אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

גיליון 05
סתיו 2015

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**
המערכת **אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט**
רכזות 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
נדפס בדפוס אליניר

בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

אורי ניסן גנסין

חמש קריאות ביצירת אורי ניסן גנסין

"תעודתי – הפרכוס":
הערות אחדות על סגנונו המאוחר של גנסין

מיכאל גלוזמן

הֵם יֹאמְרוּ לְךָ כִּי עוֹלָמְךָ אֵינֶנּוּ.
הֵם לֹא יִקְרָאוּךָ. מָה הֵם מְבִינִים!

לאה גולדברג, "אורח"[1]

* מאמר זה מבוסס על הרצאה בכנס שנערך באוניברסיטת ורשה ובאוניברסיטת תל־אביב במארס 2013 לציון מאה שנה למותו של גנסין. אני מודה לפרופ' שושנה רונן מאוניברסיטת ורשה ולעמיתי פרופ' אבנר הולצמן על עזרתם בארגון הכנס. תיאור קצר של הכנס מצוי ברשימתו של אבנר הולצמן, "מנגינת המוות של אורי ניסן גנסין", וראו להלן, הערה 41. אני מודה לחברי ולעמיתי שקראו את המאמר והציעו תיקונים רבים, ובייחוד למיכל ארבל, לאבנר הולצמן וליחיל צבן.

1. לאה גולדברג, "אורח", דבר, 17 באפריל 1936; נדפס שוב בספרה שירים, כרך ג, ספרית פועלים, תל־אביב 1986, עמ' 114.

הנדודים: פוצ׳פ–לונדון–ארץ־ישראל

בקיץ 1906 החל אורי ניסן גנסין לתכנן את נסיעתו ללונדון אל יוסף חיים ברנר. במכתביו מאותה עת, שנכתבו מפוצ׳פ, מהומל ומקייב, כתב לברנר בקרבת נפש על ייאושו: ״מלבד זה כבד עלי עכשו גופי, גופי זה הארוך והדק, כי אין לי מקום בשבילו – ממש״.[2] לתלישות המגולמת בגוף, רומז גנסין, אין מזור והיא אינה ניתנת לריפוי. ברוח מפוכחת הוא מוסיף, לאחר שהוא שואל על עלויות הנסיעה ללונדון, ״בימים כאלה אפשר מאוד ש׳בבוקר לא עבות׳ אחד ׳אעצום את עיני׳ ואשב בעגלה ואבוא ללונדון – אל זאת העיר, שמובטחני, כי גם היא לא תיתן לי מפלט״.[3] המכתבים מתארים לא רק תנועה עצבנית במרחב ואי־שקט נפשי אלא אף רעב ומצוקה חומרית. ״אני הנני קבצן גדול עתה״, כותב גנסין לז״י אנוכי,[4] ובמכתב לש׳ ביחובסקי הוא כותב, בלא כחל ושׂרק, ״אני רעב – ותו לא מידי. בלילה איני מעלה נר וביום אני משוטט ככלב – ומה יש לדעת עוד?״.[5] ב־14 בדצמבר 1906, בעודו מנסה להשיג מסמכים וכסף לנסיעה, כתב לברנר: ״לונדון – לונדון – זה אינו חלום. זה אינו חלום – תרתי משמע. מילא, הרי אני נוסע ללונדון״.[6] לאחר כמה חודשים, במארס 1907, כתב שוב לברנר ותיאר את מסלול הנסיעה הצפוי לו: ורשה, ברלין, אנטוורפן, ולבסוף לונדון. אולם היציאה לדרך לא מילאה אותו שמחה. לפני עזיבת בית הוריו בפוצ׳פ כתב לאנוכי ״בימים האחרונים אוכלתני איזו קדחת מציקה״,[7] ומוורשה כתב לו: ״ולי כה צר, כה צר לי. וכבד, כבד מאוד״.[8]

אף על פי שגנסין שיתף את ברנר בהיסוסיו ובקשייו במימון הנסיעה, התעכבותו הממושכת עוררה בברנר חשש שחברו לא יצליח לממש את תכניתו להגיע ללונדון, ובדצמבר 1906 הוא כתב בדאגה לביחובסקי: ״איה גנסין? לבסוף, אשלח לו אני כסף, אם בידך לא יהיו. אך איהו? הקיבל את איגרתי? הבחיים הוא?״.[9] באותם ימים היה ברנר שקוע רובו ככולו בכתב העת החדש המעורר, שבו שימש כעורך – ביחד עם ר׳ בנימין (יהושע רדלר־פלדמן) – כמזכיר מערכת, כסדר דפוס וכמפיץ. עבודה מאומצת ומתסכלת זו התישה את ברנר, ובואו הצפוי של גנסין עורר בו תקווה לחלוקת הנטל במלאכת העריכה. ברשימת ההספד לגנסין מספר ברנר:

2. אורי ניסן גנסין, כתבים, כרך ג: איגרות, בעריכת שכנא נשקס, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946, איגרת 75, עמ׳ 114–115. התבטאות זו אינה יכולה שלא להזכיר את התבטאויותיו של קפקא בדבר גופו החולה, וראו גלילי שחר, הפצע של קפקא, כרמל, ירושלים 2008. לתיאור נדודיו של גנסין ראו אבנר הולצמן, ״אורי ניסן גנסין בוורשה: תחנה ראשונה ותחנה אחרונה״, גלעד, כד, תשע״ה, עמ׳ 13–24.
3. גנסין, שם, איגרת 75, עמ׳ 115. ייתכן שהמרכאות במשפט זה רומזות לטקסטים ספרותיים עבריים. הביטוי ״בבוקר לא עבות אחד״, למשל, לקוח מסיפורו של ברדיצ׳בסקי ״מחניים״, שהיה קרוב מאוד ללבו של גנסין.
4. שם, איגרת 84, עמ׳ 123; מכאן ואילך, כל ההדגשות בריווח אותיות הן במקור וכל ההדגשות באות מעובה נוספו.
5. שם, איגרת 85, עמ׳ 124.
6. שם, איגרת 88, עמ׳ 127.
7. שם, איגרת 95, עמ׳ 133.
8. שם, איגרת 97, עמ׳ 134.
9. יוסף חיים ברנר, אגרות, כרך א, דבר, תל־אביב תש״א, איגרת 238, עמ׳ 295.

"כתבתי לו בפירוש – זה אני זוכר – לא בשבילך המקום", אולם מיד הוסיף: "אך אם אינך מחכה כבר לכלום ואין לך מה להפסיד – בוא!".[10] וכפי שניסח אשר ביילין דק־ההבחנה, "רק שמאל דחתה. הימין רמזה לו שיבוא".[11]

עם הגיעו ללונדון השתכן גנסין ככל הנראה בביתם של ביילין ואשתו ציפה. ביילין, שלא הכירו טרם בואו, תיאר את התרשמותו ממנו: "בחור חיוור, גבה־קומה ואצילי, נכנס אלי בבוקר של חמה. ראשו הבלונדי חבוי קצת בין כתפיו כמתוך צינה ושפתיו מחייכות. היה כאֵב וביטול כאֵב בבת־צחוקו. כך צוחק איש שנהרס תחתיו גשר והוא נס ונרדף עדיין מהד ההרס והחורבן".[12] אלא שהמפגש המחודש עם ברנר, לאחר שנים ארוכות של ניתוק גיאוגרפי, לא עלה יפה. "מיום ליום גדלה התהום המפרידה ביניהם", סיפר ביילין.[13] אמנם לניכור זה היו מעט סימנים מקדימים, אך דומה שהן גנסין והן ברנר העדיפו לא לראותם. עדות מוקדמת להתרחקות זו הייתה תגובתו של גנסין לחוברת הראשונה של המעורר, שנשלחה אליו לפוצ'פ בדצמבר 1905. לידידו אנוכי כתב גנסין: "מי"ח קבלתי בימים אלה את ה'מעורר' שלו ומכתב מריר־מקוה, כדרכו. מה הוא עושה, הגבר הזה! אלמלא [אילו], לפחות היה נותן דבר שיש בו ממש. אדם מוציא לאור חוברת אגיטציונית, ממש כאיזה בונדיסט אינטליגנטי, ובוחר לה שם אגיטציוני וקורא לזה ז'ורנאל ספרותי ומשליך עליו יהבו ומזה הוא מקוה. אוי, רבוש"ע – ברנר זה! צריך להתאמץ לעזור לו בכל מה שאפשר, אבל – ".[14] לברנר ולר' בנימין כתב לאחר כשבועיים ברוח דומה:

> אחי הטוב,
> גזלנים, יהא הז'ורנל יותר ספרותי ופחות אגיטציוני.
> אני יודע, אני יודע את הכל, גם את אשר לאדם בעל־צורה לא יאה לדעת – ואין איפוא כל צורך להאריך. אנוכי אשלח בקרוב בעד "המעורר". בכלל מיהרתם קצת בדבר זה; אלא שאין צועקים על לשעבר. למצער, צריך יהיה להשתדל שיהא זה דבר שיש בו ממש במובנו הספרותי. אח, מילא אתה – יהודי אתה, אבל רדלר זה! וכי אי אפשר היה שתצא, למצער, חוברת צנומה זו יותר יפה – לפחות יותר יפה? אתה תאמר שוב כסף, כסף; אבל הלא לא תאמר כזאת![15]

האם הבדלי הטעם – הספרותי והאסתטי – הם שטמנו את זרע הניכור? האם היו אלה ההבדלים האישיותיים, שהלכו והתבלטו לאורך השנים? ברנר עצמו העיד ב־1913, לאחר מותו של

10. יוסף חיים ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", בתוך אשר ביילין, ברנר בלונדון: סיפור־זיכרון, בעריכת מנחם פרי, הספריה הקטנה, הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, תל־אביב 2006, עמ' 75. נדפס לראשונה בתוך [יוסף חיים ברנר (עורך)], הצִדה: קובץ־זכרון לא.נ. גנסין, דפוס "אחדות", ירושלים תרע"ד, עמ' 140–145.
11. ביילין, ברנר בלונדון, שם, עמ' 55.
12. שם, עמ' 56.
13. שם, עמ' 58.
14. גנסין, איגרות, לעיל הערה 2, איגרת 41, עמ' 74–75.
15. שם, איגרת 44, עמ' 78. המשפט "גזלנים, יהא הז'ורנל יותר ספרותי ופחות אגיטציוני" כתוב באלכסון בראש המכתב.

גנסין, כי "הן גם אני גם הוא לא ציפינו לכלום מבואו לונדונה, ואף־על־פי־כן כאילו שנינו היינו מרומים... כאילו שנינו קַווה קיווינו כי הפגישה תהא אחרת, כי היחסים יהיו אחרים, כי חיינו יחדיו יהיו אחרים...".[16] הדבר הגיע לידי כך שבימי עבודתם המשותפת בבית הדפוס היו השניים מנוכרים לגמרי זה לזה: "זה עומד בזווית זו ועובד, וזה עומד בזווית זו ועובד, ואֵלם כבד שורר בחדר, כאילו אין האחד מרגיש במציאותו של חברו".[17]

ייתכן שהאכזבה ההדדית מהפגישה המחודשת בלונדון בשנת 1907 הייתה בלתי נמנעת משום שהייתה היפוכה של פגישתם הראשונה בפוצ'פ בשנת 1894. ברנר הצעיר, שחודשיים קודם לכן חגג בר־מצווה, הגיע לילה אחד מקונוטופ לפוצ'פ, "עיירה אוקראינית קטנה ולמודת שרֵפות", כדי ללמוד בישיבה שבראשה עמד הרב יהושע נתן גנסין. באותו לילה פרצה שרֵפה סמוך לבית הרב והלהבות איימו על הבית ויושביו, אך חסידיו של הרב התגייסו להצלת המשפחה ורכושה היחיד, הספרים. "הספרים נערמו על סדינים, נקשרו בהם והושלכו מבעד לחלונות אל הרחוב".[18] מיד עם בואו השתתף ברנר בהצלת הספרים, ובעיצומה של הבעֵרה פגש לראשונה את בן הרב, אורי ניסן, שהיה מבוגר ממנו בשנתיים. מיד לאחר מכן החל ברנר ללמוד בישיבה בפוצ'פ והיה צעיר התלמידים במקום. המפגש הדרמטי בעת המאמץ להצלת הספרים, שהיה נקודת התחלה ליחסי קרבה ואהבה, סימן גם את כניסתם המשותפת של שני הנערים אל עולם הספרות. עד מהרה גיבשו סביבם חבורה ספרותית שנשאה אופי משכילי ויֵיסדו עיתון יומי, "הקוף", שהועתק מדי בוקר בכתב יד נקי, וכאשר תש כוחם מעמל ההעתקה היומיומי עברו לכתוב ירחון שכותרתו "הפרח". בזיכרונותיו של מנחם גנסין, אחיו הצעיר של אורי ניסן, מתוארת ראשית החברות הספרותית:

> "רוח שטות" נכנסה בהם בבחורי־הישיבה, משהתחילו י.ח. ברנר ואורי־ניסן לומדים בישיבת אבא (רב דמתא [רב העיר]): התחילו קוראים בספרי־חול, לומדים את שפת המדינה ומעיינים ב"מערכי לשון עבר". עזרת־נשים שבבית הכנסת שִמשה מקום לקריאה האסורה, כדי להַמלט מעינו הרעה של המשגיח.[19]

לאחר שהמשגיח תפס את אחד מחבריהם קורא את שירת הזמיר מאת בוקי בן יגלי וקרע את הספר, שכנעו השניים את הרב "שהלאו של 'בל תשחית', שהוא מדאורייתא, חמור הרבה מקריאה בספרי חול, שאין עליה כל איסור אפילו מדרבנן. מאז ואילך הותרה הקריאה בספרים בין השמשות, בשעה של לא יום ולא לילה, שאין בה משום ביטול תורה".[20] הגילוי המשותף של הספרות בשנות הנעורים הביא לפרץ של עשייה משותפת ולדיאלוג ספרותי אינטנסיבי מאין כמוהו.

16. ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", בתוך ביילין, ברנר בלונדון, לעיל הערה 10, עמ' 78.
17. ביילין, שם, עמ' 59.
18. חיים באר, "אל לונדון של ברנר", מזיכרונותיה של תולעת ספרים: מסעות בעקבות סופרים וספרים, עם עובד, תל־אביב 2011, עמ' 326.
19. מנחם גנסין, "קטעי זכרונות", במעלה: עיתון הנוער העובד, 7, י"א בניסן תרצ"ג, עמ' 5.
20. שם, שם.

בהספד שכתב על גנסין תיאר ברנר בגילוי לב, ובמידה לא מבוטלת של הלקאה עצמית, את שבר המפגש בלונדון, שלאחריו לא הוסיפו השניים לדבר זה עם זה. קדרותו של ברנר בעצם ימי האיחוד עם גנסין בולטת כבר במכתביו מאותה עת. ביולי 1907 כתב למיכה יוסף ברדיצ'בסקי: "'לעזוב את הכתיבה לגמרי' – הוא הדבר. ברי לי, שאין לי מה לומר עוד ועל מה לצעוק עוד. ובכלל – למה? למה? שִבתנו בתוך בצה מעופשה. נשב בדד ונִדום".[21] כחודש לאחר מכן, באיגרת לא' ציוני, הודה: "ובנוגע אלי – הנני עיף מהכל".[22] בסוף ספטמבר הודיע ברנר לעשרות חותמי המעורר על סגירת כתב העת; בהודעה על כך, שסודרה בדפוס בידי גנסין, נפלה טעות פעוטה, ובמריבה שפרצה בשל כך הגיע הקרע בין השניים לשיאו.[23]

מיד לאחר מכן הגיעה שהותו של גנסין בלונדון לקִצה והוא יצא שוב לנדודיו. להחלטתו לעזוב את העיר תרמה, כמובן, התדרדרות היחסים עם ברנר, אך גם ההחרפה במצבו הבריאותי גרמה לכך. ביילין מספר כי "מצב־בריאותו הורע הרבה מיום בואו, והמוצא היחידי היה באמת למהר ולצאת",[24] ולחובר הוסיף במכתב לברדיצ'בסקי "שישיבתו בלונדון איזה זמן (ביחד עם ברנר) פעלה לרעה הרבה על מצב בריאותו".[25]

במכתב ששלח לאביו טרם יציאתו מלונדון הצהיר גנסין: "מנעו האלוהים **נחת** ממני; אבל איני קובל. לא הוא ולא אני אשמים בזה", ועל לונדון כתב: "בלונדון יש שני דברים משונים: יהודים וקולמסים. את [=עִם] היהודים איני יכול לבוא בדברים ואת [=עִם] הקולמסים איני יכול לכתוב".[26] המצוקה, רומז גנסין, נובעת מאי־יכולתו להתחבר לחיים היהודיים בלונדון, שבה נידונים היהודים או להתבוללות או לקיום מנוון בגטו של וייטצ'אפל. מכך נגזרת גם תחושתו כי אין באפשרותו להתקיים בלונדון כסופר עברי. דומה שלכך הוא מכוון כאשר הוא מדבר על התנאים הבלתי אפשריים של הדיבור ושל הכתיבה. גנסין עצמו קרא לעזיבתו את לונדון "בריחה", כפי שמספר ביילין: "בראשית הסתיו עזב גנסין את לונדון ו'ברח' (כך היה קורא לנסיעותיו) לארץ־ישראל. כך, הוא ברח. תמיד היה בורח. [...] הוא ביקש לו איזו אחיזה בכל מקום חדש, ועיניו חזו תהומות לרגליו, והוא ברח שוב".[27]

בכל שנות נדודיו, ובכל המקומות שהגיע אליהם, התמקם גנסין מחוץ למעגלים של שייכות. ידידיו מנוער מספרים שוב ושוב אנקדוטות המעידות על ריחוקו ועל זרותו, שהיה בהם משום בידול עצמי. א"א קבק, למשל, מספר בזיכרונותיו על מפגש עם חבורת הסופרים העבריים בווילנה ב־1905, ובהם גנסין, זלמן שניאור, י"ד ברקוביץ, פרץ הירשביין וז"י אנוכי. החבורה בילתה ערב יחדיו והקשיבה בהנאה לסיפורו של אנוכי, "ר' אבא", אך, לדברי קבק, "רק אחד היה בינינו, אשר ישב דומם בפינת הספה, משחק בגדילי אבנטו שחגר על גבי החולצה הרוסית השחורה שלו, עישן בלי הרף סיגרטות ובת־הצחוק המסתורית והעצובה לא נסתלקה

21. ברנר, אגרות, לעיל הערה 9, איגרת 307, עמ' 374.
22. שם, איגרת 323, עמ' 385.
23. לתיאור המלא – וקורע הלב – של הנתק ביחסים, ראו ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10, עמ' 80–81.
24. ביילין, ברנר בלונדון, לעיל הערה 10, עמ' 60.
25. מצוטט אצל אבנר הולצמן, תמונה לנגד עיני, עם עובד, תל־אביב 2002, עמ' 110.
26. גנסין, איגרות, לעיל הערה 2, איגרת 106, עמ' 140.
27. ביילין, "אורי־ניסן גנסין: שברי זיכרונות", בתוך ברנר בלונדון, לעיל הערה 10, עמ' 91.

מעל שפתיו. זה היה גנסין. כמעט לא שמנו אליו לב. הוא היה השתקן שבחבורתנו, והיינו רגילים לשתיקתו".[28] בצאתם מהבית, ממשיך קבק, פנה אליו גנסין ולעג למשובת רוחם של הסופרים: "'הלא, אליבא דאמת, כולכם שקרנים!' [...] – 'אתם משקרים לעצמכם. על מה אתם יכולים לשמוח ככה? הגידה־נא לי, כשאתה לבדך בחדר, האם אתה שמח?'".[29] ידידיו של גנסין, שהיו גם ראשוני קוראיו, מתחו קו ישר בין זרותו העקרונית לבין תלישותן של דמויותיו. אהרן צייטלין ניסח זאת כך: "על־כן בצדי־דרכים ובצדי־דברים ובצד נפש־עצמם יהלכו אנשיו, אודי החורבן הישראלי, אצל ובטרם – הכרה עליונה מכרעת".[30]

המעבר לארץ־ישראל לא שינה תכונה זו. כבר עם הגעתו תיאר גנסין את עצמו כ"נשמה נודדת". במכתב להוריו, שנשלח ב־20 בנובמבר 1907, כתב לאמו ביידיש: "לעת עתה היי בריאה ושלמה, אמא יקרה. ובשעות הבוקר, עת הסקת התנור נגמרת, בעוד תפוחי־האדמה לארוחת־הבוקר מתבשלים, ואת פרקי תהלים פוזמת, אל־נא תשכחי וייחדי־נא מלים אחדות גם למעני – למען נשמה נודדת אשר כלתה לקצת מנוחה. ואם נתראה אם ירצה השם – אתן לך בעד זאת נשיקה מיוחדת".[31] ניכר במכתב כי כבר עם בואו ארצה הגה גנסין במפגש המחודש עם האם בפוצ'פ. בדברים לאב נדרש גנסין להסביר את מצבו ואת אורח חייו, ככל הנראה בתגובה להערות של האב, שהתקשה להבין את נדודיו התכופים של בנו. אף על פי שהמכתב כתוב לכאורה בנוסח "הבנים שגלו מעל שולחן אביהם", כלומר ברוח העימות הבין־דורי השב וחוזר כטופוס קבוע בסיפורת התלושים, הוא רווי חיבה ואהבת אב: "אבי היקר לי מאוד, הרי אתה חוזר ומדבר בדבר '**נחת**'; כלומר, כל הדבר כולו אינו תלוי אלא בי וברצוני [...] ואני איני נוקף אצבע".[32]

אף על פי שמכתבו של האב לא נשמר, דומה שדבריו על ה"נחת" היו תשובה לאמירה של גנסין במכתב מלונדון, "מנעו האלוהים נחת ממני". האב ביקש ככל הנראה להרגיע את הבן הנודד ולשכנעו למצוא אחיזה כלשהי בחיים. כאן פותח גנסין מעין דיון על אודות המילה "נחת" ומסביר לאביו כי "כשאדם מרגיש את עצמו בריא ויש לו גם קצת פרנסה – הרי זו 'נחת'".[33] לאחר מכן הוא יורד לשורש המחלוקת עם האב: "כשאתה כותב לי הרי הדבר תמיד כאילו יש לך תביעות אלי כאילו אני האָשם ואין אתה יודע, כי לא מרוב טובה הריני חי כמו שאני חי, שכן אתה כותב גם במכתב הזה, שאני מוכרח '**למשול ברוחי**' – כאילו אין הדבר תלוי אלא בזה. אבי הטוב, אבי היקר לי מנפשי – אילו ידעת, כי מלח אתה זורה על פצעי – אעפ"י

28. א"א קבק, "כתבי גנסין", מאזנים, מו, 1930, עמ' 8; נדפס שוב בכותרת "א' נ' גנסין – כתביו" בספרו של קבק מסות ודברי ביקורת, אגודת שלם, ירושלים תשל"ה, עמ' 119.
29. שם, שם.
30. אהרן צייטלין, "אורי־ניסן גנסין", ניסן (מאסף), ורשה 1930, עמ' 14.
31. גנסין, איגרות, לעיל הערה 2, איגרת 109, עמ' 142.
32. שם, שם; בכרך זה נכתב "כל הדבר כולו אינו תלוי בי וברצוני", אך בפרסום הראשון של האיגרת נכתב "כל הדבר כֻּלו אינו תלוי אלא בי וברצוני" (הצדה: קובץ־זכרון לא.נ. גנסין, לעיל הערה 10, עמ' 57), ודומה שזה הנוסח הנכון.
33. שם, שם.

שחביב עלי המלח שלך ממש כמו התרופות שלך".[34] גנסין נקלע לעמדה נפשית מורכבת: הוא דוחה את גערת האב אך בה בעת הצטדקותו מסמנת שהוא מודה במובלע בנכונותה.

אמנם המכתב רווי ביטויי אהבה, אך הוא גם חושף את ההתמודדות של הבן עם "חוק האב". בעוד האב מציע לבן "למשול ברוחו", כלומר לשלוט בחייו ולהובילם אל מחוז חפצו, הבן מתאר את עצמו כתלוש וסחוף, כמי שכוחות נפשיים, פיזיים וחברתיים גדולים מטלטלים אותו ומונעים ממנו שליטה מלאה על חייו. ייתכן שחלק מאי־ההבנה נובע מכך שגנסין הסתיר את מחלת הלב שלו הן מהוריו והן מחבריו הקרובים, אך מההתכתבות עם האב עולה בבירור תפיסתו של גנסין את עצמו כאדם פסיבי שאינו מסוגל להיאחז במקום כלשהו ולכן הוא נודד כל חייו הבוגרים ממקום למקום. ואכן, במכתב ליוליה טוקורוב, שנכתב גם הוא בעת שהותו בארץ־ישראל, כותב גנסין: "רבה התוגה, יוליה. במה נזכרתי? ולמה? המדוחים הללו. שם, במדינת־הדמדומים הרחוקה, היו אורות לבבי מזהירים. זה היה בשכבר הימים".[35] האכזבה מהארץ, עולה מהמכתב, מעוררת געגועים למולדת שבגולה, "מדינת־הדמדומים הרחוקה", שבה התקיים לכאורה מצב של טוהר ושלמות. המילה "מדוחים", שבה משתמש גנסין כדי לתאר את מצבו הנפשי, היא מילה יחידאית בתנ"ך, ופירושה מה שמדיח את האדם מדרך הטוב: "נְבִיאַיִךְ חָזוּ לָךְ שָׁוְא וְתָפֵל וְלֹא גִלּוּ עַל עֲוֹנֵךְ לְהָשִׁיב שְׁבִיתֵךְ וַיֶּחֱזוּ לָךְ מַשֹּׂאוֹת שָׁוְא וּמַדּוּחִים" (איכה ב, יד). דומה שהבחירה של גנסין במילה אינה מקרית, שכן במופעה היחיד בתנ"ך היא מקושרת לנבואת שקר ולאכזבה. במילה אחת מבטא אפוא גנסין את אכזבתו מארץ־ישראל ורומז כי הציונות היא נבואת שקר. אין פלא שעד מהרה גומלת בו ההחלטה לעזוב את הארץ ולהמשיך לנדוד.

אכזבה זו מקבלת ביטוי מפורש ומפורט יותר במכתב נוסף שכתב גנסין לאביו בחורף 1907 ובו הסביר את סיבותיו לעזיבת הארץ:

> אתמול בלילה המציא לי מנחם [גנסין] את איגרתך הגלויה [...] שעשתה עלי רושם משונה. צר היה לי לראות, שאנחנו הסבונו בעגמת־נפשכם שלא מדעת כלל. וצר היה לי להכיר, שאפילו כשאנו כותבים אליך הרי אנו צריכים להיות זהירים יותר מדאי בדברינו. ועוד יותר היה צערי גדול, שבימים האלה שלחתי לכם גלויה אחת וגם בה כתבתי בדבר א"י, שלדעתי אינה **תכלית בפני־עצמה**, אחרי שכבר אני רואה, שאם תחליט אתה לנסוע ולהתישב בכאן אהיה מתנגד גמור לזה, משום שלא זאת היא המנוחה ליהודי שאינו סוחר ביהדותו. **הנשמה היהודית היא בגלות ולא פה**: פה ישנם רק יהודים שלובשים קפוטות ארוכות ומגדלים את זקנם ויהודים שלובשים קצרים ומגלחים את זקנם. הצד השווה שבהם שכולם אינם שוים פרוטה. **ערמת הדשן של נשמתנו שנשרפה אצלכם היא**. אני יודע, שדברים אלו יגרמו לך צער, אבל צער זה אינו ולא כלום כלפי הצער הגדול שהיה מראה עיניך גורם לך אילו היית כאן.[36]

34. שם, שם.
35. שם, איגרת 110, עמ' 143. אבנר הולצמן העלה בפני את השאלה אם המכתב ליוליה טוקורוב נכתב במקורו בעברית. בכרך איגרות גנסין לא מצוין שהמכתב מתורגם משפה אחרת; אין לי תשובה לשאלה זו, אך מכתבים שנכתבו ביידיש מופיעים בכרך זה בשפת המקור.
36. שם, איגרת 111, עמ' 143–144.

המניע העיקרי של גנסין בכתיבת מכתבו החריף היה רצונו למנוע מהאב לקבל את ההצעה לכהן כראש ישיבת חברון, אך המכתב מבטא גם את דעתו הקודרת של גנסין על החיים בארץ־ישראל. גנסין אינו מקבל את ההבחנה הרווחת בין היישוב הישן ליישוב החדש, בין המתקיימים מהחלוקה לעובדי הכפיים. לדבריו, אלה לובשים "קפוטות ארוכות ומגדלים את זקנם" ואלה "לובשים קצרים ומגלחים את זקנם", אולם אלה גם אלה "אינם שוים פרוטה" וכולם סוחרים ביהדותם. יותר מכך, בניגוד לרטוריקת הגאולה של העלייה השנייה – "אנו באנו ארצה לבנות ולהיבנות בה" – גנסין כבר מבין שלו־עצמו לא תהיה גאולה, לא בגולה ולא בארץ־ישראל. אם במכתבו ליוליה טוקורוב תיאר את הבית בגולה במונחים של שלמות וזוהר, מכתבו לאביו מפוכח יותר: אמנם "הנשמה היהודית היא בגלות" ולא בארץ, אך הבית בגלות הוא כלי הקיבול הטבעי למה שגנסין מכנה "ערמת הדשן של נשמתנו שנשרפה" – אותו מוות שבחיים המאפיין, על פי הרגשתו, את קיומו. ואגב, הביטוי "ערמת הדשן" במכתב זה של גנסין רומז לפתיחת הפואמה "המתמיד" של חיים נחמן ביאליק: "עוֹד יֵשׁ עָרִים נִכְחָדוֹת בִּתְפוּצוֹת הַגּוֹלָה / בָּהֶן יֶעֱשַׁן בַּמִּסְתָּר נֵרֵנוּ הַיָּשָׁן; / עוֹד הוֹתִיר אֱלֹהֵינוּ לִפְלֵיטָה גְּדוֹלָה / גַּחֶלֶת לוֹחֶשֶׁת בַּעֲרֵמַת הַדֶּשֶׁן".[37] גחלת זו מגולמת בדמותו של המתמיד המקיים בתפילתו ותלמודו את רוח האומה.

גנסין לא שינה את דעתו על הציונות, כפי שעולה מדברים שאמר לצבי זבולון ויינברג בוורשה כעבור שנים אחדות, בשלהי חייו. כאשר ויינברג הביע בפניו את רצונו להגר לארץ־ישראל, השיב לו גנסין: "הגלות בארץ־ישראל היא גרועה וכעורה בהרבה מאשר פה בגולה. גם שם אין נחת בישראל. אעפ"י כן, אם רצונך חזק עלה תעלה וגם תצליח".[38] עם זאת, למרות התבטאויותיו אלה נמנע גנסין מלהרחיב בעניין או להציגו כמשנה סדורה, אולי משום שהוא עצמו הבין את עזיבתו את ארץ־ישראל גם כראיה לאי־יכולתו להיאחז במקום אחד ולהשתקע בו. לכן אמר לר' בנימין "**תעודתי – הפרכוס**".[39] גנסין ראה את עצמו כמי שנידון לנדודים מתמידים, לתלישות של קבע; בלשונו של גיאורג לוקאץ', ניתן לייחס לו "חוסר־בית טרנסצנדנטי".[40]

"חסר לדבריו ההד הזמרי": מחשבות על התקבלות יצירתו של גנסין

יצירתו של גנסין חולקת עמו את גורלו כאיש־ארעי שאינו מסוגל לחוש שייכות לאידיאולוגיה, למולדת, או, למצער, לחבורה ספרותית. אבנר הולצמן היטיב לתאר את נידחותו ואת שוליותו של גנסין:

37. חיים נחמן ביאליק, השירים, בעריכת אבנר הולצמן, דביר, אור יהודה 2004, עמ' 115.
38. צבי זבולון ויינברג, "עם א.נ. גנסין – בערוב יומו", אדם באהלו, מ. ניומן, תל־אביב תשט"ז, עמ' 231.
39. ר' בנימין, משפחות סופרים, הוועד הציבורי להוצאת כתבי ר' בנימין, ירושלים 1960, עמ' 249. כמה שנים מאוחר יותר, ב־27 במאי 1912, יכתוב גנסין לשמעונוביץ: "זוהי אותה קדחת שבנפש, המבקשת גם היא את תִקוּנה בטלטול ממקום למקום" (גנסין, איגרות, לעיל הערה 2, איגרת 154, עמ' 176).
40. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Merlin Press, London 1963, p. 70

אכן, אף־על־פי שהיה מוקף קומץ חברים־מעריצים שהכירו בערך יצירתו, נותר גנסין כל חייו כמעט בחזקת אלמוני לחוגים הרחבים יותר של שוחרי הספרות העברית. לבד מקובץ מוקדם של סיפורים (צללי החיים, 1904) נותרו יצירותיו הבשלות, המורכבות והאנינות, פזורות בכתבי־עת אינטימיים, כמעט בלא קהל קוראים ובלא תהודה בביקורת. "את אורי ניסן ידעו וקראו רק מתי מספר", הודה חברו פ' לחובר במכתב ליוסף חיים ברנר שבועות אחדים אחרי מותו.[41]

לאלמוניות זו היו סיבות שונות, אך דומה שהעיקרית שבהן הייתה העברית של גנסין, שכמו ינקה את חיותה וסגנונה מהפסיביות שאפיינה את קשריו עם העולם ונבדלה מזו של הסופרים העבריים בתקופת מפנה המאה. גם על רקע העברית ששימשה בכתיבתם של סופרים אלה, הנראית שונה מאוד מהעברית הנכתבת כיום, מזדהרת העברית של גנסין בזרותה. אמנם זרות זו הלכה וגברה עם השנים, בעיקר בשל השינויים שעברה העברית בעשורים האחרונים, ובייחוד ההתרחקות מלשון המקרא ומלשון חז"ל, אולם נראה כי לשונו של גנסין לא הייתה נגישה גם עבור רבים מבני דורו. בהכללה ניתן לומר שדווקא בני זמנו של גנסין הדגישו את הקושי ואת הזרות הטמונים בלשונו והצביעו עליה כעל מכשול שלא קל להתגבר עליו. לעומת זאת, הביקורות המהללות את גנסין, שנכתבו החל משלהי שנות החמישים וראשית שנות השישים והציעו פרשנויות מפורטות ושיטתיות ליצירותיו ברוח "הביקורת החדשה", נטו להתעלם מהזרות הלשונית של כתיבתו. היו אלה קריאות שנסמכו על המסורת המודרניסטית שקידשה מורכבות לשונית, והן לא נדרשו לקושי המיוחד שלשונו של גנסין העמידה – ועדיין מעמידה – בפני קוראיו.[42]

כידוע, מצב העברית, ששימשה בעיקר כלשון קודש, ולא כלשון מדוברת, הִקשה על סופרי ההשכלה שחתרו בכתיבתם לייצוג ריאליסטי ומימטי של המציאות. לדברי ביאליק, מנדלי מוכר ספרים (שלום יעקב אברמוביץ) היה הסופר העברי הראשון שעלה בידו ליצור עברית מימטית: "מנדלי שם קץ לכל שעשועי הילדים וַעֲוָיוֹת הקוף של הלשון העברית. הוא כמעט הראשון בספרות החדשה, שחדל לחקות את הספר – הוא חִקה את הטבע והחיים",[43] "ובמקום שראו אחרים עולם מטושטש על־ידי רשת של פסוקים – ראו עיניו עולם ברור בלא מסך מבדיל".[44] כידוע, לאחר פרסום רומן ביכורים בעברית ב־1868, האבות והבנים, עבר מנדלי לכתיבה ספרותית ביידיש, ורק שמונה עשרה שנים לאחר מכן, ב־1886, חזר לכתוב ספרות בעברית. החזרה אל הלשון העברית סימנה את ראשית יצירתה של לשון ספרותית סינתטית

41. אבנר הולצמן, "מנגינת המוות של אורי ניסן גנסין", הארץ, 25 במארס 2013.
42. לילי רתוק, שעמדה על התמורות בהערכת כתיבתו של גנסין, הצביעה על שלושה שלבים בהתקבלותה: הביקורת שנכתבה בידי בני דורו של גנסין ברבע הראשון של המאה העשרים; הביקורת שנכתבה בארץ־ישראל עם התגבשות המפעל הציוני, מימי העלייה השלישית ועד הקמת מדינת ישראל; והביקורת שנכתבה לאחר הקמת המדינה, בעיקר בידי מבקרים בני דור המדינה. וראו לילי רתוק (עורכת), "מבוא", אורי ניסן גנסין: מבחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל־אביב 1979, עמ' 7–35.
43. חיים נחמן ביאליק, "מנדלי ושלושת הכרכים", כתבי ח. נ. ביאליק ומבחר תרגומיו, כרך ב, הוצאת חובבי השירה העברית, ברלין תרפ"ג, עמ' רעג.
44. שם, עמ' רעב.

חדשה, לשון ה"נוסח", שפרצה את גבולות הלשון המקראית. ה"נוסח" נסמך על לשון חז"ל ועל מבנה המשפט ביידיש – שהוא, בתורו, נלקח משפות אירופיות – במטרה לייצר גמישות לשונית שחסרה בעברית המקראית ששימשה את סופרי ההשכלה.

המהלך הספרותי הדומיננטי שמנדלי אִפשר היה כרוך בהנמכת העולם המיוצג (למשל תיאור פושעים ועלובי חיים ב"ספר הקבצנים"), ובעקבות כך גם בהנמכה של הלשון (באמצעות תרגומי שאילה, "קאלקים", והכנסת מבני משפט האופייניים ליידיש). למהלך כפול זה – הנמכת העולם המיוצג והנמכת הלשון – הייתה השפעה מכרעת על הספרות העברית במפנה המאה. כמעט במקביל להמצאת ה"נוסח", או מיד לאחריו, החל בן־אביגדור (אברהם ליב שלקוביץ) לכתוב בסגנון שכונה "המהלך החדש" וקרא לריאליזם סגנוני, ליובש דנוטטיבי, לתיאור אותנטי של חיי היומיום היהודיים ולספרות "אשר נראה בה כמו בראי את חיי עמנו מתוארים [...] בתמונות חיות ובהירות, בציורים אמיתיים לקוחים מן החיים".[45] גם המהלך של בן־אביגדור – אף שהיה שונה מזה של מנדלי – הביא להנמכת העולם המיוצג ולהנמכת הלשון. במקביל התגבש בשנות התשעים של המאה התשע עשרה מהלך שונה, לפחות לכאורה, בספרות העברית, והכוונה לסגנון כתיבתו של ברדיצ'בסקי, מנהיג ה"צעירים". אמנם סגנונו של ברדיצ'בסקי התבסס על מִשלב לשוני גבוה ופאתטי ועל תשתית מקראית, אולם השימוש המוגבר בנקודת תצפית משולבת, המושתתת על נקודת המבט של הדמויות, תרם אף הוא, אם כי בדרך שונה, להנמכת הייצוג. גם סגנונו ה"מרושל" של ברנר, הן בסיפוריו הראשונים והן ביצירותיו הבשלות יותר, שותף למגמת ההנמכה שהחלה בסיפורת של מנדלי. למהלכים הלשוניים והסגנוניים של מנדלי, בן־אביגדור, ברדיצ'בסקי וברנר היו השתמעויות פוליטיות מובהקות. אף על פי שהכתיבה בעברית בסוף המאה התשע עשרה פנתה בפועל לאליטה מצומצמת מאוד של גברים, חובשי ספסלי בית המדרש שפנו אל ההשכלה העברית, ברמה הסימבולית ביקש הסופר העברי לפנות אל הציבור כולו, לכאורה, ולפעול, במוצהר או במובלע, כ"צופה לבית ישראל".

גנסין היה הסופר היחיד, ככל הנראה, שלשונו עמדה בניגוד גמור למגמה זו: סגנונו מושתת על עברית גבוהה ואנינה המשתמשת הן בצורות דקדוקיות נדירות והן במילים עבריות יחידאיות. לשונו השירית והאליטיסטית מעידה בבירור כי לא היה לו כל עניין בתפקיד הלאומי של הסופר הפונה אל העם כולו; סגנונו שיקף את ההסתייגות וההתרחקות מסוג הקומוניקטיביות שתפקיד כזה חִייב. בחירה אתית ואסתטית זו ניכרה לא רק בכתיבתו של גנסין אלא אף בהתנהלותו החברתית. כמעט כל מי שפגש אותו חש בריחוק ובהימנעות מצִדו; בעיני מכריו, ריחוק והימנעות אלה נתפסו כביטוי לאצילותו. שניאור תיאר את גנסין כמי שמזוגה בו "מין פשטות של אִכרי־פוציפ עם אצילות דקה של בן־רב" והדגיש את "אותה האצילות הרוחנית השפוכה על אופן כתיבתו".[46] צייטלין צייר את גנסין כ"אציל היורד מנכסיו, בן השקיעה הישראלית",[47] וגם ברנר שב ותיאר את אצילותו של גנסין: "את קולו אני

45. בן אביגדור, "אל חובבי שפת עבר וספרותה", סיפורים, דוד רכגולד ושות', תל־אביב 1980, עמ' 22.
46. זלמן שניאור, "אישיותו וכשרונו", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 42, עמ' 45, 50; נדפס לראשונה בתוך הצדה: קובץ־זכרון לא.נ. גנסין, לעיל הערה 10, עמ' 102, 106.
47. צייטלין, "אורי־ניסן גנסין", לעיל הערה 30, עמ' 13.

שומע בזה ואת זעזוע־כתפותיו של אותו אציל".[48] גנסין היה בן של רב נערץ, ראש ישיבה, ומכיריו ראו בו אציל הן בגלל ייחוסו והן בגלל התנהלותו. אולי ניתן להצביע על קורלציה בין "אצילותו", כפי שהיא מתוארת בידי מכריו, לבין האליטיזם הלשוני והסגנוני, הניצב כחומה בין יצירותיו לבין הקוראים.

הפרויקט האסתטיציסטי של גנסין לא הובן בראשית המאה העשרים, כפי שעולה מן הביקורת של ברדיצ'בסקי, הסופר העברי הבולט והמשפיע ביותר במפנה המאה, על יצירתו של גנסין. על ספרו הראשון של גנסין, צללי החיים, שפורסם ב־1904, כתב ברדיצ'בסקי בהסתייגות: "חסר לו בכל אלה היופי הפיוטי המרכך כל דבר הקשה, חסרה לו איזו ערבות לאוזן, חסר לדבריו ההד הזמרי [...] הוא עושה הכל באיזו טיפה מרה, בלי נוער ובלי איזה צער שבלב, והעיקר – בלי חירות".[49] עשור לאחר מכן, עם מותו של גנסין, כשגל חרטה שטף את הביקורת העברית על התעלמותה מיצירתו, ריכך מעט ברדיצ'בסקי את ביקורתו: "אמנם איני מאמין גם היום בעדותו של פ. לחובר, בעל המבוא בכרך זה, ש'גנסין היה אחד מבעלי הסגנון היותר גדולים אשר בספרות העברית החדשה'; אבל מאמין אני שקִיים גנסין באיזו מידה מה שקיווינו לראות בשירת שופמן רעהו".[50] אפילו ברנר, שבמידה ידועה היה האדם הקרוב ביותר לגנסין בשנות כתיבתו הראשונות, הביע אמביוולנטיות רבה בנוגע לסגנונו: "גנסין מונוטוני הוא ו'בינתים' ברובו אינו אלא מחזור של 'הצדה'".[51] גם את "אצל", יצירתו הגדולה של גנסין, שפורסמה רק לאחר מותו, שפט ברנר לחומרה במשפט נפתל, שאורכו אולי מהדהד את סגנונו של גנסין עצמו:

> בשירת־הברבור הזאת של המשורר המנוח, אשר לפנינו במאסף נתיבות, הסגנון פחות נפתל ומסובך מאשר ב"בגנים" ובפרט מאשר ב"בטרם", אבל מחמת החידושים והנטיות־לצדדים הבלתי פוסקות גם כאן בקשרי המשפטים הארוכים – חידושים ונטיות, ששפה בלתי מדוברת כשפתנו לא תמיד תוכל לסבלם. – ומחמת ההתרשמות המיוחדה והקפריסית ביותר של נפש אצילית־יחסנית ופצועה־מפונקת כאפרים, אין הקורא מקבל רושם אחד ישר ובלתי אמצעי מכל המתואר והמסופר.[52]

בימי חייו של גנסין פורסמו רק כעשר רשימות על יצירתו, רובן המכריע שליליות.[53] בידיעה על מותו שראתה אור בעיתון הצפירה ב־7 במארס 1913 הוצג גנסין כמי שלשונו המודרנית

48. ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10, עמ' 72.
49. מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "'צללי החיים' מאת א"נ גנסין", כתבי מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, בעריכת אבנר הולצמן, כרך ח, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2008, עמ' 192; נדפס לראשונה בירחון הזמן, פברואר 1905.
50. מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "ועוד לגנסין", כתבי מיכה יוסף בן גריון, חדשים גם ישנים, מאמרים, שטיבל, תל־אביב תרצ"ו, עמ' פד.
51. יוסף חיים ברנר, "קטעים על גנסין", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 42, עמ' 36; יוסף חיים ברנר, "מהרהורי סופר", כתבים, כרך ג, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב תשמ"ה, עמ' 284.
52. ברנר, "קטעים על גנסין", בתוך רתוק, שם, עמ' 38; כתבים, שם, עמ' 395.
53. ראו אבנר הולצמן, תמונה לנגד עיני, לעיל הערה 25, עמ' 106.

נדחתה על ידי קהל הקוראים, שהורגל בלשון המליצה של ספרות ההשכלה: "[גנסין] התאמץ לברוא ניב־שפתים למושגים חדשים, ובשביל זה היתה שפתו מדויקת, אבל קשה לקורא מן הדור הישן, הרגיל בשפת המליצה ואינו בקי בסגנון החדש שבחדשים".[54] היה זה אחד הניסיונות הראשונים לנמק את הריחוק שחשו הקוראים בני הדור הישן מלשונו המודרניסטית והסבוכה של גנסין, אולם לא רק אחרוני חובבי המליצה אלא גם קוראים בני הדור הצעיר חשו ריחוק מלשון זו, כפי שהעיד דוד פרישמן ברשימה שכתב לרגל יום השלושים למותו של גנסין: "לא עלה על לבי, כי מוזר הוא לקוראים, ואפילו לרבים מחבריו, עד למדרגה גדולה זו".[55]

פרישמן, שהיה בין הבודדים שהעריצו את יצירת גנסין עוד בחייו של מחברה,[56] עמד ברשימתו על הקושי שהעמיד סגנון אסתטיציסטי זה בפני הקוראים, אולם הוא לא תלה זאת רק בזרות הלשונית אלא גם בעלילתם הפרומה של הסיפורים:

> 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 והלב מתפתל ומתכווץ וצועק מרוב מכאוב – וסוף.[57]

רשימה חשובה זו – שפורסמה, כאמור, זמן קצר לאחר מותו של גנסין – הטרימה רבות מתובנות המבקרים המאוחרים על הפואטיקה שלו. אף שכיום ברור לנו שיצירותיו של גנסין אינן נעדרות עלילה, תובנותיו של פרישמן אינן נעדרות בסיס, שכן בשל סגנון כתיבתו של גנסין מתעורר בקוראים הרושם שהעלילה עמומה ונזילה. בשנות העשרים והשלושים, בעת מאבקם של בני הדור הצעיר בביאליק, היה המודרניזם של גנסין דוגמא ומופת בעיני חברי כתובים, ובהם אברהם שלונסקי ואליעזר שטיינמן. שטיינמן התייחס בכבוד עצום למודרניזם של גנסין וביכה את הלעג שהיה נחלתו בימי חייו: "כל קורא שלא חכם ולא טיפש ידע, למשל, שגנסין משתמש במלים קשות וזרות. אולם איש לא הטריח את עצמו להרכין את אזניו ולהקשיב להמייתו החרישית של פלג זה".[58] לאה גולדברג, שעם בואה לארץ־ישראל ב־1935 הצטרפה לחבורה ספרותית זו, עמדה על ההקשר המודרניסטי הבינלאומי שבו פעל גנסין: "איך להסביר כי בעת־ובעונה־אחת בפריס, בלונדון ובפוצ'פ נולדת אותה צורת מחשבה ובאה לידי ביטוי

54. "אורי ניסן גנעסין ז"ל", הצפירה, 7 במארס 1913.
55. דוד פרישמן, "א.נ. גנסין", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 42, עמ' 39; נדפס לראשונה בעיתון הצפירה, 4 באפריל 1913, ושוב בתוך הצדה: קובץ־זכרון לא.נ. גנסין, לעיל הערה 10, עמ' 96–99.
56. כפי שמראה יצחק בקון, פרישמן הסתייג מסיפוריו הראשונים של גנסין והחל להתפעל מכתיבתו רק ב־1905, לאחר שקרא את כתב היד של "הצדה", וראו יצחק בקון, הצעיר הבודד בסיפורת העברית – 1899–1908, בית ההוצאה אגודת הסטודנטים – אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 1978, עמ' 93–149.
57. פרישמן, "א.נ. גנסין", לעיל הערה 55, עמ' 40.
58. אליעזר שטיינמן, ילקוט מסות, יחדיו, תל־אביב 1972, עמ' 97–98.

בסוג ספרותי חדש, בסיפור וברומן חסרי הפבולה?".[59] אולם למרות הערכתם של בני החוג לגנסין, עמדתם הייתה מנוגדת להלך הרוח ביישוב. בשיר שנכתב ב־1936, והמוקדש לגנסין, ציינה גולדברג את ההתנכרות לגנסין וליצירתו במילים "הם לא יקראוך".[60] כשנתיים לאחר מכן עמדה על הקשר בין המודרניזם של גנסין לבין בדידותו העקרונית: "לכן היה גנסין בודד מאוד ביצירתו, נשאר בודד עד היום הזה בספרותנו".[61]

ביטוי מעניין להתנכרות ליצירתו של גנסין באקלים התרבותי הארץ־ישראלי ניתן למצוא בדבריו של קבק, שהכיר את גנסין בנעוריו ואף חש קרבה לסגנונו, אך עם עלייתו לארץ־ישראל כמו איבד עניין בכתיבתו:

> לא זרים הם לנו הגיבורים של התקופה ההיא, שנוצרו מתוך אהבה ואמונה, אבל כמו זרים הם לנו עתה החגזרים, הברגרים, האפרתים של גנסין, עתה, בארץ ישראל החדשה [...] עתה אנו עומדים לפני החיים־המתים הללו כמו לפני חידות. אני, בן דורו של גנסין, עם השערות הלבנות, וזה הצעיר, המחכה למקומי שיִפָּנה, עם השירה החדשה בלב, שנינו מביטים אל הנפשות של גנסין כמו צללים מעולם זר, אשר כאילו גז ואיננו. אנחנו בנעורינו המה לבנו לצער ולבדידות וללבטי־הנפש שהסתתרו מאחורי דבריהם המגומגמים; הקוראים של עכשיו יראו בין משפט למשפט רק נקודות לבד, חלל דומם: מה רצו? מה חסר להם, לנפשות הומות הללו? מה זכות היתה להם להתאונן על העולם והחיים? הן העולם והחיים דורשים ומבקשים ידיים עובדות! [...] מתוך כתבי גנסין כמו נעלמו החיים, נשתמר רק הליריזם שבכחו גם עתה לקסום ולצודד נפשות.[62]

דומה שתיאור זה ממחיש היטב את היחס ליצירת גנסין בתקופת היישוב, שדגל בשלילת הגולה. לדברי קבק, לא רק התמאטיקה של העולם הגלותי הזה זרה, אף הלשון – שהייתה בעבר מלאה ורבת־משמעות – הפכה כעת להירוגליף לא מובן, לכתב ריק ומת.

ככל שהעברית התרחקה מן הנורמות הלשוניות של מפנה המאה כך היטשטשה המוזרות הלשונית הייחודית של גנסין והיא נתפסה כחלק מן הארכאיות האינהרנטית של הסיפורת של בני דורו. המבקרים הצעירים בני דור המדינה, שהתחנכו על ערכי "הביקורת החדשה", התעלמו מן הקושי הטמון בקריאת יצירתו של גנסין והדגישו את מערכי הפרשנות המסועפים הנדרשים להבנת יצירותיו. התעלמות זו בולטת במיוחד בעבודתו רחבת־ההיקף ורבת־הפנים של דן מירון. במאמרו מאיר העיניים "גנסין אחרי חמישים שנה (1913–1963)", שפורסם בהמשכים בחוברות עכשיו החל משנת 1963 וכונס בשנת 1979 בספרו כיוון אורות, הציע מירון לא רק קריאה חדשה ביצירת גנסין אלא גם תיקון עקרוני להבנות השגויות של הביקורת. במבוא לספר הכריז מירון כי יצירת גנסין היא בבחינת גביש – "הדחוס והיקר שבגבישי הספרות העברית החדשה" – ותיאר את הליכתו־ביודעין של גנסין לשוליים של הספרות העברית בזמנו לא כהצטנעות־מדעת אלא כקריאת תיגר כלפי מה שנחשב באותה עת למרכז:

59. לאה גולדברג, "מסביב ל'אצל'", בתוך רתוק (עורכת), אורי ניסן גנסין, לעיל הערה 42, עמ' 97.
60. גולדברג, "אורח", לעיל הערה 1.
61. גולדברג, "מסביב ל'אצל'", לעיל הערה 59, עמ' 98.
62. קבק, "כתבי גנסין", לעיל הערה 28, עמ' 9, וכן בתוך מסות ודברי ביקורת, שם, עמ' 119–120.

> בהליכתו של גנסין אל הפריפריה של הספרות בת־זמנו הוזזה הספרות העברית כולה לעבר מוקד של תחושת־קיום ושל עיצוב אמנותי, שכמעט אין להם מקבילים בספרות העברית מבחינת העצמות האינטלקטואליות והספרות האסתטית. משום כך מצטרפת ירושתו היצירתית, הקטנה בכמותה, לאחד משניים או משלושת הטקסטים המשמעותיים ביותר בספרותנו, והיא עולה בחשיבותה על מערכות טקסטואליות ענפות וצבעוניות ממנה לאין־ערוך.[63]

אף על פי שמאמר זה של מירון הוא רק אחד בסדרת מחקריו על גנסין, טמונה בו חשיבות היסטורית ועקרונית. מירון ניסה להראות בו כי הביקורת נכשלה פעמיים: פעם אחת כאשר הפרידה בין יצירותיו המוקדמות של גנסין לבין ארבע הנובלות, "הצִדה", "בינותיים", "בטרם" ו"אצל", ופעם שנייה כאשר קראה את ארבע היצירות הללו כאילו היו "ארבעה פרקים ביצירה אחת, וכאילו לא הפרידו ביניהן הבדלים עקרוניים של מזג, השקפת עולם, סגנון ואמצעים אמנותיים":[64]

> בדיקה זהירה עשויה, כמדומה, לגלות, שכל אחד מסיפוריו של גנסין עומד על בסיס מוצק של מבנה מתוכנן ונשזר – כמו שטיח מפואר – על פי כמה דגמים יסודיים, המצטרפים לדגם כולל שנולד באורח אמנותי אורגאני מן המשמעות הרוחנית המקיפה של הסיפור. בדיקה כזו של סיפורים מסובכים כ"בטרם" ו"אצל" – שלא לדבר על סיפורים בעלי מבנה עלילתי גלוי כמו "הצִדה" ו"בינתיים" – אינה יכולה שלא לעמוד על התכנון הזהיר והמורכב, הקובע בהם את מקומו של כל פרט, על הופעתם המתוכננת של הלייטמוטיבים התיאוריים בפרקים השונים, ועל הכוונה האמנותית המפורשת המתגלית בתכנון ההתפתחות הכרונולוגית של סיפורי המעשה הנעים במהירות – אך לא באופן שרירותי – בין מוקדם למאוחר. בשום אופן לא הניח גנסין להרהוריו שיהיו "הם השליטים עליו", ושיבואו וידברו בעד עצמם, "כמות שהם", בלא תיווך של ארגון אמנותי משווה סדר וכוונה.[65]

דומה שבפסקה זו העמיד מירון את ה"אני־מאמין" הביקורתי והפרשני שלו דאז. ואכן, הוא מציג כאן קריאה מפורטת, חדשנית ורבת־תובנות הן ביצירות מסוימות של גנסין והן במכלול יצירתו. הדגש על "התכנון הזהיר והמורכב", הקובע ביצירות "את מקומו של כל פרט", מבליט את תפיסתו הפרשנית של מירון המדגישה את אחדותו האורגנית של הטקסט, וזאת בהתאם להנחות היסוד של "הביקורת החדשה". למרבה האירוניה, הדימוי המציג את יצירתו של גנסין כ"שטיח מפואר" מזכיר כמובן את סיפורו הידוע של הנרי ג'יימס "הדמות בשטיח", שפורסם בלונדון ב־1896. סיפורו של ג'יימס עוסק בניסיון אובססיבי של המספר לגלות את הדמות/הפיגורה המוצפנת כ"סוד" בתשתית יצירתו של סופר מפורסם. הסופר אומר למספר כי כל קוראיו נכשלו בניסיונם לגלות את ה"סוד" הצפון ביצירתו, שאותו דימה "לדמות מורכבת

63. דן מירון, כיוון אורות, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1979, עמ' 10.
64. שם, עמ' 109.
65. שם, עמ' 116.

בשטיח פרסי". עלילת הסיפור עוקבת אחר הניסיון הנואש להתקרב אל ה"סוד", אך הסיום מבהיר כי בניגוד להבטחת הסופר, "סוד" זה ככל הנראה אינו קיים.[66]

למרות הכוח הפרשני הבלתי ניתן להכחשה של טענותיו של מירון, לקריאה שהוא מציע יש מחיר: הנידחות, האידיוסינקרטיות, הצרימה וההתפרקות של הטקסט הגנסיני – כל אלה מיטשטשים ואובדים במסגרת פרשנות־על מסנוורת המנמקת כל פרט ופרט בטקסט. בקריאתו המשוכללת מירון מעמיד את הנידחות של גנסין כמרכזיות עד כדי כך שהוא מדבר על "עידן גנסין", ובתוך כך מפרש את האידיוסינקרטיות כסינקרטיות ואת היסודות הצורמים והמתפרקים כמכלול הרמוני. בשאיפתו להושיע את גנסין מחבלי השִׁכחה הוא מעניק ליצירתו בכללותה מבנה משמעות שלם ומאורגן המנוגד במידה רבה לפואטיקה שלו, הדוחה – במהותה – פרשנות מאחדת. המוזרות הלשונית של גנסין, שהעיקה על דורות של קוראים, כמו נעלמת מן הטקסטים, שהכול בהם ניתן לביאור, אליבא דמירון.[67]

כפי שנראה מיד, אי אפשר להתכחש להסתגרות הלשונית של גנסין. כידוע, בעת ביקורו בארץ־ישראל נחשף גנסין לקנאות ללשון העברית, שהתאפיינה בין היתר בדחיית היידיש הגלותית. לא במקרה, בעת שהותו בפתח תקוה בחר גנסין להעלות דווקא מחזה יידי, מעשה שהתקבל במורת רוח כללית במושבה (על פי גרסה אחת היה זה המחזה המשפחה מאת הירש דוד נומברג; על פי גרסה אחרת היה זה המחזה משפחת צבי של דוד פינסקי). אחיו, מנחם גנסין, תיאר זאת כ"מעשה נורא [...] שגרם לי ולכל אלה שהעברית יקרה להם עגמת־נפש מעין כמוה".[68] לתמיכה הסימבולית של גנסין ביידיש התלוותה הסתייגות מן ההגייה החדשה בהברה הספרדית ומתהליכי החילון של העברית. גנסין העדיף את ההגייה האשכנזית־גלותית והזדעזע – הרבה לפני גרשם שלום[69] – מ"ריקון" העברית הארץ־ישראלית מתכניה העתיקים, גם אלה המיסטיים. כאשר שמע תלמיד בית ספר מקלל את חברו בכינוי "גולם" – מושג מפתח בפולקלור ובמיסטיקה היהודית – נחרד גנסין מתהליך החילון הרדיקלי של הלשון. ניתן אפוא להבין את עזיבת ארץ־ישראל ב־1908 לא רק כאכזבה מהציונות אלא גם כדחייה על הסף של תהליכי הנורמליזציה והרה־טריטוריאליזציה שעברה העברית באותה עת ביישוב היהודי בארץ־ישראל. אם כן, המהלך של מירון, שעיקרו "נורמליזציה" של הטקסט הגנסיני חמישים שנה לאחר מות מחברו, מתכחש ליסוד עקרוני ומטריד בטקסט זה: גנסין הוא אולי

66. לדיון בסיפורו של ג'יימס ובמעמד הפיגורה של השטיח ראו J. Hillis Miller, "The Figure in the Carpet", *Poetics Today*, 1, 1980, pp. 107–118. מירון נדרש שוב לפיגורה זו במבוא לספרו עוד!, הנושא את הכותרת "בפתח הספר: הצורות בשטיח", וראו דן מירון, עוד!, אפיק, רמת גן 2013, עמ' 11–21.
67. במאמריו האחרונים על יצירותיו של גנסין שינה מירון את עמדתו והדגיש את מוזרותן הלשונית, וראו למשל מאמרו "המוזרויות בסיפוריו של אורי ניסן גנסין", הארץ, 31 במארס 2013.
68. מנחם גנסין, דרכי עם התיאטרון העברי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1946, עמ' 34. אני מודה לנורית גוברין, שהרצאתה על ימיו של גנסין בארץ־ישראל הפנתה את תשומת לבי לאירוע זה, וראו מאמרה "'אי־כישרון לארץ ישראל': אורי ניסן גנסין בארץ ישראל", בתוך קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה, כרך ה, גוונים, תל־אביב 2015, עמ' 309–310.
69. ראו גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו: מכתב לפרנץ רוזנצווייג ב־26.12.1926", מגרמנית: אברהם הוס, עוד דבר, עם עובד, תל־אביב 1989, עמ' 59–60.

הסופר המובהק ביותר המתעקש לבצע דה־טריטוריאליזציה של השפה, בזמן שבו הספרות העברית עסוקה רובה ככולה במהלכים של רה־טריטוריאליזציה.

במאמרו "אלף המישורים של אורי ניסן גנסין", המציע פרשנות דלזיאנית ל"בטרם", מאתר איל בסן דיבור מגומגם המחדיר לסיפור "רטט פוליטי, מומנט של אי־מובן, של דה־טריטוריאליזציה לשונית [...]".[70] בסן תופס את הגמגום כתכונה יסודית לא רק של דמות זו או אחרת אלא של הטקסט עצמו, ובכך הוא ממשיך למעשה מסורת ארוכה שהדגישה את הצרימה הלשונית העקרונית העולה מן הטקסט של גנסין – מסורת שתחילתה במאמרי הביקורת של ברדיצ'בסקי וברנר והמשכה בדבריו של קבק על "אצל", זמן־מה לאחר שהנובלה ראתה אור:

> המשפטים ארוכים ומסובכים, ההרצאה כבדה ואיטית מאוד, הסגנון קשה לעיכול. אבל מה נפלא הדבר! צריך להזדיין בסבלנות מרובה כדי לקרוא עד תומו את העמוד הראשון, את השני ואולי גם את השלישי, אך מן הרביעי לא תרף עוד! שורה תרדוף שורה ועמוד ירדוף עמוד. תמונה אחת תרתק אותך אל השנייה, וכשתגיע אל סוף הסיפור המשונה הזה, וכשתסגור את הדף האחרון שבו – וערפל כבד ומתוק ירבץ על לבך, ודוק לח יימתח על עיניך.[71]

התכלית והפרכוס

כעת אפשר לשוב אל שני המושגים המופיעים במכתביו של גנסין מארץ־ישראל: התכלית והפרכוס. כזכור, במכתב לאביו הביע גנסין את אכזבתו מהארץ במילים "ועוד יותר היה צערי גדול, שבימים האלה שלחתי לכם גלויה אחת וגם בה כתבתי בדבר א"י, שלדעתי **אינה תכלית בפני־עצמה**, אחרי שכבר אני רואה, שאם תחליט אתה לנסוע ולהתישב בכאן אהיה מתנגד גמור לזה",[72] ועם עזיבתו את הארץ סיכם את ייאושו הכפול – מהארץ ומעצמו – בהכרזה "**תעודתי – הפרכוס**". אף על פי שכל אחת מן האמירות הללו מופנית לנמען אחר, האחת לאב והאחרת לר' בנימין, ניתן להצביע על קשר מטונימי וסיבתי בין השתיים: היעדר התכלית הוא־הוא סיבת הפרכוס; למעשה, "תעודתי" היא מילה נרדפת למילה "תכלית", כך שהאמירה "תעודתי – הפרכוס" מכילה את שני צדי המטבע. מושגים טעונים אלה אינם מתייחסים רק לתחושותיו של גנסין ערב עזיבתו את ארץ־ישראל, והם אינם עולים כאן במקרה או כבדרך אגב. כפי שנראה בהמשך, "התכלית" ו"הפרכוס" הם מושגים טקסטואליים מהדהדים שגנסין חוזר ומשתמש בהם, בייחוד בסיפוריו המאוחרים, שנכתבו לאחר עזיבתו את ארץ־ישראל וחזרתו לפוצ'פ. ניתן לטעון כי מושגים אלה הם צמתים טעונים המאירים סוגיות מפתח בסגנון הקשה־להבנה של גנסין, וככאלה הם שער כניסה אל הפואטיקה המקודדת שלו.

70. איל בסן, "אלף המישורים של אורי ניסן גנסין", אות, 2, 2012, עמ' 78.
71. א"א קבק, "הקובץ 'נתיבות' – ביקורת", השִׁלֹחַ, כט:ד, 1914, עמ' 355; נדפס שוב בתוך מסות ודברי ביקורת, לעיל הערה 28, עמ' 206.
72. גנסין, איגרות, לעיל הערה 2, איגרת 111, עמ' 144.

למילה "תכלית" כמה משמעויות, ובהן סוף, קצה, גבול אחרון, אך היא צברה משמעויות מטאפוריות הקשורות לחקר מה שלא נראה בעין, מה שמצוי מעבר להשגת האדם. בספר איוב, למשל, נאמר "הַחֵקֶר אֱלוֹהַּ תִּמְצָא אִם עַד תַּכְלִית שַׁדַּי תִּמְצָא" (איוב יא, ז), ובמקום אחר בספר זה נאמר: "קֵץ שָׂם לַחֹשֶׁךְ וּלְכָל תַּכְלִית הוּא חוֹקֵר" (כח, ג). בימי הביניים קיבלה המילה גון משמעות נוסף, בעקבות הדיאלוג של הפילוסופים היהודים באנדלוסיה עם תורת אריסטו, וכאשר תרגם שמואל אבן־תיבון את ספרו של הרמב"ם מורה נבוכים מערבית־יהודית לעברית הוא הריק את המושג האריסטוטלי telos – שהשפיע עמוקות על מחשבת הרמב"ם – למילה "תכלית".[73]

במובנה האריסטוטלי, התכלית היא המטרה שלקראתה נעים הדברים. מושג זה מופיע ברבים מכתביו של אריסטו ויש לו חשיבות גם בפואטיקה, שבה נטען כי תכלית הטרגדיה היא העלילה; עלילה "טרגית" מוצלחת, עלילה לכידה המתפתחת מן הסיבוך אל ההתרה, היא התכלית (או ה"צורה" או ה"נפש") של הז'אנר והיא המביאה לאפקט המבוקש – הקתרזיס. תפיסת הלכידות וההתפתחות של העלילה הועתקה מן הטרגדיה לז'אנרים אחרים, ועם עלייתה של הסיפורת כז'אנר ספרותי דומיננטי במאה השמונה עשרה היא הוחלה גם עליה. אולם המושג "עלילה" עבר שינויים מרחיקי לכת בראשית המאה העשרים, כפי שציינה וירג'יניה וולף במאמרה "מר בנט ומרת בראון" משנת 1924: "בדצמבר 1910 או בסביבתו השתנה האופי האנושי".[74] ברור שהתאריך שוולף ציינה נבחר בשרירותיות, אך היא ביקשה להצביע באמצעותו על התמורות החברתיות, המעמדיות והפסיכולוגיות מרחיקות הלכת שהתרחשו בראשית המאה העשרים. "כל היחסים האנושיים הוסטו ממקומם – אלה שבין אדונים ומשרתיהם, בין בעלים ונשותיהם ובין הורים וילדיהם. וכאשר היחסים האנושיים משתנים – חלות בעת ובעונה אחת תמורות בדת, בנוהג, בפוליטיקה ובספרות".[75] בעיני וולף, הדמות, ולא העלילה, היא העומדת במרכז הרומן המודרני – טענה המנמקת את המבנה החדשני של העלילות ברומנים אל המגדלור ומרת דלאוויי, שבהם התמקדה וולף, כמו יוצרים מודרניסטים אחרים, בחיי הנפש הפנימיים, יותר מאשר באירועים החיצוניים.

את הסטת הדגש מהעלילה אל הדמות ביצירת גנסין יש אפוא לקרוא על רקע התובנות מאירות העיניים של וולף, אולם דומה שבארבע הנובלות מפרק גנסין את מושג העלילה באופן מרחיק לכת, גם יחסית לרבים מהמודרניסטים האירופים. עלילותיו איטיות ומעוכבות במידה כה רבה, עד שנוצר רושם של מונוטוניות חסרת כיוון ותכלית. היעדר התכלית הוא אולי מצב תודעתי וחוויה נפשית, יותר מאשר תכונה של העלילה עצמה, אך הוא מביא להתפוררות המשפט עצמו. ואכן, המשפט של גנסין ארוך מאוד, רצוף משפטי לוואי ומשפטים משועבדים, והתקדמותו התחבירית נפתלת ומושהית. השהיה זו היא לב־לבו של הסגנון של גנסין, והיא קשורה להתפוררותו של מושג התכלית. להתפוררות זו, כאמור, יש השתמעויות עלילתיות וסגנוניות, אולם יש לה גם משמעות אידיאולוגית. כאשר גנסין כותב כי ארץ־ישראל "אינה תכלית בפני־עצמה" הוא קורא תיגר הן על המחשבה הדתית והן על המחשבה הציונית, המציבות

73. ראו למשל מורה נבוכים, חלק א, פרק סט.
74. וירג'יניה וולף, "מר בנט ומרת בראון", מאנגלית: שמשון ענבל, דרכים לעיון ברומן, ספרי דגה, תל־אביב תשכ"ט, עמ' 164. הכנסתי מעט שינויים בתרגום, למען הדיוק.
75. שם, עמ' 165.

את ארץ־ישראל כמטרה הטלאולוגית שלהן. לעומת האמונה הדתית, התופסת את ארץ־ישראל כאתר של הגאולה המשיחית, האידיאולוגיה הציונית תופסת אותה כאתר של גאולה פוליטית. המכתב לאב שולל מכול וכול – במשפט אחד – את שתי עלילות־העל האלה.

אך למילה "תכלית" יש משמעות נוספת, גשמית וחומרית. ביידיש, המילה "תכלית" (תאַכלעס) פירושה פרנסה ורווח כספי, וכן השתדכות, הקמת משפחה, השתקעות במקום אחד והתבססות בחיים. משמעות זו היא הקוטב הנגדי לעסקי הרוח, "לופט געשעפטן", שנתפסו כמאפיינים את היהודי הגלותי השוקד על תלמודו. סיפורו של ביאליק, "ספיח", מאיר את משמעויות המילה "תכלית" כמטרה חומרית בעולם – פרנסה, הקמת משפחה – המנוגדת לעולם הדמיון והיצירה:

> ושוב צפה לפני באויר באותיות שבורות המִלה "תכלית". זה כשנתַיִם שאני משתמט וּבורח מפני מִלָּה אכזריה זו ואני חוזר אליה חלילה בכל יום תמיד. טרחנית וטורדנית היא נִצֶבֶת לפני, מצננת את דמי ונוטלת מאור חיי... היא נזרקה מפי אבא בשעת זעם – ונברא ממנה מלאך רע לעַנוֹתֵנִי. פעם אחת היינו מסובִּים, אני ואבא, בסעודת חפזון בצהרים. שנינוּ יושבים כדרכנו וסועדים בשתיקה של זעף. אני יושב ולועס ומעַיֵן דרך אגב בספר מליצה ואבא יושב ולועס גם הוא. לוטש אלי עיניו בשתיקה וחותך את בני מעי בלא סכין... פתאֹם והִנֵּה יד שלוחה – והספר עף אל פי התנוּר שכנגד.
> - אבא – שאגתי כנשוך נחש – מה אתה רוצה?
> - רוצה אני שֶׁתֵּחָנֵק בפרוסת לחם זו שאתה גוזל, ממזר משומד, משֻלחני, שתהא יהודי רוצה אני, בריה ככל הבריות, **תכלית** בקש לך, **תכלית!**
> את המלה תכלית בְּטֶא ברעד כל הגוף וּבַחריקת שִׁנַּיִם: ת-כ-ל-י-ת!!![76]

ביצירותיו המאוחרות של גנסין, המילה "תכלית" מופיעה כמעט תמיד בהקשר של היעדר – כדבר שהיה בעבר ונגוז, כסדר סיבתי לוגי שאבד. בשלילת התכלית יש כדי להסביר את מבנה העלילה המפורק של סיפורי גנסין, את הסטזיס הנרטיבי, את מה שברנר ראה כמונוטוניות של הסגנון. ב"בינותיים", שיצא לאור ב־1906 – והוא הטקסט השני ברצף של ארבע הנובלות של גנסין – מופיעה המילה "תכלית" כבר בפתח הסיפור, שבו נזכר הגיבור נפתלי ברגר בימי נדודיו; רגע זיכרוני זה מופיע מיד לאחר שהגיבור, המלמד שני ילדים צעירים שיעור פרטי בהיסטוריה, מתאר את תחושת המיאוס שלו כלפי ההוראה. מאחר שהילד מתקשה בשינון הפרק, הלימוד הולך ונמשך עד אין קץ, ונפתלי, המורה, מתאר את הקריאה המשותפת ב"פרק הספחת", שהילד קורא בקול רם,[77] הפרק "הזוחל תמיד בעצלתיים, **כחיים בלי תכלית**, ומטיל את הנפש אל תוך זוהמת שממה נרפסה, גם כן כמוהם".[78]

76. חיים נחמן ביאליק, "ספיח", כל הסיפורים, בעריכת אבנר הולצמן, דביר, אור יהודה 2008, עמ' 214.
77. המילה "ספחת" מציינת במקרא נגע או מחלת עור, וראו, למשל, "אָדָם כִּי יִהְיֶה בְעוֹר בְּשָׂרוֹ שְׂאֵת אוֹ סַפַּחַת אוֹ בַהֶרֶת וְהָיָה בְעוֹר בְּשָׂרוֹ לְנֶגַע צָרָעַת וְהוּבָא אֶל אַהֲרֹן הַכֹּהֵן אוֹ אֶל אַחַד מִבָּנָיו הַכֹּהֲנִים" (ויקרא יג, ב). וראו שימושו המבריק של גנסין במילה "בהרת", המציינת גם היא נגע בעור, בפתיחת הסיפור "בגנים".
78. אורי ניסן גנסין, "בינותיים", אצל וסיפורים אחרים, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011, עמ' 38.

התלמיד, המתקשה בקריאה, קורא את הפרק באיטיות כה רבה, עד שטריז ננעץ בין הכְּתב לבין הדיבור. אם, על פי דרידה, הדיבור מסמן נוכחות ואילו הכתב מסמן היעדר, הקריאה המתישה של הילד – המדגישה בעל כורחה את הפער בין המסמנים למסומנים – מפוררת את ההוויה המתוארת בטקסט והיא מאבדת את משמעותה כרצף אירועים אורגני וחי. הפרק המוקרא בקול נעשה חסר מובן, והחיים המתוארים בו מאבדים זיקה לממשות האורגנית והתכליתית שהתיאור ההיסטורי מבקש להעמיד. הקריאה הזוחלת מעצימה את שעמומו של נפתלי, שמחשבותיו הולכות ונודדות הן אל המראות שהוא רואה מבעד לחלון והן אל אפיזודות בעברו. האירועים בפרק ההיסטוריה – הנדמים כעת לגיבור משוללי תכלית – מוצגים כ"גורלות שאבדו בחיים וחלומות שקמלו באֵבם, וחיים שספו במִשגֶה".[79] אט אט מתברר כי אובדן התכלית אינו נובע רק מקצב הקריאה בפרק, המדומה ל"קילוח הזפת הזוחל",[80] אלא גם מאובדן המשמעות שחווה נפתלי גופא, המתאר את עצמו – בעודו מקשיב להקראת הפרק – כמי ש"נולד ברפש וברפש הוא חי תמיד וברפש גם ימות".[81] נדמה כי היעדר התכלית הוא הסיבה לזוהמה שפשתה בנפש, כפי שעולה מהרהוריו של נפתלי ברגר על עברו:

> והיתה מחיצת אֶד רפה מתחילה חֵרֵדה בלבבו הכבוש ומטשטשת את מוחו ואֶדיו ולא היתה נותנת בתחילה לגשת אליו את כל אותה המהומה האווילית והזוהמה המרגיזה, אשר היתה רוחשת מסביבו בכל ימי נודוֹ בערים ובעיירות, אשר במדינה ואשר מחוצה לה. והיו מרפרפים לו ונכחדים וחוזרים שוב ושוב נגוֹזים צללים מטושטשים, ואנשים מרוסקים, וחדרים, ואשפה, ובלוריות פרועות ונוצות בבגדי־נשים, וקולות ניחרים, וצחוק שׂורט, ודברים, **ומרוצה בלי תכלית**, ובימים האחרונים, בימות החמה החולנים, שבקֵריה ההומייה והמדוכּאה, גם רוגזה, רוגזה תכופה, רוגזה אוכלת לב ונפש.[82]

כשם שהאירועים הנלמדים מספר ההיסטוריה מתפוררים ומתפרקים, כך מתפורר גם עברו של נפתלי, המתואר לא כרצף כרונולוגי־סיבתי אלא כרשימת אינוונטר – צללים, אנשים מרוסקים, חדרים, אשפה, בלוריות, נוצות, קולות. הרשימה מורכבת כולה מפרטים סינקדוכיים ומטונימיים של התרחשות אנושית שאיבדה את מלאותה ואת מובנותה. הביטוי "מרוצה בלי תכלית" מציין הן תנועה ללא סוף והן תנועה נטולת מטרה. אי־האפשרות לשחזר את התכלית הופכת את האירועים והדברים לרצף פרגמנטים, לתמונות נפרדות ונטולות הקשר: לא נשים אלא "נוצות בבגדי־נשים"; לא גברים אלא "בלוריות פרועות". ואף על פי שנרמזים כאן ימי הוללות עתירי התרחשויות, מה שמודגש הוא האָפֶקְט שלהם: "רוגזה אוכלת לב ונפש".

ב"אצל", אולי הטקסט החשוב והאמביציוזי ביותר של גנסין, שנכתב ב־1912 ובו נחתמת סדרת ארבע הנובלות, שב ועולה היעדר התכלית כְּמה שמכלה את חייו של הגיבור, אפרים מרגלית, וגם כאן היעדר זה קשור בהתבוננות הזוכרת, בהצפת הזיכרון. אולי אין זה

79. שם, עמ' 37.
80. שם, עמ' 40.
81. שם, עמ' 39.
82. שם, עמ' 38.

מקרה שמחשבותיו של אפרים בדבר היעדר התכלית עולות ברגע שמתחוור לו שאינו יודע מהי אהבה, והבנה זו מולידה בו את ההיזכרות הבאה:

> וחזר ונזכר בקרני חמה אחרות ורחוקות וגם־כן נלאות. בדמי הצהריים הנוגים ההם קרא תרנגול קריאה נוֹאשה אחת רחוקה מחצרות השכונה, המגודלת צמרוֹת אילנות צפופים, שאצל הנהר החבוי שבשפלה שבמולדת, והיתה קריאה זו נמשכת וקובלת, כקול השופר המייבב, ונגמרה שם, במקום שהתחילה תהוֹם הנשייה הפתוּחה, וחַכָּתָה הוֹרידה מהתם איזו זכרוֹנוֹת שאינם ברורים ורחוקים, שנדמו משום־מה חשוּבים במאוד ונדמו נוגים במאוד ונדמו קרובים ללבב התוהה במאוד. אניצי החציר המפוזר ושִׁירֵי השחת הרמוסה, שהוריקו והצהיבו בפיזור במלוא החצר שנתרוקנה, היו חסרים בהחלט את **התכלית** שבהוָיתם, אותה **תכלית**, שזה לא־כבר היתה כה מסוימה וכה צוֹהלה וכה מוּבנה מאליה ובלתי חוששת לשום כפירה והטלת ספק. אָבד סברם ובטל סיכּוּים – ורחוקים משמחה, כשם שהיתה הוָייתם רחוקה מתקנה, סיפּרוּ, סיפּרוּ בכאב אֵלם וצוֹבט, סיפּרוּ סיפּוּרים נוגים ללבב, וזה היה **מפרפר** במסתרים ושתת דם חי, כצוארה הפתוח של אותה ציפּוֹר חמה, שזה שחטוה, והקשיב.[83]

גם כאן, תיאור הטבע שאיבד את תכליתו מבוסס על טשטוש הגבול בין חוץ לפנים או על השלכת הפנים החוצה, מהלך מרכזי בפואטיקה האימפרסיוניסטית של גנסין.[84] שיירי השחת, שדקות לפני כן היו ככל הנראה חלק מהמלאות ההרמונית והשלמה של הטבע, נראים לפתע חסרי תכלית, אניצים המפוזרים באקראי בחצר. אולם אקראיות זו אינה נייטרלית. היא נחווית כאובדן נורא המציף את הגיבור בתחושת מוות אלים, המגולם בדימוי הציפור השחוטה שצווארה קרוע; ודימוי זה של ציפור שחוטה מתקשר אל הדג המפרפר בקצה החכה המוזכר קודם לכן, שאינו אלא הוא־עצמו, אפרים, המפרפר תחת לעגה של אשה.[85]

היעדר התכלית הוא אפוא המאפיין העיקרי של העולם של גנסין ושל גיבוריו. יותר מכך: דומה שיצירת גנסין – בייחוד בשלביה הבשלים – מערערת ביודעין ובכוונה תחילה על ערך התכלית (ועל התכלית כערך), בהקשרים נרטיביים, פסיכולוגיים ואידיאולוגיים. היעדר התכלית מיוצג אצל גנסין על ידי סטטיות עלילתית ונפשית – וזו שונה מאוד מן המודרניזם המזוהה עם מרסל פְּרוּסט, ג׳יימס ג׳ויס או וירג׳יניה וולף. במודרניזם האירופי, זרם התודעה זנח את העלילה הרחבה כדי לייצג את הדינמיות והנוזליות של התודעה; ואילו אצל גנסין נוצרת

83. גנסין, ״אצל״, אצל וסיפורים אחרים, לעיל הערה 78, עמ׳ 244.
84. ברנר כינה את גנסין ״האימפרסיוניסטן האמיתי״ של הספרות העברית, וראו ברנר, כתבים, לעיל הערה 51, עמ׳ 747. ראו גם דבריה של לאה גולדברג על ״דרך המחשבה האסוציאטיבית, הקטסטרופה כחויה פסיכית עמוקה, שאין לה זיקה ישרה למסיבות החיים הממשיים, טשטוש הגבולין שבין מציאות לחלום, הגבה על יחסי אדם מתוך תחושות ורגשים עמומים, החיים בירכתי ההכרה, הנפש החיה בתוך הדומם, השתלשלות הפעולה החושית והמחשבתית ללא פעולה אובייקטיבית״ (גולדברג, ״מסביב ל׳אצל׳״, לעיל הערה 59, עמ׳ 97). וראו גם אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת – תחיית האומה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והוצאת זמורה ביתן, תל־אביב 1999, עמ׳ 280–294.
85. גנסין, ״אצל״, לעיל הערה 78, עמ׳ 175.

בעיקר תחושה של סטטיות נפשית, ואליה מתלווה תחושה של חוסר־מוצא אידיאולוגי, שהרי כל פתרון תכליתי אפשרי נשלל לאלתר או מושם ללעג. ניתן אף לומר שכאשר גנסין מתאר ב"בינותיים" את נפתלי המשועמם עד לזרא בעת שהוא מאזין לילד הקורא את "פרק הספחת" מתוך ספר ההיסטוריה, הוא מציג באירוניה דקה את חוויית הקריאה בספריו־שלו. הסטטיות וההתפוררות הנובעות מהיעדר התכלית הן המייצרות את אפקט "קילוח הזפת הזוחל", את אתגר ההתמודדות עם חיים שתכליתם אבדה.

כזכור, למושג "תכלית" (או "תעודה") יש בן לוויה בכתביו של גנסין: "פרכוס". מושגים אלה, שגנסין יצר ביניהם קשר מטונימי במכתבים שכתב בשהותו הקצרה בארץ־ישראל, מקיימים ביניהם קשרים של סמיכות וסיבתיות גם ביצירותיו. היעדר התכלית, המייאש את הגיבור ומביא אותו להכרה בחוסר־האונים שלו אל מול המציאות ובאי־יכולתו להטיל עליה מובן ומשמעות, מייצר אפקט מטלטל המכונה בדבריו של גנסין "פרכוס" (ולעתים "פרפור"). המילה "פרכוס" מופיעה בלשון חז"ל בהקשר של הלכות שחיטה, כתיאור של תנועה לא־רצונית של איברים, בייחוד של איברי הבהמה בשעת שחיטתה. לדברי הרמב"ם במשנה תורה, הפרכוס הוא תנאי לכשרות השחיטה של חיה החשודה במחלה, שאם אינה מפרכסת היא אסורה למאכל: "הַשּׁוֹחֵט בְּהֵמָה חַיָּה וָעוֹף, וְלֹא יָצָא מֵהֶן דָּם – הֲרֵי אֵלּוּ מֻתָּרִין [...] וְכֵן הַשּׁוֹחֵט אֶת הַבְּרִיאָה, וְלֹא פִּרְכְּסָה – הֲרֵי זוֹ מֻתֶּרֶת. אֲבָל הַמְסַכֶּנֶת, וְהִיא כָּל שֶׁמַּעְמִידִין אוֹתָהּ וְאֵינָהּ עוֹמֶדֶת – אַף עַל פִּי שֶׁהִיא אוֹכֶלֶת מַאֲכַל הַבְּרִיאוֹת – אִם שְׁחָטָהּ וְלֹא פִּרְכְּסָה כְּלָל, הֲרֵי זוֹ נְבֵלָה וְלוֹקִין עָלֶיהָ; וְאִם פִּרְכְּסָה, הֲרֵי זוֹ מֻתֶּרֶת, וְצָרִיךְ שֶׁיִּהְיֶה הַפִּרְכּוּס בְּסוֹף הַשְּׁחִיטָה, אֲבָל בַּתְּחִלָּה אֵינוּ מוֹעִיל".[86] המילה "פרכוס" נקשרת אפוא הן לחולי והן למוות, ובהלכות השחיטה היא מסמנת – לפחות במובן מושאל – את ההשתוקקות הלא־נשלטת אל החיים על סִפו של המוות.

בנובלה "אצל", שגנסין כתבה מתוך ידיעה ברורה של מותו הקרב, מתואר אפרים כמי שחש בנפשו ובגופו את "הרגשת המוֶת".[87] בפרק הרביעי של הנובלה, לאחר שזינה מתוודה בפניו על האהבה שהיא חשה כלפיו זה שלוש שנים ויותר, אפרים קופא וחש סלידה וריקנות וכאב עז מכה בחזהו. הוא מהרהר: "אבדו החיים, השירה נושנה והיא טפלה ונואלה – אפילו ייסוריה הרבים נושנים והם טפלים ונואלים; אבל החיים – החיים אבדו... חסל!".[88] וברגע שיא זה של ייאוש מהחיים – המתבטא בכאב עז בחזה, "כאילו נפל מהגג ונשבר בקרבו" – מופיע הפרכוס:

> ורק לאחר שתפש בשתי ידיו בסוֹמכוֹת של הכיסא, שישב עליו, והרגיש, שכפוֹת ידיו כואבות לו מאוד, הצליח לכבוֹש בלבבו את אותו הרטט המשונה של **פרכוס**, שבא וטלטל את בשרו, מחמת אותה הרגשת המוֶת המוּכרח השחוֹרה, שצצה וצמחה פתאום בכל הוָיתוֹ יותר מכדי הרגשה וכבשה את נשימתו בפשיטוּת, והשתיק את זו השאגה הרותחת, שצפה פתאום ממסתרים אפלים והכתה אל חָזהו הכואֵב – והלז התחיל כואב יותר.[89]

86. משנה תורה, הלכות מאכלות אסורות ד, יד.
87. גנסין, "אצל", לעיל הערה 78, עמ' 238.
88. שם, שם.
89. שם, עמ' 239; במהדורת כל כתבי אורי ניסן גנסין, בעריכת דן מירון וישראל זמורה, כרך א, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1982, עמ' 449: "הרגשת המוות המוכרה".

פרוסט, בסצנה המפורסמת של אכילת עוגיית המדלן, מנסח את הזיכרון הלא־רצוני המציף את הסובייקט ברגע בלתי צפוי; גנסין, לעומתו, מתאר הצפה מסוג אחר: הפרכוס הוא ביטוי לתחושה הלא־רצונית המציפה את הגיבור, תחושת המוות הצומחת בכל הווייתו. כבן של רב וכתלמיד חכם גנסין מכיר היטב את ההקשר שבו מופיעה המילה "פרכוס" בלשון חז"ל. המילה מציינת את מה שקודם למוות, אבל בכך היא גם מעידה – באופן פרדוקסלי – על עוצמתם של החיים. הפרכוס מטלטל את בשרו של אפרים עד שהוא נאלץ לאחוז בכיסא, אך לצד "אותה הרגשת המות המוכרח השחורה" הוא מרגיש בקרבו גם מעין "שאגה רותחת". נראה אפוא שהפרכוס, הנולד מהיעדר התכלית, טומן בחובו כפילות עקרונית של דבר והיפוכו. תחושת המוות מכילה בתוכה את הרטט הבלתי ניתן להכחשה של החיים.

כשנתיים לאחר שסיים גנסין את כתיבת "אצל", העוסק במוות לא רק כתמה אלא אף כאָפקט תחושתי, כרטט, כפרכוס, החל פרנץ קפקא לנסח לעצמו ביומנו את שאלת היחסים בין כתיבה למוות. ברשומה מדצמבר 1914 סיפר קפקא על שיחה שקיים עם מאקס ברוד ובה הסביר לידידו את היחסים בין היצירה למוות: "בדרך הביתה אמרתי למאקס שאשכב שבע נחת מאוד על ערש מותי, בתנאי שהייסורים לא יהיו גדולים מדי. שכחתי להוסיף – ואחר כך נמנעתי בכוונה מלומר זאת – שמיטב הדברים שכתבתי יסודם ביכולת זו [שלי] למות בנחת".[90] ב־19 באוקטובר 1921, עם החמרת מצבו הרפואי, ציין קפקא ביומנו:

> מי שאינו יכול לחיות בעודו חי, זקוק לידו האחת כדי להדוף קצת את הייאוש על גורלו – והצלחתו מועטת מאוד – אך בידו האחרת הוא יכול לרשום מה שהוא רואה תחת ההריסות, כי הוא רואה ראייה שונה ורואה דברים רבים יותר משרואים האחרים, שהרי הוא מת בחייו והוא, בעצם, הנשאר בחיים. וההנחה היא שאין הוא זקוק לשתי ידיו או ליותר משיש לו במאבקו עם הייאוש.[91]

ומאוחר יותר, כשמחלת השחפת החמירה עוד יותר, כתב קפקא ביומנו: "אל תקונן על הסימפטומים. רד לעומקו של הסבל".[92]

המוות הוא ערש הכתיבה. בפנטזיה הראשונה, שנכתבה כעשור לפני מותו, דמיין קפקא את עצמו מת שבע נחת, אך בעיצומו של הסבל הפיזי, כשנתיים לפני מותו, הוא רואה את המוות שבחיים, את הכישלון לחיות, כהזדמנות ראשונה במעלה להתקדם בכתיבה.

כמו קפקא, גם גנסין רואה את הכתיבה כהזדמנות לנסח את הוויית המוות שהוא חווה בעוצמה רבה, בעצם עלומיו, כאדם צעיר, בשל מחלת הלב שלקה בה.[93] אין ספק שגם הוא

90. פרנץ קפקא, יומנים: 1914–1923, מגרמנית: חיים איזק, שוקן, ירושלים ותל־אביב, 1979, עמ' 85.
91. שם, עמ' 162–163.
92. שם, עמ' 176.
93. ביילין מספר בזיכרונותיו כי בעת שהותו בלונדון ביקש ממנו גנסין בן העשרים ושמונה להקשיב ללבו. ביילין ישב לידו והאזין. "לאוזני הגיע קול שריקה צרודה, כקול שעון שנתקלקל. הקול הזה יצא מלבו אחרי כל דפיקה ודפיקה"; ביילין המזועזע שאל את גנסין "מדוע אינך מתרפא, אורי?", וגנסין ענה: "שטותים. דבר לא יועיל" (ביילין, "אורי־ניסן גנסין: שברי זיכרונות", לעיל הערה 27, עמ' 86). אירוע זה התרחש כשש שנים לפני מותו של גנסין.

חש שהוא "רואה ראייה שונה ורואה דברים רבים יותר משרואים האחרים". אולי אין זה מקרה שביצירתו האחרונה, "אצל", שנכתבה ערב מותו, הוא עושה שימוש רב במילה "לב" – ובעיקר בהטיה "לבו" – המתייחסת ללבו של אפרים, שכמעט כל הרואה אותו מבין כי הוא חולה. לאורך הנובלה כולה מוצג הלב הן כמקור הקושי והן כזירה אפקטיבית של תחושות: "לבו נלאה", "לבו מהסס", "לבו הולך ומתרוקן", "לבו [...] חם פתאום ונואל פתאום". במידה רבה, לבו של אפרים – "אותו צור קשה ודומם מציק ומציק מתחת לחזה"[94] – הוא־הוא גיבור הנובלה.

באפיזודת הסיום של "אצל" מגיע אפרים אל בית נעול שמתוכו בוקעת נגינת פסנתר. הוא מזהה את המנגינה הבוקעת מהבית כ"מנגינת־המוות", כשכוונתו ככל הנראה ל"מארש המוות" מתוך הסונטה השנייה לפסנתר מאת שופן. ברגע מאיים ומאוים זה יודע אפרים בוודאות שהמוות שרוי סביבו ובתוכו כאחד:

> הרחק מסביב היתה הדממה ונשם הנחל השוקק והשחור הסמוך וכנפי פחד קל היו משיקות – כנפי המוות הזרות והנוראות, שפה כבר היו. פתאום חרדה קצת הדממה ונשימתו חדלה. בתחילה נדמה לו, שחלום חלם. מפנים הבית, הנטוש והאָפל, תפשו אוזניו איזה אַקורד הומה והוזה של פסנתר. ואולם השני, שבא אחריו, זה כבר היה ברור, כמציאות המוות, ולבו של אפרים כאילו נתלש מחזהו וברכיו פקו והוא קרס וישב בספסל שבצד. פתאום התחילו האקורדים שבפנים הומים ונישאים בזה אחר זה והיתה כל המיה והמיה במיוחד חודרת אל הנפש ומצננה אותה, כרוח קרה זו, הפוֹרצָה מהכוכים האפלולים שבשדות הקברות, הנשכחים מני רגל, וחובקה בקָרָתָה הזרה את ברכי הנודד היחידי.[95]

תחושת הקריסה של הלב – "ולבו של אפרים כאילו נתלש מחזהו" – מלווה במנגינת המוות, והלשון הפיגורטיבית, המדמה את המיית המוזיקה לרוח צוננת המגיעה מבית קברות, מדגישה עוד יותר את נוכחותו של המוות. את המוות הזה כותב גנסין בסיום "אצל", מוות שמקורו הן בהיעדר התכלית והן בתוצאה של היעדר זה, הפרכוס, שגליו כבר נושאים בחובם את המוות.

אולם הפרכוס אינו רק מבשרו של המוות. כאשר גנסין אומר לר' בנימין "תעודתי – הפרכוס", הוא נוטע את המילה בהקשר טקסטואלי מובהק. אמנם המילה "תעודה" מופיעה כאן במשמעותה כייעוד וכתכלית, אולם משמעותה הנוספת, כטקסט כתוב, מהדהדת ברקע. נדמה שגנסין גם אומר במשפט זה כי כתיבתו כמוה כפרכוס, ובכך הוא מקנה לטקסט הספרותי עצמו אופי מפרכס. בנובלה "בטרם" – שגנסין החל בכתיבתה ככל הנראה בארץ־ישראל אך השלימה רק לאחר חזרתו לפוצ'פ – מתאר הגיבור, אוריאל אפרת, את הכתבים המקודשים והרזיים שקרא וכתב עם אביו בילדותו. והנה, כתבים אלו מתוארים – למרבה ההפתעה – כ"כתבים מפרכסים":

> אחר־כך ישב לאִטוֹ בכסא הרפוד, שהרפידות שבסומכותיו נתדלדלו לַמָדי מרוב משמוש. לפניו היו פה ושם פזורים גליונות שונים, צהובים ושאינם צהובים, שהיו כתובים צפופות ובדמוּת קשת כפופה, ואוריאל הכיר בהם מיד את ה"כתבים", אותם שהיה בימי ילדוּתוֹ

94. גנסין, "אצל", לעיל הערה 78, עמ' 260.
95. שם, עמ' 272.

> יושב וכותב בפקודת אבא ימים ולילות, אלו ה"**כתבים המפרכסים**", לפי הרגשתו אז, המלאים רזים וסודות טמירים, המדברים ללב החרד: אתגליא, ואתכסיא, ובחינות, והארות שבנפש, וכל אותם הגימטריאות וראשי־התיבות המשונים והארוכים, שאבא היה תמיד צוחק בהנאה, כשזה היה שואל אותו לפשרם אגב כתיבה, והיה פותרם לו ומבטיחו, שכשיגדל, יהיו הללו נהירים לו יותר.[96]

ב"אצל" הופיעה המילה "פרכוס" בהקשר הקרוב למופע המקורי של המילה בלשון חז"ל, דהיינו כמציינת את הרגע שבו הגיבור מוצף בתחושת מוות עזה. ואילו כאן, לכאורה, מופיעה המילה בהקשר אחר לגמרי. הכתבים ה"מפרכסים" הם כתבים הנעים לנגד עיניו של אוריאל, ותנועתם משקפת את התרגשותו למראם, את תנודת הלב ה"חרד". בלשון התקופה, המילה "חרד" מורה לא רק על אָפקט אלא גם על תנועה ותזוזה. ולכן, "אתגליא" ו"אתכסיא" – הגילוי והכיסוי – של הטקסט מאיצים את תנועת הלב ומעוררים סקרנות ורִגשה. אולם נדמה שגנסין רומז כאן למשמעות נוספת של המילה "פרכוס" בלשון חז"ל, שהרי הפרכוס אינו רק סימנו של המוות אלא גם קישוט: "לֹא כָּחָל וְלֹא שָׂרָק וְלֹא פִּרְכּוּס וְיַעֲלַת חֵן".[97] זה אולי הפרדוקס המרכזי הטמון בסגנונו של גנסין: אם היעדר התכלית מביא לפרכוס, שהקשרו תחושת מוות, מדוע הסגנון נוטה אל האסתטיציסטי־במובהק ואף אל הנמלץ? דומה שגנסין, ביושר האינטלקטואלי העילאי המאפיין אותו, מצביע על דו־המשמעות של המילה "פרכוס" ובכך מעמיד קשר בין פרכוס המוות לבין ההתפרכסות, כלומר ההתקשטות.

הסִגנוּן מרחיק הלכת של העברית, ההגבהה הלשונית, ההאטה המכוונת של ההתרחשות וההתמקדות בתיאור "הקפלים המיקרוסקופיים" של הנפש, אם להשתמש בדימוי של דוד פוגל[98] – כל אלה הם ביטוי לאסתטיזציה של החיים על סִפו של המוות. בכתיבה מעין זו יש משום התקה רדיקלית משאלת התוכן אל שאלת הסגנון. כאן ניתן להזכיר את דבריו של גוסטב פלובר במכתב לאהובתו לואיז קולה:

> מה שנראה לי יפה, מה שהייתי רוצה לכתוב, הוא ספר על לא־כלום, ספר נטול כל סעד חיצוני, שיישא את עצמו מתוקף הכוח הפנימי של סגנונו, כשם שהארץ תלויה בחלל־האוויר ללא מִשען, ספר שכמעט לא יהיה לו נושא, או, לפחות, שנושאו יהיה כמעט בלתי־נראה, אם ניתן הדבר להיעשות. [...]
> ומשום כך אין נושאים יפים ונושאים נקלים, ובעצם כמעט אפשר לקבוע כאקסיומה, מנקודת ראותה של האמנות הצרופה, שכלל אין בנמצא נושאים, שכן הסגנון בפני עצמו הוא צורה מוחלטת של ראיית הדברים.[99]

96. אורי ניסן גנסין, "בטרם", אצל וסיפורים אחרים, לעיל הערה 78, עמ' 109.
97. כתובות יז ע"א. משמעות הביטוי היא "ללא איפור ואודם והתקשטות – ועדיין יפה".
98. דוד פוגל, "לשון וסגנון בספרותנו הצעירה", סימן קריאה, 3–4, 1974, עמ' 389.
99. גוסטב פלובר, מכתבים ללואיז קולה, מצרפתית: דורי מנור, המעורר, תל־אביב 1999, עמ' 48–49. גם ס. יזהר, הגנסיניסט המובהק, שהקדיש פרק בספרו סיפור אינו לקריאה צמודה בדף מתוך "אצל", התרכז בממד הסגנוני־הצליל־הריתמי, הקודם לתכנים, כדי להתנסות באפקט האסתטי הטהור של קליטת היצירה. בסיום ספרו מצהיר יזהר בנוסח פלובריאני מובהק: "שום־דבר עשוי ממלים. מקום מלא תיאור מופשט כזה. כתאר מרבד צבעונין ולא כתאר כלים ואירועים שימושיים.

כזכור, מיד לאחר מותו של גנסין אפיין פרישמן את סיפורי גנסין כנטולי עלילה: "התוכן שלהם? כמעט שאין להם שום תוכן".[100] אולם דומה שדבריו של פלובר, שכמו מנבאים את אחד המהלכים המרכזיים של המודרניזם, נותנים ביטוי מדויק להפליא לניסיונו של גנסין להפוך את הסגנון ל"צורה מוחלטת של ראיית הדברים".

בשנת 1900, בעקבות מותו של פרידריך ניטשה, כתב אורי ניסן גנסין בן העשרים ואחת רשימת הספד לזכרו של הפילוסוף שמת בגיל חמישים ושש. גנסין מתאר את ניטשה במילים "הלוחם הגדול": "מצוקות רוחו וייסורי־נפשו של האיש הגדול התגברו, סוף סוף, עליו ויכלו לו"; הוא מזכיר כי ניטשה נפצע במלחמת פרוסיה–צרפת, ואף על פי שנותר בחיים לא שב לאיתנו: "ומאז החל לבנות את מגדלו במהירות נמרצה ובחפזון של קדחת, כאילו חש בנפשו ששעותיו ספורות ואסור לו לאבד אף רגע לבטלה. ואמנם הצליח להגביה את שיאו עד לשמים!".[101] ברשימה בוסרית זו, הכתובה מתוך הזדהות עמוקה עם ניטשה, ניכרים סימני הפרויקט העתידי של גנסין – הכתיבה הקדחתנית שמטרתה להתגבר על הזמן המועט שנותר לו. מעניין במיוחד ברשימה הוא האפיון של ניטשה, בן הכומר שנטש את מורשתו הדתית של האב, כ"ראדיקאל אפרתי".[102] "אפרתי" הוא "אצילי" – וזה, כמובן, פירוש שמו של אוריאל אפרת, גיבור הנובלה "בטרם" שנכתבה כתשע שנים לאחר הרשימה על ניטשה. הצירוף האוקסימורוני־משהו "ראדיקאל אצילי" הולם את גנסין עצמו, והולמות אותו גם המילים שהוא הסב על ניטשה: "מנת חייו הטראגית היא שאילצתהו לדבר במליצה – חידות".[103]

כתמים מתוזמרים של משמעויות מבניות על־גבי המשמעויות שייצגו דברים שבעולם" (ס. יזהר, סיפור אינו, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1983, עמ' 112).

100. פרישמן, "א.נ. גנסין", לעיל הערה 55, עמ' 40.

101. אורי ניסן גנסין, "[אחרי מותו של] ניטשה", כל כתבי אורי ניסן גנסין, כרך ב, לעיל הערה 89, עמ' 104.

102. שם, עמ' 105.

103. שם, שם.