו משתהה אצלה ואינו מבררה, אינו מרחיב את הדיבור בעניין המציצנות ואינו משתדל להבהירו במחובר אל שאר מרכיבי הסיפור. הוא אפילו מפחית מחשיבותו.

6. כיוון אורות, עמ' 216.

7. שם.

8. שם, עמ' 226.

מפני מה? מירון עצמו מסביר ואומר: העניין קטן מדי. "זעזוע חושני של voyeur" אמנם הוא "רגע של פורקן מרעיש", אבל רגע זה "מוגבל במשמעותו", וכלום ראוי הוא, שואל מירון, "שיתממש בו שיאו של סיפור, אשר גנסין התכוון ברצינות מוחלטת להפעיל בו את אמנותו הסיפורית במלוא כוחה?"⁹ אלה דברים תמוהים. לא זו בלבד שאיני יודעת מנין לו למירון "שגנסין התכוון ברצינות מוחלטת להפעיל" ב"בגנים" את "אמנותו הסיפורית במלוא כוחה", אלא תמוהה מאוד בעיני השאלה עצמה. וכי יש דבר בתחום האמנות שהוא כשלעצמו "מוגבל במשמעותו"? הספרות, כלום לא היא זו שמעניקה לדבר מן הדברים את שיעור מידותיו וגודל משמעותו? כלום לא היא זו שהופכת דבר פעוט ו"מוגבל במשמעותו", כמו עוגית קטנה של פרוסט או זוג נעליים בלות של ואן גוך לעניין עצום ורבי? אלא נראה שמירון נמשך אחר דברים שענינם כשלעצמו אינו "מוגבל

9. שם, עמ' 226-227.

במשמעותו"; עניינים כגון מיתוס ו"פאלוס ארכיטיפי", שאין שיעור לגודלם ולרוב משמעים.

ואילו אני, כאמור, כל כוונתי להשתהות אצל אפרים המציצן, לברר את מיני היחסים שבין פן זה שבדמותו לבין שאר מרכיבי הסיפור, שהרי זה נראה לי עיקרו הגלוי. אבל קודם שאני דנה באלה, ברצוני להקדים ולומר, לצורך בירור העניין, דברים אחדים על מושג ה־voyeurism ומה שכרוך בו.

מציצנות, אומרת הגדרה של מילון מספיקה לצרכי, עניינה גירוי ארוטי, שסיפוקו בא מהסתכלות נסתרת באנשים עירומים, או פושטים בגדיהם, או מקיימים ביניהם יחסי מין כלשהם. והנה בנידון זה כותב פרויד דברים חשובים בחיבורו "האינסטינקטים וחליפותיהם"¹⁰; ואני מבקשת להיעזר בהם בקריאתי בסיפור זה של גנסיין.

*The Standard Edition of the
Complete Psychological Works of
Sigmund Freud V. 14, Hogarth Press
and the Institute of Psycho-analysis,
London 1957, pp. 117-140.*

בדינו בדחפים היסודיים הנמנים עם מרכיבי המינויות, מצביע פרויד על תכונה עיקרית אחת אופיינית להם, שעל נקלה הם הופכים עורם ומתגלגלים בניגודם. כדוגמה לתופעה זו, ובסמיכות לדינו בקטגוריות האקטיבי והפסיבי שבנפש האדם, הוא מביא את מיני היחסים המתהפכים השוררים בין סדזים ומזוכזים מזה, ובין אקסהיביציוניזם ומציצנות מזה. פרויד משתהה אצל תופעת המציצנות ומברר טבעה וטיב ההבטה (looking) שביסוד פעילותה. הדחף הסקופופילי (המביט והנהנה מן ההבטה) הוא הגרעין המצמיח מתוכו, לדעת פרויד, מיני גידולים דוגמת האקסהיביציוניזם והמציצנות.

ההבטה, לכאורה, עניין פשוט היא. אלא שפרויד מדגיש מורכבותה, דבר היותה רק חלק אחד של מהלך הראייה (seeing), שלב אחד מתוך שלושת השלבים הכלולים בו. בתחילה, אומר פרויד, פועל הדחף הסקופופילי בתחומי רשות בעליו בלבד, כלומר מכוון הוא כולו כלפי פנים, אל איבר מאיברי גופו, והנאה שהוא מביא עמו, כולה אוטו-ארוטית, נתונה בשלב ההתפתחות הנרקיסית. לעתים, מוסיף ואומר פרויד, משתייר משהו מן השלב הנרקיסית המוקדם הזה גם בשלבי התפתחותו המאוחרת של האדם, והדבר אינו חורג מגבולו של הנורמלי.

לאחר מכן, בשלב השני, מכוון הסובייקט את מבטו אל אובייקט ארוטי שמחוץ לו, ומפיק הנאה מהבטה זו שהוא מביט בו, ואינו מפיקה מיחסי מין של איברי ההפריה. יש בה בהבטה זו גילוי של אדנות כלפי האובייקט שבחוץ, ויש בה התרחקות מן השלב הנרקיסית הראשוני. אלא שדווקא בשעה זו בא לפתע היפוך במעמדו האדנותי של בעל המבט; הוא חדל להיות סובייקט מביט והופך להיות אובייקט ניבט; שכן אותה אובייקט שהטיל בו את מבטו, הוא שעומד עכשיו ושולח בו מבט תקיף משלו.

והיצורות מתהפכים, ורואה הופך נראה, ונראה נעשה רואה, והיחסים שבין סובייקט ואובייקט משתנים מיסודם.

כזהו התהליך הדרמטי של היפוך המעמדות שבהבטה, והוא שב וחוזר חלילה בתחום זה של יחסי הגומלין שבין רואה ונראה. כמוהו, אומר פרויד, כגלי הים במרוצם, שכל גל וגל אחד לעצמו, והוא מתגלגל ובא, ונחפז לפנות מקומו לגל אחר, הממהר לבוא אחריו ולתפוס את מקומו.

מהלך הראייה נע, אפוא, בתנועה של היפוך מעמדות, של גלגול חוזר ומתגלגל של מעמד אחד בניגודו. אולם לעתים מתחוללים בו מצבים קיצוניים, המשבשים את סדרי תנועתו. אלה קרויים בפי פרויד אקסהיביציוניזם ומציצנות. המציצנות מתחוללת כשהדחף הסקופופילי הופך להיות ספק בלעדי של הנאה ארוטית, ונעשה בשל כך פרוורטי בפועל, לא מנותק דיו מן הנרקיסיות שבשלב גידולו המוקדם. המציצן, מדגיש ואומר לאקאן, היוצא בעקבות פרויד ומפתח את תורתו, המציצן כל חפצו לקיים מעמדו כמי שהוא מביט בלבד, מביט ורואה ואינו נראה, כלומר מי שאין מטילים בו מבט אדנותי, מי שמבקש תמיד לחמוק מפני מבט עינו של האחר, לדבוק רק בהבטה שלו עצמו, ולהפיק ממנה את מלוא הנאתו המינית.

דברי סיכום מעטים אלה יספיקו בשביל דיוני ב"בגנים". ועכשיו אני פונה אל הסיפור, וביתר דיוק אל הפתיחה שבתחילתו, ומבקשת לברר מה יש בה בפתיחה זו ומה רצונה לומר.

"קשקשות הזהב חרדו"

פתיחתו של "בגנים" תמוהה, חורגת מנוסח הסיפור, הכתוב כולו בלשון מדבר בעדו. ואילו היא, מתלבשת במה שקרוי לשון תיאור אובייקטיבית, יוצאת מפי מספר סמוי, קיימת ועומדת ברשות עצמה. כך, מכל מקום, היא נראית בתחילה. אבל כשמתבוננים בה מקרוב, מוצאים בלשונה עקבות של מספר עד, שנוכחות עינו ניכרת בכתוב ופוגמת במעמדם הבלתי תלוי של הדברים המתוארים. כוונתי לביטויים כגון "אלו הקשקשות" ו"אותו [הדשא] שבכיון הבר הפורחת משמאל" ו"הנה באה רוח"¹¹ ועוד וכיוצא באלה הביטויים, שאין להם מקום בתיאור אובייקטיבי של מציאות; שהרי במציאות עצמה אין שמאל ואין ימין, ואין בה מקום למילות יחס כמו "אלו" ו"אותו" ו"הנה". פתיחתו של "בגנים" מעורבת, אפוא, בלשונה, ואין בה הכרע גמור באשר לנקודת התצפית אשר ממנה נראים המראות המתוארים. והלוא מן המפורסמות הוא, שפתיחה של סיפור באה לשרת את מהלכו, ואילו תשע שורות הפתיחה של "בגנים", לא זו בלבד שאינן מסייעות לקידום עניינו, אלא פוגעות הן בסדרי סיפורו; אלא אם כן כוונתן לרמוז למשהו, שעדיין הוא שרוי בעמימות רבה, ואני עדיין איני יכולה לדבר בו.

11. כל כתבי אורי ניסן גנסי בעריכת דן מירון וישראל זמורה, ספרית פועלים, תל-אביב 1982, כרך א', "בגנים", עמ' 344.

ובכל זאת פתיחה זו באה ואומרת משהו ברור ומפורש. נראה שעיקר מבוקשה לצייר tableau, "טבלה" בלשונו של גנסין, כלומר תמונה; תמונה של נופי שדות ונחל וכרי דשא ופרחים; נוף ללא דמות אדם, נוף שאינו סטאטי, אלא נתון בעיצומו של מהפך, המשנה מראהו מן הקצה אל הקצה. יש בה בתמונה זו ציור פסטורלי נלבב של נחל ושדות ופרחים ושמש בוקר טובה. אלא שבתוך "הדממה הירוקה" הזו מתחולל לפתע שינוי דרמטי עז: מה שהיה זהוב ופורח וצוהל הופך להיות במפתיע קודר וחרד "חרדה גדולה".

עניין זה של מהפך פתאומי, מן הראוי להדגישו כאן. ויש לזכור בהקשר זה את דברי פרויד. ובכן לא תיאור הדרגתי של שינוי יש בפתיחה של "בגנים", כפי שיוצא, למשל, מדבריו של עדי צמח; לא סיפור "על עולם המתקרר והולך", לא פתיחה "שעניינה התקררות" ולא ציור "שענייניו התחממות".¹² אלא תיאור של מעבר עז ופתאומי ממצב קיצוני אחד אל מצב קיצוני אחר; כך הרי אומר הכתוב במפורש. "הנגוהות הלבניו", הוא אומר, ולא הלכו והלבינו; "בהרת לבנה כיסתה את פני השמש", ולא הייתה מכסה; "הדשא צחוקו קדר" ו"קשקשות הזהב חרדו פתאום וכבו" (כאן במפורש בא תואר הפועל פתאום).

12. קריאה תמה, עמ' 111.

התמונה שבפתח הסיפור עיקר עניינה ציור מקום; מקום בטבע, שהכתוב מרבה בפרטי תיאורו. הוא מציירו כמקום של דשא צוהל ומי נחל זורמים לאטם ופרחים פורחים וספירים אורים וחמה זורחת וקשקשות זהובות מנצנצות על פני הנחל; אלא, כאמור, במקום זה של צהלה ואור מתחולל לפתע מהפך אקלימי דרמטי עז; והאורה הופכת לקדרות והצהלה לחרדה גדולה. מה רוצה לומר לנו פתיחה זו במהפך שבתיאורה? לפי שעה אפשר לי להשיב רק על מקצתה של השאלה.

אפשר, כמובן, לומר אקורד ראשון זה של "בגנים", הפותח בתיאור מפורט של מקום, לרמוז הוא בא על חשיבותו הגדולה של המקום בסדרי הסיפור. "מקומו של מעשה בדיוני", אומר רולאן בארת, "עשוי לגלם את האמת שלו טוב יותר מנושאו."¹³ מפני מה? "מפני שהמסמן, מוסיף ואומר בארת, "מכריז על עצמו בקלות יתרה ברמה של המקום (מראות, ריחות, משבי רוח, סינאסתזיות, זמן). והמקום אכן עשוי להעלות את מראה פניה (את הפיגורה) של התשוקה, שבלעדיה אי אפשר כלל שיהיה טקסט בנמצא." משפט אחרון זה מקדים מבחינתי את המאוחר, ואני אדון בו ובמה שמשמע מתוכו בהמשך דבריי. ואילו כאן ברצוני לשוב ולהטעים את עניין המהפך, שכבר הוא עולה בפתח הסיפור בהדגש רב, ועתיד הוא להתגלות במלוא חשיבות משמעו כשהסיפור ילך ויתקרב אל סופו.

"אני חרדתי"

הנה, מיד אחרי הפתיחה, ובלא שום הסכם עם דרך סיפורה, עולה לפתע

Roland Barthes, *Le Degre Zero* .13
de l'Écriture, Paris, Édition du Seuil,
[1971, c1964] p. 158.

מתוך הגנים קול אדם אנונימי, קול דובר בלשון אני, מכריז ואומר, אני, "אני חרדתי". ובאמירתו זו מתחילה מעין פתיחה שנייה של "בגנים". פתיחה זו היא שנותנת במקום תיאור המציאות גופה discours, דיבור על אודות המציאות, מעין שיח אוטוביוגרפי במובנו הבסיסי, הדקדוקי. ל"בגנים", אומר עדי צמח, "יש בעצם שתי פתיחות", ואני סבורה כמוהו. פתיחה אחת מתארת מקום כשלעצמו, ופתיחה שנייה שותלת במקום זה נוכחות אדם, קול אדם, שיחו של אדם; לא דמותו, לא מראה פניו, לא פרטי מידע על מעשיו או על חייו, אלא רק קולו הדובר בלבד. קול זה הוא שיספר לנו את סיפורו, הוא שידבר בו בעצמו ובמקום הימצאו ובמה שאירע לו במקום הימצאו. אולי אפשר אפילו להפליג ולומר, זהו בעצם עיקרו של "בגנים" – ציור יחסי גומלין מיוחדים בין אחד בחור מספר ובין המקום אשר אליו התגלגל ובא.

אכן אי אפשר להפריז במידת חשיבותו של המקום בסיפור זה של גנסיין. והרי עוד ראיה – השם "בגנים". שם שנותן סופר לסיפורו, כוונת מכוון ודאי טמונה בו. משמש הוא מעין ציון תמציתי של כל מה שביקש לומר בו. "יוליסס" מורה על יסוד עיקרי ברומאן הנושא שם זה. כך גם "בעמק הבכא", "האדום והשחור", "אנה קרינינה", ו"שכול וכישלון". כך גם "בגנים" של גנסיין. שם זה, "בגנים", טעון משמעות רבה. בראש ובראשונה שונה הוא בצורתו הפורמאלית הדקדוקית משמותיהם של שאר סיפוריו הגדולים של גנסיין; שהללו, "הצדה", "בינתיים", "בטרם" ו"אצל", מילות יחס ותארי פועל משמשים להם שם. ומילות יחס ותארי פועל, אין להם ולא יכול להיות להם שום מעמד עצמאי משלהם. לעולם הם מתייחסים או מסתפחים אל משהו אחר, לעולם הם נזקקים למשהו, סומכים על משהו, מתלווים ותלויים במשהו קיים ועומד מחוץ לגדרם, משהו שבלעדיו אין להם שום קיום משלהם. ואילו "בגנים" שם עצם מוחש הוא, איתן ומוצק ועומד כולו ברשות עצמו; אינו נזקק לשום דבר שמעבר לגדרו בשביל לקיים את עצמותו, אלא כל כולו קיים ועומד ומספיק לעצמו. ולא זו בלבד שאינו נספח ואינו נתלה במה שהוא מחוץ לו, אלא בכוחו גם לשאת על כתפיו האיתנות אות של יחס, דוגמת בי"ת, הבאה ומסתפחת אליו. עד כדי כך יציב ומבוסס מעמדו העצמאי.

כאמור, שם זה, "בגנים", אין ספק שהוא בא להטעים את חשיבות המקום בסיפור. אבל אולי ניתן לומר, שהוא בא לרמוז על עוד משהו. אולי מבקש הוא לומר בחשאי, שבסיפור זה הדברים אינם כה חמקמקים ומעורפלים כמו שהם ב"בטרם" וב"אצל" ואפילו ב"הצדה". אמנם גם כאן יש עמימות לא מעטה בכתוב, אבל העיקר ברור דיו, ואפשר, על אף הכול, לכנותו בשם ברור.

בשתי הפתיחות של הסיפור יש, אפוא, תיאור מקום וקול של אחד אפרים, המשמיע באוזנינו את שאירע לו לא מכבר בעת טיולו באותו מקום; כיצד

היה ישן בסירתו, וכיצד חרד לפתע "מפני צינת פתאום" והקיץ משנתו. לכאורה, מעשה של יומיום. אדם מתעורר לפתע משנתו בשל משב רוח קרה. מאי רבותא! אלא שבזיקה אל פתיחת הסיפור ואל כל מה שעתידי להתרחש בו, נדמה לי שיש חשיבות סיפורית רבה גם לאירוע רגיל זה של יקיצה. ראשית כול, חשיבותו בעצם היותו מה שהינו, דהיינו חילוף פתאומי של מצב בניגודו, מעבר חד ממצב של שינה אל מצב של יקיצה. הווי אומר מהפך. ומהפך, כפי שילך ויתברר מתוך המשך הדברים, הוא עיקר עניינו של הסיפור כולו, וכבר הוא עולה בתחילתו בהבלט רב. שהרי ניתן להבחין בלא קושי בקרבה האנלוגית שבין היפוך המצב כאן לבין זה שבפתיחתו הראשונה של הסיפור. כאן ושם יש תיאור של שינוי גדול שמתחולל במצב קיים. כאן, בפתיחה השנייה, בא השינוי במצבו של האדם, ואילו שם התחולל המהפך במצבו של הטבע, בתוכו של היקום. כאמור, חשיבותם של העניינים האלה תלך ותתברר בהמשך הדברים; אבל כבר כאן ראוי להטעים ולומר, שאנלוגיה מוצנעת זו בין מצבו של העולם ומצבו של האדם תלך ותתפשט על פני הסיפור, אף תרחיק לכת ותעצים מאוד.

"אותה סביבה שאצל"

עלי לברר, אפוא, עכשיו את טיבם של היחסים השוררים בין אפרים ובין המקום אשר בו הוא נמצא. אבל לפני כן עלי להקדים ולשאל עוד שאלה; בעצם לא שאלה אחת אלא צרור של שאלות, שכולן נוגעות לבואו של אפרים אל מקום זה של גנים ופרחים. למה ולשם מה הלך אפרים אל הגנים? האם ביקש במודע, האם התכוון לבוא אל המקום הזה? או שמא במקרה התגלגל ובא אל "כיכר הבר הפורחת"?

קשה להשיב על כך תשובה פשוטה וברורה, שכן מקצת מן הכתוב אינו נהיר דיו, ועמעום יש במשמעו; ובכל זאת דבר אחד אפשר לומר בנידון זה בלי שום היסוס; אפרים, לא זו בלבד שהוא מכיר יפה את המקום, אלא מחבב הוא אותו מאוד, ומנהגו בעבר הלא רחוק לסור אליו לעתים קרובות ביחד עם חבריו העליזים. והמקום דרכו להסביר לו פנים, ללטף ולטפח אותו, לזמן לו ולחבריו הנאות חושניות של מאכל ומשקה, אף להנעים להם את טיולם במיני גירויים ארוטיים קלים ומשעשעים. המקום אשר אליו בא עכשיו אפרים, לאחר "שנות נדודים אחדות", קרוב, אפוא, אל לבו, ודומה, מעשה זה שעשה, שסר בטיולו ובא אל "הגנים", מעשה טבעי הוא.

אלא שלאמיתו של דבר, אפרים כלל אינו הולך אל הגנים. סירתו היא שהולכת שמה, היא שמוליכה אותו אל "כיכר הבר". הוא עצמו הניח לה לנוע אל "אשר יישאנה הזרם" (עמ' 344), וזאת בשל הרגשה פיזית אחת, שכל גיבורי סיפורי הגדולים של גנסין יודעים אותה. כוונתי להרגשת הלאות המעיקה והמחבלת בכוחות החיים של הגיבורים כולם,¹⁴ ואפרים,

14. בעניין זה דן ספרי באמצע: קריאה בשני סיפורים של אורי ניסן גנסין, הוצאת ספרים על שם י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2000, עמ' 44-58.

גם הוא חש בה בטיולו. וכשלאותו מדכאה "לגמרי" את רוחו, ולא נותר בו כוח להשיט את סירתו, הוא מניח לה לנוע אל "אשר יישאנה הזרם". מכאן אולי אפשר ללמוד שלא בדיוק במתכוון הלך אפרים אל המקום שהגיע אליו; אבל מאידך גיסא אפשר לשער, שלא היה במעשהו זה משום סיכון רב. בין כך ובין כך מוצא את עצמו אפרים באותה כיכר פורחת, ונראה שנוח לו ורצוי לו, משום מה, לספר באופן זה את סיפורו, לומר שהגיע אל הגנים סתם ככה, באקראי ובלא שום כוונה.

מפני מה? הדברים אינם נהירים די צורכם.¹⁵ אפשר לומר, וכבר אמרו חכמים, במקום שיש טשטוש, שם יש גם כיסוי, מרצון או שלא מרצון. ודומה משהו מעין זה מתחיל לבצבץ במין השורות, וגילוי ביחסו המוזר של אפרים אל המקום אשר אליו הוא בא. כבר אמרתי, גילוי של יחס זה בגלגוליו השונים זהו בעצם, במובן היותר רחב, כל סיפורו של "בגנים". בירור העניין בכללותו יבוא רק בסופו של הסיפור. אלא שכבר כאן ראוי להתחיל בבירורו, הואיל וכבר כאן, בהקדמה השנייה של "בגנים", מתגלה משהו מטבעו. כך מתברר שמקום זה של גנים ופרחים אינו סתם מקום של בילוי מהנה ומשעשע, אלא גם מקום של מולדת הוא לאפרים. הנחל, לדידו, אינו רק "נחל חביב ונהיר", אלא גם "נחל מולדת[ו]", "הקרוב ללב[ו]", קרוב כל כך עד שהוא רואה את עצמו "כילד טיפוחיו". (עמ' 346)

יש משהו אינטימי מאוד ביחסו של אפרים אל המקום, איזו היכרות פנימית שאינה ניזונה רק מן הראייה, רק ממראיתם של דברים שעל פני השטח, אלא יונקת מקרבה עמוקה יותר, דוגמת זו שביחסו של אב לבנו הקטן, שהוא מגדלו ומטפחו באהבה רבה. בשל קרבה רגשית זו מיטיב כל כך אפרים (כפי שילך ויסתבר להלן) להכיר את דרכי המקום בגילוייהם המיוחדים; מיטיב הוא, למשל, להכיר את נוהגה המופלא של הדממה שבגנים ואת ריחו המוזר של פרח הפרג האדום. אלא שלמרות כל זאת, למרות הקרבה וההיכרות האינטימית, חש עכשיו אפרים בזרותו של המקום, בטשטוש שבמראהו; "בתחילה", הוא אומר, "נדמתי לי אותה סביבה שאצלי מוזרה קצת", ו"הנחל החביב ניטשטשו פניו".

מנין באה הזרות אל נופי מולדת מוכרים ואהובים? הדבר נראה תמוה אפילו בעיני אפרים עצמו, שכן מוצא הוא לנחוץ להסביר את פשר התופעה המשונה. "שנות נדודים אחדות", הוא אומר בזהירות ובלשון הכללה סתמית, "יש אשר תמחינה מלבו של אדם אפילו דברים הרבה יותר חשובים לו משכמות אלו" (שם). ובכן אותן "שנות נדודים אחדות" הן ש"הספיקו וגרמו" "טשטוש כל שהוא" לאותו "נחל חביב", הן שעמעמו זכרם של נופי מולדת חביבים. אפשר. הזמן הלוא רב-מג כול יכול הוא, והשכחה, דרכיה שונות ומשונות. אף על פי כן התמיהה עומדת בעינה. וכי אפשר ש"שנות נדודים אחדות" – שתיים, שלוש, אפילו ארבע וחמש

15. נראה לי שעדי צמח אינו מסייע בהבהרת הדברים, כשהוא משווה את הליכתו של אפרים בסירה "הנישאת ברום" לסיפורו של "הנוסע שספינתו נטרפה בים, והוא מגיע, שלא בטובתו, למקומות מוזרים ורחוקים" (קריאה תמה, עמ' 112). שני הסיפורים, סיפורו של אפרים וסיפורו של הנוסע, יותר משהם דומים זה לזה – שונים הם זה מזה; שהרי אפרים, הוא עצמו ביוזמתו שלו, מניח את סירתו "לאשר יישאנה הזרם", ואילו ספינתו של הנוסע, גלי הים טורפים מסילתה. ההבדל בין שני המצבים הוא יותר מ"אריאציה". זאת ועוד. אפרים אינו מגיע "למקומות מוזרים ורחוקים", "מקומות אשר אותם לא ראה מעודו", כמו אלה שהנוסע מגיע אליהם. אפרים מגיע למחוז מולדתו, הקרוב וחביב והמוכר לו יפה. אמנם הוא חש בו עכשיו איזו זרות, אלא שזרות זו אינה דומה כלל לזרותם של המקומות שהספן מגיע אליהם. זוהי זרות שמקורה אחר. היא טבועה באפרים עצמו, בנפשו שלו ובהלך רוחו, ולא במקום שמחוץ לו. נראה לי שהבדלים חשובים אלה מיטשטשים בהשוואתו של צמח, והרבה לא נותר בה.

שנים – די בהן כדי להרחיק מן הלב זכר נופי ילדות אהובים? אולי, אני מתחילה להרהר בלבי, אולי זכר אותם יחסי קרבה אינטימית בין הבחור והמקום, אולי דווקא הוא מטשטש, משום מה, את מראה הדברים? אולי בשל כך נמצא אפרים גם הולך אל הגנים, גם כאילו נרתע מפני עצם הליכתו אליהם?

אכן יש משהו לא נהיר בתיאור שמתאר אפרים את הליכתו אל "הגנים". המקום זר ומטושטש בעיניו, אבל עם זאת הוא יודע ומכיר יפה את טבעו. הוא יודע, למשל, ש"דממת הבוקר שבשדה" רחוקה מלהיות דממה שלווה וסבילה; שכן חבוי בה כוח אגרסיבי גדול, והיא באה ו"כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו" (עמ' 346). אמירה זו, גם היא מוזרה במקצת. ואני תוהה ושואלת: אפרים זה, ששכח את מראה "הנחל החביב", שטיפח וגידל אותו, כיצד שמר בזיכרונו את דרכה המשוונה של "הדממה שבשדה"? ובכלל, מה ל"שלווה ירוקה", מה לדממת בוקר ולמעשה תוקפנות וכיבוש? מה לנופי שדות וגנים ו"לבשר האדם"? כיצד צץ פתאום והגיע לכאן עניין זה של אדם ובשרו?

אלא שידיעתו של אפרים את טבע המקום עמוקה עוד יותר; נהירים לו אפילו הקשרים המיוחדים שבין התופעות שבטבע. יודע הוא, למשל, שכוחה הכובש של הדממה אינו כוחה שלה עצמה, אלא מקורו בהתחברותה אל כוח רב עצמה שבטבע, כוח תרמי כביר, כוחו של "חום היום הלוהט". רק כשבא "חום היום הלוהט" ומתחבר אל "דממת הבוקר", רק אז נולדת בטבע אנרגיה עצומה, והיא זו ש"כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו". נראה, אפוא, שאפרים מכיר וזוכר יפה את טבעו של המקום, על אף "הטשטוש" שנתנו בו "שנות נדודים אחדות". והעניין באמת תמוה. אפשר רק לומר, שבתמונת עולמו נתפס מקום חמד זה שבמחוז מולדתו גם כמקום של סכנה; מקום שמצויים בו כוחות אלימים, הכובשים את בשרו של אדם.

אבל מנין לו לאפרים ידיעות אלה על כבשונו של עולם? מניין לו, למשל, שהחום הלוהט שבטבע, דרכו לכבוש בשרו של אדם דווקא כשהוא מתחבר אל "דממת הבוקר"? נראה שמבשרו חזה. שהרי אי אפשר להתוודע מקרוב אל תופעת כיבוש בשר מעין זו מפי השמועה או בדרך הראייה, שחיצוניות הן ונטולות מגע ישיר וממשי עם ההוויה עצמה. לא ניתן לעמוד על עצמת חומו של הטבע ביחס לבשרו של אדם אלא בדרך אחת ויחידה – דרך ההתנסות שמתנסה אדם בבשרו שלו. שהרי אחד חווה חום קיץ לווהט ככוח כובש בשרו, ואחד חש בו כוח מטהר את גופו ונפשו. אפרים, מכל מקום, קרוב לוודאי שחווה פעם בגופו חוויה מעין זו, והוא מעלה זכרה בסיפורו בלבוש של אמת כללית, מעין חוק טבע קיים ועומד לעצמו. ואנו עוד ניתקל בה בדממה זו שבשדה ובחום היום הלוהט בהמשך סיפורו של אפרים.

ברק ב: "באחד המורדים אשר לגנים הללו"

"שנת' התרופה"

הסיפור גופו פותח בהצגת מאורע שאירע, מאורע של פגישה; פגישה בין שניים, פגישה מתמשכת בין אפרים, המספר בלשון אני את דבר אירועה של הפגישה, ובין אחד ארכיחוטם, מכרו משכבר הימים. בחלל הכיכר עוד מהדהדים אותם שני מוטיבים שנזרקו במפתיע אל "בינות הגנים" – מוטיב הבשר ומוטיב הכיבוש. ולקול צלילים צורמים אלה, נפגשים שני המכרים באקראי, ודמות דיוקנם מצטיירת לפנינו בבהירות של ניגוד חד. שני הפכים ניצבים כאן זה לעומת זה. האחד, אפרים הטייל, נלאה מאוד ומדוכא בלאותו, ורפיון יש בכל התנהגותו. ואילו ארכיחוטם מוצק ונוקשה בגופו, עומד איתן בשתי רגליו על הקרקע, טורח ועוסק בעיסוקיו. אלא שעד מהרה מסתבר שהמצב אינו ברור כלל. הסיפור כמו נוטה להיות סיפור פשוט, אבל מספרו מתקשה, משום מה, לספרו בדרך פשוטה וישירה. אפרים, כמו בעל כורחו, עומד ומטשטש משהו בדברו.

הנה, למשל, לאותו הגדולה של הבחור. לכאורה, צריכה הייתה לאות זו להניח לו לשקוע בשינה ולהחליף כוח; אבל אפרים בסירתו ישן "שינה טרופה". נראה שמהוהו מציק לו ואינו מרפה ממנו אפילו בשנתו. מה טורד מנוחתו? אפרים סותם ואינו מפרש. אולי אינו יודע בדיוק, אולי יודע ואינו רוצה, או אינו יכול לומר. בין כך ובין כך נראה שמהוהו נגרע מדבריו. הוא עצמו מודה בכך; מצביע על איזה ליקוי, על איזה חסר בדרך תיאור הדברים. משהו, הוא אומר, נמחק מזיכרונו. השכחה, הוא אומר, הטילה "טשטוש כל שהוא" באותו "נחל חביב", מחקה לגמרי את זכר "קופית [ה]זכוכית" המעטרת את ארמון הדוכס שבקרבת מקום. האם שכחה זו היא שמטרידה מנוחתו, שכחה זו שהשמיטה מזיכרונו את "הנחל החביב" ואת קופית הזכוכית שבראש הארמון? או אולי דווקא הזכירה היא זו שמציקה לו? סיפורו, כאמור, לוקה בחסר ודברו מוזר. אפרים כמו מדלג על משהו בסיפורו ואינו מספרו.

ואני שבה אל שאלתי – מה מציק לאפרים בטיולו? "קופית הזכוכית הנוצצת", שאפרים כל כך התפלא על שנשמטה מזיכרונו, היא זו שמסייעת עמי. שכן מראה שלה מעורר באפרים את זיכרונו הספונטני, זה שפרוסט מכנהו בשם "זיכרון שלא מרצון". והוא מוליך אותו אל ארמון הדוכס ואל הדוכס ואל הגנים והאילנות השייכים לדוכס, ולבסוף גם אל ארכיחוטם, שהוא אריסו של הדוכס "מימים ימימה" (עמ' 348).

עכשיו, כמדומה, יצא המרצע מן השק. והוא קרוי בשם ארכיחוטם. ארכיחוטם זה, שמשמעות שמו מדברת בעד עצמה, נראה שהוא חשוב לאפרים מאיזו בחינה שהיא. זאת אני למדה מאירוע קטן שמתרחש מיד לאחר אזכור שמו. כשעולה זכרו של ארכיחוטם לפני אפרים, פולט פיו

משפט מוזר. "שכחתי", הוא אומר, "שכחתי – ושלוותי התחילה נטרדת במקצת" (עמ' 348). מה שכח אפרים? מכל מקום אין ספק ששכחה זו, ונכון יותר לומר זכירה זו, קשורה כולה בארכיחוטם. נראה שאפשר לומר, ארכיחוטם, או ביתר דיוק זכרו של ארכיחוטם, מעסיק משום מה את אפרים ומטריד שלוותו. איני יודעת מה יש בו שכחה הוא טורף מנוחתו של הבחור הנלאה, אבל מחשבה הססנית כמו מתגנבת ולוחשת לי: אפשר מאוד שמבוקשו של הצעיר המשייט בסירה אינו רק שיט שליו על פני "נחל חביב" שבמחוז המולדת; אולי הוא מבקש, במתכוון או שלא במתכוון, עוד איזה משהו שאינו "חביב", ונגיעה יש לו בארכיחוטם זה שזכר בו.

מחשבתי זו עדיין היא בגדר השערה בלבד; סימוכין של ממש אין לה בכתוב. אף על פי כן הכתוב עצמו הוא שהולך אותי אליה, ונראה לי שיש דברים בגו. אלא שאפרים אינו מסייע עמי. לא זו בלבד שאינו טורח להבהיר דברו, אלא עומד הוא וקוטעו. אבל אני מוצאת במפתיע חיזוק לדבריי במקום אחר. שכן לעומת אי הוודאות שבהשערתי, בולט בכתוב במלוא ודאותו עניין אחר – הימצאותו של אפרים, בעת שהוא נזכר בארכיחוטם, בקרבת "צריפו הדל". והנה, בשעה שאפרים נמצא סמוך לביתו של מכרו הוותיק, בשעה שזיכרונו זוכר את "אותו יהודי אדום וגס", ושלוותו נטרדת משום מה, באותה שעה עצמה מתחילה להתרחש הפגישה הדרמטית בין שני גיבורי הסיפור. וכאן מתגלה שוב משהו תמוה.

"חמונה אחת שאינה מוזרה לי לגמרי"

הפגישה בין אפרים וארכיחוטם כמוה כספאקטאקל, כהצגה על במה, כתמונה על גבי מסך קולנועי; היא מתגלה לפתע לנגד עיני אפרים, ובכל תיאורה שולט היסוד החזותי, כשם שהוא שולט בסיפור כולו; הפגישה כולה מראית עין, תולדה של חוש הראייה. רק בתחילתה, רגע קט לפני עצם התרחשותה, נשמע קול בחלל הגנים, "קול דליים ריקים"; ולמשמע הקול פונה אפרים לאחוריו, ועיניו מבחינות במקום שלא הבחין בו עד עתה, ועכשיו הוא מקפיד לתאר מראהו. מקום זה הוא כיכר,

כיכר אחת פנויה וקטנה של חול, שהיתה מונחת לא רחוקה ממני. שם היו רשתות פרושות ותלויות בכלונסאות זקופים וקבוצה אחת של סירות [...] היתה קשורה יחד ליתר מנומרת, שהייתה בולטת ויוצאת משפת הנחל. (עמ' 348)¹⁶

16. אפשר לראות, כמו עדי צמח, סמל פאלי ב"כלונסאות הזקופים" וב"יתד [ה]מנומרת, שהייתה בולטת ויוצאת משפת הנחל." גם בארובה הגבוהה הבולטת וב"קופית הזכוכית הנוצצת" ניתן לראות סמלים מיניים מובהקים.

מקום זה, חשוב להדגיש ולומר, הוא "כיכר", כלומר ארץ "מישור". הוא גם מקום של ציביליזציה; כיכר משתרעת אצל נחל, ופזורים בה כלי עבודה של בני אדם עמלים. ויש לזכור, כל מה שעתידי להתחולל בסיפור עד לסופו, יתחולל בארץ מישור זו. רק סמוך מאוד לסיומו ישנה הגיבור מקומו, ועם שינוי המקום ישתנה גם כל מהלכה של העלילה. אבל אל לי להקדים את

המאוחר; מוטב שאשוב אל אפרים ואל קול הדליים העולה באוזניו. ובכן, למשמע קול חריקת דליים נפנה הבחור לאחוריו, ועיניו רואות איזו תמונה נעה ומופיעה ואובדת, אובדת ומופיעה בין עלי השיחים,

שם, מבינות לגנים, במסילה הצרה, המתפתלת אחורי שורת הלכנות הכפופות והלוהטות, נפרדה פתאום והייתה מרפרפת לנגדי ואובדת בטרפים הרחבים ונראית שוב ומתקרבת יותר ויותר אלי תמונה אחת שאינה מוזרה לי לגמרי. (שם)

אפרים רואה לנגד עיניו מראה תמונה נעה, תמונה מעין זו שהקולנוע מיטיב להציג; מראה של משהו מעורפל, שהוא הולך וקרב, הולך ומתבהר ככל שהוא קרב והולך. אפרים רואה מראה "תמונה" לנגד עיניו, ותמונה זו "אינה מוזרה [ו] לגמרי." כלומר היא מוזרה, אבל גם קצת לא מוזרה, גם קצת מוכרת. מה בדיוק לא מוזר בעיניו במראה התמונה? זאת איננו יודעים. אפרים אינו מפרט. אבל כשהדמות מתקרבת אליו יותר, מיד הוא רואה שהיא "שייכת ליהודי אחד מגודל וצהוב", אבל עדיין אינו מכירו ואינו מזהה פרצופו. הוא רואה אותו ניצב בקרבתו, רואה ומתאר פרטי מראהו, מבחין, למשל, "בהבל הפה" שעל פניו, בצורת פיו, ב"בליטת מצחו", כלומר מיטיב הוא לראות את פרטי התווים שבמראהו, ואף על פי כן אינו עומד על זהותו. הוא מצייר דיוקן שלם שלו, רואה אותו

שלא היה לבוש אלא מכנסיו הנוצצים לברכיו ואת מגפיו הגבוהים לרגליו ומתחת לקרטוז הצר והמזוהם שלראשו היה בולט ומצהיב מצח צר וקשה. פניו של אותו יהודי משונה, שכל רושם ורושם שבהם היה בולט והיה תופס מקום מיוחד בסביבתו, היו שזופים משמש ומוזוהמים מחמת הבל שלא נסתפג והיו צבים במקצת מחמת שינה, ושפתיו – אלו שימשו בהם בליטה מיוחדת לגמרי, בליטה, שהייתה יוצאה ומאדימה רוויות מבינות לזקנו ושפמו הצהובים שהקיפוה. (עמ' 350)

אפרים רואה את כל התווים האלה במראה הדמות, ואף על פי כן אינו מכיר ואינו מזהה את "היהודי" עם הבליטה "המאדימה". אכן יש משהו תמוה באי הכרה זו, והתמיהה גדולה שבעתיים, כשזוכרים שבעת שנקרה היהודי על דרכו, היה הוא עצמו מעלה אותו בזיכרונו ומתאר מראהו ואופיו. איך אפשר שאינו מכיר את פניו כשהוא רואה אותו במו עיניו ניצב לפניו? איך אפשר שהוא אינו מכיר עכשיו את פני "מכרו משכבר"? הדבר אכן מוזר, ודאי מעיד הוא על משהו משונה ביחסו של אפרים אל מיועדו הוותיק. מכל מקום, נראה שאינו שש להודות שהוא מכיר את אותו יהודי "מגודל". דומה כאילו משהו ביהודי "הגס" מעורר חששו או רתיעתו. כאמור, אפרים המספר, כאילו מתקשה לספר את מלוא סיפורו. ומשמעם של הדברים מתערפל והולך.

"הבטה ישרה וחודרת"

הדברים המתרחשים בסיפורו של אפרים אכן תמוהים ועמומים, וכמוהם עמום ותמוה גם מה שעתיד להתרחש בו. שני מכרים ותיקים מוצאים את עצמם לפתע ניצבים זה בפני זה, אפרים הנלאה מזה ואחד "יהודי מגודל וצהוב" מזה; אפרים גרוי המוח וחסר המנוחה, שיצא לשיט בסירתו על פני נחל מולדתו עם שובו הביתה לאחר "שנות נדודים אחדות", ויהודי אחד מגדל בולבוסים, שופע כוח וגסות ובריאות הגוף. פגישתם, לא זו בלבד שאינה פגישה חביבה של מכרים ותיקים, אלא מין היתקלות היא; היתקלות של שני אנשים מעט זרים וחשדנים, אולי אפילו חוששים קצת איש מפני חברו. מכל מקום עד מהרה הם מתייצבים זה כנגד זה, מוכנים ומזומנים להתניע את גלגלי העלילה. והעלילה אכן נעה זעה ומפליגה לדרכה.

מה שמתחולל בין השניים מעתה ועד סמוך לפרקו האחרון של "בגנים" הוא עימות; עימות של כוחות, התנגשות של דחפים ורצונות שונים, התמודדות סמויה של שני בעלי עניין. עימות זה לובש במרוצת הסיפור צורה של סדרת מהפכים במצבם של שני הגיבורים, חילופי עמדות (repositioning) ביחסי הכוחות שביניהם; חילופי מצבים אלה מתגלים לעינינו, כמו בשלושה "גלים", אפשר לומר בלשונו של פרויד, וגל ראשון שבהם כבר הוא עולה בתחילתה של הפגישה בין הבחור הנלאה והאיכר החסון. עיקר העניין כאן – קביעת שיעור כוחו ודרגת מעמדו של כל אחד ביחסו אל חברו. ונראה שעל נקלה אפשר לנחש ידו של מי תהיה על העליונה בעימות זה.

ראשון המגיבים בתחילתה של ההיתקלות הוא אותו יהודי חסון, שמגפיים גבוהים לרגליו ו"קרטוז" צר ומזוהם לראשו. מיד עם הופעת הזר בגבולו הוא עומד ועושה שני מעשים: מפגין בהתנהגותו מידה רבה של ביטחון ושאלנות אדישה; "מוריד במתינות את המוטים משכמו" (עמ' 350), כלומר, מתנהג בשקט, כמו מתעלם מן הדמות שצצה פתאום בקרבתו; אבל באותה עת עצמה הוא עושה גם מעשה הפוך. לא זו בלבד שהוא מבחין בזר, אלא נועץ הוא בו מבט נוקב, מביט בו "הבטה ישרה וחודרת" (שם), כמו משדרת לעברו אות ברור: ראה, היא אומרת, ראה ואל תטעה, אני כאן אדון בממלכתי. תגובתו זו של היהודי המגודל נהירה וברורה. המוזר והמשונה מצוי, כרגיל, בצדו של החלש והמדוכא, בתגובתו של אפרים למבט אדנותי חודר זה שננעץ בו. תגובתו קיצונית ומשונה מאוד במידת קיצוניותה. כולה ריגוש גופני עז ועילפון החושים.

הייתה הרגשתי הראשונה והיחידה שהרגשתי בי זו, שדמי מתחיל רוחש וחושי בי ניתקים. (שם)

טלטלה גדולה באה על גופו של אפרים. האם מראהו של היהודי, חוסן גופו

העירום למחצה והבליטה האדומה שבפניו – קווים אלה שהתבלטו בתיאור שתיארו אפרים – האם הם שמזעזעים הווייתו? או אולי המבט שננעץ בו הוא שחובט בגופו ובנפשו? אנו איננו יודעים מאומה. גם אפרים עצמו תוהה ואינו מבין את אשר אירע לו. "אותו דבר", הוא אומר, "היה תמוה במקצת", ו"בייחוד", הוא מוסיף ואומר, "היה לי הדבר תמוה, כשחזרתי והכרתי בו [באותו יהודי נושא דליים] את מכרי משכבר, זה שהייתי פוגש בו לא אחת ולא שתיים ומימי לא קרה לי אתו כדבר הזה" (שם).

עכשיו, כפי הנראה, בשביל להפיג זרותו של האירוע, מנסה אפרים להסביר אותו, להצביע על סיבתו. בכול, הוא אומר, אשמה הלאות. שאילולי לאותו המדכאה, לא היה אותו ריגוש משונה תוקף את גופו; הוא היה מתאזר ומרחיק אותו מעליו. כלום יש ללמוד מכאן שהזעזוע אינו טוב בעינינו? אפרים אינו אומר כך במפורש; רק לאחר שיוסיף לפרשו, יתחוויר לנו יותר הכיוון שאליו נוטה לבו.

"אותה הדממה הכבושה"

כאמור, אפרים מנסה לברר לעצמו את טבעו של אותו "דבר תמוה". ונראה שההסבר שנקט אינו מניח את דעתו. עדיין הוא מוטרד מאוד, ועדיין הוא מוסיף להתחקות אחרי פשר התופעה, מבקש לה הסבר שיהיה הולם יותר את גודל הזעזוע שהולידה בו. והנה בשעה זו, כשרוחו תוהה ואינה יודעת את אשר עמה, מתחולל לפתע שינוי בגישתו אל מה שאירע בו. ההסבר הפיזיולוגי-פסיכולוגי, זה המברר טיבן של סיבות ותוצאותיהן, נעשה עכשיו הסבר יותר תיאורי-אימפרסיוני, מתאר את הרושם שטבע בו אותו אירוע מוזר.

עכשיו יותר משאפרים מבקש לדעת מה הסיבה שהולידה את הזעזוע בגופו, מבקש הוא לעמוד על טבעו כפי שהוא עולה בהתרשמותו. ומסתבר לו, שהוא נתפס על ידו כדבר שאין שיעור לגודלו ולרוב עצמתו, ובכוחו זה הרב הוא בא וכובש את בשרו. בשביל לצייר את התופעה במלוא ממשותה, מסיע אפרים את תיאור הדברים מן הדיבור הריאליסטי הישיר אל הדיבור הפיגורטיבי. אולי הוא חש בקוצר ידו של ההסבר הפיזיולוגי, באי יכולתו לעמוד על מלוא משמעה של התופעה, ותקוותו, שהדמיון יסייע עמו. אולי הבין אינטואיטיבית שנוח ורצוי יותר שלא להסביר את אשר אירע לו ולגופו בדרך של הסבר ריאליסטי צמוד למציאות, שמוטב לומר את דברו בדרך יותר מרמזת ופחות גלויה, שהרי יש להישמר מפני הצנזורה, צנזורה במובן היותר רחב של המושג הזה, זה הכולל גם צנזורה עצמית. אין בידי הוכחות לחיזוק סברתי זו. אפשר לי רק לציין, שהסוואתם של תיאורי גוף, ובעיקר תיאורי גוף ארוטיים, הייתה, כידוע, מקובלת על ספרות אירופה מזה מאתיים שנה ויותר, ונהוגה הייתה בעיקר במאה התשע עשרה, במה שקרוי "עידן הרומנטיזם הבורגני". על כן אפשר מאוד שגנסין ביקש, במתכוון או שלא במתכוון, לעמעם ולהסוות תיאורם של

דברים מסוימים בסיפורו, דברים חורגים בעליל מגבולות המותר בספרות של אותם הימים.

אבל כיצד מסויים? איך מחפים ומסתירים? בעזרת עטיפות שונות שעוטפים בהן את אותם עניינים חריגים ומפוקפקים. ועטיפה אחת שגורה ומקובלת, הלא היא, כידוע, מעטפת תיאורי נוף למיניהם. זו הייתה משמשת מסווה נוח ויעיל לכיסוי תיאורים מוקצים ואסורים. נופי טבע שלווים או סוערים, נופים פסטורליים של אביב פורח, נופי קיץ של שמש לוהטת ונופים קודרים של צינת חורף, כל אלה המראות השגורים, הנתונים בדפוסי תרבות יודעים ומוסכמים, מרגיעים את הנפש, בשל עצם היותם ידועים ומקובלים. כל אלה נוחים לשמש תחליף יעיל לתיאור ריאליסטי של ריגושי הגוף. הטבע, אומרים דפוסים אלה, הטבע בפריחת אביב שלו, כמוהו כאהבת נעורים שופעת חיות; הטבע הוא לשד זורע ופרייה, כמוהו כתאוות בשרים עזה. אפשר, אפוא, לתאר תיאורי גוף בעייתיים כאירועים שבטבע, והקורא, חזקה עליו שיבין את כוונת הדברים. נראה לי שזוהי במידה רבה דרכו של גנסין ב"בגנים". העניין ילך ויתברר בהמשך דבריי. ואילו כאן ברצוני להדגיש שוב את חשיבותם הרבה של המקום והטבע בסיפורו של אפרים גם מבחינה זו.

ובכן כבר עכשיו, לאחר התרחשותו של אותו זעזוע תמוה, שולח אפרים את ידו אל עטיפת הטבע ועוטף בה את עיקר עניינו; ועיקר עניינו הלא הוא, הוא, כאמור, גופו שלו השוקק בתשוקתו. וכך הוא מתאר את אשר התחולל בו

היה הדבר דומה (הדבר התמוה שאירע בו) שלא איזה אדם, אמת מגושם למדי ולמדי משונה, אני רואה לפני, [בשעה שהתרחש בו אותו "דבר" תמוה] אלא שאותה הדממה הכבושה היא זו, אותה הדממה הרוחשת שבשדה, שלבשה בשר וניגשה אלי, כשהיא נושמת בגבורתה הכובשת, וזוהי שהביאה אל אפי גם את נשימתו המסואבה של אותו הפרג האדום, הפורח פה למככר, אותה הנשימה המחניקה, שלכאורה אין בה משום ריח כלל ושיש בה בכל זאת משום אותו הגירוי הרחוק והטרוד שב"תאוה נהיה". שראשי סחרחר ואיני רואה לפני כלום מלבד אותה בליטה רויה, שבפניו של זה, זו הייתה מאדימה כאילו חוצפה כלפי חמה משתחררת. (עמ' 350-352)

מה משמעונו משפט ארוך ומורכב זה? ראשית כול, יש להדגיש ולומר, שאינו משפט אמפירי, קובע במישורין עובדה שאירעה, אלא משפט מדמה; מדמה שדבר אחד שאירע (דמות אדם שהופיעה), כאילו לא אירע; ודבר שלא אירע (הדממה שלבשה בשר וניגשה אליו), כאילו בא ואירע. זאת ועוד. לשונו של המשפט אינה לשון מטפורה, אלא לשון דמיון, לשון

simile, לשון של כמו וכאילו וכביכול; אפרים אינו אומר: לא איזה אדם, אני רואה לפני, אלא "היה הדבר דומה" הוא אומר, נדמה לי הוא אומר, נדמה לי שאיני רואה לפני אדם; הוא אינו אומר שהדממה לבשה בשר וניגשה אליו, אלא "היה הדבר דומה" "שהדממה לבשה בשר וניגשה אליו". כלומר נדמה לו לאפרים שלא איזה יהודי מגודל וצהוב בא וניגש אליו, אלא נדמה לו שהדממה היא זו שלבשה בשר וניגשה אליו. עניין זה חשוב ויש להדגישו, כי המשפט משפט מפתח כבד וטעון משמעות, והמבקרים תלו בו עיקר פרשנותם.

מה רואה, אפוא, אפרים, או ביתר דיוק מה נדמה לו שהוא רואה לנגד עיניו כש"חושין" בו ניתקים ו"ראש[ו] על[ו]ן" סחרחר? יש לדייק מאוד בדברים, שכן ניסוחם בכתוב דק מן דק. ובכן, אפרים, נדמה לו שאינו רואה לפניו "איזה אדם", איזו דמות של "יהודי" "לבוש מכנסים נוצצים" "ולברכיו מגפיים גבוהים". דמות זו שראה לפני רגע קט נמחקה משדה ראייתו; עכשיו נדמה לו שהוא רואה רק מסה ענקית של בשר, שגודלה כגודל הדממה שבשדה, וכמוה גם היא נטולת גבולות. לא בשר בדמות אדם רואה לפניו עכשיו אפרים, אלא סתם בשר, גוש בשר ענקי, נטול צורה ומדיף ריח מסואב של פרג, שריחו כריח משגל; ובתוך גוש אמורפי מסואב זה של בשר יוצא ומתבלט לנגד עיניו רק דבר אחד – איזה כתם אדום, איזו "בליטה רויה", בליטה "מאדימה" ו"חצופה"; אפשר לומר על סמך מה שיסופר להלן, שהבליטה כמוה כאיבר מין גדול של אישה.¹⁷ והנה גוש ענקי זה של בשר הוא שניגש אליו עכשיו, והוא שמקרב אל גופו את אותו פה "חצוף" ו"אדום", והוא שמזעזעו כל הווייתו. אפשר לומר, מראה זה של הזיה שרואה לפניו אפרים, כמוהו כציור אקספרסיוניסטי מופשט; כל כולו משטח צבע גדול של גוני ורוד ואדום כעין הבשר, ובו כתם אחד פעור, שצבעו אדום חזק, והתמונה כולה, אפשר לומר, כעין ציור של דה קונינג.

17. נראה לי שהדין עם עדי צמח, הרואה בבליטה החצופה שבפני ארכיחוטם "סמל מיני נקבי" (קריאה תמה עמ' 116), ובדין הוא חולק על דן מירון, הסבור ש"הזכרות של הוויית הטבע" "מתגלמת" "במידה מרובה" בארכיחוטם ו"בבליטה החצופה והאדומה של שפתי" (כיוון אורות עמ' 231).

מפני מה נזקק אפרים לדימוי מעין זה? כבר אמרתי, נראה שרק כך אפשר לו לתאר את אותו אירוע תמוה שאירע בגופו. שכן עצמת פגיעתו רבה כל כך, שאי אפשר להעלות על הדעת שסתם אדם, אפילו אדם "מגושם למדי ולמדי משונה" כאותו "יהודי צהוב", עשוי להולידו; נדמה שרק הטבע עצמו, רק אחד מאיתני הטבע, יכול לחוללו.

זוהי אפוא התמונה שאפרים מדמה לראותה. אבל מהו המעשה התמוה שהדממה כאילו עושה בו? המעשה, מסתבר, הוא מעשה סרסרות שיש עמו גירוי ארוטי חזק; הדממה באה ומסרסרת בין אפרים ובין הטבע המגרה את תאוותו. שהרי היא זו שמביאה אל אפו ריחות משגל שבטבע, את נשימתו המסואבה של הפרג האדום הפורח פה למכביר, אותה הנשימה המחניקה, שלכאורה אין בה משום ריח כלל, ושיש בה בכל זאת משום אותו הגירוי הרחוק והטרוד 'שבתאוה נהיה'.

נשימה מחניקה זו של הפרג האדום, גם היא משונה במקצת; "לכאורה אין בה משום ריח כלל", ובכל זאת היא נושאת עמה ריח טורד של משגל. מה מבקש לומר משפט זה בניסוחו הפתלתל? אולי הוא בא להדגיש את הייחוד שבמצבו של אפרים; אולי ברצונו לרמוז ולומר, סתם בני אדם אינם משגיחים כלל בריחו המיוחד של הפרג. רק אפרים לבדו חש בריח סקס מסואב שמפיץ הפרח; כלומר, קרוב לוודאי רמז יש כאן להתנהגותו הארוטית, שאינה כשל שאר האדם. כשבא אל אפו של אחד שכמותו ריח של פרג, מיד הוא נתקף ריגושים שונים ומשונים.

אני משתהה אצל עניינים אלה ומדקדקת בפירושים, שכן גדולה חשיבותם בעיניי הן לגבי כל מה שיבוא והן לגבי המקום המיוחד ששמור להם בדברי פרשנותם של המבקרים. שהרי משפט זה על הדממה הכובשת את הבשר, הוא שמשמש להם יתד לתלות בה את אותו פירוש פאלי-מיתי-ארכיטיפי שלהם. מירון רואה במשפט זה "הערה רבת חשיבות". כאן, הוא אומר, "מתגשמת" הפאליות "בדמות ארכיחוטם". הדמות נעשית "לפתע מסתורית, כמעט-מיתית"; "ארכיחוטם הריאלי", אומר מירון, "הפוטנציות המסתוריות שלו מתגלמות בבליטה החצופה והאדומה של שפתיו". הוא "מייצג את הדממה הגדולה, הכובשת את בשר הגיבור ואת חושיו. במידה מרובה מתגלמת בו הזכרות של הוויית הטבע החודרת לתוך הנקבות המתרשמת וקולטת של נפש הגיבור, כובשת אותה ועושה בה את מעשיה מתוך אדישות של אונס."¹⁸

18. כיוון אורות, עמ' 231.

ובדומה למירון, נאחז גם עדי צמח במשפט זה ומקים על גבו מבנה מיתי גדול ומפואר שלו. "ברור", הוא אומר, "ברור שהדממה בסיפורנו היא מין אלת פוריות ותאוה", והיא "הגיבורה האמיתית של הסיפור", "הנקבה הנצחית" שהתלבשה בדמותו של ארכיחוטם. ה"סיטואציה היא זו של גבר פסיבי, הנסחף, כשהוא שוכב, אל ממלכתה של דמות נשית מוזרה, (הדממה) המתנשמת בתאוותה מעליו."¹⁹

19. קריאה תמה, עמ' 113.

אפשר להסכים ואפשר שלא להסכים לפרשנות זו של מירון וצמח, אבל דבר אחד צריך לומר עליה – שמתעלמת היא לחלוטין משלוש מלים קטנות וכבודות משקל המתנוססות בתחילתו של המשפט ומכריזות ואומרות במפורש "היה הדבר דומה". "היה הדבר דומה שלא איזה אדם [...] אני רואה לפני אלא שאותה דממה [...] לבשה בשר" וכו'. מכאן, מ"דומה" זה נגזר אופיים ותוכנם של שאר הדברים; לפיכך נראה לי שאין לומר, כמו שאומר מירון בלשון התפעל ובדרך של קביעת עובדה לעצמה, ש"הפאליות מתגשמת בדמות ארכיחוטם" ו"במידה רבה מתגלמת בו הזכרות של הוויית הטבע", כשם שאין לומר בלשונו של עדי צמח, ש"ברור שהדממה בסיפורנו היא מין אלת פרוין ותאוה". אלא כך יש להקפיד ולומר: "היה הדבר דומה" בעיני אפרים, שהפאליות מתגלמת במידה רבה בדמותו של ארכיחוטם וכו'.

דבריי אלה אינם דקדוקי עניות טורדניים. באים הם להצביע על הבחנה חשובה ששני המבקרים אינם מקפידים בה, משום מה. כוונתי להבחנה בין לשון מטפורית ולשון של דמיות (simile). הכתוב בסיפורו של גוססן אינו מדבר במקום זה בלשון מטפורית; הוא אינו נותן מקף של חיבור וזהות בין הדממה ואלת הפריון, הוא אינו מחבר ומאחד ומבולל אותן זו בזו; הוא מקדים להן סימן של דימוי מפורש, הבא לציין, את הדמיות שביניהן; והדמיות, מעצם טבעה, כרוכים בה ביחד דמיון והבדל.

עניין זה חשוב ויש להדגישו. כשאנו אומרים א' דומה לב' – "שיניך", דרך משל, "כעדר רחלים" – אנו מצויים בתחומו של האמפירי המוכר והמקובל עלינו, זה אשר בו השיניים שיניים והרחלים רחלים, ודברנו, המדמה שיניים לרחלים, נוטה להיות ריאליסטי וכתובתו מטונימית. לעומת זה כשאנו אומרים א' הוא ב', "הדממה היא מין אלת פריון", אנו מצויים בתחומו של משהו, שאינו דממה ואינו אלת פריון, אלא כולו איזה מין יציר חדש, שונה מן המצוי והמוכר לנו, איזה משהו שבכוחו להעלות את המית. ונורתורפ פריי ראה, כידוע, בדימוי ה־simile ובדימוי המטפורה שני מיני מודלים של ספרות – ספרות ריאליסטית וספרות מיתית. עניין יש לנו כאן עם הבדל חשוב. עם זאת יש לזכור שהבדל זה אינו הבדל של סתירה בין שניים שאי אפשר להם לדור זה עם זה, אלא הבדל שבשיעור הוא, שיעור הופעתו של אחד מן השניים בתוך הכתוב. צמח ומירון רואים בסיפור כולו פן מיתי מובהק; הם אינם מסייגים תפיסתם זו בשום סייג, אינם תוהים ושואלים, אם יכול מה שהוא בגדר "נדמה" להיחשב למיתוס, אם בעיני המדמה עצמו, אם בעיני מחברו של הסיפור ואם בעיני הקורא בו.

אלא אני, שעיקר עיסוקי בפשטו של "בגנים", טוב אעשה אם אחזור עכשיו אל פגישתם של שני המכרים הוותיקים ב"כיכר הבר הפורחת".

"התחילה תקווחי צוהלח"

לאחר שנתגלה פער גדול ביחסי הכוחות שבין אפרים וארכיחוטס, מנסים השניים לתקן עמידתם זה כלפי זה, ולנהוג בנימוס המקובל. ארכיחוטס "מסביר פנים", פותח בברכת שלום לבבית כשדעתו זחוחה עליו. גם אפרים הנרפה אוסף כוחו, מחלץ עצמו מן הזעזוע שבא עליו, מודה סוף סוף שהוא מכיר יפה את זה שפגע בו כמו באקראי, ועומד ומכבד אותו "בפאפירוסה", במעין מחווה של גדלות נדיבה. ובאותה שעה, פתאום לפתע, "תקווה באה ללב[ו]" (עמ' 352), תקווה משונה במקצת. מה לתקווה, ולא לסתם תקווה אלא ל"תקווה צוהלח", וללבו העייף והמדוכא של אפרים? מנין באה לפתע תקווה אל לב מדוכך זה? לאן נשואות עיניה? מה מבוקשה? קשה להשיב על כך תשובה שלמה וברורה. גם כאן, כמו במקומות אחרים, הנוגעים ליחסי אפרים וארכיחוטס, יש איזה טשטוש בדברים. תקווה זו, שנעורה באפרים, רק דבר ודאי אחד אפשר לומר עליה – שקשורה היא בארכיחוטס המסביר לו עכשיו פנים. אבל מה מבוקשה של תקווה צוהלח

זו? למה בדיוק היא מייחלת? קרוב לוודאי שהיא מצפה שהיהודי המגושם ימלא עתה, כשדעתו טובה עליו, איזה מאווים כמוסים, שלא חדלו, כפי הנראה, להטריד את אפרים בכל שעות טיולו. יתר על כן, דומה רשאי הוא לטפח תקווה זו בלבד, הואיל וכך נוהג היה אותו יהודי בו ובחבריו. אולי אפשר אפילו להעז ולומר, לשם כך, לשם סיפוק איזה מאווים כמוסים בא הטייל הבודד אל "בינות הגנים" ופרחי הפרג האדומים. אולי.

20. בעניין זה קרובה דעתי לדעתו של עדי צמח, הרואה בהעלאת הזיכרונות האלה "ניסיון הרגעה", "ניסיון היסטורי של אדם להרגיע את עצמו ולשכנע את עצמו 'שהכול בסדר'" (קריאה תמה, עמ' 119). אפרים אכן מבקש להרגיע את עצמו; אלא שנראה לי שלטונו של צמח קיצוני מדי. אפרים אינו היסטרי, והעלאה זו של זיכרונות אינה מפעילת היסטריה, אלא דרך של התנתקות מדיבור בלשון אני באירועי גוף אינטימיים ביותר, שלא קל ולא נוח לדבר בהם בלשון אני. לעומת זאת רואה מירון בזיכרונות אלה "מעין סקירה כללית של תולדות האיש ארכיחוטם [...] מנקודת מוצא של עליונות ובנוסף סאטירי קליל, שנעלמה ממנו לחלוטין הרגשה של הקטע הקודם" (כיוון אורות, עמ' 232). ועוד אומר מירון, שהיחסים בין אפרים וארכיחוטם נקבעים "על-פי טופס, שבו ממלא ארכיחוטם תפקיד נחות ביותר לעומת התפקיד המוגבה והעדיף של הגיבור. זה האחרון היה שייך, ללא ספק, לאריסטוקרטיה של העיירה" ושיחתו עם ארכיחוטם "היישובניק" "בלולז אינטימי" (שם, עמ' 233). אבל האם עיקר העניין כאן אותם יחסים היררכיים חיצוניים, הקובעים מעמדם של הגיבורים בחברה: היחסים שביניהם, כלום אין הם נקבעים על פי מידת כוחם הוויטלי מאוויי גופם הכמוסים? ואלה, כלום יש קשר כלשהו ביניהם ובין מיקומם של השניים בסולם המעמדות החברתי החיצוני? יחסיהם האלמנטריים אינם נוגעים כלל לאותו "טופס" חברתי, לאותם יחסים היררכיים-מעמדיים שמירון מדבר בהם.

מכל מקום, עכשיו, כשאפרים וארכיחוטם מודים סוף סוף שהם מכירים זה את זה, ורוח טובה מפגינה מתיחות חשדנית שעמדה ביניהם, עכשיו דומה באה שעתו של הגיבור, שתקווה ניצורה בלבו, להיפתח מעט יותר. אלא שאפרים עודו חושש ומהסס; הוא אינו מוסיף, משום מה, לדבר בתקוותו, אלא עומד וקוטע את רצף סיפורו בלשון אני, ומעלה זיכרונות כלליים בלשון אנחנו כללית, פומבית, לא מביכה ולא מסוכנת, נוחה לשימוש בשל ניטרליותה הלא מחייבת. אפרים אינו ממשיך לספר את סיפורו האישי, האינטימי, הנוגע בגופו השוקק, אלא מאריך בסיפורם הידוע של ארכיחוטם וחבורת הצעירים הצוהלים, שהיו רגילים לבקר בצריפו. דבריו אלה מעלים זיכרונות סינתטיים, פומביים, מובאים באנלפסה גדולה, המשתרעת על פני יותר משני עמודים, ומתארת את דמותו הציבורית של ארכיחוטם, "שהיה מספיק יום יום אל השוק של הקהילה שלנו דגים חיים ומיני ירקות מהגנים הללו שהיו לו באריסות." (עמ' 358)²⁰

עם סיומה של האנלפסה הארוכה, הארוכה מדי, והמרבה בפרטי מידע שלא כולם דרושים לעיקרו של עניין, חוזר אפרים אל המקום אשר בו קטע את דבריו, ופותח במה שאפשר לכנותו השלב השני, או בלשונו של פרויד "הגל" השני, שביחסי אותם מכרים ותיקים.

פרק ג: "אבל מה פירושו של אותו מבט חלוי?"

"צ'ודאק צ'ילוב'יאק"

אפרים וארכיחוטם עודם ניצבים זה אצל זה בכיכר, אבל עכשיו פג מעט המתח, ופחתה הרגשת הזרות ביניהם. רגע של רצון טוב כמו בא ומקרבים זה אל זה, אלא שעד מהרה מתברר, שאיזה ניגוד עניינים בכל זאת שב ונותן רחקות ביחסיהם. אפרים, כל חפצו עכשיו לבוא פנימה אל תוך צריפו של ארכיחוטם, ואילו היהודי הגס, כל עניינו לא להניח לו לבוא שמה. דומה כאילו מה שמשתוקק לו אפרים נמצא חבוי אי שם בכיכר, "בינות הגנים", אולי אפילו בתוך צריפו של ארכיחוטם; אלא שבאותו צריך עצמו ובינות אותם גנים, דומה יש גם משהו שארכיחוטם מבקש להסתירו. בשל כך המצב כולו רווי מתח של ניגודים.

כלפי חוץ לובשים מאוויי הנסתרים של אפרים צורה של משאלה פשוטה. ברצונו, הוא אומר לארכיחוטם, "לסור אליו ולנוח קצת" (358); לאחר מכן מתלווה אל בקשת המנוחה גם תחושת צמא וצורך גדול לרוות צימאנו בכוס חלב. אלא שכאן כבר מתגלגל ובא הגל השני שבמעמד הפגישה, והוא מביא עמו מהפך מפתיע ביחסי הכוחות של הנפשות הפועלות. ארכיחוטם, שנתגלה עד עתה במלוא אדנותו ובכל חוסן מעמדו, כמי שהוא מביט ואינו ניבט, מי שמטיל בחברו "הבטה ישרה וחודרת" של אדון תקיף, ארכיחוטם זה, מתחולל בו עתה מהפך משונה. עמידתו האיתנה מתערערת, משום מה, למשמע בקשתו הצנועה של אפרים. מבטו אינו מביט עוד בו "בהבטה ישרה וחודרת", אלא מתחיל לנדוד ממנו והלאה, "נתלה ונשאר באופק הרחוק שלפניו", כאילו יש שם במרחבי האופק איזה דבר שמטריד מנוחתו. עכשיו ניכרים באיש בעל "המגפיים הגבוהים" סימני מבוכה ברורים; "פניו מאריכים וידיו מגרדות בפחדתו" (שם).

ואילו אפרים לעומתו, כמו מתאושש והולך. הוא מבחין מיד בשינוי שהתחולל במכרו הוותיק, ושואל את עצמו בתמיהה, "מה פירושו של אותו מבט תלוי? זה – מה הוא מחפש שם באופק הרחוק?" (שם). עכשיו, משנחלש מעמדו של המביט התקיף, מתחזק הנרפה בתקוותו, ומאוויי גופו גוברים בו. אמרתי מאוויי גופו גוברים בו, אבל לאמיתו של דבר הכתוב אינו אומר זאת, כמעט אינו אומר זאת. מנין, אפוא, אני למדה על מאוויים אלה שהם גוברים והולכים? מתיאור הטבע שהמספר מוצא לנכון להביא כאן. כי לא במישרין ובתיאור ריאליסטי מתאר אפרים את תשוקת גופו, אלא בעקיפין ובסיועו של דימוי, אותו דימוי של דממה שכבר נזקק לו. כמו בתזמון עליון של איזו יד נעלמה, או בדומה למה שמתרחש על במה של אופרה גדושת אירוועי פתע דרמטיים, מתחולל פתאום מהפך גדול בכיכר; תבערה אוחזת בנופים. "החמה", אומר אפרים, "התחילה לזהות שוב", הנחל "הוצת" "והתחיל מכה בסנוורים ומפיק הבל רותח", והגנים "נמלאו שריקה" (שם). תהליך קוסמי אדיר מתחולל ביקום, והוא זה שאוסף אל תוכו en passant גם את הטייל הנלאה שנקלע אצלו באקראי. הדממה, אומר אפרים,

אותה הדממה הגדולה והמרחשת שבלבלוב ושכצמיחה הפורייה
שמסביב התחילה כובשת וכובשת אותי בגבורתה המדכאה
וראשי התחיל לזהות ומיטשטש (שם).

ציור זה של טבע אחוז קדחת צמיחה הוא שמתאר בעקיפין על דרך האנלוגיה המתמשכת את מה שמתחולל בגופו של אפרים. ובאמת לאחר ציור הנופים אחוזי הלהט – די לו לאפרים בדברים אחרים בשביל לתאר את ריגוש גופו. "ראשי", הוא אומר, "התחיל לזהות ומיטשטש" ו"הרגשתי את בשרי כשהוא רותח" (עמ' 360). רותח, הוא אומר, רותח כאותו "הבל רותח" "שמפיק" הנחל.

והנה בשעה זו, כשראשו של הבחור "לוהט ומיטשטש", הוא מוזמן לבוא פנימה אל ביתו של ארכיחוטם ולהתכבד בכוס חלב קר. ההזמנה, לכאורה, "נאמרה בהחלט" (עמ' 360), הווי אומר ארכיחוטם, דומה שהשיב לעצמו את חוסן מעמדו; אלא שלמעשה כוחו לא שב אליו, וחולשה ניכרת מעתה בכל התנהגותו. אמנם הוא עוד מביט "ישר" בפני אפרים, "מביט בוחנות" באורחו הלא צפוי, אבל ביטחונו העצמי מעורבב עכשיו במידה רבה של חולשה. קולו מפיל, משום מה, תחנונים בפני הבחור. "קריאתו זו האחרונה נאמרה בהחלט; אבל הייתה מצלצלת בה גם איזו תחינה משונה שהוא מפיל לפני" (שם), עד כדי כך נחלש האיש הנוקשה הזה.

מה אירע? למה מפיל עכשיו היהודי החסון את תחינתו לפני אחד בחור נלאה ומדוכא? מנין בא רפיונו? דומה משהו במצבו אינו מניח לו להתאושש ולשוב אל מעמדו האדנותי. משהו סתום תלוי באוויר; אפרים מתקשה, או אינו רוצה לספר את הדברים במלואם; או שמא טובת הסיפור עצמו היא התובעת מידה של מתח, שערפול הכתוב עשוי להולידו? ואולי כל אלה עולים כאן ביחד, כמו שהם עולים לעתים בסיפור חשוב? מכל מקום, אנו, בקריאתנו, צריכים לתת את דעתנו על החסר המטשטש את משמעות הדברים המתרחשים "בגנים".

"זו היושבת"

בשביל לנסות להבהיר את הדרוש הבהר, עלי לפנות עתה אל הדמות השלישית שבסיפור, אל סולי, בתו "השוטה" של ארכיחוטם. סולי היא גיבורה צדדית; הופעתה הממשית בעלילת הסיפור מעטה מאוד; גם דבריה מעטים. בעצם, במשך כל זמן העלילה היא אינה אומרת כלום מלבד קריאה אחת, שהיא קוראה וחוזרת וקוראה, וקללות גסות אחדות שהיא משמיעה ושבה ומשמיעה. אבל נוכחותה ככוח מניע, הפועל ומשפיע על שני הגברים ועל האירועים המתרחשים, נוכחותה הגלויה והסמויה רבת עוצמה ובלתי פוסקת. צריך, אפוא, להתבונן בה ובעיקר ביחסים שבינה ובין אפרים וארכיחוטם אביה.

באותה אנלפסה גדולה של אפרים, המתארת את דמותו הציבורית של ארכיחוטם, יש גם ציור של צריפו הדל. ומסתבר שצריך זה היה משמש מעין מרכז ארוטי קטן ל"צעירים הצוהלים" בני העיירה הסמוכה. כמוהו כאותו "בית יפה" שב"הצדה"; אלא שלא בדומה לביתה היפה של רוזה היפה, ביתו של ארכיחוטם כולו גסות וזוהמה. והנה אל צריך עלוב זה נמשכים לבוא אותם צעירים עליזים, ואפרים בתוכם, בשביל לפרוק מעליהם לשעה קלה עולן של מוסכמות ומיני מגבלות של מצוות עשה ולא תעשה. כאן אפשר להם לנהוג קצת בהפקרות, לדבר באין מפריע בענייני נשים ולנבל פיהם בדברי זימה; וארכיחוטם ובתו מספקים להם מיני גירויים ודגדוגים ארוטיים. "אדוני הבית" מרבה אתם בשיחה ובדברי "ליצנות מיוחדת", מספר ל"יחידי סגולה" שבהם עניינים אינטימיים שבינו

21. ב"בטרם", בניית הירק בורחת מרקה הצעירה והרעננה מפני אמה, ונופלת היישר אל בין זרועותיו של אוריאל, על "גופה רק כותנת כחולה – רהבה" ו"בשרה חם ולזוג ופורח", ו"שתי כפיה תוחכות בנהימות- צחוק נלאות את הקישוא אל פיה" (עמ' 228). וב"אצל", מגלה אפרים כלל גדול בדרך התנהגותו של אדם: "שכלבו של אדם נואל קצת יותר מדי, הרי הוא מוצא הנאה אחרת אפילו בקישואים חיים שהוא אוכל. זהו מהמפורסמות" (עמ' 386). אפרים ואותם בני עיירה צוהלים ודאי באו אל צריפו של ארכיחוטס כשלבם "נואל קצת יותר מדי", והם מוכנים ומזומנים לטעום "הנאה קצת אחרת" אפילו באכילת קישואים.

22. ציון "כתפותיה" של סולי אינו סתם ציון של אחד מחלקי גופה. אצל גיבורי גנסי יש לכחף האישה משמעות מיוחדת במינה, מבורכת בקסם ארוטי, והצעירים הגנסינים מודעים לכך. חגור, גיבורו של "הצדה", מביט בהנאה "אל כתפותיה המלאות והיפות" של מאניה (עמ' 146). וב"בטרם" אוריאל בהתעלסותו, "מביט קפואות אל כתפותיה הפורחות (של מרקה) שהיו מבצצות ומוורידות משהו מתחת לבלוסתה הקלילה והיו חדרות וכאילו נמשכות בתאוה לוהטת אליו" (עמ' 239). וב"אצל", גברת אחת, שכולה גירוי וחשק, "כתפה הייתה חלקה והייתה מלאה במקצת ושוקטה, שוקטה" (עמ' 414).

ל בין אשתו המנוחה, ומכבד אותם בחלב קר ובקישואים. וזאת יש לזכור: קישואים אינם סתם ירק בעולמם של גיבורי גנסי, אלא סמל ארוטי מפורש הוא.²¹ והנה אצל הקישואים שהבחורים מתכבדים בהם, מוזכרת סולי ו"ראשה הגזוז המדובלל", שהיה "בולט תמיד באוויר" ממקום מושבה אצל התנוד (356). והצעירים מתגרים בה להנאתם, שואלים "איזו שאלה שאינה יפה", והיא פורצת בקללות והם משיבים "בצהלת צחוק", והאב בא ומאיים בשוט על בתו הסוררת, וסולי משתתקת ו"ממשיכה אלכסונית את ראשה אל כתפותיה".²²

סולי וכתפותיה וראשה "המדובלל" ו"ידיה הנרפות והמזוהמות", סולי "הבת השוטה", נראה שאפרים אכן מוצא בה עניין כלשהו; והראיה – אופן התנהגותו בכניסתו אל ביתו של ארכיחוטס. מה רואות עיניו מיד עם כניסתו אל "הצריף המזוהם"? במה הן מבחינות? לא בשולחן "הגדול והגס", לא בספסלים "הארוכים והצרים", לא בתמונת "הגיניראל היחידי שבקיר". אפרים אינו רואה מה שיש בחדר. הוא מבחין מיד במה שאין בו. הוא מבחין בראש ובראשונה בהעדר, בהעדרו של "הראש המדובלל". הדבר אכן נראה מוזר אפילו בעיני אפרים עצמו. "הדבר", הוא אומר, "היה לי מוזר קצת" (עמ' 362). אבל מוזר עוד יותר החפץ שהוא מבחין בו מיד לאחר שהבחין בהעדרה של סולי. שכן משגיח הוא בשינוי מקומו של שוט, "שהיה תמיד תלוי ויורד במזוזת הבית", ועכשיו הוא מוצא אותו "תלוי במסמר שלמראשותי המיטה הרחבה שבזווית" (שם). באמת עניין גדול! שוט שינה מקומו בבית איכרים! ואני תמהה על עיניים אלה שכן הן רואות, ואני שואלת את עצמי: כלום אין אנו רשאים להסיק מכאן, ששוט זה חשיבותו רבה בסיפור המעשה, כשם שרבה בו חשיבותה של סולי? האם אפשר ללמוד מכאן שאפרים היה מבקש בטיולו איזה משהו שנגיעה כלשהי יש לו בסולי וב"כתפותיה"? אולי אפילו מכוון היה טיולו, ביודעים או שלא ביודעים, אל פגישה זו? הרהור זה שלי, דומה שהוא מוצא במידת מה את אישורו בהתנהגותו המוזרה של אפרים; שכן הבחור מזדרז להודיענו, מיד לאחר ציון העדרו של "הראש המדובלל", שהדבר "היה לי מוזר במקצת; אבל מיד שכחתי" (שם).

ציון זה של השכחה נראה לי מפוקפק מעט. אולי מעיד הוא על מבוכתו של אפרים המספר, על דאגתו, שמא הרחיק לכת בחשיפת הדברים בסיפורו, ועכשיו הוא מבקש להפחית מחשיבותם. לכן הוא מודיענו שכל כך קלים הם ומחוסרי חשיבות, שמיד הם נשמטים מזיכרונו. אלא שציון השכחה בעת התרחשותה עניין מפוקפק הוא ומעורר תמיהה. האם מודע אדם לאירוע השכחה בשעה שהוא מתחולל בו? כלום יודע הוא שהדבר שמעסיקו משתכח מיד מלבו, ממש ברגע שהוא נשמט מזיכרונו? כלום אינו נוכח לדעת שהדבר נשכח ואבד לו רק בשעה שהוא מבקש להיזכר בו, כלומר רק בשעה שהוא מבקש למצוא אותו? הערה זו של אפרים על דרך השכחה מעידה, קרוב לוודאי, על דרך סיפורו שאינה תמה כלל. ויש עוד

משהו בדרך זיכרונו של אפרים שצריך לתת עליו את הדעת – דברים שהוא זוכר אותם ודברים שהוא שוכח אותם, כלומר הסלקטיביות שבזכירתו. את "הנחל החביב", שהיה מגדלו ומטפחו במשך שנים רבות, הוא שוכח, אבל מקומו של שוט באיזה צריף מזוהם זכור לו יפה. סלקטיביות זו של זיכרונו היא שמפיצה אור על מקצת מאותם דברים תמוהים שבסיפור. ואני עוד אשוב לדון באלה.

עכשיו עליי לשוב אל אותה כוס חלב שאפרים כל כך משתוקק לה, וארכיחוטם כל כך מתקשה לספקה. ארכיחוטם "הקשה", משהו פוגע בקשיות אדנותו. "רק כוס חלב", הוא מבטיח לאורחו, "אבל לא יותר"; משמע, שכרגיל היה בצדה של כוס החלב עוד משהו, ואילו עכשיו אי אפשר לו, משום מה, לספקו; "אדוני הבית" אינו כול יכול בביתו. נראה שיש עוד איזה מוקד של כוח נסתר "מתחת להר", והוא זה שמצר צעדי של אותו יהודי נוקשה. אפרים בעצם כבר הזכיר את קיומו, אלא שרק עתה, במקום זה בסיפור, הוא עצמו משגר פתאום אות חיים אל תוך החלל, מכריז על נוכחותו.

פתאום התחיל זוחל בדממה שמסביב ובא אלינו מאותו המורד שאינו נראה שבגנים איזה קול משונה ושורט את הנפש – קול גס שבגבר, לכאורה, שאותו המדבר בו משתדל לרככו ולהפכו מתוק. אותו קול היה מתחטא מסואבות והיה נושק את כל מלה ומלה שהוא מוציא מהפה במיוחד:
סוקי... מוסקי... די – די ... היכן אתה? (עמ' 360)

הקול קול חושק ומגרה, מתעלס עם עצמו, "נושק כל מלה שהוא מוציא מן הפה". מפתה וכמו מזמין למשכב בעצם מעשה אוטו־ארוטי שהוא עושה; כמוהו כחשפנית בפועלה; כי "החשפנית", אומר ז'אן בודריאר, "מיטיבה לעורר בנו תשוקה לא בשל מערומיה, אלא באמצעות לטיפות שהיא מלטפת גופה". כך גם קול זה, "הזוחל בדממה", שספק קול גבר הוא ספק קול אישה. אולי יש בו משהו אנדרוגינוסי – מחד גיסא "קול גס שבגבר" ומאידך גיסא קול רך ומתחטא כקולה של אישה. בין כך ובין כך הקול המשונה הזה קרב עתה אל שני הגברים.

שוב עולה משהו תמוה בתגובתם של השניים, משהו מגלה טפח מן התעלומה שבמצב. ארכיחוטם נחרד למשמע הקול ופניו "מלאו דם"; והוא עומד ומשגר מסר אל תוך הדממה, "נהימה רצוצה" "ומטילה אימה". "שתיאלמי דום", הוא קורא ברוגזו. מלשון נהימתו אנו למדים שהקול קול אישה. קרוב לוודאי קולה של סולי, שהיא בלבד יושבת עם אביה ב"כיכר הבר". קריאתה המפתה מכוונת אפוא אל אביה. תגובתו שלו תקיפה, אלא שלאמתו של דבר תגובה מעורבת היא, תקיפה וחלושה כאחד. רציצות יש בה וגם כוח מאיים. ומעידה היא על מעמדו של היהודי "הקשה",

שאינו מוצק בקשיותו, שיש בו איזו נקודת תורפה, תלות כלשהי בבתו השוטה.

ומה על תגובתו של אפרים? בשביל לתאר את כל מה שעובר עליו עם הישמע הקול, שוב הוא הולך בדרכי עקיפים, שוב הוא נזקק למה שמחוץ לו, כדי לרמוז על מה שמתחולל בתוכו. וביתר דיוק: נזקק הוא למה ש"נדמה לו" שהוא רואה בטבע, בשביל לרמוז על מה שמתחולל בתוכו פנימה. נדמה לי, הוא אומר, "נדמה לי אז שהחמה אזרה פתאום כוח רב והנחל הרותח התחיל צוחק לי זדונות" (עמ' 360).

ובד בבד עם אירועים אלה, שנדמה לו לאפרים שהם מתרחשים בטבע, הוא מרגיש פתאום באיזו הרגשה משונה – "שזרים היו הלילה בגרוננו" ובחזהו" (עמ' 362); הווי אומר, שכוחות חיצוניים, לא מוכרים, באו ופלוש אל תוכו. נראה לי שעל סמך תיאור קודם שתיאר אירוע מעין זה, אפשר לומר שהכוונה כאן לתשוקת הגוף, שלא הוא אחראי ללידתה, אלא זרים באו בלילה ועוררו אותה, ועכשיו היא הולכת וגוברת בגופו, וצימאונו גדל, ואי אפשר לו, פשוט "אי אפשר לו" בלי כוס חלב. והוא בטוח פתאום "שכל ימי לא הייתי חי אלא בשבילה ולשמה". ואין לו, הוא מכריז ואומר, בעולמו אלא דבר אחד בלבד – צימאון גדול לכוס חלב קר. הדברים גלויים, וכיוון שהם עולים בסמוך לקול המפתה הנשמע בחלל הגנים, הרי מותר להניח שכוס החלב ואותם זרים שפלוש בלילה אל תוכו ו"החמה שאזרה פתאום כוח רב" מחוץ לו, אפשר להניח שכל התחמושת הכבדה הזו לרמוז היא באה על תשוקת גופו שניעורה בו, ואינה באה על סיפוקה.

כך אפרים, וכך גם סולי השוטה; גם היא, תשוקת גופה מציקה לה, וקול תאוותה נשמע בגנים. אלא שקולה המפתה בא וטורף את המצב כולו.

חלק שני

פרק א: "בראש אותו הר"

"הבדידות הגמורה"

בראש ובראשונה הולך ומשתבש מאוד מעמדו של אפרים; לפתע מתגלה בו פן חדש לגמרי, והתנהגותו שוב מפתיעה באי בהירותה. הנה הוא נכנס סוף סוף אל צדיפו של ארכיחוטס, שנענה לבקשתו, וכוס החלב כבר היא בהישג ידו. ואתה מצפה שירווח לו עכשיו כשמבוקשו ניתן לו. אבל מצבו הולך ומחמיר. וסימן ברור לכך – המוטיב החדש העולה לפתע בסיפורו, שכמוהו טרם נשמע במקהלת הקולות של "בגנים; שהרי עד עתה דיבר אפרים בהרגשת הזרות שתקפה אותו והרגשת הלאות שדיכאה אותו

והתשוקה והתקווה והצמא והסחרחורת והשכחה והחושים הניתקים והבשר הרוחה, שזעזע הווייתו. ואילו עכשיו, לפתע פתאום, הוא מציין, אמנם בלשון כללית וסתמית, אבל בהדגשה יתרה ובציור פלסטי חזק ומרשים, הרגשה חדשה שעולה בו "תמיד בהבל שכזה ובדממה שכזו". הרגשה זו, הלוא היא

הרגשת הבדידות הגמורה, האוכלת את לבו של אדם, ואפילו אם כבר בא זה אתה, כביכול, לידי איזו פשרה, והרי זו מכניסה בזהירות מכאיבה את פיה הנוקב וחודר אל תחת החזה המכביד, ומתחילה מוצצת ומוצצת אותו בלי רחמים. (עמ' 364)

אפרים, כדרכו, נוהג זהירות בדבריו. אינו מדבר בו בעצמו, אינו מספר לנו שהרגשת בדידות גמורה הגיחה בו ואכלה את לבו; אלא הוא קובע עובדה כללית אחת: בתנאים מסוימים, "בהבל שכזה ובדממה שכזו", הוא קובע ואומר, "מגיחה תמיד" "הרגשת בדידות גמורה" בלבו של אדם, סתם אדם, הוא אומר. אולי לא נוח לו לדבר בגוף ראשון בבדידותו הגמורה, כשם שקשה לו לדבר במישרין בתשוקת גופו העזה. מנין לנו אפוא שהרגשת הבדידות, שציורה כללי, אכן אוכלת עתה את לבו של אפרים? הכול מסתבר מדרך תיאור המקום והנסיבות שבהם נוהגת הרגשה זו להגיח בלבו של אדם. כוונתי לאווירה השורה בצריפו של ארכיחוטם; שכן שם, בביתו המזוהם של היהודי הצהוב, מדייק ואומר אפרים

הייתה דממה והיה הכל ככוש בדממה ובהבל היה שוב מאותו הריח המשונה שהביא אתו אדוני הבית אל שפת הנחל (עמ' 362)

דממה זו וההבל הכבוש בתוכה מוכרים לנו יפה מתחילת פגישתם של שני המכרים הוותיקים. הדממה וההבל והריח המשונה, הלוא הם שתולים בתוך תוכו של מטווה הסיפור, ועמידתו של אפרים בצריפו של ארכיחוטם, כשהוא אפוף דממה מדיפה "ריח משונה" (של פרג אדום ושל משגל), אינה תמוהה כלל; אדרבא, היא מתיישבת יפה עם כל מה שסופר עד כה. השינוי ביחסים שבין אפרים והדממה הוא שמעורר תמיהה. שהרי עד עתה אחד ומויחוד היה פועלה של הדממה ביחסה אל אפרים. היא הייתה באה וכובשת את בשרו; ואילו עכשיו, בצריפו של ארכיחוטם שאני, בצריפו של היהודי האדום, הדממה אינה כובשת עוד את בשרו של אפרים, אינה מסחררת ראשו ואינה מביאה עליו אבדן חושים, אלא להפך. עכשיו היא מרחיקה אותו מן המגע עם החוץ, ומקרבת אותו, משום מה, אל איזו הרגשה של התרחקות ממה שיש בחוץ, הרגשה של היפרדות והיבדלות ואפילו "בדידות גמורה".

בהבל שכזה ובדממה שכזו מגיחה תמיד אותה הרגשת הבדידות הגמורה, האוכלת את לבו של אדם.

משהו השתנה, אפוא, במצב כולו. מה אירע? מה חולל לפתע שינוי קיצוני כל כך באפרים? הדממה הכובשת אכן היא דימוי חשוב, המשרת יפה את צרכיו של המספר; אלא מאי? נראה שדימוי זה אינו ממצה את כל מה שמתחולל בתוכו של אפרים; שמלבד תשוקת גופו חבויה בו עוד הרגשה אחת, שונה, אבל לאו דווקא מנוגדת לתאוות גופו; קרוב לוודאי שהוא אינו מודע לה, אלא רק למה שמתחייב ממנה, כלומר לאותה הרגשה של "בדידות גמורה". ביסודו של המצב עדיין יש משהו סתום ולא מבורר – מקורה של "הבדידות הגמורה" "המוצצת ומוצצת" (כך שלוש פעמים מוצצת) כערפד את דם החיים. ותמיד היא מגיחה "בדממה שכזו". הרגשת הבדידות הגמורה מצויה, אפוא, כל הזמן אי שם בנפשו של אפרים, ובנסיבות מסוימות היא מוכנה ומזומנה להגיח מחביונה ולהשפיע על דרכו. יש יחסים הדוקים בין שלושה יסודות אלה שבסיפור, הדממה שבטבע, התשוקה שבגוף והרגשת "הבדידות הגמורה" שבנפש פנימה. זו האחרונה עולה מתוך הדממה, והיא מתגלה בפועלה דווקא בשעה שהתשוקה גוברת ומתעצמת בגוף. אלא שאנו עדיין איננו יודעים מנין צצה פתאום הרגשה זו של "בדידות גמורה".

כאמור, זהו החידוש הגדול במסכת הסיפור – הופעתה הפתאומית של הרגשת "הבדידות הגמורה", וגילוי הזיקה ויחסי הגומלין שבינה ובין התשוקה והדממה; שהרי עד עתה תוארה הדממה ככוח כובש בלבד, ולא צוין כלל, ולו ברמז דק, שכרוכה בה גם הרגשה של "בדידות גמורה". מפני מה? מפני מה נוהג ככה אפרים בהרגשת בדידותו? מפני מה לא הזכיר אותה עד עתה בסיפורו? והלא הוא בעצמו מציין שכרוכה היא "תמיד" בדממה, וזו הרי רבה נוכחותה ורבים מעלליה "בכיכר הבר הפורחת". האם קיווה אפרים בסתר לבו שימצא את מבוקשו "בכיכר", "בינות הגנים" ושדות הבולבוסים, בצריפו של אחד יהודי צהוב, עמל וטורח אצל קרוונות ורשתות וערוגות קישואים? האם קיווה למצוא סיפוק לגופו בכיכר הבר ובחברתם של בני אדם רגילים? ותקוותו זו, האם היא שהשתיקה לרגע את קולה של הבדידות? אפשר.

אלא שעד מהרה נוכח אפרים לדעת שאין ממש בתקוותו. שכן מתחוויר לו, ש"לא פה המנוחה" בשביל בחור שכמותו, לא בין הבריות בכיכר, לא בתוך "לבלוב הכמיה שמסביב". במקום זה, "מתחת להר" נבצר ממנו, משום מה, למצוא את סיפוקו. כאן נגזר עליו בעצם לחיות בכפיפה אחת עם בדידותו. לפיכך מסקנה אחת מתחייבת עכשיו ממצבו – "למהר ולהיפטר" מאותו יהודי גס ואדום, ללכת מזה ולשנות מקום; להסתלק מארכיחוטם ומצריפו ומבתו, לעקור וללכת אל איזה מקום אחר. רגע הופעתה של הבדידות בלבו של אפרים חשוב, אפוא, מאוד ונוגע למהלך הסיפור כולו;

כי הוא זה שמטה אותו לכיוון חדש לגמרי, הוא זה שמחלק את מבנהו לשני חלקים טופוגרפיים שונים, והוא זה שמבשר בואו של הגל השלישי, זה שמביא מהפך רדיקלי אחרון במעמדו של הגיבור הנלאה.

אפרים קם, אפוא, ונוטש את הכיכר, נושא רגליו והולך למקום אחר. לאן? לאיזה מקום? פרקו האחרון של "בגנים" מתאר את מראהו ואת כל אשר אירע בו.

"בקצה ההר מזה"

רגע זה של שינוי מקום מחלק את סיפורו של אפרים לשני חלקים ברורים: חלקו הראשון ארוך ומתרחש כולו בארץ "מישור", "בכר רחבה", "ב"כיכר הבר הפורחת", וחלקו השני קצר, ומקומו בראש הר. העניין חשוב, ואפשר לנסחו גם בדרך אחרת. עד עתה, ניתן לומר, הייתה הליכתו של אפרים הליכה אופקית שטוחה, טועה בדרכה "מתחת ההר", בארץ מישור; ואילו עכשיו, לפתע פתאום, נעשה הילוכו אנכי, מתנתק ממה שלמטה, "מתרומם" ועולה במעלה ההר, כמו פוסע אל עבר איזו אמת נעלמה. אפרים ה"נלאה" וה"שבור" וה"גונח" גורר עכשיו את גופו העייף ועולה בשארית כוחו אל ראש ההר שבקרבת מקום.

מפני מה? למה לא הלך אל סירתו? מה טעם ראה בהליכה קשה זו אל מרומי ההר? היה ברצונו, הוא אומר, למצוא מקום צל למנוחה. אלא בדיעבד מסתבר, שהמקום השומם בראש ההר כמו נועד עבורו ועבור צרכיו היותר אינטימיים. כי מה בעצם טבעו של מקום זה? בראש ובראשונה, ומבחינתו של אפרים, זהו מקום רחוק וקרוב כאחד; מרוחק דיו מיישוב של בני אדם, ואפשר לו לאפרים להיות שרוי בו לבדו, ומובטח לו ששום אדם לא יבוא לפתע ולא יטריד מנוחתו, לא ייתן בו מבט אדנותי, פוגע ומערער יציבותו. כאן אפשר לו לשכב בטח "תחת אחד השיחים", לישון מעט ולהחליף כוח. אלא שמקום מרוחק ומבודד זה הוא גם מקום קרוב, קרוב דיו לסביבת בני אדם. "כל המישור כולו שמתחת", אומר אפרים, "היה שטוח לפני כמו טבלא – הוא ולבלוביו הירוקים [...] וציצו בלובסיו הלבנים ופרחי פרגיו האדומים וצריפו הדל של ארכיחוטם" (עמ' 368). על כן אפשר לו להביט ב"טבלא" מגבוה, להשפיל מבטו ולהביט מלמעלה בבני אדם שלמטה, ולקיים במבטו זה העליון את בטיחות מעמדו. קיצורו של דבר, במקום זה שבראש ההר אפשר לו לאפרים להיות רואה ואינו נראה, מביט ואינו ניבט. וצריך לומר, דרך אגב, שמצב זה של היות שרוי במקום לא גלוי לעין, חביב על הגיבור הגנסיני,²³ וכן גם מקובל הוא מאוד על המציצן באשר הוא מציצן. שכן מתקיימים בו כל התנאים הדרושים למימושה של המציצנות: ריחוק מסוים מבני אדם, ועם זאת יכולת הצצה בהם ובמעשיהם בלא סכנת היחשפות למבטי עיניהם. כל זה מזומן לאפרים בראש ההר. חסר רק דבר אחד – מחזהו כלשהו שמציגים בני אדם.

23. ב"אצל", למשל, אפרים "יהיה יושב [בביתו של העלמות] במקומו שבאותה כרסא, החבויה בפניה וראשו היה מוטל אחורי טרפיו המצלים של אותו פיקוס גדול", ומכאן היה משקיף על הנעשה (עמ' 407).

והנה גם מחזה עולה לפתע לנגד עיניו, והוא שמסיים, כמעט מסיים, את עלילת סיפורו. כשעולה הבחור הנלאה אל ראש ההר, מטפס גם סיפורו ומגיע אל רום שיאו, אל נקודת הקליימקס שלו, ונחפז וקרוב אל סופו. יד במאי זריזה באה ועורכת בקפידה את הבמה ומציגה בה סצנה, שהיא תאווה לעיניים מצינניות.

המסך עולה, ועל הבמה נראה הר ולרגליו כיכר דשא, וכל גיבורי הסיפור – אפרים "הנלאה" וארכיחוטם "הקשה" וסולי הבת "השוטה" – כל שלושת הגיבורים, שעניינם האחד סקס, באים ומתכנסים בפעם הראשונה ביחד, מתייצבים איש איש במקומו, מוכנים ומזומנים למלא תפקידם במחזה. ואנו רואים לפנינו את שרואה אפרים לנגד עיניו. אנו רואים "תמונת אשה" יושבת "בדשא הגבוה שלרגלי ההר", "אשה גבוהה למדי ומלאה למדי", לבשרה רק "חלוקה הגס והפתוח", "כתפותיה המלאות והלזוגות" "חשופות יחד את קיבורות ידיה הרוויות והרכות", ראשה "נטוי לפנייה" והיא "אוחזת בידה האחת את כתפה של השנית ומבליטה אותה דומם ובהנאה ניכרת כלפי חמה לזהטת" ו"גונחת" מדי פעם בפעם (עמ' 370). ואפרים מכיר מיד "באותו ראש שחור ומדובלל" שראשה של סולי הוא. וסולי, "רסיסי צחוק גסים וקשים (שלה) (ה)מתפוררים ויוצאים מחזה כקטניות הללו: הי-הי-הי-הי... (שם).

קולה של סולי "משונה", "נושק מלים ממושכות וממותקות", כמו מתעלס עם עצמו. ואפרים חש בו

איזה דבר זר ועם זה אלים [...] זר בזה שהוא אלים, ואלים היה אותו דבר, אחר לגמרי מכל מה שאפשר לכנות בשם זה. נדמה לי שנמצא אני בסביבה מצויה למדי, שלא הייתי בה מימי, ורואה אני דברים רגילים ימים [ההדגשה של גנסי] למדי שלא ראיתם מימי (שם).

מה רואה אפרים במראה שלפניו? הוא רואה בו את עצם פני התאווה, שפניה "רגילים" ועם זאת תמיד הם גם זרים ומשונים ואחרים.

ובעודו נרעש למשמע קול התשוקה העולה מן הכיכר, מופיעה באותה שעה עצמה בירכתי הבמה עוד "תמונה" "מטושטשת" במקצת, תמונתו של ארכיחוטם, ההולך וקרוב "בהליכה איטית ואיתנה" אל עבר זו "היושבת בדשא". פניו "קשים" ו"אדומים", צווארו הקצר והנוקשה מתחיל "מתנפח יותר ויותר מאדים" (עמ' 372), "גידי מצחו המזוהם" "משורגים", ו"מאגרופו הקמוץ" "תלוי" ויורד שוט. והוא הולך וקרוב לאטו אל בתו החשופה, "מביט דומם וקודר", ושוב חוזר ואומר הכתוב בהטעמה רבה, "מביט דומם וקודר, ישר אל כתפותיה החשופות" (שם), ו... "cut".

ברגע זה של מתח מצטבר והולך, כשאנו מצפים לדעת מה יעשה האב בבתו השוטה, עומד אפרים וקוטע, כדרכו, את רצף סיפורו; אינו מתאר את המעשה גופו, אלא ממחר לפנות אל עניין אחר. ואנו, אפשר לנו ללמוד על מה שאירע בין האב ובתו מתוך תיאור הדברים שהתרחשו לפני האירוע (הליכתו של ארכיחוטם אל עבר סולי, כשצווארו מאדים ומתנפח) ותיאור הדברים שאירעו אחריו (ארכיחוטם "הנושם כחיה", עומד ו"רוכס מכנסיו"), שכן אפרים נחפז עכשיו להרחיק מצלמתו מן הכיכר, ולכוונה אל מה שמתרחש בתוכו פנימה.

"נב' התחיל חרד ומרקד"

אפרים ממחר, אפוא, לתאר את מה שמתחולל בתוכו. וכך הוא אומר:

משראיתי את צווארו הצר והנוקשה (של ארכיחוטם), שהתחיל מתנפח והתחיל יותר ויותר מאדים, נתחוויר לי מאיזו סיבה, שאותה הבטח אינה הבטח סתם, ולבי התחיל חרד ומרקד ונשימתי קצרה פתאום. אני זוכר. כשם שהייתי שוכב בפישוט ידיים – נשארתי תחתי כקורה זו, אלא שידי הספיקו וקמצו לשם אחיזה, כנראה, מלא חופניים מהדשא שהיה אצלי במחובר והיו מהדקות אותם היטב, היטב – – (עמ' 374)

כך, בלשון חסרה ומלאה, מצייר המספר את שאירע בגופו כשראו עיניו את המחזה בכיכר. ואולי עכשיו נפקחות העיניים גם לראות ולהבין את מצבו שלו לאשורו. אנו, מכל מקום, רואים בתיאורו ציור קלאסי של מציצן מסתתר "תחת אחד השיחים", מציץ ממקום מחבואו, מביט במה שמביט וחש פורקן מתח ארוטי בכל גופו.

עם פורקן המתח בגופו של המספר, בא גם פורקן המתח שבעלילת סיפורו, והכול נחפז וממחר ללכת אל סופה של האפיזודה שאירעה יום אחד "בכיכר הבר" ש"מתחת להר". אפשר לומר בלשון באחטין על סופו של "בגנים" שסוף אורגני הוא. אלא שמיד בא הספק ונשאלת השאלה – האם באמת ניתן לומר בלא סייג כלשהו שסוף זה אכן סוף אורגני, סוף חותם ומסיים את עלילת הסיפור?

"בגנים", אומר דן מירון, "הוא סיפור יחיד בין סיפורי גנסיין, המפתח מבנה השואף בבירור לסיום חד, סיום של פואנטה"²⁴. "כאן נתבקש לו (לגנסיין) סוף 'חזק', חד-משמעי שבפואנטה מן הסוג האינפורמטיבי."²⁵ זה נכון, ואף על פי כן נשאלת השאלה: האם באמת כזהו סופו של "בגנים", סוף של פואנטה, סוף "מן הסוג האינפורמטיבי", סוף גמור של תם ונשלם?

האם שום דבר אינו מתרחש בסיפור לאחר הפואנטה ולאחר מתן כל

24. כיוון אורות, עמ' 222.

25. שם, עמ' 223.

האינפורמציה? סופו של "בגנים" אמנם סוף "חזק", סוף חותם וסוגר את העלילה; ואף על פי כן אינו סוף גמור, כיוון שאינו עוצר לגמרי את מהלך הדברים המסופרים; סיומו של "בגנים" אינו מסתיים באפרים ובפורקן המתח שבגופו, אלא דווקא בארכיחוטם ובשוט שבידו ובסולי בתו וב"כתפה החשופה"; בסולי ה"מיללת בקול פחדים" ובגידיפוסים שהיא משלחת באביה – הנה באלה מסתיים הסיפור, "באותו קול שבגבר גס וריק", בקולה של הבת השוטה, הקוראה אחר אביה "אתה, זרמת כלבים! ממזר, א ממזר..." (עמ' 374) הנה אלה הן המלים האחרונות המסיימות את סיפורו של אפרים.²⁶

26. אני מתקשה להבין מפני מה פוסק מירון בלשון נחרצת ש"הסיפור מסתיים לא ביבכה אלא בחבטה" (כיוון אורות, עמ' 224). והלא גלוי לכל עין קוראה, שסיומו של "בגנים" לא בחבטה ולא ביללה, אלא בקללה. ויש הבדל בין מעמדו של מי שהוא מקלל לבין מעמדו של מי שהוא מייבב. האחד אומר חולשה והאחר מעיד על מידה של כוח.

27. ראו Frank Kermodé, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 145.

צריך אפוא לומר, סופו של "בגנים", יותר משהוא סוף גמור של פואנטה, סוף של "מיצוי הבחינות" הוא, "an exhaustion of aspects", מיצוי הבחינות הצפונות בסיפור.²⁷ אבל מה משמעו של ביטוי זה? ומהן הבחינות הצפונות בסיפור, שסופו בא וממצה אותן?

"קול שבגבר גס וריק"

בשביל לנסות להשיב על השאלה, ראוי לחזור אל ראשיתו של "בגנים", שאם אכן נמצא סופו של סיפור נעוץ בדרך כלשהי במה שיש בתחילתו, הרי כשם שאפשר לנו ללמוד מסיומו על ראשיתו, כך ניתן גם ללמוד מפתחתו על טיבו של סופו. מה יש בה, אפוא, בפתיחה של "בגנים"? כזכור היא מתארת מה שקרוי מציאות "אובייקטיבית", מציאות קיימת ועומדת ברשות עצמה; ואפשר מאוד שבכוונתה לומר בערך כך: אתה הקורא, זכור יפה, שאותו אירוע שאירע לאפרים בגנים, סיפורו כולו הוא פרי התרשמותו הסובייקטיבית של מספרו, אבל הוא עצמו, האירוע גופו, מתרחש בתוך עולם חיצון קיים ועומד ברשות עצמו, לא תלוי באפרים ולא בחושיו ולא בריגושי גופו. דבר מעין זה אולי נרמז לנו בתחילתו של "בגנים", ודבר זה שב ועולה בווריאציה אחרת גם מתוך שתיים שלוש השורות המסיימות סופית את סיפורו של אפרים. הללו כך הן מבקשות לומר: מה שאירע לאפרים בראש ההר אינו אלא אירוע אפיזודי אחד, שסופו אכן ברור וחתום, אבל סביבו יש עולם ויש חיים, והחיים והעולם מוסיפים להתמיד בקיומם בלא שום קשר למה שאירע לאותו טייל בודד שנקלע ובא אל תחומם. ארכיחוטם מוסיף לנהוג כמנהגו, והבת השוטה אינה חדלה מלתבוע את שלה. והחיים, והיהו גילוייהם מה שיהיו, מוסיפים לזרום "שם למטה", ב"כיכר הבר הפורחת". ולמעלה, בראש ההר, גם שם נמשכים החיים. אלא שהם הולכים ומצטמצמים בבדידותו של אותו בחור נלאה, שהאמת באשר לגופו ולנפשו, קרוב לוודאי שהתבררה לו עכשיו יותר ויותר. אפשר אפילו להפליג ולומר, שבמוקדם או במאוחר יהיה עליו לרדת מן ההר אל כיכר כלשהי, לשוב אל חברת בני אדם, לשוב ולהיות רואה ונראה, לשוב ולהתנסות במיני מהפכים וחילופי מצבים של אדנות ושפלות; שכן נגזר עליו שיהא חוזר תמיד על אותה מנגינה בנעימה קצת אחרת.

הנה אלה הם עיקרי הבחינות הגלויות והסמויות, שסופו של סיפור קצר זה בא למצותן. הזמן מבחינת היותו זמן סיפורו של אפרים, זמן האפיזודה שאירעה בגנים, אכן סופו סוף חתום וגמור, סוף של פואנטה בלשונו של מירון. אבל הזמן של החיים הסובבים את אפרים מכל עבר, הזמן של החיים הזורמים ואינם נעצרים בגבולה של אפיזודה מציצנית אחת, זמן זה זורם וזורם ואינו מסתיים כלל. אפרים, או שמא גנסיין עצמו, חש בכך, וביקש לתת לדבר ביטוי כלשהו בסיפורו. הוא עשה זאת בעזרת סולי, שהציב אותה בסוף סופו של "בגנים" כשכוחה עמה וקללה נמרצת בפיה.

"הסוף", אומר אומברטו אקו, "הוא המקום היותר אסטרטגי בסיפור". אבל ג'ורג' אליוט המנוסה, נאנחת ומוסיפה: כן, אמנם כך הדבר, אבל אותם סיומים "הלוא הם נקודת התורפה של המחברים". ואיריס מורדוך הפילוסופית מסבירה ומעודדת; "המציאות", היא אומרת, "אינה נגמרת, ואל לה לאמנות לחשוש הרבה מפני הלא גמור".

נראה לי שגנסיין חש בכל אלה הדברים ולא חשש מלסיים סיפורו בשני סופים, כשם שלא נרתע מפתחה בת שני ראשים.

ירושלים 2004