



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



מה התגלה לגנסיין בבית סבא?

דנה אולמרט

בחודש אפריל 1904, לאחר שנתיים של עבודה מאומצת, שלח אורי ניסן גנסיין את כתב היד של הסיפור "בבית סבא" לחיים נחמן ביאליק, עורך החלק הספרותי של כתב העת השלח¹. הוא צירף לכתב היד מכתב קצר ובו הפציר בביאליק לשתף אותו במחשבותיו על הסיפור: "אדוני הנכבד! הנה אנכי שולח לך את סיפורי 'בבית סבא' ובידך להדפיסו ב'השלח', אם ימצא חן בעיניך. אולם לא זה עוד העיקר. אנכי חפץ לשמוע את דעתך עליו... עוד לא שמעתי ממי שהוא אף מלה של קימא אחת לטוב או למצער, לרע. אקוה כי לא תשיב את פני ריקם"².

* אני מבקשת להודות למיכל ארבל, לאבנר הולצמן ולמחברת/האנונימית של חוות הדעת על הערותיהם המועילות שתרמו רבות לגיבוש המאמר.

1. לעניין משך העבודה של גנסיין על הסיפור ראו דן מירון, חכים באפו של הנצח: יצירתו של אורי ניסן גנסיין, מוסד ביאליק, ירושלים 1997, עמ' 69. תחילה נקרא הסיפור "אורח", במשמעות של עובר אורח, הלך נודד; משמעות זו של המילה אבדה בעברית המודרנית אך השתמרה בידיש. על החלפת הכותרת ראו הערותיו של מירון במהדורת כל כתבי אורי ניסן גנסיין, בעריכת דן מירון וישראל זמורה, כרך א, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1982, עמ' 570.
2. ראו משה אונגרפלד, ביאליק וסופרי דורו: דברים בין ביאליק לסופרי דורו לציון יובל המאה

הסופר הצעיר המתין להכרעתו של העורך, וזו התקבלה לאחר כמה חודשים: ביאליק רחה את כתב היר. בנימה מלאת עלבון דיווח גנסין הפגוע והמאוכזב על הדחייה לחברו הטוב, יוסף חיים ברנר: "ביאליק 'אחרי קראו אותו פעמים מצא בו "דבר טוב", אלא... והוא אינו מדפיסו. אלוהים עמו, ואולם בכמה עלה לי סיפור זה! הלא לאחר כל אלה ההערות הבקורתיות 'העמוקות' שלו מובטחני, כי, למצער, אצלנו אין כותבים פעמים בשנה ספור כזה. ולו גם בהשתתפות כל הכוחות ושלי בתוכם. אלא שקלויזנר וביאליק זקוקים ראשית-כל ל'פרובלמה'³.

מכתב הדחייה שנשלח לגנסין לא הגיע לידניו, וניתן רק לשער מה היו השיקולים שהניעו את ביאליק לפסול את הסיפור. השאלה המתבקשת היא מהי אותה "פרובלמה" שגנסין טוען כי ביאליק וקלויזנר דורשים שיצירות ספרות עבריות בנות הזמן יעסקו בה, כתנאי לפרסומן בהשלת, וכיצד היא באה לידי ביטוי בקווי היסוד שהנחו את ביאליק כעורך. אבנר הולצמן מטעים שביאליק ביקש, במכוון וביועין, להשפיע על עיצובו של הקנון הספרותי העברי; הוא אמנם לא שלל או חייב עיסוק בתמות ספציפיות וגם לא תר אחר יצירות בעלות מאפיינים אידיאולוגיים או סגנוניים מוגדרים וידועים מראש, אולם הכרעותיו היו כפופות לתפיסתו לפיה יש להעשיר את הספרות העברית ביצירות הנענות לתפקידיה הלאומיים של ספרות זו.⁴

נכון הדבר שיצירתו של גנסין אינה מעמידה במפורש את ההקשר ההיסטורי-לאומי במרכזה, אולם דווקא הסיפור "בבית סבא" חריג בהקשר זה. הסיפור מתאר ערב בחייו של הנער שמואל, הנטוע בסביבה יהודית מן הנוסח הישן, בתקופה טעונה ודרמטית בחייו שבה מתגלה לו מיניותו ומתעוררות בקרבו שאלות נוקבות על עצמו ועל דרך החיים שעליו לאמץ בתוך העולם היהודי. הקונפליקטים וסערות הנפש שהוא נתון בהם מהדהדים את המאבק המתחולל לנגד עיניו בין דרכי חיים שונות המיוצגות על ידי דמויות מרכזיות בסיפור: סבו הנוקשה והקשוח, הרבק בעולם המסורת והאמונה, ולעומתו האורח החסיד, רבי אשר, שחיפושיו אחר תשובות לספקותיו הקיומיים מובילים אותו לכפור בדוגמות של העולם היהודי המסורתי. דן מירון, שהעמיד את המחקר המקיף ביותר עד כה על יצירת גנסין, מציין בהקשר זה כי "משולש דמויות כגון זה קשה למצוא ביצירת גנסין. [...] גנסין נראה חוזר כאן לפרובלמטיקה של הדת והחיים, או לכל היותר להוויית 'לאן' של פיירברג ו'מעבר לנהר' של ברדיצ'בסקי."⁵ נוסף על

3. אורי ניסן גנסין, כתבים, כרך ג: איגרות, בעריכת שכנא נשקס, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946, איגרת 25, עמ' 50-51.
4. הולצמן מוסיף וטוען כי חקר הספרות העברית נוטה לחלק את ראשי המדברים בשאלת תפקידיה ומאפייניה של הספרות העברית לשני מחנות, המחנה הלאומי-שמרני (אחד העם וביאליק) והמחנה האסתטיציטי-אוניברסליסטי (ברדיצ'בסקי, פרישמן וברנר), אולם חלוקה זו רדוקטיבית וניתן בקלות לערערה משום שכל המתדיינים בשאלה זו חלקו למעשה הנחות יסוד אידיאולוגיות ואסתטיות דומות: "את חשיבותו העקרונית של הוויכוח אין להכחיש. [...] ועם זאת במבט כולל ניתן להגדירו כוויכוח 'בתוך המשפחה', כלומר במסגרת הרפובליקה הספרותית העברית, שתפסה את עצמה כחלק בלתי נפרד מן השיח הלאומי החילוני ואף כעמוד התווך שלו. מתוך הוויכוח הזה התגבשו כמה הנחות סמויות, אסתטיות ואידיאולוגיות, על טיבו ותכולתו של הקנון הספרותי העברי, שחלחלו אל הדורות הבאים ורומה שהן שרירות וקיימות במידה רבה כמעט עד ימינו" (אבנר הולצמן, "סיפורת עברית כיום: לקראת כינונו של קנון?", תעודה, כג, תשס"ט, עמ' רנב-רנג).
5. מירון, חחים באפו של הנצח, לעיל הערה 1, עמ' 73.

הסב ואורחו נזכר בסיפור גם פיניה, אחיו הבכור של שמואל. שמואל מבחין בכך שכוחותיו של פיניה, השרוי לאורך הסיפור בדיכאון, אפסו, והוא אינו מסוגל להתמודד עם הדילמות האישיות והלאומיות שלפניו. כניעתו של האח לשיתוק ולחוסר האונים מייצגת עבור הגיבור הצעיר אפשרות נוספת האורבת לו בתהליך ההתבגרות שהוא ניצב על סף – ודומה שאפשרות זו היא הגרועה והמאיימת מכולן.

הסיפור "בבית סבא" אינו מנותק אפוא מן ההקשר הלאומי-היסטורי שהעיסוק בו נתפס כתנאי לכתיבתו של סיפור ראוי לפרסום, כפי שמתברר בראייה לאחור, מנקודת המבט של חוקרים דוגמת הולצמן. סיפורו של גנסינ נענה גם לרוב הנחות היסוד הנוספות שהולצמן טוען כי הדריכו – גם אם לא בידועין ובמפורש – את שיקולי העריכה של ביאליק, למשל הציפייה שהמאבק בתודעת הגיבור יקיים זיקה מטונימית למתחים המעסיקים את הקולקטיב הלאומי והדרישה שייצוגה של המציאות הלאומית ייעשה בדרך מתוחכמת מבחינה אסתטית, מבלי להתיימר להיות שיקוף ישיר וכביכול אובייקטיבי שלה. לדברי הולצמן, "תוקפה של יצירת הספרות הקנונית מוקנה לה לא רק בזכות עצם ההתמודדות שלה עם המציאות, תוך בניית מודלים ביקורתיים שונים, אלא בשלמותה כיצירת אמנות, כלומר בעוצמה ובאינטגרליות האסתטית הפנימית שלה [...] יצירות קנוניות בולטות מצטיינות בהסכמה המצטברת הרחבה שהתגבשה אצל קוראיהן ביחס לערכן האסתטי", אם כי "אין מדובר כמוכח בסוג מסוים ומוגדר של שלמות".⁶ כלומר, הדרישה בתקופת התחייה של הספרות העברית הייתה ליצירות ספרות שאינן מתעלמות מהיבטים פיגורטיביים, ריתמיים, מבניים וסגנוניים של הכתיבה, ועם זאת, לא הייתה זו רשימה סגורה ומוגדרת מראש של מאפיינים קונקרטיים שיצירת ספרות חייבת לכלול בתוכה כדי להיחשב ראוי לפרסום.

נדמה שאפשר לקבוע בביטחון כי הסיפור "בבית סבא" נענה לקריטריונים הלאומיים והאסתטיים הללו: גיבור הסיפור חי במסגרות של העולם היהודי המסורתי הנתון במשבר, והקונפליקטים שלו מקבלים את משמעותם מתוך המשגות הלאומיות המקובלות על ביאליק בנוגע לעולם זה ומתנסחים כמאבק בין דרכי חיים שונות בתוכו. גם ההיבטים הנרטיביים של הסיפור נענים לדרישה למורכבות ולתחכום: הרצף כולו נמסר מתוך קרבה גדולה לגיבור צעיר ושתקן שנפשו משמשת כתיבת תהודה לקולות ולהתרחשויות בבית סבו. המתח בין מרכזיותו של הנער בסיפור לבין מעורבותו השולית בסיטואציות המתוארות בו הוביל ככל הנראה את גנסינ לבחור באמצעי מסירה דרמטיים: הדמויות ששמואל נמצא בנוכחותן משוחחות זו עם זו והוא עוקב אחרי השיחה, וכך נוצרת קרבה בינו לבין קוראי הסיפור, שגם הם, כמוהו, עדים ליחסים המורכבים בין בני המשפחה מבלי שיוכלו לקחת חלק פעיל בהתרחשויות. הקוראים מלווים את שמואל בהליכתו מן הישיבה אל בית הסב ומתוודעים למצבו הנפשי הסוער, הם נעים אתו מחדר הסב לחדר הדוד ("שטוב") הסמוך לו, מקשיבים כמוהו לחילופי הדברים

6. הולצמן, "סיפורת עברית כיום", לעיל הערה 4, עמ' רנו. כדי להמחיש את הגיון הרב שנלווה להנחות היסוד הסמויות שהעמידו את הקנון העברי מביא הולצמן כדוגמא את ההבדלים בין אופן הטיפול של ברנר בסיפורה של העלייה השנייה לזה של עגנון: אף על פי ש"מכאן ומכאן" אקספרסיבי ופרום מבחינה פואטית ואילו תמול שלשום מהוקצע ומסוגנן, שניהם נענים לדרישה העקרונית למורכבות לשונית ולתחכום פואטי ורחוקים מכל נאיביות; וראו הולצמן, שם, עמ' רנ-רנז.

במרחב הביתי וערים לזיקות הטעונות ביניהם ובין ההתרחשויות הנפשיות המושתקות אצל שמואל. האפקט הדרמטי-תיאטרלי ניכר גם בשפה שאמנם ספוגה בארמזים למקורות אך יחד עם זאת היא מבקשת להעמיד דיאלוגים משכנעים בעברית; אף על פי שהעברית לא הייתה אז שפת דיבור, היא מייצגת בסיפור שפת דיבור הכוללת חצאי משפטים, מלמולים וחזרות. לאור ההקשר הלאומי, ולאור תחכמו ומורכבותו של הסיפור, יש לשוב ולשאול: מדוע דחה ביאליק את הסיפור? בדיוניהם בפרשה דומה, שבה דחה ביאליק את סיפורו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי "קיץ וחורף", משערים משה אונגרפלד וארנה גולן שביאליק הסתייג מסצנות ארוטיות מפורשות מדי: הסיפור עוסק בעולמם של אנשי כפר אוקראינים הנתונים להשפעתה היצרית המאגית של בת כפר יפה ומסוכנת המערערת את סדרי העולם בנוכחותה הארוטית רבת-העוצמה, והוא מסתיים בהכפפתה של הנערה לתוך הסדר החברתי.⁷ האם זו הסיבה שהובילה גם לדחיית סיפורו של גנסיץ? אמנם אין בסיפור תיאורים של מגעים מיניים ממומשים, אך הפנטזיות הארוטיות של הנער שמואל מפורשות דיין. שמואל אבינרי, שנדרש אף הוא לשאלת יחסו של ביאליק לסיפוריו של ברדיצ'בסקי, דוחה את הטענה כי ביאליק התנגד לתיאורים מפורשים של יחסי מין בספרות העברית וקובע כי סיפורו של ברדיצ'בסקי נדחה לא בשל עצם העיסוק בארוטיקה אלא בשל העיסוק בארוטיקה בהקשרו של ציבור לא-יהודי.⁸ אמנם גם בסיפורו של גנסיץ מושא התשוקה הראשון של הנער הוא אשה "ארמית", דהיינו נוצרייה, אך קשה להאמין שביאליק, שחמש שנים אחר כך יכתוב ויפרסם בהשלח את הסיפור "מאחורי הגדר", יפסול על הסף יצירת ספרות שיש בה קונפליקט סביב תשוקה מינית המתעוררת בנער יהודי צעיר כלפי נערה גויה.

קשה אפוא למצוא מענה מספק לשאלה מדוע דחה ביאליק את סיפורו של גנסיץ. השערתנו היא כי הזיקה בסיפור בין חיי היחיד וגורלו לבין המשברים הלאומיים והאידיאולוגיים נראתה לביאליק מאולצת ותפורה בתפרים גסים מדי. תשובה מבוססת יותר ניתן להציע לשאלה כיצד פירש גנסיץ את הדחייה, ותחילה יש לציין כי הוא בחר לא לשלוח את הסיפור לפרסום בבמה אחרת, אף כי עמדו לרשותו אפשרויות נוספות מלבד השלח. נכון הדבר שבשנים 1905-1907 נקלעו הספרות והמו"לות העברית למשבר, בין היתר בשל רוחות המהפכה שנשבו ברוסיה והובילו לגלי פוגרומים,⁹ אולם גם בשנים אלו יכול היה גנסיץ לשלוח את הסיפור לכתב העת המעורר, למשל, שראה אור בלונדון בעריכתו של חברו הקרוב ברנר, ומכל מקום, פעילותם של עיתונים יומיים בעברית, שכללו מדור ספרותי נרחב, התחדשה ב-1907, וכך יכול היה גנסיץ,

7. אונגרפלד, ביאליק וסופרי דורו, לעיל הערה 2, עמ' 38; ארנה גולן, ביקורת הספרות היפה העברית: התפתחותה וגילוייה בשנים 1897-1905, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 1976, עמ' 7. וראו גם שמואל אבינרי, "ביאליק וברדיצ'בסקי: גילוי וכיסוי בעריכה", גנזי מיכה יוסף: ארכיון מ.א. ברדיצ'בסקי-בן-גריון, קובץ ז, עמ' 172.
8. אבינרי קובע בהקשר זה כי "המסרים הדיוניסיים והאליליים שב'קיץ וחורף' ומגמתם האנטי יהודית המובהקת – ולא המוטיבים הארוטיים והגויים שבסיפור כשלעצמם – הם אפוא אלה שהביאו כנראה לדחיית הסיפור על ידי ביאליק" (אבינרי, "ביאליק וברדיצ'בסקי", שם, עמ' 175).
9. על המשבר קצר הימים בעולם הספרות והמו"לות העברית בתחילת המאה ועל השלכותיו ראו דן מירון, בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפוליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, עם עובר, תל-אביב, 1985, עמ' 23-51.

לו רצה, להציע את סיפורו למוסף הספרותי של הצפירה בעריכת חיים סוקולוב, או לאחד מן העיתונים היומיים החדשים, הד הזמן והבוקר, או לשבועון העולם, שגיליונו הראשון ראה אור ב-1907. עמדה לרשותו גם האפשרות לנסות להשתתף באחד מן המאספים הספרותיים, למשל רשפים, ספרות או רביבים, שהתפרסמו לראשונה באותן שנים ממש, או להוציא את הסיפור לאור כחוברת נפרדת בהוצאות תושיה או מוריה, שחידשו אז את פעילותן. נראה אפוא שלו רצה בכך, היה ביכולתו של גנסיין למצוא לסיפורו במה. אולם אף על פי שטען במכתבו לברנר שביאליק שגה בהחלטתו, לא העז גנסיין לחשוף את הסיפור בפני קוראים נוספים, גם לא בפני ברנר עצמו, והוא פורסם לראשונה רק ב-1921, שמונה שנים לאחר מותו של גנסיין.¹⁰ נראה שחרף הסתייגותו מהחלטתו של ביאליק, גנסיין ציית להחלטת הפסילה. דברי הביקורת של ביאליק העצימו כנראה ספקות שהיו לגנסיין עצמו, ואלו הכריעו את הכף לטובת גניזתו של הסיפור. אולם ההחלטה לגנוז את "בבית סבא" לא הייתה תגובה בלתי מחושבת ורווית עלבון של סופר צעיר שסיפורו נדחה בידי הסופר החשוב ביותר בספרות העברית בת הזמן אלא הכרעה עקרונית שגררה בעקבותיה השלכות על עיצוב היבטים פסיכו-פואטיים של דמויות הגיבורים בסיפוריו הבאים של גנסיין. לעניין זה יוקדש חלק הארי של המאמר. באחרית הדבר למאמר אציע עוד תשובה, מסדר אחר, לשאלת גניזתו של הסיפור, תשובה הקושרת את הוויתור על פרסום הסיפור בהזדהותו של גנסיין עם גיבורו הצעיר, הנושא עיניו לדמויות סמכותיות ונוקק לתמיכתן ולאישורן.

מה השתנה בכתיבתו של גנסיין בעקבות דחיית הסיפור "בבית סבא"

מה גנו גנסיין ביחד עם הסיפור "בבית סבא"? האם ניתן להצביע על היבט פואטי מובהק המאפיין את "בבית סבא" ונעלם ביצירותיו המאוחרות יותר של גנסיין? נראה כי השינוי הפואטי שהתחולל בכתיבתו של גנסיין קשור במערכת היחסים שבין הגיבור לבין המספר. בכתיבת "בבית סבא" ניסה גנסיין – בפעם היחידה בכתיבתו – לעצב גיבור המתווך לקוראים באמצעות מספר מגונן ואמפתי המזדהה עמו וקרוב אליו. בסיפורים הקצרים שקדמו ל"בבית סבא" ואשר כונסו בספרו הראשון של גנסיין, צללי החיים (1904), ובארבע הנובלות המזוהות עם השלב הבשל ביצירתו, "הצדה" (1905), "בינותיים" (1906), "בטרם" (1909) ו"אצל" (1913), וכן בסיפורים המאוחרים "בגנים" ו"קטטה", מוצגת עמדת מספר אחרת, אירונית במהותה, והאירוניה היא המאפיינת את היחסים בין המספרים ביצירות הללו לבין הגיבורים. האירוניה מתפקדת בסיפורים אלה כמנגנון עקיפה ומיסוך, כאמצעי פסיכו-פואטי העומד לרשות המספרים – שלעתים הם גם הגיבורים – כדי להרחיק עצמם ולהתנתק מסיטואציות שיש בהן קרבה ואינטימיות וחשיפה עצמית, אך בד בבד גם כדי למשמע אותן. רגשות חיוביים וחמים המתעוררים בגיבוריו של גנסיין כלפי דמויות אחרות מועברים אף הם מבעד למנסרה אירונית המתרגמת אותם לחשדנות פקפקנית החותרת תחת ממשותו של הרגש החשוף, מעקרת אותו ומטילה ספק בהתכוונות המניעה אותו.

10. אורי ניסן גנסיין, "בבית סבא", התקופה, ט, 1921, עמ' 71-107.

כפילות הפנים האירונית מתגלה גם בסיפורי צללי החיים וגם בנובלות ובסיפורים המאוחרים כפרספקטיבה פילוסופית וקיומית עקרונית ומכוננת ביחסים בין בני אדם. היחס החשדני של גיבורי גנסין כלפי קרבה ואינטימיות ספוג בהדיה של המחשבה הרומנטית על האירוניה, כפי שזו התגבשה והתנסחה בכתביהם של יוהאן גוטליב פכטה, פרידריך שלגל ופילוסופים נוספים וכפי שהזינה את תודעת הדמויות המאכלסות את המרחב הבדוי ואת תודעת הסופרים הכותבים אותן.¹¹ אחד האפקטים של האירוניה הרומנטית הוא ערעור מתמיד על האותנטיות המיוחסת לכמיהה למגע ולקרבה.¹² לעמדה האירונית הרומנטית הנוטה אל המלנכוליה והדקדנטיות יש תפקיד מכונן בעיצובה של האיכות הגנסינית המובחנת אך הקשה להגדרה המיטלטלת בין אינטימיות לריחוק, בין עוצמה רגשית לבין הקטנה וביטול. אירוניה זו משמשת את גנסין כמנגנון אינטלקטואליזציה שנועד לאפשר התמודדות עם פגיעות, מלנכוליה, בדידות וסבל. במובן זה, האירוניה אצל גנסין היא גם חציצה הכרחית מפני "צער העולם" (Weltschmerz), ולכן הפנייה אליה נטועה בהקשרו של הלך רוח שלילי ומורבידי. רבים מן המבקרים והחוקרים שעסקו ביצירתו של גנסין הצביעו על מרכזיותה של עמדה אירונית זו בכתביו. אלו מהם שהכירו את גנסין עצמו אף הדגישו כי אחד מסימני ההיכר הבולטים שלו היה היחס האירוני, כפול הפנים, הקר ובכל זאת האמפתי כלפי זולתו, יחס ביקורתי, מסויג וקשוב הנמנע מגילוי ישיר ופשוט של רגש. אחיו של הסופר, השחקן מנחם גנסין, מתאר כיצד גם על ערש מותו שמר אורי ניסן אמונים לרטוריקה האירונית; כשהבחין, למשל, כי מעיל הפרווה החדש שלו מוטל על הרצפה, פנה אל מנחם ואמר לו: "קח ותלה את ירושתך. מדוע אינך שומר עליה?".¹³ צילה (ציליה) דראפקין, המשוררת היידית שאהבתה

11. החל ממחשבת העולם הקלאסי ועד סמוך לרומנטיקה נתפסה האירוניה כאמצעי טרזי והעיסוק בה התמקד במופעייה המקומיים. באנציקלופדיה הצרפתית משנת 1765 האירוניה עדיין מוגדרת כצורת ביטוי שבמסגרתה הכוונה הפוכה לדברים הנאמרים במפורש, וראו Ernst Behler, "The Theory of Irony in German Romanticism", in Frederick Garber (ed.), *Romantic Irony*, Akademiai Kiado, Budapest 1988, p. 48. הרומנטיקה הרחיבה והעצימה את משמעותה של האירוניה. על פי שלגל, האירוניה היא ביטוי למתח המתמשך והדיאלקטי המתקיים ביצירות ספרות בין רפלקסיה, שיש בה ממד אינטלקטואלי מובהק, לבין פתיחות, פגיעות, חשיפה ובלתי אמצעיות. ארנסט בהלר מסיק בהקשר זה כי אירוניה, כפי שמציג אותה שלגל, היא ביטוי מובהק לרומנטיקה, השקועה בשאלת הניגודים שבין רגש לאינטלקט, בין ספונטניות לרפלקסיה, בין תשוקה למחושבות ובין התלהבות לספקנות, ומשתמש בביטוי "ספירלה מנטלית" כדי לתאר את הדינמיקה האירונית במחשבה הרומנטית, שבה התודעה נעה בין חוויות נאיביות לבין רפלקסיה עלייה; התודעה כמו צופה בתשוקותיה שלה ובה בעת מתפכחת מהן ומעקרת אותן מזיקתן אל הטוטאלי והאינסופי.

12. שלגל, שהעניק לאירוניה מקום מרכזי במחשבתו על הספרות, ביקש לעגן את דינויו על האירוניה בהקשרה הקלאסי המקורי: "הפילוסופיה היא מכורתה האמיתית של האירוניה" (פרידריך שלגל, פראגמנטים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1982, עמ' 10). הוא ראה בה מרכיב חיוני בתהליך ההשגבה של חוויית הקיום והגדיר אותה כבעלת "יופי לוגי" (שם). בכתביו המוקדמים ייחס שלגל לאירוניה ממד אופטימי והומוריסטי; בכתביו המאוחרים הוא נמשך ליסוד האפל, הדקדנטי והמלנכולי שלה ותיאר אותה כתוצר של ההתנגשות הבלתי נמנעת בין אינסופיותה של התשוקה לבין סופיותם של החיים.

13. מנחם גנסין, "קטעי זכרונות", במעלה: עיתון הנוער העובד, 7, "יא בניסן תרצ"ג, עמ' 5.

לגנסיין והשימוש ללא היתר שעשה גנסיין בשירה נידונו במחקר,¹⁴ מתארת את היחסים אֵתו, שכללו חום וקרבה אך גם חמקמקות מצדו של גנסיין ושמירה מתמדת על מרחב פנוי ממחויבות:

לאהוב את גנסיין היה כמו להיות מאוהבת בבלתי־אפשרי, כמי שנושאת עמה חלום־תמיד. אפשר שאני הייתי אחת ויחידה שלא נשברה ממשא כזה [...] לאהוב את גנסיין היה כמו להיות תלויה בין שמים לארץ, כמו לחיות בין חלום למציאות [...] היה בו בגנסיין קשב בלא שיעור כלפי בני־אדם. היה אוהבם, מבין להם, היה יוצר אותם מחדש בתוכו. מבטו היה מתמלא חיות לשמע חוויותיהם. היה צוחק בשמחתם ובוכה חרש לעוצבם, בדרכו המסתורית, העלומה. הבריות אהבוהו כְּאֶהֱבֵאל ביקשו את פניו. נשים היו נושקות את עקבות צעדיו.

יותר מדי בני־אדם אהב מכרי שיוכל לאהוב אחת.¹⁵

חברו ואוהבו של גנסיין, ברנר, עומד גם הוא על היסוד הכפול והמתעתע באישיותו: "הנה אורי ניסן גנסיין, אותו בעל הנפש ההומיה והקרה, אשר זה דרכו מאז, להיות רוצה להעלים ולגלות כאחד [...] ונפשו הקרה, הערומה והמתרשמת לרגעים, של אורי ניסן גנסיין רוצה דווקא באי פשטות ובכיסוי..."¹⁶ זלמן שניאור מתאר את הפגישה הראשונה שלו עם גנסיין במהלך אירוע חברתי במילים הבאות: "לצעיר זה היו שערות ארוכות וישרות של צבע האפר הרך, עיניים כחולות־ירקרקות, לא גדולות, שקועות תחת מצח גבוה ובכות בהירות; אלו היו עיניים נבונות ואורבות קצת וחושדות קצת ומלגלות קצת ועושות רושם לא נעים במקצת ברגע הראשון, ככל זוג עיניים החודר יותר מדי אל אותם התאים, שאתה מסתיר תמיד מסקרנותם של מכירי יום־יום"¹⁷. מן הפגישה השנייה עם גנסיין, שהתקיימה כעבור חמש שנים, בשנת 1909, נותר בזיכרונו של שניאור צחוקו המוזר של גנסיין: "והה־הה־הה. שוב אותו הצחוק. ואולם עתה נשמע לי בצחוק נובע זה כעין בכי רחוק ועצור של ילד מתפייס. ומאז הייתי צד תמיד בצחוקו של גנסיין מעין הד של בכי כבוש. צנורות השחוק והבכי היו כנראה קרובים מאד זה לזה בפנימיותו של גנסיין. ובהיפתח בקושי הצנור האחד, היה נפתח מעט, באופן אימפולסיבי, גם השני..."¹⁸ שניאור קושר בגלוי בין אישיותו ואופיו של גנסיין לבין כתיבתו ומזהה בכתיבה את אותו מתח ניגודי ומתעתע בין משחקיות והשתוקקות לבין זהירות, רפלקטיביות ופיכחון,

14. הראשון שהצביע על העיבוד שערך גנסיין בנובלה "אצל" לשירה של דראפקין היה מנחם פוזנסקי במאמרו "מוטיבים גנסיניים", אורלוגין, 6, 1952, עמ' 29-38, וראו בעניין זה גם שלמה צוקר, "מבוא לזכרונות צילה לויין דראפקין על א.ג. גנסיין", בתוך דן מירון ודן לאור (עורכים), אורי ניסן גנסיין: מחקרים ותעודות, מוסד ביאליק, ירושלים 1986, עמ' 398-402, וכן דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2004, עמ' 72-85.
15. צילה לויין־דראפקין, "זכרונות על א.ג. גנסיין", בתוך מירון ולאור (עורכים), אורי ניסן גנסיין, שם, עמ' 403-404.
16. י"ח ברנר, "קטעים על גנסיין", בתוך לילי רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסיין: מבחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל־אביב 1979, עמ' 38.
17. זלמן שניאור, "אישיותו וכשרונו", בתוך רתוק (עורכת), שם, עמ' 44.
18. שם, עמ' 46.

ששלגל מתארם כנשמת אפה של האירוניה.¹⁹ את הנובלה "בינותיים" מגדיר שניאור כספוגה [...] אירוניה הדקה מן הדקה [...], עם כל השירה הרבה הגרעינית הצפונה בכל שורה: 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".²⁰

העמדה הסוערת ובה בעת מרוחקת, ביקורתית ולגלגנית, אפיינה אפוא, לדברי בני התקופה, את אישיותו ואת כתיבתו של גנסיין. גם ביצירות המוקדמות וגם במאוחרות נקשרת העמדה האירונית הזאת בחיים הארוטיים של הגיבורים, ובכולן היא מתגלה במלוא חריפותה כשהיא ממוקדת ביחסים האינטימיים עם נשים. מתוך העמדה האירונית, התשוקה למגע ארוטי מצטיירת ככוח חיוני שמן ההכרח להיענות לו אך בה בעת הוא זר ומזוי; האירוניה מתגלמת בכפל הפנים של התשוקה שיש בה יסוד טרנסצנדנטי העומד במתח ניגודי עם סופיות החיים. התשוקה מפעילה את הגיבורים, ועם זאת הם נותרים לעתים קרובות מנוכרים כלפי מושאיה הקונקרטיים. כך הדבר למשל אצל אוריאל אפרת בנובלה "בטרם", שנדמה כי הוא מייחל

19. שלגל מטעים כי "האירוניה הסוקרטית היא העמדת פנים בלתי רצונית ועם זאת מכוונת לחלוטין. בלתי אפשרי לחקות אותה או לחשוף אותה. עבור מי שלא אוהז בה היא תיוותר לעולם בגדר חידה [...] היא לא נועדה להונות איש פרט לאלו המייחסים לה כוונות מפקפקות ונהנים משוכבותה המענגת בלעגה לכולם או כועסים כאשר הם חושדים שגם הם בין קורבנותיה" (מצוטט אצל בהלר, "The Theory of Irony in German Romanticism", לעיל הערה 11, עמ' 52).

20. שניאור, "אישיותו וכשרונו", לעיל הערה 17, עמ' 48-49, ועמדו על כך גם רבים מן המבקרים והחוקרים שעסקו ביצירה זו: דוד אריה פרידמאן קובע כי "יק אותה האיש שיכיר את ה'ירידה' (הדקדנס) שבחיים העבריים הצעירים ויתקרב קירבה נפשית לה'ירוד' הנוגה והאצילי שחונן בכשרון אמנותי לא-מצוי ובשירה אמיתית – רק זה האיש ידע את מקור החלומות העצובים המרחפים ע"פ יצירתו של גנסיין" (דוד אריה פרידמאן, "חשאיית", [יוסף חיים ברנר (עורך)], ה'צדה: קובץ זכרון לא.ג. גנסיין, דפוס "אחדות", ירושלים תרע"ד, עמ' 129); ש. הומלסקי נוקק אף הוא למושג "דקדנס" בכואו לתאר את כתיבתו של גנסיין: "גנסיין, בנה של תקופת הדיקדנס שלנו, קרוב ברוחו ובמהותו הפנימית יותר לנושאי הרומנטיקה הנצחית מאל בני הדיקדנס הזמניים [...] על פי גנסיין – אין ערך לחיים ואין שום מהות לחיים" (ש. הומלסקי, "א.ג. גנסיין – בשנה העשירית למותו", בתוך רתוק [עורכת], אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 16, עמ' 83-84); לחובר מדגיש את טבעו הכפול של גנסיין כאדם "בעל תכונות נפש, הנלחמות זו בזו" וכמספר שגיבוריו "שואפים הם ומתייאשים, חולמים ומקיצים ושוב שואפים ושוב מתייאשים ושוב חולמים ושוב מקיצים", וכן את המודעות העצמית הערה של גיבוריו ואת הזרות העצמית העמוקה המכרסמת בהם (פישל לחובר, "א.ג. גנסיין", שם, עמ' 56); רחל כצנלסון-שו"ר קובעת כי ביצירתו של גנסיין יש אירוניה עמוקה: "איש שלום היה ברנר – וגנסיין איש מלחמה. ברנר הוא כולו ברנר כשהוא מפוים, וגנסיין – כשהוא בונה והורס. הוא היה זורק מבט, אשר כחכת דיגינים העלה לפניו תמיד את המגוחך יחד עם הנעלה" (רחל כצנלסון-שו"ר, "אורי ניסן גנסיין – פרק בליריקה", שם, עמ' 89); לאה גולדברג מצביעה על ההומור הנגוע בייאוש, שאיננו מעיד על פיוס עם החיים כי אם על רשעות קלה ועל מרחק: "לא תמיד זהו ההומור של עין טובה, ועל פי הרוב הוא ההומור מיואש במקצת, אבל יש כאן איזה צליל המתנגן מאחורי הדברים, האומר, אולי, כי עולם זה שהדון-קישוטים בזעיר אנפין מהלכים בו איננו ראוי תמיד לדמעה, אך תמיד ראוי הוא למעט צחוק" (לאה גולדברג, "על ההומור ביצירתו", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל-אביב 1976, עמ' 84).

להשביע את הרעב המיני שלו ויחד עם זאת לנתק עצמו מכל מגע רגשי עם האשה שבה הוא חושק. האירוניה של המספר משמשת אותו כדי להטיל ספק באותנטיות של רגשותיו של הגיבור ולחשוף את הזיוף שבהם ואת השקרים המאפשרים לו להוליך את עצמו שולל. ואולם, מכלל זה יוצא כאמור הסיפור הארוך "בבית סבא", שאינו מתאפיין לא בזיקה אירונית של המספר כלפי גיבורו ולא בזיקה אירונית של הגיבור כלפי דמויות אחרות.²¹ האירוניה נדחקה אל שוליו ולא נתפסת בו כפריזמה הדומיננטית להתבוננות במתחים הארוטיים והקיומיים של הדמויות. לפיכך, התמיהה בדבר גניזתו של הסיפור נכרכת כמעט מאליה בסוגיית הוויתור החריג על האירוניה ובשאלה מהו השכר שחשפה הכתיבה הלא-אירונית ואשר הוביל את גנסיין לוותר על פרסום הסיפור ולחזור בסיפוריו המאוחרים אל העמדה האירונית שאפיינה את כתיבתו המוקדמת.

ספרו הראשון של גנסיין, צללי החיים, שראה אור, כאמור, בשנת 1904, איגד שלושה סיפורים שנכתבו בשנים 1903-1901: "ג'ניה", "מעשה באותלו" ו"שמואל בן שמואל". לכאורה, הסיפורים שונים זה מזה, והדמויות המוצגות בהם נטועות בהקשרים חברתיים ומעמדיים רחוקים זה מזה: "ג'ניה" מתמקד בהוויית העסקנות הציונית הקרתנית שמספקת הסוואה קלושה לרחפים מיניים שאינם ניתנים למימוש, "מעשה באותלו" עוסק בהווי החיים של סטודנטים יהודים ובהתנסויות המיניות של אחד מהם, ו"שמואל בן שמואל" מתרחש בעולם כפרי ומתמקד בגיבור יהודי גס ויצרי הנוטה להתבוללות, שמיניותו חזיתית ודוחה. אך למעשה, שלושת הסיפורים חולקים תמה משותפת: שלושתם סובבים סביב התשוקה המינית ככוח המניע בחיי הדמויות, ובניסוחו של מירון: "הנקודה העיקרית, המשותפת לשלושת הסיפורים הכלולים בו: הארוס בעיקומו ובסילופו".²² תגובות המבקרים בני הזמן על קובץ הסיפורים הראשון של הסופר הצעיר נעו בין אדישות פושרת לבין שלילה גמורה,²³ אולם היצירה הבאה שגנסיין פרסם, הנובלה "הצדה", חוללה מפנה בהתקבלותו בקהילת הספרות העברית של ראשית המאה. העורך והסופר דוד פרישמן, שבחל בספר הראשון, התפעל בלהט מן הפואטיקה החדשה שנגלתה לו בנובלה, והתלהבותו פעלה את פעולתה: סביב כתיבתו של גנסיין התגורדה קבוצה של קוראים פעילים שראתה בו סופר מגובש שהבליח יש מאין אל בימת הספרות העברית. כחלק מתהליך הקנוניזציה של גנסיין נדחקה לצד יצירתו המוקדמת, שנתפסה ככוסרית, וגנסיין הוכתר כיוצר בשל ומתוכם המתאפיין בסגנון ובהגות מובחנים וחריגים.

מירון ביקש להפריך את מיתוס ההבלחה הפתאומית של גנסיין כסופר בשל שיצירתו המוקדמת לא העידה על זו המאוחרת. בניסיון להציג את גנסיין כסופר שגרעיני יצירתו הבשלה נוכחים כבר בסיפורי הבוסר הריאליסטיים שלו מכנה מירון את הסיפור "בבית סבא", שנכתב

21. גם בסיפור הקצר "סעודה מפסקת", שנכתב בסמיכות זמנים לסיפור "בבית סבא", נדחקה האירוניה אל השוליים. רבות מן ההבחנות הנוגעות ליחסי המספר והגיבור ב"בבית סבא" תקפות גם לסיפור זה, וראו להלן, הערה 32.
22. מירון, חחים באפו של הנצח, לעיל הערה 1, עמ' 31.
23. וראו ברדיצ'בסקי, "בספרות היפה (צללי החיים)", הזמן, ב, 1905, עמ' 256-258; דוד פרישמן, "צללי החיים", הדור, ב: 11-12, תרס"ד, עמ' 31-34. ראו גם לילי רתוק, "מבוא: יצירתו של גנסיין בעיני הביקורת", בתוך הנ"ל (עורכת), אורי ניסן גנסיין, לעיל הערה 16, עמ' 7-35.

מיד לאחר סיפורי הקובץ הראשון, "הכתם העיוור" בהערכת גנסין,²⁴ וכדי לפתוח צוהר להבנה מרוקדת יותר של יצירת גנסין הוא מבקש "להסיר את הכתם", כביכול, ולהרחיב את ההתבוננות בסיפור המשמש, לדעתו, כחוליית ביניים הקושרת בין שני חלקי יצירתו של גנסין. על פי השערתו, כמה מן הדמויות בנובלות המאוחרות, כמו דמותו של אוריאל אפרת בנובלה "בטרם", פותחו מתוך משק הדמויות בסיפור "בבית סבא": "אוריאל אפרת הנער, כפי שאנו למדים עליו מתוך הרהוריו של אוריאל הבוגר, דומה לשמואל של 'בבית סבא'. [...] פיניה דומה מאד לאוריאל אפרת בהווה הסיפור של 'בטרם'".²⁵ יתרה מזאת, לטענת מירון, שייכותו של "בבית סבא" הן לקורפוס המוקדם של גנסין והן לקורפוס המאוחר אינה מתמצה רק בפיתוח דמויות שגרעין מצוי בסיפור הדחוי אלא גם בפיתוח היבטים תמאטיים ומבניים וביסודות דיאלוגיים-תיאטראליים הנמצאים כבר בסיפור זה ושבים ומופיעים בנובלות. לעומת מירון, שעסק בהרחבה בזיקות שבין מאפיינים תמאטיים, פואטיים וסגנוניים בסיפור "בבית סבא" לבין מאפיינים אלה ביצירות אחרות של גנסין, נראה לי חשוב לא פחות לעמוד על ההבדלים בין הפואטיקה של גנסין בסיפור הגנוז לבין זו של היצירה המאוחרת, וליתר דיוק, על הלקחים שגנסין הפיק מדחיית הסיפור, ובכך להצביע על הדינמיקה הדיאלקטית של המשכיות לעומת גניזה ושינוי שהתרחשה ביצירתו של גנסין בעקבות כתיבתו – ודחייתו – של הסיפור "בבית סבא".

"בבית סבא": המיניות בגילוייה הבוסריים

"בבית סבא" הוא סיפור חניכה העוקב אחר התבגרותו של הנער שמואל, צעיר גיבורי של גנסין. שמואל הוא "נער בר-מצווה", והעלילה מתמקדת בתהליכי גילוי מיניותו. עם זאת, אף על פי שהוא שרוי בקונפליקט פנימי, כיאה לגיבור הנמצא בעיצומו של תהליך התקבלות אל תוך הסדר המשפחתי והחברתי, שמואל אינו מצוי במצב של נתק חריף או פיצול, כמו רבים מגיבוריו המאוחרים והמבוגרים יותר של גנסין – נחום חגזר ב"הצדה", נפתלי ברגר ב"בינותיים", אוריאל אפרת ב"בטרם" ואפרים מרגלית ב"אצל". אדרבא, הוא מוצף רגשות וחרדות, והעודפות מקשה עליו לשלוט בהם ולווסתם. בגרסתו הראשונה נכתב הסיפור בגוף ראשון,²⁶ אך בגרסתו הסופית הוא מובא בקולו של מספר שנקודת מבטו מזדהה עם זו של הגיבור ללא מרחק וביקורת. הקרבה הגדולה ונטולת הבקיעים בין המספר לגיבור ניכרת במיוחד בהיעדרה המוחלט של התבוננות מרוחקת בעוצמתו המבהילה של הדחף המיני, המעסיקה את הגיבור. עוצמה מבהילה זו מאפיינת גם היא את חריגותו של הסיפור בנוף יצירתו של גנסין, שכן התשוקה המינית מתגלה לגיבור הצעיר בדרך גולמית ובלתי מעובדת, הגילוי מעורר בו זעזוע קשה – והטלטלה המינית מביאה אותו עד לאובדן הכרה ושיתוק ומשם להתפרצות אלימה,

24. מירון, חכים באפו של הנצח, לעיל הערה 1, עמ' 71.

25. שם, עמ' 95.

26. אורי ניסן גנסין, 'קטעים מן העיזבון', מחברות לספרות, כרך ד, מחברת ג-ד, אוקטובר, עמ' 102-107.

על סף ניסיון אונס. השפה הפואטית הלא-אירונית ודרכי העיצוב הממחישות את התפרצות המיניות יוצרות העצמה פאתטית וריגושת שאינה מופרת באמצעות חשדנות אירונית. גנסין אמנם שלט בשפה הגרמנית (ויעיד על כך תרגומו לסיפור "בימי שבתי צבי" מאת יעקב וסרמן),²⁷ אך ככל הנראה לא הכיר את כתיבתו של זיגמונד פרויד ולא התוודע לתיאוריה שלו על המיניות. מכל מקום, "בבית סבא" נחתם ונשלח לפרסום ב־1904, ואילו חיבורו הגדול הראשון של פרויד על המיניות, "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות", ראה אור רק בשנה שלאחר מכן. עם זאת, גם הסיפור של גנסין וגם התיאוריה של פרויד שותפים להכרה, הרדיקלית לזמנה, בדבר היעדרו של קשר אינהרנטי בין התשוקה המינית לבין מושאה. על פי תיאוריית היצרים של פרויד, היצר המיני קודם לאובייקט שאליו הוא מופנה, ומעצם טבעו הוא מתאפיין בדינמיות המאפשרת לו לנדוד מאובייקט לאובייקט. רק לאחר התנסות ילדית בעונג גופני מדומיין וממשי מסוגים שונים – פסיבי, אקטיבי, אוראלי, אנאלי, אינוורטי – ובהשלכות הנפשיות שיש לריגושים הגופניים, שעשויים לקבע את המיניות, מתייצב הדחף המיני ומופנה לעבר אובייקט "נכון", כמושגיו של פרויד המוקדם: אדם שאיננו אבא או אמה והשייך למגדר המנוגד לזה של הסובייקט. עם זאת, מצבי הביניים הרבים בין מיניות הנתפסת כ"פרוורטית" למיניות המכונה "נורמלית" מעידים, כך טוען פרויד, על מגוון גדול מאוד של אפשרויות לבחירת האובייקט המיני ועל מגוון גדול לא פחות של פעילויות המשמשות להשגת הסיפוק המיני, ועל אלה יש להתגבר בתהליך מורכב וארוך של התפתחות.²⁸ בשונה מפרויד, גנסין, כמוכן, לא עסק בניסוח תיאוריה על מאפייניה של המיניות הילדית, אולם הוא העמיד במרכז סיפורו נער שגילוי המיניות משבש את מושגיו על עצמו ועל העולם, מעורר בו ריגושים בלתי נסבלים עד כדי אובדן הכרה ומוכיל אותו להפעלת כוח אלימה. כדי להבין מה גורם לנער שמואל להתעלף, ובהמשך לכך לנסות לכפות עצמו על בלומה, בת דודו, יש לעקוב אחר האופן שבו הוא חווה את עצמו כמי ש"מותקף" על ידי הדחף המיני הפועל מתוכו אך עם זאת מנותק ממנו, כביכול.

הסיפור נפתח בתיאור חזרתו של שמואל מבית הכנסת אל בית סבו, רב העיר, בעיצומה של סופת שלגים עזה המטשטשת את הראייה. לפתע, מתוך האפלה והקור, מתגלה לנער דמותה של "ארמית נושאת-מים על כתפיה" שפניה "עטופים במטפחת-צמר פשוטה" ושוקה ה"צחורה-אדמדמה ורכרכה" מציצה מתוך שמלתה (עמ' 79).²⁹ "ארמים" הוא כינוי יהודי-ספרותי לנוצרים, אך כאן בחירת המילים טעונה קונוטציות מיניות ונקשרת למימרה המשנאית

27. יעקב וסרמן, בימי שבתי צבי: סיפור, תרגם מאשכנזית א.ג. גנסין, הוצאת חברת "אחיספר", ורשה-ברלין תרע"ג; נדפס שוב בתוך כל כתבי אורי ניסן גנסין, כרך ב, לעיל הערה 1, עמ' 337-407.

28. זיגמונד פרויד, "שלוש מסות על התיאוריה של המיניות" (1905), מיניות ואהבה, מגרמנית: דוד זינגר, עם עובד, תל-אביב 2002, עמ' 17-97. הרדיקליות של רעיונותיו של פרויד על המיניות הילדית ועל תהליכי ההתפתחות של המיניות הנורמטיבית ניכרת היטב בתגובות על חיבור זה בקהילה המחקרית בת זמנו. פיטר גיי מציין בביוגרפיה של פרויד כי "אלה שביקשו להוקיע את פרויד כפאנסקואליסט שטוף זימה זכו כמוכן בשפע תחמושת טרייה לסילופיהם לאחר שפרסם את שלושה מסות על התיאוריה של המיניות" (פיטר גיי, פרויד: פרשת חיים לזמננו, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, דביר, תל-אביב 1993, עמ' 164).

29. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון המקור מפנים כולם לסיפור "בבית סבא", כל כתבי אורי ניסן גנסין, כרך א, לעיל הערה 1.

"הגונב את הקסוה [ספל, בויך], והמקלל בקוסם, והבועל ארמית – קנאים פוגעים בו".³⁰ סיפור פנחס וזמרי, שבו פנחס מעניש את זמרי ואת האשה המדיינית שפיתתה אותו והורג את שניהם ללא משפט, משמש לחז"ל כמודל ראוי. שמואל חש בתשוקה האסורה המתעוררת בו כלפי האשה הזרה אך בה בעת הוא גם נזכר בעונש הצפוי למי שמממש את תשוקתו האסורות. הקונוטציה המשנאית מובילה אותו להיזכר בארמית אחרת, אודוטיה, גויה של שבת שפעם היה בביתה: "איכרה בריאה ויפה מגלה לו בחיבת־עדנים מקצת שוקה הצחורה־רכרכה ומושכת והוא מתנפל עליה ומחבקה ומנשקה..." (שם). האסוציאציה המוליכה מן הארמית המתגלה בשלג אל זיכרון המגע עם אותה גויה של שבת חושפת בפני שמואל את מרדנותה של התשוקה המינית, ה"נודדת" מאובייקט לאובייקט.

ליב'ל אפיקורס, בן גילו ושנוא נפשו של שמואל, הצועד אף הוא בשלג, מבחין במבטיו מלאי הערגה של שמואל המופנים כלפי ה"ארמית" ויודע לפענח אותם, והוא משתף את שמואל בהשקפת עולמו, לפיה הארמית באה לעולם כדי לעורר יצרים ולספקם: "עינא ולבא, שמואל... ברית כרותה, אָ? ... חַה־חַה... ושואל אנוכי אותך – אמור־נא לי, חכם שלי, אם תדע: ארמית זו, למה איפוא באה לעולם? אָ?" (שם). ההכרה שליב'ל מעניק למשותן של התשוקות מציפה לפתע את שמואל באהבה ואף בתשוקה כלפי ליב'ל עצמו: "תחת לוח לבו הרגיש פתאום שטף של חמימות והוא נבהל ויפחד לגלות לעצמו את תשוקתו הכבירה, שתקפתו פתאום, לאמץ את ליב'ל זה אל לבו בחזקה, בחזקה..." (עמ' 81).

בהגיעו לביתו שמואל מלטף בבלי דעת את מטפחת הצמר הרכה של בת הדוד, בלומה, הדומה למטפחתה של הארמית שנתגלתה לו בסופת השלגים: "את לבו טפח איזה רגש של פינוק־עדנים ועשתונותיו נבוכו. הוא הרים מבלי־כוונה את קצה המטפחת אל פניו והתחיל מעביר את ציצייתיה על לחיו המפשרת. לבו תסס בו; אך פתאום נבהל וירף. מבטו נפל על בלומה וממנה על פינה" (עמ' 85). נדידתה התזזיתית של התשוקה מן הארמית אשר בשלג אל זיכרון מגעה של אודוטיה, משם אל ליב'ל וממנו אל בת הדוד בלומה, נחוות על ידי שמואל כחידה גדולה. כל מושאיה נקשרים בחציית גבולות – של דת (נשים "ארמיות"), של הטרוסקסואליות (תשוקה למגע חם עם נער בן גילו) ושל טאבו משפחתי (דחף למגע אינטימי עם בת הדוד). מושאי תשוקתו של שמואל אינם מקריים, ועם זאת, התנודה ממושא למושא מסמנת יותר מכול כמיהה עצומה לפורקן, התרה בקופצניות עצבנית אחר אובייקט.

עוצמתה של התשוקה המחפשת לה אובייקט מלווה בתחושת רדיפה מייסרת הנקשרת בדמותו של הסב הסמכותי: "עבירה גוררת עבירה. הוא התחיל מהרהר אחרי תורה שבכתב... הרהורים כאלה – לו ידע סבא..." (עמ' 79). הכניעה ליצרים מטלטלת את שמואל ומזעזעת עליו את עולמו. הוא מתכסה זיעה קרה, נתקף חרדה, נבהל ומתענה. ראשו כבד עליו וגוש של עופרת מתיישב בלבו. המשבר מגיע לשיאו בעקבות חילופי דברים בינו לבין הסב, הגוער בנכדו ומעמידו במבחני בקיאות ואף סוטר לו בחזקה על לחיו:

– הרהורי־עבירה! – הוא מרים פתאום את קולו באיזו נגינה רועדת ועיניו מבריקות
רגע אל עבר שמואל – קָי! – הוא גומר בנויפה.
– קָ... קשים מעבירה! – חוטף שמואל וגומר בחרדה פתאומית.

30. סנהדרין ט, ו.

– אלא שתינוק אתה! – נאנח הזקן ונשתתק.
סבא יונק רגע את מקטרתו כשהוא מסתכל בפני שמואל. פתאום נרתע הלז ונדהם רגע.
כאילו מאיזה מרחק הגיעה לאזניו גערת-סבא:
– והא לך, שקץ...
ותיכף ניטשטשו בעיניו פני סבא, שהשתפכו יחד את הכתם השחור של החלון נכחו,
והוא הרגיש, כי לחיו הרופסת ניצתה ממכה עצומה. (עמ' 89)

קביעתו הנחרצת של הסב כי הרהורי עבירה קשים מעבירה מטילה צל כבד על יכולתו של שמואל להבחין בין העולם הפנימי, הרווי תשוקה מטלטלת, לבין הקיום המוסרי, הנבחן לכאורה במעשים של ממש. הפרשנות המקובלת של חז"ל לביטוי "הרהורי עבירה" קושרת הרהורים אלה לענייני אישות ומיניות. גם רש"י בפירושו לתלמוד הבבלי, ובעקבותיו הרמב"ם במורה נבוכים, מפרשים את הביטוי בזיקה לתאוה, לניאוף, להשחתת זרע ולזנות.³¹ דרישתו של הסב ששמואל יחזור בקול רם על הקביעה כי הרהורי עבירה קשים מעבירה מעצימה את המתח המייסר את שמואל, שגופו וראשו מלאים וגרושים "הרהורי עבירה". בחירתו של הסב דווקא בפסוק זה מלמדת כי הוא מבין היטב מה מעסיק את נכדו. העימות הגלוי בין השניים והסטירה המכאיבה בסופו נועדו להמחיש ואף לחדד לשמואל את חומרת מצבו. שמואל, שממילא אינו מצליח להפריד בין הלחצים והקולות הנשמעים מתוכו פנימה לבין אלו שמקורם מן החוץ, נדהם לגלות שהסב כמו מגיב ישירות למחשבותיו; אפילו הרהורים, שמקומם במרחב הנפשי הפנימי, חשופים בפניו.

כזכור, העמדה האירונית, המעוצבת כעמדה נפשית של המספרים והגיבורים המבוגרים ביצירות המוקדמות והמאוחרות של גנסיין, משמשת לגיבורים כמנגנון מיסוך פנימי: היא מאפשרת להם גם להרהר הרהורי עבירה ולעשות מעשים "אסורים" וגם להיותר (לפחות לכאורה) שווי נפש, לא לסבול מרגשות אשמה ולא לייסר את עצמם בשל הרהורים אלה. שמואל, לעומתם, הגיבור הצעיר של הסיפור "בבית סבא", אינו מצויד בכישורים אירוניים המאפשרים מיסוך. אולי משום כך, הדרך היחידה הפתוחה בפניו בניסיונו להתמודד עם המתח הפנימי הבלתי נסבל היא לאבד את הכרתו. שמואל, המוצף תשוקות ואשמות ואינו מצליח לווסת את המתח ולהתוות לעצמו גבולות מוגדרים בין פנים לחוץ, מתעלף וחולם חלום, והחלום שב וממחז לעיניו את הדרמה הנפשית שממנה ביקש להתנתק באמצעות העילפון.³² בתחילת החלום מנסה הארמית לפתות אותו ומגלה לו את שוקה – הפעם אדממה-טהורה – והוא, מצדו, מנסה ללכוד

31. פירוש רש"י ליומא כט ע"א; רמב"ם, מורה נבוכים, חלק ג, פרק ח.

32. תגובה דומה מתרחשת בסיום הסיפור "סעודה מפסקת", שנכתב גם הוא ב-1904 וגם בו לא נפער מרחק אירוני בין הגיבורה היתומה מאם, גיטל, נערה בעלת יומרות אינטלקטואליות, לבין המספר. גיטל קרועה בין אהבתה לאביה לבין הידיעה כי עליה להיפרד ממנו ומאורח חייו המסורתי כדי לסלול לעצמה את דרכה-שלה בחיים, וכשהמתח הנפשי שבו היא נתונה מגיע לשיאו היא מאבדת שליטה על גופה: "החלון, אשר נגדה, נדמה לה רגע למרובע שחור בכותל הלכן, והיא נפלה אחורנית על הספה באנחת רעל חנוקה..." (כל כתבי אורי ניסן גנסיין, כרך א, לעיל הערה 1, עמ' 129). גם בסיפור לא-אירוני זה, כמו בסיפור "בבית סבא", העודפות הרגשית מובילה לשיתוק ולאי-הכרעה, כתגובה ספונטנית המלמדת על מצוקה; וראו על כך גם אצל מירון, חחיים באפו של הנצח, לעיל הערה 1, עמ' 119.

אותה "וכולו רועד ונחנק מתאווה" (עמ' 117). אז מגיח לִיב'ל, במפתיע – כפי שצָץ במפתיע מתוך השלג בעת ששמואל חזר מבית הכנסת זמן קצר קודם לכן – וגם בחלום שמואל מגיב בעיונות וברתיעה: "והוא מרגיש בלבו דקירה מרה ועמוקה..." (שם). רצף התמונות נמשך: אמו המתה של שמואל צצה לפניו ורומזת לו מן האפלה, בדרך המזכירה את הופעתה של הארמית מתוך השלג ואת הגחתה של בלומה מתוך אפלת הבית כ"תמונת-אשה מטושטשה" (עמ' 102), ואחר כך מתחלפת דמותה של האם בדמותה של בלומה, הבוכה בקול חנוק. התכת הדמויות המעוררות תשוקה בשמואל – לרבות האם המתה, הרומזת לו מן האפלה – מובילה אותו עם התעוררותו מעלפוננו לנסות לכפות עצמו על בלומה:

המיית מוחו הכבד התחילה נובעת במרוצה והוא לא הקשיב את דבריה אך שתה את קולה. כפו, שהוקלה פתאום, התחילה רועדת, החליקה מקווצותיה הרכות-חלקלקות והתחילה מחלקת בכמיהה את גבה הנמתח והחמים, לפתה את מותנה הרעולה ושפתיו הרועדות התחילו מרפרפות על חלקת צווארה הסולד, כשקצות שערותיה הבודדות מדגדגות את לחייו ודוקרות את עיניו.

– בלומה, בלומה – הוא מפטפט בנשימה כבדה ושיניו נוקשות – טוב... בלומה... [...]

הוא התנפל בצמאון אל לחיה הבווערת והתחיל מנשקה ומוצצה בקדחת-עצומה. [...]

שמואל נלחץ בינתיים אליה והתחיל מפרכס על גופה בידיו ומזדרק ברגליו וכובש ומנקר בפניו, כאילו החליט אחת – לבוא אל תוכה ולהיבלע בקרבה ולהתבולל עמה יחדיו. מְחֻזָּהוּ התפרצה מרגע לרגע נהימה עמוקה פראית: – כַךְ... ככה...

בלומה נבעתה פתאום. היא קפצה מן המיטה.

– שמואל! – קראה ולא־קולה.

שמואל פירכס עוד רגע על המיטה, הרים עליה רגע עיניים עכורות אולם תיכף סגר אותן ופניו חוורו... (עמ' 119)

החלום הקודם להתנפלות הבלתי צפויה על בלומה חושף את משאלתו של שמואל, המחוללת את מצוקתו הנפשית. הדרמה הפנימית המטרידה אותו, והמתפרצת בפרכוס אלים, סובבת כולה סביב הדחף המיני הנע מאשה לאשה ומהן לדמותו של לִיב'ל אפיקורס הנועז והנלהב. החלום הלש את שיירי היום ומארגן אותם מחדש באופן מועצם מעיד כי המיניות מגלמת בעיני שמואל דחף לעצמאות לא רק בהקשרים מיניים-גופניים אלא גם בהקשרים רחבים יותר: חופש ממרותו של הסב, חופש ממגבלותיה של הזהות המגדרית ההטרורסוקסואלית, פריצת גבולות המותר בהקשרו של הטאבו המשפחתי ופריצת גבולות בהקשר בסיסי יותר של הכרה בזולת (בבלומה) כסובייקט נפרד ועצמאי. התשוקה לבלומה מתוארת ככמיהה "להתבולל עמה יחדיו", כלומר להתערבב בה, להיות אֵתָה לאחד. אולם התשוקה, שאמנם מכוננת למרד ולחציית גבולות, דוחפת כאמור בעיקר לפורקן; הפליאה על הופעתה והזרות ששמואל חש כלפיה מעניקות לה אופי תוקפני, מנוכר, כשל כוח פולשני הכופה עצמו עליו ופועל בתוכו. לִיב'ל מעורר בשמואל תשוקה מפתיעה למגע פיזי בשל הרצון להידמות לו ולהתמזג עמו, ואילו

הגויה ובלומה נתפסות דרך מטפחת הצמר ודרך איברי גוף נפרדים כביכול זה מזה – לחי, צוואר, יד לבנה, שוק צחורה או אדמדמה. הביתור הסמלי של דמויות הנשים לבגדים ולאיברי גוף נקשר דרך החלום לדמותה המתה של האם ומזהה בין תשוקה למוות. במבט המפצל את הנשים לאיברי גוף ולחפצים יש גם משום התקה של החרדה מנוכחותם של הסב והאב (שניכרת ביניהם זיקה המשכית), מייצגי הסדר והשררה, המופנמים בתוך נפשו של שמואל ומאיימים עליו בגירוש, בסירוס ובהשתקה. דמויות הנשים המפורקות מייצגות מעין פשרה בין התשוקה לבין גינויה. תוקפנותם של האב ושל הסב, שנספגה בשמואל, מועברת בחלום אל אובייקט התשוקה הנשי, ה"מואשם" בכך שעורר את המיניות מרובה. וכך, גם הרהורי העבירה וגם העונש עליהם מופיעים יחדיו, זה לצד זה.

חרדת הסירוס של שמואל, שהתעוררה בעקבות הרהורי העבירה, מתגלמת בחלום בחרדה מפני אובדן הקול: "הוא פותח את פיו ומפרכס לקרוא לעזרה, אך קולו נחבא [...]". (עמ' 118). כל שהוא מסוגל להוציא מפיו תחת הצעקה שברצונו לצעוק הוא נהימה חרישית משונה. החלום מוביל את הסיפור למעין סיום ראשון, הקודם לסיום הממשי, המתרחש למחרת בבוקר בבית הסב ועומד בסימן עזיבתו של האורח, ר' אשר, והשתלטותה החוזרת של השגרה המשמיה. "בבית סבא" אינו מסתיים בפתרון ובהתייצבות; הוא נגמר מבלי לשרטט עבור הגיבור אפשרות לשחרור ממשי מאימת המיניות המטלטלת אותו עד אובדן שליטה. הסיום החותם את "בבית סבא" אינו אלא חזרה מרוככת על סצנת ההתעלפות, כקריסת מתח שאין בה היחלצות וגאולה.

אחרית דבר: הזדהות, חרדות סירוס והכרעות פואטיות

הישגו הגדול של גנסין בסיפור "בבית סבא" הוא בהצגת הדרמה של גילוי המיניות כהתרחשות חיה ורוטטת המתקיימת בזמן הווה. הבחירה לספר סיפור המשועבד כולו להווה חייבה את גנסין לנקז אל תוך פרק זמן קצר של ערב, לילה ובוקר מטענים נפשיים וחוויתיים שנוצרו בתהליך גדוש וארוך. הכוח המניע את הנרטיב הוא המתח בין התשוקה הזרה, ה"מתפרצת" בנפש הגיבור הצעיר לכיוונים שונים, לבין חרדות הסירוס המתגלמות בתוקפנות סימבולית וממשית, בשתקנות וברצון – שאיננו מתגשם – לצעוק ולהשתחרר. העמדה הייחודית של המספר כלפי גיבורו, המתאפיינת באמפתיה ובהזדהות, מאפשרת לו לתווך בין הגיבור לבין הדמויות הסובבות אותו ולקשר בין האירועים המתרחשים בעלילת הסיפור לבין המצע הנפשי החסום והמבוהל של הגיבור שאינו מסוגל לתת לו ביטוי מילולי. חילופי הדברים בין הדמויות נקלטים מתוך המצע הנפשי המבעבע של שמואל, ואף על פי שאינם מוסבים עליו ישירות, הם חודרים מבעד למנגנוני ההגנה שלו ומערערים עליו את עולמו.

ייתכן שערעור זה, הנקשר בגלוי לחרדות הסירוס של שמואל, מספק הסבר נוסף להכרעותיו של גנסין בדבר גורלו של הסיפור. במכלול כתביו של גנסין אין עדות המלמדת על יחסו לסיפור לאחר דחייתו, פרט לאותו מכתב לברנר שבו הביע את אכזבתו מהחלטתו של ביאליק, אולם לאור הדיון שהובא לעיל על הסיפור ועל השינויים שהתחוללו ביצירתו של גנסין לאחר שליחתו לפרסום ודחייתו ניתן להציע, בכל הזדהויות המתבקשת, השערה נוספת בדבר יחסו של גנסין לסיפור הדחוי. השערה זו מצביעה על סיבתיות מרומזת המובילה

מן החרדה שהתעוררה בנער שמואל מפני הסב, האוסר עליו להתמסר למיניותו, אל החרדה שהתעוררה בגנסין עצמו מפני ביאליק, שדחה את הסיפור. נראה כי חששותיו של שמואל מפני כוחו של הסב, המאיים על התשוקה המינית, המבעיתה כשלעצמה, קמו והפכו למציאות בחייו של גנסין כסופר. הסיפור שעניינו גילוי המיניות והחרדות הכרוכות בו הושתק בידי דמות האב הסמכותית ומטילת האימה של ביאליק. ייתכן שגנסין לא היה מסוגל להתגבר על המכה שספג אלא באמצעות התרחקות נפשית ומעשית הן מן הדחייה הטראומטית והן מן האפשרויות הפואטיות שהחלו להסתמן בעת כתיבת הסיפור, ובראשן האפשרות לכונן יחסים אינטימיים, אמפתיים וחמים בין הקול המספר לבין הגיבור. על פי פרשנות זו, האמפתיה וההזדהות עם הגיבור, עם הפנטזיות שעונשן השתקה וסירוס, התגלו לגנסין כעמדה מסוכנת המובילה אותו-עצמו לערטול נפשי. תגובתו של גנסין, שביאליק סירב לאמץ את סיפורו אל חיקו, דומה להתעלפותו של שמואל: גם הוא בחר לנתק מגע עם סיפורו, לגנוז אותו, ויחד איתו לגנוז גם את הכתיבה על גיבורים צעירים שבוסריותם מעוררת הזדהות וחמלה. ואכן, כל גיבוריו של גנסין ביצירות המאוחרות לסיפור "בבית סבא" מבוגרים משמואל, כולם בשנות העשרים והשלושים לחייהם וכולם מתוארים מתוך ריחוק המונע כל הסתכנות בהזדהות-ייתר. על רקע הקריאה בסיפור "בבית סבא" ניתן אפוא להסיק כי האירוניה החרפה שמבטא גנסין, באמצעות המספרים, כלפי הגיבורים בנובלות המאוחרות, משמשת לו גם להגנה מפני ייצוגים מועצמים של תשוקה בעת התפרצותה. עם זאת, גנסין עצמו היה רחוק מלהשתתק או להיכנע בעקבות הדחייה; יחד עם השימוש המגונן באירוניה, המלמד על המרחק בין המספר לגיבור ובין דמות לדמות, הוא מגלה ביצירותיו המאוחרות והבשלות גם את קסמו של המונולוג הפנימי. בנובלות "בטרם" ו"אצל" נמסרים חלקים גדולים מן הרצף באמצעות מונולוגים פנימיים המשתמשים באינטנסיביות בטכניקה המשלבת מספר חיצוני וזרם של תוכני תודעה. את הבחירה לתאר את עולמם של הגיבורים "מבפנים", מתוך זרם של תוכני התודעה שלהם, בדיבור משולב, ניתן אפוא להבין גם כקריאת תיגר על עמדתו של הסב בסיפור "בבית סבא", האוסר על קיומו של עולם פנימי השונה במהותו מזה החיצוני והמאמין כי "הרהורי עבירה קשים מעבירה". האירוניה משמשת אפוא ביצירתו הבשלה של גנסין כמנגנון פסיכו-פואטי המאפשר למספר להתרחק מן הגיבורים אך בה בעת מאפשר להם מרחב נפשי, גם אם מרחב פנימי זה מתבטא, בין היתר, בנתק ובהלעגה עצמית.

עם זאת, זניחת העמדה האמפתית של המספר כלפי הגיבור אינה משחררת את הגיבורים ביצירות המאוחרות מן הזעזוע שבגילוי עצמאותה של התשוקה המינית הבלתי תלויה באובייקט קונקרטי או ביחסים עם סובייקטים שלמים. להפך, גנסין אמנם לא חזר לכתוב על גיבורים צעירים כמו הנער שמואל, והמשברים המעסיקים את גיבוריו המאוחרים והמבוגרים יותר הם אמנם משברי עבר שהשלכותיהם נוכחות בהווה אך שיאם כבר מאחוריהם, אולם כל הגיבורים הללו מתהלכים בעולמם בתחושה של חשדנות או אימה מפני הזיקה שבין אינטימיות למיניות. איש מהם אינו מצליח לחבר את התשוקה המינית לאהבה ולקיים קשר המבוסס על שתייהן ביחד. בנובלות הבשלות גנסין מקיף את גיבוריו המבוגרים בנשים אך אינו מאפשר להם להתגבר על יסוד מנוכר ומנכר המשאיר אותם, ברוח דבריה של צילה דראפקין על גנסין עצמו, תלויים בין שמים לארץ, בין חלום למציאות.