



# 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



**“אותו”:**  
**על הביטוי הקאטאפורי “אותו”**  
**כמרכיב מכוונן בסגנונו של גנסינ**  
**רחל אלבק-גדרון**

א

תולדות הביקורת על סגנונו של גנסינ, מאז דברי ההספד שנכתבו זמן קצר לאחר מותו, והיו מופת של ענייניות נוגה, מצביעות על כמה מרכיבים בסגנונו המהווים עד היום מסד חשוב לסביבת ההתקבלות המוסכמת של כתביו, מסד שנדמה שאין עליו עוררין. במאמר זה ארצה

\* תודתי נתונה לד"ר אורלי אלבק מן האקדמיה ללשון העברית שקראה את הדיונים הלינגוויסטיים במאמר והעירה הערות חשובות; לחוקר הספרות העברית פרופ' רומן כצמן מאוניברסיטת בראילן, שייעץ, כדובר רוסית ילידי, בעניין השוואות בין סגנונו של גנסינ לסגנון כתיבתו של צ'כוב ובעניין השימוש הקאטאפורי האפשרי בביטוי “אותו” בשפה הרוסית ובספרות הרוסית; לזאב קיציס, חוקר

להשתמש ביסודות יציבים ומוסכמים אלה כדי לשאול שאלות מסוג בלשני, סוציו-בלשני ובלשני-פואטי, ולעגן על ידי כך משהו מן החידה הגנסינית בתוך פתרון של אנליזה לשונית לביטוי חוזר אחד.<sup>1</sup>

ביקורת יצירתו של גנסיין המאוחר, גנסיין של ארבע הנובלות הגדולות, "הצדה", "בינתיים", "בטרם" ו"אצל", נוטה להצביע על ארבעה מאפיינים מרכזיים, ואלה ישמשו אותי בדיוני:

1. המוזיקליות של הסגנון;
2. ההיפוטקטיות של התחביר ונטייתו לתוארי פועל ושם;
3. הזיקה האסכולאית למה שייקרא מאוחר יותר "זרם התודעה";
4. הנטייה לעמימות במערך המטאפורי והתמוני.

הטענה בדבר המוזיקליות, המאפיין הראשון שהבאנו, באה לידי ביטוייה השלם ביותר כבר בתרע"ד (1914), כשנה לאחר מותו של גנסיין, במבוא שכתב פישל לחובר למהדורה הראשונה של כתבי גנסיין שראתה אור בעריכתו:

תמה אני אם יש בקרבנו אף אחד, היודע לכתוב בפרוזה כזו, שכל מלה ומלה יש לה צלצול והד וכל מבטא ומבטא יש לו קול ובת-קול, הגה לקראת הגה ממלל ואומר לקראת אמר מקשקש. יד אמן רכה ממשמשת פה בפסנתר הגדול של הלשון, והוא שופך את צליליו ופורש את קסמיו. לא, בפרוזה כזו, שהכל בה, כל מלה ומלה וכל מאמר ומאמר, ספור ומדוד ושקוף ויש בהם ריטמוס נפלא ומוסיקה והרמוניה, – בפרוזה כזו לא כתב עוד אצלנו שום איש עד עתה [...].<sup>2</sup>

לצדו של לחובר אפשר למנות גם את דוד פרישמן, ולמן שניאור, יעקב פייכמן, רחל כצנלסון-שז"ר ואחרים, המציינים מרכיב זה של לשון שירית או מוזיקלית בכתבתו של גנסיין.<sup>3</sup>

הספרות החסידי, שקרא והקליט למעני קטעים מתוך טקסטים של גנסיין שיש לקראם בהברה האשכנזית הייחודית למרחב החסידי באזור פודוליה ובפוצ'פ, עיר הולדתו של גנסיין; ולפרופ' יהודה פרידלנדר מאוניברסיטת בר-אילן, שקרא והקליט למעני את הטקסט הגנסיני בהברה זו, הן לצורך מאמר זה והן לצורך מחקרי הקודמים.

1. לאפיין בלשני חלוצי לטקסט של גנסיין ראו רחל כצנלסון-שז"ר, "אורי ניסן גנסיין", דבר, כ"ד בשבט תרפ"ז, ועוד; נדפס שוב, בנוסח מקוצר, בתוך לילי רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל-אביב 1977, עמ' 85-90. לדיונים בלשניים נוספים ביצירתו של גנסיין ראו ברוך קורצווייל, "מהות המודרניזם בסיפורי אורי ניסן גנסיין", הארץ, 24 בספטמבר 1961, ועוד; המאמר מובא בשלמותו בתוך רתוק, שם, עמ' 116-123; מאיה אגמון פרוכטמן, "צירופים אדורביאליים כמארגנים סגנוניים של זמן ומקום בסיפורי גנסיין", בתוך דן מירון ודן לאור (עורכים), אורי ניסן גנסיין: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים 1986, עמ' 91-101; חמוטל ברויסק, מטאפורות וסמלים ביצירתו של א.ג. גנסיין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987.
2. פישל לחובר, "מבוא", בתוך כל כתבי א.ג. גנסיין, כרך ראשון: ספורים, ורשה תרע"ד, עמ' v-vi.
3. "כל שורה ושורה היא חומר או דיבור-מתחיל או פואנטה לשיר לירי – והייתי קרוב על-ידי כך אל האמת. אין הוא [גנסיין] יודע כלל מהו 'זיוף', ואפילו במובן היותר טוב של מלה זו, ואין הכתיבה כלל עיקר אצלו, אלא הטפל לחייו. וכל מה שהוא כותב הוא מין 'שיר של הזמנות', במובן היותר נאמן של מלה זו לפי מושגו של גיתה. כל סיפור וסיפור הוא מין 'געלעגענהייטסגעדיכט' כזה"

אולם המוזיקליות של כתיבה זו, שהייתה מודגשת ביותר אצל המבקרים הראשונים של גנסיין, החלה לאבד מכוחה האוידנטית עם המעבר לקריאת הטקסטים שלו בהברה ספרדית ארץ-ישראלית, קריאה שאינה יכולה אלא להחמיץ ממד מסוים של טון אלגי ורפטיבי שאפיין את המלודיה המקורית של פרוזה פיוטית זו בהברה אשכנזית.<sup>4</sup>

(דוד פרישמן, "א.ג. גנסיין", בתוך רתוק, אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 1, עמ' 40); "מחרוזת של שירים-בפרוזה, המצטרפים לסיפור אחד שאין כדוגמתו בכל ספרותנו לסגנון ולצורה ולחצאי צבעים ולשמינית שבשמינית רגש והלך-נפש, שרק האמן היותר דק והעצבים היותר מחודדים מסוגלים לספגם ולפלטם ואשר אולי רק הסיפורים 'ליד הדרך' ו'אהבה' לג. שופמן יכולים להתחרות עמם" (זלמן שניאור, "אישיותו וכשרונו", בתוך רתוק, שם, עמ' 48; כאן ובהמשך המאמר, כל ההדגשות במובאות בגופן עבה הן שלי); "בכל הפרוזה המאוחרת הזאת, שהלכה הלוך ועמוק, הלוך והתגבר על עצמה, ניכר המאבק בין הפרוזאיקן ובין המשורר הלידי. מן 'הצדה' ואילך ניכר היה שיש לנו כאן עסק עם פייטן, שפרש מן החרוזים משום שלא ויתר על 'ההוויה הטורדת', משום שנשא בלבו יותר מדי אירוניה אוכלת ולא-אמון ופצעי-מוות נסתרים. המעבר משירה מוחרזת לפרוזה, לפרוזה מסוג נעלה זה של גנסיין, מעיד תמיד על בגרות מוקדמת. השירה הלידית הטהורה, עם כל העמקות שבה, היא הבעת התום, הבלבוב, ההתמכרות להרמוני, והפרוזה של גנסיין קרעה, נקבה, רמוזה על ההתמוטטות, שהלב מועד לה" (יעקב פייכמן, "אורי ניסן גנסיין", בתוך רתוק, שם, עמ' 92-93); "ב'אצל' הגיע ההלך עד הגבול. כשקוראים אנו את כל יצירותיו של גנסיין שלפני שירה גדולה זו, נדמה לנו, כי כל אלה אינם משעליו-עליה צרים ותוללים אל פסגת ההר, לעמדת-הרגל האחרונה אשר משם שאף עוד פעם אחת אור מלאו חזהו ושר לנו את שירת נפשו בטרם ילך מאתנו. מפסגת-ערב זו נראים כל משעוליו הקודמים עוטי-אד. אך על כולם נופלת אדמומית רחבה זו – אותו צבע-הפלאים אשר יחבר את צאת היום ובואו לנגינה אחת והעיר בפעם האחרונה את כל הגעגועים שנשתתקו למען שוב והפסק אותם בבת-אחת לעולמים. פואימה זו מעידה על שפע של חיות כזה, על צמאון אושר בוער כזה, שכל מעיינות-העולם לא היו מספיקים לכבות אותו. על-כן אחז את גביע-החיים בידו ולא גמע ממנו אף כמלאו טיפה; לא גמע מתוך בון, מתוך סילוד בקטנות – משום שאת האש הגדולה מכבים רק בגדולה ממנה, הלא היא האש האוכלת אותנו עד היסוד וגואלת [...] שירת-גנסיין הריהי כולה שירת היחיד, שירת עולמו הפרטי. אילמלא היה עולם זה נאה כל-כך, נאה בעשור ועמוק ביגונו, היה נחשב זה לפגם. הנפש הלידית הצרה מבליטה את דלותה יותר מכל סוג יוצר אחר. משום שאין לה בעולמה אלא חוגה המצומצם. ליריות כזו מחניקה במידה שהאפוס מביא תמיד רוחה עמו. ואולם גנסיין הכניס לתוך חוג עולמו את 'אחוזת מרעיו' – שורה שלימה של נפשות חיות, הומות ומפרפרות כמוהו, משום שכולן מסמלות ניגונים בודדים של חיו, של נפשו רבת-הצלילים. [...] הוא שר כאיש, שהכל נשאר מאחוריו והכל חי וקים בלבבו. הלב החולה הזה, שויתר על הכל, ידע רק לשיר, להעלות בשלהבת יפיו את העולם ולהישרף עמו יחד [...] ונאה ומצורף שבעתים נעשה עולם זה כשנשרף בנגינתו" (פייכמן, שם, עמ' 94-96); "בתיאורי הטבע של גנסיין, ובליריקה שלו בכלל, השתחררו מהמעשיה והמשל. ועם התוכן הלידי המיוחד לו הכניס גנסיין גם [...] את הקצב המוסיקלי. [...] הריכוז בהתרשמות והרצון להביע אותה ורק אותה יוצרים את המוסיקה של השירה הלידית. גם פרוזה – רומן וסיפור – שומרת על הקצב המוסיקלי, אם יצרה אותה אישיות לירית-מקורית. תנסו לשנות את מקומה של מלה ב'אצל' ותרגישו כי הקצב הופרע. את 'אצל', אשר כאילו נצטללו בו הדברים אחרי 'בטרם' המסוער, אתה שומע כמוסיקה מראשיתו ועד סופו" (רחל כצנלסון-שו"ר, לעיל הערה 1, עמ' 88).

4. רחל אלבק-גדרון, "קולות גולים ומושכחים: ההגייה האשכנזית של העברית כשאלה פוסטמודרנית", מחקר ירושלים בספרות עברית, יט, תשס"ג, עמ' 65-90.

שאלה זו של מוזיקליות קשורה לא רק ברוח הפיטית, במכוונות הדומיננטית אל הלשון עצמה במופעיה הטקסטואליים ובמשקל הקצוב של הטקסט הגנסיני, שעליהם עמדו מבקרים ראשונים אלה, אלא גם ברפטיביבות אופיינית נוספת, צלילית ומבנית, במשפטיו של גנסיין, שעליה אעמוד כאן.

המאפיין השני קשור בתחביר המסועף, המורכב, הנוטה למשפטים משועבדים (תחביר היפוטקטי) של הסגנון הגנסיני, שעליו מצביע ברוך קורצווייל במאמרו משנת 1961,<sup>5</sup> ולצדו הנטייה לריבוי שמות תואר השם ותואר הפועל, שעליה עומדת רחל כצנלסון-שו"ר במאמרה משנת תרפ"ז (1927).<sup>6</sup>

סיעוף ומורכבות אלה מאפשרים עורפות וייתור של ההעמדה הלשונית התיאורית ופרידה מן החסכנות שהעברית הקלאסית נוטה לה, כפי שהראה יוהאן גוטפריד הרדר,<sup>7</sup> כלומר מן הנטייה לנשואים פעליים ולגרעיניות תחבירית המצומצמת לנושא ולנשוא תכליתיים. במחקר זה אעמוד על ממד כזה של ייתור שיש לו תפקיד בהפעלתו ובגירוי של שדה רגשי רדיאנטי המשתרע בין הקול הדובר המשתמע בטקסט ובין הקורא, אגב הליך הקריאה והפענוח, דרך אפיונו המשווער והמצטבר של קורא משתמע מסוים.

על המאפיין המוסכם השלישי, הזיקה שבין כתיבתו המאוחרת של גנסיין לבין אסכולות של כתיבה תודעתית, עמדה לראשונה, כידוע, לאה גולדברג, במאמרה משנת 1938, "מסביב ל'אצל' – קטעי הרהורים". גולדברג לא ביקשה לקשר זיקה זו סיבתית למה שיגרום אחר כך לפרוסט ולג'ויס לכתוב כפי שכתבו, ואף לא לראות בה השפעה ישירה של כתיבתו של צ'כוב – אם כי היא הציעה לראות בה תוצאה עקיפה אפשרית של ההשפעה של שופנהאואר ואולי גם של ניטשה – אלא דווקא להשאיר את הממד האניגמטי והנסי של המופע היחידאי של גנסיין ככותב ה"תודעתית" הראשון בהיסטוריה של הפרוזה המערבית.<sup>8</sup> גם ממד זה של כתיבה בעלת אופי תודעתי יגויס כדי לפענח את הסוגיה שתיחקר כאן.

המאפיין הרביעי, הנטייה לעמימות מטאפורית ואיקונית, נידון בהרחבה בספרה של חמוטל בר-יוסף מטאפורות וסמלים ביצירתו של א.ב. גנסיין, המראה כיצד למרות הוויזואליות והאיכוניות שבשפה המרפררת של גנסיין אין היא מאפשרת בהירות תמונית ולמעשה היא נוטה לעמעם את התמונה, כחלק מהאפקט הכללי של איכות הכריון הגנסיני.<sup>9</sup> שאלה זו של עמימות,

5. קורצווייל, "מהות המודרניזם בסיפורי אורי ניסן גנסיין", לעיל הערה 1, עמ' 61.
6. "ועם התוכן הלירי המיוחד לו הכניס גנסיין גם אמצעים אמנותיים משלו: את האפיתט – שם התואר הגנסיני [...] ובאפיתט זה היתה בשורת גנסיין. הוא עשה גדולות גם ביצירת תואר-הפועל – adverbium – צורה אטימולוגית זו שכה חסרה לעברית וכה חשובה למסירת הלך הנפש, ושהוא בנה אותה בכל הדרכים שהשפה הרשתה לו. במשפט הגנסיני שליט לא הנושא והנשוא: את הטון נתנים תואר-השם וגם תואר-הפועל" (כצנלסון-שו"ר, "אורי ניסן גנסיין", לעיל הערה 1, עמ' 86-87).
7. ראו דיאלוג ראשון בתוך Johann Gottfried Herder, *Vom Geist der ebräischen Poesie: Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes*, Joh. Philipp Haugs Wittme, Leipzig 1787, esp. p. 3 ff
8. לאה גולדברג, "מסביב ל'אצל'", דבר, 25 במארכ 1938; נדפס שוב בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 1, עמ' 97-99.
9. בר-יוסף, מטאפורות וסמלים, לעיל הערה 1, בייחוד עמ' 50-56, 70-73.

של נוכחות מתעתעת, תעסיק גם את מחקרי זה, כפי שנראה, אם כי לא מן ההיבט המטאפורי הטהור, לפחות לא מן ההיבט המטאפורי התמאטי.

מסקנותיו של קורפוס מחקרי זה יישמו אותי אפוא כדי לדון, בדרך בלשנית ופואטית, במילה אחת החוזרת בטקסטים המאוחרים של גנסיין בתדירות גבוהה להפליא. תדירות זו מובהקת כל כך, עד כי כפי שניתן לדבר על מצב "קפקאי" בשל עיקשותה של תמה אחת ובשל אופן עיצובה המתמיד בתוך העשייה של קפקא, וכפי שניתן לדבר על דמות "ביירונית" טיפוסית בשל הרוח הרומנטית המסוימת של המשורר ושל כתביו, וכפי שניתן לדבר על הטטרמטר האנפסטי בשירה העברית המודרנית כעל מקצב "אלתרמני", כך ניתן לדבר על מבנים בלשניים חוזרים הייחודיים לגנסיין, והעושים שימוש תדיר במילה מסוימת אחת באופן טיפוסית לאמן זה, כעל מבנים "גנסיניים" וכעל שפה פואטית "גנסינית". מילה זו היא אחד המרכיבים החשובים וההכרחיים לבניית ה"גנסיניות" של סגנון אופייני זה.

למעשה, מילה זו בשימושה המסוים רווחת כל כך בנובלות המאוחרות של גנסיין עד שכמעט לא ניתן למצוא בהן פרק אחד שאינה מופיעה בו; בכמה מהן לא ניתן למצוא עמוד בלעדיה, ולעתים היא אף מופיעה פעמים רבות באותו עמוד עצמו – וזאת, אף על פי שבשפה העברית, ככל משלביה, היא נדירה בשימושה זה. בקבוצת המשפטים שלהלן, שלוקטה כמעט באקראי מתוך שלוש מיצירותיו המאוחרות של גנסיין, יש כדי להדגים קביעה זו:

1. "כפעם הראשונה בא נחום חגור לאותו הבית היפה, אשר בקצה הרחוב השוקטה, לרגלי סיבה אחת טפילה, שלפרקים היא עולה על לבו והוא חוזר ושוכחה מיד [...] ויחדיו הלכו לאותו הבית היפה אשר בקצה הרחוב השוקטה [...]". ("הצדה", עמ' 135)<sup>10</sup>

2. "אותה ההוויה הטורדת, שהתחילה אחר־כך בנפשו הנלאָה כשהיה מוטל במיטה, דיכאה אותה לגמרי. כסופה מתחוללת זו, הבאה וגורפת אתה את הגלגל אשר בשדה ומפזרת את נוצותיו המרוטות אל כל רוח, באה זו וחטפה את נפשו החרדה ומצצה ממנה את כוחותיה והשליכה אותה דווייה וסחופה ונלאה – כל כך נלאה ודואבת. מתחילה אותה השאגה המטרופת שבנפש, זו השאגה, הצורבת, שהיתה נוטפת דם גם הרבה אחר־כך [...]". ("בטרם", עמ' 213)

3. "ואחר־כך שתק קצת וסיים באותו צלצול קשה שבקול ובאותה תפיחת הגידים שבמצח, שאוריאלי היה חושדו בהם גם בכוקר, כשראהו יושב, לכאורה, דומם ואוחז בפינתו הריקה ומביט בשלווה השמימה [...]". ("בטרם", עמ' 214)

4. "ומיד אחר זה חרד איזה דבר באותו המרחק הרחב, שמאחורי בתי־הנתיבות הרחוקים שלנוכח, והתחיל שם השטח מבהיר, וחמה התחילה מטפטפת במזרח". ("בטרם", עמ' 225)

5. "זָכר אוריאלי והרגיש במלואו גם אותו הארס הרוחש, שהיה אז צורב את חזו מתחת לכפו ודוקר את רקותיו במפולש מפרק לפרק, והוא גנח בהד כלי־שהוא של ארס, ונטל פאפירוסה חדשה והציתה בשירה של זו שגמרה. אֵי, דברים שבהבאי... לנוח! כאילו

10. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון המקור מפנים למהדרת כל כתבי אורי ניסן גנסיין, בעריכת דן מירון וישראל זמורה, כרך א, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1982. ההדגשות בפזורה אותיות – במקור.

אותה מהומה טורדת, שכסבור היה אגב ריהטא [ריצה] שבילדות, שנשארה שם, באותה השטח המנסר, שהדניפר עכשיו מחיצה לו – כאילו באמת רשתה אינה פרושה גם לפניו, גם לפניו, אם גם שם, באותו זהר רומז וצוחק, שמאחורי בתי-הנתיבות, משתטחים, לכאורה, אלוני המולדת שלו, השאננים, ולכאורה, מחכה לו גם אותה מיטה רכה ושליווה שבחדרה של אמא. פשיטא, שחטיפת שינה במקצת לא היתה מזיקה כלל". ("בטרם", עמ' 226-227)

6. "ובנסות אותו יום ירד לילה כהה [...] אחד הלילות הראשונים שבאותו חודש [...] אותו בחור גבוה, שהיה ניצב בזווייתה השנית של הגוזזטה [...] ופנה לו ישר אל האשנב השני שבדלת שלנוכח, אל אותו אשנב שהיה פתוח אל שדות-המולדת הכרסנים. הללו השתטחו להם באפלולית הכחלחלה, וכנראה, לא הכירוהו באותה אפלה; משום שהם, אותם שהיו תמיד, כפי שהוא זוכר מימים ימימה, כל-כך חשובים, כל-כך קרובים לאלוהים ונושמים באותה התוגה הגדולה שבסודותיו, הם גופם [...]". ("בטרם", עמ' 241)

7. "ארוכות וטורדות היתה דוהרת אותה מרכבה קלה, שהיתה רתומה לסוס אחד [...], והללו, שמאצל אותם הצצרות, היו בתחילה נישאים [...] כלפי סנטרו של אותו סוס [...]". ("בטרם", עמ' 252)

8. "אותה תוגה נוהמת, הנוקרת ויש בה מארסה של חרטה [...] אלו דברים שהבריות נאנחים ואומרים להם: משל כחלום, כחלום... נתרוקנה פתאום אותה מלה מתוכה והיה קשה לתפוסה. כחלום... ההיה כל אותו בינתיים מר וקשה רק חלום? או שזה אינו אלא חלום? זה". ("בטרם", עמ' 253)

9. "זה ישב והתחיל מטפל באותם הגליונות ומסתכל בהם מפרק לפרק [...] אותם הקמטים החדשים, שניתוספו במצח הגדול והגאה הזה ובפינות הלסתות הללו, שהיו כאילו תפחו קצת אצל אותו חוטם רחב במשהו [...] אוריאל הביט סתומות אל אותו הלול הממורט, שהיה מצהיב נוגות בפירה המסוידה [...]". ("בטרם", עמ' 256)

10. "ורק משנתקל באותה בהרת כחולה, שנראתה לו פתאום מפינות לשכבות הצמר הצחורות שהיו צוחקות ונמקות בשמים כלפי חמה, השיג פתאום באותה השגה ברורה שבלב הכובשת את הנשימה:  
- זהו אותו נצח גדול וכחול...". ("בטרם", עמ' 295)<sup>11</sup>

11. "[...] ואותו אוריאל אחר, מי שהיה יושב ושותק ארוכות באותה פְּרָסָא, שהיתה גם היא ירוקה והיתה גם היא קרחה, באותה סופה חברתה שבצדה שלנוכח [...] והיה בזה משום אותה גיאות קשה, שאינה נתפסת, שהיתה זה מכבר מרגיזה תכופות את אוריאל משום-מה [...]". ("בטרם", עמ' 295)

11. "בביאורים והארות" לסיפור "בטרם" כותב דן מירון על הביטוי "זהו אותו נצח גדול וכחול [...]":  
"באחד הקטעים הידועים ביותר ב'מלחמה ושלוש' של ל. נ. טולסטוי מגלה הנסיך אנדריי, השוכב פצוע פצע-מוות בשדה הקרב, את הנצח הגדול והכחול שבשמים, שהעננים חולפים על פניהם. המראה משרה עליו שלווה גדולה. אוריאל מאזכר קטע זה, מן המפורסמים שבספרות, רק כדי לקבוע שאותו 'נצח גדול וכחול' – 'כמה שומם הוא...' (שם, עמ' 633).



12. "ודאי. אותו נצח גדול שראית אינו אפילו כחול, אליבא דאמת, ומאוד אפשר, שהריהו גם שומם במקצת. איני מכחיש – מאוד אפשר. אבל נורא – איננו. באמונה, איננו." ("בטרם", עמ' 302)

13. "[...] כאותה קופסה שחורה: כי כל דרכיו משפט [...] וזהו משפט, ישראל רחמנים? שמה, בנתיקים הרבים והנפתלים אשר בינות להרים אשר לנוכת, אותם המגודלים פרא בשיחים סבוכים [...]". ("אצל", עמ' 380)

14. "כאותו פרדס של איסור [...]". ("אצל", עמ' 381)

15. "נִפְתּוֹל נפתל אותו אדם ומחשכים שבנפש אפפוהו. זה, כנראה, פירושה של אותה מתינות שבכוונה תחילה, שהיתה רותחת באותו קול". ("אצל", עמ' 396)

16. "ובאפולולית שבשיחים הקרובים דירדרה ציפור אחת, שראתה חלום שחור, ושוב חזרה אותה השתיקה הקפואה וההומייה במסתרים וקרנו הנוגה של אותו סוסר שבמרחקים חזרה והתחילה בוכה בקול נואש ונרפה ויללה וחזרה ויללה יחידה ורופפת באותם השדות הנרחבים והאילמים – הוי, מה־זה היה ללבו של אפרים [...]". ("אצל", שם)

17. "ישמה בזווית אחת חבויה ואפלולה שבמסתרי הנפש, אותה הנפש, שדמיה כאילו התחילו שותתים והיא מתבוססת בם [...]". ("אצל", עמ' 397)

מובאות אלה – שאינן אלא חלק זעיר מכלל ההיקרויות של המילה "אותו" והטיותיה בטקסטים המאוחרים של גנסין – מאפשרות לראות את רוחב השדה הפרשני שניתן לפתוח לאורן, שכן הן מדגימות את השימוש במילה זו בהקשר דקדוקי רחב, כגון במשפט שלם, מצביעות על אפשרויות הקטגוריזציה של אופני השימוש בה, מעידות על מטרת פואטיות שונות בכל שימוש, ועוד. כדוגמא לכך ניתן להצביע על צירוף המילים הרווח "אותו" ו"שהיה", למשל במובאה 5 ובמובאה 6, המעיד על השימוש במילה "אותו" כפתיחה לאפיון האובייקט המיודע, ועל שימוש נוסטלגי במילה, למשל במובאה 9 – לעומת שימוש אירוני, כמו במובאה 13, שבה נרתמת המילה ליצירת מטאפורה ואלוזיה. דקויות אלה הופכות למוליכי משמוע חשובים אם מצביעים עליהן ומסמנים אותן כנציגות של קטגוריות מובחנות.

## ב

השאלה המתבקשת מריבוי גנסיוני יחידאי זה של הביטוי "אותו" בהיסטוריה של הטקסטואליות העברית היא אם אופן ביטוי זה יובא אל העבריות, כפי שיוכאו צורות לשוניות אחרות במרחב העברית המתחדשת על אדמת אירופה, למשל מן הספרות הרוסית, שגנסין קרא ותרגם, או שהוא סגולי לגנסין, ולו בלבד.

כבר במאמרה המכונן על גנסין טענה כצנלסון־שז"ר שגנסין הושפע רבות – בתמות, באווירה ובעמדה הפואטית – מפושקין, מטורגנייב, מטולסטוי ומצ'כוב;<sup>12</sup> לארבעה סופרים

12. כצנלסון־שז"ר, "אורי ניסן גנסין", לעיל הערה 1, עמ' 86-87.

אלה ניתן להוסיף את דוסטויבסקי. כך ניתן אולי לראות את השפעת התמה של הכפיל על הנובלה "בטרם", שבה מתואר הגיבור כשהוא משוחח ארוכות וטרופות עם כפילו המדומיין או המשתקף במראה, כאילו היה זולת (עמ' 295-303). אך דווקא האפקט הלשוני החוזר הנידון כאן איננו מאפיין איש מן הכותבים האלה.<sup>13</sup> יתרה מזאת, אם נתבונן בפסקת הפתיחה לסיפורו של צ'כוב "בְּצֶה", במקור הרוסי, ולצדה בתרגומו של גנסין לפסקה זו, כפי שנדפסה לראשונה בארץ-ישראל בשנת תרע"ב, נופתע מן ההשוואה:

В большой двор водочного завода «наследников М. Е. Ротштейн», грациозно покачиваясь на седле, въехал молодой человек в белоснежном офицерском кителе. Солнце беззаботно улыбалось на звездочках поручика, на белых стволах берез, на кучах битого стекла, разбросанных там и сям по двору. На всем лежала светлая здоровая красота летнего дня, и ничто не мешало сочной молодой зелени весело трепетать и перемигиваться с ясным, голубым небом. Даже грязный, закопченный вид кирпичных сараев и душный запах сивушного масла не портили общего хорошего настроения. Поручик весело спрыгнул с седла, передал лошадь подбежавшему человеку и, поглаживая пальцем свои тонкие черные усики, вошел в парадную дверь. На самой верхней ступени ветхой, но светлой и мягкой лестницы его встретила горничная с немолодым, несколько надменным лицом. Поручик молча подал ей карточку.<sup>14</sup>

אותו זוהר יפה ובהיר של יום של חמה בתחילתו היה שורה בכל והרשאים הרעננים והצעירים היו חופשים וחרדים וחדווה גלויה לקריצותיהם של שמי התכלת הבהירים. ואפילו מראיהם של אותם האמברים החומות הגדולים, המזופפים מחמת פיה רב, ביחד את זו הצחנה הרצוצה והמחניקה, שהפיצו אותם השמנים, המבושלים שם מימים ימימה, לא היה בהם כדי הבאת איזה פגם ברוחה של אותה שכינה טובה וחוגגת שמסכיב. אותו סרדיוט רודם ירד מאוכפו [...].<sup>15</sup>

אף כי בולט לעין כול ריבויין של היקריות הביטוי "אותו", המופיע בתרגום זה במשמעות הזוהר לזו של היקריותו ביצירותיו המקוריות של גנסין, הרי שבמקור הרוסי אין לו שום זכר, שהרי ה"א הידיעה עצמה אינה נהוגה בשפה הרוסית והביטוי "אותו" בשימוש של גנסין שייך לצורת היידוע. למעשה, "חירות המתרגם" היא שהביאה לתוך הטקסט הצ'כובי, הענייני

13. על השפעות השפה הרוסית על כתיבתו של גנסין ראו איתמר אבן-זהר, "הדיאלוג אצל גנסין ושאלת המודלים הרוסיים", בתוך מירון ולאור, אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 1, עמ' 41-11.
14. Anton Chekhov, *Works*, vol. 4, St. Petersburg 1901, pp. 182-203, p. 182; "Tina," *The Complete Works and Letters in 30 Volumes*, vol. 5, Nauka, Moscow 1976, p. 361; <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp5/sp5-361-.htm>
15. א"פ צ'כוב, "בְּצֶה", מרוסית: אורי ניסן גנסין, כל כתבי אורי ניסן גנסין, כרך ב, לעיל הערה 10, עמ' 205. התרגום ראה אור לראשונה בשנת תרע"ב, בהוצאת י.ח. ברנר, דפוס "אחדות", ירושלים.

יותר, את הרחבות והעורפות שמאפשר הביטוי ואת ההקשר הספציפי, שעליו ידובר להלן, שהוא מאותן לנמען, ועמם את ההשפעה המסוימת שמשפיע הביטוי על תודעתו של נמען זה. מבחינה זו דומה התרגום הגנסיני לתרגום הרומי האופייני לטקסטים היווניים שקדמו לו, תרגום המנכס את המקור ורואה בגרסה המתורגמת מעין יצירה עצמאית. כך גם נהוג היה לעשות בתרגומים במרחב היידי לטקסטים מן השפות השכנות.

אף שהסנטימנט שרווח בספרות הרוסית של מפנה המאה, שהיו לו צדדים דקדנטיים,<sup>16</sup> אירוניים ורגשניים, קרוב לסנטימנט הגנסיני האופייני (די אם נזכיר את האפיון המצוטט מאוד, והמיוחס לברנר, בדבר הסנטימנטליזם ה"קר" של גנסיין, כדי לאשש קביעה זו), ברוסית אין הוא יכול להיתמך באפקט לשוני זה, ובוודאי שאין הוא מלווה בשוכל הסמנטי המסוים הנלווה לביטוי בעברית עוד מזמניה הקדומים.<sup>17</sup>

## ג

לפני כל ניתוח פואטי, ולפני עיון בהיקריותיה של המילה "אותו" בנובלות המאוחרות של גנסיין, ארון במילה זו כשלעצמה כתופעה לשונית וכאפשרות ביטוי בשפה. אך מכיוון שאגייס לא רק אפיונים מן הבלשנות המסורתית, הדנה ביחידות של משפט, אלא גם אפיונים מתחום חקר השיח (discourse analysis), כלומר חקר החטיבה הטקסטואלית השלמה,<sup>18</sup> הרי בשל הזליגה של בלשנות השיח עצמה אל מעבר ללשוני ואל תוך הפוליטי, החברתי, האנתרופולוגי, האפיסטמולוגי והפילוסופי, ואף לתוך הנסיבות החומריות של תנאי השיח, יהיה הניתוח הבלשוני כבר בשלב תיאורטי זה של הדיון משולב בהיבטים הקשריים, פרטיים וקבוצתיים.

המילה "אותו" והטיותיה, "אותה", "אותם", "אותן", כבר בדיון פורמלי טהור יש לה מטען מאגי משל עצמה, והיא אחת מאותן מילים הנושאות שדה של פוטנציאל משמעי רחב – בלשוני, סיטואציוני, אפיסטמולוגי, רגשי, תודעתי – אף על פי שכשלעצמה אין היא מכילה מידע תמאטי או תמוני. היא כינוי גוף, כינוי רומז, חבור, "את-הוא", והשימושים השונים בה בתוך משפט יחיד או בתוך מארג טקסטואלי אפשריים בכמה אופנים:

1. כשימוש דאיקטי (deixis), מצביע, השולח אל אובייקט חוץ-לשוני; כך למשל בכיטוי "הבא אותו".

16. ראו על כך אצל חמוטל ברייזוסף, מגעים של דקאדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומוסד ביאליק, ירושלים 1997.

17. עם זאת, ייתכן שניתן להצביע כאן על השאלה עקיפה מן היידיש המדוברת, ואולי גם על השפעת הפולנית על כתיבתו של גנסיין.

18. להגדרות שונות לחקר השיח ראו Adam Jaworski and Nikolas Coupland (eds.), *The Discourse Reader*, Routledge, London and New York 1999. pp. 1-3 בשימושה וכחקר סיטואציוני השיח ("language on-site", "language in-use") ראו James Paul Gee, *An Introduction to Discourse Analysis*, Routledge, New York and London 1999, second edition, pp. 1-5

2. כשימוש אנאפורי (anaphora) הרומז לעניין שכבר נזכר קודם בשרד, בטקסט, הצבעה על אובייקט לשוני קודם, פנים-טקסטואלי או פנים-לשוני; כך למשל במשפט "הבא את הילד ומסור אותו לאמו".
3. כשימוש "מקדים", קאטאפורי (kataphora), "הרומז לדבר המוזכר בהמשך הדיבור";<sup>19</sup> כך למשל במשפט "אמרו לאותו אדם נאה שיימלך בדעתו".

בשימושם האנאפורי והקאטאפורי, הכינויים הרומזים הם אחד מאמצעי הטקסט הרחב, מארג הטקסט הגדול מיחידת המשפט, ותפקידם להבטיח את הרצף והקוהרנטיות באמצעות יצירת זיקה בין חטיבה לחטיבה ביחידת השיח.<sup>20</sup>

מעניין לראות שכבר בניתוח הבלשני המסורתי ה"טהור" בספרו המופתי בניקונו הענייני, תורת ההגה והצורות, חורג לפתע יהושע בלאו ממנהגו ומתאר כך את "הכינויים (שמות הגוף)" בכללם:

שימוש המקורי והעתיק ביותר של הכינויים הוא כפי הנראה להצביע, לרמוז (שימוש דאיקטי, deictic). מבחינה זו יש בהם בלתי-אמצעיות, המלווה לעתים בהתרגשות, דבר המאפיין את מלות-הקריאה. מראשית התהוותם הם עומדים, במידה מסוימת, מחוץ לדיבור המאורגן והשקט. הם חורגים ממנו גם במבנה. ראשית, אין קיימת בהם תלת-עיצוריות של השורש (אותה תופעה במלות-הקריאה); לחינם נחפש אותה במלים כמו: הוא, הם, זה. שנית, רק בכינויים מצויה הרכבת מלים. אחד ההבדלים הבולטים בין הלשונות ההודו-אירופיות, כמו האנגלית, לבין הלשונות השמיות הוא, כידוע, שבאחרונות נפקד בדרך כלל מקומן של מלים מורכבות; מלים כמו blackberry כמעט אינן קיימות בשפות השמיות. רק בחלק-דיבור אחד, בכינויים, שכיחה הרכבת מלים. הכינוי הל זה מורכב משלושה יסודות רומזים, מיה הידיעה, מן היסוד הרומז ל ומכינוי-הרמוז זה. וכך גם בלשונות שמיות אחרות. מסתבר, כי גם תכונת הרכבת המלים נובעת מן המטען הרגשי, העשוי להתלוות אל הכינויים. מלים רגשיות עשויות "להשתחק" תוך שימושן ולאבד את כוח הביטוי שלהן. מכאן הצורך בחידושן – על-ידי הרכבת מלים. כאמור, יש להניח, כי שימושם הקדום של הכינויים הוא השימוש הדאיקטי.<sup>21</sup>

נראה אפוא כי בעצם השתייכותו של הכינוי החבור "אותו", "את-הוא", לקבוצת הכינויים הרומזים, הוא מכיל בתוכו, כפי שכותב בלאו, מטען של התרגשות לנוכח הממשי, אל מול היש, אל מול נוכחות שמלאותה חוץ-לשונית, ואולי הוא כבר נוגע במרחב המאגי הקורן שבין הממשי ובין הנכחתו על ידי השפה, על ידי אמירה, ועושה למימוש המסוים על ידי כך.<sup>22</sup>

19. יהושע בלאו, תורת ההגה והצורות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1992, מהדורה שביעית, עמ' 89.
20. Raphael Salkie, *Text and Discourse Analysis*, Routledge, New York and London 1995, p. 67
21. בלאו, תורת ההגה והצורות, לעיל הערה 19, עמ' 89; ההדגשות בפיזור אותיות – במקור.
22. כידוע, מרחב החשיבה המאגי נוטה להשבעות, ליפומיזמים וכיוצא באלה, כדרך להנכחה או להכחדה של אובייקט חוץ-לשוני.

המרחב התודעתי של שימת הלב המופנית אל האובייקט, כלומר ההתכוונותיות (intentionality) התודעית, מגויס כך, בתחום הביניים שבין החומר ובין המושג והלשון.

בתוך ייחודיות לשונית זו של כינויי הגוף יש למילה "אותו" מעמד תודעתי ולשוני נוסף. מבין שלוש האפשרויות של השימושים בכינוי "אותו", האפשרות שתידון כאן היא השימוש במילה "אותו" ככינוי רומז מקדים, כלומר ככינוי קאטאפורי, כמו בביטוי "אותה עיר יפה שהיינו מבקרים בה לפעמים" או "אותה עיר מאוסה ודירירה המכים כלתה מן העולם". זוהי צורה מעניינת כשלעצמה. אנסה לעמוד על איכויותיה ולערוך לה בחינה פנומנולוגית.

בחינה כזו תראה כי הביטוי הרומז המקדים "אותו X ש..." מכונן מרחב דמוי מרחב גיאוגרפי (המשתמש במרחב הגיאוגרפי כבמטאפורה לממד התודעתי, כאילו ניתן לדבר בממד זה על כיוונים ומרחקים),<sup>23</sup> על ידי כך שהוא מגייס מושג מתוך "מאגר" הזיכרונות ו"אוצר" הידיעות של הקורא (שוב – מטאפורות מרחביות), ובתוך כך יוצר מעין אפשרות, אמיתית או מדומיית, לפיה המוען והנמען חולקים מאגר ואוצר משותפים. אפקט זה מייצר מעין קנוניה זעירה בין הדובר לבין הנמען שלו, מעין קהילייה בזעיר אנפין שבה X זה (עיר זו, למשל) הוא מושג הנחוה באופן זהה, מתוך זיכרונות משותפים ותחושות העבר המשותף או מתוך ארסנל ידיעות מאורגן שבו מחזיקים שניהם. בתוך שנוצרת קנוניה זעירה זו נוצרת מיד הדרה של כל אותם שאינם חולקים מערכת תודעית זו, כלומר מחוזקת ומועצמת מעין קרבת אחרים אד-הוק, קרבת שייכות לאותה קבוצה.

ניתן לראות בכך תחבולה רטורית מן הסוג שאריסטו מדבר עליו ברטוריקה שלו, תחבולה המגייסת אצל הנמען תחושת דומות וקרבה כאמצעי לשכנוע בטיעון, אחד מאותם אמצעי שכנוע שאינם עושים שימוש ברציונלי.<sup>24</sup>

עצם הייתור, העודפות, לכאורה, של המילה "אותו", כמציינת מידע עובדתי באשר לעיר הנידונה, הוא מדומה. שכן, לא רק שהביטוי פועל כה"א הידיעה, כלומר כיידוע, ועצם היידוע יש בו משום תוספת מידע על הנושא, ולא רק שהוא מכיל מידע באשר למין ולמספר של הנושא, אם כי לא באשר לזהותו, הוא גם מכיל "תווך" הנוצר בין דובר זה לקורא זה, "תווך" שעיקרו כינון אינטימיות של הקבוצה התודעית. מבחינה זו, "אותו" הוא ביטוי פרפורמטיבי, על פי הבחנותיו הידועות של ג'.ל. אוסטין,<sup>25</sup> כלומר אין הוא מדווח על התווך הזה שבין המוען לנמען אלא הוא יוצר אותו מניה וביה בעצם נקיטתו, בדיוק כפי שפועל משפט ציווי או משפט המגלם הבטחה. זאת, אף כי עדיין אין זה אלא יידוע משותף כתבנית ריקה – כמקצה תודעתי שעליו עוד להתאיין – אך כבר היא כוננה ומתחילה לפעול את פעולתה הסגולית.

23. Alan Cruse, *Meaning in Language: An Introduction to Semantics and Pragmatics*, Oxford Textbooks in Linguistics, Oxford University Press, Oxford 2004, second edition, pp.

332-337

24. אריסטו, רטוריקה, מיוונית: גבריאל צורן, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל-אביב 2002, בעיקר עמ' 51 ואילך.

25. ג'.ל. אוסטין, אין עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, רסלינג, תל-אביב 2006, עמ' 35-27.

ניתן לומר כי המילה "אותו" בשימושה זה מכוננת מצב ביניים בין הראיה (showing) להגדה (telling), אם להידרש להבחנתו הידועה של ויין בות'.<sup>26</sup> אמנם מתקיימת בו סיטואציה דאיקטית, סיטואציה של הראיה, המצביעה על מצב עניינים שמחוץ לטקסט, אך זהו מצב עניינים הנמצא בתודעה, ולא במרחב החומרי. הוא "מצוי" בזיכרון, ובה בעת הוא מגייס את המצב החומרי המשמש לו מקור. שהרי אין מדובר ב-X (העיר למשל) כשלעצמו אלא ב"אותו X" שעליו המוען והנמען יכולים לשוחח מתוך היכרותם המשותפת, כלומר מתוך מצב העניינים התודעתי שלהם, זה שכבר עבר ורבליזציה ותמלול כמושג, ובעיקר זה שיתבאר מיד כגוף המצוי בטקסט ושמו יינקט לאלתר.

אף שנדמה כי יש כאן אכן showing, דאיקסיס, הרי עד שלא יינקב שמו של האובייקט שעליו לכאורה הוצבע, אין הוא נוכח והוא אינו בר-הצבעה. רק עצם הנוכחות העירומה, הנוכחות בטוהרה, הנוכחות כאובייקט עצמאי לשיח, היא שעליה הוצבע בביטוי "אותו", עוד לפני שנתגלמה בגופים. יש כאן מעין הזמנה שעל גבול הדאיקטי והאנאפורי, שעל גבול המצביע והמאזכר, הזמנה להביא אל התיאור הנכחה אפשרית של הלא-מסוים עדיין.

אפשר לנקוט "אותו", בשימוש הקאטאפורי, הן כדי לסמן מרחק רגשי מן האובייקט (על פי המטאפורה המרחבית, שנזכרה כאן בקשר למרחב התודעתי) והן כדי לסמן קרבה רגשית אליו, הן דחייה והן משיכה, בדיוק כפי שההבחנה בין "הזה" ל"ההוא" בשימוש הדאיקטי, ואף בשימוש המאזכר, מאפשרת לציין מרחק או קרבה מרחביים במובנם הישיר, הלא-מטאפורי. כך, המילה "אותה" בצירוף "אותה עיר מאוסה", לעומת המילה "אותה" בצירוף "אותה עיר יפה", משמשת ככינוי מקדים הבא להעצים את נוכחותו של האקלים הרגשי הנלווה לאזכור העיר, עוד לפני שיתברר מהו האובייקט המדובר ועוד לפני שיתברר טיבו של האקלים הרגשי המתבקש. עניין זה של יחסי קרבה וריחוק בולט ביותר בשימוש היופומיסטי במילה "אותו". הופעתו המוכרת ביותר של שימוש זה בעברית היא אולי הדאיקסיס "אותו האיש", הרומז לישוע אך משמש כדי לבטא מיאוס גדול כל כך כלפיו, עד כי נדרשת הימנעות מן ההנכחה שבנקיטת השם, על פי דגם החשיבה המאגית שהוזכר קודם. אמנם, כצורה לשונית, המילה "אותו" משמשת כאן באופן אחר מזה שבו עסק הדיון עד כה, ומבחינה זו ניתן כמעט לראות בה הומונים בלבד ל"אותו" הנידון כאן, אך הבאתה כאנלוגיה יכולה להמחיש את כוחה של הצורה "אותו", ככינוי רומז, לבטא אקלים רגשי קולקטיביסטי.

בהמשך לכך ניתן לראות כי בתוך הקנוניה הזעירה, הנוצרת במרחב היידוע של הכינוי "אותו" בשימוש ככינוי מקדים, מתח מתעתע בין נוכחות הנושא לבין היעדרותו, מעין הדגשת הצורך להעלותו באוב הזיכרון והמאגר המושגי דווקא, ובתוך כך הדגשת ממד של עבר, ואולי עבר אבוד, שאין לו קיום אלא בזיכרון. שימוש זה אוצר אפוא בתוכו ממילא ממד סנטימנטלי, מלנכולי ונוסטלגי. לעומת זאת, במקרה של "אותו" מרחיק (כמו בדוגמא "אותה עיר מאוסה"), הוא מכונן ממד של הסכמה כללית על נידוי, מעין החרמה שמטיל הקולקטיב הזעיר, קולקטיב של שני אנשים, על המושג המוקצה, זה שאותו הקצו לצורך סימון מיאוס.

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago University Press, Chicago 1961, pp. 3-16 .26

במקרה של מארג־שיחי שלם, מעבר לרמת המשפט, הרי שאוצר האובייקטים שעליהם הוצבע בביטוי המקדים "אותו" במרוצתו של הטקסט המסוים יהווה מעין "פרופיל משתמע" של חברי הקהילה המינימליסטית, ולצדו יתהווה פרופיל משתמע של מי שהודרו מתוכה. ככל שהטקסט יתקדם, הביטוי "אותו" יצבור עוד ועוד מלאות, עד שלבסוף הביטוי המקדים "אותו" יוכל להפוך לביטוי אנאפורי במובן מסוים זה.<sup>27</sup>

אעשה עתה שימוש במטען התודעתי העצום הגלום באפשרות הדקדוקית של הכינוי המקדים "אותו" כדי להתבונן באופן שבו מפעילו גנסין בנובלות המאוחרות המופתיות שלו: ביכולותיו של ביטוי זה כמניפולציה רטורית למטרות שכנוע, בסגולתו ככינון פוליטיקה יעילה של זהויות א־הוק, בייחודו כגיוס המרחב התודעתי של זיכרונות וידיעות במקום מרחב־הממשות החומרי, ולבסוף ברדיאנטיות שלו כמעורר סנטימנטים עוד לפני שהוא מופיע בשדר מסוים ואף לפני שהוא מתפקד בתוך האמנות הלשונית של בדיון ושל פרוזה שירית.

## ד

נראה אפוא כי תכונותיו של השימוש במילה "אותו", כפי שהוצעו כאן, עומדות בהלימה עם אותם המאפיינים המוסכמים של הטקסט הגנסיני כפי שהופיעו בתולדות ההתקבלות שלו: המוזיקליות של הפרוזה השירית, המבנה ההיפוטקטי המסועף, הממד התודעתי המועצם של המבדה המתואר והעמימות של ההעמדה התמונית של המטאפורות. כל אלה, בהתאמה, מגייסים את החזרתיות הצלילית התכופה של המילה "אותו" בשימושה הקאטאפורי, בנוסף על השימושים האחרים בה וההומונימיים לה, כלומר את היקרותו התכופה של צירוף הצלילים OY-SO (כך בהברה אשכנזית) כמכוננת חזרה צלילית האופיינית במהותה למלודיה (אך לא לפרוזה); את הצורך בשימוש הדאיקטי, האנאפורי והקאטאפורי במילה כאמצעי ה"מדביק" זה לזה את חלקי המשפט המשועבד; את הפנייה אל המרחב התודעתי, המהותי, כאמור, לשימוש זה בכינוי הרומז המקדים; ואת מצב העמימות הנוצר מתוך הדיכוטומיה החוזרת של נוכחות/היעדרות ביחס לאפשרות התמונית, כלומר ביחס להצבה ויזואלית החלטית של הרפרור. עתה, לאור כל אלה, ניתן לקבוע כי המילה "אותו" היא אחד המוליכים העיקריים של תכונותיו המהותיות של הטקסט הגנסיני, כלומר של ה"גנסיניות".

נראה כיצד רותם גנסין סגולות אלה של הכינוי הרומז המקדים לשם כינון יקום אפשרי, על האקלים החווייתי העקבי שלו, בדוגמא אחת המאגדת כמה סוגים של שימוש זה בכתיבתו. אקדים ואומר כי עבודת מחקר על הקטגוריזציה של השימוש הקאטאפורי של גנסין במילה "אותו" תעלה ממצאים חשובים וחלוציים, הן מבחינה בלשונית והן ספרותית, והיא נחוצה כמחקר עצמאי. אצביע כאן רק על כמה כיוונים אפשריים של מחקר עתידי כזה. קטגוריה אפשרית אחת היא ההבחנה בין שימוש קאטאפורי במילה "אותו" הנסב על אובייקטים "חומרניים" ה"מצויים" ביקום הבדיוני של הסיפורים לבין שימוש קאטאפורי

27. יש מקום לדיון נפרד בהבדל שבין הביטוי "אותו" לביטוי "לו", למשל במשפט "אמר לו [ואותו] רוכל", ככינוי מקדים.

במילה "אותו" הנסב על אובייקטים מופשטים: מצבים, אופנים, הלכי רוח, תפיסות, אידיאות, התרשמויות. קטגוריה דיכוטומית ראשונית זו מעניינת במיוחד כיוון שהיא מייצרת מניה וביה תחום ביניים – מרחב שלישי – שבין אובייקט חומרי לאובייקט מופשט. תחום ביניים זה הוא תחום המחווה, האנושית והאנתרופומורפית, שגנסיין מרבה לתאר ומרבה לאפיינו בביטוי הנידון.<sup>28</sup> בעוד הביטוי הגופני של המחווה, שאליו נסמך הכינוי הרומז, הוא חומרי, הרי שהמסומן שלו מופשט, ופעמים רבות הדיוק המתחדר והולך של מסומן זה בטקסט הוא המצטייר כעיקרו של התיאור כולו, עד שהוא "שואב" את המילה "אותו" אל תחומו ומפקיע אותה מידי תפקידה כמצביעה על מצב עניינים מוחשי. נדמה שלא נוצרה המניירה היפה הזאת של גנסיין אלא כדי ללכוד תחום ביניים בלתי נתפס ולבצע למענו showing אחת ולתמיד; נדמה שלא נועדה אלא לפתוח את מילון המחווה האנושיות לשפע חדש של ערכים המסמנים את השוכן בתודעה אך לא נקבע בשם והוא הוא מרכזה של התנועה האנושית בחיק החפצים, הנופים והחי, כלומר הוא הבסיס לסיפור עלילה באשר הוא.

הפסקה שבה אצביע על דיכוטומיה/טריכוטומיה זו לקוחה מתוך הנובלה "אצל":

וכשנטלה אתה האורחה את וירה ונפטרה ללכת ולחצה את ידה של אותה קטנה כחום גדול שבלב והאירה את נפשה שוב באותה בת-צחוק משונה, שהיתה מפיצה קרני איזה זוהר מתחת לאַפְּרָה, אותה בת-צחוק פראית במקצת, המקרקרת קירות ואומרת: יש ויש, רבותי, גבולות אחרים לגמרי, ויצאה אגב אותו צחוק חם שבפטפוט קולח, וזו נשארה יחידה באותה דממה טרקלינית כבושה, שהשתררה פתאום מסביב, היתה בתחילה ניצבת במקומה, כמסומרת, ומביטה ישר כלפי אותה דלת לבנה ורתוקת הנימוס השתקני, שנסגרה אחרי הללו, ופניה היו שלוחים והיו קשובים בקפאונם ונפשה היתה סגורה ומסוגרת. והיה הדבר דומה, כאילו ניצבת היא ושומרת לה פתרונים מאותה דלת שתקנית. אלא שבסופו של דבר, כשבא אותו תקתוק ישר ומרוסק, שהיה קלוט בתחילה בדממה, ונתברל פתאום מאותה דממה וחדר אל נפשה האילמת, התחילה יוצאה ויוצאה מקפאונה [...] (עמ' 405-406)

לא אדון כאן בכך שהפרק כולו, הפרק השני בנובלה, משחזר תחושת דז'הוּו, מעין זיכרון חי, דמוי מצב הווה, בתודעתו של הגיבור אפרים מרגלית, דהיינו בכך שהכינוי הרומז הקאטאפורי מתבקש ברמה מסוימת לשם משמוע ראשוני, ולא בכדי הוא מוליך עיקרי של תחושת השחזור הזאת; לא אפתח כאן את הקביעה כי הביטוי בשימושו האנאפורי התמזג כאן כמו בקטעים אחרים עם הביטוי בשימושו הקאטאפורי; לא אדון בממדי החזרה של מקטעים שלמים – כגון המקטע "אותה בת-צחוק פראית במקצת, המקרקרת קירות ואומרת: יש ויש, רבותי, גבולות אחרים לגמרי", החוזר, בשינויים קלים, על המקטע המופיע בפתחת הפרק, "אותה בת-צחוק

28. מאמרו המצוין של רומן כצמן עשוי לשמש כמבוא לתחום זה של חקר המחווה, וראו רומן כצמן, "לקרוא בגוף – חקר המחווה בתרבות ובספרות", בתוך אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית, כרך ב, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן תשס"ט, עמ' 373-403. נדמה כי בשל נושא הקובץ, העוסק בסיפורת העברית בכלל, נחבא מאמר זה, וראוי אולי להדפיסו מחדש בהקשר אווידנטי יותר.



פראיית במקצת, הצוהלת ואומרת גלוי: יש ויש, חביבי, גבולות אחרים לגמרי" (עמ' 399) – חזרה התורמת לממד היסטרי ואובססיבי ולאופי שירי של האקלים הרגשי בפרק; כלומר לא אדון בעובדה שהמילה שאנו דנים בה מייצרת הן זהות והן יידוע מבחינה זו, ובעוד עניינים רבים שפסקה זו מגלמת. אצביע רק על ההבדל שבין "אותה קטנה" או "אותה דלת" לבין "אותה דממה" (שוב, לא אדון בהבדל הסמנטי בין שתי ההיקריות של "אותה" בביטוי "אותה דממה" בפסקה זו), ולבסוף על ההבדל שבין כל אלה לבין "אותו צחוק", או "אותה בת צחוק", על פי הקטגוריה שהצעתי.

האובייקט החומרי, דלת, הופך באמצעות השימוש בכינוי הרומז אליו ("אותה") למסוגל למחווה ולבעל סובייקט, לא רק בשל ההשלכה שמבצעת הדמות, רוחמה הקטנה, הנרשמת כשיח תודעתי בתיאור הדלת, אלא גם בשל המאמץ של הקול המספר לדייק עד אין סוף בהווייתה של דלת זו, "אותה דלת", עד שהווייה חומרית זו עצמה נעשית למחווה, לסימן חומרי המציין את הסמיטימנטלי.

ההבחנה בין כינוי רומז המשמש כציין היזכרות, או כהזמנה להיזכרות על ידי הנמען-הקורא, ובין כינוי רומז המשמש כסמן לאפיון הבלתי מאופיין וללכידת הבלתי נתפס, היא קטגוריה נוספת של השימוש במילה "אותו", כפי שניתן לראות כאן בביטוי "אותו צחוק". קטגוריית הקרבה/ריחוק שהצענו קודם יכולה אף היא להיות ממד פרשני חשוב בניסיון לזהות את המסומן של היקריות הביטוי בפסקה זו, למשל "אותו תקתוק ישר ומרוסק" הנולד מתוך הדממה ומתואר כ־showing אגב לירתו – מהי עמדת הדמות והמספר כלפיו, מה הוא בא לסמן ועל איזה תהליך הוא מצביע? תשובות לכל אלה טמונות באופי יחסי הקרבה/ריחוק של פרשנות הקורא לביטוי "אותו" בצירוף "אותו תקתוק".

אסתפק לפי שעה בהדגמה מרפרפת זו, המצביעה על שדה אפשרויות שלם שניתן לממשו בהרחבה במחקר נוסף. אומר רק כי תחושת אי-הממשות השורה על הסצנה כולה, ועמה בריאתו של מרחב "התנועה בחיק החפצים", כפי שכיניתי זאת, בנושא מרכזי, ולצדו הדיאלוג הזעיר המבקש לדייק את האופי המסוים של הנוכחות שמממש כל אחד מן הפריטים המוחשיים והמופשטים של היקום המתואר במילים, וכן המאבק בין מילוליות ל"הראיה" הנוצר בעקבות זאת – כל אלה מתאפשרים בשל הכינוי החוזר "אותו" המסמן אבדה ושכחה, נוכחות מועצמת וכריזמה של אובייקטים, פעולת תיאור כדינמיקה של מאמץ גלוי בטקסט וקדחתנות של המנטלי בעודו משמר את יחסיו עם הגופי, בתוך קטע זה ובדומים לו.

נדמה שהלא-ימוצה והנוכח תמיד בתופעה לשונית זו, כפיתוי למחקר, מצוי בדחיסות באותו ביטוי אוקסימורוני, מופרך, בלתי אפשרי מעיקרו, המאותת לכותרת היצירה ומופיע בפסקה החותמת אותה:

ואולם כבר היתה אותה הווייה הוזה אפרורה במקצת [...]. שוב לא היתה זו אגדה, שסיפרו בדבר החיים והמונם – שוב לא היתה זו אגדה רחוקה, שסיפרו בחלום בדבר בני-אדם חיים וטורדים ונואלים ואמללים, ואתו כאב-תמיד וצורב, הסוגר את הנפש [...]. זה לא היה רחוק, כשם שלא היו רחוקים אותם החיים ומה שאצל אותם החיים. (עמ' 485)