

## מלאכת מחשבת:

### ברנהרט ליואל הופמן במבט מקרוב ומרחוק

#### דניאל אביצור

#### א. הקדמה

על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת  
(יואל הופמן, 3)<sup>1</sup>

הצורה המיוחדת שבה מודפס ברנהרט, ספרו של יואל הופמן, לוכדת את עין הקורא במבט ראשון. הספר עשוי פרקים קצרים, שכל אחד מהם הוא רק פסקה יחידה, התופסת עמוד שלם, מודפסת על צדו האחד של הדף, ומוקפת שוליים רחבים. צורה חיצונית זו ממקדת את מבטו של הקורא בכל פסקה בפני עצמה ומזמינה אותו לקרוא אותה לאט, כמו שיר לירי קצר, כשהוא מתעכב על כל משפט וכל מילה. אולם בברנהרט יש עלילה, הנפרשת תוך כדי קריאת היצירה מתחילתה ועד סופה. יש בספר דמויות, ואין לשלול מראש את אפשרות התפתחותן במהלך העלילה. מכאן שהיצירה דורשת לפחות שני מבטים: מבט "מקרוב" על פסקאות בודדות, ומבט "מרחוק" על היצירה במלואה.

ברנהרט נחשב, גם על ידי מי שנשבו בקסמו, לספר קשה ומעורפל. הקורא בו מתפתה לוותר על קריאה צמודה ומפורטת ובמקומה לחפש "מפתח": חוויה, עיקרון, או תפיסת עולם שהספר מבטא באמצעות אוסף מבעים שהקשר המטונימי ביניהם רופף.

אני רוצה להציע כאן כיוון שונה: קריאה המחפשת את משמעויותיה של היצירה בתהליך הדרגתי של אינטגרציה "מלמטה למעלה"<sup>2</sup>, קריאה הנמנעת מלהחליט, בשלב מוקדם מדי, על משמעות כוללת ולהתאים את הפרטים אליה. מהלכו של המאמר משקף תהליך זה, במקום להציג ולהוכיח את מסקנותיו הסופיות, כבנין מושלם שפיגומיו פורקו והוסרו ממנו.

אני מזמין את הקורא למסע דרך מספר מבטים על היצירה. לכל מבט רמה שונה של מרחק ושל גודל שדה הראייה, ועל כן נראית בו תמונה שונה, כשם שהצופה בעולם דרך טלסקופ רואה כוכבים וגלקסיות, והמתבונן בו דרך מיקרוסקופ רואה חיידקים ונגיפים.

נתחיל במבט "מיקרוסקופי". שדה הראייה שלנו יהיה משפט בודד, ומה שנראה בו הוא המרקם הלשוני המיוחד של היצירה. אחר כך נשתמש ב"זכוכית מגדלת". שדה הראייה

יהיה קטעי טקסט קצרים, ונוכל לעסוק במוטיבים מרכזיים, שנוכחותם מורגשת בקטעים כאלה, גם כאשר מנתקים אותם מן הרצף הכללי. מכאן נעבור למבט "בעין בלתי מזוינת" על היצירה מתחילתה לסופה, מבט הצופה בעולם הבדיוני שהיא מעמידה: דמויות, מקומות, עלילה. בשלב הבא נרחק עוד יותר ונצפה ביצירה "במשקפת", המאפשרת לתפוס אותה כיחידה אחת. מבט זה ננצל כדי לתהות על טיבו של המספר שמאחורי הטקסט. לבסוף נתבונן ביצירה במבט "טלסקופי", המאפשר לראות, נוסף ליצירה זו, את העולם הספרותי שמסביבה ולעסוק בקשרים שבינה לבין יצירות אחרות.<sup>3</sup>

הכיוון ה"אינדוקטיבי" בו בחרתי לנוע – מן המיקרוסקופי אל הטלסקופי – נגזר מן הכוונה לעמוד על משמעותו של ברנהרט מתוך קריאה מדוקדקת של הטקסט ולא מתוך הנחות מוקדמות; לא לשעבד את היצירה למושגים ולתאוריות מוכנים מראש, אלא לראות את הייחודי שבה. לשם כך צריך להבין מה שמתרחש ביצירה זו, ובמחשבותיו של ברנהרט שטיין.

צריך להבין בדיוק מה שמתרחש. ברנהרט [ולא אדם אחר או אדם סתם] יושב בפלשתינה במעיל השחור, הכבד, של אביו זיגמונד. וצריך גם להבין למה מתכוונים כשאומרים "ברנהרט חושב". (119)

## ב. דרך עדשת המיקרוסקופ: הסוגריים

ברנהרט נמנה עם יצירות הסיפורת העשויות להלך קסם גם על מי שקורא קטע קצר מהן. כדי לעמוד על סודו של קסם זה, נסתכל ביצירה מקרוב ונצמצם את שדה ראייתנו למשפט או לפסקה בודדת כל פעם. מן התופעות המתגלות במבט זה אתרכזו כאן באחת: ריבוי יוצא דופן של סוגריים.

בדרך כלל סוגריים אינם מתקשרים באופן טבעי לפרוזה אמנותית. סוגריים נראים כאמצעי מתאים יותר לכתיבה מדעית או שימושית. ספרי הדרכה לכתיבה טכנית ועסקית מייעצים להכניס בסוגריים מידע טפל ולהשאיר מחוץ להם את העיקר. ביצירות של ספרות יפה, אבחנות כאלה אינן תמיד רלוונטיות, ואכן רומנים וסיפורים רבים אינם מכילים סוגריים כלל. מאידך גיסא, הסוגריים הם צורה פשוטה, וכמעט יחידה, להתגבר באמצעים טיפוגרפיים על הלינאריות של הכתב, משום שסוגריים, מעצם מהותם, הם הצעה לשתי אפשרויות של קריאה. אפשרות אחת: שילוב הטקסט שבתוך הסוגריים ברצף הטקסט שמסביב להם. אפשרות שנייה: דילוג על הטקסט שבסוגריים. ככל אפשרויות זה עושה את הטקסט שבסוגריים למקביל, או בו־זמני, לטקסט שמסביבם. אם כן לא ייפלא שיש יצירות סיפורת בדיונית העושות שימוש באמצעי זה. לא זה המקום לדיון מקיף על תפקידם של הסוגריים בסיפורת. אזכיר מספר תפקידים שלהם כרקע לדיון, אך בלי להניח מראש שלתפקידים אלה רלוונטיות לברנהרט.

בגלל ה"מקבילות" שלהם, הסוגריים אינם תופסים, כביכול, מקום או, ליתר דיוק, זמן קריאה. סגנון כתיבה שנון, קליל ומשועשע, יכול להשתמש בסוגריים כדי למנוע הכבדה של

משפטים בעומס של מידע הקוטע את המקצב. הנרי פילדינג עושה שימוש כזה בסוגריים ברומן שלו טום ג'ונס. הסברים נחוצים והערות מספר שיפוטיות מוכנסים לתוך סוגריים וכך אינם מאריכים כביכול את המשפט. הסוגריים אינם רבים – זוג סוגריים ל-700 מילה בממוצע – אך לעתים נעשה בהם שימוש אף בדיבור מצוטט (מבע ישיר) של דמות.

בכתיבה של "זרם תודעה" נעשה לעתים שימוש בסוגריים כדי לסייע ביצירתו של מרקם אסוציאטיבי ולא-לינארי המחקק באופן נטורליסטי-כביכול את תודעתה של דמות.<sup>4</sup> ברומן מרת דאלאווי מאת וירג'יניה וולף, לדוגמה, ישנם סוגריים רבים יחסית – פעם ב-120 מילה בממוצע.

בכתיבה היוצרת אפקט של ראליות וגודש על ידי הכברת מידע, או פסידו-מידע, אזוטרי, יכול מידע זה להופיע בסוגריים ובהערות שוליים כדי לחקות סוגים מסוימים של כתיבה לא-בדיונית. סגנון כזה אופייני לחורחה לואיס בורחס, אשר באוסף סיפוריו גן השבילים המתפצלים יש סוגריים רבים – פעם ב-150 מילה.

ברנהרט מכיל סוגריים [מרובעים] בצפיפות שאין לה אח ורע: זוג סוגריים לכל 33 מילים. חמישית מן המילים ביצירה נתונות בתוך סוגריים. כדי להבין את תפקידם של סוגריים רבים אלה, עלינו להתבונן במשפט או בפסקה שמסביבם, ולנסות לקרוא אותם בשני אופנים: עם הטקסט שבסוגריים, ותוך דילוג על טקסט זה. ההבדל במשמעותו של קטע הטקסט בשני אופני הקריאה יגלה לנו את תפקידם של הסוגריים.

בבדיקה כזו, 500 הסוגריים ביצירה מתחלקים למספר פונקציות, שיש ביניהן חפיפה, כלומר חלק מן הסוגריים ממלאים יותר מפונקציה אחת.<sup>5</sup> שלוש מן הפונקציות בולטות לעומת האחרות מבחינה כמותית: הראשונה (המחשה) מופיעה במחצית הסוגריים, וכל אחת משתי האחרות (הסבר קומי וקול פנימי) ברבע מן הסוגריים. על כן אתרכז בשלוש פונקציות אלה.

### המחשה, כירום, הנמכה, מבט מקרוב

מחצית מן הסוגריים ביצירה נמצאים בעמדת התנגדות או הסתייגות, לפעמים עדינה ובקושי מוחשת, ביחס לטקסט שלפניהם. בהשוואה לסביבתם, הם מושכים את הקריאה מן המופשט למוחשי, מן הכללי לפרטי, ולעתים מן הגבוה לנמוך. סוגריים אלה מונעים מן הקורא לתפוס ולסכם את הטקסט באמצעות סכמות מוכנות מראש. הם מחייבים אותו לדמיין תמונה מוחשית ולראות את הקונקרטי והייחודי שבסיטואציה המתוארת.

בתחילת הסיפור, לאחר מות אשתו, ברנהרט "נועל את הבית שברחוב שטראוס [כובעי הקש של פאולה מונחים זה בצד זה במסדרון החשוך] ונוטל לעצמו חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים" (4). בהשמטת הסוגריים, המשפט הוא: "הוא נועל את הבית שברחוב שטראוס ונוטל לעצמו חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים". אילו נכתב כך, ייתכן שבדמיונו של הקורא נעילת הבית לא הייתה מקבלת שום ייצוג חזותי, והייתה הופכת לפעולה משפטית גרדא: ברנהרט מפסיק להיות דייר בבית זה, והופך להיות דייר בחדר שברחוב הנביאים.

הטקסט כפי שהוא, עם התיאור שבסוגריים, מונע קריאה מרוחקת ומופשטת שכזו, ומכוון אותנו ליצור סיפור ויזואלי קטן. רגע לפני שברנהרט נועל את הדירה, הוא עומד בפתח כשפניו כלפי פנים. הדירה חשוכה, מאחר שלפני עזיבתה כיבה את החשמל. במסדרון החשוך הוא רואה את כובעי הקש של פאולה, שאותם הוא משאיר מאחוריו. אמנם הנוטריון בנבנישתי אמר לו כי נכסי דניידי הוא רשאי ליטול עמו, אך מה יעשה ברנהרט בכובעי קש של אישה? בקריאה כזו, לא ניתן עוד להתעלם מן המשמעות הרגשית של רגע נעילת הדירה.

הטקסט הממוסגר הוא מקבילי ולכן "אינו תופס מקום", אלא מצביע על מיקום נקודתי בטקסט החיצוני, כמתואר בתרשים הבא:



הוא נועל את הבית שברחוב שטראוס ונוטל לעצמו חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים.

מיקומם של הסוגריים יוצר התאמה איקונית בין המבנה התחבירי לבין הסיטואציה המתוארת. הטקסט שמחוץ לסוגריים הוא משפט מאוּחה המתאים על פי מבנהו לשני אירועים עוקבים בזמן: קודם נעילת הבית ואז נטילת החדר. הסוגריים מרחיבים את ההתאמה כך שתכלול, בין שתי הפעולות הפיזיות, את המראה שרואה ברנהרט כאשר הוא נועל את הבית.<sup>6</sup>

ראינו כי יש חשיבות למידע שבתוך הסוגריים, אך ניתן עדיין להקשות מדוע לא נעשה שימוש בנוסח שקול חסר סוגריים כגון: "הוא עומד בפתח הבית שברחוב שטראוס לאחר שהוציא את חפציו וכיבה את האורות. רגע אחרון הוא מביט בכובעי הקש של פאולה המונחים זה בצד זה במסדרון החשוך ואז הוא נועל את הבית והולך אל החדר שנטל לעצמו ברחוב הנביאים". ההבדל בין נוסח זה לנוסח המופיע ביצירה הוא שביצירה יש שני קולות. יש קול שבתוך הסוגריים, וקול שמחוץ לסוגריים, ולכל אחד מהם אופי שונה. טקסט יש עניין להכיל את שני הקולות בצוותא.

ניתן לראות את הטקסט בכללותו כדו־קולי, ולהמחיש זאת על ידי קריאתו בקולם של שני קריינים, או קריין וקריינית, כאשר הקריין קורא את הטקסט שמחוץ לסוגריים, והקריינית את הטקסט שבתוך הסוגריים. רווח הזמן בין קריין למשנהו צריך להיות קטן ביותר או אף שלילי (חפיפה קלה) כדי להדגיש את בו־זמניות הקול הממוסגר והקול החיצוני. אני מציע לקרוא לדמיון לעצמו את הדוגמאות הבאות מושמעות בצורה כזו.

"פעם גם הנוטריון בנבנישתי היה תינוק. הוא שכב [בשרו אדום] בתוך עריסה שמעוטרת מלמלה. אף אחד לא שיער בנפשו שלימים יגלגל בגרונו [פעמיים חית] 'אחותה של המנוחה'" (15). משפט זה מופיע תוך כדי פגישה במשרדו של הנוטריון בנבנישתי המתגלה כאדם אפרורי וקהה – כניגודו הגמור של תינוק. המשפט שצוטט מבטא את תחושת ההחמצה והתסכול שמעוררת ההשוואה בין התינוק למבוגר. דא עקא שללא הסוגריים [בשרו אדום], אפילו המילים "הוא שכב בתוך עריסה שמעוטרת מלמלה", אינן מבטיחות את הפעלת הדמיון החזותי של הקורא. קיימת אפשרות שבמקום לדמיין תינוק, הקורא ידלג ישר אל ההנאה האינטלקטואלית מן השנינות המופגנת כאן בהפיכתו של בנבנישתי מנוטריון מעונב לתינוק בעריסה. שתי המילים שבסוגריים, הופכות את התינוק משנינה לבשר. צירוף המילים שנבחר מתאים במיוחד, מאחר שהוא מכיל מילה אחת (בשרו) בעלת קונוטציה חושנית מועצמת ומילה שנייה (אדום) לא שגרתית ומוגזמת לתיאור צבעו של תינוק.

באפיזודה מילדותו של ברנהרט, פגישתו עם ילדה בשם לוטה ב"יער השחור", אנו קוראים: "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט [הלבישו אותו במכנסי עור שקרויים ניקרבוקר] שהכול עתיד להתרחש מעצמו" (2). תמונתו של ברנהרט כילד במכנסי ניקרבוקר (שבהם "הלבישו אותו") נותנת מוקד קונקרטי לתיאורו כילד תמים ואופטימי אשר נדמה לו "שהכול עתיד להתרחש מעצמו". אותו משפט בהשמטת הסוגריים – "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט שהכול עתיד להתרחש מעצמו", מנתק את ברנהרט מגיל הילדות, או מכל גיל שהוא, והופך אותו לסובייקט מופשט ומופרד מהקשר מוחשי.

בתמונת מותו של אבי־אביו של נהג הקטר קלרמן אנו קוראים: "הוא היה מסיק פחם [הוא אחז בדלי הפחמים בשתי ידיו. האש האירה את מחצית פניו] וכששכב על ערש דווי [רזה מאד ונקי] אמר: 'כל חיי חלמתי שתהיה... איך קוראים לזה?' (127).

המילים "הוא היה מסיק פחם" כשלעצמן יכולות להיות הגדרה של משלח יד או סטטוס חברתי. לכל היותר נוצרת בדמיון תמונה מטושטשת של רכבת ואיש לבוש סרבל כחול. הסוגריים [הוא אחז בדלי הפחמים בשתי ידיו. האש האירה את מחצית פניו] הופכים הגדרה זו לתיאור של פעולה: "מסיק פחם" הוא מי שמסיק פחם, כלומר אוחז בדלי של פחם ומרוקן אותו לתוך אש. בדומה לזה הקלישאה "על ערש דווי" הופכת על ידי הסוגריים [רזה מאד ונקי] לתמונה: על ערש הדווי מונח גוף ולא מושג מופשט. שוב, נראה כי הטקסט מעוניין דווקא בשני קולות, אחד שאומר "על ערש דווי" ושני שאומר [רזה מאד ונקי].

היכולת למנוע קריאה באמצעות סכמה מוכנה מראש מודגמת יפה על ידי: "הירח עלה ומנדל גרובי [יחיו נשאר במיטת העץ] קם לתיקון חצות" (128). "קם לתיקון חצות" הופך מנוסחה שגורה לתמונה מוחשית: מנדל גרובי שהיה שוכב במיטתו, קם ממנה ועומד. "תיקון חצות" מצביע לא רק על שעה או על עמוד בסידור, אלא על פעולה אנושית. מי שעוסק בה אינו מתפשט מגשמיותו, ולגופו יש ריח.

לפעמים מפליא הטקסט לעשות, כאשר הסוגריים חוזרים מילולית, או כמעט מילולית, על מה שנאמר לפנייהם, ובכל זאת ממלאים את הפונקציה של המחשה. לדוגמה: "פעם ביום, בשעה תשע בבקר בערך, אלווירה חולטת תה בבונג [היא עומדת במטבח וחולטת תה בבונג]" (82). המשפט "פעם ביום, בשעה תשע בבקר בערך, אלווירה חולטת תה בבונג" נותן לנו מידע על מנהג קבוע של אלווירה. ניתן לדלג על יצירת תמונה חזותית ולקשר מידע זה ישירות להכללות: "אופייה של אלווירה" או "אורח חייה של אלווירה". אבל הסוגריים אומרים: חכו רגע עם ההכללות. הסתכלו באלווירה. השעה עכשיו תשע בבוקר. היא עומדת במטבח ומבשלת משהו. התקרבו עוד קצת, מה היא מבשלת שם? היא חולטת תה בבונג.

### הבהרות והסברים קומיים

כרבע מן הסוגריים ביצירה מכילים פתרון מובן מאליו של כינויי גוף, הבהרות מיותרות, או הסברים שאי־אפשר לקבל כפשוטם.<sup>7</sup> רובם של סוגריים אלה אינם ממלאים כל פונקציה אחרת, ועל כן הם יוצרים אפקט קומי, ולעתים גם כפייתי ומטריד.

במיוחד נפוץ ביצירה הפירוש המיותר של כינויי גוף. מהלך כזה הוא היפוכו של אמצעי הומוריסטי שגרת: כינויי גוף ד־משמעיים. כאן, להיפך, הטקסט בהשמטת הסוגריים ברור די צרכו, וההבהרות המיותרות הן שיוצרות אפקט קומי. דוגמה נרחבת:

הוא [כלומר ברנהרט] שוקל בדעתו מה ששייב לבנבנישתי וגומר אומר שישאל אותו אם פגש בביירות באוסקר קוקושקה. בנבנישתי יצטער צער גדול על שלא פגש בקוקושקה. הוא [כלומר בנבנישתי] יתקשה מאד להגות את שמו של קוקושקה [שמו הוא קוקושקה] אבל ברנהרט יתחייב לפניו [לפני בנבנישתי] שיכתוב לו [לאוסקר קוקושקה] ויבקש מלפניו שייביט ברגליו של בנבנישתי. (33)

נוסף לארבעה פירושים של כינויי גוף יש כאן גם הבהרה־בדיחה בנוסח לואיס קרול המפרטת במפורש את שמו של קוקושקה [שמו הוא קוקושקה].

דוגמה נוספת: "הוא [כלומר גוסטב] חולט תה לעצמו ולברנהרט. עד שהקומקום מרתח הוא [גוסטב] עומד על רגליו וכמוהו ברנהרט [ברנהרט עומד על רגליו שלו]" (12). נוסף לפתרון המיותר של כינוי הגוף "הוא [כלומר גוסטב]", יש כאן גם הנהרה מיותרת של המילים "וכמוהו ברנהרט", אשר מטרתה לכאורה היא להבטיח לקורא כי ברנהרט אינו עומד על רגליו של גוסטב.

דוגמה שאינה קשורה לפתרון כינויי גוף מופיעה בסיפורו של ד.ש. גרגורי. "זהו אפוא", הוא אומר לעצמו [ברוסית], "טעם החיים" (55). ההבהרה [ברוסית] מיותרת. שפתו של ד.ש. גרגורי היא רוסית, וברור לקורא כי כל מילה עברית המושמת בפיו היא תרגום. אין גם צורך להסביר לקורא כי אשתו של אדם הורוואת דוברת "גם היא בהונגרית" (143).

דוגמה נוספת: "הנעליים שברנהרט, ולא אדם אחר, שם על רגליו היחפות [כלומר תחילה ברנהרט שם על רגליו היחפות גרביים ורק אחר כך, על הגרביים, את הנעליים]" (63). ההבהרה שבין הרגליים לנעליים ישנן גם גרביים, מיותרת פעמיים: גם מפני שזה מובן מאליו, וגם מפני שאין לכך כל חשיבות.

ניתן לראות את ההסבר הקומי כמקרה קיצוני של פונקציית ההמחשה ש"יצאה משליטה" וחרגה מן המקובל והסביר. השאיפה לקונקרטיות מתמרדת נגד שימושי לשון שגרתיים כגון כינויי גוף. בניגוד לפונקציית ההמחשה המתונה יותר, המעצימה את האפקט הרגשי של הטקסט, החרגה הקומית מבטלת אותו.

### קול פנימי

כרבע מן הסוגריים ביצירה מכילים "קול פנימי". במקרים אלה, הטקסט שלפני הסוגריים יכול להיות קול של מספר או של דמות, והטקסט שבסוגריים יכול להשתמש במבע ישיר (מסומן על ידי "ברנהרט חושב", "הוא משער בנפשו") או במבע ישיר חופשי.<sup>8</sup> כך או כך, הסוגריים מייצגים באופן גרפי תחום פרטי או פנימי. המחשבה או המידע שבתוכם פנימי יותר מזה שמסביבם.

"לאט לאט הוא לוגם קפה מתוך הספל [הוא חושב: 'מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי']". לבסוף הוא אומר: 'אז גוסטב, מה נשמע?' (9). תוכן תודעתו של ברנהרט ('מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי') מנותק מן הסיטואציה שבה הוא נמצא – הוא יושב עם ידידו בבית קפה. תוכן זה אינו קשור למה שברנהרט רואה או שומע מסביבו, אלא לדאגה פרטית וזרה. כדי להיטיב להבין את תפקידם של הסוגריים, נשווה לנוסחים חלופיים חסרי סוגריים כגון: "לאט לאט הוא לוגם קפה מתוך הספל. הוא חושב: 'מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי'". לבסוף הוא אומר: 'אז גוסטב, מה נשמע?'. נוסח זה מטשטש את הבחנות, ולכן גם את חריפותו של הניגוד שבין הסיטואציה והמחשבה, משום שהן באות במסגרת של משפטים נפרדים. ואילו נוסח כגון: "לאט לאט הוא לוגם קפה מתוך הספל, אך בתוכו פנימה הוא חושב: 'מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי'" היה מבלית את נוכחות המספר, שבכוחו להביט אל תוך נפשו של ברנהרט. בטקסט כפי שהוא, השימוש בסוגריים מאפשר לנו לשמוע את קולו הפנימי של ברנהרט ללא תיווך כביכול, למרות המילים "הוא חושב" הנחוצות כדי שהקורא יבין למי לשייך את המילים שבסוגריים.

כאשר הסוגריים מופיעים בתוך ייצוג של מחשבה, הם יכולים לייצג מחשבה פרטית יותר. בחדשות על הקרב בסטלינגרד מתברר שחיילים רומנים נלחמו לצד הגרמנים שהובסו. "ברנהרט שמח אבל אינו מבין למה הרומנים באו לשם [הוא משער בנפשו שהלכו למען אישה ששמה הגברת קנולר]" (88). הגברת קנולר אינה דמות ביצירה ובוודאי שאיננה חלק מהסבר של תהליך היסטורי. היא צליל מתחרז עם מולר וזולר, וככזו היא מופיעה בחרוזי-זימה ילדותיים המתנגנים במוחו של ברנהרט (88, 90, 172). כאן נותן הטקסט שבסוגריים הבלחה של אור לתוך מחשבה מעורפלת שעל גבול המודע.

פונקציה זו קרובה מטבעה לפונקציה הממחישה ויכולה להיות מעורבת אֶתה. "אדון זפט, חושב ברנהרט, כבר לא יראה את הנעליים של פאולה [רגבי העפר טפחו על בטנה]. הוא מדמה בנפשו שגם הוא מת [גופו של ברנהרט מוטל בכיכר אוסישקין. מושקוביץ צועק 'תעשו לו נשימה מלכותית']" (8). כל אחד משני הסוגריים בקטע זה ממלא שתי פונקציות. בהשוואה לטקסט שלפני הסוגריים יש כאן גם המחשה, הפיכת מושג לתמונה, וגם מתן ביטוי למחשבה פרטית יותר, שקשה לשתף בה אדם אחר. קשה לתאר את ברנהרט אומר לגוסטב, שכמוהו לא ראה במולדתו קבורה ללא ארון, "רגבי העפר טפחו על בטנה".

עסקנו בשלוש פונקציות המכסות יחד יותר מ־90 אחוז משימושי הסוגריים ביצירה. פונקציות אלה הן שלושה פנים של מאפיין מרכזי ביצירה. הטקסט של ברנהרט, בין שהוא מוסר את דבריה או מחשבותיה של דמות, או את אלה של המספר, הוא דו־קולי. הסוגריים משמיעים קול שני, ובמידה מסוימת מנוגד, לקול העיקרי (עיקרי מבחינה כמותית) הנשמע מחוץ להם. לקול שבסוגריים מגמה עקבית: החתירה למגע בלתי אמצעי עם העולם, ביטול התיווך הממצע של סכמות, הפשטות, הכללות וסיכומים, חשיפת התוכן הפרטי ביותר של התודעה. הקול שבסוגריים עקשני וכפייתי, אינו מקבל גבולות ולעתים מערער על מוסכמות לשוניות כגון השימוש בכינויי גוף. במקרים של הפרזה קומית כזו הוא מכשיל, כביכול, את עצמו ומפחית את ההשפעה הרגשית של הטקסט. בהמשך המאמר נציע תשובות שונות לשאלה: מה מייצגים שני הקולות.

## ג. בזנכית מגדלת: מוטיבים מרכזיים ביצירה

נרחיב עתה את שדה הראייה שלנו מעבר למשפטים ופסקאות, אך נעצור לפני שנגיע לקריאת היצירה כסדרה, כשאנו בונים מתוכה סיפור מעשים ודמויות. בהסתכלות כזו נבחין במוטיבים חוזרים, שכל מופע בודד שלהם תופס פסקה או חלק ממנה, אך הצטברותם במהלך היצירה כולה נותנת להם ערך מוסף, נוכחות שאין לטעות בה.° בפרק זה נעמוד על ריבוי ומגוון המופעים של כל מוטיב. את הדוגמאות לכל מוטיב נחפש בטקסט כולו, אף שהוא מכיל רמות סיפוריות שונות: כרוניקה היסטורית, סיפור ראשי, סיפורים קצרים וארוכים שמחבר ברנהרט. משמעותם של המוטיבים במסגרת קריאה שלמה של היצירה תידון בפרק הבא, העוסק בעלילה ובדמויות.

ניתן להבחין בשש קבוצות של מוטיבים שהן, מנקודת מבט שונה מעט, שישה שדות סמנטיים:

- א. גלות ושיבה.
- ב. ערירות, היריון, לידה, ינקות ומוות.
- ג. סבתיות, רלוונטיות, חשיבות וסדר.
- ד. מחזוריות, היפוך כיוון ורקורסיה.
- ה. גוף ונפש.
- ו. חובה ואיסור.



## גלות ושיבה

תמונות של גלות, ושל שיבה ממנה, ממלאות את הכרוניקה ההיסטורית המלווה את היצירה. כרוניקה זו מתעדת את אירועי מלחמת העולם השנייה, שבה איבדו רבים את מולדתם. האפיזודות הבדיוניות, קומיות לעתים, המעטרות את הכרוניקה מרבות לעסוק בהיבט זה של האירועים. בתחילת המלחמה (26) ברנהרט מדמה לעצמו כינוס של מלכי הולנד, אלבניה ונורבגיה, ונשיא פולין, שגלו מארצותיהם ומצאו מפלט בלונדון. בסצנה הבדיונית, מלכת הולנד קושרת את סירתה לעמוד המזח בדובר, והמלכים הגולים מתכנסים לארוחה משפחתית. מן הסיפור שמדמיין ברנהרט על רצח טרוצקי (29), אלפי קילומטרים מארצו, עולה תחושת הגלות שבה נמצא קרבן הרצח. הרוצח שואל אותו על שמו הקודם, וטרוצקי, המנסה להתחמק, אינו יכול להימנע מלזהות את עצמו. דומה כי הוא מת כתוצאה מגעגועים למולדתו לא פחות מאשר כתוצאה משנאתו של סטלין. סיפור אחר של ברנהרט (34) הוא על המלחינים האירופיים סטרווינסקי, שנברג, הינדמית ואחרים, הגולים לאמריקה בגלל המלחמה. בריחתם ממלאת את האוקינוס האטלנטי בצלילים, שהם מעין שירת "על נהרות בבל". מילוט יהודי דנמרק מארצם לשוודיה בעזרת שכניהם זוכה גם הוא לפיתוח בדיוני (116), שאינו מדגיש את הסכנה שממנה ניצלים היהודים ועל ידי כך מבליט את משמעות האירוע כיציאה לגלות. חוויית הגלות מקיפה גם את הצד הגרמני במלחמה. צניחתו של רודולף הס בסקוטלנד (41) כדי לשאת ולתת עם הבריטים, היא גלות סופית מארצו, שהרי הס נעצר עד סוף המלחמה, נשפט בנירנברג, וישב בכלא שפנדאו עד מותו.

סיום המלחמה כרוך בתמונות של שיבה מן הגלות, אך הן חלקיות ואירוניות. השיבה אינה היפוכה הגמור של הגלות ואינה מבטלת את תוצאותיה. היילה סלאסי, מלך אתיופיה, חוזר מגלותו לאדיס-אבבה ואינו מצליח לצאת ממכוניתו הנעולה עד שמחלצים אותו דרך החלון, מה שפוגם בחגיגות המעמד ומציג את המלך באור מגוחך (41). גורלם של מלכים אחרים לא שפר יותר. האקון מלך נורבגיה חוזר מן הגלות לארמונו, ומגלה שסוכנת הבית שלו, שקראה לו "קרל", מתה, הכול מכוסה אבק, ואפילו את מנקה המקטרות שלו – שנחויץ לו כדי לגרד בין אצבעות רגליו – הוא מתקשה למצוא (152). זוגו מלך אלבניה חוזר לארצו אך מסולק מכיסאו בגסות על ידי שריו (162). בסיומה של המלחמה, תורו של הצד שהפסיד לצאת לגלות. ויטוריו אמנואלה מלך איטליה נאלץ לוותר על המלוכה לטובת בנו ולצאת לגלות, אבל אחרי 23 ימים איטליה הופכת לרפובליקה וגם הבן יוצא לגלות בעקבות אביו (166).

מוטיבים של גלות ושיבה מופיעים גם ב"נובלות" הבדיוניות של ברנהרט. גרגורי האיום, חוקר האימפריה הטורקו-בולגרית, מזדהה עם נושאי מחקרו, ומחקה אותם באורח חיי. הוא מתלבש כמוהם, ושותה כמנהגם יין שנמהל במים ובדם מתוך גביעי כסף גדולים (36). גרגורי האיום הוא מעין גולה, המתרפק בגלותו על זיכרונות של תפארת אבודה. הוא דומה ליהודי מסורתי המשחזר במנהגיו ובלימוד התורה שלו את התקופה שבה בית המקדש עמד בבניינו. פוול ויקתרינה, הוריו של ד.ש. גרגורי, יוצאים לגלות כאשר הם בורחים ממוסקבה, שחיילי נפוליאון העלו באש. יקתרינה שבה לבדה לעיר השרופה לאחר שפוול נהרג. מאהבה של יקתרינה, אוסיפ בוה, הוא ארכיטקט העוסק בשיקום מוסקבה.

חלק מדימויי הגלות קשורים להיסטוריה יהודית ולספרות יהודית. מנדל גרובי בוכה על חורבן בית המקדש ועל גלות השכינה (128). כאשר ברנהרט רואה את ההצגה טוביה החולב, הסצנה המתוארת היא קומית, אך הקורא יודע שההצגה תסתיים בגירוש יהודי אנטבקה מעירם (117).

בסיפור הומוריסטי קצר, המשיח מגיע לארץ ישראל המנדטורית (34). תפקיד המשיח להביא את הגאולה, אך בסיפור זה המשיח עצמו הוא גולה שנקלע שלא בטובתו לארץ זרה. הוא בא בטעות, שכן קול צופרי האזעקה נשמע לו כקול שופר. "הכתובת על הקיר" שהוא קורא היא שלט של חנות לחומרי בניין. ריחוקה של המציאות אותה הוא פוגש מרעיון הגאולה, למרות יומרות התחייה הציונית, מודגם על ידי גודש של צלילים לוועזיים: המשיח "ילך ברגל עד רחוב אלנבי וייקח טקסי ספיישל לקרית מוצקין ושם, על יד חנות המכולת, יפגוש בשרה ציטרונבוים". כאשר הוא מזהה את עצמו כמשיח בן דוד הוא נתקל בתגובה הספקנית "ווס נוך?". במקום להשמיע בשורת גאולה הוא אומר: "שמעתי בת קול שמנהמת כיונה". המשכם של דברים אלה, שאינו מצוטט, הוא: "ואומרת: אוי לי שבעוונותיהם החרבתי את ביתי ושרפתי את היכלי והגליתים לבין האומות" (ברכות ג ע"א), מילים המשלבות צער על הגלות עם האשמת הגולים.

לסיכום, הטקסט, בכל רמותיו הסיפוריות, מרבה לעסוק בכמיהה לשיבה מן הגלות ובניסיונות שיבה שאינם עונים על הציפיות.

### ערידות, היריון, לידה, ינקות, מוות

בכריכה האחורית, שהיא מעין הקדמה ליצירה, מופיע ברנהרט כמעין "בובה רוסית": תינוק שבתוכו "מצוי עוד תינוק ובתוך התינוק הזה מצוי עוד תינוק וכך עד אין סוף". תמונה זו מייצגת באופן מוחשי את מושג השושלת, שהוא מבנה חוזר ביצירה. "אילו הביאה פאולה תינוק לעולם, היה התינוק מוליד תינוק אחר וזה בתורו היה מוליד תינוק וגומר" (11). כתוצאה מכך שלא נולד תינוק לפאולה, נגדע ענף אין-סופי של יוחסין, וברנהרט שאמור להיות גם בן וגם אב נשאר בן נצחי. רעיון זה מופיע לפעמים גם בצורה קומית: "גרוס מוליד גרוס קטן יותר וזה, בתורו, מוליד גרוס משלו" (84).

היצירה מרבה לעסוק בלידה, בתינוקות, ובתינוקות שלא נולדו. גוסטב מופיע בכריכה האחורית כתינוק. לידתו של ברנהרט מופיעה שלוש פעמים: בפי המספר (2), בחלום של ברנהרט (134), ובדמיונו של ברנהרט הילד (167). לידתו של אלפונסו, דמות שולית בסיפור, זוכה לתיאור פלסטי ביותר (170).

תינוקות מופיעים גם בסיפורים שבודה ברנהרט סביב הכרוניקה ההיסטורית, כגון הסיפור על לידת פראנק ג'קסון, רוצחו של טרוצקי. משום מה, בלידה זו נמצא המפתח לרצח, שהרי "כולם סוברים שפראנק ג'קסון עשה מה שעשה בפקודת יוזף סטאלין. אבל באמת פראנק ג'קסון נולד להורים בלגים בֶּפְּרָס" (29). באפיזודה של פגישת מלכי

אירופה הגולים, מלכת אלבניה חולצת שד לתינוק (26). גם בעלילות המשנה הבדיוניות מופיעים תינוקות וסיפורי לידה. מעשה ד.ש. גרגורי מתחיל בלידתו, ומראה פניו של התינוק הוא ההסבר לשמו (35). גם הרגל של פוול, אביו של ד.ש. גרגורי, מתואר כשהוא מתפתל "כתינוק שרוחו טובה עליו" (44). מעשה קובאץ' וקלרמן מוביל כולו לקראת לידת קובאץ' (144).

הניגוד שבין התינוק לבין המבוגר המתפתח ממנו מעסיק את היצירה מספר פעמים. כאשר הנוטריון בנבנישתי היה תינוק ושכב בתוך עריסה מעוטרת מלמלה "איש לא שיער בנפשו שלימים יגלגל בגרונו [פעמיים חית] 'אחותה של המנוחה'" (15), כלומר לא ניתן היה לצפות שיגדל להיות האדם האפרורי המוכר לברנהרט. הניגוד הטרגי בין אין-סוף האפשרויות הגלומות בתינוק לבין המוגבלות של בנבנישתי המבוגר, גורם לברנהרט להרהר: "ינקותו מעציבה יותר מזקנתו של ברנהרט" (15). ריבוי האפשרויות של התינוק אינו אלא אשליה שתתפוגג בבגרותו. מה הטעם בלידת תינוק, חושב ברנהרט, כאשר "בפניהם של תינוקות ניכר שלימים ייהפכו לסוחרי שטיחים ופקידי דואר" (30).

הסיפור מרחיק עוד לפני הלידה, אל ראשית החיים. "איבריו של ברנהרט נתרקמו לאט לאט [הוא לא נוצר בבת אחת] עד שהיה לתינוק שלם" (כריכה אחורית). המילים "נתרקמו לאט לאט" מסבות את תשומת הלב לפלא שבהתפתחות העובר. ברנהרט אחוז פליאה: כיצד "הפכתי מפירור של חומר שגודלו כגרגר חרדל והייתי למה שאני [יצור מורכב מאין כמוהו]?" (3). גם הריונה המקווה של פאולה, שלא התרחש, מתואר ברוח דומה: "פאולה לא נתעברה [לא נתרקם עובר במעיה]" (30). המילים "לא נתרקם עובר במעיה" מבטאות ראייה ההופכת את ההיריון מתופעה טבעית לפלא. אותה פליאה ממלאת את ברנהרט כאשר הוא מתבונן בזונה ההרה, המזכירה לו את אמו. היא "שקופה כאגרטל. נשימתה צלולה אבל בתוך בטנה נרקם גוף דם קטן [אפשר לראות, מבעד לזכוכית, איך הלב פועם]" (157).

כנגד הלידה, גדושה היצירה, הפותחת במילים "אחרי מות אשתו", גם בנוכחותו של המוות, ומול תיאורי הלידה יש כמה וכמה סצנות של מוות וקבורה. הכרוניקה ההיסטורית שברקע היצירה, הקשורה למלחמת העולם השנייה, רוויה כמובן דיווחים על מוות. גם הסיפורים הדמיוניים שמחבר ברנהרט מכילים מקרי מוות רבים.

המוטיבים של הלידה והמוות מתקשרים זה לזה בשני כיוונים מנוגדים. הלידה מובילה בסופו של דבר אל המוות: "צריך לומר דבר דבור על אופניו [...] כיצד אדם נולד, כיצד גדל, כיצד למד, כיצד חשב וכיצד מת" (112). שיר הערש לברנהרטליין הקטן (6) הוא גם שיר על מותו של ברנהרט. כשברנהרט שומע חדשות מן המלחמה הוא חושב: "שהמיילדות תקבורנה" (41). מאחר שכל מי שנולד נדון למות, ניתן להפקיד בידי המיילדות את הטיפול בקבורה. אך יש גם קשר בכיוון הפוך: מן המוות לתחיית המתים, כמו בסיפורו של ישו התופס מקום חשוב ביצירה. מעין תחיית המתים יש בחלומו של ברנהרט כשהוא מחזיק את אביו המת בדמות תינוק שפניו קמוטות (11). שירו של אדם הורוואת מבטא קשר דו-כיווני זה.

הבה נסגוד כולנו  
 לישות הקמאית הזאת  
 שמטלטלת בני אנוש  
 מן האין אל ההויה  
 ו־vice versa (133)

לסיכום, הטקסט מרבה לעסוק בלידה ובמוות, בניצחון היחסי על המוות באמצעות השושלתיות, ובמפלה המוחלטת בפני המוות כאשר שרשרת ההולדה נגדעת. הינקות והילדות מצטיירות כשיא שממנו והלאה יש רק ירידה, צמצום אפשרויות ודעיכה.

### סיבתיות, רלוונטיות, חשיבות, סדר

במבט ראשון נראה כי ברנהרט משתעשע בהפרת כללים מקובלים של סיבתיות, רלוונטיות וחשיבות. יש ביצירה טענות יוצאות דופן על סיבתיות: "אלמלא צייר אל-גרקו את תמונת 'היגון בגת שמנים' לא היו ורידי רגליו של בנבנישתי מתנפחים. והיפוכו של דבר" (4). תיאור הוויתור "אבל" מופיע כמעט בכל פסקה ביצירה, אך לעתים קרובות, המתח הדיאלקטי שנבנה באמצעות מילה זו אינו מעוגן בהנמקה הגיונית: "מאה ארבעים וחמש מאות דיוויזיות גרמניות פולשות לרוסיה אבל ברנהרט ניחן בכוח הבחנה דק מן הדק" (49). יש משפטים שאינם רלוונטיים להקשרם המידי ולסיפור בכלל: "באזור הקוטב הצפוני מופיעות בשמים קשתות זוהרות [אבל אין סמיכות פרשיות בין עניין זה ובין סיפורו של ברנהרט]" (11). יש הערכות של חשיבות יחסית השונות בעליל מן המקובל: "מתרחשים בו דברים של מה בכך כגון שאיש דת אוחד בכנף בגדו וקורא: 'מן השמים תצא אש [...]' ולפעמים מתרחשים דברים הרי גורל כגון שסוס מפנה את צווארו ומביט בפניו" (55).

היצירה מתלבטת בשאלה אם יש לעולם סיבה ותכלית. "מדוע יש משהו בכלל?" (21), "איש אינו יודע את תכלית הדברים" (64). הייתכן שהעולם סתמי ואקראי? "כמעט בטוח שהעולם קיים סתם כך, ללא סיבה" (47), "אולי הדברים מתרחשים באקראי, אבל הם אינם מתרחשים אחרת" (69, ההדגשה במקור).

אולם ההפרות המרובות של הסדר המקובל אינן בהכרח חגיגה של אקראיות. היצירה חוזרת ורומזת על קיומו של סדר שונה, החורג ממגבלות המבט האנושי. "בני האדם מבדילים בין דבר אחד ובין משנהו בשל קוצר השגתם אבל במבטו של אלוהים [...] כל הדברים אינם אלא דבר אחד, פשוט" (4). יש פער שאינו ניתן לגישור, בין שני סוגי סדר: סדר העולם האמתי, הסדר האלוהי שמאחד את העולם, והסדר האנושי של השכל המנסה להבין את העולם על ידי פירוקו.

האדם מדמה שביכולתו לשמור על סדר: "ועוד הוא חושב [כמי שכפאו השד]: 'סטלגמיטים הם העולים מלמטה למעלה וסטלגמיטים הם היורדים מלמעלה למטה' ונדמה לו שאם יהפוך את המילים ישתבש סדר העולם" (25). אך לאמתו של דבר, הסדר הנכון הוא מחוץ להשגה ולביטוי המילולי, ולכן מלווה תחושת קושי את הסיפר: "קשה מאוד לערוך

עובדות כסדרן" (113). המחשבה והלשון אינן מאפשרות לבטא את האמת במלואה: "בני אדם [...] מושיטים זה לזה את התמונות ואומרים 'הנה ההר' או 'השלישי משמאל הוא יואכים'. אבל צריך להבין איך, כשאלווירה שולחת את ידה אל קופסת התה, הדברים מתרחשים באמת" (146).

הניגוד בין הסדר על פי השכל האנושי והסדר הנכון אליו עורגת היצירה מסוכם במילים הבאות:

אנשים סבורים שהסדר הנכון הוא זה:

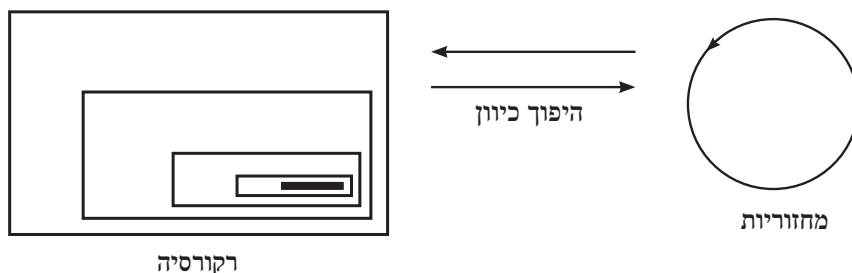
1. האמת [בצבע תכלת].
2. ההיסטוריה [נפוליאון, יהודים וכו'].
3. האנשים שחיים [ברנרד שו ואחרים].
4. חיות וחפצים.

אבל הסדר הנכון הוא אחר. אי אפשר לספר מהו הסדר הנכון [אם ידעו הסדר ישתבש]. (95)

לא ניתן לבטא במילים את הסדר הנכון, משום שביטויי כזה מפרק את הסדר. חלומו של ד.ש. גרגורי מבטא רעיון דומה: "אסור שבני האדם ידעו שהוא יכול לעוף. אם ידעו, לא יוכל לעוף עוד". המחשבה האנושית המוגבלת, המפרקת את המציאות למרכיביה מושכת את האדם כלפי מטה: "האדמה מושכת את גופו וכנפיו כבדות" (51).

לסיכום, הטקסט מרבה לעסוק בניגוד בין סיבתיות לאקראיות, בין סדר לאי־סדר. ניכרת בו כמיהה ל"סדר הנכון" אשר קשה או בלתי אפשרי לתפוס ולתאר אותו.

### רקורסיה, מחזוריות, היפוך כיוון



"המילים 'חוזר חלילה' מהלכות על ברנהרט קסם" (11). שלושה סוגים של "חוזר חלילה" מופיעים ביצירה: רקורסיה,<sup>10</sup> מחזוריות והיפוך כיוון. שלושתם עומדים בניגוד לתנועה קווית בעלת מגמה ויעד מוגדרים. גם אם המילים מהלכות קסם על ברנהרט, היצירה אינה בהכרח חגיגה של *circulus viciosus* (92). יש בה לא מעט ערגה לתנועה קווית והחלטית המגיעה אל מטרתה.

כבר הפסקה הראשונה מכילה דוגמה של תבנית רקורסיבית, כביטוי לאינ-סופיותו של היקום: "מעבר לכל גלאקסיה מצויה עוד גלאקסיה" (1). על הכריכה הקדמית, כרקע ל"תמונתו של ברנהרט", ועל האחורית, כרקע לפסקת ה"מבוא", מודפסת הפסקה הראשונה כשהיא חוזרת מספר פעמים, כטקסט רצוף ומחזורי.

מבנה רקורסיבי מרכזי, עליו כבר עמדנו, הוא שלשלת ההולדה, המתוארת בדימוי של תינוק בתוך תינוק. קרובה לה היא השלשלת של סיפור בתוך סיפור: "אם ד.ש. גרגורי, חושב ברנהרט, מצוי בראשי, בראשו של מי מצוי אני?" (35). מבנים אלה יוצרים רושם של תודעה מסוגרת ומכונסת בעצמה, תודעתו של אדם אשר "חושב כל מיני מחשבות [מחשבותיו שלו ומחשבות שהוא חושב אודות מחשבותיו]" (70). "היתקעות" זו מיוצגת בדימויים של תנועה מחזורית, או מעגלית: "רק זכר אווילי אחד או שניים סובבים בראשו כל הזמן כמין שבשבת" (22).<sup>11</sup>

היצירה מתלבטת בניגוד שבין זמן קווי לבין זמן מחזורי. האם "כל דבר מתרחש רק פעם אחת"? (7) או ש"כל הדברים האלה כבר התרחשו פעם, בדיוק כפי שהם מתרחשים עכשיו"? (24) רמז ליציאתה של התנועה המחזורית אל כיוון קווי נמצא בתמונה הבאה: "כל הקולות שבעולם כרוכים כחוטים על סליל אחד [שאינו נראה לעין] והסליל סובב וסובב, והקולות נשמעים" (34). הסליל סובב בתנועה מעגלית, אך החוט שעליו נפרש באופן קווי ובלתי הפיך. ובדומה לכך: "הימים קשורים זה אל זה כגלגלי שיניים. יום אחד מתגלגל אל משנהו" (15). גלגלי השיניים מבצעים תנועה מעגלית, אך יום אחד מתגלגל אל משנהו בתנועה בלתי הפיכה.

ביטוי הצהרתי עז להיחלצות ממעגל הקסמים ויהי מה, נמצא בתמונה התופסת פסקה שלמה (136). מסופר בה על אדם השוכב בלילה ובוכה כי מר לו. הוא הולך לפסיכולוג ומדבר אתו על צער, והפסיכולוג, שגם לו צער משלו, בוכה גם הוא בלילה הבא. הקורא מבין כי עכשיו ילך הפסיכולוג לפסיכולוג אחר וחוזר חלילה, ועל כן תמונה זו היא "מין מעגל קסמים שאין מוצא ממנו אלא במעשה נחרץ [כלומר חתוך וגמור]". דוגמה של מעשה נחרץ כזה ניתנת מיד, והיא: "שאישה שלה שדיים ובאמצעיתן פטמות כהות ונוטף מהן חלב תשים על בטנה גור של יונק אחר והגור ילקק את החלב ולא ימות" (136). המעשה המתואר קוטע את המבנה הרקורסיבי הבסיסי של תינוק בתוך תינוק, מתוך קריאת תיגר על דרכו של עולם. הגור שילקק את החלב לא ימות, אך הוא לא יגדל להיות אישה מיניקה, אלא בעל חיים אחר. היציאה מתוך המעגל כרוכה במעשה של נדיבות ללא תמורה.

שתי פעמים מופיעים ביצירה מעין סרטים המוקרנים מן הסוף להתחלה כאשר "הזמן הפוך" (62, 98). היפוך ציר הזמן הוא גם היפוך תפקידיהם של אבות ובנים. "מה בכך", הוא חושב, "אם קרל הגדול היה בנו של פפן הקטן [או שמא היה אביו?]. [...] הגלגל מתהפך והוא, ברנהרט, מחזיק בזרועותיו את אביו המת זיגמונד ומנענע אותו" (11).

היפוך הכיוון בין לידה למוות, עליו עמדנו לעיל, הוא חלק מהיפוך כיוון כללי יותר, בין בריאה לפירוק: "העולם מוצק רק למראית עין אבל למעשה חוזרים היסודות והופכים

לאש" (146). אותו דימוי של בריאה ופירוק וחוזר חלילה מופיע בתמונה הבאה: "אין ספור שנים נתמזגו ונתפרדו ונתמזגו עפר ומים ואש ואוויר עד שנתגשמה צורתו השלמה של גוסטב. עכשיו, משנתגשמה, צריך מישהו לדאוג שלא ימות" (66).<sup>12</sup> המשפט המסיים מצהיר על סירוב החלטי לחזור אל מעגל הבריאה והפירוק: זמנו של המעגל תם, ועכשיו הגיע הזמן לשמור על הקיים מפליה.

ניתן לראות את היפוך ציר הזמן כמענה חיובי לשאלות המרחפות בחלל היצירה החל מן הפסקה הראשונה: "היכן מצויה פאולה עכשיו?" (1). מדובר בשאלת שרידותם של העבר, של הזיכרון, ושל המתים: "מי ממלא עכשיו את פיסת החלל שתפס לפניו גופו של זיגמונד אבי? [...] היכן שמורים צילי קולה של אמי המתה קלרה? [...] האם יכול אדם לזכור זיכרונות?" (22). הביטחון לכאורה כי "אפילו שיעול נותר איכשהו ברשומות הדברים שהיו" (57) הוא צד אחד של עמדה דו-ערכית. הצד המנוגד הוא חשש מכיליון סופי שאין לו שילום, מאחר שלמרות המעגליות לכאורה, מה שאבד לא יחזור על עצמו:

פעם יהיו כולם מתים ואיש אחר ידבר באנשים אחרים. אבל אפילו יהיה אותו איש פְּנָה שמדבר עתה והאנשים שידבר בהם יהיו דומים לברנהרט ולגוסטב, הרי האיש יהיה בכל זאת, איש אחר והאנשים שבהם ידבר יהיו, לא ברנהרט ולא גוסטב, אלא אנשים אחרים. (115, הניקוד במקור)

לסיכום, הטקסט מכיל דימויים רבים של תנועת "וחוזר חלילה", בניגוד לתנועה קווית ומגמתית, גם כשמדובר בעולם החיצוני וגם בתנועה פנימית של התודעה. כניגוד לדימויים אלה מורגשת השאיפה להיחלץ מן המעגליות.

## גוף ונפש

רגל העץ ורגל העץ עלתה באש כשנפוליאון עמד בשערי מוסקבה. העגלונים צעקו: "פוול שולוחוב, איפה רגל העץ שלך?" היא קניינו. אבל כיצד משתייכת לו, לפוול, רגל הבשר שלו? אם רגל הבשר היא קניינו של פוול, כך גם בטנו ומעיו ורגליו וראשו. פוול כולו הוא קניינו של פוול. ואיפה הוא פוול [שאיבריו הם קניינו] עצמו? הבה, חשב ד.ש. גרגורי, נניח שרגל הבשר של פוול היא [כמובן מסוים] פוול עצמו. אבל אם פוול הוא רגלו ובטנו ומעיו ואזנו, איפה פוול עצמו? (44)

הילד ד.ש. גרגורי תוהה על היחס בין גופו של פוול לבין "פוול עצמו". תהייה זו תופסת מקום חשוב ביצירה, המכילה התייחסויות רבות לגוף ולחלקיו במנותק מן הנפש השוכנת בתוכם. כך נוצרת ראייה של הגוף שיש בה זרות, הנמכה ואבדן האינדיבידואליות.

שאלת הגוף והנפש מתבטאת בצורות השונות בהן מתואר איבר המין הגברי. מחד גיסא, קיימת ראייה פשוטה ואורגנית: "איבר הזכר של בנבנישתי הוא בשר מבשרו" (105), "לכל מקום שגוסטב הולך הוא נושא את איבר הזכר שלו" (79). מאידך גיסא, יש ראייה של איבר המין כאוטונומי זר לבעליו: "בגופו של ברנהרט מתרחש קישוי איבר" (5, 156). קרוב

לכך התיאור המכאני עד גיחוך של המעשה המיני: ד.ש. גרגורי "עולה ויורד ועולה ויורד" (55) כשם שפול אביו "מבקש מן המשרתת שתעלה ותרד בין רגליו" (59). בראייה כזו, לא ייפלא שגם לחיטוט באף יש "דמיון למעשה המין [תחביבת איבר ארוך אל תוך מחילה שבגוף]" (89). דמיון זה מבטל את אנושיותו של השותף למעשה המיני, בדומה לפנטזיה של ברנהרט אשר "מתאוה אל איבריה הפנימיים, במקום שהיא חשוכה ולחה [ואיננה אלווירה]" (81). שילוב של פיצול בין גוף לנפש ושל מכאניזציה של הגוף ניתן למצוא בתיאור יום ההולדת: "גופה של אלווירה [כל הבליטות והחורים שבו] עובר באפריל משנה לשנה" (102). גם דאגה ואמפתיה באים לידי ביטוי שיש בו פרספקטיבה מכאנית: "צריך שגופו של אדם אחר יהיה מונח על גופה של אלווירה" (83).

בכלל, ניתן למצוא ביצירה תפיסות מנמיכות של הגוף והגופניות: "ומה הגוף הזה? הוא מלווה אותי עוד מברלין. מימיו יוצאים וחוזר חלילה. הוא כבר היה פה וכבר היה שם [קוראים לו ברנהרט שטיין]" (49). הגופניות מבטלת את ההבדל בין האדם לחיה: "ברנהרט רואה שכלבים רצים סתם כך. הוא מלעיג על עצמו: 'ואני, נאד נפוח-ראש שכמותי, ומה אני, חושב הוא, 'כשאני עירום?' (11). החיבור בין האדם והעולם החומרי, מנמיך אותו לכדי חפץ דומם: "הוא חושב: אילו נערמו כל המאכלים והמשקאות שבאו אל פי, במשך כל ימות חיי, בערמה אחת, מה היה גודלה? ולמראה הערמה הזאת, ובשים לב אליה, ובגללה, מי הוא ד.ש. גרגורי ומי היא איזבלה? [שק אוכל ענקי שרואה חלומות, בן של זיגמונד שטיין. לא?]" (31).

לפעמים חלק של גוף מתואר כאילו הוא מנותק מן הגוף כולו, בכוח המבט המרוכז בו: "במרפסת, ברחוב צונץ, על מעקה ברזל, עומדים שניים כבירים [...] ידו של גוסטב עומדת בחלל האוויר של קפה 'עטרה' ובמקום שהיד מסתיימת עומדת עוגת גבינה" (74). לא רק לאיבר המין הגברי אלא גם לחלקי גוף אחרים יש חיים עצמאיים: "גדם הרגל שהשתחרר מאסוריו התפתל כתינוק שרוחו טובה עליו" (44), "הלב מתנועע כל הזמן בתוך הדם והבשר" (64). בראייה כזו יכול אדם להתייחס אל חלקי גופו שלו כבעלי אישיות משלהם. כשברנהרט מחכה לצילום רנטגן הוא מפזם לעצמו "מיינה לונגן" (13). את מערכת העצבים הוא מדמה ל"הרבה גמדים קטנים ששרים 'הי-הו הי-הו'" (45) כמו בסרט שלג'ייה ושבעת הגמדים של וולט דיסני. לפעמים, להפך, דווקא שליטתו של אדם על חלקי גופו מקבלת ביטוי גרוטסקי: "גוסטב, שרצונו חופשי, רשאי לקצר את ידיו כאוות נפשו" (10), "כבר בנעוריו נשא פיוס ה-12 את אגן הירכיים הפפלי מרומא לבורירה" (163).

תשומת הלב הנפרדת שמקבלים חלקי גוף, מעבירה אותם אל קדמת הבמה ומעניקה להם חשיבות בלתי מצויה. ציפורניו של גוסטב הן נושא לפרק שלם (94). "רגליו של הרצוג חשובות מאוד" מסיבה שלא נתפרשה (138). רגליו של בנבנישתי הן נושא לתמונת שמן (171), ואילו רגליה של אלווירה היו יכולות אף למלא ספר (138).

העיסוק הפילוסופי ביחס בין גוף לנפש נזכר במפורש כאשר ברנהרט נמצא בדרכו אל הזונה. התאימות שבין רצונו ובין הרגלים המוליכות אותו, מעסיקה את מחשבותיו ה"סובבות



במשנתו של דקארט" (156), והוא מסביר אותה באמצעות משל שני השעונים אשר יוצרם עשה אותם כך שיראו תמיד אותה שעה.<sup>13</sup>

ניכור הגוף נוצר לעתים על ידי מבט החודר מתחת ל"מעטפה החיצונית של הגוף" (100). אם הגוף הוא עצם חומרי נפרד מן האדם, הוא ניתן לפירוק לחלקים, ועל כן "הבשר שקוף" (30). לאחר שברנהרט עובר שיקוף ריאות (13, 14) הוא סבור ש"אם [...] יעלה בדעתו של מישהו לכתוב ספר על חיי יביא בו את תמונת הרנטגן של בית החזה שלי" (35). אמנם תמונת בית החזה של ברנהרט המופיעה בראש הספר אינה שקופה, אך גופו מתואר ביצירה כבתצלום רנטגן: "גופו של ברנהרט שוכנות עצמות" (15), "עצמותיו משתקפות [כמו אז] מתוך הבשר" (168), "גופו שקוף" (113). מספר פעמים מתואר גוף האדם באופן "שיקופי". עכוזיהן של המשרתות עליהם טופח פוול, מתוארים כך: "בשרן [החומר הרך שמכסה את עצמות השלד] מלא סיבי שרירים ועצבים ומיתרים וצינורות דם ושומן" (68). ברנהרט רואה את הזונה ההרה – אותה הוא מזהה עם אמו – כאילו גופה עשוי זכוכית: "קלרה אמי' הוא חושב, 'שקופה כאגרטל [...] אפשר לראות, מבעד לזכוכית איך הלב פועם]" (157). חלל הבטן של אלפונסו זוכה לתיאור אנטומי מפורט (114). הניתוח שעובר שרשבסקי מתואר כאילו כל מטרתו היא חדירת המבט אל תוך הגוף: "חתכו בחזה הלבן של שרשבסקי והציצו בבשרו עד שהלב נגלה" (113).

לסיכום, מוטיב נפוץ בטקסט הוא ראיית הגוף האנושי דרך מבט מיוחד, המפריד אותו מן הנפש השוכנת בתוכו ומכל הקשר רגשי, ואף מפרק את שלמותו האנטומית והפיזיולוגית.

## חובה ואיסור

כבר ב"מבוא" שעל הכריכה האחורית נאמר "אסור להתחכם בדברים שכאלה", ספק כהסתייגות מן הדברים הקודמים: "קלרה אמרה 'התינוק ז' [היא עוד לא ידעה ששמו יהיה 'ברנהרט']", ספק כהקדמה לתיאור הבא: "איבריו של ברנהרט נתרקמו לאט לאט". כך או כך, זוהי נזיפה המושמעת מטעם סמכות אלמונית שבכוחה להטיל איסורים.

עולמה של היצירה מלא בחובות ואיסורים. כאשר פאולה מזכירה את מותה הקרב, ברנהרט אומר לה: "אסור לדבר ככה" (151), וכנגד זה ברור לו כי "עליו ללמוד לדבר בבורוכוב ולרקד עד שזיעה תיטוף מבית שחיו" (19). מקורותיהם של החובה והאיסור רבים ושונים: הלכה, ציונות, מערכת החינוך, כללי הנימוס. העיקר הוא, כפי שמסכמת מורתו לשעבר של ברנהרט, ש"לפעמים, אדון פטר שטהל, חובה ללכת דווקא בדרך הקשה" (89).

הצורה "צריך ש" או "צריך ל" וכדומה, מרבה להופיע, ללא נושא מפורש (מי צריך?), או עם נושא סתמי כמו "מישהו צריך לכתוב את תולדות הרגליים" (138), ולעתים עם נושא שאי-אפשר לקבל כפשוטו, כמו "שבן גוריון ישים זר לראשה" (106).<sup>14</sup> צורה זו מופיעה גם במבעים שלא ברור אם הם שייכים לדמות או למספר. משפט הפותח ב"צריך" מטעמו של מספר חוץ-עלילתי מטשטש את גבולות העולם הבדיוני של היצירה ומערב בתוכו

את המספר בצורה יוצאת דופן. ברנהרט חושב: "אין ספור שנים נתמזגו ונתפרדו ונתמזגו עפר ומים ואש ואוויר עד שנתגשמה צורתו השלמה של גוסטב. עכשיו, משנתגשמה, צריך מישהו לדאוג שלא ימות" (66). מיד לאחר מכן, המילים "צריך גם לדאוג שהרצוג לא ימות" (67), מקדימות רשימה של לחשים וסגולות שעל הרצוג לומר. במובאה השנייה כבר פחות ברור מי דואג להרצוג שלא ימות: האם זה ברנהרט, או שמא המספר? גם הדאגה לאלווירה: "מישהו צריך לדאוג שאלווירה לא תצטנן [...] צריך שגופו של אדם אחר יהיה מונח על גופה של אלווירה" (83) באה מטעמו של גורם אלמוני, דבר שמעצים עוד יותר את החובה לעזור לאלווירה.<sup>15</sup>

לסיכום, הטקסט מרבה לאזכר חובות ואיסורים שאינם בהכרח צמודים לדובר מסוים, אלא נוכחים בחלל היצירה באופן כללי. כך נוצרת תמונה של עולם רווי בתביעות, שלא ניתן להתחמק מהן וקשה לעמוד בהן.

שש קבוצות המוטיבים בהן עסקנו נבחרו על פי תפוצתן בטקסט ולא על פי עיקרון משותף. כשאנו מסתכלים בחומרים שצברנו, נראה כי הם יוצרים באופן טבעי קונפליקט דרמטי. מצד אחד השאיפה לתיקון: למציאת הסדר הנכון, לשיבה מן הגלות, ללידה שתבטל את הערירות, לחריגה מן המעגליות, לדאגה כנה לזולת. מצד שני, הקשיים המופלגים בהם נתקלת שאיפה זו: האירוניה של השיבה המאוחרת, זרות המרחב, ניכור הגוף, קוצר ההשגה האנושית, ההעדפה הכפייתית של הדרך הקשה, נוכחותו הבלתי פוסקת של המוות. על צירוף מוטיבים זה ניתן לבסס סיפורים בעלי מגמות שונות, המגיעים לסיום פסימי או לסיום שיש בו תקווה. נבחן עתה את הסיפורים (הסיפור העיקרי ועלילות המשנה) שמספר "ברנהרט".

## ד. בעין בלתי מזוינת: עלילות ודמויות

### חלוקה אורכית ורוחבית

אנו עוברים למבט בעין בלתי מזוינת, מבטו של "הקורא הרגיל". מבט זה מקיף את היצירה בכללותה, ובו אנו קולטים את העולם הבדיוני שהיא מעמידה: דמויות, מקומות, אירועים.<sup>16</sup> עולם זה מתחלק לרוחבו לשלושה חלקים מקבילים. אחד הוא ההיסטוריה העולמית, המקבלת פיתוח בדיוני נוסף על ידי ברנהרט. השני הוא העלילה הראשית, המתרחשת בירושלים ודמויותיה העיקריות הן ברנהרט, גוסטב, אלווירה והרצוג. השלישי הוא עלילות המשנה, היצירות הבדיוניות המתחברות על ידי ברנהרט, אותן אכנה: "מעשה ד.ש. גרגורי" ו"מעשה קובאץ' וקלרמן". התאריכים הרבים הנזכרים ביצירה, והמאורעות ההיסטוריים שזמנם ידוע אף שאינו נקוב בטקסט, מאפשרים לעקוב במקביל אחרי התפתחות ההיסטוריה העולמית, אחרי האירועים בעלילה הראשית, ואחרי תהליך חיבור עלילות המשנה. בין שלוש קשרים רבים, שלהם גם הנמקה ראיסטית: האירועים ההיסטוריים, המשתקפים דרך תודעתו של ברנהרט, משפיעים על חייו הפנימיים, אשר מתגלים בסיפורים שהוא מחבר.

המבט הכולל ביצירה מאפשר לנו להבחין לראשונה כי היא מתחלקת גם לאורך. באמצע היצירה (87) ממוקמת נקודת מפנה מכרעת, המחלקת אותה לשתי חטיבות מובהקות. נקודה זו מסומנת על ידי יציאת שלגייה מתוך תיבת הזכוכית בסרט שרואים ברנהרט וגוסטב, ועל ידי הציטוט משירו של הלדרלין "מחצית החיים" ששם ברנהרט בפיו של בנבנישת.<sup>17</sup> מנקודה זו ואילך משתנה העולם הבדיוני של היצירה, ושום דבר אינו נותר בו כפי שהיה קודם לכן. למרות שאין היצירה מחולקת באמצעות סימני היכר פורמליים, אכנה את הפרקים 1-86 "חלק א'" של היצירה, ואת הפרקים 87-172 אכנה "חלק ב'". בכל אחד משני החלקים 86 פרקים, וכל אחד מהם מתרחש במשך ארבע שנים.<sup>18</sup>

המפנה באמצע היצירה נוגע לכל שלושת צירי האורך. מבחינת ההיסטוריה, מדובר במפנה במלחמת העולם השנייה בעקבות ניצחונות בעלות הברית באל-עלמיין ובסטלינגרד. מבחינת העלילה הראשית זוהי היחלצותו של ברנהרט מקיפאון לתנועה ומעירות לחבלי לידה. מבחינת עלילות המשנה מדובר בתנופה חדשה למעשה ד.ש. גרגורי שנקלע למבוי סתום, סיומו או נטישתו, וחיבור מעשה קובאץ' וקלרמן, אשר, בניגוד למעשה ד.ש. גרגורי, מגיע אל תכליתו.

## ההיסטוריה

סיפורו הפרטי של ברנהרט מלווה בכרוניקה של מאורעות מן התקופה שבה מתרחשת העלילה הראשית, סתיו 1938 עד סתיו 1946. כרוניקה זו מופיעה, בחמישית מן הפרקים, בדרך כלל בתחילת הפרק, והיא מורכבת ממאורעות היסטוריים אמתיים. המאורעות קשורים למלחמת העולם השנייה, וכמעט כולם קורים באירופה או בזיקה ישירה אליה, בניגוד לעלילה הראשית המתרחשת בארץ ישראל. הדיווחים היחידים על אירועים בארץ ישראל הם על ההפצצות על חיפה ותל-אביב ופיצוץ מלון המלך דוד.

מבחר המאורעות אינו שיטתי: על פי הסתכלות היסטורית מקובלת, הם בעלי חשיבות שונה, החל ממאורעות מכריעים וכלה בקוריוזים. חלק מן המאורעות מתפתחים, לאחר דיווח עובדתי קצר, לכדי סצנות קצרות שאינן היסטוריות אלא פרי הדמיון, ולפעמים כל הדיווח על האירוע נושא אופי דמיוני. מתקבלת, אם כן, סדרה של סרטונים קצרים, המסודרים באופן כרונולוגי, אך אינם מצטרפים להיסטוריה. זאת משום שהם מנתקים את האירועים מתהליכים סיבתיים ומקיפים, ומבליטים היבט אישי, אקראי, ולעתים מגוחך.

לעתים האירוע הוא קוריוזי אך אמתי, ותיאורו אינו חורג ממה שניתן היה לקרוא בעיתון, אך עצם הבחירה להתעכב על אירוע כזה מאפיינת נקודת מבט מיוחדת. לדוגמה: "ביוני סידיני כהן נוחת באי למפדוזה אשר במצר סיציליה בשל קלקול במטוסו. חיל המצב שבאי מניף דגל לבן וסידיני כהן מקבל את הכניעה" (112).

לעומת זאת, בידיעה כמו: "בספטמבר אנגלים ואמריקאים נוחתים בחופי איטליה. גרבי הצמר שלהם נרטבים במים" (116) יש תוספת של פרט – גרביים רטובים – שאינו חלק מדיווח עיתונאי או היסטורי. פרט זה נכון, מן הסתם, אך תשומת הלב אליו היא חריגה.

הסצנה של ביקור מלך דנמרק בבית כנסת (80) מבוססת על הכרזתו, כביכול, של המלך על נכונותו לענווד את הטלאי הצהוב. התיאור המפורט כולל לא רק פרטים שמטבעם אינם עניין להיסטוריה כגון "נשים שלאראשן שביסים מעשה שבכה מציצות מבעד לזוגית", אלא את מחשבותיו של המלך בשעת הביקור, מה שבהכרח משייך את הסצנה לז'אנר בדיוני.

תיאור ניסיון ההתנקשות בפון פפן (65) הוא כבר יותר מדמיוני. הסצנה בה מתעכבת ההתנקשות בגלל ויכוח כיצד לבטא את השם פון פפן, היא פארסה בסגנון סרטי האחים מארקס.

הידיעה "בשניים בינואר מסלקים את זוג מלך אלבניה מכיסאו" (162) מקבלת פיתוח מפורט "בעיני רוחו של ברנהרט". פיתוח זה הוא לא רק דמיוני וגרוטסקי, אלא מבוסס כולו על משחק מילים, שבו הסינקדוכה "מסלקים מכיסאו" מתפרשת באופן מילולי. על אותו עיקרון מבוססת הבדיחה על איסלנד אשר "מתרוממת מעל פני האוקיינוס ואומרת: 'אין אני תלויה בדנמרק'" (104).

האחריות לבחירת האירועים ולפיתוחם הדמיוני היא, ככל הנראה, של ברנהרט. האירועים נמסרים דרך תודעתו של ברנהרט הקולטת אותם מן העיתונות והרדיו ומיומני הקולנוע, כגון זה שבו רואה ברנהרט את הריסות נגאסקי. חלק מן האירועים אף מדווחים כך במפורש כגון: "מאה ארבעים וחמש דיוויזיות גרמניות פולשות לרוסיה אבל ברנהרט ניחן בכוח הבחנה דק מן הדק" (49), וכגון: "וכשהיפנים מפציצים את נמל הפנינים עולות באש האניות שעוגנות בראשו של ברנהרט" (62). כמו מעשה ד.ש. גרגורי ומעשה קובאץ' וקלרמן, ההיסטוריה העולמית הנמסרת ביצירה היא יצירה של ברנהרט, והיא מתרכזת בנושאים המעסיקים אותו: גלות ושיבה, עולם שסדרו הנכון השתבש, מולדת שאבדה ולא ניתן לחזור אליה עוד.

המציאות חודרת ליצירה לא רק דרך הכרוניקה ההיסטורית. אמנם הספר מכיל את הערת המו"ל המקובלת כי "כל קשר בין האירועים והדמויות בספר לבין המציאות הוא מקרי בלבד", אך היצירה, על שלושת ציריה המקבילים, מאוכלסת בצפיפות במקומות, בתאריכים, ובאישים אמתיים, מקפה "עטרה" ועד ספר הדרמטולוגיה של יוזף פלנק משנת 1776. ברנהרט שטיין הוא דמות בדויה, אך הפילוסוף לודוויג שטיין, שברנהרט נשאל על קרבת המשפחה שלו אליו, הוא דמות אמיתית. אומורטאג חאן, נושא מחקרו של סבה של יקתרניה, אכן היה שליט בולגריה במאה ה-8, וגם הארכיטקט אוסיפ בוה, מאהבה של יקתרניה, הוא דמות היסטורית.

לפעמים נדמה כי הטקסט חד לקורא חידות: "כששרפו את גופו של רבינדרנט טגורה אחזה האש תחילה בזקנו הלבן. [...] פניו של גוסטב כפני משורר שוודי שאביו היה כומר. גוסטב אינו מבקש לכבוש את פינלנד, אבל כדי להעלות את פניו באש צריך תחילה לשפוך על סנטרו נפט" (56). משפתרנו את החידה כיאות, נמצאנו למדים כי סנטרו של גוסטב מגולח, בניגוד לזה של רבינדרנט טגורה, ובדומה לזה של המשורר השבדי אזאיאס טגנר, אשר קרא לכיבוש מחדש של פינלנד, ואשר שמו אינו נזכר בטקסט כלל. מה פשר הדחף,

הכפיייתי כמעט, לטבול את היצירה בחומרים מציאותיים מחד גיסא ולעטוף אותה בחידות מאידך גיסא? ככל הנראה, גם דחף זה מעוגן בדמותו של ברנהרט, חקרן ספקולטיבי, גולה ערירי, המתאמץ "להטביע בעולם עובדות של ממש" (57). לשם דיון בדמותו של ברנהרט נעבור אל הציור השני של היצירה – העלילה הראשית.

### העלילה הראשית

על שער הספר מופיעה תמונה, המתפרשת באופן טבעי כדיוקנו של ברנהרט. לפני הדף הראשון של הטקסט מופיעה התמונה שנית, כשהיא תופסת עמוד שלם. נראה בה גבר בגיל העמידה, יושב, לבוש בקפידה. לא ברור איך לפרש את הבעת פניו. דאגה, דיכאון, או סתם פיזור נפש?

על חייו של ברנהרט עד תחילת הסיפור, כאשר הוא בן חמישים,<sup>19</sup> אנו יודעים אך מעט. מזיכרונותיו המפוזרים לאורך היצירה עולה ילדות במשפחה יהודית בורגנית בגרמניה, לימודים בגימנסיה ובאוניברסיטה, פרשת אהבה לאישה לא יהודייה. מועד עלייתו לארץ וסיבתה אינם ידועים. פן אחד בדמותו של ברנהרט שאינו מקבל שום תמיכה מזיכרונות אלה הוא כל מה שקשור בהשכלתו היהודית והעברית וביחסו ליהדות המסורתית. פער זה הוא בעייתי, ויידון להלן במפורט.

גם במה שנוגע לשמונה שנות הסיפור, חסרות לנו העובדות הפשוטות ביותר. האם ברנהרט עובד? אם לא, ממה הוא מתפרנס? היצירה מתרכזת בחייו הפנימיים של ברנהרט. כמעט כולה ממוקדת מנקודת התצפית שלו וחושפת מחשבות פרטיות, חלומות ויצירות בדיון.

בחלק הראשון של היצירה בולטים באישיותו של ברנהרט חומרה ורגש חובה מועצם, המתיישבים יפה עם ההופעה המוקפדת והמעונבת של "ברנהרט" שבדיוקן. ברנהרט מטיל על עצמו חיובים ואיסורים חמורים. משפטי ה"צריך" המרובים בטקסט מבטאים היטב פן זה בדמותו של ברנהרט. האתיקה הפרטית המחמירה שלו מתקשרת לפרישותו המינית הנמשכת שנים רבות, ולעיסוקו האובססיבי באיסור האוננות, "הוצאת זרע לבטלה". האדם הוא בעיניו ירוד מן החיות כיוון ש"חזיר אינו מצייר בדמיונו מראות פריצות ומשחית, בשל כך, את זרעו" (86). פינוי הדירה ברחוב שטראוס, משום שנקנתה על ידי משפחתה של פאולה, ופורמלית היא שייכת לאחותה של המנוחה, הוא דוגמה לחומרה אישית מופלגת המזכירה את הסטריאוטיפ של ה"יקה". מוטיב החובה והאיסור שמצאנו ביצירה משקף את תודעתו של ברנהרט המוצאת לה ביטוי גם באמצעות קולו של המחבר.

פן שני בדמותו של ברנהרט הוא הניכור, הזרות והערירות, המאפיינים אותו כמי שחי בתוך מרחב־זמן (כרונוטופ<sup>20</sup>) של גלות: מרחב זר ובלתי מובן; זמן קפוא, הווה מתמשך שאין בו הצטברות. בדיקת הזמנים הדקדוקיים בהם משתמש הסיפר, גם בעלילה הראשית וגם בכרוניקה ההיסטורית ובאפיזודות המרחיבות אותה, מראה כי נעשה שימוש רק בהווה סיפורי (הווה היסטורי) ולא בעבר.<sup>21</sup> יוצאים מן הכלל הם מקרים של אירועים שלפני

סיפור המעשה העיקרי המסופרים בזמן עבר,<sup>22</sup> ושל תחזיות לאירועים שיקרו לאחר סיומו של סיפור המעשה המובעות בזמן עתיד.<sup>23</sup>

השימוש בהווה סיפורי מתאפשר מכיוון שהסיפר צמוד לנקודת מבטו של ברנהרט, שאף פעם אינו נזכר בדבר מכל שאירע לאחר קבורתה של פאולה. זיכרונותיו נסובים אך ורק על ילדותו, נעוריו, ימיו הראשונים בארץ וחיייו עם פאולה. השימוש שנעשה בהווה סיפורי מסב את תשומת לבנו להבדל שבין הזמן שלפני מות פאולה והזמן שאחרי מותה. זה האחרון אינו מצטבר בתודעתו של ברנהרט, כאילו לקה באבדן זיכרון, דבר שאכן קורה לו בחלומו (40), ועל כן הוא חי שורה של רגעי הווה, שהעבר שלהם הוא רק זה שלפני הפגיעה. דומה הדבר לתפיסה היהודית המסורתית, שעל פיה מורכב הזמן משלושה חלקים: עבר היסטורי המסתיים עם חורבן בית המקדש השני, זמן הגלות המכונה "הזמן הזה", שהוא הווה מתמשך והומוגני, ולבסוף, לעתיד לבוא, ימות המשיח והגאולה.

ברנהרט הוא גולה בפלשתינה, שאף פעם אינה נקראת בפיו ארץ ישראל, כפי שקורא לה "היישוב". במבט ראשון נראה כי התהליך ההיסטורי המתחולל סביבו מותיר אותו אדיש ולפעמים עוין. "בעלי הזפק שמהלכים בפלשתינה ואומרים 'אהלן' מאוסים עליו" (37). מאחורי החזות של היהודי הארץ ישראלי החדש, "אלה שאומרים בעברית מה חדש" (84), ברנהרט רואה את היהודי המזרח אירופי שדוחה אותו, "גרוס שעומד על יד חנות" (84). אם ברנהרט עובד, הוא כה מנוכר מעבודתו ומחבריו לעבודה, שאין אלה באים לידי ביטוי כלל ביצירה. הוא מדבר, קורא וחושב גרמנית. המספר מקפיד לקרוא לנורות החשמל, הנזכרות מספר פעמים, בשם "אגס חשמלי", משום שבמחשבתו של ברנהרט זהו Birne (אגס וגם נורה), מילה גרמנית השאובה מעולם אסוציאציות אירופי. התרבות אליה הוא קשור באופן משמעותי היא אירופית. הסיפורים שהוא מחבר בדמיונו מתרחשים על אדמת אירופה ומשולבים בהיסטוריה שלה. את ירושלים הוא חווה כאוסף של נקודות מבודדות בתוך חלל ריק: הבית ברחוב הנביאים, הבית ברחוב שטראוס, קפה עטרה, הקפה בכיכר אוסישקין, וגרעין העולם – המטבח של גוסטב. כשהילדים שרים: "השקדייה פורחת", הוא רואה בעיני רוחו עצי דובדבן. האקלים הארץ ישראלי זר לברנהרט, ועל כן מזג האוויר הקיצי נזכר פעמים רבות: האוויר השקוף, האור הבהיר, גלגל החמה. הוא מעדיף לצאת מן הבית במזג אוויר חורפי, כאשר "האוויר אינו שקוף", אז "רגליו טובלות במים וראשו שוכן בערפל" (17). הוא היה יכול לאהוב את פלשתינה לפעמים "לו הייתה חשוכה יותר" (85).

אם לדייק יותר, יחסו של ברנהרט לציונות דו־ערכי. "כוחות החזון של ברנהרט נופלים מכוחות החזון של רוסים [הוא אינו ברל כצנלסון]. לפעמים הוא אוהב את פלשתינה ולפעמים אינו אוהב אותה" (85). יותר משהציונות מעוררת בברנהרט דחייה, הוא מרגיש שאין בכוחו להיענות לה: "הוא יודע שעליו ללמוד לדבר בבורכות ולרקד עד שזיעה תיטוף מבית שחיו, אבל אינו יודע כיצד יעשה זאת" (19).

אולם ספק אם רק העקירה מגרמניה לפלשתינה עשתה את ברנהרט לגולה. אדרבה, המספר רומז שהוא "בא לפלשתינה [בשל החלל שבפנימו]" (19), ומתאר אותו כמי שנדד כל חייו ושר:<sup>24</sup>

היכן את היכן את ארצי האהובה?  
שביקשתיך שדימיתך ומעולם  
לא ידעתך (57)

זרותו של ברנהרט קשורה לראייה מיוחדת במינה של המרחב. "הוא הולך אל הבית שברחוב שטראוס [ברנהרט מצוי על פניו של כדור הארץ ואינו נשטט ממנו, אבל כשמישהו יקרא את הדברים האלה הכוכב ששמו כדור הארץ כבר יהיה במקום אחר לגמרי בתוך האפלה]" (13). התמונה המופיעה כאן בסוגריים מערערת על האפשרות לראות את "הבית ברחוב שטראוס" כתיאור חד־משמעי של מקום. המקום שבו נמצא פעם הבית הוא כעת חלל ריק בגלל תנועת כדור הארץ. ברנהרט חי בחלל שזרימתו המתמדת מונעת מכל מקום שהוא להיות מוכר, כמו הנהר באמרתו של הרקליטס שאי־אפשר לטבול בו פעמיים. לפעמים נראה כאילו ברנהרט מטיל ספק בקיומו של מרחב שמחוץ לו וחושב כי "מראות העולם אינם אלא מראות רוחי שלי" (7). גם המראות היקרים לו ביותר הם רגעיים ומשתנים: "עכשיו גוסטב הוא גוסטב ספטמבר" (31), "הנה היד של גוסטב באפריל" (74). חייו הפנימיים מנותקים במידה רבה מן הסיטואציה שבה הוא ממוקם: "אין לו חפצים. הוא ברנהרט אינסופי. בני האדם חולפים על פניו כמו במראה" (17) וכך, תוך שיחתו הראשונה עם גוסטב אחרי מותה של פאולה, הוא יכול להרהר: "מימי לא ראיתי גמל דו דבשתי" (9).

ברנהרט זר אף בתוך גופו שלו. "ומה הגוף הזה? הוא מלווה אותי עוד מברלין. מימיו יוצאים וחוזר חלילה. והוא כבר היה פה וכבר היה שם [קוראים לו ברנהרט שטיין]" (49). ניכור הגוף, שהוא מוטיב נפוץ ביצירה, מתקשר למצוקתו המינית של ברנהרט הנזכרת פעמים רבות. אמנם "ראשו מלא מחשבות זימה" (12) אך לפחות בחלק הראשון של הספר אין מחשבות אלה מתקשרות לאיזה שהוא עניין רגשי.

פלשתינה היא גלות בתוך גלות, ובתוכה ברנהרט יוצא לגלות פנימית עוד יותר. לאחר שהנטריון נבנישתי מסביר לו שהבית שברחוב שטראוס שייך לאחותה של אשתו המנוחה, הוא נועל את הבית ונוטל לעצמו "חדר עם מיטה וכיור ברחוב הנביאים" (4), שם עוברות עליו כל שנות הסיפור. ההנמקה המשפטית לעקירתו של ברנהרט מרחוב שטראוס – הבית נקנה בכספי משפחתה של פאולה ועל כן הוא שייך למגדה אחותה – אינה מתקבלת על הדעת. איש לא יבוא אל ברנהרט בטענות אם ימשיך להתגורר בבית שברחוב שטראוס. שום תועלת אינה צומחת למגדה מכך שברנהרט משאיר את הבית ריק במשך שמונה שנים. מגדה, מן הסתם, נספתה בשואה. העקירה לרחוב הנביאים היא גלות מרצון, המבטאת את אבלו של ברנהרט על פאולה, "מכיוון שאבד לו דבר אחד הוא מואס בכל הדברים [שום דבר איננו פאולה]" (70).

ראינו כי מוטיב הגלות והשיבה ממלא את הטקסט גם מחוץ לעלילה הראשית. ברנהרט הוא זה שמעצב את הכרוניקה ההיסטורית ואת עלילות המשנה, ועל כן הן משקפות את תבנית היסוד של עולמו הפנימי.

דברים דומים ניתן לומר על מוטיב הלידה והערירות. שרשרת ההולדה נקטעה אצל ברנהרט. כאשר פאולה לא נתעברה חשב ברנהרט "שאברהם היה מיטיב לעשות לו נתן אליו [כלומר אל ברנהרט] ולא אל האלוהים את בנו יצחק" (30). ברנהרט מוחה נגד בזבוז פוטנציאל ההולדה שבהקרבת יצחק, בן הזקונים. מותה של פאולה מבשר את סופיותה הנחרצת של ערירות זו. עכשיו פאולה היא "שלד של ממש שבחורי עיניו תינוק דמיוני" (54). לברנהרט לא ייולד תינוק בדרך טבעית. "אילו הביאה פאולה תינוק לעולם, היה התינוק מוליד תינוק אחר וזה בתורו היה מוליד תינוק וגומר" (11), ולכן הערירות גוזרת כליה על שורה אין-סופית של צאצאים פוטנציאליים, ונותנת מקום לרגש אשמה הקשור גם באזכורים של חטא "השחתת זרע" או "הוצאת זרע לבטלה". ייתכן אף שמשתקף כאן מדרש חז"ל: "דיני נפשות – דמו ודם זרעיותיו תלויין בו עד סוף העולם, שכן מצינו בקין שהרג את אחיו, שנאמר (בראשית ד, י) קול דמי אחיך – דם אחיך לא נאמר אלא דמי אחיך [...] דמו ודם זרעיותיו תלויין בו עד סוף העולם" (משנה סנהדרין ד ה).

ברנהרט מרגיש שערירותו אינה מקרית אלא קשורה בפגם מהותי: "רק פאולה הייתה קוראת לתינוק בשמו כאילו אי אפשר כלל שיהיה לו שם אחר. אבל אני, מה הייתי עושה בתינוק? והתינוק, מה היה עושה, בבוא העת בתינוק משלו?" (30). אך בדמיונו ברנהרט רואה איך הגלגל מתהפך "והוא ברנהרט מחזיק בזרועותיו את אביו המת זיגמונד ומנענע אותו כשם שאביו זיגמונד עשה בו" (11). זהו הראשון בשורה של תחליפים לתינוק שפאולה לא ילדה. תחליף שני מוצא ברנהרט כשהוא מדמה בנפשו שהתינוק שלא נולד לפאולה נולד מבטנו שלו. גם כאן רגשותיו של ברנהרט מעורבים – "ריחו של עץ לימון ממלא את הבית [אבל התינוק בוכה וברנהרט אינו יודע מה לעשות]" (70). תחליפים המבטאים אופטימיות חדשה יופיעו בחלקה השני של היצירה.

בניגוד לחייו הגלויים שהם דלי אירועים, חייו הפנימיים של ברנהרט הם הרפתקה מתמדת, בגלל החקרנות המאפיינת אותו.<sup>25</sup> ברנהרט הוא מתבונן סקרן, יצירתי ובעל חוש הומור, ההופך את כל מה שהוא נתקל בו לאובייקט של מחקר, לחידה ולמקור השראה. העולם אינו מובן מאליו בעיניו, אלא, להפך, מעורר בו פליאה. "לפעמים אוחזת פליאה בברנהרט עצמו. כיצד, שואל ברנהרט את עצמו, הפכתי מפירור של חומר שגודלו כרגר חרדל והייתי למה שאני [יצור מורכב מאין כמוהו]?" (3), "פליאה היא שיושבים ומדברים" (21), "הפליאה הזו שאדם מתפצל מאדם" (30).

נעיין במילים הפותחות את היצירה:

אחרי שאישתו מתה חשב ברנהרט: "העולם הוא אינסופי. מעבר לכל גלאקסיה מצויה עוד גלאקסיה". הוא ניסה לדמות לעצמו איך פאולה מתאחדת לאט לאט, בשרה חיוור, עם הסדר הגדול של היקום. אבל מותה של פאולה לא היה עניין פשוט כל כך. "היכן", חשב ברנהרט בלבו, "מצויה פאולה עכשיו?" (1)

פתיחה זו מכילה את מרכיביו השונים של הפן החקרני של ברנהרט: חוויה אישית המתורגמת לשאלות מטפיזיות, ניסיון להתמודד עם שאלות אלה בעזרת הפשטות פילוסופיות המסתייעות



בדימויים חזותיים. ומאידך גיסא: תסכול מן התשובות שיכולות לתת הפשטות כאלה ומן ההתייחסות אל הייחודי והחד-פעמי כאילו היה "עניין פשוט" שניתן לסכמו ולראותו כמקרה פרטי של הכללה, לשלב אותו ב"סדר הגדול". ובהמשך: ניסיון לחזור מן המופשט והכללי אל המוחשי. ניכר גם שמץ של הומור המתבטא בצירוף של תכונה מוחשית כמו "בשרה חיור" לתמונת ההתאחדות עם הסדר הגדול של היקום.

בלילה הראשון לאחר קבורתה של פאולה מחליט ברנהרט להקדיש את חייו "לגילוי האמת" (4). ניסיונו לגלות את האמת נשען על מצע תרבותי המוצג ביצירה במפורט, באמצעות עשרות ציטוטים או ארמזים (אלוזיות) לטקסטים ספרותיים, פילוסופיים ודתיים, מחזות, סרטים וציורים. לעתים דווקא חלק של המקור שלא צוטט הוא בעל חשיבות מכרעת להבנת הקשרו לסיפור, מה שאינו מפתיע אם הציטוטים נלקחים מתוך תודעתה של דמות. ואכן, ציטוטים אלה משתקפים, בדרך כלל במפורש, דרך מבטו של ברנהרט ומצטרפים, יחד עם תיאור מפורט (119) של מדף ספרים בחדרו של ברנהרט, למשהו מעין "ארון הספרים של ברנהרט": אוסף של יצירות תרבות קנוניות שברנהרט נתקל בהן בעבר או בהווה והן נוכחות בעולמו הפנימי. מיוצגת בו הפילוסופיה של דקארט, לייבניץ, שפינוזה, קאנט, שופנהאואר, קירקגור וניטשה, יצירתם של שקספיר, גתה, הופמנסטל, היינה, הלדרלין, שילר, וורדסוורת, וציוריהם של אל גרקו, ברויגל, ואן גוך.

בולטת בארון ספרים זה נוכחותה של ספרות ילדים. לברנהרט זיקה מיוחדת לעולם הילדות, המתקשרת למקומו הלא-מאוזן בשלשלת ההולדה, כבן שלעולם לא יהיה אב. ברנהרט קורא ספר של וילהלם בוש והולך לראות בקולנוע את סרטיו המצוירים של דיסני, במבוי ושלג'ייה ושבעת הגמדים. ילדותו של הנס כריסטיאן אנדרסן חודרת, בתודעתו של ברנהרט, לתוך תמונת פניו יהודי דנמרק (116). כשהוא "משתוקק לשיחה של ממש" (78), הדוגמה לשיחה כזו היא פרודיה על ספר ילדים בתרגום מיושן. ג'פטו הנגר, אביו של פינקויו, מופיע בתמונה קומית (81) עם יונה הנביא, שכנו לבטן הדג (או בטן אלווירה). ברנהרט משנן לעצמו שיר ילדים גרמני (9), ובין הקולות המעטים החודרים לאוזניו מן העולם העברי שמסביבו נמצאים קולות ילדים השרים "דוד מלך ישראל" או "השקדייה פורחת, להיטלר יש קרחת". ברנהרט מרבה להיזכר בילדותו, ובמידה מסוימת חי אותה בהווה. הוא מחבר לילד הפנימי שבו, "ברנהרטליין", שיר ערש (5). בסיפור שהוא מדמיין על שרוך נעלו ההולך באופן עצמאי, זהו "השרוך של ברנהרט הילד הקטן של זיגמונד שטיין" (63). גם להרצוג מאחל ברנהרט ראיית עולם חדשה שבעקבותיה "היה חי שנית את ימי ילדותו" (122).

ברנהרט מרבה להרהר במותו העתידי. הוא "מנסה לצייר בנפשו עולם בלא ברנהרט" (7). השאלה מי יתאבל עליו עומדת ביסוד שיר הערש לברנהרטליין שהוא מחבר. בשיר, לאחר מותו של ברנהרט, חותכים השכנים את החבל הקושר את התרנגולת, אך היא "נשארה, מרצונה, עוד חמישה ימים ליד הבית ברחוב שטראוס" (6). הוא מדמיין את גופתו מוטלת בכיכר אוסישקין (8), וחולם על פאולה המקבלת ביקורי תנחומים על מותו (40). מודעותו של ברנהרט למוות מתקשרת לתיאורים הפיזיים של הזדקנותו

והופעתן של בעיות בריאותיות: "לפעמים לבו מדלג על פעימה. אבל הוא יודע, הו הו, הוא יודע שאדם חי אינו יכול למות [...] כל עוד אני חי לא אמות" (56). ההתבוננות הישירה במוות משתלבת בתפיסת עולם מחמירה, תפיסת ה"חובה", שאינה סובלת אשליות. "העולם גדול ורחב [הוא מלא עובדות. למשל שפרויליין שמידט לא הבינה שבסוף מתים ועכשיו היא מתה בעצמה]" (112). זאת בניגוד להשקפתו של קורט ניווירט, שכל אמת היא חלקית: "כשקורט יהיה מת [הרי לך אמת מוחלטת]" (75). גם המספר מדבר במוותו העתידי של ברנהרט, ומנבא כי ברנהרט יזכה להיקבר בפלשתינה (57). בהמשך נראה כי למודעות למוות תפקיד חשוב במפנה שעובר ברנהרט באמצע היצירה.

האדם החי היחיד אליו יש לברנהרט קשר רגשי הוא גוסטב, עליו מסופר לנו כי הוא יקר לברנהרט, אהוב עליו, נפשו נקשרת בנפשו. על גוסטב עצמו אנו יודעים מעט, וחלק ממה שנאמר עליו אינו ניתן להבנה במונחים ריאליים-פסיכולוגיים, עד שהקורא עשוי לחשוך שהוא אינו בשר ודם אלא סמל, או יציר דמיון של ברנהרט. עם זאת, לא ניתן לאמץ לחלוטין את ההשערה "שגוסטב לא היה ולא נברא אלא משל הוא [שפלשתינה מאחזת את עיני יושביה בדמויות תעתועים]" (32), מאחר שברנהרט וגוסטב נפגשים במקומות ציבוריים ובנוכחות דמויות אחרות.

פן בולט בדמותו של גוסטב הוא החום הביתי הקורן ממנו. שני הידידים נפגשים בבתי קולנוע, תאטראות ובתי קפה, אך התמונה המאפיינת את ידידותם יותר מכול היא זו שבה הם נמצאים במטבח של גוסטב, כאשר גוסטב עומד מתחת למנורה (אגס חשמלי) ומרתיח קומקום מים לתה. וריאציות או רמזים חלקיים לתמונה זו של "גוסטב הטוב והיקר שבידו קומקום" (147) מופיעים לא פחות מתשע פעמים ביצירה (12, 14, 17, 56, 135, 145, 147, 172). ברנהרט עצמו מייחס לה משמעות מיוחדת: "המטבח של גוסטב הוא גרעינו של עולם וברנהרט, כיוון שרואה את האגס החשמלי של גוסטב, מתחיל לבכות" (12). עבור הקורא, שמו של ברנהרט הוא "ברנהרט", אבל בעצם "רק גוסטב מכנה אותו 'ברנהרט'". שאר בני האדם אומרים 'אדון שטיין'" (21). בפגישתם הראשונה לאחר מותה של פאולה "גוסטב נוטל את ידו של ברנהרט ומחזיק בה בין כפות ידיו" (9). מחווה גופנית זו יוצאת דופן ביצירה ובחיייו של ברנהרט.

בכלל, כוחו של גוסטב במגע יותר מאשר במילים, וכאן אנו עוברים לפן שני של דמותו: התמימות והארציות שלו, היוצרות יחס היררכי בין שני הידידים, שבו ברנהרט, הוא האב וגוסטב, אשר שם משפחתו בנימין, הוא בן הזקונים. גוסטב עובד כשרברב, וכמדומה מרוצה מעבודתו. הוא רוצה להשתלב בארץ החדשה: "[הוא מסגל עצמו לפלשתינה. שוב אינו אומר 'אינסטלטור' אלא 'שרפרף']" (10). בניגוד לברנהרט ש"רגליו טובלות במים וראשו שוכן בערפל" (17), גוסטב נטוע באדמה: "[ידידו המסוקסות של גוסטב לופתות את מסעד הכיסא כמין שורש עץ שעלה מתוך האדמה]" (29). שליטתו בשפה העברית חלשה. על רקע זה יוצר ברנהרט סיפורים קטנים המעמידים את גוסטב באור מגוחך. "אם יאמרו לגוסטב שעלילה זו מלה בעברית הוא יתפלא מאד. הוא מכיר את המלה 'סיפור' [בפיו היא נשמעת כך: 'ספוא']" (95). "גוסטב לא שמע מימיו אודות השכינה [...] אם יאמרו לגוסטב שהשכינה

שורה עליו, הוא יבקש מן האומרים שיאמרו את דבריהם בגרמנית" (111), "מישהו יבוא ויאמר: 'אכן!' וכשגוסטב יחשוב אודות אאכן [Aachen] אשר בגליל הריינוס, פלשתנה תתעטף" (115). בהצגה טוביה החולב מדמה ברנהרט כי אילו היה שם גוסטב היה לוחש לו "ווס איסט פסירט?" (117), מה שרומז מצד אחד לעברית הדלה של גוסטב ומצד שני ליחסי הכוחות האינטלקטואליים בין שני הידידים. בהזדמנות אחרת גוסטב שואל בעצתו של ברנהרט: האם מן הדין שיצטרף לצבא הבריטי, המשווע לשרברבים? (31). תשובתו של ברנהרט: "ברנהרט אומר: und wie... und wie [שלוש פעמים]" מצביעה דווקא על תלותו של ברנהרט, שאינו יודע מה יעשה אם גוסטב יעזוב אותו. דו-משמעות זו של היחס ההיררכי היא מוטיב ספרותי מוכר: ברנהרט וגוסטב שייכים במידה רבה לתבנית של דון קיחוטה וסנצ'ו פאנסה.

גוסטב פחות בן בית ב"עניינים שברוח" מאשר ברנהרט. כשברנהרט (50) מצטט משירו של הופמנסטל<sup>26</sup> בשם מחברו, גוסטב זוכר כמה מילים אשר נדמה לו שהן מופיעות בשיר גרמני ישן, אבל גם בכך אין הוא בטוח. ההבדל בין שני הידידים בא לידי ביטוי מובהק בהצגה המלט, המעוררת התרגשות רבה בברנהרט. בהפסקה "גוסטב שותה גוזו ואומר 'כמה יפה אופליה' [בגרמנית]" (168). קשה לתאר את ברנהרט מעיר על יופייה של השחקנית, ומה גם תוך כדי שתית גוזו. ההדגשה שהערתו של גוסטב נאמרת בגרמנית, מזכירה לנו כי ידיעת העברית של גוסטב חלשה, וייתכן שההצגה המלט בתרגומו של שלונסקי מעמידה אותה במבחן קשה מדי.

ברנהרט מתאר את גוסטב כמשורר אשר שירתו היא אפית –

צורתה שקולה [נושאה ככירים]:  
ראשית צריך להעלות חבית גדולה  
למעלה ולחבר צינור בינה ובין  
הצינור הגדול ודרך הקירות  
עד לברזים שבהם המים החמים... (56)

שיר זה מתאר את עבודתו היומיומית של גוסטב כשרברב, ומצד שני מעורר אסוציאציות מיסטיות, כמו גם תיאורו כמי ש"מושך יום יום, בין הבתים, צינורות [פיר צול'] של שפע" (32). כאן אנו עוברים לפן השלישי, המסתורי, של גוסטב, שיבוא לידי פיתוח מלא בחלק ב'. פן זה מוכר רק לברנהרט, אשר "רק הוא לבדו יודע כי גוסטב יכול לצאת מפשר[ן]" (12) ואשר אוהב את גוסטב "דווקא מפני שהוא מן הנמנע [גוסטב הוא בלתי אפשרי]" (32). לעומתו שאר בני אדם "שנפעלים בכוחה של השגרה], כיוון שראו שגם צורתו של גוסטב דומה לצורת תינוק, סברו שהוא תינוק" (כריכה אחורית).

לא נוח לברנהרט בעולמו הפרטי שבו "בית הקפה וכיכר אוסישקין [...] אינם אלא צורות אבסטרקטיות של היגיון" (8). בתסכולו מן העיון הוא "משתוקק לשיחה של ממש" (78), מנסה להגיע אל מעבר להפשטות ולהכללות אל הקונקרטי, לגעת בעולם עצמו, אם לא בבני אדם לפחות בחפצים דוממים:

מה שחסר בחיי הוא Datum [אלא שצריך לומר Data שהיא צורת הריבוי]. עלי לברך לשלום כל מיני אנשים ומשהו כבר יתרחש. בינתיים הוא טופח בכף ידו על גזעי העצים ועל עמודי האבן [את אצבעותיו הוא מעביר על לוחות המודעות] כדי להטביע בעולם עובדות של ממש. (57)

עמדנו בתחילת המאמר על המאבק הנוטוש בין הקול שבתוך הסוגריים והקול שמחוץ להם. מאחר שכמעט כל הטקסט משתקף מנקודת מבטו של ברנהרט, מתבקש לקרוא מאבק זה כפיצול בדמותו של ברנהרט עצמו. הקול שמחוץ לסוגריים תואם למאפיינים הבולטים של ברנהרט כמי שזר לסביבתו ונוטה לעיון מופשט. הקול שבתוך הסוגריים, זה שמתעקש לפרט, להימנע מנוסחאות שגורות, להביט מקרוב, תואם לערגתו של ברנהרט אל האמפירי והקונקרטי. ההקצנה הקומית של הקול הממוסגר ממחישה עד כמה הרחיק ברנהרט בגלותו מן הממש, ובאלו קשיים פנימיים נתקלת שאיפתו לשיבה.

כאשר ברנהרט פוגש לראשונה את אלווירה ניווירט, מתעוררת בו (ובקורא) תקווה כי הוא עובר לשכון במרחב־זמן חדש: "חיינו של ברנהרט נמהלים סוף סוף במין תמיסה של זמן [...] הוא רואה פה ושם חתולים שאינם נגזרים בכוחו של ההיגיון [העיון אינו מוליד אותם]. לבו נמלא שמחה: איי, העצים. איי, הבתים" (74). עד לרגע זה ביצירה ברנהרט אינו מבחין בשום בעל חיים או צמח בסביבתו ואינו שם לב לחילופי עונות השנה.

ברנהרט פוגש את אלווירה באפריל, החודש שבו חל יום הולדתה, אולם האביב שהיא מבשרת אינו מפשר את ברנהרט מקיפאונו. במכולת של שרשבסקי, כשדג מפרפר בסלה, קוראת אלווירה לברנהרט שיר של היינה בתרגום לעברית, והוא אינו מזהה אותו לכאורה.<sup>27</sup> "מה זה ברנהרט שואל. 'היינריך היינה' הגברת ניווירט אומרת, 'בפלטשנינה'. 'unmöglich', ברנהרט אומר" (76). שאלתו של ברנהרט מפסיקה את אלווירה לפני שתגיע לבית השני של השיר, שבו מתברר שעץ האורן הישן כשהוא מכוסה שלג חולם על עץ דקל (ממין נקבה) שחיה הרחק בארצות החום. ברנהרט מסרב לחבר את היינה עם פלשתינה, כשם שהוא מסרב להישמע להצעתה של אלווירה "לוותר על חלומות ולהסתפק במה שהחיים מציעים לו" (75). הוא אינו מתרשם מעיסוקה בדברי שירה, אך מבחין במצוקתה: "אלווירה אומרת דברים שברוח [מין תחינה עולה ממנה], אבל ברנהרט משתוקק לשיחה של ממש" (78). אין זה מונע ממנו להפוך את אלווירה למושא הפנטזיות המיניות שלו, מאחר ש"הוא מתאוה אל איבריה הפנימיים, במקום שהיא חשוכה ולחה [ואיננה אלווירה]" (81).

ברנהרט רואה במבטו המפוכח את צרות אופקיה ותכליתיותה של אלווירה אשר "אין לה הזיות בשעות שלא נועדו לכך" (102). עם זאת הוא חש חמלה רבה כלפיה ודואג לה: "מישהו צריך לדאוג שאלווירה לא תצטנן [...] צריך שגופו של אדם אחר יהיה מונח על גופה של אלווירה" (83); "עם מי תרקוד אלווירה? [...] אם לא ירקדו עם אלווירה [ויהדקו את גופה] באפריל, יקרו דברים איומים ונוראים" (99); "היא נצרכת לשמחה גדולה" (102). הוא חש אשמה על שלא מילא את "חובתו" כלפיה. עליו להיפטר ממנה כך שצרכיה יתמלאו, כלומר למצוא לעצמו מחליף. "שלורד הליפכס ולזלי הור־בלישה ישומו זר לראשה. שכן גוריון ישים זר פרחים לראשה של אלווירה" (106). בסופו של דבר נמצא לו מושיע

בדמותו של המייג'ור סלואקומב אתו נוסעת אלווירה לאנגליה. הקורא חופשי להחליט אם רק הסצנות בהן מופיע הזוג באנגליה מדומיינות על ידי ברנהרט, או שהמייג'ור בכלל לא היה ולא נברא אלא הוא משאלה של ברנהרט.

שלוש הפסקאות האחרונות של חלק א' מסכמות את מצבו של ברנהרט כמבוי סתום. ברנהרט אינו יכול להיענות לחיזוריה של אלווירה (84), אינו יכול לאהוב את פלשתינה (85), ואינו יכול להתקדם בחיבור מעשה ד.ש. גרגורי ולהגיע לסיפור אהבתם של ד.ש. גרגורי ואיזבלה (86).

בנקודה זו חל מפנה מכריע בחייו של ברנהרט. הוא רואה עם גוסטב את הסרט שלג'ייה ושבעת הגמדים. בשיאו של הסרט, "כשהנסיך נושק לשלגייה היא פוקחת את עיניה ויוצאת מתוך תיבת הזכוכית" (87), גם ברנהרט יוצא מתרדמה אל חיים חדשים. לאחר הסרט, בקפה עטרה, ברנהרט מדמה לשמוע את בנבנישתי אומר: "איה אמצא בבוא החורף את הפרח, ואי את אור החמה", מילים הלקוחות משירו של הלדרלין "מחצית החיים", ומסמנות מודעות חדשה של ברנהרט לזמן האוזל: "כמה שנים, ברנהרט חושב, נותרו לי לחיות?" (88). כניגוד לכל סוגי ה"חוזר חלילה" עליהם עמדנו לעיל, בולטת ביצירה נוכחותו המודגשת של המוות שהוא סופיות מוחלטת "כשקורט יהיה מת [הרי לך אמת מוחלטת]" (75). והנה, דווקא נוכחות זו קשורה למפנה ביצירה וליציאתה מן הקיפאון.

החומרה בדמותו של ברנהרט מתרככת וכמעט נעלמת בחלק ב'. ברנהרט אינו מוטרד מאיסורים ומתייחס באירוניה לאלו שעולמם מלא בהם: פרויילין שמידט (89), הרצוג, וביתר כלליות עולם ההלכה (155, 163). האזכור היחיד של הוצאת זרע לבטלה הוא תיאורו של הרצוג, אשר בזמן קידוש לבנה "לילית הזונה ארוכת השיער, באה אליו ומפתה אותו ומתעברת מן הזרע שהוא מוציא לבטלה" (137). בהקשרו, תיאור זה אינו האשמה המוטחת בהרצוג, אלא חלק מקריאה אליו להשתחרר מעול האיסורים ושלילת הגוף, במקום לומר לילדים "אל תשחקו ברחוב", לשמוע את קולה של הלבנה הקוראת לילדים לצחוק ולשחק ברחוב. הקריאה להרצוג לפרוץ את הגבול שבין איסור והיתר ולהכיר את הנאות הגוף, היא גם קריאה לחזור לימי הילדות: "לו שמע הרצוג את צליל שערותיו היה יודע שהעולם כולו גוף-הרצוג [...] 'הרצוג שלי', אישה צעירה היתה אומרת [...] ואחר כך [באלבום תמונות אחר לגמרי] היה חי שנית את ימי ילדותו" (122). זוהי הפעם הראשונה ביצירה שפנטזיה מינית נקשרת למשהו רגשי.

במקומה של החומרה מופיעה, לראשונה, שמחה. בחלקה הראשון של היצירה אין שמחה, אלא במשפט שלילה: "המראות האלה אינם משמחים את ליבו של ברנהרט ואינם מעציבים אותו" (38). במקום שמחה מופיעות מילים בעלות קונוטציה שטחית יותר. מצב רוח משופר של ברנהרט מתואר כעליצות (10), בדומה לאפיון של מקבילו הבדיוני של ברנהרט, ד.ש. גרגורי, אשר "בתוכו פנימה נתחבטה עליצות" (35). עליצות זו יורש ד.ש. גרגורי מאביו פוול העליז (55) המצטיין במעשי משובה (72) וב"חדווה ריקה" (59). שימוש ראשון במילה שמחה נעשה כאשר התוודעותו של ברנהרט אל הגברת ניווירט ממלאת את חייו באופטימיות חולפת: "לבו נמלא שמחה: איי העצים. איי, הבתים" (74). לעומת

זאת, בחלק ב' מופיע השורש שמ"ח שמונה פעמים (88, 90, 97, 102 [פעמיים], 117, 138, 159). לא תמיד ברור לשמחה מה זו עושה: "המילה אירקוטסק ממלאת את ליבו שמחה", אך הבחירה במילה שמחה מצטרפת למאפיינים אחרים של אופטימיות יחסית.

שינוי חל גם ביחסו של ברנהרט למרחב שמסביבו. ראינו שעד הפגישה באלווירה כמעט לא היה מודע לחילופי עונות השנה, לחי ולצומח. בחלקה השני של היצירה ברנהרט מעיר על בוא האביב (88) והחורף (159), מבחין בפרפרים ואף יודע להגדיר את כיוון מעופם (105), הוא מבחין גם בחמור, עורב וזיקית. לקראת סופה של היצירה הוא פוגש ארינמל, לא רק במבט אלא במגע של משחק התופס פרק שלם (159).

בחלקה הראשון של היצירה, מרבה ברנהרט לעסוק בשאלות ספקולטיביות כלליות: סיבת הקיום ותכליתו – "מדוע יש משהו בכלל" (21);<sup>28</sup> ממשותו של העבר – "היכן שמורים צלילי קולה של אמי קלרה?" (22). בחלק השני שוב איננו מוצאים את ברנהרט עוסק בשאלות כאלה. מיד לאחר אפיזודת "מחצית החיים" הוא מכריז כי: "אמת שמלומדים מבקשים אחריה אינה אלא אמת שבדמיון [הם אינם יכולים להסביר יריקה]" (89).

בניגוד לקיפאון הסטטי של החלק הראשון, החלק השני של היצירה מאופיין על ידי תנועה לקראת גאולה. ביום הניצחון על גרמניה, ברנהרט "רואה סימנים שהגאולה קרובה" (150). במבט ראשון, גאולה זו אינה מרשימה במיוחד. דברי טרומן, "אמריקה לא תשכח", בנאום הניצחון שלו מביאים את ברנהרט למחשבה: "דברים רבים כל כך משתכחים מן הלב" (153). על כך מעיר המספר: "אילו היה דמות שברומאן [ולא בשר ודם] היה ברנהרט הולך אל הבית שברחוב שטראוס ורואה שהעשבים שבחצר כבר גבהו כקומת אדם ועומד אצל השער ונזכר בדברים שאירעו שם" (154). במקום שיבה זו מן הגלות אל שער ביתו, הוא הולך לשער אחר, שער האשפות הקרוב לכותל המערבי: "איי, איי, הגאולה קרובה או שברנהרט עתיד להיקלע לקובה של זונות. ומכיוון שהגאולה אינה קרובה, ברנהרט עתיד [בכוחו של ההיקש הזה] להיקלע לקובה של זונות" (155). ואכן ברנהרט מובל אל זונה, אשר כרסה בין שיניה "וכשהוא בא עליה דומה עליו שקצה גופו נוגע בתינוק אשר בתוך בטנה ודוחף אותו קלות כשם שדוחפים ילד שיושב על נדנדה בפארק והילד צוהל ופוחד" (157). זהו, ככל הנראה, המגע המיני הראשון של ברנהרט מאז מות אשתו. תינוקה של הזונה הוא אחד התחליפים שברנהרט מוליד באופן סמלי, ובניגוד לקודמותיה, בהולדה זו אנו שומעים קול אופטימי של צהלה ומשחק, על אף הרקע הראלי הבלתי נעים, בלשון המעטה, של האפיזודה כולה.

הגאולה הסופית, שאינה ניתנת להבנה במושגים ראליים-פסיכולוגיים, מגיעה בשורות האחרונות של היצירה, כאשר ברנהרט מאזין במטבחו של גוסטב ל"והאנס פסיון", תוך כתיבת שני מכתבים, האחד לירושלים והשני לברלין.

שני המכתבים מסמנים השלמה מפויסת של ברנהרט עם חורבנו של העולם שלפני המלחמה. אכן, הכרוניקה ההיסטורית המלווה את הסיפור ניתנת להיקרא כחדירה הדרגתית לתודעתו של ברנהרט כי העולם שהשאיר מאחוריו "חלף עם הרוח" כשם הסרט שבו צופים גוסטב

וברנהרט (29). את המכתב הראשון מסיים ברנהרט במילים "האופטימיסמוס העמוק שלו שהיה, בעצם, נחלת כולנו באותן שנים" (172). מצד אחד הוא נזכר בתקופה מאושרת יחסית, ומצד אחר משתמע מן הדברים כי אין יותר סיבה להחזיק באופטימיות כזו. במכתב השני, למגדה אחות אשתו, מכתב שאין לו סיכוי להגיע ליעדו, הוא אומר: "אני משער שלא תרצי עוד לגור בגרמניה" (172) וכך מודה שלא יוכל לחזור לגרמניה, כשם שאינו יכול לחזור לילדותו ולהוריו, בהם הוא נזכר מדי פעם, ותמיד מוסיף לשמם את התואר "המת" או "המתה". לאחר כתיבת שני המכתבים –

ובמקום שהצ'לוב מביט באמו, הבתולה מרים, ואומר "ראי אישה, הנה בנך" והמקהלה שרה "ראו עכשיו את הצדיק/ בשעתו האחרונה" הוא יולד תינוק וגוסטב עומד בחלל האוויר מעל לגגות של רחביה. (172)

הקורא שהגיע לסיום היצירה יודע שהעלילה העיקרית ממוקמת בעולם מציאותי ולא בעולם על-טבעי שבו ברנהרט יכול ללדת, גוסטב יכול לעמוד בחלל האוויר, ותינוקות יכולים להיות זהים עם הולדתם לבני אדם קיימים. אולם בראייה לאחור, אירוע זה נתבשר על ידי חבלי לידה ממושכים. שלוש פעמים אנו קוראים על כאב פתאומי הפולח את בטנו של ברנהרט, ותמיד הוא קשור בהיעלמות והופעה מחדש של גוסטב.

לפעמים פולח כאב חד את בטנו של ברנהרט. הוא שואף אוויר ונושף אוויר (הוא נושם). גוסטב מופיע, אגלי טל על מצחו, כאילו לא בא משום מקום. מהי חזות הפתאום של גוסטב? מה פשרו של הכאב החד? בסופו של דבר עתיד הכול להסתיים לא בצער אלא בתוך שמחה אינ־קץ. (90)

בתוך הסחרחורת [במקום שאין תנועה] יפלח את בטנו של ברנהרט הכאב החד. גוסטב ייעלם פתאום. אבל באותה שעה [או רגע לאחר מכן] ברנהרט ירקוד כנגד אלווירה כאילו לא אירע דבר וגוסטב יעמוד אצל הפטפון. (103)

"וגם המראה הזה... הוא חושב בלבו, "גוסטב הטוב והיקר שבידו קומקום... גם המראה הזה כבר אינו אלא מראה של זיכרון". כאב חד פולח את בטנו ובאותה שעה ממש גוסטב נעלם לרגע ומופיע שוב. אבל הוא יודע שהדברים האלה מתארעים, לא בעולם של ממשות ולא בעולם של הזיה, אלא בעולם אחר. (147)

כבר בפגישתם הראשונה ביצירה, כשגוסטב נוטל את ידו של ברנהרט ומחזיק בה בין כפות ידיו, "פתאום ברנהרט יודע שצעריו על מותה של פאולה עתיד לחלוף" (9). בהקשרן המידי (בית קפה, ברנהרט מבקש קפה הפוך ושתי לחמניות) מילים אלה מבטאות השלמה עם דרכו של עולם, אך הסיום נותן להן משמעות חדשה: הופעת גוסטב היא בשורת גאולה. ציפייה ברורה יותר לסיום יש למצוא בדברים "וגם גוסטב יפליא לעשות. הוא יעמוד על הר הצופים [או הר אחר] ומישהו יבוא ויאמר 'אכן!' (115). ההר האחר הוא כנראה הר הזיתים, הקשור להסגרתו של ישו, אך גם לעלייתו השמימה אחרי תחייתו מחדש. אם הכאב החד הפולח את בטנו של ברנהרט הוא צירי לידה, שלאחריה נעלם ומופיע מחדש

גוסטב, בהקבלה ללידתו, צליבתו ותחייתו של ישו, הרי שהסיפור מסתיים באמת "לא בצער אלא בתוך שמחה אין־קץ". לסיפור הלידה, הצליבה והתחייה מצטרף נדבך נוסף, המבוסס על הבשורה על פי יוחנן. הטקסט מפנה את תשומת לבנו לרגע ביוהאנס פסיון שבו ישו, מעל הצלב, נותן לאמו את תלמידו האהוב: "ראי אשה, הנה בנך" (יוחנן יט 26). שירת המקלה "על אמו חשב והפקיד לה שומר", מבהירה כי אימוץ זה נעשה לטובת האם, הזוכה בתחליף לבן שאיבדה.

ובכן, מה בדיוק קרה לברנהרט ב־22 לספטמבר 1946, ומדוע לא יכול היה לקרות לפני כן? דרישת הסבר פסיכולוגי־ראליסטי לסיומו של ברנהרט אינה מתאימה לעקרונות העיצוב של יצירה זו, ממש כשם שאין טעם להקשות: האומנם השינוי שחל בחייו של ברנהרט הוא תוצאה של הצפייה בסרט שלג'יה ושבעת הגמדים של וולט דיסני? ברנהרט עובר תהליך פנימי, הדרגתי ועדין של שינוי לאורך מחציתה השנייה של היצירה, אך רק נס (או התערבות גסה של המספר) יכול לגאול אותו מערירותו. סיום היצירה נמנע מהתערבות כזו, ומעצב את התהליך שעבר ברנהרט כנס.

עד כה לא נגענו בדמותו של הרצוג, התופסת מקום ניכר ביצירה. בדרך כלל הוא מופיע כמוקד לרגשות שליליים של ברנהרט כלפיו באופן אישי וכלפי היהדות האורתודוקסית שהוא מייצג. הוא טרחני, בעל הופעה דוחה, חומרני, "מגס ליבו במראות שאין בהם תועלת" (61), ולדעתו של ברנהרט, "תאוות טורדות גם את מנוחתו" (47). אולם יחסו של ברנהרט אל הרצוג הוא דו־ערכי מסיבות נעלמות: "אף שברנהרט אינו זוכר מה אירע בינו לבין הרצוג הוא חש שיותר משחב הרצוג לו, חב הוא להרצוג" (8). בצד הדחייה יש בברנהרט גם חמלה ודאגה להרצוג: "האם נמצא בעולם [...] מישהו אשר יאמר: 'הזיעה הזאת והזקן הזה וכל השאר... הלא זה הרצוג שלי'" (47). ברנהרט דואג להרצוג: "צריך גם לדאוג שהרצוג לא ימות" (67) ומגן על כבודו תוך שימוש ביידיש, שפתו של הרצוג: "אבל מי שחושב שהוא דרעק, דרעק בעצמו" (74). ניתן להרגיש כי ההתנשאות היקית של ברנהרט כלפי היהודי המזרח אירופי, "גרוס שעומד על יד חנות" (84) וכלפי הרצוג דובר היידיש הנחותה (61, 138), היא רק צד אחד של עמדה מורכבת יותר.<sup>29</sup> יחסו של ברנהרט ליהדות האורתודוקסית גם הוא דו־ערכי. היא מעוררת בו התנגדות, אבל יש לו צורך בה: "תפילות אינן מועילות אבל אין להעלות על הדעת עולם בלא הרצוג" (61).

המפנה באמצע היצירה נותן את אותותיו גם בעניין זה. בשתי אפיזודות מורחבות (122, 137) יחסו של ברנהרט כלפי הרצוג מתבטא לא בתערובת של דחייה וחמלה כמו בעבר, אלא בקריאה נרגשת לשחרורו של הרצוג מעולם האיסורים אל חגיגה חושנית. "הרצוג שלי" אישה צעירה היתה אומרת [...] אחר כך [...] היה חי שנית את ימי ילדותו" (122), "לילית, הזונה ארוכת השיער, באה אליו ומפתה אותו" (137). מבחינה זו, ניתן לראות בהרצוג מעין כפיל של ברנהרט הנראה לו באור שונה עם השינויים החלים בו עצמו.

ההתעסקות המרובה, כמעט כפייתית, של ברנהרט ושל המספר בהרצוג מעוררת תהיות וקשיים. אשתו של הרצוג מבצעת, ביחידות, טקס השבעה שמטרתו להחזיר אליה את לב בעלה (64). אם המספר מדווח כאן על דברים שברנהרט אינו יכול לדעת, הרי אפיזודה זו



היא יוצאת דופן לחלוטין ביצירה. אם, כפי שמתקבל יותר על הדעת, קטע זה הוא יצירת בדיון של ברנהרט, מתעוררות שתי שאלות: מדוע ברנהרט מתעניין כל כך בחייו הפרטיים של הרצוג, ומנין הוא מכיר נוסח של תחינה-השבעה עממית בידיש?

קושי אחרון זה הוא חלק מבעיה נרחבת יותר: פרט לארון הספרים האירופי של ברנהרט, יש ביצירה גם מעין "ארון ספרים יהודי", שלא ברור למי הוא שייך, ובו ידע מפתיע במקרא, אגדה, הלכה וקבלה. ברנהרט מכיר את איסור ה"שולחן ערוך" להרהר בדברי קדושה בבית הכיסא (122). כאשר ברנהרט הולך לזונה, מופיע המשפט "המחמירים מתירים זונה לישראל ואוסרים לכהן, אבל הרמב"ם מתיר לכולם" (155). כאשר הרב יצחק אייזיק הלוי הרצוג (לא הרצוג, מכרו של ברנהרט) מבקר אצל האפיפיור, עובר במחשבתו דיון בהלכות שבת, מנוסח בלשון רבנית מובהקת, ועוד דוגמאות רבות כיוצא בזה. אם כל החומרים האלה עולים מתוך תודעתו של ברנהרט, לא ברור איך, ובאיזה שלב של חייו, רכש ידע כזה. מעניין גם כי למרות שברנהרט חי בשפה הגרמנית, הוא דובר גם יידיש, וידיעותיו בעברית מאפשרות לו לבקר בתאטרון עברי ולהשתעשע בשיבושי הלשון של מוסקוביץ' (8) וגוסטב.

אם כן, יחסו של ברנהרט להרצוג וליהדות המסורתית, והידע היהודי של ברנהרט, אומרים דרשני ומעמידים את הקורא בפני דילמה. עליו לראות חלקים ניכרים של היצירה כהשתעשעות של המחבר בחומר אקזוטי ללא הנמקה ראליסטית או אמנותית, או למלא את הפער בהשערות שאין להן כל אחיזה בטקסט.

אם נלך בכיוון השני, ניתן לשער שברנהרט הוא בן, או לפחות נכד, ליהודים אורתודוקסים, וקיבל בצעירותו מידה מסוימת של חינוך מסורתי, או שכסטודנט צעיר נחשף למדעי היהדות. להשערות כאלה אין בסיס של ממש בטקסט, אך רמז אפשרי בכיוון זה ניתן למצוא במעשה ד.ש. גרגורי. גרגורי האיום, סבא-רבא של ד.ש. גרגורי, הוא מלומד מגודל זקן ארוך, המחקה במנהגיו הזרים את אומורטג חאן ושאר מושאי מחקריו מן העבר הרחוק (36). מנהגיו של גרגורי האיום מסעירים את דמיונו של הילד ד.ש. גרגורי, והוא מזהה עצמו עם אומורטג חאן, למורת רוחה של אמו (42). ייתכן שגרגורי האיום הוא קריקטורה של למדן יהודי – אולי סבו של ברנהרט – ושבברנהרט עצמו הוקסם בצעירותו מלימוד תורה מסורתית המשחזר עבר רחוק וזר. פרשנות זו מבוססת על הקשרים בין מעשה ד.ש. גרגורי לחייו של ברנהרט. נעבור עתה לדון בקשרים אלה.

## עלילות המשנה

### מעשה ד.ש. גרגורי

סיפורו של ד.ש. גרגורי תופס 29 פרקים – כשישית מן הספר. הרעיון לסיפור עולה בדעתו של ברנהרט בתחילת 1940, אך הוא מתחיל לעסוק בו רק בתחילת 1941 ועוזב אותו, בלי שסיימו, באמצע 1943.

מדמה בנפשו שהוא סופרו של מין סיפור ריאליסטי [כגון זה שגיבורו משחית את זרעו אל תוך כיור רחצה] אבל רחשי לב עדינים שזורים בו בסיפור, כחבל דק: ד.ש. גרגורי נטל בעדינות את ידה של איזבלה וקירב אותה אל אור המנורה. 'הרי זה', אמר, 'פונגוס של העור'.<sup>30</sup>(23)

הניגוד בין ראליזם ו"רחשי לב עדינים" מודגם בפסקה זו על ידי השילוב בין "ד.ש. גרגורי נטל בעדינות את ידה של איזבלה" מחד גיסא ובין "פונגוס של העור" מאידך גיסא. שילוב זה מכין אותנו לסיפור הומוריסטי שבמרכזו פרשת יחסיהם של ד.ש. גרגורי ואיזבלה.

אולם הסיפור אינו מגיע לפרשה זו, ואיזבלה אינה מופיעה בו אלא כהיעדר "מכיוון שעוד לא פגש באיזבלה" (60). ברנהרט אינו מביא את הסיפור אל תכליתו כיוון שהוא "מבקש לצייר בנפשו את אהבתם של ד.ש. גרגורי ואיזבלה אבל אינו יודע איך יעשה זאת" (68). מסתבר כי ברנהרט אינו מצליח לכוון את מהלך הסיפור כרצונו: "ואף ששורשיו של ד.ש. גרגורי נעוצים ברוחו של ברנהרט, ברנהרט אינו יכול לכפות על ד.ש. גרגורי מה שיתארע" (42).

הסיפור עוסק בתהליך ההדרגתי בו מתנתק ד.ש. גרגורי ממשפחתו ועומד בפני עצמו. בתחילת הסיפור ד.ש. גרגורי הוא המשך אורגני של המשפחה. שמו כשמו של אחד מאבותיו שפניו דומים לשלו. סיפורי משפחה עומדים במרכז עניינו - גרגורי האיום שהוא מחקה כילד, סיפור השתתפות אביו במלחמת העצמאות של ארצות-הברית, המסביר את רגל העץ של פוול. כעלם צעיר, הוא חווה את הניגוד בין שני הוריו כפיצול באישיותו שלו, בין העליצות שירש מאביו לבין הדיכאוניות של אמו. "הוא עולה [פוול העליז] והוא יורד [יקתרונה הקודרת] ועולה ויורד ועולה ויורד" (55).

סמוך ל"מחצית החיים" מגיע ברנהרט לנקודת מפנה בסיפורו של ד.ש. גרגורי. חיילי נפוליאון מעלים באש את מוסקבה. אביו של גרגורי, פוול, נהרג ואמו יקתרונה בורחת מן העיר. יקתרונה קמה מחלום פרוע "מכסה את בשרה בחלוק אדום ומביטה [שער ערוותה רטוב] בפתיתי השלג שמעבר לזכוכית" (77). המפנה בחייו של ברנהרט נותן תנופה חדשה וסופית למעשה ד.ש. גרגורי. מכאן ואילך נעים ד.ש. גרגורי ויקתרונה בכיוונים חדשים ונפרדים. במקביל לניצחון הרוסים על הגרמנים בסטלינגרד (88), נסוג צבא נפוליון ממוסקבה הבושרת (91). יקתרונה נעשית לאהבתו של אוסיפ בוזה, ארכיטקט הבונה מחדש את מוסקבה השרופה. ד.ש. גרגורי עוזב את אמו ונסוע לפרז, לחפש שם את ייעודו. "אהבתו של ד.ש. גרגורי לאיזבלה חבויה עמוק בתוכו ועל כן קשה להגות בה, אבל אפשר גם אפשר להרהר במעטפה החיצונית של הגוף" (100), וכך ד.ש. גרגורי מתמחה בדרמטולוגיה. כאן מתפוגג הסיפור אל תוך דיון פילוסופי. ברנהרט זונח אותו ומתחיל לחבר את מעשה קובאץ' וקלרמן.

למעשה ד.ש. גרגורי קשרים רבים עם חייו של ברנהרט עצמו. מסיפור ילדותו המוקדמת של ד.ש. גרגורי (36) עובר ברנהרט לזיכרונות ילדותו שלו ולהוריו שמתו (37), בהתאם

להקבלה העיקרית והחוזרת שעל פיה ד.ש. גרגורי הוא ברנהרט, פוול הוא אביו זיגמונד, ויקתרינה היא אמו קלרה. בדומה לברנהרט, ד.ש. גרגורי הוא בעל חזות רצינית וחוש הומור מוסתר. ד.ש. גרגורי תולה זאת בטבעם המנוגד של שני הוריו: "אמי נתלבשה בי מן הפנים החוצה, ואבי מן החוץ פנימה" (35).

אולם מעשה ד.ש. גרגורי אינו "רומן מפתח" עקבי. הקשרים בין הדמויות הבדיוניות לדמויות בעלילה הראשית משתנים בהתאם לנסיבות חיבור הסיפור. מבחינה זו, יקתרינה היא הדמות הרב-תכליתית ביותר, המקבילה ללא פחות מחמש דמויות בעלילה הראשית: הרצוג, ברנהרט, פאולה, קלרה ואלווירה.

מקדרותה של יקתרינה (46) הרומזת ליחסיה המתסכלים עם פוול, מובילה הפסקה הבאה למילים "תאוות טורדות גם את מנוחתו של הרצוג [הוא מין אלמנה]. [...] הוא עף [מעופו שונה ממעופה של יקתרינה] ממקום למקום" (47). יש כאן הקבלה משולשת: יקתרינה היא הרצוג, אך היא גם ברנהרט, שדווקא הוא, ולא הרצוג, אלמן אשר "ראשו מלא מראות פריצות" (21), ו"בשרו [...] קרעים קרעים" (66). ואם יקתרינה היא ברנהרט, הרי פוול הוא פאולה, אשתו המתה של ברנהרט. זאת כיוון שיקתרינה האלמנה חיה בעולם שחסרונו של פוול הוא המאפיין העיקרי שלו: "בלא פוול, כל המראות שיקתרינה רואה הם מראות חסרי-פוול [עולם בלא פוול הוא עולם חסר-פוול]" (77), ואילו ברנהרט חי בעולם חסר-פאולה: "מכיוון שאבד לו דבר אחד הוא מואס בכל הדברים [שום דבר איננו פאולה]" (70).

יקתרינה קשורה גם לפאולה ולקלרה, אמו של ברנהרט: "יקתרינה היא שלד דמיוני שבחורי עיניו תינוק שבדמיון. ופאולה, ברנהרט חושב, היא שלד של ממש שבחורי עיניו תינוק דמיוני וגם אמי קלרה, הוא חושב, והתינוק שהייתי אני" (54). ולבסוף, יקתרינה מקושרת גם לאלווירה ניווירט, מכיוון שברנהרט מחבר את הפרק על חלומות התאוה של יקתרינה (77) תוך שהוא עומד בחנותו של שרשבסקי ואלווירה, שקרפיון רוטט בסלה, מנסה לצוד אותו ברשתה.

העיסוק במיניוּתה של יקתרינה לאחר מותו של בעלה, מאיר צד בדמותו של ברנהרט שרק נרמז בעלילה העיקרית.

האם היתה בה כבר ביקתרינה שלא נעה, התנועה שתבוא? ואם רצתה לנוע, האם רצתה גם ברצון הזה? איי, איי, יקתרינה פושקת רגליים. אסור לקטרג עליה. קודם שפשקה רגליים לא פשקה ואחרי שפשקה רגליים לא פשקה. איש אינו מבין את השינויים האלה. (93)

דברים אלה מזכירים לקורא כי פרק שלם, המתחיל בשאלה "האם היו מאהבים ליקתרינה?" (52) מעלה ספקות בקשר לנאמנותה של יקתרינה לבעלה בחייו. הסיבה לעניינו המיוחד של ברנהרט בשאלות אלה מופיעה בעלילה העיקרית רק במרומז. כאשר ברנהרט חושב: "ארור הגרמני [אביו המסכן, זיגמונד] שאומר 'יה' ואמר 'ניין' כאילו הבשר אינו חציר" (61), הרי "הגרמני" נקרא כשם עצם גנרי והמילים שבסוגריים מנותקות מהקשר. אולם ייתכן

ש"הגרמני" שזיכרוננו מעורר בברנהרט חמלה על אביו הוא אדם מסוים, שברנהרט נזכר בו לקראת סוף הסיפור:

מראות ישנים עולים ברוחו. אמו קלרה, גופה אריג דק, במסדרון אפל וכחוף, באור השמש, גרמני. קלרה אומרת "קומן זי ביטה מיטוין" והגרמני מניד ראש. (147)

האם היה זה בחייו של זיגמונד, או אחרי מותו? ייתכן שברנהרט עצמו אינו יכול לענות על שאלה זו, וספקותיו באשר לנאמנותה של אמו מתבטאים בסיפורה של יקתרנה ובתגובות הנרגשת לנאומה של רוח האב בהצגת המלט (166).

### מעשה קובאץ' וקלרמן

סיפורם של קובאץ' וקלרמן תופס 15 פרקים שהם כעשירית מן הספר. סיפור זה שייך למחצית השנייה של היצירה: ברנהרט מחבר אותו במחצית השנייה של 1944, כשברקע נשמעות החדשות על התמוטטות גרמניה מול בנות הברית. הסיפור מתחיל בזיכרון של סרט ראינוע שראה ברנהרט בילדותו. מותו של קובאץ' הזקן על מסילת הברזל בסרט הוא "הצער הראשון" שהטביע את חותמו על ברנהרט. ברנהרט חושב: "קובאץ' הזקן צריך לאמץ את כל כוחות הנפש כדי שהרכבת תעצור" (126). הוא מדמה כי קובאץ' מצליח לעצור את הרכבת בכוח מבטו, ואחר כך נכנס בשיחה עם נהג הקטר שברנהרט מכנה בשם קלרמן.

קלרמן אומר: "גם אבי ידע להפנט אבל רק כוכבים", וקובאץ' אומר: "אבי היה נגר פשוט אבל אמי היתה אשה רוחנית" (126). על בסיס שני משפטים אלה, כביכול, רוקם ברנהרט שתי עלילות מקבילות העוסקות בילדותם של אביו של קלרמן ושל אמו של קובאץ'. הם חיים בשני כפרים הונגריים המרוחקים זה מזה שבע פרסאות, ורק ברנהרט כמספר מודע לנקודת השקה בין סיפוריהם: אביו של קלרמן הולך מביתו עד בית אמו של קובאץ', "ושם, בלא שידע למה, הוא מקיף את ביתו של אדם הורוואת שש או שבע פעמים" (140). ברנהרט מגשים כאן, כיוצרו של בדיון, את שאיפתו לראות את הסדר הנכון שנעלם מעיני האדם, ולאחד את מה שנראה כנבדל. זאת הוא עושה על ידי כך שהוא –

מושך קו סמוי מקודקודו של הילד השמן מקיש־קר [אביו של קלרמן] עד לכוכבים ומשם [כלומר מן הכוכבים] הוא מושך קו אחר עד לעליית הגג של אדם הורוואת, בנובי־סאד. שני הקווים הופכים [בשל המרחק הרב בין הונגריה לשמים] לקו אחד. ואף שמן המדרגה העליונה כל הדברים שווים, הרי למטה, בקיש־קר עצמה, דבר נבדל מדבר בבהירות רבה. (139)

הפעם, בניגוד למה שארע בחיבור מעשה ד.ש. גרגורי, מצליח ברנהרט להשלים את הסיפור ולהביאו אל תכליתו: לידתו של קובאץ' הזקן, פיצוי לצער הראשון.

כאשר הילדה הצוענייה הרה ללדת, הבריות חושדים שאדם הורוואת הוא גם אביה של הילדה וגם אבי בנה (132, 142), אולם אחד משיכורי נובי־סאד מכריז: "יימח שמו של מי

שאומר שאדם הורואת תקע. כבר היה פעם דבר כזה. התינוק קדוש ואמו בתולה" (142). קובאץ' הנגר נושא את הילדה לאישה ומאמץ את בנה, שיגדל להיות קובאץ' הזקן. פרודיה זו מטרימה את סיומה של היצירה, שבו נעשה שימוש אחר לגמרי בסיפור לידתו של ישו.

## ה. במשקפת: הסיפור

לאחר שעסקנו במוטיבים הבולטים בטקסט ובעולמות הבדיוניים שהוא מעמיד, נתרחק עוד מן הטקסט. ברנהרט מספר סיפורים שונים, חלקם בדיוניים, חלקם היסטוריים, אך מי מספר את סיפורו של ברנהרט?

הקריאה שהציתי כאן, צמצמה למינימום את נוכחותו של המספר ושיעבדה אותו לברנהרט. אכן, המספר צמוד לנקודת התצפית של ברנהרט ומוסר את מחשבותיו בין במבע ישיר<sup>31</sup> ובין במבע עקיף חופשי. אולם, כאשר אנו מעלים את טיבו של המספר כשאלה בפני עצמה, מתברר שיש שלוש תופעות בטקסט המעניקות למספר נוכחות בולטת יותר: עירוב רמות סיפוריות, הערות ישירות של המספר, הצהרות ארס־פואטיות.

עירוב הרמות הסיפוריות מתון יחסית למה שנעשה בכמה יצירות מודרניות ופוסט־מודרניות, וניתן למצוא לו הסבר הגיוני בדרך כלל, ובכל זאת הוא מפנה את תשומת לב הקורא לכך שמדובר בסיפור שמאחוריו מספר. קודם כול, לברנהרט עצמו יש מעין מודעות להיותו חלק מבדיון. כאשר הוא נכנס לשגרת חייו החדשה כאלמן, הוא חושב: "עוד מעט אהיה למין דמות בתוך סיפור שקרוי ריאליסטי" (12). ניתן להבין שברנהרט מתכוון "אהיה כמו מין דמות". קשה יותר להסביר כיצד ברנהרט שואל: "אם ד.ש. גרגורי מצוי בראשי, בראשו של מי מצוי אני?" (35). מאידך גיסא, יש התבטאויות השוללות את בדיוניותו של ברנהרט: "הוא חושב: 'לו הייתי אדם שבדמיון לא היה הכאב שאני חש ממשי כל כך'" (70). ובאופן מפורש עוד יותר: "אילו היה דמות שברומאן [ולא בשר ודם] היה ברנהרט הולך אל הבית שברחוב שטראוס" (154). אבל מאחר שאינו דמות שברומאן, הוא הולך לשער האשפות לחפש זונה. הערות כאלה מבליטות עוד יותר את היותו של ברנהרט אדם שבדמיון, ומעוררות את השאלה: בדמיונו של מי?

גם הדמויות בעלילות המשנה מודעות לעתים להיותן בדויות: "לימים יחשוב ד.ש. גרגורי [כאילו הוא מצוי בתוך דפי נובלה שהוא עצמו כתב]: כשראיתי את איזבלה שמעתי קול משק כנפי פרפרים" (60). דוגמה מפורשת יותר: "כל כוחות הברש והרוח נסתבכו ביקתרינה אבל פוול אינו יכול להתאכזר אליה ולומר 'הלא את ואני איננו אלא דמויות בדמיונו של יוצר הפכפך'" (59). היוצר ההפכפך הוא ברנהרט, והערתו של פוול המבדילה, לכאורה, בין המעמד האונטולוגי של פוול לזה של יוצרו, מזכירה לנו שגם ברנהרט קיים רק בדמיונו של יוצר אחר.

ערבוב מסוים קיים גם בין הרמה הסיפורית הראשית לבין עלילות המשנה. כאשר ברנהרט מוצא רשימת קניות שהשאירה פאולה, הוא חושב כי צריך "ש.ש. גרגורי ילך אל רוכל

ירקות ויקנה מה שרשמה איזבלה" (25). ברנהרט מזהה את פאולה המתה עם איזבלה, דמות המופיעה (נעדרת, בעצם) במעשה ד.ש. גרגורי. כך גם לגבי עלילות המשנה הקצרצרות, המרחיבות את הכרוניקה ההיסטורית: בפגישת מלכי אירופה הגולים בלונדון "מלך אלבניה [שנפגש פעם במוסקווה, עם ד.ש. גרגורי] לוגם לגימות גסות" (26). פגישה של אחמד זוגו מלך אלבניה ההיסטורי וד.ש. גרגורי הבדוי מערערת לא רק את ההבחנה בין רמות אונטולוגיות אלא גם את הכרונולוגיה ההיסטורית. ביום הניצחון על גרמניה ברנהרט מדמה בלבו שעוד מעט "קובאץ' הזקן יגלוש על נבל במורד רחוב הנביאים" (150). בפרק הפותח במילים "אבל כשהירח הוא קו דק, יקתרינה רואה קו דק" (53), עובר הטקסט ומונה, ללא משוא פנים, בין אלה שרואים קו דק, את החיים, המתים, והבדויים: ברנהרט, ידידו גוסטב והרצוג, הוריו זיגמונד וקלרה, אשתו פאולה, ויציירי דמיונו יקתרינה, פוול, וד.ש. גרגורי.

כמה הערות בטקסט שייכות למספר בעל דרגת מוחשיות<sup>32</sup> גבוהה ביותר, כזה שיש לו דעות ורצון משלו. המספר משתף את נמעניו בלבטי יצירה כבר בפרק השני כאשר הוא שואל: "מה אפשר לספר על ילדותו של ברנהרט?" (2). ההערכה "על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט. לפעמים אוחזת פליאה בברנהרט עצמו" (3) היא בהכרח של המספר ולא של ברנהרט, משום שאחרת אין משמעות לסיום "ברנהרט עצמו". פחות ברור של מי ההערכות במובאה הבאה: "למראית עין ברנהרט נטול ערך [אבל באמת הוא, כמו שאומר הקצב, 'אזא מין גיט שטיקל פלייש אז עס מאכט נישט אויס ווי מען שניידט']" (12). גם משפטי ה"צריך" האנונימיים המופיעים ביצירה מרמזים כי למספר ערכים ורצון משלו. המבעים הפרולפטיים בטקסט, המסופרים, שלא כרגיל, בזמן עתיד, מוסיפים למוחשיות המספר. אנו רגילים להתעלם מן האנושיות של קול המספר סיפור בזמן עבר או הווה, אך הקול האומר "אבל ברנהרט יזכה [בסופו של דבר] להיקבר בפלשתינה" (57) או "וגם גוסטב יפליא לעשות. הוא יעמוד על הר הצופים" (115) הוא קול של מישוהו.

נוסף לכך מופיעות ביצירה שלוש הערות המתפרשות בנקל כהצהרות ארס-פואטיות. על פי פירוש כזה, שלושתן מטילות ספק באפשרות לספר את הסיפור הזה, או כל סיפור המתיימר לחדור לתוך נפש הדמויות.

על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט. (3)  
 אי אפשר לדעת מה שגוסטב חושב. ראשו אינו עשוי זכוכית. (117)  
 אי אפשר לדעת מה שגוסטב רואה אבל כשמביטים בעיניו רואים לאן הוא מסתכל.  
 (135)

בתוך העולם הבדיוני של היצירה, ההערה הראשונה היא מובנת מאליה: איש אינו יכול לברוא אדם. ואילו בעולם המציאות, שבו "ברנהרט" הוא יצירה ספרותית, אין הערה זו נכונה – איש אחד (יואל הופמן) עשה ברנהרט. איזו משמעות יש להצהרות כאלה בתוך יצירה המתיימרת לחדור אל תודעתו של ברנהרט ממש כאילו היה ראשו עשוי זכוכית?

אם כן, הסיפר של "ברנהרט" מכיל אותות של מתח או התלבטות. המספר אינו מזוהה, ואינו משתתף בסיפור המעשה, אך נוכחותו פורצת אל פני השטח מדי פעם, כשהיא מבטאת ספקנות ואי־נחת ביחס לאפשרות ליצור עולם דמוי־מציאות ולתחום אותו בקווים ברורים.

הבנת משמעותו של מתח זה תתאפשר אם נקרא את היצירה באופן שונה מזה שהצעת עינינו. נוכל להניח שהמספר מדווח לנו לא רק על ברנהרט, אלא על תהליך יצירת "ברנהרט"<sup>33</sup>. הדו־קוליות שיוצרים הסוגריים, המתח שבין הפרט להכללה, בין המוחשי למופשט, מקבלים בקריאה כזו פירוש שונה. היא מעידה על פיצול, לא בדמותו של ברנהרט, אלא בדרכו של המספר.

על פי קריאה כזו, הצילום המופיע על פני עמוד שלם בתחילת הספר, הוא נקודת המוצא. המספר נתקל בצילום ישן של גבר בגיל העמידה, יושב, לבוש בקפידה. לא ברור איך לפרש את הבעת פניו. דאגה, דיכאון, או סתם פיזור נפש? עיניו מסתכלות הישר בעיני המתבונן בצילום. תחת השפעתו של צילום זה מתחיל המספר ליצור את הסיפור, כשהוא מסתייע בכרוניקה של מלחמת העולם השנייה, התקופה המשוערת של הצילום. נראה שעל האיש המצולם עברה חוויה קשה, והמספר מנסה להבין את משמעותה. הוא מתחיל לרשום: "אחרי שאישתו מתה חשב ברנהרט: העולם הוא אינסופי" (1). "מה אפשר לספר על ילדותו של ברנהרט?" (2) הוא שואל, ומנסה לצייר תמונות ילדות. כשהוא מוצא את עצמו כותב משפט כמו "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט שהכול עתיד להתרחש מעצמו", מסתבר לו שהפליג מן הפרט אל ההפשטה והוא מוסיף סוגריים: "אז, לרגע, היה נדמה לברנהרט [הלבישו אותו במכנסי עור שקרויים ניקרבוקר] שהכול עתיד להתרחש מעצמו" (2). מיד לאחר מכן מובעות פליאה ואפיסת כוחות: "על אף אלמנותו ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט" (3).<sup>34</sup>

גם השימוש בהווה סיפורי (ובעתיד במבעים הפרולפטיים) מקבל פירוש שונה מזה שניתן קודם. הוא חושף את העובדה שהסיפר הוא בז־זמני עם לידתו של העולם הבדיוני שהוא מציג. המספר יוצר וכותב עולם זה עכשיו. הוא משתף אותנו בחבלי הלידה של עולם זה וחושף בפנינו התלבטויות וספקות ביחס למעשה היצירה.

הקול שבתוך הסוגריים מבטא דחף לחדור פנימה, אל תוך העולם הבדיוני ואל תוך נפש הדמות, לגעת בדברים ללא חציצה. זוהי אי־נחת ממעשה הכתיבה הדורשת "לשיר את הפרטים המצטרפים, לא את הסכום". מידת ההצלחה, או האפשרות, לעמוד בדרישה כזו, תישאר תמיד מוטלת בספק, ושלוש ההערות הארס־פואטיות הנזכרות לעיל משקפות יחס ספקני, ואולי הסתייגות, של המספר ממה שהוא עושה: חיבור סיפור ריאליסטי מתוך עמדת שליטה של מספר בעל עודף ידיעה. הפתרון הניתן ביצירה ברנהרט לבעיה זו הוא חשיפת פעולת היצירה לעין הקורא, המעצבת יחס שוויוני יותר בין המספר לדמות. לא יחס דיאלוגי במובן של בכטין, המדגיש את עצמאות הגיבור מול המחבר,<sup>35</sup> אלא עירוב של תודעות ורצונות, הקרוב לתפיסה הרומנטית של הזדהות מתוך אמפתיה (Einfühlung). הסיפור מסופר בגוף שלישי, אך הגבול בין המספר והדמות מיטשטש. משפטי ה"צריך ש"

והגידופים המרחפים בחלל היצירה, מנותקים מן הסובייקטיביות של ברנהרט, משקפים ערבוב רצונות של המספר והדמות, שכל אחד מהם משועבד, כביכול, לחברו.

## 1. הערה טלסקופית: ברנהרט כאודיסאוס

נותר לנו מבטה של הספרות ההשוואתית: ברנהרט במסגרת ובהשוואה למכלול יצירתו של הופמן, לספרות העברית, לספרות העולמית המודרנית, לספרות בכלל... אין גבולות למבט הטלסקופי, מה שעושה אותו לבעייתי מכל המבטים, וגם מסביר את הפופולריות שלו. אסתפק כאן בהערה קצרה על הקשר בין ברנהרט, ויצירות אחרות של הופמן, לבין האודיסאה.

היצירה אינה מכילה אלוזיות משמעותיות להומרוס,<sup>36</sup> אך סיפורו של ברנהרט משחזר את תבנית האודיסאה – גיבור שהורחק מביתו, מאשתו ומבנו, מתאמץ לשוב מן הגלות ומגיע למחוז חפצו לאחר תלאות, פיתויים ומאבק. כדרכה של אודיסאה מודרנית, היחס למודל העתיק הוא בעייתי. נשמר העיקרון של תנועה שיש בה שאיפה לשיבה מגלות ומפירוד, אך הסיפור מסתיים בהגעה למחוז החפץ מתוך ויתור עליו. בפרק הסיום, המתרחש ביום אקוינוקס הסתיו בו "ההוויות הטבעיות מתאזנות" (172), ברנהרט משלים עם מות אשתו פאולה, עם אבדן ביתו שברחוב שטראוס ומולדתו, גרמניה. כפיצוי לבן שלא נולד לו, מוליד ברנהרט הערירי את גוסטב היתום. עם זאת אין זה סיום של אירוניה מרה וייאוש ("שיבה מאוחרת") אלא סיום אופטימי, המשרה על הקורא הרגשה כי ברנהרט הגיע, אולי בפעם הראשונה בחייו, הביתה.<sup>37</sup>

וריאציות שונות על התבנית האודיסאית תופסות מקום חשוב ביצירות נוספות של יואל הופמן.<sup>38</sup> ב"קצכן",<sup>39</sup> התפקיד הפעיל – ונקודת המבט – היא של טלמכוס. הילד הקטן "קצכן" עובר מיד ליד, מן הדוד ארתור לדודה אופנהיים, ממנה למאכס ההונגרי ואביגיל, עד שהוא מגיע למוסד חינוכי בקיבוץ. כאן קצכן לוקח את הזימה לידי ויוצא למסע הרפתקאות שבסופו הוא מוצא – בלא שחיפש – את ארנסט אביו, אותו הוא זוכר בקושי. כפי שידוע מראש לקורא, האב מאושפז בבית חולים פסיכיאטרי. האב והבן משתלשלים מבעד לחלון בית החולים ויוצאים למסע מחודש וחסר מטרה. מבחינת דרכו של עולם המציאות, אין ספק שמסע זה הוא קצר טווח. רשויות החוק והבריאות יפרידו במהרה בין הילד הקטן ואביו חולה הנפש. אולם הסיפור מסתיים לא בפירוד, אלא בפגישה משמעותית. בסיומו של הסיפור, שלאורכו תופסים כיווני המבט של הדמויות השונות מקום מרכזי, מבחין קצכן כי אביו מביט בו בפעם הראשונה.

אחר כך הביט בקצכן. וכשהביט קצכן בעיניו של ארנסט נעתקה נשימתו. "עיני אבי רואות!" חשב קצכן. הוא ידע שפורענות גדולה ממשמשת ובאה אבל לבו רטט מאושר. "וייסט דו והר איש בין?" שאל קצכן את אביו. "יה", אמר ארנסט, "קצכן".<sup>40</sup>

מה שלומך דולורס,<sup>41</sup> כמו יוליסס של ג'ויס, הוא מסע מעגלי, במשך יום אחד, דרך רחובותיה של עיר. המספרת יוצאת בבוקר מביתה, ובסיומו של המסע אוספת את בנה מגן הילדים.



המפגש בשער הגן בין האם לבנה בא בסימולה של הכנה דרמתית וארוכה המעניקה לו ערך מיוחד.

רגלי כואבות מן המסע הזה.

אנחנו עומדים פנים אל פנים כמו גרמי השמים שחוזרים לנקודת ההתחלה. התפוצצות גדולה הרחיקה אותנו זה מזה אבל עכשיו אנחנו קרבים כמו שני צוארים של פלמינגו.<sup>42</sup>

המפגש הוא בעצם משולש, מכיוון שמאחורי המספרת עומדת בתה, שבאה גם היא לאסוף את אחיה הקטן מן הגן. האם במקרה, או בטעות? "אי אפשר לדייק בדברים האלה".<sup>43</sup>

אפרים, גיבור הספר בעל אותו שם,<sup>44</sup> עוזב את ביתו ואת אשתו. סמוך לסיום הספר, ללא נימוק והכנה מוקדמת, הוא יוצא לדרך חזרה.

בראשון באפריל אפרים נוסע לבת גלים ונכנס לרכבת שעומדת שם כדי לנסוע לתל אביב.

אלא שהרכבת שאפרים נכנס אליה נוסעת צפונה ומכיון שהוא אינו מביט בחלון הוא מבין רק בעכו שטעה.<sup>45</sup>

אפרים משוטט בשווקים ובנמל של עכו, והסיפור אינו מבהיר חד־משמעית אם הוא יצא שוב לדרך אל ביתו, "ואם הקורא רואה את הראש היחידי הזה בעכו הוא ודאי מבין: אדם חוזר לאדם. אדמה לאדמה ושמים לשמים".<sup>46</sup>

## ז. סוף הדרך, ודכים אחרות

ברנהרט זכה לשבחים רבים, אך נתפס כיצירה קשה להבנה. המבקרים מרבים לציין את חוסר הקוהרנטיות של היצירה, את היותה מנוגדת למוסכמות וציפיות. גרשון שקד קובע שזהו "רומן בתצלומי רגע" המגלה השקפה שהמציאות היא "שרשרת של נקודות שיא",<sup>47</sup> ואילו מבקרים אחרים אינם רואים את ברנהרט כרומן כלל.

דן מירון מאפיין את יצירתו של הופמן לאחר פרסום "קצבן" ועד 1992 (כלומר את ברנהרט וכריסטוס של דגים) כ"פרוזה שבה מתנתקות המטונימיות מכל הקשר ונעשות על כן אנטי־מטונימיות, קטעי מציאות קונקרטיים למדי אך בלתי מקושרים זה בזה ובלתי מלמדים [...] אלא שבחלל זה מתרחשים דברים שונים ומשונים, זרים ומזוירים זה לזה בעת ובעונה אחת, ולבו־זמניות זו שלהם אין שום משמעות [...] העובדה שדברים אלה הם גם בעלי אופי מטונימי־חברתי ספציפי (היקים בארץ ישראל המנדטורית וכו') אינה נוטלת דבר מן הריחוף ואי־ההתקשרות שלהם".<sup>48</sup> חנה הריציג טוענת כי היצירה מתסכלת ציפיות, שוברת מוסכמות, הופכת היררכיות, אקראית, חסרת סינון, מנתצת את "המוסכמה הבסיסית לפיה ניתן לייצג בספרות דמויות, עלילה, דיאלוגים, מרקמי

יחסים".<sup>49</sup> ניילי שרף-גולד מעידה כי ניסתה לעקוב אחרי "תולדותיהן של דמויות, לגוליהם של מוטיבים" והעלתה רק "קצות חוטים שמיאנו להובילני לגאולה".<sup>50</sup> דוד גורביץ' מעמיד כבסיס להבנת עולמו של הופמן את ההנחה כי "קצרה ידה של השפה להעמיד מודל קוהרנטי שיוכל לדווח באופן לוגי, רציף ועקבי על מצב הדברים בעולם". לגבי ברנהרט בפרט, הוא קובע כי "ראיה כוללת מעין זו אותה אנו מתבקשים לשחזר מן ההבזקים האפוריסטיים, הקרנבליים והביוגרפיים המרצדים כאן, אינה אפשרית אלא באמצעות הצגתה כפאסטיש, חיקוי נלעג ומנותק של חומרים הטרוגניים שאינם יכולים לייצג את 'הסגנון' של היצירה, את הכוללות של הסובייקט שעומד במרכזו (האם ברנהרט הוא קריקטורה מודעת של עצמו?)".<sup>51</sup>

אם אין קוהרנטיות ביצירה, קשה לדבר על התפתחות או מפנה. אריאל הירשפלד קובע כי ברנהרט הוא טקסט "המממש ומביע בדבריו ובמבנהו את הדפרסיה הקולוסאלית הטוטאלית והמתפשטת של אדם אחרי מות",<sup>52</sup> מצב הנמשך, לדעתו, לאורך כל היצירה. הירשפלד מצביע על נקודת שיא בסיום היצירה: המכתב שבו עונה ברנהרט כי אינו קרוב משפחה של לדוויג שטיין. מכתב זה "עוסק בזהותו של ברנהרט שטיין במובן הפשוט והחותך ביותר: אני לא הוא".<sup>53</sup>

בהיעדר עלילה ודמויות, מוצאים כמה מן המבקרים בברנהרט אחדות המבוססת על עיקרון אסתטי, פילוסופי או היסטורי. הרציג מנסה למצות מתוך היצירה עמדות בשאלות פילוסופיות: גוף ונפש, מציאות ולשון, ראייה אנושית סובייקטיבית וראייה מדעית של העולם. שרף-גולד מחפשת מפתח להבנת היצירה בתרבות המזרח הרחוק. לדעתה, שורשי כתיבתו של הופמן במסורת היפנית של "הליכה בעקבות המכחול" ושל שירי הייקו. כדוגמה לשיר הייקו ברנהרטי מובא: "אוי לי, אדון צ'ווירן, אֵיה אמצא בבוא החורף את הפרח וְאֵי את אור החמה?" (87). שרף-גולד מוצאת כי "הכאב מעוצב במינימליזם ובאנדרסטייטמנט התואמים את חוש היופי היפני". לדעתה, ברנהרט חותר לקראת גאולה אישית: "חתירה השואבת ממקורות בודהיסטיים [...] אף על פי שהפילוסופיה של המזרח הרחוק אינה מוזכרת בפירוש בספר בעוד שלמקבילתה המערבית נוכחות מופגנת, אין ספק שהמחשבה הבודהיסטית והזן-בודהיסטית מועדפות על ידי הופמן".<sup>54</sup> שקד רואה מסר היסטורי-חברתי ביצירה: הגיבור "תובע את זכותו של המיעוט הקשור לתרבות אירופה [...] מתעב את המהגרים המבקשים להתבולל ואינם נאמנים לזהותם האירופית [...] זו הצדקה פיוטית של יוצא הדופן האירופי בחברה הנעשית יותר ויותר לוונטינית".<sup>55</sup>

הדרך בה הלכתי במאמר זה הובילה למסקנות שונות. אחזור ואזכיר את עיקרן. בניגוד לטענות על שירת ציפיות, אקראיות וחוסר קוהרנטיות, ראינו כי יש ביצירה עלילה, המורכבת מכמה צירים מקבילים, וביניהם קוהרנטיות הדוקה. העלילה העיקרית אינה מרחפת בחלל ריק. היא מקיימת יחס משמעותי עם המקום והזמן הספציפיים בהם היא מתרחשת. יש ביצירה דמויות, ועל אף המסגרת המצומצמת, יש למרכזיות שביניהן אפיון מעמיק. יש בעלילה, ובדמותו של ברנהרט, התפתחות. במרכז היצירה מפנה דרמתי המחלק אותה לשתי חטיבות מובהקות, והיא מסתיימת באפואזוה. הצבעתי, כמיטב יכולתי, על

אלוזיות ביצירה. ראינו כי אין הן בגדר קישוט אלא קשורות לטקסט באופן הדוק וממלאות תפקידים משמעותיים. היצירה אכן מרבה לעסוק בשאלות של סיבתיות ואקראיות, סדר ואי־סדר, אך אין היא אדישה לניגודים אלה, קל וחומר שאינה מעלה את האקראיות על נס. כן ראינו כי למחבר המובלע ערכים מסוימים וברורים, ובראשם העדפת המגע עם העולם ועם האדם האחר על פני הסתגרות בתוך האני.

ראינו כי הטקסט כולו כתוב בשני קולות, שלהם מאפיינים מובהקים. כפל זה, הנוצר על ידי שימוש בסוגריים, ניתן להתפרש כפיצול בדמותו של ברנהרט או כשניות בעמדתו של המספר. כמו כן ראינו כיצד ניתן לקרוא את היצירה קריאה ארס־פואטית, כמכילה דיווח על כתיבתה.

שני הקולות בהם כתוב הספר מבטאים מאבק דרמטי, בתוך ברנהרט ובתוך המספר שלו: מצד אחד, הנטייה להתרחקות, הפשטה והכללה, ומצד אחר הדחף להסתכל מקרוב, לצייר תמונה מוחשית, לגעת. היצירה נותנת עדיפות למבט הקרוב. בהתאם לכך, ניסיתי להימנע מלהתאים את היצירה לתבניות מוכנות מראש ולתת עדיפות לקריאה צמודה ומפורטת בטקסט, קריאה המגלה כי ברנהרט הוא מלאכת מחשבת.

ירושלים

## הערות

- 1 יואל הופמן, ברנהרט, ירושלים: כתר, 1989. ציטוטים ללא ציון המקור שאולים מספר זה.
- 2 במחקר הקוגניטיבי של הקריאה מבחינים בין תהליכים של קריאה מלמעלה למטה (top-down) וקריאה מלמטה למעלה (bottom-up). ראו, למשל, Rolf A. Zwaan, *Aspects of Literary Comprehension: A Cognitive Approach*, Amsterdam: John Benjamins, 1993. הקריאה מלמטה למעלה מקבילה במידה רבה למהלך שעל פיו ערוך המאמר. עם זאת, הסיפור שאני מספר כאן על קריאת היצירה איננו מוצע כתיאור ראליסטי של תהליך קריאה ממשי. קורא של טקסט ספרותי, או כל טקסט אחר, מביט בו בכל רמות המרחק בזמנית, ומשתמש בכל אחת מהן כדי להקיש על האחרות.
- 3 במסגרת זו אוכל לדרון רק בחלק ממה שמגלים מבטים אלה. מדי פעם, במקומות נחוצים, אף אחרוג מסדר התנועה שקבעתי. ממילא מוכן כי המעבר בין רמות המבט השונות הוא רציף, וניתן לחלוק על הגבולות שקבעתי ביניהן.
- 4 "זרם תודעה" הוא טכניקה סיפורית שבה נרשמים מחשבות, תפיסות, דימויים ורגשות של דמות שלא מפי מספר (כביכול), אלא באופן בלתי אמצעי המחקה את נוכחותם החיה בתודעת הדמות. תת־סוג של טכניקה זו הוא "מונולוג פנימי" ("זרם תודעה מצוטט") המשתמש רק במרכיב אחד של זרם התודעה: מחשבות מנוסחות כרצף מילולי המכוון אל נמען פנימי. ניתן לקרוא חלקים מסוימים מברנהרט כמונולוג פנימי, אך בדרך כלל לא פסקאות שלמות.
- 5 החפיפה בין הפונקציות מסבירה כיצד המספרים שאני נוקב מסתכמים ביותר מ־100 אחוז.
- 6 הפניית תשומת הלב לאופיים האיקוני (ולא רק סימבולי, כלומר הסכמי בלבד) של מבנים תחביריים ומורפולוגיים היא התפתחות מאוחרת יחסית בבלשנות. איקוניות תופסת מקום מרכזי

- בבלשנות והקוגניטיבית, וראו, למשל, David Lee, *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Melbourne: Oxford University Press, 2001.
- 7 כשישית מן הסוגריים ביצירה מכילים הסבר נחוץ והגיוני. כאלה אינני דן כלל.
- 8 המונחים לסוגי ייצוג הדיבור על פי שלומית רמון קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 106.
- 9 אני משתמש במילה מוטיב כמובן של "מילה, ביטוי, רעיון או תבנית החוזר ביצירה מספר פעמים" (אשר ריבלין, מונחון לספרות, תל-אביב: ספרית פועלים, 1995). המוטיבים שייכים למבט קרוב יותר מאשר העלילה והדמויות. כדי להיווכח ש"גלות ושיבה" הוא מוטיב חשוב ביצירה, מספיק ליטול את הספר ולקרוא מתוכו את המובאות שאביא להלן בסעיף "גלות ושיבה", בלי לדעת כמה עוסקת יצירה זו כלל. כדי לעמוד על דמותו של ברנהרט יש לקרוא את היצירה בשלמותה וכסדרה.
- 10 רקורסיה היא יישום חוזר של תהליך לתוצאה של אותו תהליך. הדיאגרמה בה בחרתי לייצג רקורסיה מדגימה מבנה רקורסיבי מסוג מיוחד: דמיון של שלם לחלקו (מבנה פראקטלי).
- 11 אני מניח שהנוסח במקור, "סובבים בראשו של הזמן" הוא טעות דפוס.
- 12 ייתכן שמשתקף כאן מדרש חז"ל: "אמר ר' אבהו: מאכן שהקדוש ברוך הוא היה בורא עולמות ומחריבן בורא עולמות ומחריבן, עד שברא את אלו. אמר: דין הנין לי, יתהון לא הנין לי" (בראשית רבה, ט, ג).
- 13 המשל הוא לא של דקארט אלא של לייבניץ בספרו *Système nouveau de la nature* (1695).
- 14 הצורה "צריך ל" יכולה להיחשב תרגום של הצורה man muss בגרמנית, לשונו של ברנהרט. היא שונה מן הצורה הגרמנית בהתייחסותה המובלעת לצורך כמקור החובה. זוהי חובה המבוססת על דאגה.
- 15 התערבות אחרת של רצון אנונימי ביצירה היא הקללות והגידופים, שהם סוג של משאלות. נוסף לאלה המופיעים במחשבותיו של ברנהרט, מופיעים גם גידופים אנונימיים כגון: "אבל כשהירח הוא קו דק, יקתרינה רואה קו דק. ומי שסבור שיקתרינה אינה רואה קו דק, יימח שמו" (53), וכן הלאה, ארבע פעמים.
- 16 אלה הם "האובייקטים המוצגים", הרובד הרביעי והעליון של הטקסט הספרותי על פי החלוקה של אינגרדן לרובדי משמעות, וראו: Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- 17 להלן שירו של הדרלין (1770-1843) "מְחֻצֵית הַחַיִּים", בתרגומו של פנחס שדה (שדה, אל שתי נערות נכבדות, תל-אביב: שוקן, 1977, עמ' 100, © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן); השורות המקבילות לאלה שנרמזות ביצירה מסומנות בכוכבית: "עם אַגָּסִים צְהֵבִים / וְשׁוֹפְעֵת וְרִדֵּי־בָר / תְּלוּיָה הָאָרֶץ בְּאֵגֶם / אֵתֶם בְּרִבּוּרֵי־חַן, / וְשִׁכּוּרֵי־נְשִׁיקוֹת / רֵאשְׁכֶם תִּטְבְּלוּ / בְּמִים צְלוּלֵי־הַקֶּדֶשׁ. // \*אֵלְלִי, אֵיפָה אֶקַּח, / \*בְּחֶרֶף, הַפְּרָחִים, וְאֵיפָה / \*אֵת זֵיו הַשְּׁמֶשׁ / וְאֵת צֶל הָאֲדָמָה? / החומות נִצְבּוֹת / אֲלֵמוֹת וְקָרוֹת, בְּרוּחַ / הַדְּגָלִים יִשְׁקוּ".
- 18 סביר להניח כי האריתמטיקה של מספרי הפרקים אינה מקרית. ספרו המאוחר יותר של הופמן מה שלומן דזורט מחולק פורמלית לחלקים שבכל אחד מהם 111 פרקים. הספר הלב הוא קטמנדו מחולק לחלקים של 50 פרקים. הספר אפרים, ובו 200 פרקים, מכיל, בפרקים מס' 50 ומס' 101, התייחסויות למספר הפרק בגוף הטקסט.
- 19 "נושא את חמישים שנותיו" (10), "אלמן בן חמישים" (28), כלומר ברנהרט נולד בשנת 1888. עם

- זאת יש לציין שבארבעה מקומות אחרים ביצירה מופיע מידע רלוונטי לגילו של ברנהרט, וכולם מצביעים על גיל צעיר יותר בעשור או שניים! ברנהרט קרא בילדותו (37) את הרפתקאותיו של נילס הולגרסן שהתפרסמו רק בשנת 1906. הוא היה (89) תלמיד תיכון בשנת 1919, וסטרנדט (172) בשנות העשרים. מחלומו של ברנהרט (134) ניתן להסיק חדר-משמעת (לולא היה זה חלום) ששנת הולדתו היא 1902 או מאוחר יותר. לא מובן לי איך, אם בכלל, צריך לפרש סתירה זו. טעויות כרונולוגיות הן תופעה נפוצה בספרות, אך כרגיל הן קטנות יחסית, ומה שחשוב יותר, אקראיות ולא מצטרפות לתבנית שיטתית.
- 20 מיכאל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אורי-יהודה ובאר-שבע: דביר ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2007.
- 21 מדובר רק במבעים מסופרים, ולא בדיבור (או מחשבה) מצוטט. זה האחרון משתמש בכל הזמנים הדקדוקיים, כדרכו של דיבור נורמלי.
- 22 נקודת ההתחלה של הסיפור הראשון היא אחרי מותה של פאולה (3). כל המופעים של אנלפסיס חיצוני מסופרים בזמן עבר כגון: "כשברנהרט נולד אמרו כולם" (2), "בברלין כשהיה צעיר" (30).
- 23 בדרך כלל מקובל לספר פרולפסיס חיצוני בזמן עבר, שהרי גם מה שמאוחר לסיום הסיפור הוא מוקדם לנקודת הזמן בה עומד המספר. להסבר אפשרי לבחירה כאן בזמן עתיד, ראו להלן סעיף 5.
- 24 "שירו של שוברט" ממנו מצוטטות שורות אלה, הוא "הנודר" של גיאורג פיליפ שמידט פון ליבק (1766-1849), שהולחן על ידי שוברט (אופ. 4 מס. 1). להלן השיר בתרגומה של עדה ברודסקי (הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 136). השורות המקבילות לאלה שמצוטטות ביצירה מסומנות בכוכבית. תרגומן המצוטט ביצירה נאמן יותר למקור. אין צורך להכביר מילים על הקשרים בין מילות השיר ליצירה ולגיבורה.
- "מִן הַהַרִים בְּאֵתֵי הַלֹּם, / מִהַבֵּיל הַגֵּיא, הַיָּם יָהֵם. / אֶלֶךְ מִחֵרִישׁ, לְבֵי נֹגְהָ, / שׁוֹאֵל-קֹבֵל הַקּוֹל:  
 אֵיזָה? / תְּמִיד: אֵיזָה? // הַשֶּׁמֶשׁ כָּאֵן כֵּל כֶּךָ קָרָה, / חַיִּים זְקֵנוּ, נְצִה נִשְׁרָה, / כֵּל הַדְּבָרִים נְבוֹב צְלִילִם, /  
 אֲנִי נְכָרִי בְּמֵלֵא-עוֹלָם. // \* אֵיךְ, אֶרֶץ אֶהְבֵּתִי? // \* נִכְסַפְתָּ, הַזֵּוּיָה-בְּכַרִּי! / אֶרֶץ תִּקְנָה שֵׁם מוֹדִיקָה, /  
 שֶׁם כֵּל וְרַדִּי בְּזִיו פְּרִיחָה. // יְחַדְּרוּ פּוֹסְעִים שֶׁם יְדִידִי, / שֶׁם לְתַחֲתָה קָמִים מְתִי, / אֶרֶץ דּוֹבֵרֶת אֶת  
 שִׁפְתָּי, / אֶרֶץ אֵיךְ? // אֶלֶךְ מִחֵרִישׁ, לְבֵי נֹגְהָ, / שׁוֹאֵל-קֹבֵל הַקּוֹל: אֵיזָה? / תְּמִיד: אֵיזָה? / קוֹל  
 רְפָאִים יַעַן דוּמָם: // בְּאֶשֶׁר אֵינְךָ, הָאֶשֶׁר שֶׁם!"
- 25 הפער בין חייו הממשיים הדלים של ברנהרט לבין עולמו הפנימי העשיר בולט במיוחד כאשר מתגלית במחשבותיו תוקפנות מפתיעה. בינו לבין עצמו הוא מרכה לגדף, מדמיין עצמו כמפקד צבאי (49) ואף מזדהה עם מטוסי חיל האוויר האיטלקי המפציצים את תל-אביב, שבאמצעותם "הוא יכול להרוג את מי שהוא רוצה" (31).
- 26 הציטוט הוא מתוך הטריציה על החלוף של הופמנסטל. להלן השיר בתרגומו של שמעון זנרבנק (הקול הוא האחד, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 15); השורות המקבילות לאלה שמצוטטות ביצירה מסומנות בכוכבית: "עוד על לחיי מגע נשימתם: \* אותם ימים קרובים, היתכן? \* חלפון, היו כלא היו, אינם? // איש לא יתפס את פשר הדבר, / והוא נורא הרבה מלקונן: / שכל דבר מחליק לו ונגר. // שהאני שלי באין בולם / החליק לכאן מאיזה ילד זר, / נכרי לי כמו כלב ואלם. // אף זאת: היתי כבר לפני דורי, / ואבותי בלבוש תכריכיהם / קרובים אלי ממש כשערי. // בשך הם מבשרי כשערי". התפתחותו של המבוגר מתוך הילד, קיומו של הילד לפני הולדתו כפוטנציאל בתוך אבותיו, גם אלה שהלכו לעולמם מכבר, הן תמות מרכזיות במחשבתו של ברנהרט.

- 27 אלווירה מצטטת לברנהרט את הבית הראשון בתרגום משנות הארבעים של י' בן זכאי (היינריך היינה, מבחר תרגומים, תל-אביב: עקד, תשכ"ז, עמ' 82). להלן תרגום זה במלואו: "בְּמַעְרָה גְבֻעָה בְּצִפּוֹן/ עוֹמֵד אוֹרֵן בּוֹדֵד/ עוֹטָה סוֹת כְּפוֹר וְשֶׁלֶג/ רוֹדֵם חוֹלֵם רוֹעֵד// יְחַלֵּם עַל בֵּת דְּקָלִים/ מְאַרְץ הַמְזוֹרָח/ בְּאֵלֶם אֶלְמָנוֹת/ עַל צוֹק לוֹהֵט תִּקְדָּח".
- 28 זוהי שאלתו של לייבניץ: "השאלה הראשונה שניתן להציג היא: מדוע יש משהו ולא שום־דבר?" (7. par. [1714], *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*).
- 29 הדבר מעלה על הדעת את התהליך שהתחולל בתחילת המאה ה־20 בקרב אינטלקטואלים יהודים צעירים בגרמניה. התעניינות במקורות היהדות (אך לא בשמירת מצוות אורתודוקסית) ובייחוד היקסמות מעולמה של החסידות, הביאו לראייה חדשה של ה"אוסטי־יודה" המבוזה כמייצג של רוחניות ואותנטיות.
- 30 ראינו כי השחתת זרע היא נושא מרכזי עבור ברנהרט, אך האם מדובר כאן ב"סיפור ראליסטי" מסוים? חמש שנים לפני צאתו לאור של ברנהרט, הופיע הרומן סוף דבר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1984) מתוך כתב יד שהותיר יעקב שבתאי (1933–1981). גיבור הרומן משחית את זרעו אל תוך כיוור רחצה, כלשונו של ברנהרט, פעמיים (עמ' 22, 133) וייתכן שיש כאן ניסיון להסב את תשומת לב הקורא ליחס כלשהו בין ברנהרט לסוף דבר. הנה קשר אפשרי אחד: במרכזו שתי היצירות עומד גבר הנקלע למשבר במחצית חייו, וכל אחת משתייהן מסתיימת בתמונה של לידה, החורגת מן ההנחות הראליסטיות של היצירה ככללה. הקורא חופשי להחליט אם מאיר, גיבור סוף דבר, נדרם במיטתה של ד"ר ריינר, או מת מהתקף לב שמפניו חשש עת ארוכה. אם בחלום ואם בחיים שמעבר למוות, המסע שהוא עורך בפרק האחרון של הרומן מסתיים בלידתו של מאיר מחדש, "ומישהו החזיק בו בזהירות והגביה אותו מעט ואמר 'איזה ילד יפה'" (עמ' 235). סיומו של ברנהרט, שבו הגיבור יוצא לדרך חדשה לא על ידי חזרה מעגלית ללידתו כתינוק, אלא על ידי כך שהוא יולד את חברו האהוב, הוא ניגודו הגמור של סיום סוף דבר: יציאה החוצה אל ה"אתה" בניגוד למעגליות של ה"אני".
- 31 בעזרת פעלים כמו "חושב", "זוכר", "רואה בעיני רוחו", "רואה בהקיץ", "מדמה בנפשו", "מצייר בנפשו" או "חולם" המופיעים ביצירה בתדירות רבה.
- 32 על דרגות מוחשיות של המספר ראו רמון קינן, הערה 8 לעיל, עמ' 94.
- 33 סיפור מוקדם יותר של יואל הופמן, "בין הרים ובין סלעים טסה הרכבת" (1908 יוסף, ירושלים: כתר, 1988) מכיל את חבלי כתיבתו באופן מפורש. בסיפור זה, העיסוק הבלתי פוסק במעשה הכתיבה מביא לכך שהסיפור "אינו מתפתח כלל אלא הולך ומתפתל כשבול" (עמ' 152).
- 34 דברים אלה, כמו ההשערות על קשרי ברנהרט עם היהדות המסורתית, ניצבים על בסיס פחות מוצק משאר חלקי המאמר. בשני המקרים מדובר בהשלמת פערים מתוך עניין למצוא קוהרנטיות בסיפור. זוהי קריאה על פי "עקרון החסד", לגבי מי שבעיניו קוהרנטיות כזו היא ערך אסתטי חיובי.
- 35 מיכאל באחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, מרוסית: מרים בוסגנג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1978, פרק 2.
- 36 אודיסאוס נזכר ביצירה פעם אחת: "אילו היתה לגוסטב אחות כאנה־ליזה היתה קוראת באוזניו סיפורי מלחמה עתיקים בלילות הארוכים של החורף. 'ולבסוף', היתה אומרת, 'אודיסאוס שב אל פנלופי' ומראשו של גוסטב היו עולות יונים" (66). ייתכן שניתן להבחין גם באלוזיה פרודית ליוליסס של ג'ויס: "בלילה יקתרינה [נוזלים גאו בין ירכיה] צעקה: דא, דא, דא, דא, דא, דא" (52).

- 37 כמו ביוליסט לג'ויס, גם בברנהרט, האב והבן המיתולוגיים הם בה בעת האב והבן של השילוש, וכמו אצל ג'ויס, היחס בין האב והבן נקשר גם ליצירה אחרת שבמרכזה אב ובן: המלט של שקספיר. סמוך לסיום היצירה צופים גוסטב וברנהרט בהצגה המלט. ההצגה מעוררת בברנהרט התרגשות ומעלה בו זיכרונות ישנים. דברי רוח האב "אני הוא צל אביך אשר נגזר עליו לנוע בלילות..." מעוררים בברנהרט התפעמות מיוחדת: "ברנהרט חושב: 'הו זיגמונד!' ולכו נעתק ממקומו" (166). כפי שראינו, ייתכן שברנהרט חושד בנאמנותה של אמו לאביו וזו הסיבה שיש לדברים משמעות מיוחדת עבורו, אך מבחינה אחרת, הרוח הוא גולה שאין לו מנוחה במקומו, ובכך הוא דומה לברנהרט עצמו. תמונה שנייה מן ההצגה המתוארת בפרוטרוט, היא תמונת הסיום. שלוש הגויות המונחות על הבמה מסמנות את קצה של שושלת מלכות שלא השאירה אחריה צאצאים. ניתוקה של שושלת הוא בעיה מרכזית במחשבתו של ברנהרט, המוצא לה, בסיומה של היצירה, מוצא משלו.
- 38 ייתכן שניתן עוד להוסיף לרשימת האודיסיאות שמנתי ביצירותיו של הופמן. יהואחים גיבור הלב הוא קטמנדו (ירושלים: כתר, 2000) אשר נעזב על ידי אשתו ועקר מביתו, מוצא לו בית, אישה ותינוק אשר הופכים להיות משפחתו החדשה. המפגש בין גורנישט החוזר לברלין לבין הזונה, בסיומו של "ספר יוסף", יכול להיחשב לפרודיה גרוטסקית ובוטה על שיבתו של אודיסאוס לפנלופה.
- 39 יואל הופמן, "קצבן", ספר יוסף, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 7-49.
- 40 שם, עמ' 49.
- 41 יואל הופמן, מה שלומך דולורס, ירושלים: כתר, 1995.
- 42 שם, פיסקה 323.
- 43 שם, פיסקה 327.
- 44 יואל הופמן, אפרים, ירושלים: כתר, 2003.
- 45 שם, פיסקה 198.
- 46 שם, פיסקה 200.
- 47 גרשון שקד, "אפלה תחת השמש", פוליטיקה 40 (ספטמבר 1991), עמ' 45.
- 48 דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", זיסי סתוי (עורך), שלושים שנה שלוש ספורים: מבחר הסיפור העברי הקצר משנות השישים עד שנות התשעים, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 1993, עמ' 425.
- 49 חנה הרציג, הקול האומר אני: מגמות יסוד בסיפורת הישראלית של שנות השמונים, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 383.
- 50 נילי שרף-גולד, "הספר כנהר: עיון בברנהרט ליואל הופמן", עלי שייח 36 (קיץ 1995), עמ' 67.
- 51 דוד גורביץ', פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה העשרים, תל-אביב: דביר, 1997, עמ' 272-273.
- 52 אריאל הירשפלד, "הגלקסיות של יואל הופמן", א, הארץ (31/3/1989), עמ' ב 8.
- 53 הירשפלד, "הגלקסיות של יואל הופמן", ב, הארץ (7/4/1989), עמ' ב 8.
- 54 שרף-גולד, הערה 50 לעיל, עמ' 70.
- 55 שקד, הערה 47 לעיל, עמ' 45.