

## מה נתגלה לגנסיין בדיממת הגנים

### דן מירון

לעדי צמח, גנסיניסט אמיתי

למעשה, נשכח הסיפור. שלושים שנה לא היה קיומו ידוע לרוב קוראיו ומעריציו של גנסיין, שכן לא נכלל בשתי המהדורות הראשונות של כתבי גנסיין (מהדורת לחובר, וורשה תרע"ד, ומהדורת "כתובים", תל-אביב תר"ץ)<sup>4</sup>. אך גם כשנדפס הסיפור מחדש בשנת 1938 באחד מגיליונות "טורים"<sup>5</sup>, וכעבור שנים אחדות אף נכלל במהדורה המקיפה של כתבי גנסיין שהוציאה 'ספריית פועלים' (1946), כמעט לא שמו לב אליו. אגב, גם במהדורת 1946 הוצב הסיפור על פי הכרעה מאלפת שבעריכה מגמתית לא במקומו הנכון מן הבחינה הכרונולוגית, אחרי "בטרם" ולפני "קטטה" ("אצל" צריך היה לבוא רק לאחר שני אלה), אלא אחרי "אצל". המגמה הברורה היתה זו אשר הנחתה את הביקורת החל במאמרי היסוד הראשונים, שנכתבו על יצירת גנסיין תיכף לאחר מותו (בעיקר מאמריהם של פרישמאן, ה. שניאור) ועד ראשית שנות הששים: להבליט את רציפותו של 'ארבע הנובילות המרכזיות', ולקבוע קו הבחנה ברור בינן — עיקר יצירתו של גנסיין — לבין כל מה שלא נכנס לתחומן, ונמצא ממילא טפל וצדדי.

במרוצת השנים נעשתה ההנחה בדבר רציפותו של 'ארבע הנובילות העיקריות' כחטיבה "פואמיתית" גפרדת בתוך כלל המורשת הקטנה של יצירת גנסיין כה מובנת מאליה עד שאנו נוטים לשכוח, שהמחבר עצמו לא נתן לה לגיטימציה מעולם. אדרבה, יש מקום לסברה, שהוא היה מתייחס אליה באי-רצון, כפי שניתן ללמוד דווקא מיחסו ל"בגנים". אין ספק בכך, שגנסיין ראה בסיפור זה לא רק יצירה שלמה, המייצגת בכבוד את אמנות הסיפור שלו (זוהי יצירתו הסיפורית היחידה, שכתבה לא רק עברית אלא גם אידיש. קרוב לוודאי, שביקש להצטרף באמצעותה למחדשי סיפורת אידיש. שהחלו בפעולתם באותן שנים, כגון מכרו דוד ברגלסון)<sup>6</sup>.

4 אמנם, שתי מהדורות ראשונות אלו לא הושלמו, ועמ' דו, כל אחת, על כרך א', שלא בא לו המשך. מאלפת, בכל אופן, העובדה, שבכרכים אלה (שהכילו בשני המקרים את 'ארבע הנובילות העיקריות' בלבד) לא נמצא מקום לא ל"בגנים" ולא ל"קטטה". אלה צריכים היו, כנראה, להיכלל יחד עם השירים, "צללי החיים", "סעודה מפסקת" והקטעים מן העיזבון בכרך שני של "שאר ירקות". עריכה זו מלמדת יותר מהערכה ביקורתית מפורשת על היחס אל הסיפור.

5 "טורים", שנה ב' (1938), גל' ל"א, 16.11.38, עמ' 3.

6 נוסחו האידיש של הסיפור, בשם "צווישען געטרענער",

את הסיפור "בגנים" כתב גנסיין בימי כוחו ופריטון, ומבחינות רבות התגלתה בו אמנות הסיפורית במלוא בשלותה. אף-על-פי-כן עלה בגורל הסיפור מה שעלה בגורלן של כל יצירות גנסיין, אשר לא חדרו משום-מה לתוך התחום האפסקלוסיבי של 'ארבע הנובילות העיקריות': "הצידה", "בינתיים", "בטרם ו"אצל". עם הופעתו בסוף שנת 1909 בקובץ "ספרות" שבעריכת דוד פרישמן<sup>1</sup> זכה לשתי תגובות ארעיות בעיתונות. האחת, של "אישי-עברי" (י. קלוונר), שיבחה אותו כסיפור מקורי "גם בתוכנו וגם בסגנונו ככל מה שיוצא מעטו של סופר צעיר זה בשנים האחרונות", והבליטה במיוחד את קסם התחביר של ה'פראוות' הארוכות, ש"איזה צל ואיזה סוד, ואיזה צער כבוש משתרע עליהם" וכן את דרכו של המחבר בשימוש מוצלח ואם מופרז בתארי-פועל חדשניים ("קרא התרנגול צרודות וארוכות" וכו')<sup>2</sup>. התגובה האחרת, של "ניצוץ" (י.ל. ברוך), גינתה את הסיפור בלשון הריפה והאשימה את המחבר ב"חולנית לאוריגנאליות", אשר קילקלה מתגלה במיוחד באפקטים סיגנוניים מוזרים כגון השימוש בתארי-פועל על משקל 'רכות' ו'קשות', שהמחבר "יוצר לו, בלי שום מוסר כליות, בעצם ידיו, וכגון הצירופים הפיגוראטיביים ה"מתמיהים" מעין "שלווה ירוקה". גם בתגובה זו הובא המשפט, שבו התרנגול קורא "צרודות וארוכות", אלא שכאן נוספה למובאה (בסוגריים) ההערה: "מה הוא סו' ז'<sup>3</sup>. הביקורת העברית, ניתן לומר, עדיין לא הוסיפה כמעט שום תוספת של ממש לשתי הערכות-אגב אלו, האומרות דבר והיפוכו.

1 "ספרות" — מאסף לספרות-היפה ובקרתה, קובץ ד', ורשה תר"ע, עמ' 99-112. אגב, נוסח הסיפור כפי שהוא ניתן בכתב-עת זה הוא, לפי שעה, הנוסח היחיד, שהחוקר והמבקר רשאים להסתמך עליו. כשנדפס הסיפור מחדש ב"טורים" הובאו בו "תיקונים" לשוניים שרירותיים. למהדורת הכתבים של 1946 הוכנס הסיפור על פי נוסח "טורים". כן הושמטו כאן שורות שלמות, שעין המדפיס פסחה עליהן. להלן תובאנה המובאות מתוך "ספרות". מספרי העמודים שבצדן אף הם מכוונים לנוסח הסיפור בהדפסתו הראשונה.

2 ראה הערתו של "אישי-עברי", ברשימה "ביבליה-גראפיה" וו, ב"השלח" כרך כ"ג (תרע"ע-תרע"א), עמ' 470.

3 הערכתו של "ניצוץ" נכללה בסקירתו "הספרות העברית בשנת 1909", וו, "הדהימן", ווילנה, ז' בשבט תר"ע, 1.1.1910.

שהללו יהיו נדפסים בהמשכים שבועיים ב"רשפים", ואמנם, בינואר 1909 החלה הדפסתו של "בטרם". אבל בשלב זה החלו להופיע עיכובים בעבודה. ההעתקה אל-ג'קי נעשה תה, ללא ספק, לתהליך מאומץ של עיבוד מחדש, ועורכי "רשפים" (פרישמאן היה העורך הראשי הנומינאלי — הרוח החיה במערכת השבועון, כמו גם במערכת "ספרות", היה פ. לחובר הצעיר), שהסתמכו על קבלה שוטפת של הפרקים המוכנים-לדפוס מידי המחבר, נאלצו לקטוע את פירוטו של "בטרם" ולחדשו לסירוגין במשך שנה ויותר. רק בראשית ינואר 1910 עלה בידי גנסיין לשגר אליהם סוף-סוף את הפרקים האחרונים, והללו כמעט שהחמיצו את חוברת היובל, שבה גם נסגר השבועון. פרקים א' וב' נדפסו ברציפות (גל' ט"ו-י"ט). פרק ג' הופיע אחר השתהות בלתי-ממושכת (גל' כ"ד-כ"ה). כך הוליד גנסיין את אוריאל אפרת, גיבורו, בנשימה רצופה כמעט מביטה של ה"ארמית" ארינה וואסיליובנה שבקיום עד לרכבת, שהובילה אותו מן הביקור בביתה של שרה-רייזה בהוגל אל בית הוריו. כאן חל עיכוב ממושך בעבודה, שלאחריו נדפס הפרק הנוגע-עד-הלב של פגישת אוריאל עם אביו ואמו בליל שובו אל בית מולדתו (פרק ד', גל' ל"ג-ל"ד). אחר כך חל עיכוב ממושך ביותר, שאיננו מתגלה בבירור על פי מספרי הגליונות של ה"רשפים" שבהם נדפסו פרקי האחרונים של הסיפור (מ"ב, מ"ד, מ"ה-מ"ו, מ"ז-מ"ח) משום שגם בהופעת השבועון חלו עיכובים, שהתרבו והלכו עד לסגירתו. ברור, שגנסיין "נתקע" בשלב זה בבעיית המתודה המבניית, שעל פיה נתבקש לו להציג את מעשי הגיבור בתקופה הראשונה שלאחר חזרתו אל בית הוריו. הבעיה, למעשה, היתה בעיית אירגוניה הצורני של החטיבה האחרונה בסיפור, שבה צריכה היתה כמישתו הרוחנית של אוריאל להגיע לגילוי סופי. בעייה זו נפתרה, כידוע (בפרקים ה' ו-ז), באמצעות ריכוזה של החטיבה הסיפורית האחרונה סביב ביקורה של "אותה מילי" אצל אוריאל, נסיון ההתאבדות שלה אחר שלא הבקיעה דרך אל ליבו הקר ואכול ה"רימה", והיווכחותו שלו, של אוריאל, בשיחתו עם בבואת צלמו בראי, בחוסר היכולת שלו לאבד עצמו לדעת ובנביבות המוסרית המוחלטת של הוויית קיומו, המכשירה אותו לשמש גבר-שעשועים ל"נשים שגמלו" ותו לא. בצורה זו התחברה חוליית הסיום של הסיפור עם חוליית הראשית שלו — שהייתו של אוריאל כפארטר מיני מוחזק בביתה של ארינה וואסילי-יובנה. אירגון תימאטי-מבניי זה, המשווה לסיפור שלמות מעוגלת, שבכמותה לא ניתן אף סיפור אחר של המחבר, עלה לגנסיין, כנראה, במאמצים גדולים, אשר גרמו להשגת הייה הממושכת של משלוח הפרקים האחרונים, למרות העצבנות הגלויה של העורכים (כשהבטיח גנסיין ללחובר בראשית אוקטובר 1909 את משלוח הפרקים האחרונים "בשבוע הבא", הוסיף בסוגריים: "הרווח לך?"). אותם פרקים נשלחו, כאמור, רק בראשית ינואר 1910<sup>9</sup>, והנה, מתמיה הוא, לכאורה, שדווקא בחודשים מתוחים אלה של מיהומה ושל חיפוש דרך לפתרון הבעייה האמנותית

9 ראה האיגרת ללחובר המוזכרת בהערה מס' 7.

אלא אף חלק בלתי נפרד מן המסכת הסיפורית שרקם החל משנת 1905 (הופעת "הצידה"). כששקל בסוף שנת 1909 ובראשית 1910 אפשרות של כינוס סיפורי החדשים בספר, שהיה צריך להופיע ב"ביבליותיקה" של "ספרות", קבע במפורש: "גם 'בגנים' צריך יהיה שיכנס לשם (אפשר בשניים קטנים)".<sup>7</sup> הספר, שאף ניתן לו שם, "תחומים", הועמד על "סריה של סיפורים": "הצידה", "בינתיים", "בגנים" ו"בטרם". ברור, אפוא, שגנסיין לא היה מאשר בשום-אופן את קביעת החיץ המוחלט בין סיפור זה (ואולי גם סיפורים אחרים, כגון "קטטה", שלא נכתב עדיין באותו שלב) לבין הנובילות ה"עיקריות" שלו. למעלה מזה: אפילו מקבלים אנו את ההתרכוז בארבע הנובילות, שלא כדעת המחבר, כמסקנה המתחייבת מה-עדפה ביקורתית מוצדקת, גם אז, צריך שיהיה ברור, שההתקדמות בהערכה ובפרשנות של יצירת גנסיין בשלבה הבשל ביותר (1909—1912) לא תיתכן בלא מתן תשובות לכמה מן השאלות המתעוררות בכל חריפות דווקא על פי "בגנים". הטעם לחשיבות "אסטרטגית" זו של הסיפור נעוץ לא רק בשלמותו האוטונומית האסתטית וההגותית ה-מחייבת בכרכה ביקורתית מיוחדת, אלא גם בקירבתו רבת-המשמעות לארבע הנובילות ה"עיקריות", וביחוד לאחת מהן, אשר בה הגיע גנסיין מבחינות אחדות למיצוי החריף והמסקני ביותר של שליחותו כמספר, "בטרם". קרוב כמעט לודאי, ש"בגנים" לא היה מלכתחילה אלא נתן יצירתי שניתן מעל שולחן המלאכה של המחבר בשעה שזה היה טורח על גיבושה וגימורה של הנובילה המבריקה והאכזרית ביותר שיצאה מתחת ידו. הסיפור צמח ישר מתוך החומר, שהיה מיועד להיכלל ב"בטרם" ואולי גם נכתב כפרק של "בטרם" באחד מנוסחאותיו שקדמו לנוסח אחרון זה, אשר נדפס פרקים-פרקים ב"רשפים" השבועיים של דוד פרישמאן.

השערה זו מחוזקת חיזוק רב הן על פי היחס הענייני שבין שני הסיפורים, הסיפור הקצר ונובילת-האם הרחבה, והן על פי הכרונולוגיה של יצירת גנסיין בתקופה הנדונה. גנסיין החל לעבוד על הנובילה, שנעשתה אחר-כך ל"בטרם", כבר בימי ישיבתו בארץ-ישראל בסוף שנת 1907 ובראשית 1908<sup>8</sup>. עם שובו לפוּצ'פ, "אל אילוני המולדת", בקיץ 1908 הגיעה העבודה על הסיפור, שפשט צורה ולבש צורה, למלוא תוקפה. בסוף השנה כבר היתה בידי גנסיין, ככל הנראה, טיוטה שלמה של הנובילה, שמתוכה ביקש להעתיקה אל הנקי פרקים-פרקים כדי

נדפס מן העזבונו ב"די יודישע וועלט", חוב' 4 (ווילנה, אפריל 1913), עמ' 18—31. קיומו הדו-לשוני של הסיפור מחייב מחקר השוואתי-סינגוני מיוחד. כמו כן, יש מקום להשוואת החדשנות הסינגונית של גנסיין באידיש עם זו של מספרים חדשניים אחרים בני-הזמן. גודות המגע שתגלינה על פי השוואה זו בין גנסיין לברגלסון הצעיר התיינה מרובות ומאלפות. ראה המכתב לפ. לחובר מיום 4.10.09 בכתבי גנסיין (1946), כרך ג', עמ' 152.

7 עדות לכך ראה ברשימתו של רבי בנימין "כינור כי יגופץ" ב"משפחות סופרים" (ירושלים תש"ד), עמ' 248—250.

המרכזית של הסיפור הגדול מצא לו גנסין פנאי וכוח להשלים כתיבת סיפור קצר בשביל קובצי "ספרות", שגם הם יצאו בעריכה המשותפת של פרישמאן-לחובר. לחובר הפציר בגנסין עוד באוגוסט 1908, עם שובו של המספר לרוסיה, שישתתף בקבצים הללו, וגנסין נאלץ להשיב או את פניו ריקם ("לדאבוני, אין אני יכול להמציא לך כלום בשביל הקובץ השלישי: בהרוויח אלהי את גבולי —" <sup>10</sup>). יש להניח, שהשלמת "בגנים" בשביל הקובץ הרביעי של "ספרות" באה בין-השאר כדי להפיס דעתו של המו"ל-המבקר הצעיר, שעמד גם להוציא לאור את קובץ סיפוריו של גנסין (לחובר היה מייסדה ובעליה של הוצאת "ספרות", אשר לא האריכה ימים), ולפצותו במידת-מה על עוגמת-הנפש שנגרמה לו בשל ההשתתפות בהשלמת "בטרם". אבל כיצד זה נתרוות לפתע גבולו של גנסין דווקא בקיץ 1909, בשעה שהעבודה על הנובילה הגדולה היתה מתנהלת בכבוד מרגיזה?

התשובה ההגיגית המתחייבת ממהלך הדברים, כפי שאנו למדים מעיון מדוקדק בכרונולוגיה של הסיפורים וכן בסיפורים עצמם היא, שבמהלך גיבושו של "בטרם" נוכח גנסין, שאחד הפרקים שעליהם היה טרוח הוא, למעשה, סיפור בפני עצמו, או שיש בו מומנט המאפשר, ואפילו מחייב, העמדתו כסיפור בפני עצמו, והפרדתו מגופה של הנובילה הגדולה יפה תהיה גם לו גם לה. היווכחותיו כאלו כבר אירעו בעבר במהלך עבודתו של גנסין על סיפוריו, כגון במקרה של השיליה הסיפורית הגדולה, שמתוכה פוצלו אחר שנתיים של עבודה מאומצת הסיפורים "בבית סבא" ו"הצידה" <sup>11</sup>. הסיפור החדש נחשב מתוך החומר שיכול היה למלא את החלל הסיפורי שבין שיבתו של אוריאל לבית הוריו ועד למאורעות הדראמא-טיים המסיימים את "בטרם". חלל זה של ימי בטלה בקיץ בילורוסי, שחציו נגוהות וחום כמעט-דרומי וחציו גשמים טורדים ואפרורית "לוחצת את הלכבות", יועד, ככל הנראה, לזימון שהוי של הגיבור עם נופים דמיוניים מימי הגעורים; וזימון המביא אותו לתגליות, או לחשיפת אמיתות חדשות במראות הגושנים, כגון במראה ההר המיוער שבשפת הנחל שאצל סמצי, שאוריאל זוכרו כחטיבה עבותה של פריון והדר-צמיחה, והריהו נגלה לו מוקרח וגדוע כולו: מ"אותה חורשת קדומים איתנה, שהיתה ניצבת פה וכובשת מרחוק את נשמת האדם בגבורתה זו, הנושמת ונדפת חריפות כובשת את הבשר יחד את הנפש — זו לא נותרו לה אלא ברושים יתומים וחולנים אלו — ושרשיה הכרותים והרחבים, הפוורים במלוא השטח הגדול הזה, הללו בולטים יתומים ונראים מרחוק כתי-לים, תילים של קברים פוורים ושכחים. חסל! ("רשפים" מ"ב, עמ' 28) <sup>12</sup>. הפגישה המדהימה עם ארכיחוטם ועם בתו, שעליה עומד סיפור "בגנים", גם היא צריכה היתה

להביא את הגיבור לידי תגלית. אף בה הוא נתקל בהווייה, שהיתה מוכרת לו מימי הגעורים, והנה מתגלים לו בהווייה זו פנים חדשות, אולי לא שונות במהותן מאלו הנשקפות אליו ממראה הגבעה המוקרחת, שחורשתה האיתנה גדעה. מבחינה עניינית-עלילתית עשויה היתה פרשת ארכי-חוטם להשתלב השתלבות מלאה במהלך "בטרם", באותו פרק שבו, אשר עליו טרח גנסין בחודשי הקיץ של 1909: פרק טיוליו של אוריאל בסביבות עיר מולדתו. כזכור מ"בטרם" נעשו טיולים אלה בעיקר בסירה הקטנה של החובש קורניי איבאנוביטש, זה שסייע לאוריאל בשכבר הימים לצאת ל"תרבות רעה" באמצעות הספרים הנוכח-ריים שהיה משאיל לו. הפגישה עם קורניי איבאנוביטש על שפת הנחל ביום שלאחר השיבה הביתה מזכירה לאר-ריאל לפתע פתאום בחריפות יתרה את ההווייה הרעננה של ימי הגעורים, ימי ההתפקרות וההתרועעות עם אנטופ הגוי הסוציאליסט, שהם גם הימים, שבהם היה גיבור "בגנים" יוצא בחבורה צוהלת לשתות חלב צונן בביתו של התמהוני ארכיחוטם ותוך כך לקבל גירוי קל מאווירת המיניות הגסה, שהשרתה בבית סולר, הבת הדבילית, אותה הווייה מתמחשת לאוריאל ב"בטרם" התמחשות מיטונימית בחורשה שעל הגבעה אצל סמצי והוא שואל מקורניי את סירתו כדי שיחזור בה אל הגבעה ההיא. מכאן נפתחה פרשת שיוטים, שהביאה את אוריאל, בין השאר, גם לביקתתו של חברו אנטופ, שנעשה בינתיים בעל לאשה "לבנה ובריא" ואב ל"ילד בריא, שצחוקו היה זר ואור כשם שראשו הקלוש היה זר ואור" (שם, עמ' 30), ובה שהה שמונה ימים רצופים במחיצתה של "נאטאשה הוורודה", אחות אנטופ, בצוותא מינית לא בלתי מקבילה לזו שעל-פיה היתה שוהה בביתה של אריגה וואסיליובנה (ואולי גם ניתנת להשוואה, אם לא להקבלה, לצוותא המינית המזורה שבה שרויים מזה שנים ארכיחוטם ובתו סולר). קרוב לודאי, שפרשת ארכיחוטם צריכה היתה להשתלב במסע שיוטים זה על נהר הילדות. מבחינת הזמן (קיץ בשיאו), המקום (סביבות העיר) והנסיבות (הגיבור חוזר זה לא כבר לעירו, יצא לטיול בסירה, אלא ש"כל אותו טיול שלי התחיל להיות לי כבר לורא", עמ' 101) מת-קשרים הסיפורים בשלמות.

### ב.

נשאלת, כמובן, השאלה, מה חייב את גנסין הפקיע את פרשת ארכיחוטם ממסכת "בטרם". את התשובה לשאלה זו ראוי, כמדומה, לבקש בתחום ה'איך' הספרותי יותר מאשר בתחום ה'מה'. טעות היא, לדעתי, להאחזי הפקעה זו במה שנראה כורותו של החומר התימאטי והטיפולוגי המועלה ב"בגנים", שהוא, כביכול, חורג לחלוטין ממסגרות התימאטיקה והטיפולוגיה הגנסיניות המצויות. באחת הערות הביקורתיות המאוחרות הספורות, שהוקדשו ל"בגנים", תיאר י. זמורה את הסיפור כמבחן שבחן עצמו המספר בעיצובו של חומר "שאינו לפי רוחו וטעמו". חשיבותו של הסיפור מבחינת גילוי כוחו האמנותי של המחבר גלומה, לפי זה, במלאכה המתוקנת ואפילו המושג-למת שעושה בו המחבר בחומר זה לו:

התשובה ההגיגית המתחייבת ממהלך הדברים, כפי שאנו למדים מעיון מדוקדק בכרונולוגיה של הסיפורים וכן בסיפורים עצמם היא, שבמהלך גיבושו של "בטרם" נוכח גנסין, שאחד הפרקים שעליהם היה טרוח הוא, למעשה, סיפור בפני עצמו, או שיש בו מומנט המאפשר, ואפילו מחייב, העמדתו כסיפור בפני עצמו, והפרדתו מגופה של הנובילה הגדולה יפה תהיה גם לו גם לה. היווכחותיו כאלו כבר אירעו בעבר במהלך עבודתו של גנסין על סיפוריו, כגון במקרה של השיליה הסיפורית הגדולה, שמתוכה פוצלו אחר שנתיים של עבודה מאומצת הסיפורים "בבית סבא" ו"הצידה" <sup>11</sup>. הסיפור החדש נחשב מתוך החומר שיכול היה למלא את החלל הסיפורי שבין שיבתו של אוריאל לבית הוריו ועד למאורעות הדראמא-טיים המסיימים את "בטרם". חלל זה של ימי בטלה בקיץ בילורוסי, שחציו נגוהות וחום כמעט-דרומי וחציו גשמים טורדים ואפרורית "לוחצת את הלכבות", יועד, ככל הנראה, לזימון שהוי של הגיבור עם נופים דמיוניים מימי הגעורים; וזימון המביא אותו לתגליות, או לחשיפת אמיתות חדשות במראות הגושנים, כגון במראה ההר המיוער שבשפת הנחל שאצל סמצי, שאוריאל זוכרו כחטיבה עבותה של פריון והדר-צמיחה, והריהו נגלה לו מוקרח וגדוע כולו: מ"אותה חורשת קדומים איתנה, שהיתה ניצבת פה וכובשת מרחוק את נשמת האדם בגבורתה זו, הנושמת ונדפת חריפות כובשת את הבשר יחד את הנפש — זו לא נותרו לה אלא ברושים יתומים וחולנים אלו — ושרשיה הכרותים והרחבים, הפוורים במלוא השטח הגדול הזה, הללו בולטים יתומים ונראים מרחוק כתי-לים, תילים של קברים פוורים ושכחים. חסל! ("רשפים" מ"ב, עמ' 28) <sup>12</sup>. הפגישה המדהימה עם ארכיחוטם ועם בתו, שעליה עומד סיפור "בגנים", גם היא צריכה היתה

10 איגרת ללחובר מ-27.8.08, כתיב גנסין כרך ג', עמ' 145-146.

11 ראה מאמרי "על מקומו של הסיפור 'בבית סבא' ביצירת א. נ. גנסין" ב"הספרות" כרך א' (תשכ"ח-כ"ט), עמ' 319-336.

12 הנוסח של "בטרם" במהדורת הכתבים של 1946 לקוי

הנפשות הללו, זה דוד ארכיחוטם וכל אשר עימו — זרים היו תכלית זרות לא.ג. גנסין ומנוגדים לכל הפמליה הענפה אשר בספרויו האחרים, ואעפ"כ — ראה ראה אותם, חדר אל הווייתם לאמיתה השיג את אופיים ואף הבין לו, והוא סיפר עליהם — לא בלבביות השכיחה אצלו, לא בהטיית אוזן ודבקות הרגילות אתו, אבל בדיוק ובפירוט ובאמיתות המגלים כמו את כוחו שבעטו, את כשרון החיטוב, התיאור, ההבהרה של הטיפוס, של הסביבה, את מלוא האופי של הגדון<sup>18</sup>.

פיסקה זו כוללת בקירבה צירוף דחוס כליכך של טעויות עקרוניות, עד שיש בדיון בה כדי לסייע סיוע של ממש בהבנת מהותו הסיפורית האמיתית של "בגנים" ובהבהרת היחסים רביי-המשמעות שבינו לבין סיפוריו האחרים של גנסין ובעיקר "בטרם".

הטעות הראשונה, והאלמנטארית ביותר, היא בהצגת ארכיחוטם "וכל אשר עימו" כאילו הם המוקד התימאטי של הסיפור. כביכול בהם מרוכזת תשומת-ליבו התיאורית של המחבר, ואתם מבקש הוא לגלות בנוסח סיפורת ריאליסטית שעיקרה עיצוב הטיפוס והסביבה בדיוק ובפירוט וכו'. בעניין זה לא טעה אפילו "ניצוץ" בכתבתו העוינת משנת 1911. הוא אמנם התייחס אל "בגנים" בשאט-נפש (תגובתו על הסיפור נסתיימה בקריאה: "נשט מן הכיעור הזה"), אבל הבין, שסיפור זה הינו:

צירור ממאורעותיו של סובייקט, הבורח מן הישוב אל חיק הטבע ונפגש שם עם אדם כפרי משונה ומגושם, החי בכדידות עם בתו המטורפת, והמאורעות האלה אינם אלא הרשמים שהוא קולט ממראה עיניו ומישמע אוזניו בטיולו הבודדים, בצירוף הרושם שעשו עליו פגישתו עם הכפרי וההלקאות שכפרי זה מלקה את בתו הטובה<sup>14</sup>.

אם נתקן תיקון עובדתי את הסיפא של תיאור זה — עיקרו של הרושם שמקבל ה"סובייקט" הגדון בסיפור אינו מן ההלקאות הסאדיסטיות, שמלקה ארכיחוטם את בתו, אלא מן המישגל הברוטאלי שלהם, שההלקאות באות אחריו (שאלה מעניינת היא אם הצליח "ניצוץ" להעלים מעצמו נקודת-שיא מבחילה זו של הסיפור או רק העלים אותה מקוראיו ברוב צניעותו) — הרי יכולים אנו לקבלו כסיכום ראשוני נכון של הסיפור בעיקר מהותו התימאטית. חשובה בו ההדגשה, המעתיקה את נקודת הכובד התיאורית מן האב ובתו ומעשיהם אל תודעתו של ה"סובייקט", המספר את סיפור "בגנים" בגוף ראשון. לא ארכיחוטם ומעשיו עיקר, אלא הרושם שהם עושים על התודעה הקר-לסת אותם, המתיתות החושניות והאינטלקטואליות שמעוררת בגיבור, "הבורח מן הישוב אל חיק הטבע", הווייתם

הסתומה של האב ובתו והסערה העצומה, שמטילה בו ה"תגלית", שעומה מתפרקת אותה מתיחות: גילוי יחסי-המין הבהמיים, שהם תמצית הסוד שבחיהם המשותפים. "בגנים" איננו מעשה באיזה יהודי כפרי מגושם ובודד, היוצא ידי חובת-גברא בבתו המטומטמת, אלא סיפור מן הסיפורים על האינטליגנט הגנסיני העייף, השוטני, החד-החושים וקהה-הנפש, הנעשה במקרה זה שלא בכונה (ואולי לא לגמרי בלי כוונה) Voyeur. אלמלא כן הייבים היינו לשאול מהי מידת הלגיטימיות האסתטית של התיאורים המפורטים, תיאורי השדות, הגנים, השינוי יים ההדרגתיים ההופכים בוקר-קייץ צפוני צונן לצוהרי יום כבדים ומלוהטים וכו' בתוך המערכה הכללית של הסיפור. תיאורים אלה אינם משמשים להבהרת הטיפוס ארכיחוטם וסביבתו, ואילו היו באים, כפי שהבין, כנראה, י. זמורה, רק לשם עצמם, לשם מתן "הנופים האהובים ביותר" על גנסין<sup>16</sup>, בוודאי שניתן היה לראותם כיתרת מכבידה, תוספת תיאורית התלוויה כעופרת בגליה של אפיוודה, שהיתה יכולה להגיע לפיקאנטיות מופאסאנית. התיאורים אינם מעשה-ציור ספרותי המנותק מן המערכת העלילתית של הסיפור, משום שמערכת זו אחוזה בתודעתו של הגיבור המספר, המעוצבת בראש ובראשונה על-ידי העוצמה המעיקה והשנואה של שדות הקיץ בדיממת הצהריים הכבדה. מבחינה מסויימת אין הפעילות האנושית של ארכיחוטם ובתו מתגלה לתודעה זו אלא כהמשכה וכבי-טוייה המומחש של עוצמה מדכאה ומבחילה זו. בכך קרובה מערכת זו קירבה בולטת כליכך למערכות המור-ככות הרבה יותר של "בטרם" ו"אצל", שגם בהן עומדים הגיבורים אל מול הטבע המתואר לפרטיו וכן אל מול חברת האדם עמידת Voyeur עייף אך בלתי-מסוגל להשעות את רגישותו האימפרסיוניסטית לפרטים החושיים של ההווייה וכן את סקרנותו האינטלקטואלית ביחס למהר-יות הנסתרות, שעל קיומן הסודי מרמזים הרשמים החר-שיים. גיבור "בגנים", שחושיו קולטים בדייקנות את קול התרגול הקורא "צרודות וארוכות" וגופו נדרך למשמע קולה של סולי ה"מתחטא מסואבות" בלחישת "סוסקי... מוסקי", אינו נבדל מבחינה זו מאפרים מרגליות, השומע כיצד ציפור-ביצות אחת "צוחקת צחוק מזוהם"<sup>16</sup> או הנלפת למשמע צחוקה ה"משונה"-הארסי של זינה, כשם שאין הוא שונה מאוריאל אפרת, שאוזנו קולטת בשעת הנסיעה ברכבת "שירה טרופה, רוטטת שברים שברים, כאותם הפולים, שהאשה מרקידה אל המחבת, וקצת צהב-הבה" ("רשפים" כ"ד, עמ' 1). בכל שלושת הסיפורים עומד לפנינו האדם בעל החושים ה"גרויים", או "המוח הגרוי", שכבר אינו מסוגל לקבוע שום זיקה בינו לבין העולם המקיף אותו (הטבע והחברה האנושית כאחת) וזלת הזיקה של הקליטה החושנית הבלתי-ירצונית, העלור-לה אמנם ליהפך לפתע גם להתפרצות חושנית רגעית (התנפלותו של אוריאל אפרת על מרקה בפרק ב' של

15 "המספר קו לקר", עמ' 120.

16 "בתיבות — בימה חופשית לענייני החיים והספרות", כרך א' (ורשה תרע"ג), עמ' 121.

ב"תיקונים" ובשיבושי דפוס אף יותר מנוסח "בגנים" ואינו ראוי לשימוש במחקר ובביקורת.

13 ישראל זמורה, "המספר קו לקו — אורי ניסן גנסין" (תל-אביב תשי"א), עמ' 119.

14 ראה למעלה, הערה מס' 3.

ה־"bon-vivant" המגונדר, המשוטט ברובעי התענוגים של כרכי אירופה של סוף המאה ה־18. ב"בטרם" מופיעות הדמויות המגונדות-המשלימות מראשית הסיפור: ארינה וואסיליובנה, המשרתת ה"שמתאית" של ד"ר שלשלת, "שור הבר הזה, שבשרו המגושם לא נברא, אלא בכדי שיכינו ממנו קציצות בשביל איזה מרוח של שיכורים" ("רשפים" ט"ז, עמ' 18); אותו "בנות ישראל שלוקות מחום, אחת גווזה ואחת בפנסנה כחול", שאוריאל נתקל בהן על סיפון האניה הנוסעת על הדניפר, כשהן "אוכלות

בהנאה נקניקים באחת השיניות ומדברות בהתלהבות" (גל' י"ז, עמ' 23); ממזל "תלישא" בעלת הגיית המאנפפת בקריאתה: "— אווהים! אפשו! ששוב איני בפוים?" (שם, עמ' 25); "זליג חצוצרה" המתקרא גם יפם, אותו דנטיסט, המניח את חוליו ומוזג לאורחיו תה "כחלב אדום" ומשיח תוך־כך ב"נצרותה" של פילגשו, ליהוה האקוש־רית, המגיעה בגללו לנסיון איבוד עצמה לדעת (כמו מילי, המנסה להתאבד בגלל אוריאל, ובת'קה, שנמצאה תלויה ב"אווריה" גם כן בעטיו של אוריאל, כנראה) וכו'. כו'. בסופו של הסיפור מפנים אוריאל את הדמויות הללו באמצעות צלמו שבראי, "פיגול של איזה בחור מקריח" (גל' מ"ה—מ"ז, עמ' 63), כשם שהוא מגלה אותן מתוכו בדמות הגבר חשוף־החזה המזקיר פתאום כלפי מעלה, מעל הספה שהוא שוכב עליה, שתי רגליים ארוכות בפוזמקאות לבנים ויוצא לרדוף, מעשה־סאטיר, אחר הנערה בין שיהי הגן (סצינת הרדיפה אחרי מרקת), ומזדהה איתן לכל אורכו ביריקות, בגניחות גסות, בהתייעויות פתאומיות וכו'. עמדתו של גיבור "בגנים", הנתקף התרגשות עצומה למר־את הצואר "הקצר והניקשה" של ארכיחוטם, "שהתחיל מתנפח והתחיל יותר ויותר מאדים" ברגע שלפני המישגל (העתקת התכונות של הפאלוס בזיקפתו אל הצואר ברורה לחלוטין), משתלבת השתלבות מלאה במסכת זו של יחסי משיכה שמתוך גזעל שרוקמים גיבורי גנסין השונים עם המראה הבהמי של האדם. ארכיחוטם כמוהו כאחת מן הדמויות הגסות־הקאריקאטוריות, המקיפות את גיבור "בטרם", מציגות לפניו את העולם האנושי הצגה שכולה כיעור ועיוות ועם זה גם מגלות לו את ה"פיגול" שבתוכו. כינויו הסינקדוכי־הקאריקאטורי (שאגב, גם בו רמוז רמז פאלי) מצטרף לרשימת השמות הקאריקאטוריים הסינק־דוכיים (חיים צואר) או המטונימיים (זליג חצוצרה) של "בטרם", שגם בהם מתגלה הניכור הגס, המוחלט, שבין אוריאל לסביבתו.<sup>19</sup> גם מבחינה זו, אפוא, אין ב"בגנים" משום יוצא־דופן כלל לגבי יצירת גנסין בכללותה ולגבי "בטרם" בפרט.

מכל אלה מתבררת גם טעות שלישית, שהיא בעלת אופי כללי יותר ואפיינית לאו דווקא לתגובתו של י. זמורה על יצירות גנסין. המדובר הוא באשלייה התמימה אך הנפוצה בדבר ה"לבביות" וה"דבקות" של גנסין, שאינן מתגלות ב"בגנים". המפוקחים דקי־התחושה שבמבקרים לא נפלו מעולם בפח ה"לבביות", ולא ייחסו לגנסין אף שמץ

17 ראה פרקים ב'—ג' של "בינתיים", כתבי גנסין (1946), א', עמ' 123—135.

"בטרם"). אדם זה, שתוכו, לדבריו, "קרח ורימה", והוא "אדם זר ומוזר לבריות ואלוהים רחוקים ממנו" (מדברי אוריאל למילי, "רשפים" מ"ג—מ"ד, עמ' 56), מרכז את שרידי חינויותו בחושיות רגישה עד כאב (הקולות "שורטים" אותו, האורות מבהיקים לעיניו הבהקת סגור־רים). במקום לחיות הוא שומע ורואה. הוא עד לחיים בגילויהם השונים, לרבות, ואולי בעיקר, בגילויי הכיעור הפיסי־הביולוגי שבהם, אשר מצבו הרוחני־המוסרי הירוד מכשירו לקלוט אותם דווקא.

טעות שניה בדברי זמורה גלומה בטענה, כאילו דמויות מגושמות, אפילו בהמיות, מסוגו של ארכיחוטם זרות היו בתכלית לגנסין ומגונדות לכל פמליית הגיבורים שלו. אדרבה, גנסין הירבה מאוד בשיבוץן של דמויות מעין אלו בספריו, החל בשמואל בן שמואל ובוחהיס, הנואף הנהגתו וה"אוטלו" המגושם של "צללי החיים", וכלה בסבלים של "קטטה" ובשוודי השיכור, הרובץ באמצע ה־כיכר המאפירה לעת־שחר בפסקת הסיום של "אצל". אמנם נכון הוא, שדמויות אלו "מגונדות" לכל ה"פמליה" האופ־יינית של הגיבורים הגנטיניים האינטליגנטיים, אבל ניגוד זה משמש בכל מקרה (חוץ מאשר ב"שמואל בן שמואל") רק ניגוד שבין הצלם לבין הצל, בין הקלסתר לבבואתו המעוקמת. הגיבורים הגנטיניים ה"מעודנים" מגלים בדמ־יות המגושמות את ניגודיהם, שהם גם ההמשכים והגילויים החיצוניים של הכיעור שבתוכם. כך, למשל, מלווים נפתלי ברגר ודוד ראטנר מ"בינתיים" בטיוליהם הליליים הרווקיים על־ידי שתי דמויות, איזה גבר, המיוצג מיט־נימית בקצה המאודם של פאפירוסה (מיטונימיה פאלית) ואיזו אשה המיוצגת סינקדוכית באיזו לבגנית אפורה, הדומה לשמלה (על פי הסינקדוכה המקובלת בדיבור הוולגארי: שמלה־אשה). הגבר עם הפאפירוסה הדלוקה רודף אחרי השמלה המאפירה — לעומת ראטנר, המצית את הסיגריה שלו בלי הרף וזו שבה ודועכת מיד. זימום ה"טי־טא, טי־טא, טי־טא־טראי... של הגבר, שהוא הקדמה קולית ברורה למעשה הצידי המיני, הוא ניגודו האירוני של אותו "זימום צהוב וחלש ונוגה", שמשמיע נפתלי ברגר, כשהוא שרוי במחיצתה של מינה, ואשר בו הוא מביע את מלוא האימפוטנטיות שלו. הליווי של הווג המתעלס בגסות (בסופו של הטיול נשמע צחוקה "הניחר" של האשה ואחריו צריחה חדה וחנוקה "כזו של תרנגולת בשעה שחוטפים אותה", וזו מלווה בהברת־הנאה רצועה של הגבר: "—ה—ה...") הולם את טיוליהם של ראטנר וברגר בשעה שהם חוזרים מן ההשתעוּת הבלתי־מינית בחברתה של מינה, הן משום שהוא משמש קומנט אירוני על רפיון החיים ודלילות היצרים של שני הגיבורים האינטליגנטיים הללו והן משום שיש בו משום החצנה של הרחוקים הכמוסים, המרוכזים בשני המוקדים של המין והמוות.<sup>17</sup> ב"אצל" מפנים הגיבור את ה'צל' המגושם של עצמו ומחזיר אותו לחלומותיו ולהזיותיו בדמות "תרנגול אשמאי", תרנגול הולאנדי בעל רגליים מנוצות וזנב, הנתון בפראק וצלינדר שמוט לו על ראשו (צירוף מובהק של סמלים מיניים גסים: התרנגול־הגבר

## ג.

חזרה, אפוא, הקושיה למקומה: מדוע הפקעה פרשת "בגנים" מן הערפליה של נובילת-האם וגובשה לגוש סיפורי קטן אך שלם בפני עצמו? התימאטיקה והסיפור לוגיה אינן מסבירות הפקעה זו, כפי שראינו. לעומת זאת, מרמזת הצורה בבירור על המגמה ועל המשמעות של הניתוק שניתק גנסיין את מעשה ארכיחוטם מכלל סיפור הגדודים והשייטים של אוריאל אפרת בסביבות עירו אחר שובו אל בית אבותיה.

המדובר הוא הן בצורה (וליתר דיוק, במבנה) של "בטרם" והן בצורה או במבנה של "בגנים". אשר ל"בטרם" רמז: הקורא שעקב אחר התפתחות אירגונם של הזמן והמקום בסיפור חש בתפנית ציורית חשובה שחלה בע"צ צוב הרצף הסיפורי עם פתיחת הפרק החמישי, כלומר, באותה נקודה שבה נתקל גנסיין בהשלמת "בטרם" ושעליה התעכב במשך חודשי הקיץ שבהם נכתב "בגנים". התפנית כרוכה במה שכבר תואר כאירגון החטיבה האחרונה בסיפור (פרקים ה' ו'ז) סביב ביקורה של מילי בבית הורי אוריאל ונסיון ההתאבדות שלה תיכף לאחר מכן. כדי לאפשר אירגון זה מחוייב היה גנסיין לנתק בנקודה זו את הרצף הכרונולוגי של הסיפור, שפותח עד כה כמעט בלי הפרעות. הסיפור החל "בבוקר אחד באביב" ופרקיו הצטרפו זה לזה ברווחים של ימים ספורים, באופן שכל המהלך שמפתיחת הדברים ועד לפגישת אוריאל עם הוריו לא יכול להימשך יותר משבוע ימים לכל המרובה. אמנם גנסיין לא נע לאורכו של שבוע זה בקי ישר לחלוטין. בפרק הראשון השתלבו זמנים אחדים באורח מסובך למדי כדי לאפשר למספר לתאר לא רק את עצבנותו של הגיבור במשך מחצית היום האחרון שהוא עושה במחיצתה של ארינה וואסיליובנה ועד ליציאתו בליוויית "פור" ידירו אל הנמל, אלא גם את אוירת הימים האחרונים שקדמו ליום היציאה, למן קבלת שתי האיגרות, זו של אבי אוריאל וזו של מילי ה"פאיטיא", שהוציאו את הגיבור ממידת ההשתוות האדישה והמבוהלת, שאליה הגיע כנראה זה כבר, ועוררו אותו ל"הצלה" עצמית באמצעות בריחה לבית-ההורים ול"חורש מצל" שאצל "אילוני המולדת". גם אחר כך היו תפניות כרונולוגיות קצרות, שאיפשרו למספר לשחזר עבר קרוב נוקדות תצפית מתקדמת יותר בזמן (כגון בראשית פרק ב'), וכמובן, תודעתו של הגיבור נוצלה לשם גיחות (אמנם לא ממושכות) אל זמני-עבר שונים, לרבות זמנים רחוקים (כגון בשעת ההיזכרות באותה בת'קה, שהתאבדה כתלייה ב"אווירה", או בהרהוריו של אוריאל על חרדת הקודש, שהיתה תוקפת אותו בילדותו למראה ספריו וכתביו החב"דיים של אביו הרב, פרק ד'). עם כל זאת, נשלט הסיפור עד לסוף פרק ד' על-ידי הרצף המתמשך של השתלשלות הדברים המרכזית שליטה ללא-עור, והוא נבדל מבחינה זו הכול עקרונות מ"אצל", שבו התנועה בין מישורי הזמנים השונים היא בלתי-פוסקת ונעשית ללא אזהרה, כדי כך שהקורא לפי תומו אינו יכול להגיע בשום אופן לשליטה מלאה במערכת הכרונולוגית של הסיפור והוא שרוי לעתים קרובות במבוכה שמחמת אי-בהירות ביחסה של הסיטואציה המסופרת

מאותה מתיקות לירית, אשר דורות של קוראים וקוראות התעקשו למצוא בה, ברנר, שהכיר את גנסיין לפני-ולפנים, תיארו יותר מפעם אחת כ"בעל הנפש ההומיה והקרה" או כבעל הנפש "הקרה, הערומה, המתרשמת לרגעים" (הדברים באים — לא במקרה — בתגובתו של ברנר על "בטרם", שהוא, כאמור, האכזרי והחושפני שבסיפורי גנסיין). ש. צמח מצא בגנסיין "נפש יוצר מורכבת מאד", הנקלעת בין דהף לצעקה פראית ראשונית של יאוש לבין התגדרות יתירה ב"רוממות-האני" ומתוך כך היא מגעת לחוץ, שכולו עמידה על הגסות שבחיים<sup>21</sup>. בודאי, הדברים אינם מבטאים את האמת השלמה, אבל יש בהם משום עמידה אינטואיטיבית על פן עקרונות ועיקרי שבגנסיין ושבציורו. מבלי להיכנס לדיון בגנסיין האדם, ניתן לקבוע ביחס ליצירה עצמה, שמעטפת הרוך, שעוטה עליה מיתודת התיאור האימפרסיוניסטית, איננה אלא חיפוי על תפישת חיים קשה, אכזרית, מלאה תומרה, וחסרה, למרות רגעים של פאתוס, כל גטייה למיתון-הדין — דווקא משום שהיא גוזרת את הדין במסגרת של אבסורדטרט, שכולו האשמה עצמית ללא-סייג. תפישת חיים זו, הנובעת מתהליך מתמיד של שיפוט הקיום נפשי-הפנימי והחברתי-החיצוני על פי קניי-המידה המוסריים המחמירים ביותר, מצאה את ביטוייה הסיפורי כבר בשלושת הסיפורים של "צללי החיים" וב"בית סבא", אך נתגלתה במלוא היקפה ותומרתה בעיקר מ"הצידה" ועד ל"בטרם". בסיפור האחרון הגיע השיפוט לשיא חומרתו. כאן אין המחבר מועיד לגיבורו (באמצעות תודעתו של גיבור זה) אפילו עונש-מוות (עונש כזה הועד לגיבורי "בינתיים"). הוא אינו ראוי לו; במקומו נגזרת עליו שקיעה נצחית בקיום המדומה לצליליה הצרור דים של "תיבת זימרת רצועה", שנגינתה "מפלטת לה בכבדות רבה נתיב ומבוזות את כוחותיה האחרונים בכדי ואובדת יחידה ושלא לשם-מה באיוז ביצות טיט גדולות וצהובות שסגרוה מאפסיים" ("רשפים" מ"ז—מ"ח, עמ' 57). ב"אצל" אולי מתמתקת במידת-מה חריפות הדין של גנסיין ותפישתו בחולשותיו של גיבורו הפרוטוגני נעשית במקצת "רכה" יותר. ייתכן שאכן היה להיפתח מהלך חדש, "חיובי" יותר, ביצירת גנסיין אילו זכתה זו להמשך. "בגנים" איננו חורג, אפוא, מכלל יצירת המחבר בחוסר ה"לבביות" שבו, אלא מציין יחד עם "בטרם" את נקודת השיא בתהליך החמרת השיפוט המוסרי הגנסייני. חוסר ה"רכות" שבו איננו מעיד על חורגותו במסכת הגנסינית אלא מעמידו כמין ציון מכוון, שעל פיו יכולים אנו לגלות את הקשיות שבכלל המסכת, לפי שבו נחשפה קשיות זו כמעט לגמרי מן העטיפה הרכה, המטעה, החופפת עליה.

- 18 מוטיב התרגול מלא תפקיד מכריע בחשיבותו בריקמה התימאטי-הסימלית המסובכת של "אצל". ראה כמה מגילוייו: "נתיבות", עמ' 81, 84, 85, 98, 100, 115, 116.  
19 ראה בעניין זה מאמרי "גנסיין אחרי המישים שנה: 'בטרם'", "עכשו" חוב' 15—16 (חורף—אביב תשכ"ו), עמ' 28—38.  
20 כל כתבי ברנר (מהדורת שטיבל), כרך ח', עמ' 221.  
21 ראה "אורי ניסן גנסיין" ב"מסה וביקורת" (תל-אביב 1954), עמ' 73, 76—77, 80 וכו'.

על השאלה האחרת, מדוע וכיצד זכה לעיבוד כסיפור עצמאי. הרי ברור, שבאיי-התאמה לדפוסים של "בטרם" כשלעצמה לא היה כדי לזכות חטיבת חומר דהוייה זו (בודאי היו חטיבות חומר רבות אחרות שנדחו גם הן) במעמד אוטונומי. צריכות היו להתמחש לגנסין בחטיבה זו אפשרויות סיפוריות אוטונומיות, שתבעו לא רק את סילוקה מ"בטרם" אלא גם את העמדתה הנפרדת כסיפור, שאינו פרגמנט ואף אינו בבחינת "שייר" של משהו אחר, אלא הוא דבר שלם העומד כולו בזכות עצמו. על טיבן של אפשרויות אלו אנו למדים שוב מכמה מן האלמנטים הצורניים המרכזיים של הסיפור, ובראש ובראשונה מצורת סימונו.

"בגנים" הוא סיפור יחיד בין סיפורי גנסין, המפתח מבנה השואף בכירורר לסיומ חד, סיומ של פואגטנה". ביקורת גנסין ה"קלאסית" הרגילתנו, כידוע, להנחה, שסיפורי גנסין האופייניים, בהיותם מחוסרי 'קומפוזיציה', אין התחלה ואין סוף להם"<sup>22</sup>, וכולם "מצטרפים לסיפור אחד"<sup>23</sup>. הנחה זו, כפי שכבר הוכח<sup>24</sup>, מוטעית היא בהחלט. כל סיפור מסיפוריו של גנסין מכוסס על מבנה עצמאי ומורכב, התואם בשלמות את המשמעות המיוחדת, את ה'מסר' החד-פעמי, שביקש ומצא את ביטוי בו. עם זאת, נכון הוא, שגנסין חתר בכמה מסיפוריו העיקריים לסיומי שיא-נגד, המשרים עלינו רושם של ארעיות או סתמיות, כביכול אין לסיפור "סוף" על פי מושגי המבנה של הסיפור השיגרתי. למעשה, מביא גנסין בסיומם אלה את קוי ההגות והמבנה של הסיפורים לקציהם המסקניים הנחרצים. רושם האי-סופיות הוא מעשה הטעייה מכוון, שיש לו מטרות אמנותיות מוגדרות ומובהרות היטב. אופייני ביותר מן הבחינה הנדונה הוא "הצידה". התהליך הרוחני הממושך, העובר על הגזר, הגיבור, לאורך כל הסיפור, מגיע למצב של מודעות בהירה, מוחצת, רק בפסיקה האחרונה. כאילו בדרך מקרה "מכיר" הגזר לפתע-פתאום במשמעותו של הניזון הרוחני, שהפך אותו מן הצעיר השוקק ליצירה ולחיים, שהיה בבואו לעיירה שבה מתרחש המעשה, לצל-אדם חסר רצון, עתיד ותוכן-חיים. הדברים נקבעים לא בלי פאתוס, כיאות לרגע של "היודעות" כמעט-טראגית: הגזר מרגיש פתאום "לחיצת-לב איומה", "זרם דם רותח" שוטף אל פניו. "מה הוא ערשה פה?" הוא שואל את עצמו. הוא נזכר בימי עבר-דתו הספרותית בוולנה, בספריית סטרשון המהוללה שבאותה עיר, בתמונה היפה של פרץ סמולנסקין שראה באחד מכרכי "כנסת ישראל" של ש.פ. רבינוביץ (סמולנ-סקין) הוא הפרוטופיפוס של האדם-הסופר הנמרץ, המוציא לפועל תכניות כבירות בשנות חיים מעטות). אולם גנסין נוהר שלא לסיים את הסיפור מתוך אותה פאתיטיות. במקום לקטוע אותו ברגע ההכרה הבהירה, המסתמלת

אל זמן הסיפור העיקרי, היינו אל מסכת ההתארויות המת-רחשת בהווה. עם פרק ה', של "בטרם", מתעמעמת, מכל מקום הפשטות היחסית של הסיפור. הפרק מתחיל באותו "בוקר אחד של נגוהות רטובים, שכבר היו הולכים ופוש-רים הולכים ומתנדפים", ואשר בו הגיעה מילי לביקורה ("רשפים" מ"ב, עמ' 24). בין בוקר זה לזמנו של הפרק הקודם (ליל בואו של אוריאל לבית ההורים) מבדילים ימים רבים, אולי חודשים, שהמספר עובר לתיאורם המשוחזר כדי לחזור, כעבור עמודים אחדים, לאותו בוקר, לשוב לאחר מכן לעבר רחוק, שקדם בהרבה לתחילתו של הסיפור (ליל ההיכרות של אוריאל ומילי בקיוב), ולחזור מחדש אל בוקר הפגישה בבית-ההורים וכך עד לסיום הפרק. בפרקים הבאים (ו'—ז') שב ומשתלט על הסיפור הרצף הכרונולוגי הישיר, והוא מוליך אותו אל סיומו בשעות הצהריים הכבדות. פרק ה', שהוא היחיד בפרקי "בטרם" המזכיר באירגונו הכרונולוגי-הצורני את "אצל", הוא, ללא ספק, הפרק שבו נתקל גנסין, ושבו שלד עיכב את המשך פירסום הסיפור. סימני נפתוליו עודם מוטבעים כביכול בקו ההתפתחות המעונה והמפותל של ההשתלשלות הסיפורית שבפרק זה. כיוון שנקודת התצ-פית נקבעה בבוקר ביקורה של מילי חייב היה כל החור-מר המובא בפרק על זמניו השונים להיות מותאם לנקו-דה מאוחרת זו. פרשת הגדודים הטיולים של אוריאל אחר בואו לבית הוריו צריכה היתה להינתן במבט-לאחור, שנהיה בהכרח גם מבט סלקטיבי ביותר. קרוב לודאי שעם הכרעה צורנית זו, שאליה הגיע גנסין, כנראה, לא בלי היסוסים ונסיונות אלטרנטיביים בכיוונים שונים, חייב היה חלק מן החומר, שיועד ל"כיסוי" רווח הזמן הארוך שבין פרק ד' לראשית פרק ה', להישמט. ברור, בכל אופן, שפרשה כגון פרשת ארכיחוטם, במידה שעוב-דה מתחילה כפרק בין פרקי הסיפור על רשמיו של אוריאל בימים שאחר בואו הביתה, לא יכלה להשתלב בתיאורים הרטרופסקטיביים של נדודי אוריאל, ששובצו עכשיו בתוך זמן סיפור מאוחר וכן בתוך הדראמה של הפגישה עם הנערה המאוהבת. שליב כזה לא רק שהיה מביא להארכה מכבידה ביותר של החטיבה הרטרופסק-טיבית, אלא שהיה גם מפר את ההתפתחות, המוליכה לקראת ההתגלות הדראמאטית של אוריאל בחוסר-יכולתו להיענות לאהבת אשה. הדראמאטיות הנסערת של "גילוי" היחסים שבין ארכיחוטם לבתו היתה מפירה לחלוטין קו התפתחות זה. פרשת יחסיו של אוריאל עם "נאטאשה הוורודה", אחותו של אנטופ, למשל, יכלה להיכלל ברט-רוסקציה, הן משום שיש בה אנאלוגיה מכינה לפגישה עם מילי והן משום שניתן היה למחבר לקצר מאד בתיאורה מתוך ההנחה (הנכונה מבחינתו של אוריאל), ש"בעצם לא קרה כלום". קיצור כזה היה נוטל מפרשת ארכיחוטם את כל משמעותה.

בקצרה, ברור שהעיצוב הצורני של חטיבת הסיומ של "בטרם" תבע מגנסין מאמצים וקרבנות. יכול להיות שסיפור ארכיחוטם היה אחד מן הקרבנות הללו. בהיפור-תיוה זו יש כדי להשיב על השאלה מדוע הופקע סיפור זה מתוך המאטריכס של "בטרם", אך אין בו כדי להשיב

22 דוד פרישמאן, "אורי ניסן גנסין", כתבי דוד פרישמאן, כרך ז' (ורשה ניו-יורק תרצ"א), עמ' צ"ב.  
23 ז. שניאור, "על אורי ניסן גנסין", ב"ביאליק ובני דורו" (תל-אביב 1958), עמ' 405.  
24 ראה סידרת מאמרי "גנסין אחרי חמישים שנה" ב"עמשי" חוב' 9, 10, 11, 15—16.

כל הסיפור תהה הגיבור, ואנו, הקוראים, תהינו עימו, על פשר חייו של ארכיחוטם בבדידות הגנים ועל טיב היחסים שבינו לבין בתו, על תפקידו של השוט, התלוי במסמר למראשותי המיטה הרחבה שבזווית צריפו של ארכיחוטם (הגיבור זוכר שוט זה עוד מביקוריו בבית ארכיחוטם בימי הגעורים, אלא שאז היה זה תלוי במוזות הבית). כמו על פי הכלל הדרמאטורגי הידוע, שהאקדח התלוי על הקיר במערכת הראשונה חייב לירות במערכת המסיימת, נשמע כאן לקראת הסיום קול שריקתו של השוט. הגיבור למד על תפקידו העיקרי של שוט זה: להכניע את הבת לפני מעשה הבעילה שיעשה בה אביה ולאחריה. הסוד האפל שביחסי האב ובתו יוצא לאור הצוהריים המסנוורים בלב הגנים, וההתרגשות האוחזת בגיבור מוצאת לה ביטוי בתיאור הריף ביותר, הבא למלא את מקומו של תיאור המישגל, שאינו ניתן כאן. במקום לעכב את מבטו על האב והבת בהדווגותם מספר הגיבור על הרגשותיו הפיסיות, שהן ניגודה הבולט של העייפות המרופה, שבה הוא שרוי במשך הסיפור כולו, אך גם שיאה של החושניות הגסה, שהיחלזה בו מבעד לאותה עייפות:

לבי התחיל מרקד ונשימתי קצרה פתאום. אני זוכר, כשם שהייתי שוכב בפישוט ידיים — נשארתי תחת, כקורה זו, אלא שידי הספיקו וקימצו, לשם אחיזה, כנראה, מלוא חפניים מהדשא שהיה אצלי במחובר והיו מהדקות אותם היטב היטב — לא התחלתי מרגיש בידי, שהתחילו כואבות מחמת תחיבת הצפרניים, אלא משראיתי לפני את ארכיחוטם האדום כשהוא קם והוא נושם כחיה זו והוא רוכס את מכנסיו אגב ריקקה מצלצלת ורחישה שבגהימה (עמ' 111—112).

הדברים נמשכים עוד משפטים אחדים, שגם הם אינם מחלישים את הרושם העז של מראה הבעילה, אשר ריגש את הגיבור עד כדי תחושת נפילה ממרומים (מכאן ההיאחזות הנואשת בצבתי הדשא). האב מצליף ושוטו ניתח על הכתף הערומה של בתו. הבת צועקת אחריו בקולה הגבריי'הגס דברי שיקוצים. הסיפור מסתיים לא ביבבה אלא בחבטה.

לקורא הקשוב ברור שלקראת סיום זה התפתח הסיפור כולו מתחילתו האיטית, התיאורית, דרך המשכו — זכרור נותניו של הגיבור על ארכיחוטם, המוכר לו משנות הגעור — ועד לעיקרו — העימות המחודש עם ארכיחוטם ובתו, המגיע לשיאו במראה הנגלה לגיבור בסצינת הסיום. הרייתמוס של הסיפור במהלכו המואץ והולך מכוון כולו להגברת רושמו של שיא זה, שהוא נקודת סיום ריתמית תדה של מהלך, שהחל באיטיות ובכבדות מכוונות. כל פרט שבריקמה התאורית, שנראתה מלכתחילה סתמית או חופשית, בלתי מכוונת על-פי צורך סיפורי מיוחד, מוצא מקומו בתוך מערכת ההכנה, המוליכה לקראת הסיום. בתוך מערכת זו מוצא את מקומו, למשל, גם השימוש שעושה גנסין ב"בגנים" בטכניקה של הסיפור בגוף ראשון, שאותה נזח לחלוטין מאז ימי "ג'ניה". ר'מעשה באוטלור'. לשום סיפור מסיפוריו הבשלים לא התאימה טכניקה זו,

בתמונתו של סמולנסקין, הוא ממשיך ומסיים במשפטים אחדים של עמעום ההכרה והחזרת חגור אל הווייתו האטומה. התרגשותו של הגיבור חולפת. הוא יוצא לאיטו מן הבית ומתחיל ללכת בעצליים לעבר היציאה מן העיירה "ועיניו מביטות בשוויון רוח נוגה אל המסילה הארוכה-הארוכה, אשר היתה שטוחה לפניו שוממה ומער- לפת מחום היום" <sup>25</sup>. למעשה, יש בסיום זה, מסממניה של פואנטה "פסיכולוגית": לגיבור נודע דבר-מה, שנסתר מעיניו פחות או יותר לאורך הסיפור כולו, וידיעה זו שופכת אור על כל אשר אירע עד לסיום. כמוכן, לידי פואנטה מן הסוג הרגיל, היינו הפואנטה ה"אינפורמאטיבית" (הגיבור והקורא נתקלים לקראת סיום הסיפור בעובדות בלתי-ידועות, או שהם מקבלים אינפורמאציה חדשה, והללו משנות את הבנתם בהתפתחות המתוארת בסיפור), אין הדברים מגיעים. עם זה ממחר גנסין להק- הות אף את חודה של פואנטה פנימית-פסיכולוגית זו וליצור במשפטים החותמים את הסיפור אותו רושם של ארעיות או אי-סופיות, הדרוש לו לשם השארת הקורא עם הפרידה מן הגיבור בהרגשת מחנק, הסתבכות ואי- מוצא זו, שברגר תיארה פעם כהרגשה "באמצע" <sup>26</sup> הפעם, ביתר ציוריות, כהרגשת "האימה שבעיני הדגים המפרו פרים, אשר יאורם חרב" <sup>27</sup>. הדברים האחרונים נאמרו בקשר לסימום של "בינתיים", שבו הביא גנסין את התפנית לעבר שיא-הנגד לגילוייה האירוני הבולט ביותר: אחר שהגיבור אינו מוצא עוז בקרבו להתאבד כפי שעשה חברו ראטנר, יוצא הוא לרחוב ומספר למישהו, שהנהו עומד הוא לעזוב את העיר בקרוב. הלה משיב שגם אחיה של אשתו "עומד לקבל בשנה הזאת סמיכה של דנטיס- סים". חוסר הקשר בין מצבו הנפשי של הגיבור לבין השיחה התפלה הוא כה בולט, עד שבו עצמו יש משום שיא בנוסח קומדיית-האבסורד. כך מצליח גנסין גם כן לסיים את סיפורו בחתימה שהיא בעת ובעונה אחת נוקבת מאד וגם סתמית וארעית ומשאירה את הדברים כולם "באמצע". ב"בטרם" וב"אצל" הרחיק גנסין את הסימום מן השיאים ועטף אותם באווירה של עייפות שלאחר- ככלות-הכל, אך גם בסיפורים אלה מצויה הכפילות, שבסיום "אצל" (בשאלה "מה יהיה כשיאדימו פאתי הבה" רות הללו שבשמים?") היא אף מגיעה לשיא של אמביווא- לנטיות: ספק התכוון המספר להעמיד דברים על סיומם מתוך פאתוס גדול ("מה יהיה" וכו'), ספק ביקש להש- אירם באותו מצב של ארעיות חסרת משמעות (מה יהיה כשיאיר יום מחר וכל ההפעליות הרגשיות שהתעוררו באפרים לרגל מותה של דינה ישובו לרגיעה והוא יחזור לנוסח החיים השיגרי-הבטלני שלו).

ב"בגנים" וויתר גנסין על אמביוואלנטיות זו שבסיום, שהוא, למעשה, סיום מלא ואף על פי כן מתראה הוא כאילו אינו מסיים דבר. אדרבה כאן נתבקש לו סוף "חזק", חדי-משמעי שבפואנטה מן הסוג האינפורמאטיבי. במשך

25 ראה סיום "הצידה" בכתבי גנסין (1946), א', עמ' 115.  
26 כל כתבי ברנר, כרך ח', עמ' 102.  
27 שם, עמ' 5.



בעצם, הדבר שנגלה לו, לגיבור הסיפור, ובאמצעותו אף למספר ולנו, בדיממת הגנים? אם כל הסיפור כולו אינו אלא מהלך, הדוחף את הגיבור והקורא לקראת הגילוי שברגע השיא, מהו טיבו של אותו גילוי? בעילתה של סולי בידי אביה קובעת בסיפור פואנטה אינפורמטיבית. סוף-סוף יודע הגיבור ואף אנו יודעים עמו מה היה פשר היחסים המוזרים שבין השניים, לשם מה הועבר השוט מן המזוזה אל מול למיטה וכו', אבל האמנם רשאים אנו לראות באור ששופכת אינפורמאציה זו על חלקי הסיפור המוקדמים מעין גילוי סודי-שבועריות ולא יותר? אילו כך הדבר מדוע העמיד גנסיין את עיקר סיפורו על הרשמים המגוונים והמפורטים שקולט גיבורו הפאסיבי ולא בחר במוקדי תיאור, שהיו מאפשרים לו להעמיד ביתר קלות וחיסכון יצירה ארוטית-אפיוודית בדומה לרבים מסיפורי מופאסאן, שהיו מוכחים לו היטב ואף אהובים עליו?<sup>28</sup> מהו פשר ההתרגשות הגדולה של הגיבור למראה האב הנוקב לבתו? האמנם יש כאן רק אותו זעזוע חושני של Voyeur, המגיע למעין פורקן אונאניסטי? אם כך הדבר, במה זכה רגע זה של פורקן מרעיש אך מוגבל במשמעותו שיתממש בו שיאו של סיפור, אשר גנסיין התכוון ברצינות

המתבקשת, לכאורה, אצל מספר, שהרבה להיוקק לאינ-טרופסקציה של גיבוריו ואף עשה שימוש רב במונולוג הפנימי. תמיד שאף גנסיין לקבוע את האינטרוספקציה של הגיבורים ואת המונולוגים הפנימיים שלהם (שהם על-הרוב מונולוגים פנימיים עקיפים) במסגרת הרצאה סיפורית של מספר יודע-כל כדי לאזן את הסובייקטיביות של הגיבורים באמצעות הראייה האובייקטיבית של מספר זה. ב"בגנים" היתה מסגרת זו הורסת את כל מתח הצפייה, שעליו עומד המבנה של הסיפור ובו גלומה משמעותו. אמנם הגיבור מספר את הפרשה כולה כדבר שאירע בעבר בנוסח הרצאה מן הזכרון (והוא מבליט מומנט זה של זכירה מראשית הסיפור ועד סצינת המישגל שבסופו: "אני זוכר, כשם שהייתי שוכב בפישוט ידיים" וכו'), אבל בכך אין כדי ליטול מהרצאתו את המתיחות הכרוכה במוגבלות של ידיעתו ותודעתו עד לסצינה של הגילוי, כיוון שהוא משחזר בסיפורו את שלבי ההיודעות שלו כסדר התארי-עותם ואינו מערב את ידיעתו המאוחרת במהלכי דברים מוקדמים אלא בנקודה אחת שבסיפור (ראה להלן). נושא סיפורו הזכרונני אינו העובדות, כפי שנתגלו לבסוף, אלא ההתרגשות והמתיחות לקראת גילוי העובדות ובשעת ה-גילוי, והשימוש במדיום של הזיכרון אינו בא לקבוע מירווח של ממש בין התרגשות ומתיחות אלו בשעה שהת-ארעו לבין התבוננות מרוחקת ומפוקחת בהן. אדרבה, גנסיין משתמש במדיום כדי להדגיש ולהגביר את ההתרג-שות, כגון בשעה שהגיבור קובע שהוא זוכר איך נשאר שוכב בפישוט ידיים ורגליים, אך אינו זוכר מה אירע בו עד שחש לפתע בכאבן של הידיים, שציפורניהן נתחבו אל תוך האדמה, או כגון בשעה שאין הוא יכול לפרש מה היתה הסיבה שבגללה נתחזר לו לראשונה, שההבטה של ארכיחוטם בכתף של בתו אינה הבטה סתם אלא הקדמה למשהו אחר. אי-הזיכרון משמש מן הבחינה הנדונה אמצעי אפקטיבי לא פחות מן הזיכרון, והוא לא היה אפי-שרי במסגרת הטכניקה של מספר כלי-ידוע, או שהאפ-שרות של השימוש בו (המספר יכול להעיד על הגיבור, שאין הוא זוכר דבר זה או אחר) היתה מאבדת כל אפקטיביות. גנסיין כיוון כאן, אפוא, את כל כליו בהתאם לצרכיו בבניית מתח גובר והולך לקראת התפרקות קצרה ועזה. כיוון זה חייב את עצמאותו של סיפור "בגנים", שהיא העצמאות האופיינית של הסיפור-הקצר, לעומת הסיפור הארוך או הנובילה, שבהם גילה גנסיין את כוחו בדרך-כלל. אחר סיום כזה של "בגנים" אין מקום להמשך, כשם שבתוך מערכת מורכבת ומתמשכת כזו של "בטרם" לא ייתכן מהלך חלקי, המוליך לשיא מודגש כל כך. כשהפקיע גנסיין את פרשת ארכיחוטם מתוך "בטרם" עשה זאת, אפוא, בעיקר משום שחש בה באוטונומיות הו'אנרית של סיפור-קצר, השואף לפורקן מאכסימאלי שמתוך הכנה מינימאלית. באותה מידה עשה זאת משום שחש בזרותו של החומר הסיפורי, כפי שנתבקש לו להעמידו, להיגיון הצורני של הנובילה הארוכה.

ד.

העמדת הדברים בצורה זו מחייבת את הצגת השאלה העיקרית, המתעוררת לרגל הקריאה ב"בגנים": מהו,

28 על אהדתו של גנסיין למופאסאן ועל הזדהותו עם חוכמת הסיפור שלו מעיד, בין השאר, התרגום המצו-יין של הסיפור המופאסאני "לכיסא המשפט", שנמצא בין כתבי הנעורים שלו ופורסם לאחרונה בידי י. זמורה (ראה "מעריב" 20.9.74). אגב, סיפור זה יכול לשמש את הקורא לשם ההבהרה המלאה של הדרך אשר בה לא הלך גנסיין ב"בגנים". זוהי אפיוודה ארוטית-הומוריסטית מאפיוודות הכפר והאיכרים, שבמרכזה מישגל של גיארף בחיק הטבע ועוקצה — "פשרה" המושגת בבית הדין ובאמצעות השופט בין הבעל הנבגד לנואף, שהבטיח לו (כשהלה תפשו בשעת מעשה) סכום מסויים ולא עמד בהבטחתו. המישגל עצמו מתואר (על-ידי הבעל האיכר) ללא כל התרג-שות, ואין הוא משמש אלא הכנה הומוריסטית ל"פשרה" שתושג בסוף הסיפור. המספר — מי שנקלע לבית-המשפט בשעת הדין — אינו מוסיף לדברים כמעט שום הערה משלו. בכיוון דומה במידת-מה הלך גנסיין ב"שמואל בן שמואל", אבל ב"בגנים" הלך בכיוון הפוך. תחת שיעמיד את סצינת המישגל במרכזה של אפיוודה כפרית גסה-מבדחת, המגלה טפח מחיי האדם הבהמי, העמיד אותה, כאמור, בשיאה של מסכת רשמים ומתיחויות של איש תרבותי עד גיוון, המגלה בה משמעויות מהממות, הנוגעות, ללא ספק, לו לעצמו. במקרה זה תגובותיו, התבוננו-יותיו והרגשותיו של המספר הצופה הן עיקרו של הסיפור. מה שיכול היה להיראות כקומי מן המרחק האדיש-האובייקטיבי של המספר-העד אצל מופאסאן מועמד בסימנו של פאתוס אמביואלנטי כשהוא מוצג על פי השתקפויות מגורות-נירגשות בתודעת המספר-העד הגנסיני. מבחינות רבות נראה כאילו מקרב גנסיין — לעומת מופאסאן — את הצגת האקט המיני אל תחום הפורנוגרפיה, אף כי נוהר הוא שלא לתאר את האקט עצמו, בעוד שאצל מופאסאן מתו-ארות בדייקנות התנועות המגוחכות של המאהב בתו-רגשות הבעילה. גנסיין אינו נכנס, כמוכח, לתחום הפורנוגרפיה, אף כי לפי צרכיו האמנותיים של הסיפור קרב הוא אליו קירבה של ממש.

ומלופף בשיחי הגומא. מעל הכל נכונה כל הווייתו לקבלת שלטונה של אותה דיממת בוקר שבשדה, שכבר היא "נושמת בגבורתה" מסביב, ואשר "בכדי שתהא כובשת לה את בשר האדם ואת חושי אינה חסרה אלא את חום היום הלוהט" (עמ' 100).

עמדתו הנפשית של הגיבור ביחס להוויית קליטה חושיית זו שהוא נתון בה אינה חד־משמעית. מחד גיסא הוא מתמסר לה, שורה עצמו בנווליותה הסמיכה ונח לו בתפקיד הנפעל שהיא מועידה לו. מאידך גיסא, יש בו איזה אירצון עייף ביחס אליה. לא המעמד הפאסיבי כשלעצמו הוא שגורם לא־ירצון זה, אלא מעין תחושה, שבכל השפע הכובש והמכניע הזה, המגיע בבת־אחת אל כל האיברים והחושים ועושה בהם כבתוך שלו, יש משהו מן הרמייה. הגיבור ציפה ממנו, מן השפע, שניתן לכנותו גם בשם ה"טבע", למשהו שלא התקיים. הטבע, כפי שהוא חודר לקירבו, תוך הצפה של כלי התחושה שלו, מהמם, מרהיב אבל גם מאכזב. הוא מפעיל אותו, אך ההפעלה אינה זו שיחל לה הגיבור, כנראה. הדברים מתרומזים לראשונה בתחילת הפסקה השנייה של הסיפור, שבה נעתק מוקד התיאור מן הנוף אל מצב א־הנחות של הגיבור. לכאורה, אין זה אלא מצב של עייפות וא־נחות פיסיות ארעיות. צינת הבוקר הפתאומית, השכיבה על קרקעית הסירה כשרק הפידו־אק המקופל משמש חציצה בין הגולגולת לקרשים הקשים, ההתקלות הפתאומית בנוף המוכר ואינו־מוכר מסבירות, כביכול, את סיבת הקדרות של הגיבור. בהמשך הדברים, מכל מקום, מתברר שאין הדבר כן. הגיבור מעיר, למשל, על הינתקותה של הסירה מגשר הברזל, שאצלו קשרה בשעת בוקר מוקדמת "כשדיכ־אתני הלאות לגמר" (עמ' 100), והערה זו מלמדת לא רק על ליל נדודים תרתי משמע, אלא גם על איוו סיבה נפשית־רוחנית, שגרמה לו (זו מתמחשת בשימוש שעושה גנסיין במלה "דיכאתני" לציון מצב פסי כביכול. ברור שהמלה מרמזת גם על מצב נפשי ומשום כך גם חוזר המספר עליה בהמשך הסיפור בהקשר דומה: "לגום לא יכולתי, כנראה בשל אותה הליאות היתירה שדיכאתני, עמ' 109). בהמשך התכוף מתחזק רמז זה בדבריו של הגיבור, שאותו טיול של שיטשלו — מעשה וולונטארי שמתוך צפייה להנאה, כפי שהיינו נוטים להניח — בעצם הוא מאוס עליו. מלכתחילה אולי קיווה ממנו למשהו, אבל עתה, בבוקר היום השני לנדודים בנהר ובשדות, "כל אותו טיול שלי התחיל להיות לי כבר לזרא, ואהי צמא רק למנוחה. בלי המדה נמשכו ידי שוב אל המשוט" (עמ' 101). הדברים נראים בוטים במיוחד, משום שלפניהם, בסמוך להם, דיבר הגיבור על הנחל שבו הוא חותר במש־פטים נוסח "חביב ונהיר אפילו היה לי תמיד נחל־מולדתי זה השקט והיפה ותמיד היה קרוב ללבי". את הזרות הרגעית של מראה הנוף שאצל הנחל הסביר כתוצאה מ"שנות נדודים אחדות", שהספיקו לטשטש טישטוש כלשהו את מראהו של "אותו נחל חביב שלי כמוחו הגרירי קצת של ילד טיפוחי" (שם). מן הצד האחד, אפוא, נחל "חביב", "נהיר", נחל־מולדת, אשר הגיבור הוא "ילד טיפוחי" — פראוות קונוונציונאליות של הצהרות בדבר

מוחלטת להפעיל בו את אמנותו הסיפורית במלוא כוחה? אין מקום לספק, שגנסיין שאף לגלות לנו בסצינת הסיום של "בגנים" לא רק עובדת חיים מזועזעת אלא גם ראיית־חיים בעלת תוכן רוחני מסויים, אלא שכדרכו הוא לא הקל על קוראו את מלאכת הגילוי, את גילוי סודותיו התנה בתשומת־לב ובהתרכוז טוטאלית מצד קורא זה. המעיין בסצינת הסיום כשלעצמה לא ימצא שום תשובה על השאלות שהועלו כאן. התשובה ניתנת דווקא בחלקיו המוקדמים יותר של הסיפור, ובצורה מודרגת ובלתי בול־טת. גנסיין מגניב לתוך הסיפור, הסיפורית מתחים ורמזי הגות, המצטרפים ברגע השיא של הסיפור למשהו מעין תגלית רוחנית, שהיא מקבילה לתגלית האינפורמאטיבית וגשענת עליה, אך אינה ניתנת לזיהוי עימה.

מתחים אלה מתחילים להצטבר כבר בפסקות הפתיחה של הסיפור, אשר אין בהן, לכאורה, אלא תיאור נוף מפורט, נאמן במסירת הרשמים החושיים הדקים ביותר. לתוך התיאור משחיל המספר כמה פירווי אינפורמאציה, שבקריאה מהירה ראשונה כמעט שאין אנו שמים לב אליה. הקורא בפסקאות הפתיחה מתרשם בראש וברא־שונה מן השיפעה החושיית־התושבית של הנוף המתואר ורק אחר כך מתחיל הוא לחוש בעמדתו של המספר לגבי אותה שיפעה. בעוד שזו האחרונה מצטיינת במלאות מתפרצת, בצבעוניות עזה ("הדשא — — — זה שהיה צוחק בתחילה בשלוות ירוקה ופרחיו היו רומזים כלפי חמה חדשה צהובות ואדומות ולבנות" וכו', עמ' 99), אופייניים לעמדת המספר איוו נמיכות רוח, כהות, דהיון, המכוונים ישירות כלפי הנוף, שצינת הבוקר שלו מתפתחת בהדרגת לחום־צוהריים קטלני. התיאור הנופי מכניס את הקורא עם הגיבור מיד לאווירה חושנית, כמעט "עורית". פתיחת הסיפור על־ידי ההתעוררות הפתאומית של הגיבור בגלל הפסקת המגע של קרני השמש עם גופו שנגרמה על־ידי "בהרת לבנה" ש"פרחה ובאה וכיסתה את פני שמש הבוקר" (עמ' 99), מעמידה אותו מראש על תחושות ראשוניות של מגעים, קור וחום, צמרמורות קלות ("אני חרדתי מצינת פתאום", שם), תחושת שמורות העינים בעוצמת אורה של השמש וברפיונו. היא גם קובעת אותם בתוך מסגרת של פאסיביות חושנית, המתחזקת ביותר על־ידי הגילוי שמגלה הגיבור, שסירתו (שבה היה ישן), שקשרה לפני שעות אחדות ליד גשר הברזל הירוק, נסחפה בינתיים בזרם ממש כאותן "חבצלות צהובות" שהיו צפות על פני הנחל "דומם וכרבות המים היו מלבינות והיו אילמות והיו חרדות לזרם הקודר" (עמ' 100), ועתה היא מסובכת ומלופפת בשיחי גומא שאצל שפת הנחל במקום שאינו מוכר לגיבור בסקירה ראשונה. הגיבור מתגלה אפוא, בפסקאות הפתיחה כמי שדברים נעשים בו בגופו שלא על פי רצונו: השמש מחממת אותו ומרדמה אותו, הצינה הפתאומית מעבירה בו צמרמורת, צבעי הפרחים מסנוורים אותו, ריחות חריפים של אדמה טחובה ושל טרפי־עלים רעננים מגרים את ריקמת האף שלו, קולו של התרנגול הקורא "ארוכות וצרות" ולחש מורביות הנחל שהחלו לאווש ברוח הקלה נחרטים בדפנות חלל השמיצה שלו. הוא מושט־מערסל על גבי זרמי הנחל, מוסבך

הדמות, שבה בעיקר תהיה תודעת הגיבור מרוכזת לאורך הסיפור, הצגה אנבית, כביכול, על פי דרכו האופיינית למרבית סיפוריו בהכנסה דמות חדשה אל העלילה "באלכי סוף" או כאילו מן הצד. אלכסוניות זו מומחשת בתיאורו של האישי, ששמו לא נזכר עדיין כלל (אגב, שמו האמיתי גם לא ייזכר. המספר מתאמץ לשווא להיזכר בו, וסופו שהוא פונה אל ארכיחוטם בכינוי "רבי דוד", "פעטער" בנוסח האידי) כ"ארכיחוטם שלנו", דמות מוכרת כביכול, שאפשר להזכירה לקורא, כשם שהגיבור מזכירה לעצמו בתכלית הקיצור על פי סימניה העיקריים: הספקת הדגים ליהודי העיר, הכירת הגנים של הפריץ, הגסטו, ובעיקר הצבע האדום, שעדיין אין בו כדי לייצג יצוג סינקדוכי ברור את אופיו הפאלי של האישי. לפי שעה הוא מתקשר בתוך המערכת הצבעונית של הסיפור רק עם הפרחים שהיו מאדימים בשמש ובמיוחד עם "פרחי הפרג האדומים" שבצידי חלקות תפוחי האדמה שהזכרו בסוף הפיסקה השניה שבפתחה (עמ' 100).

קדתי-הצגה זו של האישי, המתייחסת אליו כאל דמות מוכרת לגיבור ולקורא כאחד, איננה באה, מכל מקום, אלא כדי לשמש מעין רקע ניגודי להצגתו הראשונה העיקרית דווקא בתורת דמות בלתי-מוכרת, שהפגישה עימה מצטיינת בכל סימני הזרות והסקרנות שמתוך זרות. נשמת חריקת דליים ריקים ואצל שפת-הנחל מופיעה דמות גברית חשופה עד שתותיה. הגיבור משחזר את המראה בפירוט רב. זהו יהודי מגודל "צהוב" לבוש מכנסים "נוצצים" ונעול מגפיים גבוהים. בכל ניכרים בו הצבע הצהוב והקשיות. כמו המכנסים הנוצצים מחמת התקשחות שבוהמה כך המצח הצר — צהוב וקשה. האדמומית, שבשלה זכה ארכיחוטם לכינוי ניכרת כאן רק בנקודה אחת שבגופו של האישי: מתוך קננו ושפמו הצהובים בולט ונתלה לו, כמין בליטה "רווייה", זוג שפתיים אדומות, ואותה בליטה שיפתנית "מאדימה באינו חוצפה כלפי המה משתחררת" (עמ' 102—103). המשמעות הסינקדוכית-הפאלית של בליטה זו ברורה למדי, אם כי אין היא מציינת, לפי שעה, אלא את הפוטנציאל העתידות להפוך את האישי הצהוב בעל הנקודה האדומה לגוש שכולו מאדם ונפוח. התקשורת זו מתרמזת מניה וביה על פי אותה סחרחורת וריצת הדמים, התוקפת את הגיבור למראה ה"אישי" — הכנה להתרגשות האורגאומית-כמעט של סצינת הסיום — ישיש בה — הגיבור מודה בפירוש — "משום אותו הגירוי הרחוק והטרוד שב/תאוה נהיה" (עמ' 102). ההתקשורת מלמדת על האפשרויות הארכיטיפיות-הביולוגיות הגלומות בדמות הצהובה והקשה (כשם שהפאלוס הפולחני-הארכיטיפי בזיקפתו גלום באבר המין הגברי ברפיונו), והיא גם המסבירה הערה רבת-חשיבות זו שמעיר המספר — הגיבור אחר שתיאר את הדמות לפריטה:

היה הדבר דומה, שלא איזה אדם, אמת מגושם למדי ולמדי משונה, אני רואה לפני, אלא שאותה הדממה הכבושה היא זו, אותה הדממה הרוחשת בשדה, שלב-שה בשר וניגשה אלי, כשהיא נושמת בגבורתה

אהבת הטבע והשייכות לו, ומן הצד האחר הודאה ללא כחל וסרק: הטיול היה לזרא; הנחל נמאס; המשך השייט בו נעשה "בלי המדה"; הטבע מדכא וור; הגיבור שבו בכלא הטיול שלו. בעצם צמא הוא רק למנוחה שבאפתיה מוחלטת.

ניגוד זה בין היחס הקונוונציונאלי אל הטבע לבין היחס האמיתי אליו וכן ציון "שנות הנדודים" האחדות, המפרידות בין הימים, שבהם היה הגיבור משתעה בנחל-המולדת החביב על הרגשת שימון וזרא, לבין ההווה של הסיפור, מלמדים על איזה רקע אפולוי שמאחורי תמונת הנוף הבהירה. הגיבור התרחק לשנים אחדות מנוף מולדתו, נדד ונעשה לבעל "מות גרוי". זה לא כבר חזר אל המר-לדת ומיד יצא לטיול ממושך בנחל שהיה זכור כחביב ונהיר, אולי כדי להשקט בדומייתו ובחמדותיו את זימומו של המות הגרוי. אבל הטיול נעשה למעמסה כבר בבוקרו השני. ברור, שאם ציפה הגיבור למצוא בו איוו רוחה, זו לא נמצאה לו. אדרבה, הריאליזם של הטיול, למרות יופיו האמיתי של הנוף, מחריבה את הנרעם הקונוונציונאלי של זיכרון הנחל, כפי המספר טיפחו בלבו במשך שנות נדודיו. במידה שזיכרון זה ישמש במשך השנים איזה משקל שכנגד — פאסטוראלי-אידילי — להווייה רחוקה עד מאד מפאסטוראלה ומאידיליה — מאבד הוא עתה, בפגיי-שנתו החדשה עם הנוף, את משקלו זה. אבידה זו היא שהביאה על הגיבור אותה "מדכאה", הורסת גוף ונפש, והיא הדוחפת אותו לעבר אפאתיה גמורה ("ואהי צמא רק למנוחה"). כל הדברים הללו אינם נקבעים במובלט. הם מובלעים, כאמור, ברמוזים קלים, המשתלבים בריקמה התיאורית המזהירה, העומדת, כאילו בניגוד להם בצבעיה המרהיבים ("פה ושם היו כתמים של זהב טהור מבליחים בחלקת המים הקודרת" עמ' 101; "הרחק אחורי אותה חורשת-הליבנה הרכה, שהיתה מלבינה בראש אותו הור — התנוססה קופית-זכוכית נוצצת והיתה מכסיפה באויר", שם, וכו'). הצירוף מחזק את האמביוואלנטיות האופיינית לפתיחה ולאווירת הסיפור כולו עד לסימומו החד-משמעי.

התודאה הישירה בכך, שהטיול נעשה לזרא באה במהלך הסיפור — לא במקרה — באותה נקודה שבה מוזכרת אל-התמונה דמותו של ארכיחוטם. יש לעקוב במדוקדק אחר של-ביה של הופעת דמות זו ולהבחין בין הצורות השונות שבהן היא מוצגת. ההצגה הראשונה חלה לפני הופעתו הפיסית של ארכיחוטם עצמו, וזוהי הנקודה היחידה במהלך ההר-צאה הסיפורית, שבה מחזיר הגיבור-המספר את ידיעתו המאוחרת אל תוך מערכת ההתארגנות המוקדמת. בשעה שהוא מספר על מבטו, שנתקל ב"קופית הווכית" הנוצצת והמתבלטת מעל לחורשת הליבנים שעל הור (קופית — במובן כיפה, קופולה), הוא מסביר כיצד לא נזכר באותה שעה בכך, שקופית זו אינה אלא גג ארמונו של דוכס הכפר, הפריץ המקומי, שכל הגנים שמסביב שלו הם ו"שאר-חוטם שלנו, אותו יהודי אדום וגס, המספיק דגים לקהילה שלנו, הוא אריסם מימים-ימימה" (עמ' 101). שוב משתמש גנסין בטכניקה של סיפור הזיכרון המסופר בגוף הראשון תוך ניצול אי-הזכירה; הפעם כדי להציג את

אפרים". השם מקנה לגיבור מעמד ברור במסגרת יצירת גנסין, שכן במסגרת נודעת לו משמעות ז'אנרית, והוא מציין בקביעות (תמיד מתוך אירוניה) יומרה של עידון אריסטוקראטי, הווייה של "משי" (כך הדבר ב"אצל", שבו נצטרף לשם אפרים השם מרגליות להדגשת הכוונה האי-רונית של המחבר, וכך הוא ב"בטרם", שבו מכונה הגיבור, אוריאל, בשם המשפחה אפרת. בכל מקרה, לרבות ב"בג" גים", מהדהד בשם משהו, העולה מצירוף "הבן יקיר לי אפרים" ו"בן איש אפרתי", במובן איש אציל ונשוא-פנים). לעומת האפרתיות של הגיבור מתבלטת מיד ההמוניות הגסה של ארכיחוטם (הנשאר בלי שם, כאמור, והגיבור אף מתיר לעצמו לפנות אליו בכינוי הזולז "פעטער", (דוד) בדיבורו, בריקותיו, בעצם פנייתו אל הגיבור מלמטה למעלה כ"רבי אפרים" ואף בתביעה שהוא תובע ממנו שיכיר אותו ("אבל מה איתו? אפשר אינו חוזר ומכיר אותי, צ'ודאק צ'לובייק! חי!"/ עמ' 103). ארכיחוטם אף מזהה את הגיבור כמי שפרש מן הסביבה המצומצמת של העיירה אל העולם הגדול ("מה זה פתאום לו ולסביבתנו?") (שם). עם קירוב הסירה אל החוף עלי-יד הגיבור וכיבוד ארכיחוטם בסירגיה נכנס כל אחד משני האנשים לתפקיד, שנקבע לו זה כבר במסגרת ההירארכיה החברתית של העיירה, וכך יכול הגיבור לעבור באורח טבעי למעין סקירה כללית של תולדות האיש ארכיחוטם ומנהיגו המוורים מנקודת מוצא של עליונות ובנוסף סאטירי קליל, שנעלמה ממנו לחלוטין הריגשה של הפיס-קה הקודמת. התיאור הסאטירי נאחז, כמובן, בעיקר באותם מומנטים בתי ארכיחוטם, שבהם רחוק הוא מן ה"אלמנט" שלו, הגנים, מרחבי השדות, חום השמש: ארכיחוטם מוכר דגים וירקות בעיירה, מתפלל בבית הכנסת "בקול איכרים גס" ואינו מסוגל להוציא מפיו מלה אחת כתיקונה (שם), לובש לכבוד שמחת תורה פראק מלא כתמים ושלא לפי מידותיו, חובש צילינדר ומתגולל ברחובות העיר כשהוא נוהק "—אוי, סלח לנו... הו—הו—הו... מחל לנו... כפר ל—ו—ונו... כשם שאני יהו—ד—י!" (עמ' 104); ארכיחוטם מתעקש לשלוח את בניו דווקא לאיוו ישיבה, שהוא מאמין אמונה שלמה בכוח השפעתה, ואילו הם פורשים בלא ידיעתו לערי אוקראינה, מתפקדים, מתפר-נסים זה בכה וזה בכה ושולחים הביתה מעין איגרות "מליצה", שהגיבור מצטטן ציטוט עקיף בליגלוג ניכר, משמע שהאב היה מראה אותן לשותי החלב ואוכלי הקישואים העליונים, כשהללו היו באים אל ביתו, והם בני טובי העיר, היו מקבלים מהן נחת, כשם שהיו נהנים לפנות בשאלות שאינן צנועות לסולי העלובה כדי שזו תטיח בהם את קיללותיה. התיאור כולו נועד כביכול להרוס את רושם התיאור שקדם לו, לסלקו מעל הפרק כאילו לא היה אלא "טישטוש" מטישטושי של ה"מוח הגרוני" של הגיבור. אמנם, במהלכו נמסרים לנו כמה פרטים העתידים למלא בהמשך הסיפור תפקיד שונה מאד מזה, הנועד להם בהקשר המצומצם שלו, כגון הפרט בדבר השוט התלוי מעל הדלת או ההבחנה בתנועת הראש האלכסונית המושפלת של סולי לעבר כתפה בשעה שהאב נותן עליה בקולו — הכתף הזאת עתידה לייצג באורח סינקדוכי את

הכובשת, וזוהי שהביאה אל אפי גם את נשימתו. המסואבה של אותו הפרג האדום, הפורח פה למכביר. (שם).

הקשר בין אדמימותו של הפרג לבין ארכיחוטם ה"אדום", שהתמחש קודם לכן על פי דמיון הצבע בלבד, נקבע כאן במפורש. הפרג בריוו ה"מסואב" אך המשכר מופיע כאן כנציג מיטונימי לפאליות המתגשמת בדמות ארכיחוטם, וזו נעשתה לפתע מיסטרית, כמעט-מיתית. הניגוד שבין ארכיחוטם מוכר הדגים מן ההזכרה האגבית הראשונה לבין ארכיחוטם הריאלי, שהפוטנציות המיס-טוריות שלו מתגלמות בבליטה החצופה והאדומה של שפתיו ובריח הפרג האדום, הוא ניגוד מוחלט. הדמות הקודמת כולה מוכרת, אינטימית, מזולזלת. הדמות החדשה אינה רק זרה; היא גם דמות שיש בה מכוחן המהמם של תופעות הטבע, שהגיבור נכנע פאסיבית לפעולתן החושנית עליו. ארכיחוטם מייצג את הדממה הגדולה, הכובשת את בשר הגיבור ואת חושיו. במידה מרובה מתגלמת בו הזכרות של הוויית הטבע החודרת לתוך הנקבות המתרשמת וקולטת של נפש הגיבור, כובשת אותה ועושה בה את מעשיה מתוך אדישות של אונס. הוא מצטייר כהווייה מסואבת ומכוערת (הכיעור מומחש בעיקר בצבעיו הצהובים. הצבע הזהוב סימן לכיעור ולנוולות הוא בכל סיפורי גנסין) <sup>29</sup>, אך אלימה וכבירה, מעוררת תערוכת של גועל ומשיכה שבמיניות מרוכזת, המוצאת בה את לברשה (האודם). הוא מזהה עם מכלול הרשמים החושיים הכבדים של הטבע: חום השמש, הדממה הכבדה, צמיחת השדות.

בשלב זה של הסיפור שבה קערת ארכיחוטם ונהפכת על פיה. אחר התופעה הזרה-המיסטורית של הדמות שב המספר-הגיבור ומציג אותה בממדיה המוקטנים, המגור-חכים היומיומיים. שוב מעמיד הוא לפנינו איזה "ארכיחוטם שלנו", דמות תמהונית, שאיש אינו יכול להתייחס אליה ברצינות מלאה, ואילו היחס שבינה לבין הגיבור נקבע על-פי טופס, שבו ממלא ארכיחוטם תפקיד נחות ביותר לעומת התפקיד המוגבה והעדיף של הגיבור. זה האחרון שהיה שייך, ללא ספק, לאריסטוקראטיה של העיירה ונמנה בשעתו עם "נוער הזהב" הטיילגני-האיני-טליגנטי שלה, אשר בתוכו אף נטה מדי פעם לאהלו של ה"ישובניק" ארכיחוטם ללפת בו פת-קיבר בקישואים כבושים, לשתות חלב, להשתעות בשיתה שבזילזול אינטימי עם האב ולהשמיע בדיחות דו-משמעיות על הבת המטומ-מת. גירסה זו של דמות ארכיחוטם, כמו הצגתו ההתחל-תית כמוכר-הדגים הסמוק והגס, מבוססת בהכרח על הת-רשמיות משנים קודמות ולא על רושם הופעתה של הדמות בהווה. עם זאת, מתקיים המעבר אליה באמצעות דיאלוג המתרחש בהווה הסיפורי. ארכיחוטם הוא הראשון המזהה את הגיבור ומפיו אנו אף שומעים את שמו — "רבי

<sup>29</sup> ראה, למשל, תפקיד הצבע הזהוב בסיפור "בינתיים", את הביצה הצהובה הסמלית שבסיום "בטרם", שפע של דמיות "יהודים צהובים" גסים והמונייים בסיפורים השונים וכו'.

שלטת "בכל אותה הדממה הגדולה והמרחשת שלבלוב", והיא "כובשת אותי בגבורתה המדכאה" (עמ' 105). כל הצירופים המילוליים מכוונים אותנו לקשר שבין ה"דכאון" הפסיכופיסי שליו דובר כבר בפתיחה לבין הדממה הגברית, הכובשת, שהתלבשה בדמותו של ארכיחוטם. אחר שהותמה מתגברת החמה ואוזרת פתאום כוח רב, כביכול. הנחל צוחק "זדונות", ושריקת הגנים גוטעת במספר את ההרגשה "שורים היו הלילה בגרונני" והוא מגביר את הפצרותיו בארכיחוטם, שישקה אותו חלב קר, אבל הפעם כבר לא בלשון זלזול של "רבי דוד" אלא במשפט רימוזי, המעמיד את המשא-ומתן הטרוויאלי על רקע מקראי של משא-ומתן קדמוני: "אבל נקבה לי את מחירה כמה שאתה רוצה, ובלבד שתתנה לי" (עמ' 107). בין שהרמוז למשא-ומתן של יעקב ולבן הארמי (בראשית ל', 28: "נקבה שרכך עלי ואתנה") בא להעמיד את הדברים בהקשר רימוזי מסויים ובין שאין הוא בא אלא לרוממם, ברור על-פי, ולא רק על-פי, שהמאבק על כוס החלב, ככל שאנו משוכנעים בצורך הפיסי האמיתי של הגיבור במשקה הקר, נעשה פאתטי יותר מרגע לרגע ותוך כך גם יוצא מפשוטו. בכוס החלב הזו אומר הגיבור כביכול למצוא את שיקוי המרגעה, אולי את שיקוי הנעורים, שבשבילם חזר מגדודיו אל בית המולדת, ולשמו אף "ברח מן הישוב אל חיק-הטבע" (כדברי "ניצוץ") אל הנחל, אל השדות. "הייתי בטוח פתאום", הוא אומר, "שכל ימי לא הייתי חי אלא בשבילה ולשמה" של כוס החלב. "אי-אפשר לי בלא זו" (עמ' 106). החשיבות הפתאומית הזאת המוענקת לכוס החלב היא המסבירה את ההתפרצות הפתאומית, ה"מש-בשת" את ההרצאה הסיפורית הסדירה בשעה שהגיבור מוכנס סוף-סוף אל צריפו של ארכיחוטם, וזה "משמש" אותו באיזו "שתיקה מדכאה". כאן מתפרץ מתחת לפני הסיפור אותו דיכאון עמוק, שהומחש תחילה ברמזים בלבד, והוא מציף לרגע פנים אלו שבתיאור דייקני-עובדתי בביטויים של פאתוס. ובבית שוררת דממה ומפעפע בו "הבל כבוש שבדממה";

בהבל שכזה ובדממה שכוו מגיחה תמיד אותה הרגשת הבדידות הגמורה האוכלת את לבו של אדם, ואפילו אם כבר בא זה איתה, כביכול, לידי איזו פשרה, והרי זו מכניסה בזהירות מכאיבה את פיה הנוקב ותודרת אל תחת החוזה המכביד ומתחילה מוצצת ומוצצת ומוצצת אותו בלי רחמים. הבינותי, שלא פה המנוחה, ואפילו אם לא היה הדבר חסר אלא את רצוני אני (עמ' 107).

הדברים, ביחוד אלו הנקבעים במשפט האחרון, הם רבי-משמעות. סיבת הליאות והסלידה מן הטילול מוסברת בכירור. המספר תור אל עיר מולדתו, יצא אל הטבע ה"חביב" וה"נהיר" של נעוריו כדי למצוא בהם מפלט ממשוהו איום, אבל הוא מוצא אותו משוהו מצפה לו כאן, בלב הגנים היוקדים, בהוויית הערפדית של הדממה מוצצת דם-הלב, שהיא גם הוויית ארכיחוטם בעל שפתי-השני הבולטות. "לא פה המנוחה" אומר הוא לנפשו בלשון

המיניות שלה, הפראית לא פחות מזו של אביה, כשם שהיא מייצגת את יחסו הסאדיסטי-הארוטי של האב אליה. עם זאת ברור, שלפיסקה נועד תפקיד "מקטין" במהלך דיאלקטי, שבו מחליף ארכיחוטם תפקידים: מן ה"servi ridiculi של הקומדיה אל המפלצת המיתית ובחזרה אל ההגחכה הקומית.

בהמשך מנסה הגיבור להגיע למעין סינתזה ראשונית, בלתי מבוררת בין שתי התמונות של ארכיחוטם. הוא מתחיל נסיון זה בהעלאת מחשבת הסתייגות או הרהור של חרטה ביחס לפורטרט הקומי שהעלה זה עתה. הפורטרט ביטא כביכול איזו תפיסה חברתית מקובלת. על פיו התגלה ארכיחוטם כפי שנצטייר בעיני בעלי-הבתים של העיר או בעיני בני הנוער האינטליגנטיים היורדים חבו-רות-הבורות לשייט בנהר. עתה מעלה המספר איזו גירסה פרטית, אישית, שלא עלתה בקנה אחד עם הגירסה הציבורית אף באותם ימים רחוקים של נעורים "צוהלים". כבר אז היה האיש, למרות גיחוכו ועל אף שיחתו העממית-הליצנית, משאיר בן, במספר, "איזה רושם מדכא של חלמיש צור" (עמ' 105) — הצירופים המילוליים מחזירים אותנו לליאות ה"מדכאה" של פיסקות הפתיחה ולרושמי הקושי והאבניות של הדמות בהתגלותה הכמעט-מיתית (מישהו קשה כ"חלמיש צור" כדאי אינו מגוחך וקטנוני), ומעידים על איזה קשר נסתר קיים בין אלה. המספר הבחין כבר אז בקשיות המיוחדת במינה של הדמות המגור-חכת כביכול ("קשה היה אותו יהודי — קשה", שם), בידי "החלדות והחוקות", בצווארו המקומט כ"פיסת כפו השחומה של אותו אוזן", זה הצוואר העתיד להתנפח מתוך קמטיו השחומים כדי זיקפה אדומה-מאיימת בסצינת הסיום.

זכרונות אלה מפריעים לו להוסיף ולנהוג בארכיחוטם באותה קלילות מזולת, שכבר ביצבצה בו אחר רגע ההיכרות הראשון. הוא גם מבחין באיזה חוסר-שקט מוזר ובלתי-מוכר, המתגלה עתה באיש, במבט התלוי במרחקי האופק, בשתיקה האומרת דרשני. פסיקה הבאה, היא פיסקת המשא-ומתן בין ארכיחוטם על כוס החלב הקר, שבעל הגנים אינו רוצה משום-מה למכור לאורחו, מתגלה כפילות התפישת של הגיבור במהותו המתחמקת של ארכיחוטם בצורה מעניינת. מחד גיסא, מתנהל המשא-ומתן עצמו בסיגנון ובמסגרת המחשבת הזולגניים, המתחייבים מן היחסים החברתיים המוקבעים בין בן-הטובים ל"ישובניק" הגס. הגיבור סומך על תאוות הבצע של ארכיחוטם, פונה אליו בכינוי "רבי דוד" ואינו נהג בו נימוס כלל. מאידך גיסא, מומחשת האווירה הכמעט-מיתית, שאפפה את דמות ארכיחוטם ברידתה אל הגהר עם הדליים, בהבלחות של תיאורי נוף יוקדים, המפרידות בין חלקי המשא-ומתן. על-פני השטח אין הבלחות אלו, שעניינן ההתגברות הגדולה של חוסר-היום אלא הסברים לתשוקתו המגוברת של המספר לכוס החלב הצונן, אבל האסוציאציות המלוות אותו, שעתה הן כבר מודרכות על פי תקדימים ברוריי-כיוון, מרמזות על משמעותו הנוספת של החוסר המתגבר. החמה לזהות. הנחל "הוצת" והוא "מכה בסגוריים"; הגנים מלאי שריקה וריחוש, ועם זאת

הנביא (מיכה ב', 10: "קומו ולכו כי לא זאת המנוחה בעבור טמאה תחבל וחבל גמרץ"), שהיא גם לשון הי-משורר (יהודה הלוי: "יקרה מיקר יוצר לקוחה, / קומי, כי לא זאת המנוחה"). אפילו אין היאוש וחוסר המנוחה של הגיבור אלא מצב סובייקטיבי שאינו תלוי בסובב אותו; אפילו הוא מנסה להגיע עימם למעין "פשרה"; אפילו הוא מנסה להשיבם בשיבה אל הטבע, אין הוא מועיל ולא כלום. מסעו אל "המנוחה", כמו מסעו של אוריאל אפרת מ"בטרם" אל "הגיא! הכרמלהו" (כאן השתמש גנסיין בלשונו של ביאליק מ"בשדה"), אל "אילוני המולדת שלו, השאננים" ("רשפים" ט"ו, עמ' 32), מסתיים בהכרח בכישלון. אפילו לא היתה הצלחתו תלוייה אלא ב"רצונו" של הגיבור עצמו, לא היה בכוחו להפעיל רצון כזה. הטבע ושלוותו אינם אלא הווייה פראית-אדישה של פריה ורביה, ומה לה וליסורי הגיבור, שאת נפשו היא ממלאה נגד רצונו ברחשיה הלוהטים. לבו של הגיבור צבות בתוך הווייה זו כבצבת, ויחסו אל ארכיחוטם, מייצג-גה, מוצא לו ביטוי במשפטים, שהאמביוואלנטיות שבהם מכריזה על עצמה:

לבי היה רוחש כבוד או שלא היה רוחש כלום לאותו ארכיחוטם, זה היהודי הגס והמגושם שיש לו אותו הכוח, הדרוש לו לאדם בכדי שיהא יושב פה יחידי, לגמרי יחידי, ויהיה מטפל בתפוחי האדמה וירקות שלו רק משום שהם תפוחי אדמה וירקות. אותה הצמיחה שבקדחת, שאינה חדלה מסביב נצח, וזו הדממה, האוכלת את נפש האדם ברחישתה המזילה ארס אל הדם, והשמים הללו, שתאווהם הלוהטת לאורה נמלאה ונמלאה והם כמהים ואינם חדלים — כל אלה אינם בשבילו אלא דברים שלא היו ולא נבראו אלא בשביל תפוחי-האדמה והירקות שלו שתהא הברכה שולטת בהם (עמ' 107-108).

דמותו של ארכיחוטם, שהצטיירה קודם כמין מפלצת מיתית מצטיירת עתה בתמונת האיכר הנצחי, הנע במעגל הצר של שדהו, שאליו מפנה מפסתופלס את עיני פאוסט בסצינה שבמטבח-המכשפה, כשהלה מבקש סגולה "טב-עית" להחזרת אבדת הנעורים ולריפוי כל יסורי הנפש: צא מיד אל השדה! החל לעדור ולחפור; הגבל את מחשבתך בחוג צר עד למאד; חיה עם הבהמה כבהמה; במר-צואתך זבל את שדותיך! <sup>80</sup> הגיבור, כמוהו כפאוסט, איננו מסוגל לעמוד בתרופה הזאת, שהיא, לגביו, גרועה מן המחלה. לא זאת "המנוחה" לילד-הטיפוחים של הנחל החביב, שכבר נעשה לבעל "מוח גרוי", לא נותר לו אלא לעמוד נדהם, ספק רוחש כבוד ספק אטום-סתום, אל מול ארכי-חוטם, שאינו חש כלל בדממה הכבירה ובמועקה הנוראה שהיא מעיקה על הנפש האנושית, משום שהוא חלק ממנה; הוא עצם התגלמותה בדמות אנוש. במשפטים האחרונים שהובאו הגיע הגיבור, כמדומה,

לסניתיה המוכרת והמובהרת בראיית ארכיחוטם, שלק-ראתה חתר אחר שהציג את הדמות כשני נוסחים מנוגדים זה לזה. היחס המעורב שהוא מכריז עליו "לבי היה רוחש כבוד או שלא היה רוחש כלום" מלמד על המאמץ המרבי ללכד את שתי התמונות, זו של ה"ישובניק" המזולזל עם זו של האדם המיתי הקשה כחלמיש. ארכי-חוטם, לפי גרסה אחרונה זו, יכול לחיות חיי "ישובניק" מתוך שלמות פנימית, שהגיבור האינטליגנטי המעונה לא יגיע לשכמותה לעולם, משום שהוא קשה כחלמיש. כדי להיות איכר מזולזל (בעיני זרים) אך גם שלם (עם עצמו) חייב אדם למוג בקרבו את הבהמה עם האלוהות, את הכיעור (העצב הצהוב) עם הקשיות, שהיא כמעט למעלה ממידת אנוש והיא משווה כובד אבני אפילו לחולצתו של ארכיחוטם בשעה שהוא מוחה את זיעתו בשרוולו (והי, לפי הבנת הגיבור, תגובתו היחידה על הלהט והדממה שמסביבו). בנקודה זו של התרכזות והתגבשות אינטלקטואליות יכולה היתה הצגתו של ארכיחוטם להסייג תיים לכאורה. אבל דווקא נקודה זו היא המשמשת את גנסיין כציר, שבאמצעותו מסב הוא את פני הסיפור אל הסצינה הסופית, אל הפתרון שבפואנטה. גורם מרכזי אחד חסר בסיכום זה של הדמות, שחציו ביטול וחציו אפוחי-אווה: אותו גורם פאלי מחוצץ, שכבר נרמז באמצעות הסינקדוכות (הבליטה האדומה של השפתיים) והמיטוני-מיות (הריח המסואב של הפרג האדום). הגיבור עומד נדהם לפני סבלנות-הקיום של ארכיחוטם, החי כביכול "יחידי, לגמרי יחידי" בין תפוחי-האדמה והירקות שלו. אבל ארכיחוטם אינו חי "יחידי". בתו המטומטמת חיה במחיצתו. היא כבר הופיעה במהלך הסיפור הן בתוך הסיכום הזכרונני הלגלגני של חיי ארכיחוטם (ובמסגרת זו הוסיפה, כמוכח, שיפלות לשיפלותו) והן בשעת המשא-ומתן בין ארכיחוטם לגיבור על כוס החלב, כשנשמע לפתע קולה הגס-הגברני מן הגנים בקריאתו ה"שורטת": "סוקי... מוסקי". קול זה הצטיין בנעימה של לבביות מאולצת ו"היה מתחטא מסואבות והיה נושק כל מלה ומלה שהוא מוציא מהפה במיוחד" (עמ' 106). התחטאות מסואבות זו של הקול התקשרה באורח בלתי-נמנע עם ריחו ה"מסואב" של הפרג, שהביא עמו ארכיחוטם אל הנחר, וממילא התקשרה גם עם אודם הפרג, עם הבליטה האדומה של השפתיים החצופות. מצמוץ הגשיקה שהשמיע הקול בעת הדיבור החצייאנושי עלה בקנה אחד עם כל שהשתמע מהתקשרויות אלו, ועוד יותר מזה היטיב להתחבר עימן תיאור תגובתו של ארכיחוטם: "היהודי שלי חרד ופניו מלאו דם" — האיש הצהוב הזדעזע והחל להאדים ולהתנפח. הגיבור לא הבין מכל מקום, את מכלול ההשתמעויות של הסצינה שתיאר, ואף משנכנס אל צריפו של ארכיחוטם והבחין בשינוי מקומו של השוט, שהועתק מן המזווה אל הכותל שאצל המיטה, לא ציין שינוי זה אלא כעובדה סתמית, שהעין הבחינה בה בדרך אגב. רק עכשיו, אחר הסיכום הפאטיטי של תפיסתו בהירואיות הבווייה של ארכיחוטם מוכן הוא באמת לגילוי הסופי של המשתמע מכל המזייה הללו. הוא מוכן לכך עתה, אחרי השהייה בבית ושתיית החלב,

לבי היה רוחש כבוד או שלא היה רוחש כלום לאותו ארכיחוטם, זה היהודי הגס והמגושם שיש לו אותו הכוח, הדרוש לו לאדם בכדי שיהא יושב פה יחידי, לגמרי יחידי, ויהיה מטפל בתפוחי האדמה וירקות שלו רק משום שהם תפוחי אדמה וירקות. אותה הצמיחה שבקדחת, שאינה חדלה מסביב נצח, וזו הדממה, האוכלת את נפש האדם ברחישתה המזילה ארס אל הדם, והשמים הללו, שתאווהם הלוהטת לאורה נמלאה ונמלאה והם כמהים ואינם חדלים — כל אלה אינם בשבילו אלא דברים שלא היו ולא נבראו אלא בשביל תפוחי-האדמה והירקות שלו שתהא הברכה שולטת בהם (עמ' 107-108).

דמותו של ארכיחוטם, שהצטיירה קודם כמין מפלצת מיתית מצטיירת עתה בתמונת האיכר הנצחי, הנע במעגל הצר של שדהו, שאליו מפנה מפסתופלס את עיני פאוסט בסצינה שבמטבח-המכשפה, כשהלה מבקש סגולה "טב-עית" להחזרת אבדת הנעורים ולריפוי כל יסורי הנפש: צא מיד אל השדה! החל לעדור ולחפור; הגבל את מחשבתך בחוג צר עד למאד; חיה עם הבהמה כבהמה; במר-צואתך זבל את שדותיך! <sup>80</sup> הגיבור, כמוהו כפאוסט, איננו מסוגל לעמוד בתרופה הזאת, שהיא, לגביו, גרועה מן המחלה. לא זאת "המנוחה" לילד-הטיפוחים של הנחל החביב, שכבר נעשה לבעל "מוח גרוי", לא נותר לו אלא לעמוד נדהם, ספק רוחש כבוד ספק אטום-סתום, אל מול ארכי-חוטם, שאינו חש כלל בדממה הכבירה ובמועקה הנוראה שהיא מעיקה על הנפש האנושית, משום שהוא חלק ממנה; הוא עצם התגלמותה בדמות אנוש. במשפטים האחרונים שהובאו הגיע הגיבור, כמדומה,

30 ראה "פאוסט", חלק א', תמונה שישית, שורות 2351—2360.

רק זעיר שם לפאת מזרח השדה ריק קרח,  
 ושאר המרחב שתול רבאות עץ צומח — — —  
 וילבב אותי מראה השלום ובטחונן,  
 ותברך נפשי חיי עם שוקט על מכונו<sup>33</sup>.

לו רק יעברו חיינו ויתמו כמראה השקיעה, הנשקף ממרום הגבע, מבקש המשורר, ובמותו יקבר "בחק זה גבע" ונערות תבואנה "השומעות שפת נשמת, ובידן צרורות-פרחים לפאר את קיברתי". גיבורו המיוסר של גנסין אינו יכול להרהר על אודות אפשרויות של מות אסתטי. במרומי הגבע, אל מול גאון הטבע נאלץ הוא להילחם ביתושים, באוויר לוחט עד כדי חנק, באותה לילאות "מדכאה" הגוברת עתה ביתר שאת, ב"גירוי" עצבים מטרף. כשעולה בידו לבסוף להתנגמם מעירות אותו מן השינה לא נערות השומעות את שפת נשמתו ובידן צרורות פרחים, אלא צריחות צחוקה המזור של סולי, המתגלית לפניו כשהיא מפשילה מעליה את חלוקה ומפ-קירה את כתפיה "הלזוגות" והמלאות "בהנאה ניכרת כלפי חמה לוחטת" — פעם זו ופעם זו (הכתף, כבר נאמר, היא המייצגת הסינקדוכית של המיניות של סולי), ושוב היא משמיעה את קריאתה ופולטת מפיה "מלים ממושכות וממוקות", אלא שהפעם מתהדהד בקולה משהו. אלים אבל "אחר מכל מה שאפשר לכנות בשם זה". אותה, 'משהו' מביא את המספר להשמעת הערה מורה במקצת אבל רבת-עניין: "נדמה לי שנמצא אני בסביבה מצוייה למדי, שלא הייתי בה מימי, ורואה אני דברים רגילים למדי, שלא ראיתים מימי" (עמ' 110). ההדגשות של גנסין). הרגשה זו של המספר, שאולי ניתן לסמנה כהיפוכה של תחושת ה- *déjà vu* הידועה (במקום להגיב על מראה זר תגובה של "כבר ראיתי זאת, כבר הייתי כאן", מגיב המספר על מראה מוכר, רגיל, תגובת "לא הייתי כאן, לא ראיתי זאת"), מציינת את הדברים, העומדים להתרחש עתה ציון כפול: אלו הם דברים רגילים, מתמידים, מתרחשים בכל עת ובדרך קבועה, ועם זאת חדשים הם, מדהימים בחידושם. המספר מודעזע מכוחה של ראייה ראשונית, "מוזרה" (מלשון 'הזרה'), בדבר המתמחש לו מניה-יוביה כטבעו של עולם, אורחו וריבעו.

מכאן ואילך מתפתחת סצינת העימות בין האב לבתו באותו היגיון מהמם של דברים כסדרם וכהרגלם, שהם גם חדשים ומזורים, ורק עתה נפקחו העינים לראותם: ארכיחוטם קרב והשוט בידו (פארודיה על האפיגראמה של ניצשה: "הולך אתה אל הנשים? אל תשכח את השוט!") . סולי ממהרת להטות את ראשה לעבר כתפה החשופה באותה תנועה אלכסונית, שהמספר גילה אצלה עוד בשנות הנוער, אבל עתה מתבררת לו משמעותה: מחווה של הסתרת תרפות. האב מתבונן בכתפי בתו "קודר

33 השיר הוא "על ראש גבע" מאת יעקב כהן. ראה "ספר השירים", קובץ ראשון (וורשה תרס"ג), עמ' 63—64. מדובר כאן, כמוכך, בקונוציה שירית, שניתן להדגימה על פי עשרות שירים עבריים ועל פי מאות שירים בספרויות אירופה השונות. גנסין לא היה צריך להתכוון בפארודיה שלו לשיד אחד מסויים.

משום שבשלב זה מגיע הוא להכרה מלאה במהות התר-פתית של טיול התענוגים שלו בחיק הטבע. שוב אין בטיול זה אף שריד שבאשליית מפלט מאותה בדידות מייאשת, שפיה "הנוקב והחודר" מוצץ את דם התמצית מתחת לסגור החזה. אף צל אפשרות של "פשרה" עימה אינו מתמחש בהווייה הקודחת של הגנים והשדות "וה השטופה בהולדת ובצמיחה ובלבלוב" (עמ' 109). אדרבה, הפגישה עם הטבע נעשית לפגישה החשופה, ה"מוחלטת" עם האבסורדיות הקיומית המסתמלת בתפקיד הנקבי שמקבל הגיבור על עצמו אל מול הזכרות האדישה-המפעילה של ה"טבע". כל מה שנתרמו בראשית הסיפור כאילו אי-נוחות סתומה, המסתירה בקירבה הפרעה נפשית עמוקה, מתפרץ עתה בתחושת יסורים גופניים-רוחניים חסרת סייגים, הבאה על ביטויה המתפרץ במשפטים מלאי חזרות ורכוסי ווי-החיבור כגון: "ואני הייתי נלאה והייתי שבור והייתי גונח מחמת חום ומתרומם נרפה אל ראש ההר" (עמ' 108). עלייתו של הגיבור אל ראש ההר — האמפיתיאטרון שמעליו יחזה בקרוב בסצינת המישגל של ארכיחוטם וסולי — והתנפלותו שם אל חיק האדמה בצל השיחים למצוא מגוח ולהתבונן במרחבי הנוף הנגלים לעיניו מכילות סממנים מובהקים של פארודיה ספרותית אכזרית. גנסין מעמיד את גיבורו כאן במצב פיוטי קונוונציונאלי שאנו מוצאים בגינסאות שונות בפרקים המרובים של שירת התקופה, שיש בהם מן האידיאליזאציה התמימה של הטבע. מצ. מאנה תיאר בשירו המפורסם ביותר, שגנסין היה שר אותו בימי נעוריו ואף עשה בו שימוש ספרותי מעניין בסיפורי המוקדמים<sup>31</sup>, את ה-משורר היושב לו "על ראש גבנון בדד, דומם" ומתבונן אל מרחקי האופק, באשר "שמש אביב נטה ימה עד לקצות שמיים" במצב זה, כאשר "סביב תשלט שלוות השקט", נמצאת ריפאות לנשמתו ולגופו החולים: "רוח נואש ישוב יחי / יחשוב רבי-מחשבות; / ישכח מורד, רפיון גור, / יטאף אך בשגבות"<sup>32</sup>. בעקבות מאנה טיפסו עשרות משוררים בני שנות התשעים וראשית המאה אל פסגות גבעות, שכבו בין עשבים גבוהים ושאפו בריאות הנפש והגו אל ריאותיהם:

על פני המרחב נשקף אני ממרומי גבע,  
 ולעיני עורה חפשי ישתרע גאון הטבע.

31 השיר הוא, כמוכך, "משאת נפשי". ראה השימוש שעושה גנסין בשורות מתוכו בסיפורו "גניה", כתבי גנסין (1946), כרך א', עמ' 17.

32 כל כתבי מרדכי צבי מאנע (וורשה תרנ"ז), חלק א', עמ' 147—148. אגב, גנסין, שהחל את דרכו כמשורר פרי-ביאליקאי (ראה שירים כ"מתן תורה", "לנביא" וכו'), היטיב להכיר את שירת חיבת-ציון ומבחינות מסוימות אף נשאר קשור אליה — קשרים שביחס סנטימנטאלי-אירוני. יש מקום לבדיקת ההנחה, שהוא עושה בשימושים שונים בסיפורי המוקדמים והמאוחרים. ראה, למשל, אקבלות אפשריות בין סצינת הנסיעה ברכבת אל בית ההורים ב"בטרם" לבין שירו של מאנה "נסיעה אל אבותי על כנפי הדמיון (על מסילת הברזל)", שם, עמ' 93—95.

לעצמה, החשה בפייה הגובב והמכאיב של הבדידות כשהוא יונק אותה ויונק, המכירה תמיד כי "לא פה המנוחה", כי אין "מנוחה נכונה" לה אלא באותו מקום שבו היא צפויה, כדברי אפרים מרגליות ל"מנוחה הגדולה" ("נתיבות", עמ' 100).

ה.

האמת שנתגלתה לגנסיין בדיממת הגנים ניתנת לסיכום בהקשרים שונים. אפשר, ללא ספק, להבינה במסגרת הספרות בת-הזמן. ב"בגנים" הגיב גנסיין — תגובה סארי-קאסטית, קטלנית — על פולחן היהודי הכפרי ה"בריאי", בעל היצרים וחם-הדם, שהחל רווח בספרויות העברית והאידיית בראשית המאה. הוא אומר כאן את מלתו על כל אותם סיפורי גנים ובשטנים ומעשים לוחטים שבינו לבינה בחיק האדמה, בין טרפים וללי-שיח. הוא מגיב גם על הלכי-רוח תקיפים בספרות האירופית בת-הזמן, ארכיחוטם הפריאפי שלו יכול להיות נדון עם כל שובתו ל"פאן" של קנוט האַמסון, כתגובתו הכללית על ההאמני-סוניזם, שממנו אמנם למד הרבה, אך, למעשה, פיתחו בכיוון מהופך לזה של המספר הנורווגי, שהשפיע השפעה מכרעת כל-יכך על הספרות האירופית בת-הזמן (ובכלל זה הספרויות העברית והאידיית). אפשר להבין את "בגנים" בהקשר פילוסופי כתגובתו של גנסיין על הפילוסופיות הוויטאליסטיות, שהיו בשנת 1909 בבחינת "המלה האחרונה", שהדהדה בחלל האינטלקטואלי של הדור (פילוסופיית ה"אנטלכייאה" הוויטאליסטית של דריש, תורת *élan vital* של ברגסון). עם כל קירבתו אל תורות-חיות אלו בנקודות מסויימות היה גנסיין, הנטוע בקרקע הפילוסופי של הפסימיזם השופנהאוארי והנמשך אחר האכסיסטנציאליזם של לב שסטוב (ראה תרגומו ל"תחילת דברים אחרונים"), מרוחק מאד מהנחות-היסוד שלהן. את "בגנים" אפשר לקרוא, בין השאר, גם כהערה מוחצת שלו, החושפת בריקען של תורות אלו את הערצת האנרגיה המינית בגילוייה האינסטרומנטאליים התת-אנושיים והמוקיעה את יסוד הדי-הומאניזאציה המשמש בהן, ככולן, אם במעומעם ואם בבירור.

ההקשר המועיל ביותר לקריאת "בגנים" הוא, מכל מקום, זה של יצירת גנסיין עצמה, וקודם כל זה של הנר-בילה, שמתוכה נעקר מעשה ארכיחוטם. האין בגילוי שמתגלה לגיבור "בגנים" ברגע ה"פואנטה" של הסיפור משום תגובה אירונית ארסית על מומנט מרכזי בנובילה הגדולה? כדי לעמוד על אפשרות זאת עלינו להזכור אל מסעו של אוריאל אפרת אל היער או החורשה המופלאה שעל ההר אצל סמצי; המסע המסתיים בקינה הגדולה על מות הטבע, על השחתתו בידי אדם. יחסו של אוריאל לאותה חורשה הוא פולחני. הוא מכנה אותה תדיר בשם "החורשה הקדושה", כאילו נתחייבה לה לגביו פולחן האש-רות והחורשות הקדושות למיניהן, זה ג'יימס פרייזר היה מאיר ומפרש אותו באותן שנים עצמן בספרו המונר-מנטאלי "פארת הזהב". השייט שלו אליה עם שובו לבית הוריו הוא עלייה לרגל, מומחשות בה כל אותן תקוות עמומות לרפואה מיסורי "המוח הגרוי", לשייט מי-

ישר, ולעומת נציגות סינקדוכית זו של מינייתה מצהירות על עצמן הנציגויות הסינקדוכיות של מיניותו. האדם מתפשט מנקודת המרכז שבתוך הזקן הצהוב ומציף את כל פניו ה"קשים" (סוף-סוף מתגלה "ארכיחוטם האדם" בכל אדמיותו); על המצח ה"קשה" משתרגים הגידים (רמו לתיאור העוצמה הפאלית של הבהמות המיתולוגי באיוב מ, 17: "גידי פחדיו ישורגו"); צווארו החום, הקשה והמקומט מתנפח ומאדים יותר ויותר. ברגע זה מתבררת למספר סוף סוף משמעותם של כל הרמזים הגופניים הללו, שעד עתה דיווח עליהם כביכול ללא הבנה. "נחזור לי מאיזו סיבה שאותה הבטה אינה הבטה סתם" (עמ' 111); השימוש במלה "נחזור" הוא מוצלח במיוחד, משום שהוא כולל לא רק את ההתבהרות השכלית אלא גם את תהליך ההחזרה הפיסי, המעמיד את המספר כמין מקביל לבן לארכיחוטם האדם. מגיע רגע הטילטול הספאזמאטי של ריצת הדמים וקיצור הנשימה ולפיתת העשבים ותחיבת הצפרוניים אל תוך הקרקע. הסיפור הגיע לשיאו ולתכלית משמעותו.

שיא זה מעמיד, כמובן, את ארכיחוטם באור חדש, המחייב קוואליפיקציה והתאמה של כל הצגותיו השונות והמוגדרות, שכבר באו, כביכול, למעין התלכדות בפיסקה, שבה תואר כאיכר הנצחי. הדברים נרמזו, כמובן, כבר קודם בעשרות רמזים מיטונימיים וסינקדוכיים, אבל רק עתה מגיעים הם לרגע, שבו ההצטברות הכמותית הופכת לאיכות חדשה והתחושות האינטואיטיביות העמומות נע-שות ידיעה. על כל הגירסאות של ארכיחוטם עובר כאן תהליך של תמורה: ארכיחוטם המוגחך, התמהוני, המחניף לאורחיו העירוניים (ואף מרבה לספר ל"אינטימיים" שבהם על מותה של אשתו ב"איזו מחלת נשים"), המתגולל ברחובות העיירה בצילינדר ובפארק מזהם בשימחת תורה מתגלה כבהמת-אדם אלימה ומלאת סאדיום; ארכי-חוטם המיתולוגי של הדממה הכבדה נעשה לפריאפוס קטן, אליל גנים נתעב שכולו איבר מזוקן, וכל הוד, ויהא אפילו הוד מפלצתי, ממנו והלאה. אם עדיין מגלם הוא את הדממה, הרי הדממה הגדולה עצמה נעשית קטנה ונתעבת בדמותו; הטבע כולו מצטמצם בו ונעשה למכשיר גניטאלי בלבד. ארכיחוטם האיכר השקוד על גידול תפוחי-האדמה שלו, וכל הטבע אינו כדאי בעיניו אלא אם כן מורו הוא גידול זה, מתגלה גם הוא כמין תפוח-אדמה, כחלק בלתי-נפרד מעולמם של צמחים מתרבים ומזריעים ושל בעלי-חיים נזקקים זה לזה בהשתוללות של יחום. הוא גותן פירוש מסוים מאד למצוותו של מפיסטופלס לפאוסט: "עם הבהמה כבהמה חייה!". כך, מסתבר, באמצעות הפור-קו הנמצא לו בהרבעה קבועה זו של הבת החייתית, מסוגל הוא לעמוד בפני הדממה הכבירה, המטיפה ארס לדמו של הגיבור-המספר. ומעוררת בו יאוש נורא כל-יכך. בזכות היכולת הזאת לקום מעם הבת, לרכוס את מכנסיו ה"נו-צצים", לרקוק, לקלל ולהוסיף לה מתנת שוט, מסוגל הוא לאותה קשיות של חלמיש, שעוררה במספר מעין יראת-כבוד. שמע מכאן, שכדי להגיע למעלה זו של קשיות על-אנושית על האדם לרדת למדרגה תת-אנושית, ובין שתי אלו אין אלא פרפורי הגפש ה"גרוייה", המודעת-



הנעורים המחדשים, המומחשות גם במסעו של גיבור "בגנים" בנחל נעוריו החביב. אבל בחורשה הקדושה, שבלילות האביב היה "פאנוס הגדול" מדלג בה "וקורא בה פרא", מתרוצצים עכשיו "שני בני-אדם מגוהצים ומשחירים כשתי נקודות קטנות — אחד היה גוף וכרסני וצוחק תכופות מטבורו וכשהיה מפריד את שולי בגדו החם ומכניס את ידו הקצרה אל כיסו, היתה נוצצת שלשלת זהב כפולה בחזהו. השני היה גבוה ממנו ודק ממנו, ובגדו היה מרוכס כולו, ופניו היו חוורוורים, וזקנו צהבהב ויורד כטריו זה, וראשו חבוש קרטון של בני האצילים, וידו רושמת ורושמת אגב טיול באיזה פנקס". ובכן, במקום פאן בעל רגלי-הסאטיר וחליל-הקנים הקולני, ש"קריאתו הכבירה היתה מצלצלת פה גם ביום והיתה בוראה הדים צלולים", מופיעות הקאריקטורה של הבורגני עם שעון הזהב ושל ה"בוכהאלטר" החיזור, משרתו. אלה הם כורתי החורשה, ללא ספק; אויבי החיים הטבע; אויביהם המשר-תפים של פאן ואוריאל אפרת, שכן אוריאל מזדהה עם פאן המגורש — לפחות לרגעים אחדים של טיראדה פאתי-טית גדולה, הנפתחת ב"פאנוס, פאנוס! אלילי המגודל-פרא פאנוס! הטרם תראה כי אבדנו — כי אני ואתה אבדנו יחד?" ("רשפים", גל' מ"ב, עמ' 28-30). כשאנו מדייקים בקריאת תיאורה של אותה חורשת קדומים איתנה אנו מוצאים, מכל מקום, שזו "היתה גיבבת פה וכובשת מרחוק את נישמת האדם בגבורתה הנושמת ונודפת חריפות וכובשת את הבשר יחד את הנפש" (שם, עמ' 28), ומיד אנו נוכחים, שהחורשה אינה אלא פן אחד של אותו מושג של "טבע", אשר הפן השני שלו מתגלה בדיממת הצוהריים המטרפת של הגנים, באשר גם היא, הדממה, אינה חסרה אלא את חום היום הלוהט כדי שתהא "נושמת בגבורתה" "ויבכש שתהא כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו" (עמ' 100). ובכן, פאן הכביר וארכיחוטם הנתעב הרי הם היינו הך. בשניהם גלומה "אותה הדממה הרוחשת בשדה, שלבשה בשר וניגשה אלי, כשהיא נושמת בגבורתה הכור-בשת" (102). הוא, ארכיחוטם, ולא אוריאל אפרת או אפרים, הינו הנציג האנושי האותנטי של פאן מגודל-הפרא ושעיר-הרגלים. תפילתו של אוריאל אל פאן, עלייתו לרגל אל החורשה הקדושה הן ברכה לבטלה לא רק משום שבני אדם קטנים ו"מגוהצים" כרתו את החורשה וגירשו את האל מנחלתו, אלא בשל סיבה עמוקה לאין-ערוך יותר, שרק ב"בגנים" היא מתגלה בכל בהירותה. התפילה אל פאן, האמונה בקדושתה של החורשה, ככל שהיא קלילה ומעורבת בנימים של אירוניה, הריהי ביטוי לפנייתם המסוכנת של אוריאל ואפרים לארכיחוטם שבתו-כס, לתיקותם מלאת הספקות, שיש בכוחו לגאול אותם

מיסוריהם. הם מבקשים הצלה מיסורי התופת שבו הם שרויים ובורחים אל השדה, כובשים את פניהם באדמה ובוכים הרבה בכה אל חיקה: מדוע לא חלצה שדה גם להם, נפשות דלות-שוקקות? מדוע שולחו הם ממעונות "ברוכי אלוה שאנגים מפחד" לארץ הגזירה של המוח הגרוי, הבדידות, היאוש? אבל תשובתה של האדמה נוראה יותר מן השאלה שמציגים לה הגיבורים. ב"בגנים" מבהיר גנסיך בכל האכזריות העצומה שלו, שהבורח אל השדה, אל הנחל, אל החורשה הקדושה לא בפאן הוא מנסה להיוושע אלא בפריאפוס. למעשה, מחלה הוא את פניו של הפאלוס המפרה, האדיש, המוצק, המטומטם, שימציא לו תחת כנפיו מנוחה נכונה. אבל המנוחה הנכונה שתחת כנפי הפאלוס היא מנוחתו ה"קשה" של ארכיחוטם. המת-מסר למנוחה זו נהפך לסולי המטומטמת. הנה כך, בתה-ליך זה של רידוקציה עדיזוועה, מוחץ גנסיך את האפשרות, הקרובה כל כך לליבו הוא, של ההישענות על ה"טבע" כעל נורמה של יופי, של טהר, של חירות. הטבע הוא ארכיחוטם.

בדיקת מקומו של הטבע כנורמה אסתטית ופסבדו-מוסרית ביצירת גנסיך בכללותה היא עניין למחקר מיוחד ומפורט. מחקר כזה יגלה, כמדומה, שהיחס לנורמה זו לא היה חד-משמעי מעולם, ושמראשית יצירתו ("מעשה באוטלוי", "שמואל בן שמואל") חשד גנסיך מעומעמות בנטייתו להסתמך על נורמה זו ותיקן נטייה זו או איון אותה ברעלי-נגד של אירוניה ופארודיה. עם זאת, ברור, שרק ב"בגנים" הגיע לבחינה אסתטית ואינטלקטואלית סופית של הנורמה ומצא עצמו, כמעט בעל כורחו, פוסל אותה פסילה מוחלטת. מבחינה מסויימת מגיע כאן תהליך השיפוט העצמי האכזרי שלו, שרוכז וגובש בברק ארסי נוצץ כל כך ב"בטרם", לנקדת שיא, שאפילו ב"בטרם" עצמו לא יכול להימצא לה מקום, שכן היה בה כדי לקרוע את כל קוי הריקמה התיאורית העדינה שנטוטה בו. נקו-דת שיא אינטלקטואלית סופית זו היא שמומשה מבחינה אמנותית ב"פואנטה" החדה של "בגנים"; היא שחייבה את בניית הסיפור על ארכיחוטם במסגרת הז'אנר של הסיפור הקצר ולא במסגרת רחבה יותר של נובילה; היא שגרמה להפקעתו מן המאטריכס שלו. הורתו של הסיפור יחד עם המבנה שלו מצביעים בכיוון אחד: ב"בגנים" הגיע החזון הגנסיני לשיא חד וצורם, שחייב את קריעת הסיפור מתוך המסכת הרחבה יותר ואת נעיצתו בבידודו על חוד הכידון המתמשש במפגש הסופי של ארכיחוטם — סולי — הגיבור-המספר. גנסיך מכוון חוד כידון זה אל ליבו, אל ליבן של אלה אשליות רוחה ומפלט, אשר אנו כולנו לוקחים בהן חלק.