



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

05 גיליון
2015 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
רכוזת המערכת חן אדלסבורג, אריאל פרידן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב
על העטיפה: אורי ניסן גנסין עם יצחק אלתרמן (משמאל) ושמעון ביכובסקי (מימין)
כל התמונות וכתבי היד באדיבות מכון גנזים, אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל
אנו מודים לכתב העת *Prooftexts* על זכות הפרסום בעברית של המאמר "ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה"
מאת איריס מילנר

© "Our Homeland", from *No Passion Spent* by George Steiner

ot.kipp@gmail.com

© 2015 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



מזג האוויר אצל גנסיין, או האפקט של הסגנון

איל בסן

אבל בלוך לא מצא חן בעיני משפחתי מטעמים אחרים. תחילה עיצבן את אבי, שכאשר ראה אותו רטוב אמר לו בהתעוררות:
"נו, מר בלוך, אז מה מזג־האוויר? ירד גשם? אני לא תופש, הברומטר היה מאה אחוז."
הוא לא דלה ממנו אלא את התשובה כדלקמן:
"אדוני, אין ביכולתי לומר לך אם אכן ירד גשם. אני נחוש בדעתי לחיות מחוץ לאקראיות הפיזית עד כי חושי אינם טורחים ליִדע אותי."
"שמע נא, בן יקר, הוא אידיוט החבר שלך", אמר לי אבי כשהלך בלוך. "מה פירוש! הוא לא יכול אפילו להגיד לי מה מזג־האוויר! הרי אין דבר יותר מעניין מזה! [...]"
מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד¹

* מאמר זה מבוסס על הרצאה בכנס "אורי ניסן גנסיין: מאה שנים למותו" שנערך באוניברסיטת ורשה ובאוניברסיטת תל־אביב ב־7 וב־17 במארס 2013. אני מודה למרכז קיפ באוניברסיטת תל־אביב ולמארגני הכנס על הזמנתם הנדיבה. תודות רבות למיכאל גלזמן ולמיכל ארבל על הקריאה הקשובה וההערות מאירות העיניים.
1. מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד [1], מצרפתית: הלית ישרון, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1992, עמ' 97-98; התרגום שונה.

"אין דבר יותר מעניין מזה!" מכריזו אביו של מרסל, הגיבור והמספר של בעקבות הזמן האבוד. על העניין העמוק והמקיף הזה, המאפיין לא רק את אביו של מרסל אלא גם את מרסל עצמו, כותבת איב קוספסקי סדג'וויק בהרחבה וברגישות במסתה "מזג האוויר אצל פרוסט", שההיקסמות המשתאה אל מול מזג האוויר ושינויו מופיעה בה לא רק כנושא העיון המרכזי אלא אף כעמדה הרגשית העולה מתוך כתיבתה המסוגנת והמעורבת של סדג'וויק עצמה.² אם אכן נדמה לפעמים כי אין דבר מעניין יותר ממזג האוויר, ואם גם נדמה כי בהתפעמות הזאת ממזג האוויר יש משהו מידבק, הרי זה בוודאי משום שמזג האוויר הוא בראש ובראשונה חוויה חושית ותחושתית: את מזג האוויר, על דקויותיו ובני גווניו, אנו תופסים בחוש, באופן גופני, מייד ובלתי אמצעי (כך, למשל, אנו מסוגלים להרגיש מיד, ללא כל צורך בתיווך, מילולי או אחר, בהבדלים הדקים והמרובים בין חומו הכבד של ערב קיץ לח לחוף הים התיכון לבין חום מדברי, שרבי, יבש ומצמית). בעקבות הזמן האבוד, טוענת סדג'וויק, הוא ביטוי ספרותי יוצא דופן לחוויה הרגשית שהיא מזג האוויר. זו חוויה כה מקיפה עד שעבור מרסל, השתנות מזג האוויר עשויה להביא לשינוי רדיקלי של ההוויה שלו-עצמו בעולם, דבר שהוא מדמה לאירוע של לידה-מחדש. במקומות אחדים ברומן שינויי מזג האוויר מתוארים, באורח פרדוקסלי, כרגעים יומיומיים של חוויית הזיכרון הבלתי רצוני הנדירה ויקרת הערך שבהם אנו חיים את העבר דרך התחושות המוכרות של צינת בוקר סתוית או של קרן שמש חמימה בצהרי יום אביב (או, אם להמשיך את הדוגמא הקודמת, דרך התחושה המפתיעה של משב חום ים תיכוני בעיצומו של יום קיץ שרבי טיפוסי במקום מרוחק – משב המביא אתנו, כהרף עין, משא של זיכרונות, געגועים ורגשות לא רצוניים). הדבר כה בולט אצל פרוסט עד שסדג'וויק מציעה – לא לגמרי בכדיחות הדעת – לתרגם את שמו של הרומן, *A la recherche du temps perdu*, ל-"In Search of Lost Weather".³

אמנם בסיפוריו של אורי ניסן גנסין אין דמות המכריזה במפורש כי "אין דבר יותר מעניין מזה", אולם דומה כי מזג האוויר אצל גנסין אינטנסיבי לא פחות ממזג האוויר אצל פרוסט. להשוואה המקובלת בין גנסין לפרוסט, שנעשתה זה מכבר ליסוד בביקורת גנסין, והמתנסחת על פי רוב סביב מושגים כמו "מודרניזם" ו"זרם התודעה" או סוגיות של תפיסת הזמן וייצוג הזיכרון,⁴ אפשר אפוא להציע נקודת דמיון נוספת, גם אם מינורית ומפתיעה

2. המסה מבוססת על כמה הרצאות שסדג'וויק הציגה בהזדמנויות שונות בשנים 2004-2007 תחת הכותרת "מזג האוויר אצל פרוסט". המסה, שיועדה להיות פרק בספר על פרוסט, פורסמה בדפוס רק לאחר מותה של סדג'וויק ב-2009, לצד מאמרים נוספים שלא זכו לראות אור בחייה. וראו Eve Kosofsky Sedgwick, "The Weather in Proust", *The Weather in Proust*, ed. Jonathan Goldberg, Duke University Press, Durham and London 2011, pp. 1-41

3. שם, עמ' 8.

4. ראו, למשל, לאה גולדברג, "מסביב לאצל", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, ספרית פועלים, תל-אביב 1976, עמ' 77-78; גרשון שקד, "זמן ומרחב בסגנון", ללא מוצא, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1973, עמ' 155-156; דוד שחר, "א.ג. גנסין ו'זרם התודעה'", משא, למרחב, 11 בנובמבר 1955; שמעון הלקין, מבוא לסיפורת העברית: רשימות לפי הרצאותיו

מעט, בין שני הסופרים: ההימשכות למזג האוויר כשדה של אָפֶקט, כלומר כשדה רווי עושר תחושתי. מזג האוויר זוכה, כך נדמה, לתשומת לב יוצאת דופן גם מצד גנסיין וגיבוריו. סיפוריו של גנסיין עשירים בהתייחסויות למזג האוויר, ואלה מופיעות לעתים קרובות בנקודות מפתח בטקסט – בפתיחה או בסיום של יחידות טקסטואליות רבות-משמעות – וקובעות את הלך רוחו. כך, למשל, הסיפור "הצדה" נחתם בתמונת המסילה הארוכה הפרושה לפני נחום חגור "שוממה ומתעלפת מחום היום" (עמ' 162);⁵ בפתיחת הסיפור "בבית סבא" מגיחה על העיר "סופת-שלג אפורה", נושבת "רוח-סתיו רטוב וחודר", ואנו פוגשים לראשונה בנער שמואל, גיבור הסיפור, כשהוא מבוסס "בטיפחת-טֶחֶב בחרוסת-השלג" (עמ' 77); הפסקה הארוכה הפותחת את "בינותיים" מתארת בחיות את השתנות הרוחות, את התבהרות והתקדרות השמים ואת החדווה או האפרוריות שהן משרות על נפתלי ברגר (עמ' 175); הפרק החמישי של "בטרם", המגולל את מעשיו של אוריאל אפרת בימים שלאחר חזרתו לבית הוריו, נפתח בתיאור אותם "נגהות רטובים, שכבר היו הולכים ופושרים והולכים ומתנדפים, מיד אחר שפסקו אותם הגשמים הטורדים, שהתחילו בקרוב אחרי חזירתו של אוריאל הביתה, והיו ימים רבים מתדפקים רצופות בחלונות שָפָהו, והמייתם היתה קשה, והיתה טורדנית, והיתה לוחצת את הלבבות הפורחים" (עמ' 264), אבל בתחילת הפרק השביעי והאחרון של הסיפור אוריאל כבר מחפש מפלט מחום הצהריים המעיין: "וכחום היום היתה דממה שבצהריים [...] היה חם ואוריאל שוטט בחדרים והתלבט בגינה ומצא לו מחסה מִשְׁמש בחדרו של אבא שיצא. שם היו הטרפים המרובים של פוליהבר מטפסים והיו מטילים צל בחלונות הפתוחים, ומגבות הספרים שבקירות שמסביב היתה נושמת, כפי שנדמה לו, איזו קרה, הנודפת באבק אפילו" (עמ' 295).

אלו רק דוגמאות ספורות מתוך עשרות אזכורים של מזג האוויר בסיפורי גנסיין. כבר ב-1913 עמד דוד פרישמן, מתומכיו ומעריציו המוקדמים של גנסיין, על חשיבות היבט זה בסיפוריו: "התוכן שלהם? כמעט שאין להם שום תוכן. היש תוכן לאדם? היש תוכן לחיים? אין התחלה ואין סוף להם, לאותם הסיפורים, והכל כאילו מתנדנד לעינינו, עולה ויורד, עולה ויורד, פעם גשמים זועפים ופעם שמים צחים, פעם זיק-אור עם מעט תקוה ופעם יום מעונן עם לב מעונן, והכל כה נאלח וכבד ועצל וריק ונמאס".⁶ כבר כך אגב ובלו להתעכב על כך מנסח כאן פרישמן טענה מרחיקת לכת: בריקות האקזיסטנציאלית נטולת-התוכן לכאורה של סיפורי גנסיין, דומה כי התוכן החיובי היחיד שניתן לעמוד עליו מגולם ברגישות ובתגובות החושיות למזג האוויר ולחילופיו – לתגודות מהגשמים הזועפים לשמים הצחים, מזיקי-האור לאפרוריות

של ש. הלקין, מפעל השכפול, הסדרות הסטודנטים של האוניברסיטה העברית, ירושלים 1958, עמ' 345; לילי רתוק, "מבוא: יצירתו של גנסיין בעיני הביקורת", בתוך הנ"ל (עורכת), אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל-אביב 1977, עמ' 16-17, 29.

5. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון המקור מפנים כולם למהדורת כל כתבי אורי ניסן גנסיין, בעריכת דן מירון וישראל זמורה, כרך א, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1982. ההדגשות במובאות מכרך זה כולן שלי.

6. דוד פרישמן, "א.ג. גנסיין (ליום השלושים למותו)", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 4, עמ' 40; נרפס לראשונה בתוך הצפירה, לט: 69, 4 באפריל 1913, ושוב בתוך ויסוף חיים ברנר (עורך), הַצְדָה: קובץ-זכרון לא.ג. גנסיין, אחרות, ירושלים תרע"ה, עמ' 96-99.

העננים. אם יש תוכן לסיפורי גנסיין, אומר פרישמן, הרי הוא ימצא, בראש ובראשונה, ברובד אטמוספרי־אֶפְקֵטִיבִי.

הסיפור שמדגים יותר מכול ובררך המרוכזות ביותר את ההיבט הזה ביצירתו של גנסיין, את נרחבות העיסוק במזג האוויר ובתמורותיו, הוא ללא ספק "בגנים". בדומה ל"בינתיים", גם "בגנים" נפתח בתיאור התעננות השמים ומשב רוח הבוקר הצוננת: "בהרת לבנה פרוחה ובאה וכיסתה את פני שמש הבוקר [...] הגה באה רוח קרירה ונשבה. [...] אני חרדתי מצינת פתאום ושנתי הטרופה חלפה לגמרי. רוטט מחמת קרה התחלתי מטפל ולובש את הפיז'אק [ד'קט] שלי" (עמ' 344). אך עד מהרה העננים והצינה מפנים את מקומם לשמש המופיעה בשמי הגנים ומתחילה ללֶהֱט:

בינתיים התחילה חמה לזהות שוב. הוצת הנחל והתחיל מכה בסנוורים ומפיק הבל רותח. נמלאו הגנים שריקה [...] וראשי התחיל לזהות ומיטשטש. הסירותי שוב את הפיז'אק שלי והתרתי אגב רוגזה שבגירוי את לולאות אצטיליטי [חולצתין] הקלה. מתחת לזו הרגשתי את כשרי כשהוא רותח. [...] נדמה לי אז שהחמה אזרה פתאום כוח רב והנחל הרוחח התחיל צוחק לי זדונות. [...] הרגשתי כי פתאום, שזרים היו הלילה בגרוני ובחזי, וכוס של חלב קר זו – הייתי בטוח פתאום שכל ימי לא הייתי חי אלא בשבילה ולשמה. [...] ואני הייתי נלאה והייתי שבור והייתי גונח מחמת חום ומתרומם נרפה אל ראש ההר. שם תרתי לי מקום מחסה תחת אחד השיחים שצלו מרובה [...] התנפלתי אל הזוללים המרשרשים שבאמת הצל שלו ושאפתי רוח. (עמ' 358-368)

גנסיין אינו מותיר מקום לספק: מזג האוויר בגנים הולך ונעשה חם, חם מאוד. החזרות על תיאורי החום המטשטש, בחסות הסיפור בגוף ראשון הצמוד לתודעתו הלומת־השמש של אפרים, עושות את מזג האוויר המעיק לחוויה אֶפְקֵטִיבִית כמו־מוחשית בעת הקריאה. כמעט אפשר להרגיש את החום המתגבר עולה מבין שורות הסיפור; וזהו חום לזהט, מסנוור, המרתיח את האיברים, מייבש את הגרון ומהמם את התודעה.

עוד אחזור בהמשך אל הגנים ואל חומם, אבל לפני כן ראוי לעצור ולברר: על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על מזג האוויר? אצל פרוסט, מרסל מעיד על עצמו שבניגוד לאביו, שנהג לבדוק את הברומטר באובססיביות (כפי שעולה מן המובאה שבראש המאמר), הוא, מרסל, לא הסתפק בכך, והוא עצמו נעשה לברומטר מהלך על שתיים. במקום אחר הוא מתאר את עצמו כמי שמכיל בתוך גופו בובה ברומטרית קטנה לחיזוי מזג האוויר, מעין ישות נפשית פנימית המגיבה בפרצי שמחה או עצב לשינויים בטמפרטורה או בכמות המשקעים. כפי שסדג'וויק מעירה, יש משהו מוזר ומסקרן בכך שמרסל מדמה את עצמו דווקא לברומטר (ולא, למשל, לתרמומטר), שהרי לחץ האוויר, בניגוד לטמפרטורה, הוא נתון חמקמק למדי שקשה לחוש באופן בלתי אמצעי.⁷ "את הלחץ האטמוספרי – כמו את האוויר עצמו –", היא כותבת, "קל למדי, עבור רוב האנשים במשך רוב הזמן, לקבל כמובן מאליו".⁸ אך למרסל, כברומטר אנושי, יש רגישות מיוחדת לאוויר, כישרון לא מצוי לחוש בדקויות מצב האוויר שסביבו. סדג'וויק

7. סדג'וויק, "The Weather in Proust", לעיל הערה 2, עמ' 9.

8. שם, עמ' 10.

קושרת את הרגישות הזאת למחלת האסתמה שמרסל סובל ממנה ולסוגיית הנשימה בכלל: מי שנתון להתקפי קוצר נשימה אינו יכול לקבל את מצב האוויר כמובן מאליו; מי שמתקשה לנשום מפתח אינטואיציה לא רגילה לאופן שבו האוויר סביבו נושם.⁹ מזג האוויר, במובן זה, הוא, בפשטות – וכאן הצירוף בעברית הולם במיוחד – המזג של האוויר. רגישות מוגברת למזגו של האוויר היא רגישות לרגש האוויר, לטמפרמנט שלו; לאופיו, לטיבו, למצבו – אם לא למצב רוחו – של האוויר שסביבנו.

גם במובן מצומצם זה יש דמיון רב בין מזג האוויר אצל גנסיין למזג האוויר אצל פרוסט. גם אצל גנסיין ניתן לחוש ברגישות מיוחדת לאוויר ולנשימה. כך, למשל, מילותיו הראשונות של "אצל", סיפורו הגדול האחרון של גנסיין, ממקמות את גיבוריו, ואת קוראיו וקוראותיו, בלב־לבה של נשימת האוויר הלילי – "בשרמות הרחבות, שנשמו בדומייה הכבושה שבלילה ואפלוליתו הרִוּיָה" (עמ' 379). המשפט האחרון של "הצדה", שכבר הוזכר למעלה, נפתח בתחושת הרווחה של שאיפת אוויר צח, לאחר שחגזר מרגיש כי "לחיצת לבו גברה עד למחנק": "וכשיצא החוצה ורוח צח בא אל קרבו, אורז עיניו מעט, ורקותיו היו דופקות, ולבו הולם" (עמ' 162). נפתלי ברגר, המתואר בפרק הראשון של "בינותיים" כמי שהיה "מפסיק תכופות את נשימתו מפני הזוהמה" (עמ' 179), מבטא לקראת סוף הסיפור את מצוקתו בהצהרה רווית הייאוש כי "כבר איננו זוכר אפילו את היום אשר שאף רוח לרווחה בפעם האחרונה..." (עמ' 199) וב"התאוננות מרירה על איזו סביבה זוהמה מחניקה" (עמ' 200). בשני סיפורי הגדולים של גנסיין, "בטרם" ו"אצל", מופיעים שם העצם "נשימה" והפועל "נשם", על הטיותיהם השונות, עשרות פעמים (כארבעים פעמים ב"בטרם" וכארבעים וחמש פעמים ב"אצל"), אם כתיאור של נשימת הדמויות ואם כתיאור של נשימת העולם שסביבן. דוגמא טיפוסית לכך מצויה במובאה שצוטטה לעיל מ"בטרם", שבה אוריאל נמלט מחום היום אל חדרו של אביו, שם "מגבות הספרים שבקירות שמסביב היתה נושמת, כפי שנדמה לו, איזו קרה, הנודפת באבק אפילו" (עמ' 295). ככלל, בסיפורי גנסיין נדמה פעמים רבות שהעולם המקיף את הדמויות מלא ישויות שונות ומשונות – קונקרטיות או מופשטות, אנושיות או מואנשות – הנושמות אתן ומולן. קיומם של גיבורי גנסיין בעולם נחוה במידה רבה – דרך מה שניתן לכנות "חוש הנשימה" – כהיות־בתוך־אוויר, כקיום בתוך סביבה נושמת; ונשימתם שלהם־עצמם נחוות מתוך זיקה אל נשימה זו של סביבתם. גם בהיבט זה, "בגנים" מתגלה כדוגמא המובהקת והטעונה ביותר. למן תחילת הסיפור מפגיין הגיבור והמספר, אפרים, רגישות ברומטרית מוגברת, רגישות לנשימת האוויר של סביבתו. תחילה, בשעות הבוקר המוקדמות, אפרים מתאר את מזג האוויר כך:

מסביבי היתה כבר נושמת בגבורתה אותה דממת הבוקר שבשדה, זו, שבכדי שתאה כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו, אינה חסרה אלא את חום היום הלוחט [...]. אותה אמת הצל, שהיתה סירתי סבוכה בה, היתה נושמת ברטיבות של שחרית צוננת ואל אפי בא ריח חודר של אדמה טחובה ושל טרפים חיים וחריפים [...] (עמ' 346)

מעט אחר כך מבחין אפרים לראשונה בדמותו הגסה והמהפנטת של איכר יהודי מגודל היורד אל הנחל, אך הוא עדיין אינו מזהה בו את מכרו משכבר ארכיחוטם:

היה הדבר דומה, שלא איזה אדם, אמת מגושם למדי ולמדי משונה, אני רואה לפני, אלא שאותה הדממה הכבושה היא זו, אותה הדממה הרוחשת שבשדה, שלבשה בשר וניגשה אלי, כשהיא נושמת בגבורתה הכובשת, וזוהי שהביאה אל אפי גם את נשימתו המסואבה של אותו הפרג האדום, הפורח פה למכביר, אותה הנשימה המחניקה, שלכאורה אין בה משום ריח כלל ושיש בה בכל זאת משום אותו הגירוי הרחוק והטרוד שב"תאווה נהיה". (עמ' 350, 352)

ולקראת סוף הסיפור אפרים מטפס בלאות על צלע הגבעה, נשכב באפיסת כוחות ומתבונן אל הגנים השטוחים לפניו:

כל זה היה שטוח דומם והיה כמיה והיה מסור לאותה הוויה פוריה, זו, השטופה בהולדה ובצמיחה ובליבלוב – ואך סולד שאינו נראה היה מיתמר והיה מכביד את הנשימה ומדכא את הנפש... (עמ' 368)

אם בקריאתה של סדג'וויק בפרוסט מגולמת, בין היתר, הצעה מובלעת להזרה של החשיכה השגורה על מזג האוויר – הצעה להשיב למזג האוויר את אוויריותו – הרי "בגנים", שגיבורו מתגלה גם הוא כמין "ברומטר אנושי", מדגים כיצד מזג האוויר אצל גנסיין כרוך ללא הפרד ברגישות יתרה לאוויר. בחוויה החושית-הרגשית של אפרים מלווה תחושת החום המתגבר במועקת נשימה הולכת וכבדה (כך, למשל, בשעות הבוקר המוקדמות, הדממה הנושמת בגבורתה חסרה עדיין את "חום היום הלוהט" בכדי "שתהא כובשת לה את בשר האדם ואת חושיו" – אך עד מהרה, תחת קרניה של "חמה משתחררת" שבקרוב תתחיל "לוהטת שוב", אותה דממה, שלובשת כעת את דמותו של ארכיחוטם, כבר מורגשת היטב כשהיא "נושמת בגבורתה הכובשת"). מהו מזג האוויר בגנים, אם כן? לא סתם חם, אלא חם ומחניק בגנים; חם ומחניק וקשה לנשום. ככל שמתקדם היום וככל שמתקדם הסיפור, האוויר נעשה דחוס, מהביל, מסואב ומדכא את הנפש.

"בגנים" מתהווה אפוא כטקסט של התנסות במחנק, התנסות בחוויה הולכת וגוברת של קשיי נשימה. כשאנו מבקשים לעמוד על מלוא השלכותיו של מה שאני מכנה כאן "מזג האוויר אצל גנסיין", ראוי לפיכך להשתהות – גם אם בקצרה ובלי להידרש לפרשנות מלאה של הסיפור – על דינמיקת הנשימה בסיפור זה, ובעיקר על רגעי הסיום שלו, שבהם מגיעה דינמיקה זו לשיאה. כפי שיתברר בהמשך, חשיבותו של "בגנים" בהקשר זה נובעת לא רק מהיותו הגילום האינטנסיבי ביותר של מזג האוויר ביצירת גנסיין, אלא גם – ואולי בעיקר – מכך שבמובנים רבים הוא היוצא מן הכלל המעיד על הכלל, יוצא הדופן המצביע על יחסה העקרוני של יצירת גנסיין למזג האוויר.

אף על פי שמבחינת מועד כתיבתו שייך "בגנים" לשלב הבשל והפורח ביותר במסכת יצירתו של גנסיין, הוא נבדל מגוף היצירה שזכה לכינוי "ארבע הנובלות" ("הצדה", "בינותיים",

"בטרים" ו"אצל") בכמה וכמה מאפיינים ספרותיים המסמנים אותו כטקסט חריג בנוף הגנסיני.¹⁰ בניגוד לארבע הנובלות, "בגנים" מסופר על ידי מספר בגוף ראשון, הוא קצר מאוד, עלילתו נמשכת שעות ספורות בלבד והוא בנוי לתלפיות כסיפור פואנטה הדוק וממוקד המסתיים בשיא דרמטי ומזועזע. עלילת הסיפור, בקוויה הכלליים, פורשת את קורותיו של אפרים, צעיר יהודי טיפוס, באחד מטיליו בגנים שליד עיירת מולדתו; היא נפתחת בשוטטות בגנים, ממשיכה במפגש עם ארכיחוטם, יהודי גס ומגודל המטפל באדמותיו של הדוכס המקומי, ועם בתו המפגרת של ארכיחוטם, סולי, ומסתיימת בסצנת גילוי עריות אלימה ומחרידה שאפרים צופה בה בסתר, בעודו שרוע על הדשא שבצלע הגבעה המשקיפה אל הגנים. סצנה זו מביאה את "בגנים" אל שיאו הדרמטי, אל רגע של פואנטה מטלטלת המייצרת רושם של סיגור רב-עוצמה, כפי שכותב דן מירון:

לקורא הקשוב ברור שהסיפור כולו התפתח לקראת סיום זה: מתחילתו האיתית, התיאורית [...] ועד לעיקרו – העימות המחודש עם ארכיחוטם ובתו, המגיע לשיאו במראה הנגלה לגיבור בסצנת הסיום. הריתמוס של הסיפור במהלכו המואץ והולך מכוון כולו להגברת רושמו של שיא זה, שהוא נקודת סיום ריתמית חדה של מהלך שהחל באיטיות ובכבדות מכוונות.¹¹

ואמנם, למרות המחלוקות הפרשניות שוררת בקרב מבקרי הסיפור תמימות דעים בנוגע למרכזיותה של סצנה מכריעה וטעונה זו במערך המשמעויות המפותח בסיפור.¹² כפי שמדגימות רבות

10. הסיפור ראה אור לראשונה בשנת תר"ע, בחוברת ד של כתב העת ספרות בעריכת דוד פרישמן ופישל לחובר. כפי שמראה דן מירון, הוא נכתב בעת שגנסיין שקד על כתיבת "בטרים" ועוצב ככל הנראה כסיפור עצמאי מתוך חומרים שהיו מיועדים להיכלל בסיפור זה, ופורסם לבסוף בשלהי 1909, בעיצומו של תהליך הדפסתו בהמשכים של "בטרים" וחודשים ספורים לפני שגנסיין החל בכתיבת "אצל". וראו דן מירון, "מה נתגלה לגנסיין בדממת הגנים", חחים באפו של הנצח: יצירתו של אורי ניסן גנסיין, חמישה מחזורי עיונים, מוסד ביאליק, ירושלים 1997, עמ' 304-308.

11. שם, עמ' 317.

12. עדי צמח, למשל, מכנה את סצנת הסיום "שיאו הדרמטי של הסיפור" ("אפרים חוזר לגנים", בתוך דן מירון ודן לאור (עורכים), אורי ניסן גנסיין: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים 1986, עמ' 121), ועדה צמח רואה בה את "רום שיאו [של הסיפור], נקודת הקליימקס שלו" ("אחרי 'בטרים': קריאה ב'בגנים' לא.ג. גנסיין", מכאן, ו, 2006, עמ' 60). התפתחותה של ביקורת "בגנים" היא סוגיה סבוכה ומעניינת בפני עצמה: לאחר התעלמות כמעט מוחלטת של הביקורת במשך עשרות שנים הופיע בשנת 1975 מאמרו של מירון, הפורש דיון נרחב בהתקבלות הסיפור, מציע הערכה חדשה של נסיבות כתיבתו ומעמיד קריאה פרשנית שמוקדה הוא טיבו של הגילוי ברגע השיא, שבו, במעין מהלך אנטי-סנטימנטלי, "מחץ גנסיין את האפשרות, שהיתה כה קרובה ללב, של הישענות על ה'טבע' כעל נורמה של יופי, של טוהר, של חירות" ("מה נתגלה לגנסיין בדממת הגנים", לעיל הערה 10, עמ' 336). מאמר זה הצית עניין מחקרי מחודש בסיפור משנות השמונים ואילך, ומהלך זה הביא, בתורו, לביסוס מעמדו של "בגנים" כאחת מיצירותיו החשובות והמורכבות של גנסיין. על העניין הביקורתי העכשווי בסיפור ועל מרכזיות המהלך של מירון בהחייאת השיא סביבו מעידים מאמריהם של גידי נבו ועדה צמח שהתפרסמו שניהם בשנות האלפיים ובהם מנסחים החוקרים את עמדותיהם הפרשניות – השונות מאוד זו מזו – כתגובה

מן הפרשנויות שהוצעו לסיפור, סצנת הסיום, שבה אפרים מתבונן בסתר במראה המטלטל הנגלה לפניו, מזמינה ומעודדת קריאה הנשענת על מערך מושגי פסיכואנליטי ומתמקדת כפרובלמטיקה של המבט והמציצנות.¹³ אך אל ההיבט הזה מתווסף אפיק חושי אחר שדרכו אפרים משתתף בסיטואציה: אפרים מעורב במה שמתרחש מולו לא רק דרך המבט המציצני אלא גם דרך הנשימה.

כפי שראינו, באמצעות מטאפוריקת הנשימה המאנישה אפרים ממקם את עצמו מלכתחילה בתוך תוכה וכאיבר מאיבריה של האטמוספירה הנושמת של הגנים. מטאפוריקה זו באה בראש ובראשונה להמחיש את רגישותו האטמוספרית של אפרים ואת תחושתו הגוברת שהסביבה – דרך כל אותן ישויות נושמות המאכלסות אותה: הדממה, אַמת הצל, הפרג – נושמת עליו, אליו, סביבו, ויחד עם נשימתו-שלו, את אותו "הבל כבוש בדממה", אותו אד מדכא שאין ממנו מפלט. בהקשר זה, לקראת סופו של הסיפור מציע גנסיין דימוי נוסף ורב-עוצמה לסיאוב המכביד על הנשימה: כאשר אפרים נשכב על צלע ההר, עוד לפני שהוא מבחין בסולי או בארכיחוטם, מקיפה אותו לפתע עדת יתושים, וכדי להתגונן מהם הוא מכסה את פניו במטפחת: "סבוני יתושים והתחילו מזמרים באוזני. הצתי להם פאפירוסה אחר פאפירוסה ולאחרונה נאלצתי להסתיר את פני מהם תחת מטפחתי. זו הכריחתני להיות חוזר ונושם את אותו האוויר הסולד, שהייתי פולט וזו היא שגרמה לי גירוי ביתר שאת" (עמ' 368). תמונה זו, תמונת הגיבור החוזר ונושם את הבל פיו שלר-עצמו – את אוויר הגנים המסואב שהוא עצמו שואף ופולט – מכינה את הקרקע לשיאו של אפקט המחנק בפסקאות הסיום של הסיפור:

בתחילה לא הבינתי כלום; אבל משראיתי פתאום את צווארו, משראיתי את צווארו הקצר והנוקשה, שהתחיל מתנפח והתחיל יותר ויותר מאדים, נְחוור לי מאיזו סיבה, שאותה הבטתי אינה הבטתי, ולבי התחיל חרד ומרקד ונשימתי קצרה פתאום. אני זוכר. כשם שהייתי שוכב בפישוט ידיים – נשארתי תחתי, כקורה זו, אלא שירי הספיקו וקמצו, לשם אחיזה, כנראה, מלא חופניים מהדשא שהיה אצלי במחובר והיו מהדקות אותם היטב, היטב – – –

לא התחלתי מרגיש בידי, שהתחילו כואבות מחמת תחיבת הציפורניים, אלא משראיתי לפני את ארכיחוטם האדום כשהוא קם והוא נושם כחיה זו והוא רוכס את מכנסיו אגב ריקקה מצלצלת ורחישה שבנהימה [...] (עמ' 372, 374)

מפורשת לאלו של מירון ושל עדי צמח (ראו גידי נבו, "טקסט, פרשנות, מרחב: קריאה ב'בגנים' של גנסיין", מחקרי ירושלים בספרות עברית, יט, 2003, עמ' 143-165; עדה צמח, "אחרי 'בטרם'", שם). לדיון עכשווי נוסף בסיפור ראו Shachar M. Pinsker, *Literary Passports: The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford University Press, Stanford 2011, pp. 192-199. לסקירה ביקורתית מקיפה של התקבלות "בגנים" ושל השיח הפרשני סביבו, שלצדה קריאה בסיפור מפרספקטיבה ניטשאנית-פרוידיאנית, ראו נגה אלבלך, "הסיפור 'בגנים' מאת אורי ניסן גנסיין", עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 2009.

13. ראו למשל עדה צמח, "אחרי 'בטרם'", שם, וכן מירון, "מה נתגלה לגנסיין בדממת הגנים", שם; פינסקר, *Literary Passports*, שם.

”נשימתי קצרה פתאום”, אומר אפרים, וקוצר הנשימה הזה מתממש בטקסט הלכה למעשה כשמופיעים פתאום שלושת המקפים באמצע המשפט וקוטעים את הדיבור השוטף של אפרים. אפרים, אל מול מה שמתרחש מולו, פשוט מפסיק לנשום. נשימתו נעתקת. ומכיוון שאפרים הוא המספר, הנצמד לתודעתו המזועזעת של האני החווה את ההתרחשויות, התקף קוצר הנשימה הזה קוטע גם את הסיפור, כלומר קוטע את הטקסט וקוטע את הקריאה שלנו בו; כשאפרים מפסיק לנשום, אנחנו מפסיקים לנשום יחד אתו. הסוף של הסיפור ”בגנים” נקרא אפוא בנשימה עצורה, גם במובן המילולי ביותר. במילים אחרות, הפואנטה העשירה של הסיפור הזה, שמתחילתו עסק באקט הנשימה, מביאה עמה גם אֶפְקָט – שהקוראים והקוראות אינם יכולים לחמוק ממנו מכיוון שהוא מוטבע בלשון הסיפור – של קוצר נשימה, של נשימה עצורה.

ומה קורה כשאנחנו, אנחנו ואפרים, חוזרים לנשום? או אז מופיע לפנינו ”ארכיחוטם האדום כשהוא קם והוא נושם כחיה זו והוא רוכס את מכנסיו”. כשאנחנו חוזרים לנשום, אנחנו מגלים שאנחנו נושמים יחד עם ארכיחוטם. במלוא הבוטות של נשימתו החייתית והמזוהמת של ארכיחוטם – שאינה מתגלגלת עוד בנשימת הדממה או הפרג אלא מתגשמת כעת ישירות ומפורשות – מתחוור לנו שגם אנחנו, יחד עם אפרים, מעורבים באלימות הגנים דרך האוויר שאנחנו נושמים. זה שיאו של רגש המחנק העולה מ”בגנים”. ”בגנים” הוא סיפור מחניק במלוא מובן המילה – לא רק משום שהוא יוצר אֶפְקָט רגעי של היענקות הנשימה אלא מפני שבאמצעות אֶפְקָט זה ובחסות העיסוק האינטנסיבי במזג האוויר הוא מעורר תחושה כללית, מטרידה ומחושית, של נשימת אוויר חולה ומחליא, נשימת זיהום אוויר. מהו מזג האוויר בגנים, אם כן? הסיאוב של נשימתו של ארכיחוטם הוא-הוא מזג האוויר בגנים. זה מה שמוזג לתוך אוויר הגנים – זה האוויר שאנחנו מפסיקים לנשום, ואז חוזרים ושואפים לקרבנו בסוף הסיפור. ”בגנים” מתפקד אפוא כמעין מעבדת נשימה, ניסוי מבריק בדפוסי נשימה המגיע למיצויו בפסקאות הפואנטה של הסיפור. אך, כאמור, חשיבותה העקרונית של סצנת הסיום שלו חורגת מעבר למשמעות הסיפור הבודד ונוגעת ליצירת גנסיין ככללותה. כפי שאבקש להראות בחלקו השני של המאמר, אם סצנה זו מתגבשת כרגע ספרותי עוצר נשימה, יוצא דופן וחד-פעמי, הרי שדווקא הפניית תשומת הלב אל מה שנעצר, נעתק או מופר ברגע זה עשויה ללמד אותנו רבות על אופיו היסודי והטיפוסי של מזג האוויר אצל גנסיין.

ב

הקריאה שלי בגנסיין, כפי שהוצגה עד כה, שואבת את השראתה ממהלך עכשווי נרחב בחקר הספרות והתרבות הנשען על תיאוריית אֶפְקָט (Affect Theory). מהלך ביקורתי זה, המכונה לעתים ”המפנה האֶפְקָטיבי”, מבקש להתמקד לא ברובד הסימון, המשמעות או הייצוג אלא ברובד האֶפְקָטים – כלומר בתחושות, בעוצמות או בכוחות המתעוררים בנקודות המגע או ההשקה בין גוף לגוף, בין סובייקט לסובייקט, או בין הגוף/הסובייקט לבין העולם, ואינם זהים בהכרח לרגשות במובנם הפסיכולוגי. האֶפְקָט הוא בה בעת אינטימי ואימפרסונלי, הוא אינו בדיוק רגש (משום שמקורו, אם יש לו מקור, אינו פנימי דווקא), אך הוא מורגש ומחוש. ואם תיאור זה נשמע עמום למדי הרי זה משום – כפי שמסבירים רבים מהתיאורטיקנים

בתחום – שאָפֶקט הוא עניין חמקמק, נזיל, לעתים כמעט בלתי מורגש, על פי רוב קונטינגנט וחולף, ואינו מתמסר לקיבוע או לקטלוג.¹⁴

במסגרת זו, הדיון הנוכחי קרוב במיוחד לקו המחשבה המדגיש את הפן האטמוספרי של האָפֶקט: את קיומם, נוכחותם ופעולתם של האָפֶקטים באטמוספירה – כלומר באווירה – החברתית, התרבותית או הפוליטית. לורן ברלאנט, למשל, בחיבורה המשפיע על התופעה שהיא מכנה "אופטימיזם אכזרי", מפנה את תשומת הלב הביקורתית אל "אטמוספרות", "סיטואציות" ו"תסריטים" אָפֶקטיביים ואל אופני המחזותם והמחשתם ביצירות ספרות, אמנות וקולנוע; "אטמוספרות אָפֶקטיביות הן משותפות, לא בודדות", טוענת ברלאנט, ועל רקע זה "גופים עסוקים ללא הרף בהערכה של סביבתם ובהגֵבָה לאטמוספרות שבתוכן הם מוצאים את עצמם".¹⁵ דוגמא נוספת לגישה זו, שניתן לכנותה "הגישה האטמוספרית", יש בספרו של האנס אולריך גומברכט *Atmosphere, Mood, Stimmung*.¹⁶ לנוכח התלות של תורת הספרות העכשווית בשאלת הייצוג (ובשאלת אפשרותו או אי־אפשרותו) מבקש גומברכט לקדם חשיבה מחודשת על האונטולוגיה של הספרות המדגישה את הממד האווירתי של הטקסט. גומברכט מאפיין ממד זה באמצעות המונח הגרמני העשיר *Stimmung*, המקפל בתוכו משמעויות המתייחסות לאטמוספירה, למצב רוח, לאקלים, ואף לכיוון כלים מוזיקלי. "קריאה לשם ה־*Stimmung*" – כאלטרנטיבה לדקונסטרוקציה מחד גיסא וללימודי התרבות מאידך גיסא – תבקש לחרוג מפרדיגמת הייצוג ולהפנות את הקשב לאווירה ולמצבי הרוח שהטקסטים מעוררים, מייצרים או נוטלים בהם חלק.

סדג'וויק, כאמור, נחשבת לאחת מחלוצות העניין הביקורתי העכשווי באָפֶקט, וכתיבתה על הנושא החל מאמצע שנות התשעים של המאה הקודמת מגלמת מחשבת־אָפֶקט דינמית

14. לסקירות מבוטאות של תיאוריית אָפֶקט והמפנה האָפֶקטיבי ראו למשל, Patricia Ticineto Clough, "Introduction", in Patricia Ticineto Clough and Jean Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham 2007, pp. 1-33; Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg, "An Inventory of Shimmers", in Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham 2010, pp. 1-25; Marta Figlerowicz, "Affect Theory Dossier: An Introduction", *Qui Parle*, 20:2, 2012, pp. 3-18. כפי שמצינינים מרבית הכותבים בנושא, אין בנמצא תיאוריה אחת ויחידה של אָפֶקט. המונח "תיאוריית אָפֶקט" מציין מעין קטגוריה כללית ורופפת המאגדת גישות תיאורטיות רבות ומגוונות המגשרות בין דיסציפלינות שונות. במדעי הרוח נהוג להצביע על שני זרמים מרכזיים של תיאוריית אָפֶקט שהתפתחו החל משנות התשעים של המאה העשרים: האחד התפתח בעקבות עבודתו של בריאן מסומי (Massumi) ובהשראת הפילוסופיה של ז'יל דלזו (Deleuze) וזו של ברוך שפינוזה, והאחר התפתח מתוך עבודתה של סדג'וויק, בשיתוף עם אדם פרנק (Frank), על אָפֶקטים בתיאוריה הפסיכואנליטית של סילבן טומקינס (Tomkins); בעניין זה ראו, למשל, סיוורת' וגרג, "An Inventory of Shimmers", שם, עמ' 5-6. המונח "אָפֶקט" מתורגם לעתים לעברית כ"מורגש", וראו למשל ז'יל דלזו ופליקס גואטרי, מהי פילוסופיה?, מצרפתית: אבנר להב, רסלינג, תל־אביב 2008.

15. Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham and London 2011, p. 15

16. Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, trans. Erik Butler, Stanford University Press, Stanford 2012

ומתפתחת השואפת בהתמדה להרחבת אפשרויות הדיון התיאורטי בנושא.¹⁷ מסתה המאוחרת על מזג האוויר אצל פרוסט היא מופת של קריאה אטמוספירית רגישה ומעמיקה, שהערוותי הספורות לעיל אינן יכולות, כמובן, לעשות עמה צדק. אך לעומת סדג'וויק, שפרשנותה מתמקדת ברובד התמאטי – במופעי מזג האוויר בעולם המיוצג, ביחסן של הדמויות כלפי מזג האוויר ובתפיסת העולם הנגזרת מכך – אני מבקש לפנות כעת לניסיון לחשוב על מזג האוויר בספרות, ועל מזג האוויר אצל גנסין בפרט, גם בהקשר צורני-סטיליסטי.

המושג "אקלים" ככלי לניתוח ביקורתי הופיע בביקורת העברית כבר בשנות השישים, במסתו המפורסמת של נתן זך "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו".¹⁸ לאחרונה חידש אבידב ליפסקר את המושג "אקלים סגנוני", כפי שנוסח בידי זך, והרחיבו לכדי הצעה תיאורטית מקורית לפתח "שיח אקולוגי על הספרות" – כלומר שיח ביקורתי-היסטוריוגרפי הממודל על פי עקרונות "מדע האקולוגיה".¹⁹ ראוי לציין, עם זאת, ש"אקלים" ו"אקולוגיה" הם ביסודם מושגים מערכתיים הבאים לתאר מכלול של יחסים בין גורמים ותנאים סביבתיים. ואמנם, הן בדינו הביקורתי הראשוני של זך והן בתיאורטיזציה של ליפסקר, המושגים "אקלים סגנוני" ו"אקולוגיה ספרותית" מתארים רב-מערכת ספרותית מקיפה, והמוטיבציה לטביעתם היא מוטיבציה היסטוריוגרפית רחבה המבקשת לתת דין וחשבון על השדה הספרותי בכללותו בתקופה נתונה.²⁰ חשוב אפוא לעמוד על ההבדל המושגי שבין אקלים לבין מזג אוויר. לעומת המערכתיות של האקלים – מכלול התנאים המטאורולוגיים האופייניים לאזור גיאוגרפי בטווח הארוך – מזג האוויר הוא מופע מקומי, נקודתי וקונטינגנטי של תנאים אלו; זהו מצב האוויר, מצב האטמוספירה, ברגע אחד מסוים. לכן ניתן לחשוב על מזג האוויר כעל אָפְקָט: מזג האוויר

17. ראו למשל, Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham 2003

18. נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ, 29 ביולי 1966.

19. שיח כזה, לטענת ליפסקר, יכול לתת דין וחשבון על תופעות ויחסים ספרותיים שאינם באים לידי ביטוי בחשיבה ההיסטוריוגרפית המקובלת, המבוססת כמעט אך ורק על המודל המדיני של הרפובליקה הספרותית ועל נרטיבים של יחסי תחרות ומאבק, וראו אבידב ליפסקר, שירת יצחק עגן: אקולוגיה ספרותית בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל, מאגנס, ירושלים תשס"ו, ובעיקר הפרק "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", עמ' 207–259. להערכה מחדש של הפוטנציאל התיאורטי הלא-ממומש הגלום במושג של זך "אקלים סגנוני" ראו שם, עמ' 223–227. במובן מעט צר יותר הציע ישראל כהן כבר בשנות השמונים את הרעיון בדבר "אקולוגיה בתחום הספרות והביקורת", כדי לבחון מחדש את תרבות הדיון בביקורת הספרות העברית לדורותיה (המאופיינת, לפי כהן, באורח הבעה גס, מתלהם ורווי גידופים) ולקרוא ליצירת סביבה אקולוגית-ביקורתית נקיה ו"נטולת משחיתים" שתשמש כבית גידול בריא ליצירה הספרותית; וראו ישראל כהן, "האקולוגיה בתחום הביקורת", עיונים ותגובות, עקד, תל-אביב תשמ"ו, עמ' 11–23. על מקוריות המהלך המושגי של כהן ראו ליפסקר, שם, עמ' 240–241.

20. זך מגדיר את המושג "אקלים סגנוני" כ"סכום הדחפים, המגמות, הנטייות והלכיי-הרוח הבולטים ביותר הפועלים על סגנונה של תקופה, כפי שזה מתגלה ביצירותיה הספרותיות" ("לאקלימן הסגנוני", לעיל הערה 18). הממד המערכתי והכוללני בולט אף יותר בדינו התיאורטי העקרוני של ליפסקר, הכותב, למשל, כי "ההצעה המוגשת כאן תחת הכותרת 'השיח האקולוגי על הספרות' מבקשת לדבר על הרב-מערכת של החיים הספרותיים כעל מערכת אקולוגית ספרותית כדרך שאקולוגים מדברים על כל מערכת אקולוגית" (ליפסקר, שם, עמ' 241).

הוא למעשה הרגשת האוויר, איך שהאוויר מורגש במקום ובזמן מסוימים (והאוויר שמקיף אותנו, האוויר שגופנו משוקע בו כל העת, חשוב לזכור, עשוי להיות מורגש באופנים שונים ומגוונים, למשל קר, חם, לח, יבש, רטוב או קפוא; כבד, קל, דחוס, דליל, עומד או נושב; סוער, רגוע או הפכפך; צלול, נקי או עכור).²¹ ובמובן זה – מובן מקומי, מידי ואפקטיבי – אני מבקש לדבר כאן לא על האקלים הסגנוני אלא על "מזג האוויר של הסגנון".

סגנונו של גנסין היה כמובן נושא עיון מרכזי בביקורת סיפוריו לדורותיה. המבקרים דנו בו בעיקר בהקשרים של ז'אנר הפרוזה הלירית, של זרם האימפרסיוניזם בספרות ובאמנות ושל השקפת העולם והפואטיקה המודרניסטיות.²² ההצעה לדבר על מזג האוויר של הסגנון

21. כל שמות התואר האלו, שאליהם ניתן לצרף רבים אחרים, יכולים רק לרמוז – ובוודאי לא לתפוס במלואו – את עושר הניואנסים של החוויה החושית שהיא מזג האוויר. חשוב, בהקשר זה, גם על הטקס היומיומי, הבנאלי, של "היציאה החוצה" – אדם יוצא מביתו, ועם הפסיעה הראשונה אל תוך האטמוספירה שבחוץ הוא חש מיד, באופן בלתי רצוני, ובדרך כלל מבלי להקדיש לכך מחשבה יתרה, במצב האוויר, בטמפרמנט ובהלך הרוח של האוויר שבתוכו הוא שרוי ואותו הוא נושם.

22. עמדות ביקורתיות הרואות בסגנונו של גנסין שירה בפרוזה או מבע אימפרסיוניסטי נוסחו לראשונה כבר בעת שהסיפורים ראו אור: ברנר, למשל, במאמר נודע מ-1912, כינה את גנסין "האימפרסיוניסטן האמיתי" של הספרות העברית (יוסף חיים ברנר, "רשמי ספרות", כתבים, כרך ג, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1985, עמ' 747), ופרישמן הדגיש את השיריות שבלשון סיפוריו של גנסין: "כל שורה ושורה היא חומר או דיבור-מתחיל או פואנטה לשיר לירי" (פרישמן, "א.ג. גנסין", לעיל הערה 6, עמ' 40). לדיונים מאוחרים יותר הרואים בלשון הפרוזה של גנסין לשון לירית מובהקת ראו רחל כצנלסון-שז"ר, "אורי ניסן גנסין – פרק בליריקה", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 4, עמ' 85-90; עדי צמח, "אצל", קטע הפתיחה, קריאה תמה בספרות עברית בת המאה העשרים, מוסד ביאליק, ירושלים 1990, עמ' 129-136. לניתוחים מעמיקים של הזיקה בין הספרות העברית בכלל, ויצירתו של גנסין בפרט, לבין הפואטיקה של האימפרסיוניזם, ראו אבידב ליפסקר, "צמרות של הזיה: סגנון אימפרסיוניסטי בלשונם של גנסין, בארון, קמחי ויזהר", בקורת ופרשנות, 29, תשנ"ג, עמ' 121-142; אבנר הולצמן, "לשאלת השימוש במונח 'אימפרסיוניזם' במחשבת הספרות העברית", מלאכת מחשבת – תחיית האומה: הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, אוניברסיטת חיפה והוצאת זמורה ביתן, תל-אביב 1999, עמ' 280-294. על סגנונו של גנסין בהקשרים מודרניסטיים ראו מאמריהם של גולדברג, שקד ושחר הנזכרים בהערה 4 לעיל, וכן ברוך קורצווייל, "מהות המודרניזם בסיפורי אורי ניסן גנסין", בין חזון לבין האבסורד: פרקים לדרך ספרותנו במאה העשרים, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1973, עמ' 333-343; "משבר ההבעה הלשונית בסיפורי גנסין", שם, עמ' 344-358; Robert Alter, *The Invention of Hebrew Prose: Modern Fiction and the Language of Realism*, University of Washington Press, Seattle 1988, pp. 45-67. על עמדותיו של מירון בנוגע לכמה מן הסוגיות הסגנוניות האלו ראו בהמשך מאמרי. בהקשר מעט אחר מבקשת חמוטל ברייזוסף "לפצח את חידת סגנונו של גנסין מכיוון אחד: מצד האופן שבו גנסין מפעיל את הלשון הפיגורטיבית" (חמוטל ברייזוסף, מטאפורות וסמלים ביצירתו של א.ג. גנסין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987, עמ' 9). כל אלו הם כמובן רק חלק קטן מן השיח הביקורתי הענף ורבי-השנים סביב יצירתו של גנסין וסגנונה. לסקירות היסטוריוגרפיות מקיפות של חקר סגנונו של גנסין ראו פרק המבוא אצל בר-יוסף (שם, עמ' 10-22), וכן לילי רתוק, "מבוא: יצירתו של גנסין בעיני הביקורת", בתוך הנ"ל (עורכת), אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 4, עמ' 7-35.

אינה באה בהכרח לסתור או להחליף גישות אלו לניתוח סגנונו של גנסיין; היא מבקשת רק להצביע על היבט אחד של הסגנון ביצירותיו המאוחרות, ההיבט האפקטיבי שלו, שפעמים רבות אין שמים לב לקיומו או שהוא נתפס כמובן מאליו – ממש כמו האוויר שאנו נושמים.²³ בסעיף הרביעי של מאמרו על האקלים הסגנוני מתאר זך את סגנונם של בני דורו כמונחים הסוגסטיביים "מתכונות נשימה" ו"קצבי נשימה", שניתן לאמצם גם במטרה לחשוב על מזג האוויר של הסגנון אצל גנסיין. אך את סגנונו הטיפוסי של גנסיין – ואת מתכונות הנשימה האופייניות לו – ניתן להתחיל להמשיג-מחדש דווקא כנגד פסקאות הסיום יוצאות הדופן של "בגנים", ובפרט כנגד הרגע הטעון של קטיעת הסיפור ועצירת הנשימה עם הופעתם של שלושת המקפים. את הרגע הדרמטי הזה, המסמן נקודת שבר בזרימה הסיפורית המאפיינת את כתיבתו של גנסיין, אני מבקש לקרוא כנקודת האפס, או נקודת התשליל, של סגנונו. ומול הרגע הטעון הזה בסיום "בגנים", מול רגע איון הסגנון דרך עצירת הנשימה, ניתן לתאר את הסגנון האופייני של גנסיין כ"סגנון נושם" ואת מתכונת הנשימה שלו כנשימה עמוקה, יציבה וארוכה – כאורך נשימה.

מזג האוויר – או האפקט – של הסגנון ניכר היטב בשני המשפטים הראשונים של "אצל", שכבר נזכרו בחלקם לעיל:

בשדמות הרחבות, שנשמו בדומייה הכבושה שבלילה ואפלוליתו הרחיה, ניסרה פתאום
איזו ציפור נסירה צרודה ומרוגזת, שמילאה מרחקים הוים, והישיש ארטיפ, שאליו ואל
פרוקופ בנו הגדול נדרווג אפרים הלילה לשם דיוג במשואות, גנח פתאום והוציא את
מקטרתו הכבויה מפיו ורקק בקצף הצדה.

- אם לא נרדם שם – אותו בחור יפה? חז? (עמ' 379)

המשפט הארוך והמתון שבו נפתח סיפורו הגדול האחרון של גנסיין מדגים יפה את אורך הרוח ואורך הנשימה שהסגנון של גנסיין דורש מאתנו, או, ליתר דיוק, מציע לנו. למרות אורכו ומורכבותו היחסית – בוודאי בתור היחידה הפותחת את הטקסט – דומה כי זרימתו הקצובה של המשפט מובילה את הקוראים והקוראות בנינוחות אל תוך הסיפור. רושם זה מיוצר כאן הודות לארגון התחבירי המאפיין את מבנה המשפט ביצירותיו המאוחרות של גנסיין, בעיקר שימוש

23. חשוב להדגיש כי הערותי להלן על סגנונו של גנסיין מתייחסות, כאמור, בעיקר לסגנון הבשל של ארבע הנובלות, שהיבט זה, למרות ההבדלים הסגנוניים ביניהן, משותף להן ודומיננטי בהן (אם כי רבות מתוכנות אלה יימצאו תקפות בוודאי גם לסיפורים אחרים, מוקדמים כמאוחרים). על הזהירות שיש לנקוט בכל ניתוח סגנוני כותב זך: "כל המבקש להגדיר סגנון, בייחוד בימינו אלה, חייב לזכור תמיד, כי ברוב המקרים אין לו עניין בנוף הומוגאני, עשוי מעור אחד; כי אם, לכל היותר, בהלכירוח קרובים, המתגלים קונקראטיב בחטיבות יצירה אינדיבידואליות, שונות זו מזו לא-פחות, ואולי אף יותר, משהן קרובות זו לזו" (זך, "לאקלימן הסגנוני", לעיל הערה 18). תובנה עקרונית זו יפה, לדעתי, לא רק למבקשים להגדיר סגנון של תקופה (או "אקלים סגנוני"), כבמקרה של זך, אלא אף למי שמבקש לדון רק בסגנון – או במזג אוויר של סגנון – של יוצר אחד בלבד. מטעם זה בחרתי להגביל את הדיון לסגנונו המאוחר של גנסיין כפי שהוא מתגלם בארבע הנובלות (שמבחינת אורכן המצטבר תופסות למעלה משישים אחוזים מנפח יצירתו הסיפורית של גנסיין).

במשפט מאוחה שאיבריו מחוברים בוי"ו החיבור (כאן – שני המשפטים שנושאים הם "איזו ציפור" ו"הישיש ארחיפ"), בפסוקיות (כלומר במשפטים משועבדים; במקרה זה, המשפטים המאייכים את השדמות, את הנסירה הצרודה והמרוגזת ואת הישיש ארחיפ), ובמשפטים כוללים המכילים ריבוי פעלים המתייחסים לאותו נושא (אלמנט זה מפותח בדוגמא זו באופן מינורי יחסית – הישיש ארחיפ "גנח" "והוציא" "ורקק"). שילוב המבנים התחביריים האלו ליצירת משפט ארוך ומרובה-איברים מחד גיסא, והשמירה על אורכן המוקפד והמאוזן של כל אחת מן היחידות התחביריות מאידך גיסא, מייצרים משפט בעל קצב מתמשך וגלי, עולה ויורד; אך אין זה קצב סוער וגבה-גלים המטלטל את הקוראים והקוראות מעלה ומטה בפתאומיות כי אם גליות קצובה, מערסלת, הנושאת אותם הלאה במתינות.

רושם זה נשען כאן גם על הפיסוק המדוד, המתקרב לעיקרון שעוזי אורנן מתאר במאמרו "נשימה, תחביר וקצב" בתור "שילוב של שני יסודות, יסוד הנשימה ויסוד התחביר". אורנן מסביר: "הדובר רשאי לנצל נקודות מפנה מסוימות שבמבנה התחבירי כדי לשאוף אוויר. [...] סימני הפיסוק יובאו בטקסט על פי שילוב צורכי השאיפה ואפשרויות התחביר גם יחד: הם יוכנסו בנקודות המפנה המתאימות של המבנה התחבירי ובלבד שהדבר ייעשה כשהמרחק בין שני סימני פיסוק יהיה מרחק סביר, לא גדול מדי ולא קטן מדי".²⁴ דומה כי אין צורך להסביר בפרוטרוט כיצד הפסיקים המפרידים בין שמות העצם לבין הפסוקיות המאייכות אותם ובין איבר לאיבר במשפט המאוחה מאפשרים את קצב הנשימה הגלי והמתון במשפט הראשון של "אצל", והשוואה למשפטים דומים בסיפורים אחרים של גנסין אף תוכל להראות כיצד בוחר גנסין לנצל או לא לנצל את אפשרויות הפיסוק כדי לקצוב במתינות את משפטיו. אך ביצירתו של גנסין אין מדובר רק בשאלה של פיסוק. במשפט הגנסיני, לא זו בלבד שהפיסוק משלב, על פי ניסוחו של אורנן, בין יסוד הנשימה ליסוד התחביר, התחביר עצמו – וזהו לב-לבו של מזג האוויר של הסגנון אצל גנסין – משרת את יסוד הנשימה ומאורגן במטרה להתקין מתכונת נשימה מרווחת, מאוזנת וארוכת-רוח.

המשפט הפותח את "אצל" אף ממחזי יפה – כלומר מציע מעין דרמטיזציה בתוכנו של התיאור – כיצד הנשימה, במקרה הזה הנשימה הלילית של השדות ("שנשמו בדומייה הכבושה שבליה ואפולוליתו הרְוִיָה"), היא הרקע שעליו מתממשות ההפרעות לנשימה: תחילה הניסור הצרוד של הציפור ואחר כך, במשפט הבא, גניחתו ומילותיו העילגות והמקוטעות של ארחיפ ("אם לא נרדם שם – אותו בחור יפה? חו?"). דיבורו של ארחיפ, בעילגותו ובצרימתו, מפריע, כמובן, לא רק את שלוות הליל (בעולם המיוצג) אלא אף את דיבורו המתון והשליו של המספר.²⁵ כך בדיוק פועל "הסגנון הנושם" של גנסין: כמצע יציב ובטוח שעליו מתרחשות

24. עוזי אורנן, "נשימה, תחביר וקצב", לשוננו לעם, מד:ד, תשנ"ג, עמ' 174-175.

25. לניתוח שונה של המשפט הראשון של "אצל" ראו עדי צמח, "אצל", קטע הפתיחה, לעיל הערה 22, עמ' 129-133. עמדתו של קרובה במיוחד לטענתו כי בחלק הראשון של המשפט "מבוטאה הרגשה של נשימה רחבה, של אפיות מרגיעה והרמונית, בקול המרוד המושמע כאן" (שם, עמ' 129), אך למרבה הצער, צמח אינו מפתח את הקו הפרשני הזה, המנתח את הסגנון במונחי נשימה, ובסופו של דבר מאמרו מכוון לביסוס-מחדש של "הנחה אחת שאינה חדשה כלל, והיא, שלשונו של אורי ניסן גנסין בסיפוריו היא לשון שירית במובהק" (שם).

ורוחשות הפרעות סגנוניות ותחביריות שונות. מתכונת הנשימה הארוכה הזאת היא המתכונת הבסיסית והיסודית – המזג העקרוני – של הסגנון הבשל של גנסיין.

כפי שהראה מירון, יש מידה לא מבוטלת של הפרזה בנטייה הרווחת לזהות את סגנונו של גנסיין זיהוי כמעט מוחלט עם זרם תודעה מודרניסטי.²⁶ למעשה, המינון של קטעי זרם התודעה בארבע הנובלות נמוך בהרבה מכפי שניתן להתרשם מקריאה בביקורת גנסיין, וגם כאשר נעשה בהן שימוש מוגבר בזרם התודעה ובמונולוג פנימי ישיר, כמו ב"אצל", אין זה מתוך פנייה לאיזו "פרימיטיביות" תחבירית ולקסיקלית" (כביצירותיהם של ג'ויס, וולף ופוקנר, שאליהם הוא מושווה תדיר).²⁷ כלומר, גם במקרים אלו גנסיין אינו מוותר על רמת הסגנון האופיינית לו לטובת שיקוף כמו־ישיר של תהליכי תודעה. הנקודה החשובה עבורנו היא שלא רק שהסיפר אצל גנסיין אינו נמסר לרשות דמות מספרת (בגוף ראשון), הוא גם אינו מופקר לגמרי לטובת זרמי תודעה וקישורים אסוציאטיביים. רחוק מכך. למרות החדשנות המודרניסטית מעוררת ההשתאות, עדיין יש בסיפוריו של גנסיין, אפילו הנועזים ביותר, מספר כל־יודע ניכר ויציב, ומספר זה חולש על סיפר מבוקר, מדוד ומסוגנן.

לכן אולי אין זה מקרי שבשלוש מתוך ארבע הנובלות – "הצדה", "בטרם" ו"אצל" – מצוין שמו של הגיבור, במפורש ובגוף שלישי, כבר במשפט הראשון של הסיפור. "אפרת, אוריאל אפרת, בחור גבוה במקצת וחורוור, שכירחים האחרונים היתה משום־מה שפתו התחתונה נשוכה תמיד במשהו [...] " (עמ' 211) – כך למשל נפרש לפנינו המשפט הפותח את "בטרם". פרט זה, לכאורה אנקדוטי או שולי, יש בו כדי להעיד למעשה על השאיפה העקיבה בסיפוריו של גנסיין לכונן הבדל רטורי. בהתעקשותו החוזרת ונשנית לנקוב בשם מושאו מיד בפתחת הטקסט, הסיפר הגנסיני כמו בא להגיש, בבירור ומלכתחילה, עניין שחשיבותו עקרונית: את החיץ שבין המספר לגיבורו, את חיצוניות הסגנון לדמות.

היבט רטורי זה מנוסח בחדות תיאורטית בדבריו של ד"ר מילר על טכניקת הסגנון העקיף החופשי בספרו *Jane Austen, or The Secret of Style*. באמצעות ניתוח סגנונה של ג'יין אוסטן מראה מילר כי הסגנון העקיף החופשי, "שאוסטן פחות או יותר המציאה עבור הרומן האנגלי", הוא אמנם, כפי שנהוג לתארו, טכניקה של קירוב הסיפר אל הדמות, אך בה בעת הוא גם הפגנה עקשנית של מרחק מינימלי אך בלתי ניתן לגישור ביניהם.²⁸ הסיפר מתקרב ככל יכולתו אל המציאות הפנימית של הדמות מבלי לקרוס לתוכה, והדמות מתקרבת ככל האפשר אל עבודת הסיפר מבלי ליטול לעצמה את סמכות המספר: "הסגנון העקיף החופשי מעלה מופע וירטואוזי, כנגד כל הסיכויים, של התמדתו של הסיפר בהיבדלותו מן הדמות, גדולה ככל שתהיה מידת האינטימיות שנוצרת ביניהם [...] באמצעות הצורה הפרדוקסלית של אינטימיות אימפרסונלית, [הסגנון העקיף החופשי] מעניק לנו בעת ובעונה אחת הן את חוויית החיים הפנימיים של דמות כפי שהיא עצמה חיה אותם והן את החוויה של אותם חיים

26. מירון, "אגדת 'אצל' ולקחיה", חחים באפן של הנצח, לעיל הערה 10, עמ' 270. לדיונים ביקורתיים המדגישים את קרבתו של גנסיין לסיפורת זרם התודעה ראו למשל מאמריהם של גולדברג, שחר ושקר, לעיל הערה 4.

27. מירון, שם, עמ' 269.

28. D.A. Miller, *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton University Press, Princeton 2003, p. 58

פנימיים כפי שלעולם לא תוכל לחיותם".²⁹ למרות ההבדל הניכר בין אוסטן לגנסיין, הערותיו התיאורטיות של מילר בנוגע לדינמיקת הקרבה והמרחק הכרוכה בטכניקה זו תקפות במידה רבה גם לסיפוריו המאוחרים של גנסיין, שהסגנון העקיף החופשי משמש בהם, לצד טכניקות נרטיביות אחרות, כדפוס נרטיבי יסודי. המשפט היפה והשוקט הפותח את "הצדה" הוא מפגן מובהק של דינמיקה זו – דינמיקה של אינטימיות-תוך-הבדל – כפי שהיא מתגלמת בסגנונו של גנסיין: "בפעם הראשונה בא נחום חגור לאותו הבית היפה, אשר בקצה הרחוב השוקט, לרגלי סיבה אחת טפילה, שלפרקים היא עולה על לבו והוא חוזר ושובחה מיד" (עמ' 135). וכשאנו פוגשים בתחילת "בטרם" באפרת, אוריאל אפרת, בעודו מקבל את הבשורה הטלפונית, "שימים אחרים לפני זה חיכה אליה בקדחת כל-כך מרובה ואחר-כך חדל פתאום לחכות אליה, משום שחשב בלבו ומצא, שבאמת – אחת היא לו" (עמ' 211) – מוסיף המספר ומעיד כי אוריאל "שכח פתאום, שאחת היא לו. משל, כאילו לא חזר ממחשבתו, נטרד ומיהר אל השפופרת" (שם). דומה כי את השכחה המוזרה, המודעת-למחצה בלבד, התוקפת את נחום חגור ואת אוריאל אפרת מיד בתחילת הסיפורים, ניתן להבין לא רק כתחבולה ספרותית שמטרתה אפיון ראשוני של הדמויות ומצבן הנפשי אלא, לא פחות מכך, גם כאמצעי לאפיון הסגנון. במילים אחרות, לפחות ב"הצדה" וב"בטרם" אנו מובאים אל הסיפור באמצעות פרפורמנס אירוני וירטואוזי שמעלה הסיפור הגנסיני, המדגיש את ההבדל הרטורי בין מושאו לכינו, בין השוכחים לבין מי שאינו שוכח את השכחה ואף בקי במנגנוניה; פרפורמנס וירטואוזי שבו הסגנון, במפגן וכמעט בגנדרנות, מכונן את עצמו אל מול דמויותיו.

ואמנם, על היבט זה בסגנונו של גנסיין ניתן ללמוד רבות, למרבה ההפתעה – בוודאי למרבה הפתעתו של מי שמורגל במיפויי הזרמים וההשפעות המקובלים בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית – דווקא מאותה דמות מופת של הריאליזם של המאה התשע עשרה, ג'יין אוסטן, או, לפחות, מג'יין אוסטן כפי שהיא משורטטת בחיבורו של מילר. הדיון הסגנוני של מילר נשען, בין היתר, על אבחנה פשוטה אך מסקרנת למדי: גיבורה שדומה לג'יין אוסטן אינה יכולה להופיע ברומן של ג'יין אוסטן. בסדר החברתי שאוסטן מתארת, הנשלט על ידי הציווי להינשא, אין מקום, בין כל הנשים הצעירות הנשואות באושר, למי שמוצאת עצמה מחוץ לתחומו של ציווי זה: לאשה רווקה, לא צעירה, מצליחה ועצמאית, שהיא גם סופרת מוכשרת. הריאליזם חסר הפשרות של יצירתה של אוסטן ומוסכמות הז'אנר של עלילת הנישואין אינם מאפשרים לבת-דמותה שלה-עצמה ייצוג כדמות ספרותית.³⁰ במהלך פרשני מתוחכם ומסוגגן להפליא בפני עצמו מראה מילר כי מה שמפצה על תת-ייצוגיות זו, כלומר על כך שג'יין אוסטן עצמה אינה יכולה לקבל ביטוי ברומן כאישיות, כ-"personality", הוא הסגנון האלגנטי, הגנדרני, הנוצץ, האימפרסונלי של אוסטן, מה שמילר מכנה "אוסטן סטייל" – Austen Style – ב-S רבתי. הכחשת הפרסונליות היא הסוד של הסגנון אצל אוסטן, וזה מקור המתח האירוני, החוצה את יצירתה כולה, בין האימפרסונליות המסוגגנת של הסיפור לבין הפרטיקולריות הפרסונלית והסגנון הפגום מעט של דמויותיה.³¹

29. שם, עמ' 59-60.

30. שם, עמ' 28-29.

31. ראו למשל שם, עמ' 42-43.

כמובן, המקרה של גנסיין שונה מאוד מזה של אוסטן. דמות כמו ג'יין אוסטן אולי אינה יכולה להופיע כגיבורה ברומן של אוסטן, אבל, כפי שמספרת לנו "אגדת גנסיין", אשר למרות "נזקיה" ו"עכבותיה" יש בה יותר מגרעין של אמת, רק (או כמעט רק) בני דמותו של גנסיין יכולים להופיע כגיבורים בסיפוריו של גנסיין: צעירים יהודים רווקים ואינטלקטואלים, מיוסרים ורגישים, בעלי נטייה לתוגה ודחף לנדודים.³² "ספר אחד, גיבור אחד", מכריז זלמן שניאור, מידידיו הקרובים של גנסיין; "לדידי יכול היה להתחיל בשורה הראשונה של 'הצדה' ולגמור בשורה האחרונה של 'אצל' ולקרוא ליצירה זו 'ספר גנסיין'",³³ ופרישמן, ברשימה שנתפרסמה עם מלאת שלושים יום למותו של גנסיין, מתוודה כי "לא אוכל כלל לצייר לי אותו בתור סופר, שהיה יכול לכתוב גם את חייו אחר".³⁴ שיעורו ואף עצם היתכנותו של רושם זה – חרף הנאיביות הביקורתית שבו, שבצדק יצא כנגדה מירון כבר לפני כחמישים שנה – מצביעים על העובדה הפשוטה שבין גנסיין לבין גיבוריו ניכרת בכירור קרבה רוחנית וביוגרפית. אם אצל אוסטן נפערת תהום של תתייצוגיות בין הסופרת לבין דמויותיה, אצל גנסיין, לא רק שמתאפשרת רמת ייצוגיות שלא הייתה זמינה לסופרת כאוסטן אלא ניתן אף לומר שסיפוריו כמכלול, לפחות בקריאה שטחית במידת־מה, מייצרים מראית עין של עודף ייצוגיות.

עם זאת, כמו במקרה של אוסטן – המתח בין האימפרסונליות הנוצצת של "אוסטן סטייל" לבין הפרסונליות החברתית והפסיכולוגית המוגדרת היטב של הדמויות – גם אצל גנסיין נפער מעין פער, מוחש ומהותי, בין מה שמתאפשר בסגנון לבין מוגבלות אפשרויותיהם של גיבורי הסיפורים. גנסיין עצמו היה ער כבר בשלב מוקדם בכתיבתו להבחנה העקרונית בין מישור הסגנון לבין מישור הדמויות המייצגות. במכתב שנשלח לידידו אהרן שאול ניבילוב ביולי 1900 מתווכח גנסיין בן העשרים ואחת על אודות סגנונו הסוער לכאורה של ברדיצ'בסקי בסיפורו "מחניים":

32. "אגדת גנסיין" הוא הכינוי המקובל בביקורת לתפיסה הסנטימנטלית של יצירתו של גנסיין, במסגרתה נקראים סיפוריו כמסכת וידויים ליריים-אישיים של נפש האמן העדינה והמיוסרת. על פי תפיסה זו, ארבע הנובלות הן לא יותר מארבע וריאציות של אותו וידוי רגשי ומשתפך, וארבעת גיבוריהן הם למעשה גיבור אחד בשינויי שם, גיבור שהוא דיוקן עצמי של מחברו. תפיסה זו הלכה וקנתה לה אחיזה בשדה הספרות לאחר מותו בטרם עת של גנסיין ב-1913, בגיל שלושים ושלוש וארבעה חודשים; בתוך זמן קצר היא הייתה למוסכמה הדומיננטית בשיח על אודותיו ועל אודות יצירתו והשפיעה על אופיה, סגנונה והתפתחותה של ביקורת גנסיין למשך עשרות שנים. בסדרה של מאמרים שנדפסו לרגל מלאת חמישים שנה למות גנסיין, שהראשון בהם נשא את הכותרת "אגדת גנסיין ונזקיה", חשף מירון בביקורתיות ובשיטתיות את הנחותיה של "אגדת גנסיין", ניתח את "עכבותיה" ונתן את האות לשחרור השיח הביקורתי מהשפעתה המגבילה; וראו בתוך חחים באפו של הנצח, לעיל הערה 10, עמ' 127-139. לתיאור היסטורי מאיר עיניים של יידיה וצמיחתה של "אגדה" בשנים הראשונות לאחר מותו של גנסיין ראו אבנר הולצמן, "מצבתו של גנסיין", תמונה לנגד עיני, עם עובד, תל-אביב 2002, עמ' 93-133.

33. זלמן שניאור, "אישיותו וכשרונו", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 4, עמ' 52; נדפס לראשונה בתוך (וברנר (עורך)), הצדה: קובץ זכרון ל.א. גנסיין, לעיל הערה 6, עמ' 100-110.

34. פרישמן, "א.ג. גנסיין", לעיל הערה 6, עמ' 40.

אתה מדבר על מעשי־דיו של ברדיצבסקי בסגנונו של זה האחרון; כלומר: הוא מדבר מתוך הסערה עד אשר יקשה מאוד להבינו, וגם את דבריך אתה אין אני מבין. [...] איזה תאוס אתה מוצא שם? שם, כלומר בגוף הספר, הכל ברור, הכל מובן, ואולי גם נקל להבין; אפס בנפשו של הגבור מבוכה נוראה; אבל זוהי הנקודה הנפלאה, שמרתקת אותנו אל הספר באותן שלשאות־הקסמים, שמרגישים אנחנו בנפשותינו מדי קראנו בו.³⁵

את התוכנה הסגנונית העקרונית שהוא מחליך מתוך קריאתו בסיפורי ברדיצ'בסקי – ההבחנה בין סערות הנפש של הדמויות לבין היעדר הסערה בסגנון, כלומר בין האפקט המיוצג לבין האפקט של הסגנון – אימץ גנסיין ושכלל, אני מבקש לטעון, ביצירתו־שלו. כמו אצל אוסטון, הסגנון של גנסיין הוא מעין פיצוי על משהו שלא מתאפשר לגיבוריו של גנסיין או לגנסיין עצמו. וגם עניין זה קשור, כמובן, במזג האוויר.

במכתביו מזכיר גנסיין פעמים אחדות, על פי רוב בהקשר שלילי, את "מצב האוויר" ואת הצורך באוויר אחר. באחד מהמכתבים הרבים שבהם הוא מתכנן את נסיעתו ללונדון הוא מבקש ממכרו פלזר "כתוב לי על 'האוויר' בלונדון (בושה לספר: אני נחנק, חולה אני בזמן האחרון)", ומוסיף מיד: "והיה בריא, פלזרקה, ושמח, גם אני רוצה להיות כך".³⁶ מאריך־ישראל, שבה שהה בין סתיו 1907 לאביב 1908, הוא מדווח לבני משפחתו שהיה עליו לעזוב את פתח תקוה ולעלות לירושלים משום שהתחיל להרגיש לא בטוב והומלץ לו, על פי הנוהג הרפואי המקובל באותה תקופה, "להחליף את האוויר" ("זאת היא בכאן", הוא כותב, "התרופה הראשונה שהרופאים מעצים").³⁷ במכתב נסער ומרוגש לאחייניתו האהובה חוה דרוין, כנראה בעקבות מפגש שבו חשפה בפניו את תוגת נפשה, ממחיו גנסיין דיאלוג פנימי שבו הוא מאשים את עצמו בהשפעה רעה על קרובתו הצעירה: "חיינו, שאתה, אתה, האשם בזה ולא אחר [...]. אכלת גם את נפשה, כחלודה זו, האוכלת בברזל. וכמה? כמה? הלא רק בנשמת הרוח, שאתה נושם אצלה, רק בנשימה שאתה נושם...".³⁸ אין פלא אפוא שמטאפוריקה זו אומצה גם בידי מבקריו ומוקיריו של גנסיין כבואם לתאר את דמותו וייסוריו של הסופר הצעיר: "גנסיין עושה רושם כאדם טובע המתאמץ לשאוף אוויר בשביל להשתיק את המחנק המלפף את חזהו", כותב שלמה צמח ב־1918; הוא נדמה כמי ש"נחנק במשעול החיים מחוסר אוויר לנשימה ומכאב לב", מתארו ברגישות חיים באר כשבעים שנה מאוחר יותר.³⁹

35. אורי ניסן גנסיין, כתבים, כרך ג: איגרות, בעריכת שכנא נשקס, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946, איגרת 5, עמ' 17-18; ההדגשות במקור.

36. שם, איגרת 22, עמ' 47.

37. שם, איגרת 112, עמ' 144-145.

38. שם, איגרת 138, עמ' 162. תיאור פיגורטיבי־אפקטיבי דומה ומצמרר לא פחות מובא במכתבו של גנסיין לשמעון ביכובסקי בדצמבר 1911, שבו הוא מספר על הרגשת המוות הקרב התוקפת אותו לעתים: "אח, כמה הרגשה זו מציקה בימים האחרונים! יש, שאותו 'בחור' נושם לך בחוש את נשימתו ישר אל הפנים" (שם, איגרת 143, עמ' 167; ההדגשה במקור).

39. שלמה צמח, "אורי ניסן גנסיין", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 4, עמ' 73; נדפס לראשונה בתוך השילוח, לה, תרע"ח-תרע"ט, עמ' 325-336. חיים באר, מזיכרונותיה של תולעת ספרים: מסעות בעקבות סופרים וספרים, עם עובד, תל־אביב 2011, עמ' 328.

אך מה בין הנשימה לכתיבה, בין האוויר לספרות? כיצד ניתן בכלל לכתוב – וכיצד ראוי לכתוב – כשקשה כל כך לנשום? זיקה זו בין נשימה לכתיבה עולה במפורש במכתב ליעקב פייכמן מפברואר 1910, אחד המופעים המסקרנים של מטאפוריקת הנשימה והאוויר בכתביו של גנסיין. במכתב זה, שנשלח מפוצ'פ במהלך אחת מאותן קצרות בבית הוריו לצורך מנוחה והחלמה, שגנסיין הרבה בהן בתקופה זו של חייו, הוא מתאר את מצבו ומעשיו באותם ימים: "חולם ומפסיק וחולם ומפסיק – ממש כמו שאני כותב ומפסיק וכותב ומפסיק; איני יודע מה חסר: כשרונות ויכולת או אויר לנשימה"⁴⁰. קשה כמובן לומר ברצינות על גנסיין של 1910, מי שחתום על סיפורים כמו "הצדה" ו"בינתיים" ורק זמן קצר לפני כן השלים את הוצאתם לאור של "בגנים" ו"בטרם", שהוא חסר כשרונות או יכולת; אבל בהחלט ניתן לומר שמחסור באוויר לנשימה – המוצג כאן כגורם אפשרי לשיתוק מחשבתי ויצירתי – הוא אחת הפיגורות המועדפות על גנסיין להמשגת מצוקותיו־שלו או אלה של גיבוריו. אכן, התיאור המובא במכתב לפייכמן הולם מאוד גם את נחום חגור, אוריאל אפרת או אפרים מרגלית. אך מקוטעות זו – "חולם ומפסיק וחולם ומפסיק", "כותב ומפסיק וכותב ומפסיק" – והמחסור באוויר לנשימה אינם באים לידי ביטוי בכתיבתו, כלומר בסגנונו, של גנסיין, ובוודאי לא במִסְד של הסגנון, שאפשר לכנותו, בעקבות מילר ואוסטן גם יחד, "גנסיין סטייל": הסיפור האימפרסונלי, בגוף שלישי, המבדיל עצמו מן הדמויות וכתוב במשפטים אלגנטיים ורהוטים, מתונים ומאוזנים – ובאורך נשימה. הדוגמא המובהקת היא סיפורו של חגור, מבקר הספרות הכושל שאכן כותב ומפסיק וכותב ומפסיק עד שאינו מצליח לכתוב כלל – אך נמסר לנו בפרוזה רהוטה, שוטפת ומלוטשת.⁴¹ גם כאשר הסיפור הגנסיני מתאר תחושות של בלבול, מחנק, עצבנות או נירוטיות, הסגנון הגנסיני נותר מרוחק מכל אלה, נושם במתכונת אחרת. אמנם על רקע הסגנון השוטף, הנושם במתינות, מובאים לפנינו לעתים, בעיקר בסיפורים המאוחרים, מונולוגים חיצוניים ופנימיים וקטעי זרם תודעה המאופיינים בקיטוע ובחזרתיות עודפת, ואפילו בחוסר קוהרנטיות ובריס־אוריינטציה, אבל אלה רק מדגישים את חזרתו של הסיפור פעם אחר פעם אל עמדת המוצא שלו – הקצב הרגוע והנשימה הארוכה.

האוויר, כפי שציינתי בחלק הראשון של מאמר זה, הוא משהו שקל לקבל כמובן מאליו או כנתון מאליו, ורובנו, רוב הזמן, אכן מקבלים אותו ככזה. אולם, כאמור, לא כולם יכולים להתייחס אל האוויר כך, בוודאי לא מי שמתקשה לנשום, מי שסובל ממחסור באוויר. מחלת הלב הקשה של גנסיין, שמצבה הלך והחמיר בשנותיו האחרונות, גרמה לו מן הסתם קשיי נשימה

40. גנסיין, איגרות, לעיל הערה 35, איגרת 130, עמ' 156–157.

41. הנה, לדוגמא, משפט מתוך הפרק השלישי של הסיפור, שבו חגור מנסה לחזור לעבודת הכתיבה שנזנחה מכבר: "למחרת היום ההוא השכים לקום ממיטתו, וזכר את מחברותיו, וריפרפו במוחו האותיות העוקמות והמוזנבות, והתחיל מהלך בחדר אנה ואנה עת רבה, והיה מבלבל לפי שעה את המחשבה, אשר ביצבצה במוחו פעמים אחדות וניסתה לטפל במדינת הים ובחלומות על דבר סיום מאמריו, והיה מנסה לנער קצת את המועקה החלודה, אשר היתה כפעם בפעם מתחילה להכביד על לבו וללחוץ אותו" (עמ' 155). משפט מדויק ומסוגנן זה, שבו עצמו אין שום דבר עקום, מוזנב, מבולבל או חלוד, ממחיש היטב את הפער שבין התלבויותיו והיסוסיו של הגיבור הגנסיני לבין הסגנון המתווך אותן.

מרוכים.⁴² ואכן, תעוקת הלב בכתביו כרוכה פעמים רבות בתחושה של מחנק: "ולחיצת לבו גברה עד למחנק", מתואר חגור ב"הצדה" (עמ' 162); "ולבי התחיל חרד ומרקד ונשימתי קצרה פתאום" (עמ' 374). מספר אפרים גיבור "בגנים"; וגנסינ עצמו מתוודה, כזכור – "אני נחנק, חולה אני בזמן האחרון". מכאן, כמדומה, מתוך הרגשת החולי ומועקת הנשימה, צומחת רגישותו האטמוספירית-נשימתית של גנסינ – רגישות המוצאת את ביטויה, במין היפוך אפקטיבי, במזג האוויר של הסגנון. אם ערנותו הברומטרית של מרסל אצל פרוסט נובעת מהתקפי האסתמה שסבל מהם (כמו מחברו) מגיל צעיר, את האיכות הסגנונית הייחודית של גנסינ ניתן לייחס לאותה חוויית-קיום יסודית שהוא עצמו מתאר, הן במכתביו והן בסיפוריו, כמחנק או כמחסור באוויר לנשימה. הסגנון של גנסינ מתהווה כמעין גילום ספרותי מבריק של אותו פתרון רפואי מוכר ושגור, כמעט קלישאי: הצעה להחלפת האוויר, התנסות בנשימה אחרת.

במסטה על מזג האוויר אצל פרוסט, שבה פתחנו את הקריאה במזג האוויר אצל גנסינ, מתארת סדג'וויק את האוויר, בעקבות תיאוריות פסיכואנליטיות של יחסי-אובייקט, כיסוד שאנו מקיימים עמו יחסי העברה לא-אדיפליים: אין לנו תשוקה לאוויר ואין לנו שאיפה לבעלות עליו, אבל הוא שם בשבילנו, אדיש ונגיש וזמין לשימושנו; אנחנו שואפים אוויר, לוקחים ממנו בדיוק את מה שאנחנו צריכים ופולטים אותו בחזרה.⁴³ יחס זה לאוויר, מציינת סדג'וויק, קרוב למצב שוויניקוט מתאר כ"סביבה מחזיקה" – המונח שהוא מציע כדי להמשיג את יחסי ההורה והתינוק בשלב המוקדם שבו נושאת האם את התינוק בזרועותיה, והטיפול האמהי, אם הוא טוב דיו, מספק לתינוק את התמיכה שהוא זקוק לה מבלי שהוא עצמו יהיה ער לכך.⁴⁴ במובן רחב יותר, שסדג'וויק, כמדומה, מכוונת אליו, "סביבה מחזיקה" היא סביבה התומכת בנו באופן כזה שמאפשר לנו "לחשוב על משהו אחר",⁴⁵ או, במקרה שלנו – להרגיש משהו אחר. מזג האוויר של הסגנון אצל גנסינ מתגלה כסביבה מחזיקה מן הסוג הזה – סביבה שבזכות תמיכתה, בזכות נשימתה, מאפשרת לנו להמריא אל מעבר לבעיות הנשימה. "גנסינ סטייל", ברגע שמתרגלים למתכונת הנשימה שלו, ברגע שמתמסרים לזרימתו הגלית והאלגנטית, פותח את היצירה של גנסינ לאפשרויות אפקטיביות חדשות. את פתיחותו של הסגנון נוכל להמחיש דווקא אם נחזור לנקודת האפס שלו, לרגע איונו במעבדת הנשימה של הסיפור "בגנים".

כזכור, "בגנים" הוא מערכת סגורה מבחינת הסירקולציה של האוויר. תמונתו של אפרים המכסה את פניו במטפחת בעודו שרוע על הדשא, וכך הוא חוזר ונושם את האוויר המהביל שהוא-עצמו פולט, היא דימוי רב-עוצמה למבנה הסיפור כולו כמערכת אוויר סגורה שגילומה

42. על מחלתו של גנסינ ראו למשל הולצמן, "מצבתו של גנסינ", לעיל הערה 32, עמ' 95-104. ברשימת זיכרונות נוגעת ללב על התקופה שבה התגוררו יחדיו בלונדון מספר אשר ביילין כי כבר ב-1907 חשף גנסינ בפניו את חולי לבו החלוש והמרשרש ומתאר כיצד לעתים קרובות נפל ידידו למשכב כשהוא מתקשה לנשום, קודה וגונח, ואף על פי כן מצית פפירוסות בזו אחר זו ומעשנן בשרשרת: "שניים-שלושה ימים היה מתגולל מצד לצד קודה כולו, נאנח בחשאי ומעשן בלי הרף" (אשר ביילין, "אוריניסן גנסינ: שבתי זיכרונות", ברנר בלונדון: סיפור-זיכרון, בעריכת מנחם פרי, הספרייה הקטנה, הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, תל-אביב 2006, עמ' 86).
43. סדג'וויק, "The Weather in Proust", לעיל הערה 2, עמ' 10-11.
44. ראו למשל Winnicott, "The Theory of the Parent-Infant Relationship", *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*, Hogarth, London 1965, pp. 37-55.
45. סדג'וויק, "The Weather in Proust", לעיל הערה 2, עמ' 12, 27.

המובהק הוא אותו רגע דרמטי שבו הקוראים והקוראות מגלים שהם, אפרים וארכיחוטם נושמים יחד את אותו אוויר מזוהם. אכזריותה של הפואנטה של "בגנים" נעוצה בדרך שבה היא מכריחה את קוראיו וקוראותיו של הסיפור להיות חלק מן המערכת הזאת, מן הסירקולציה הזאת, וחושפת בפניהם את סגירותה, כלומר את המבוי הסתום של המחנק. לעומת זאת, הסגנון האופייני לארבע הנובלות מייצר את הטקסט כמערכת פתוחה של אוויר, מערכת שיש בה זרימה ותחלופה של אוויר, שהסגנון נוסק בה אל מעל למחנק של העולם. אל מול חוסר המוצא של זיהום האוויר, האפקט של הסגנון מורגש כמו משב מרענן, כמו נשימה לרווחה, כמו יציאה לאוויר הפתוח.⁴⁶

הסגנון הגנסיני מתהווה אפוא כמעין מישור או מצע אוורירי של נשימה ארוכה, מתונה ומתמשכת, שאפקטים שליליים, שמקורם בתלישות, בחוסר אוויר לנשימה ובמצוקות אקזיסטנציאליות ואחרות, אמנם מתממשים עליו, אך הוא אינו מצומצם לממדיהם. במונחיהם של דלז וגואטרי, המשפט האופייני ל"גנסיין סטייל" הוא *la ligne de fuite* של יצירתו: קו מילוט או מגוז, קו של תנועה אפקטיבית הממריאה מעבר למבוי הסתום של המערכת הסגורה והמכוונת לאיזה אופק מדומיין; קו שחוצה את יצירתו של גנסיין, שנשזר לאורכה, שנושא את הקורא או הקוראת בתנועה תומכת, מערסלת, שמאפשרת להרגיש משהו אחר, לנשום אחרת. "אנו לא שואלים 'מה זה אומר'", הצהירו כידוע דלז וגואטרי, "אלא 'איך זה פועל'".⁴⁷ אך הקו שמותח המשפט הגנסיני מתווה תשובה לשאלה פשוטה יותר, מוחשת ומיידית יותר, שאפשר לשאול על הספרות בכלל ועל הספרות של גנסיין כשאנו שבים לקרוא בה כיום, במלאת מאה שנה למותו, בפרט: לא רק מה זה אומר ולא בדיוק איך זה פועל – אלא איך זה מורגש, איך זה נושם. או, בפשטות, מהו מזג האוויר.

46. מערכות סגורות, כותבת סדג'וויק, על כלכלתן הקשיחה והתחומה ועל החזרתיות שהן מייצרות, הן מערכות אדיפליות, במובן הרחב של המילה (סדג'וויק, שם, עמ' 1-5). ואמנם, אם נדמה שהדיון שלי בסגנונו של גנסיין בחלקו השני של המאמר הלך ולבש אופי מתודולוגי וטרמינולוגי פסיכואנליטי (למשל הבנת הסגנון כ"פיצוי" או כ"סביבה מחזיקה"), יש להדגיש כי למרות מראית עין זו, מזג האוויר אצל גנסיין מכוון כל-כולו אל מעבר לאופק המחשבה – ויותר מכך, אל מעבר לאופק ההרגשה – שאפשר לכנותו "אדיפלי". מזג האוויר של הסגנון שואף לחרוג מן המעגל הסגור של הסימפטום. יש להבינו לא כפתרון או כביטוי צורני לבעיות או לסתירות פסיכולוגיות או סוציולוגיות אלא כמומנט אפקטיבי קאונטר-סימפטומטי, כפתחה של המערכת הסגורה דרך רמת האפקט. בניגוד להגיון הקריאה הסימפטומטית, בניגוד לעקרון החזרה העיקשת של הטרואמה ובניגוד לקיבעון של המלנכוליה, כאן הסביבה המחזיקה, שהיא מזגו של הסגנון, מאפשרת, בפרפראזה על דבריו של ויניקוט, לחשוב, לכתוב, לחלום, לעשות ולהרגיש משהו אחר. אריאלה אזולאי ועדי אופיר, "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל': הקדמה לאלף מישרים", תיאוריה וביקורת, 17, 2000, עמ' 123-131; וראו גם Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, Continuum, London 2004, p. 197