



המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל / Mandel Institute for Jewish Studies

עיוות המרחב בגרוטסקה ב'תמול' שלשום' לש"י עגנון

Author(s): אריאל הירשפלד

Source:

Jerusalem Studies in Hebrew Literature /

מחקרי ירושלים בספרות עברית

כרך (תשמ"א), pp. 49-59

Published by: Mandel Institute for Jewish Studies / המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23360648>

Accessed: 24-01-2017 07:37 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Mandel Institute for Jewish Studies / המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to

Jerusalem Studies in Hebrew Literature / מחקרי ירושלים בספרות עברית.

<http://www.jstor.org>

עיוות המרחב בגרוטסקה ב'תמול שלשום'

לש"י עגנון

מאת

אריאל הירשפלד

[א]

'תמול שלשום' הוא רומאן שגיבוריו הם אדם וכלב, ולא כלב סתם, אלא כלב בעל תודעה. עובדה זו אומרת דרשני, ורבים רבים דרשוה. גם המרחב המקיף את הגיבורים יוצא ברומאן זה במקומות רבים מידי פשוטו, ומתגלות בו פנים מעוותות.

בכוואנו לבחון תאורים של מרחב ומציאות בכלל בספרות, אנו יוצאים מתוך הנחה שמושאי התאור – מושאי המציאות, הם חסרי מטען אמוטיבי או כיוון ערכי כלשהוא, הם בחינת עובדות בעלמא. אבן או עץ למשל, אינם עצובים, טובים או רעים. מכאן, שכל מטען אמוטיבי או ערכי הוא בחינת תוית המורבקת על המושא, כלומר הוא פרי של מעשה פירוש של המתואר. היחס בין הכיוון הערכי או האמוטיבי ובין המושא שלו הוא כיחס שבין תואר לבין שם עצם, וניתן אפוא לחוש בכיוון ערכי או אמוטיבי של תאור מציאות על פי בחינת המרכיב התארי שבו. רושם של המושאים המתוארים אינו פרי תכונותיהם האמיתיות, אלא פרי אינטרפרטציה של המתואר, המכוונת את כיוונו האמוטיבי של הרושם על ידי מרכיבים פיגורטיביים בלשון.

ההפרדה בין התוית ובין המושא עצמו אינה תמיד אפשרית, שכן גם שם עצם (נושא), בהיותו מסמן או סמל של מושא כלשהוא ולא המושא עצמו, עשוי לשאת מטען ערכי או רגשי, והוא עשוי לקיים בינו לבין המושא הממשי זיקה הדומה במהותה לתוית. בעיה זו היא יסוד ענייני של תורת התופעות ותורת ההכרה, ולצורך הדיון אתעלם כאן מאופיין הבעייתי. עם זאת יש להוסיף: גם אם מעשה הסימון המילולי אינו יכול להמלט מפעולתה של ההכרה, היינו מן השיפוט האנושי, אין בכך כדי לבטל את ההנחה, ההכרחית ביסוד כל שיפוט אנושי, שעצמותם (substance) של מושאי המציאות משוללת ערך או כוונה.

[49]

כפי שנאמר, גם שמות נושאים עמם לעיתים מטען אמוטיבי או ערכי. מכאן שרושם יכול להכנות גם על ידי סלקציה (ברירה) של מושאים בעלי כיוון מסוים. האינטרפרטציה והסלקציה הינן שתי דרכים שעל פיהן נבנים רושם וריגוש למקרא התאור (שתיים שהן אחת כפי שיתבאר המשך).

קאיזר, בספרו על הגרוטסקה,¹ מתאר את גלגוליו של המושג למן היווצרו כמתאר ציורים או עיטורים העשויים בסגנונם של ציורי מערות הקבורה הרומיות שנתגלו בתקופת הרנסנס ועד ימינו. משמעו הראשון של המונח 'גרוטסקה' היה 'כסגנון המערות' (grotto = מערה).

בדבריו בנושא מביא קאיזר את דברי גתה לנוכח הערכסקות הגרוטסקיות של רפאל; הוא פרשן כיצורפים מטאפוריים שכיוונם אפל.² קאיזר מתאר את התפתחותו של המושג והמודוס עצמו כמעין הרחבה הדרגתית של הערכסקה הגרוטסקית, לכדי מבעים חזותיים או מילוליים מורכבים יותר. נראה שה'כיוון האפל' הוא מעין תנאי מינימום לשיפוט מבע כגרוטסקי. עד תחילתו של הספר השני ב'תמול שלשום' (ירושלים), לא ניתן כמעט לחוש ב'כיוון אפל' בתאורי המרחב. אולם מילותיו הראשונות של חלק זה (עמ' 189) מרמזות על כיוון חדש.³

נסעה העגלה בין צוקין וסלעים, תלוליות וצורים. אלו מראים פנים של זעם ואלו פנים של אימה. אלו ואלו מתגעשים להתגלגל על האדמה השחוקה שלרגליהם, והאדמה השחוקה כורכת עצמה כנחש ומשתלשלת סביב העגלה. אינה מספקת לבלוע אותה עד שמסיעין הסוסים את העגלה, והאדמה נושרת איברים איברים.

כאן באה לפתע הבדלה כרוורה בין התופעה ובין 'פניה': 'צוקין וסלעים, תלוליות וצורים', שהכיוון האמוטיבי מפורש לצדם: 'פנים של זעם ופנים של אימה'. הנשוא הראשון המתייחס למרחב כבר מקיים עמו יחס פיגורטיבי, 'אלו מראים...'. האנימאציה של הדומם היא מהתכונות הראשונות שבהן אופיינה הגרוטסקה. כפי שנזעק ויטורביוס ב'דה-ארכיטקטורה':⁴ 'כל המוטיבים האלה

1. W. Kayser, *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1957

2. קאיזר, עמ' 21. כל ההדגשות במאמר זה הן שלי.

3. המובאות מתוך 'תמול שלשום', על פי כל סיפוריו של ש"י עגנון, כך ה', הוצ' שוקן. ירושלים תשכ"ח.

4. P. Thomson, *The Grottesque*, The Critical

Idiom, London 1972; F.K. Barasch, *The Grottesque*, The Hague 1971, chap. I. המובא בספרה של ברש הוא התיאור המפורט והמקיף ביותר של תהליך היווצרות המושג, והוא חשוב ביותר, כפי שיתבאר להלן.

שנלקחו מן המציאות הושמו פתאום בסדר לא הגיוני. דברים כאלה מעולם לא היו, אינם קיימים עכשיו ולעולם לא יהיו. מפני ש...כיצד יכולות דמויות נוראות של בני אנוש, לצמוח מתוך סלעים ושורשים? ! ויש להטעים כאן שהאנימאציה נעשית בפסקה הזאת לא בדרך של דימוי, אלא בדרך של מטאפורה. הדימוי היחיד שבקטע, 'כנחש', מתייחס לפועל, כאילו היחס בין הפועל 'כורכת' והנושא 'האדמה' הוא מובן מאליו! וכך כל הקטע הוא זיווג של נשואים מתחום החי המפלצתי לנושאים דוממים. מכוח הנשואים משתלשלים המשפטים זה מזה ובונים 'אמת' חדשה. הפועל הוא המרכיב הפרדיקאטי ההדוק ביותר ביחסו לנושא, והוא מקנה לו את תכונותיו בכוח אימתני. בכוח הנשואים מצטיירת תמונה שבה הסלעים והאדמה הם ישויות בעלות כוח ורצון, ולאורך הקטע נוצר רושם שזוהי 'אמת לאמיתה', שכן המספר בונה עלילה זוטא, שנוטלים בה חלק הסוסים והעגלה בני המציאות כפשוטה, הנאבקים במושאים מטאפוריים כאילו היו מציאות כפשוטה: 'והאדמה השחוקה כורכת עצמה כנחש ומשתלשלת סביב העגלה, אינה מספקת לבלוע אותה עד שמסיעין הסוסים את העגלה, והאדמה נושרת איברים איברים'. רושמו של הקטע לא היה שלם אלמלא נלקחו הנשואים מתחומים רחוקים כל כך מנושאייהם. הזיווג בין צוקים וסלעים ו'מתגעשים להתגלגל' רועש לא רק משום ערכן המצלולי של המילים, אלא גם משום הסתירה שבזיווג פעלי תנועה (וקיצוניים במיוחד: 'געש') עם מושאים דוממים ויציבים כל כך, כ'צוקים'. כמו כן, באמרנו 'אנימציה' לא נאמר די: פעולת הבליעה והנשירה 'איברים איברים', היא בעלת מימד גופני וחושני בולט מאוד.⁵

בתחילת הקטע עדין מפורש הפער בין המציאות לבין 'פניה'; הקטע מסתיים בתחושה שה'פנים' הם אמת שבה המטאפורה השתלטה על הנושא. קאיזר וברש עומדים על העובדה שהמושג 'גרוטסקה' הוא תואר שהפך לשם-עצם. 'גרוטסקה' היא אבסורד דקדוקי, שכן הסיומת היא של תואר האופן ('...esco' באיטלקית; '...esque' בצרפתית). דומני שבלי משים נגעו קאיזר וברש באחד היסודות העקרוניים ביותר של החוויה הגרוטסקית, שהיא הויה שבה התואר, הפירוש האנושי של המציאות, משתלט על המציאות ובא במקומה, הויה שבה האדמה היא איברים איברים, ושבה התואר הופך לשם עצם. הגררה זו של המושג תעמוד ביסוד עבודה זו.

בפתיחת הספר השני של תמול שלשום, 'מבוא העיר' (עמ' 189–190), באים שלושה קטעי תאור של מרחב בזה אחר זה, שהראשון בהם נותח לעיל. קטעים

5 קטע דומה מאד במהותו מצוי בתאור היציאה מירושלים, במקביל לקטע זה (עמ' 357).

אלה מראים שההתקרבות לירושלים אינה שינוי מקום בעלמא. המספר מנצל נקודה 'איסטרטגית' זו שברומאן, נקודת ה'מבוא', ובונה פרילוד שתפקידו להכין מצע אמוטיבי לספר הבא אחריו. בולטת במבוא הזה העובדה שדווקא תאורי המרחב, ולא תאורי בני האדם שבתוכו, טעונים מטען כבד של לשון פיגורטיבית. עוד בולטת העובדה ששלושת התיאורים הכלולים בו כתובים במודוס שונה, ושחלקי המרחב המתוארים בהם שונים: בקטע א – הסלעים והאדמה; בקטע ב – הרוח והאוויר; ובקטע ג – השמים. המרחב אינו רק אופקי, הוא גם אנכי ובעל ממדים ענקיים. לשלושת מוקדי המבט האלה, האדמה, החלל והשמים, מייחד המספר שלושה כיוונים אמוטיביים, מעין המודוסים הקלאסיים של המבע: לראשון, האדמה המדומה למפלצת, מודוס 'נמוך' (vulgaris) לשני ולשלישי מודוס גבוה – נשגב (gravis), כשהם הפוכים זה מזה בכיווניהם האמוטיביים: השני, מקדים את ירושלים באלוהיה עצובה 'קול נהי בהרים' (יר' ט:ט, יח, יט), והשלישי מזכיר בגיבוכו המופלג את הסיומים האקסטאטיים של פיוטי ה'סילווק' וה'אופן' הקדומים. (וראה בניית המשכן, שמ' לר"לח ובגדי השרד, שם לט.)

הקטע השני והשלישי בנויים מבחינת הלשון הפיגורטיבית בעקרון דומה מאד לקטע הראשון שתואר. עם זאת הם אינם גרוטסקיים, הם שונים ממנו ושונים זה מזה. השוני הוא בכיוון האמוטיבי, אך בעיקר – בתאור פעולת הנוף על האדם שבתוך המרחב, על יצחק קומר. 'דממת עצב הקיפה פתאום את ליבו של יצחק... וגו'; 'דממה לשונו בפיו כמתוך זמר אלם'. ובקטע הראשון: '...עד שמסיעין הסוסים את העגלה'. לא זו בלבד שהאדם אינו נזכר, אלא שהעגלה שבה יושבים בני־אדם נאבקת עם המרכיבים הפיגורטיביים של המרחב, ומקבלת על עצמה את חוקיותם; היא נשלטת על ידם גם בהימלטה. בקטעים הבאים בהמשך מצוי האדם בתוך הנוף, כציר וכמרכז; הוא אמנם מושפע ממנו, אך החיץ בינו ובין המרחב ברור ומובחן. עם כל עושר הלשון הציורית, מבורר החיץ בין אמת וכזב, בין השם ובין התואר. כמו כן ברור מקורו של המטען האמוטיבי המיוחס לנוף. זהו מטען תרבותי – ובכך אנושי: הקינה על העיר העומדת בחורבנה, והנימה הפיוטית הרומזת אל 'ירושלים של מעלה', הם המטענים השגורים שנושא עמו יצחק כיהודי בבואו לירושלים.

ה'מבוא' לירושלים אינו מכין אפוא גרוטסקה בלבד. הוא מכין מצע להויה מורכבת יותר, שהגרוטסקה היא מרכיב אחד שלה. גם בהמשך, שרויה ירושלים בהויה 'פוליפונית', בעלת שלושה קולות מקבילים. הנימה הגרוטסקית היא הקול הראשון על פי סדר התצוגה במבוא זה, ועובדה זו אומרת דרשני; מכאן ואילך ייבחנו הקטעים הדומים בעקרונם לקטע ראשון זה.

[כ]

היום בער כתנור והחמה הרתיחה את כל העולם כולו וכל העולם צהוב ויבש, כאויר זה שעומד בין שמים וארץ, וכאבק זה שמתחבר לגופו של אדם ומכסה את עיניו וממלא את אזניו, עד שאינו רואה ואינו שומע אלא כמין זמזום אלם שמייבש את הנפש ומביאו לידי שעמום. עם כל פסיעה ופסיעה כוחו פוחת ועצמותיו מתייבשות ולשונו יבשה כחרש. רגליו בלבד עדיין נגררות והולכות. ובכן נגרר אחר רגליו, עד שהביאוהו למאה שערים (עמ' 202).

קטע זה פותח מערכת לייטמוטיבים הקשורים למרחב המתואר – החום, הצהבה והאבק, ההופכים לאורך הרומאן לישויות מייצגות של ירושלים ובמיוחד בהקבלה ליפו.

המרחב קונה כאן כוח פעיל אימתני. ושוב, מלבד דימוי אחד, על ידי יחס מטאפורי בין הפעלים והשמות: 'החמה הרתיחה את כל העולם', 'אבק זה שמתחבר (...) ומכסה, וממלא...'; כל הפעלים מייחסים כוח אקטיבי ורצון לדוממים של המרחב, והוא משתלט על האדם, סותם את כל פתחי החושים שלו והופכו לגולם: 'מתחבר לגופו של אדם, מכסה את עיניו וממלא את אזניו, עד שאינו רואה ואינו שומע' וגו'. עם כל פסיעה הולך האדם ודומה לעולם – הוא מתייבש. הנוף המכיל מרכיבים חסרי חיים – שמש, אויר עומד ואבק שכוחם מועצם בחום ובצבע, מצמצם בכוחו את האדם לכדי רגליים בלבד⁶:

רגליו בלבד עדיין נגררות...
נגרר אחר רגליו
הביאוהו למאה שערים.

זוהי עלילה גרוטסקית בזעיר אנפין. קיים 'הוא' וקיימות הרגליים, אך במנותק! הוא איבד כל חיות ('מייבש את הנפש') והפך דומם סביל לרגליים שהפכו מעין חי עצמאי. גיבורי העלילה הם המרחב והאדם שהוכרע על ידו. הגיחוך והאימה שבדבר (שצרופם הוא רושמו של הגרוטסקי) אינם דורשים פירוט. אולם, יש להטעים כאן, הסלקציה מתוך המרחב הפכה אותו להויה 'אנאורגנית', מכחישת חיים. המרחב קנה כוח שהותיר את האדם שכתוכו חסר הכרה כמעט, וחסר אוריינטציה. קניית המטה הוא מעשהו הראשון של יצחק

6 על הפיכת האדם לדומם ראה קאזיר, עמ' 196, 198.

בירושלים. והליכתו זו היא הליכתו הראשונה למאה שערים. מאה שערים אינה מקום בעלמא בתבניתו של הרומאן, והליכתו של יצחק אליה היא הליכה סבילה לחלוטין, מופעלת על ידי כוח כלשהוא (ההליכה הזאת היא לייטמוטיב נוסף ברומאן, והיא ממוקמת תמיד בסיומם של קטעי הליכה ללא מטרה בתוך המרחב). נוח היה לכנות כוח זה 'גורל', אך אין לדבר כאן סימוכין. דומה שחסרון הפשר משמעותי כאן יותר מכל פשר שהוא. במצב של חוסר אוריינטציה שהוסב לו על ידי המרחב, במצב סביל לחלוטין לכוחו של המרחב, פעולתו כאן סבילה לשרירות חסרת פשר ומטרה.

כל המרכיבים בתיאור המרחב הזה הופכים לחומר מוצק, בלא כל שימוש בחומר מוצק מן המוכן הקיים במציאות. האויר עומד, ובכך מתמלא החלל ב'חומר', ואף הדימוי השחוק 'היום בער כתנור', מוער כאן מתרדמתו, ובכך אף הזמן הופך לישות מוחשת וסטאטית, סוגרת כתנור על העולם.

למקרא קטע זה, משכיחים ריבוייה של הלשון הפיגורטיבית ועוצמתה מה היא ה'אמת', מה הם השמות. המרחב המעוות מבטל כל זיקה אל מרחב מציאותי, והוא בא במקומו. זהו מרחב גרוטסקי.

[ג]

מלבד שתי מטאפורות, דרך סימונו של תיאור השוק (עמ' 203–204) היא פשוטה, וגם הדימויים בו הם פיגורות גרידא. מרכיבי המציאות הלוקחים בו חלק אינם מעוותים ואינם קונים תכונות זרות להם מטבעם. עם זאת, רושמו הגרוטסקי מובהק, והוא נוצר כאן על ידי הסלקציה וההעמדה. בדומה לדרך שבה מעמיד במאי את שחקניו ותפאורותיו על במה, מעמיד המספר כאן את המושאים שברר מתוך המציאות, בסדר מסוים וכולט מאוד, סימטרי:

שתי שורות של חנויות — שורה כנגד שורה
ולפני כל חנות — חיגר או סומא, מחוסר איברים וכו'.

המערך הסימטרי של הרחוב והחנויות, שהוא עדיין אפשרי ומסתבר, עובר גבולות אלה עם סידורם המקביל של הנכים והקבצנים. הסימטריה כשלעצמה עשויה להיות מרכיב קומי,⁷ אבל דומה שמרכיבי הסימטריה כאן הופכים את התמונה לגרוטסקית במובהק: התמונה היא כמראה המשתקף בראי, היא חוזרת במדויק על נושאה בצורה מכאנית וסימטרית, מכפילה אותו, מרוקנת אותו מתוכנו האנושי ומעמידה אותו על צורתו בלבד.

7 זהו רעיונו של ברגסון בספרו 'הצחוק'.

הצורה המרוקנת מתוכנה מאירה באור חדש את הצורה המלאה, את הנושא; יש שהיא מגחכת אותו ויש שהיא מאיימת עליו, ויש שהיא מרוקנת אותו מכל תוכן. נמצא שהאפקט המושג בקטע זה עומד על סתירה שבין המכאני (סימטרי) והאנושי. זוהי העמדה סימטרית של כאבים אנושיים, המתעלמת מ'אנושיות' מושאיה, ומתמקדת במראה החיצוני שלהם בלבד. החזרה המכאנית היא מן העקרונות העומדים ביסודה של הפארודיה; כאן, זו היא פארודיה 'מתמדת', שכן כל איבר בסימטריה 'ממשיך' לרוקן את זה שממולו מתוכנו. זו היא פארודיה חזותית. עקרונית, האפקט מושג כאן בדרך הפוכה מזו של הגרוטסקה הפיגורטיבית: האחרונה בנויה משיוך מטען ערכי ורגשי זר למושא המתואר, בעוד כאן בנויה הגרוטסקה מניטרול המטען הערכי והרגשי המקובל של המושאים המתוארים. בולטת מאד בקטע זה הגרוטסקה הפיגורטיבית הרגעית: 'זכוכים ויתושים מרקדים בין עיניהם והחמה מטגנת את פצעיהם...'. יש כאן צרוף של שדות סמאנטיים רחוקים: מול העיוורון והחולי – ריקוד, זלילה – מול העוני והנכות.

זוהי שכבה נוספת ולא שונה מצד העקרון המונח ביסודה, שכן היא מפליגה בהתמקדות במראה החיצוני בלבד, וממשיכה את ההתעלמות מן ה'אנושיות' עד לסתירה בוטה שלה. הברירה מתוך המציאות מתעלמת מרכיבי פניה של המציאות, ויוצרת בכך מרחב בעל כיוון ערכי ואמוטיבי ברור. מכאן שכל ברירה, שהיא כמעין אמירת 'חלק מן האמת', דינה כשיוך תואר למושא המתואר; מכוחה, שוב אין החלק המתואר מתוך המציאות מייצג את המציאות כפי שהיא – הוא אינו מטונימיה, כי אם מטאפורה למציאות כולה.

בסוף שני התיאורים העוקבים האלה, מופנה המבט אל הגיבור השרוי במרחב המתואר; מה מקומו במרחב זה?

בקטעים השני והשלישי ב'מבוא לירושלים', מקשר המספר בין מטענו האמוטיבי של המרחב ורגשותיו של הגיבור; ר"ל, הגיבור הוא מוקדו הסובייקטיבי של המרחב המתואר, ומכאן ברור שחל כאן מעשה של סובייקטיביזציה של הנוף. הרושם המסויים של הנוף מקובל עלינו כיחסי בלבד, כפי שנחווה ברגע מסוים על-ידי אדם מסוים.⁸ לא כך הדבר כאן. כאן אין המספר מדווח דבר על חוייתו של גיבור במרחב הנגלה לפניו כפי שתואר רגע לפני כן; אין הוא אלא עומד על העובדה שזו הפעם הראשונה שראה יצחק פושטי יד (ועובדה זו בזיקה ליפו, הופכת למאפיינת את המרחב הירושלמי). כלומר, נקודת

8 כוחו של הסובייקטיבי כמרכז המרחב הוא מיסודות ההשקפה הרומנטית, והיא ממאפייני תאוריה של יפו ברומאן. ה'רומאנטי' במובן זה והגרוטסקי, סותרים ומוציאים זה את זה.

הראות האחראית לתאור היא זו של המספר, משמע טענתו של התיאור היא אובייקטיביסטית, כביכול – 'כך היא המציאות' ולא 'כך היא נראתה לאדם מסוים ברגע מסוים'. היסוד שנרמז כבר לעיל באשר לתיאור מאבקם של הסוסים באדמה המאיימת לבלעם, מומחש כאן ביתר שאת. נקודת ראותו של המספר אינה משולבת בזו של הגיבור ואינה מוגבלת על ידה; היא בחינת יודעת כל, ועל ידי כך פסוקיה כבדי משקל הרבה יותר. מכוח העובדה שהם מטעימים שצורת המרחב אינה תלויה בחוויה סובייקטיבית איזו שהיא יש בכוחם לכפות את הרושם הגרוטסקי על המציאות כולה, לזהותה עמו, ולתת לו תוקף של סובסטנציה, ולא של רושם בלבד.

בסוף הקטע דלעיל נאמר: 'עם שיצחק מהלך פגע בו כלב'. והמספר עובר על המפגש הזה בחטף. היודע את סופו של הרומאן, יודע מה מקומו של הכלב בסיפור הזה, אבל כאן, בדומה להליכה הראשונה למאה שערים, המפגש מקרי לחלוטין וחסר פשר. יש להדגיש כאן את זימונו של הכלב כמרכיב העולה מתוך התמונה הגרוטסקית; זהו מקרה, עובדה, שבהמשך תוענק לה עוצמה של חוק, וחסרון הפשר הוא פשרה.

עיקר רושמו של תאור הקרב בין יצחק והחרקים (עמ' 206) הוא קומי והקומי הוא קוטב אחד של הגרוטסקי – המנוגד למאיים, והם כרוכים כאן יחדיו. המרחב הוא המרחב הקרוב ביותר לגבור – חדרו האמור להיות מקלט בטוח,⁹ וכך אמנם פותח הקטע: 'טוב היה לו ליצחק...'. אולם גם מרחב זה רוכש לאורך הקטע חיים ורצון. שלא כבקטעים שתוארו עד כאן, מושאי המרחב הם מרכיבים אפשריים ומסתברים שלו; אין הם קונים איכויות זרות להם, ואין הם נבררים מתוך המציאות על מנת לעוות אותה. זימונם יחד, בזמן אחד, ובזמן מסוים מאד דווקא ביחס לגיבור הוא המעוות אותם. בכוח זימון זה קונה המרחב רצון וכוונה. זהו מרחב עויין בעל כוח חייתי, המתגבר על יצחק עד שהוא מצמצם עצמו מפניו. כיוונו הקומי של הקטע מצוי רק בשיפוטו ובפירושו הלמדניים של המספר על מהות החרקים. 'להקביל פני אחיהם' וכו' 'כדי למעט את תחומם',¹⁰ אך אין הוא נוגע במאבק הגרוטסקי המתגלע בעליל בין הגיבור והפשפשים, שהוא מאבק בין הגיבור ובין שליחיו של המרחב.

9 ג' בשלר (בספרו: *Poetik des Raums*, G. Bachelard, 1960, עמ' 37) עומד על הניגוד בין 'חוק' ו'פנים', ועל סמליותו של ה'פנים' – הבית, כמקום אוהד ובטוח.

10 הקומי, כמוהו כאירוני, עומד על פער בין השיפוט המוסר לבין ערכו האמיתי של המתואר, ובכך הוא שונה לחלוטין בעקרונו מן הגרוטסקי, שבו אין פער כזה נחשף, דבר המקנה למתואר עוצמה של ריאליות. בקטע זה מוחש כיצד דרים הקומי והגרוטסקי בכפיפה אחת, וכיצד הם אכן נזקקים לדרכי מסירה שונות.

המון החרקים מצטרפים לאורך הרומאן למרכיבי החום והאבק שבמרחב, ממלאים את חללו, והופכים למרכיב מייצג של המרחב הירושלמי. החלל, האויר, אינו ריק; גם אם הוא אויר, הרי הוא עומד כמוצק, קל וחומר אם הוא מלא בחומר — באבק או בחרקים. התאור בעמ' 267–268 ממחיש כיצד קונה החלל מהות של חומר:¹¹ בנוסף לחום, המועצם כאן כדי שיעור של גיהנום ממש, מתמלא החלל בריח — 'והיה הריח הולך מבית לבית ומחצר לחצר ומתגלגל ועומד בחוץ...'. וב'קול תורה מיוגע ומשובע ומשובע ומיוגע...'. לא זו בלבד שארבעה חושים מופעלים כאן בו זמנית במעין 'אקורד' חושיי רחב, אלא שהם מועצמים בדרך המחשת המופשט לכדי חומר. בתמונה זו חוברות טכניקות הסלקציה והלשון הפיגורטיבית יחדיו ליצירת רושמו האימתני של המרחב. מן המרחב נבררו רק האור, החום וחלקי המתכת הלוהטים, ואחר כך הריח והקול, ובכוח הדימוי והמטאפורה הם מגיעים לשיאם הסופרלטיבי. למותר לפרט זאת, אולם יש ליחד כאן מבט על מעמדו של העולם האנושי בתוך המרחב, ועל פעולתו על יצחק. הקול, קול התורה העולה מן הישיבות, נשמע 'מיוגע ומשובע' וזאת לאחר פירוט הריח — בישול, אפייה וטיגון. כלומר, השובע והיגע מצטיירים כתוצאה של 'אכילה', ואין זימונם של בישול, אפייה וטיגון יחדיו, ובעוצמה כזאת, מעלה על הדעת אכילה סתם, אלא זלילה. היסוד החושני-גופני שנרמז במטאפורה 'כולעת' ו'איברים איברים' בקטע הראשון שתואר, ותיאור פצע הקבצנים, חוזר כאן בכיוונו האוראלי. אין רק ריח, להיפך, עוצמתו של הריח אינה אלא סינקדוכה של מטבחים רבים שתנוריהם בויעים ובהם מתבשלים ומיטגנים ונאפים מאכלים, כשם שכל העולם מיטגן באש של מעלה, בחינת 'כל העולם מטבח'. אולם ברצף של התיאור הנדון, החלל כמרחב הופך ישות מלעיטה, והקול — קול אנוש שהולעט.

הפער שבין המציאות האפשרית והמסתברת ובין זו המעוצבת יחש, אם נזכור שהמושאים המתוארים הם חסרי קול בעצם. הם דוממים, ובחלקם בלתי נראים; מלבד הקול החלוש הנשמע מן הישיבה, דממה שוררת בשטח, אולם התמונה רועשת ורוחשת תנועה, עד שמציאות זו נשכחת כליל. העוצמה שנקנתה בכוח העיוות השתלטה על מציאות זו לחלוטין. זהו מרחב גרוטסקי.¹² בסיום הקטע, עם היכנסו של יצחק לביתה של הזקנה, נקשר המרחב שוב לעלילה. כניסה זו היא פתח להיכרות עם שיפורה. בדומה להליכה למאה שערים, זהו מעשה 'גורלי'. יצחק נכנס לביתה של הזקנה מפני שיבשו המים בכדו, ו'מה ששייר יצחק שתתה

11 לצורך הדיון, כפי שהובן, נזקקתי להפריד בין 'מרחב' ו'חלל' השייכים כמובן לפראמטר אחד, הוא הפראמטר שחלים עליו חוקי המקום.

12 קטעים הקרובים במהותם לקטע זה מצויים גם בעמ' 333, 334, 335.

החמה...'. החמה, כמעשה טבעי לחלוטין, משמשת כאן הנמקה לצעדו של יצחק. בזיקה לקטע שתואר כאן (והפועל 'שתתה' מהדק זיקה זו) מתפרש צעד זה כתוצאה ישירה מכוחו של המרחב. למרחב אין רצון, הוא בעל כוח אמנם, אך אימפרסונאלי. לא נמצא כוונה בכוח זה; הכוח הוא חסר פשר, וכך צעדו של יצחק היוצא ממנו.

שלושת הקטעים שבסופם נמצא פרט מרכזי בעלילת הרומאן, ההליכה למאה שערים, המפגש עם הכלב, הכניסה אל בית הזקנה, נפתחים בתאור זמן: 'היום בער כתנור' (עמ' 202); 'עצבות צהובה שרויה היתה אותו יום על השכונה ואפילו קול התורה שכל הימים הוא הומה היה חלוש ומיוגע' (עמ' 203, הקטע מקדים את תאור השוק); 'אותו היום יום חם היה (...). עלה קול תורה משובע ומיוגע...' (עמ' 267).

קול התורה הוא היסוד הקבוע והמאפיין של מאה שערים, הוא מהמאפיינים הריטואליים של המרחב. החום והיגע הנובע ממנו הם יסודות מתחלפים. במגע בין הקבוע והמתחלף כאן, נראה שהם מזווגים יחד להווייה מלאכותית אחת. שלושת הקטעים מתארכים ב'אותו יום' כלשהוא, חם במיוחד, השונה בכוחו מ'כל הימים'. ר"ל, יסוד הזמן חודר כאן אל יסוד המרחב. אין הזמן רצף אחיד ואדיש, כשם שהמרחב המתואר אינו אוסף של עובדות בעלמא; הוא מזווג למרחב בקשר שאי אפשר לנתקו. גם הוא יוצא מידי פשוטו, קונה כוח, ומשתף את כוחו עם כוח המרחב. כבר בנקודה זו כמעט לא ניתן לדבר עוד על מרחב בלבד, אלא על הויה שלמה. חשיבותו של זיווג זה בין הזמן והמרחב תבאר למקרא חלקו האחרון של הרומאן, חלק שבו חוברים הקיץ המשתהה, היובש והמגיפה להויה אימתנית אחת.

חלקו זה של הרומאן בונה הויה גרוטסקית כמצע לחלקו האחרון של החיבור, ובו נבנה עולמה של ירושלים באורח סלקטיבי ומגמתי מאד כעולם עוין. בזיקה שבין העולם האנושי והמרחב ניכר עד כאן כוחו האימתני של המרחב, לעיתים עד הפיכת האדם לדומם. בתאור פושטי היד שבשוק הומחש היסוד הגרוטסקי שבתאורם כמסודרים בצורה סימטרית. ירושלים ניחנה בשפע של נכים וקבצנים הטפלים למקומות קדושים. הנכים והקבצנים ברומאן אינם משוייכים לעולמה החברתי של ירושלים, כי אם למרחבה. בני אנוש אלה הופכים בתאורים אלה לעובדות שבמרחב.

בקטע מרחב זה, המורד אל הכותל המערבי (עמ' 349), לא היה צורך לעוות את מושאי המציאות כדי להקנות להם מטען אמוטיבי, ולא היה צורך לברור מתוכם; מציאות זו מעוותת דיה. לבד מדימוי אחד, הקטע כולו הוא קטלוג של מושאים, ללא לוואי או תואר, כאומר — התואר זהה לשם.

הזוועה והאימה הם קוטב אחד של הגרוטסקי – זה המנוגד לקומי. רושמו של המתואר מושג כאן דווקא על ידי התעלמות ממשענו הערכי והאמוטיבי, דווקא על ידי המנין הענייני, המשולל כל התייחסות מיוחדת מצד המתאר. לומר על הנכים 'כתי כתות', פירוש הדבר לראות בהם המון חסר דמות, אוסף של תחלואים ולא של בני-אדם – עובדות, עצמים שבמרחב. השפע גבר כאן על הייחוד; הוא היסוד הסותר את עצמותם וייחודם של בני האדם. משתלט עליהם ומבטלם.

המרחב המתואר מכיל אפוא כבר בפשוטו את המטאפורה המתגברת על מושאיו ומבטלתם.¹³ קטע זה הוא הנדבך האחרון במצע הגרוטסקי הנכנה בחלקו זה של הרומאן. הוא מנוגד במהותו לקטע הפותח חלק זה – הראשון שתואר בדיון שלפנינו. בקטע הראשון עוות המרחב לחלוטין, בקטע האחרון – נשאר המרחב כפשוטו. בקטע הראשון תוארו סלעים ואבנים, באחרון – בני אדם. עם זאת רושם של התאורים קרוב מאוד באיכותו. דומה שאין צורך להוסיף על כך; ישנן במרחב שבירושלים תופעות שהן, כפשוטן, כפי שהן 'באמת' – גרוטסקה.

13 יש להדגיש את הניגוד בין הקטע הזה, לבין תאור הכותל בשעות הלילה (עמ' 351), מעין ניגוד בין 'עולם של יום ועולם של לילה'. ביום, שבו הדברים נראים נכוחה, מהות התאור היא גרוטסקית, ובלילה מועלית הויה רומאנטית אידילית. ביום 'זקנות עומדות מצד זה ומכסות את האבנים בדמעות ומבין האבנים עולים עשבים (...)' ופיסת הרקיע עומדת כטהרתה... (עמ' 350), ובלילה 'דממת רחמים שרתה על האבנים הקרושות (...)' מבין אבני הכותל נשמע קול עצב (...)' כאילו כביכול מתחרט בלילה על שהרע לה ביום' (עמ' 351). הערך שהוכחש ביום, אושר מחדש בלילה.