# ביבליוגרפיה


מקורות בעברית

1. ברזל, הלל, בין עגנון לקפקא, רמת גן, 1972.
2. ברזל, הלל, סיפורי אהבה של ש"י עגנון, רמת גן, 1975.
3. הולץ, אברהם, "המשל הפתוח כמפתח ל'ספר המעשים לש"י עגנון", הספרות, כרך ד' מס' 2 (אפריל 1973), עמ' 298–333.
4. הולץ, אברהם, "החילול המשולש", הספרות, כרך א' מס' 3–4 (קיץ, 1968), עמ' 518–532.
5. הולץ, אברהם, "משלמות לעבודה זרה", הספרות, כרך ב' מס' 2 (ינואר 1970), עמ' 295–311.
6. סדן, דב, מסות ומאמרים על ש"י עגנון, תל־אביב, 1978.
7. קורצוייל, ברוך, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים ותל־אביב, 1975.
8. שקד, גרשון, אמנות הסיפור של עגנון, תל־אביב, 1976.
9. שקד, גרשון, "המאמין הגדול: עיונים ב'הכנסת כלה'", ש"י עגנון – מחקרים ותעודות, עורכים ג. שקד ור. ווייזר, ירושלים, 1978.

מקורות בלועזית

10. Band, Arnold, **Nostalgia and Nightmare,** Berkeley and Los Angeles, 1968.
11. Cramer, Thomas, **Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann**, München, 1966.
12. Esslin, Martin, **The Theatre of the Absurd**, New York, 1969.
13. Frye, Northrop, "The Mythos of Winter-Irony and Satire", **Anatomy of Criticism**, New Jersey, 1957 pp. 223–243.
14. Gysin, Fritz, **The Grotesque in American Negro Fiction**, Berkeley, 1975.
15. Günther, Hans, **Das Groteske bei N.V. Gogol**, München, 1968.
16. Hochman, Baruch, **The Fiction of S.Y. Agnon**, Ithaca and London, 1970.
17. Kayser, Wolfgang, **The Grotesque in Art and Literature**, tt. V. Weisstein, Indiana, 1963.
18. Mensching, Gerhard, **Das Groteske in Modernen Drama**, Bonn, 1961.
19. Schneegans, Heinrich, **Geschichte der grotesken Satire**, Strassburg, 1894. (Einleitung).
20. Thomson, Philip, **The Grotesque,** London, 1972.
21. Todorov, Tzvetan, "Définition du fantastique", **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, 1970.
22. Uspensky, Boris, **A Poetics of Composition**, tr. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley and Los Angeles, 1973.




פרק ד

# "עידו ועינם": בין חידתיות להיתול

## מבוא

רוב הפירושים שהתייחסו ל"עידו ועינם" נקטו בשיטה האלגורית. חלק מהפירושים התמקד באובייקטים מסויימים ביצירה, כגון הבית והמפתח (8; עמ' 148). פירושים אחרים ניסו להקיף את מכלול היצירה והעניקו משמעות אלגורית הן לדמויות האנושיות והן לאובייקטים דוממים בתוכה (4; עמ' 117). הפירוש האלגורי נתפש כטופס הראשון בחשיבותו, בעוד שהטקסט עצמו הפך ל"טופס גלוי", משני בחשיבותו, מעין שכבה של "איפור" (4, עמ' 114).[1] למרות הוויכוחים על התוכן האלגורי של היצירה (7, 378; 6, 146) אין הפרשנים האלגוריסטיים חולקים זה על זה מבחינת המתודה הפרשנית, החותרת להבהרת היסודות התמוהים באמצעות החלפתם ביסודות חוץ־סיפוריים, היסטוריים או מטפיסיים. אך כפי שמראה גרשון שקד, התעלמות ממבנהו המיוחד של הסיפור כמוה כהתעלמות ממיטבו (26, עמ' 86). הגישה האלגורית, המתמקדת במרכיבים התימטיים, מחמיצה במידה רבה את המשמעות שיוצר מבנה הסיפור.

העיון הנוכחי ב"עידו ועינם" מתמקד באספקט הקומי של המרכיבים התמוהים ביצירה, כפי שהם באים לביטוי במישור נקודת־הראות, העלילה והאיפיון ובאופן שבו הוא מתיחס לאירוניה הרומנטית המאפיינת את היצירה.[2]

## הפונקציה האסתטית של הבלתי מובן והפרספקטיבה האירונית

תגובתו הטבעית של כל בר־דעת, לשמע צירוף מילולי בלתי מוכר בשפתו, מתבטאת בשתי דרכים עיקריות: הברירה בידו לחפש מובן

# ביבליוגרפיה


מקורות בעברית

1. ברזל, הלל, בין עגנון לקפקא, רמת גן, 1972.
2. ברזל, הלל, סיפורי אהבה של ש"י עגנון, רמת גן, 1975.
3. הולץ, אברהם, "המשל הפתוח כמפתח ל'ספר המעשים לש"י עגנון", הספרות, כרך ד' מס' 2 (אפריל 1973), עמ' 298–333.
4. הולץ, אברהם, "החילול המשולש", הספרות, כרך א' מס' 3–4 (קיץ, 1968), עמ' 518–532.
5. הולץ, אברהם, "משלמות לעבודה זרה", הספרות, כרך ב' מס' 2 (ינואר 1970), עמ' 295–311.
6. סדן, דב, מסות ומאמרים על ש"י עגנון, תל־אביב, 1978.
7. קורצוייל, ברוך, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים ותל־אביב, 1975.
8. שקד, גרשון, אמנות הסיפור של עגנון, תל־אביב, 1976.
9. שקד, גרשון, "המאמין הגדול: עיונים ב'הכנסת כלה'", ש"י עגנון – מחקרים ותעודות, עורכים ג. שקד ור. ווייזר, ירושלים, 1978.

מקורות בלועזית

10. Band, Arnold, **Nostalgia and Nightmare,** Berkeley and Los Angeles, 1968.
11. Cramer, Thomas, **Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann**, München, 1966.
12. Esslin, Martin, **The Theatre of the Absurd**, New York, 1969.
13. Frye, Northrop, "The Mythos of Winter-Irony and Satire", **Anatomy of Criticism**, New Jersey, 1957 pp. 223–243.
14. Gysin, Fritz, **The Grotesque in American Negro Fiction**, Berkeley, 1975.
15. Günther, Hans, **Das Groteske bei N.V. Gogol**, München, 1968.
16. Hochman, Baruch, **The Fiction of S.Y. Agnon**, Ithaca and London, 1970.
17. Kayser, Wolfgang, **The Grotesque in Art and Literature**, tt. V. Weisstein, Indiana, 1963.
18. Mensching, Gerhard, **Das Groteske in Modernen Drama**, Bonn, 1961.
19. Schneegans, Heinrich, **Geschichte der grotesken Satire**, Strassburg, 1894. (Einleitung).
20. Thomson, Philip, **The Grotesque,** London, 1972.
21. Todorov, Tzvetan, "Définition du fantastique", **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, 1970.
22. Uspensky, Boris, **A Poetics of Composition**, tr. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley and Los Angeles, 1973.




פרק ד

# "עידו ועינם": בין חידתיות להיתול

## מבוא

רוב הפירושים שהתייחסו ל"עידו ועינם" נקטו בשיטה האלגורית. חלק מהפירושים התמקד באובייקטים מסויימים ביצירה, כגון הבית והמפתח (8; עמ' 148). פירושים אחרים ניסו להקיף את מכלול היצירה והעניקו משמעות אלגורית הן לדמויות האנושיות והן לאובייקטים דוממים בתוכה (4; עמ' 117). הפירוש האלגורי נתפש כטופס הראשון בחשיבותו, בעוד שהטקסט עצמו הפך ל"טופס גלוי", משני בחשיבותו, מעין שכבה של "איפור" (4, עמ' 114).[1] למרות הוויכוחים על התוכן האלגורי של היצירה (7, 378; 6, 146) אין הפרשנים האלגוריסטיים חולקים זה על זה מבחינת המתודה הפרשנית, החותרת להבהרת היסודות התמוהים באמצעות החלפתם ביסודות חוץ־סיפוריים, היסטוריים או מטפיסיים. אך כפי שמראה גרשון שקד, התעלמות ממבנהו המיוחד של הסיפור כמוה כהתעלמות ממיטבו (26, עמ' 86). הגישה האלגורית, המתמקדת במרכיבים התימטיים, מחמיצה במידה רבה את המשמעות שיוצר מבנה הסיפור.

העיון הנוכחי ב"עידו ועינם" מתמקד באספקט הקומי של המרכיבים התמוהים ביצירה, כפי שהם באים לביטוי במישור נקודת־הראות, העלילה והאיפיון ובאופן שבו הוא מתיחס לאירוניה הרומנטית המאפיינת את היצירה.[2]

## הפונקציה האסתטית של הבלתי מובן והפרספקטיבה האירונית

תגובתו הטבעית של כל בר־דעת, לשמע צירוף מילולי בלתי מוכר בשפתו, מתבטאת בשתי דרכים עיקריות: הברירה בידו לחפש מובן

סמנטי למסמן המוזר בתוך מערכת לשונית שונה, או לוותר על הניסיון להבינו בדרך המקובלת כמסמן הנושא מובן סמנטי ולראותו כאמצעי ספרותי. אמצעי זה נפוץ למשל ברומן של פרנסואה רבלה, גרגנטואה ופנטגרל (Gargantua et Pantagruel), שאינו חושש משימוש בניאולוגיזמים צרפתיים, לצד מלים משפות נורמטיביות אחרות וצירופים משפה בידיונית, שהוא עצמו המציאה (בעיקר במפגש הראשון של פנטגרל ופנורג׳ (25, עמ׳ 263).

צירופי צלילים ומלים חסרות משמעות, ושימוש במסמנים בלתי מוכרים, מהווים אלמנט אחד בלבד באירוניה הרומנטית. סוג זה של אירוניה אינו מכוון כלפי נקודת התצפית, העלילה או הדמות ביצירה נתונה, אלא כלפי היצירה האמנותית עצמה ובמידה לא מועטה כלפי הקורא. מטרתה של זו היא הגברת המודעות העצמית של תהליך הקריאה וחידוד המתח שבין הקורא ליצירה האמנותית ולשון האנושית באשר היא. האמן מתבדח על חשבון יצירתו, מגחיך את האשליה שבמעשהו הבידיוני ומערער את בטחונו של הקורא בתקפותה של המלה הכתובה ובזו של האשליה הספרותית. אלמנט אחר באירוניה הרומנטית הוא העירוב המכוון של יסודות ריאליים ופנטסטיים, האופייני במיוחד לעגנון. בצד אמצעים אלה פועלות טכניקות אירוניות ספציפיות, שהחשובות ביניהן הן האירוניה של נקודת התצפית, אשר עיקרה במתח שבין המחבר למספר ובין הקורא למספר, העלילה האירונית והאיפיון האירוני. אך למרות שכל אחת מן הטכניקות הללו מתפקדת כאמצעי לוקלי ומוגבל (כלפי דמות או מרכיב עלילתי פנים־סיפורי) מתפרשות משמעויותיה והשלכותיה אל מעבר לנושא המסוים והמצומצם המיוחד לסיפור. דינמיקה זו, מאמצעי אירוני־לוקלי לאימפליקציה אירונית גלובלית, מייחדת את כל ארבעת ההיבטים האירוניים המרכזיים שצויינו כאן.

## נקודת התצפית האירונית

שאלה חשובה, שלא הועלתה אף לא באחד מהדיונים במשמעות האלגוריסטית של ״עידו ועינם״, היא זו המתייחסת לנקודת התצפית ביצירה. מנקודת־ראותו של מי נמסרים הדברים? מה המרחק בינו לבין המתואר, בינו לבין שאר הדמויות? האם זהה המחבר המובלע למספר המשתתף?[3]



## המרחק הכפול

היצירה מורכבת למעשה משני סיפורים: האחד מוצג מנקודת תצפיתו של מספר אקסטרה־דיאגטי ואנונימי, והאחר מוצג מנקודת תצפיתו של מספר אינטרה־דיאגטי (גמזו). הסיפור החיצוני הוא סיפורו של מי שהתחייב לשמור על בית הגרייפנבכים, ובעשותו זאת הוא חווה מאורעות יוצאי דופן; הסיפור הפנימי (מטאדיאגטי) הוא סיפורו של גמזו על מסעותיו המופלאים, מחקרו ויחסיו עם גמולה. זה האחרון תופש למעשה את רוב היקפה של היצירה: פרקים ב׳, ג׳, ד׳, ה׳ ורובו של פרק ו׳, מוקדשים לתיאורם של שני הערבים שבילה המספר־המשתתף במחיצתו של המספר־הגיבור. אפשר לומר שהסיטואציה המרכזית בסיפור היא סיטואציה סיפורית, סיטואציה המתארת תהליך של תמסיר דיאגטי.

העיקרון הקומפוזיציוני של היצירה מדגיש, אם כן, את מוטיב הסיפור כנושא תימטי. בה במידה שהיצירה עוסקת בפלישה לבתים זרים, בעלים מסתוריים, אהבה סהרורית וביבליופיל סומא, עוסקת היא בכוחו של סיפור, בסוגסטיביות של הלשון ובמציאות התלויה בפרצפציה החושנית ובעמדה הפסיכולוגית של הצופה, המאזין, או הקורא.

## המספר הבלתי מהימן – המרחק האירוני בין המחבר המובלע למספר

המרחק החשוב ביותר להערכת משמעותה של יצירה נתונה הוא זה שבין המחבר המובלע למספר הבלתי מהימן.[4] מוגבלותו של המספר מתגלה מיד בפרק הראשון המתאר את המפגש בינו לבין ידידיו הגרייפנבכים שעמדו לו בעת צרה (עמ׳ שמג). למרות שדאגתם ועצבנותם של הללו בולטת, אין המספר שואל למהות הסיבה משום שהוא ״מתקשה בניסוח השאלה היאך לשאול״ (עמ׳ שמג). לעומת זאת אין הוא מתקשה בניסוח חקירותיו בנושא גינת, בהתעלמו מנסיונותיהם החוזרים ונשנים של ידידיו להפנות תשומת־ליבו לסכנת הפלישה שמפניה הם חוששים כל־כך.

> לא השגחתי בדבריו של גרייפנבך וחזרתי לראש הענין, היינו לדוקטור גינת, ואמרתי לו לגרייפנבך, משער אני שגרדה יודעת לספר יותר.
>
> (עמ׳ שמו)[5]

המספר אינו מסתיר את הערצתו לגינת, אך התארים הכלליים והבלתי

קונקרטיים, שבאמצעותם הוא מגדיר את השגיו המחקריים של גינת מערערים את מהימנות שיפוטו:

> צ"ט מלים של לשון שלא ידענו אפילו את שמה דבר גדול הוא, כל שכן ספר דקדוק של לשון נשכחה זו, ואולם בהימנונים העינמיים אתה מוצא כפליים, גילוי **טמורות**, שמלבד שהיו **טמורות ונעלמות חשובות ומשובחות** הן.
>
> (עמ' שמד, ההדגשות שלי)

המחבר המובלע מהתל בשיפוטו של המספר הבלתי מהימן באמצעות ה"שיקול המזויף" (fallacious reasoning): הקורלציה בין המישור הסינטקטי ההגיוני למישור הסמנטי היא פרובלמטית ביותר. המספר טוען, שחקר ההימנונים העינמיים חשוב כפליים מזה של לשון עידו, אך אין הוא מסביר במה. כמו־כן אין הוא מסביר במה "חשובות ומשובחות" אותן ה"טמורות" ה"נעלמות" שאליהן הוא מתייחס. המבנה התחבירי הקומפרטיבי של המשפט איננו מוצדק מבחינה הגיונית. למעשה אין בכל היצירה כולה כדי לבסס את הערכתו הלאודטורית של המספר; להיפך, בהמשכה הולך וגובר הרושם, שאותה לשון אינה אלא לשון בדויה, שהומצאה כמהתלה פרטית על־ידי גמולה ואביה (עמ' שסג).

המחבר המובלע מעמת את רגשנותו הבלתי מבוקרת של המספר עם עמדתו המאופקת והצינית של דוקטור גרייפנבך:

> איני נוהג לחוות דעתי על דברים שאיני מומחה להם, ברם דבר זה מותר לי לומר, בכל דור ודור מגלים גילוי שרואים אותו כאילו אין למעלה הימנו, לסוף הוא משתכח והולך, שבינתיים גילו גילוי חדש.
>
> (עמ' שמו)

הערצתו הבלתי מסוייגת של המספר לגינת מונעת ממנו להסיק את המסקנה המתבקשת מן המידע, שקיבל מן הגרייפנבכים ומגמזו, לפיו היה זה גינת שנטל את עלי הסגולה מידי גמזו. חישובו המוטעה של המספר מוציא מכלל אפשרות את השתתפותו של גינת בכנס המלומדים שנערך בביתו של גמזו, ואת האפשרות שגינת אכן הופיע בכפרה של גמולה:

> כיוונתי את הימים וראיתי שאי־אפשר שגינת הוא שקנה את הסגולות, שהרי כינוס המלומדים אימתי היה, אחר מלאת עשר שנים לחתונתם של הגרייפנבכים. ואפילו היה הכינוס קודם, כלום



> תעלה על דעתך שאדם אירופי כגינת מתלבש בגדים של חכם ירושלמי ומאמינים לו.
>
> (עד הנה, שנט)

חישובו של המספר לפיו "אי־אפשר שגינת הוא שקנה את הסגולות" אין לו על מה להתבסס. הסיפור אינו מוסר כל מידע שיש בו כדי לתמוך בו. להיפך, בהמשך הסיפור מסתבר שאכן היה זה גינת אשר לו מכר גמזו בטעות את עלי הסגולה ("עד הנה", שצד). באותה מידה לא היתה שום מניעה לכך, שגינת "מתלבש בגדים של חכם ירושלמי" בבקשו לתהות על קנקנם של תושבי כפרה של גמולה. ואכן, בפגישה בין גמולה לגינת היא מכנה אותו "חכם גדעון" ("עד הנה", עמ' שפח).

הקורא מבין מתוך ההקשר, כי העלים שבהם מדבר גמזו הם אותם עלים שנמסרו לגינת ומיכפוליהם ניתנו לגרייפנבכים. המספר, לעומת זאת, אינו עורך את הזיהוי המתבקש. המחבר המובלע משתמש איפוא שוב באמצעי של השיקול המזויף במגמה ליצור מרחק אירוני בין הקורא לבין המספר הבלתי מהימן. אולם מרחק זה איננו קבוע בסיפור. המרחק בין המחבר המובלע למספר הבלתי מהימן מתקצר ככל שגדל המרחק בין האחרון למספר הגיבור.

### המרחק האירוני בין המספר־העד לבין המספר־הגיבור

בעוד שביקורו הראשון של גמזו בבית הגרייפנבכים מעורר במסַפר תמיהה והשתאות (עמ' שנג), הרי ביקורו השני מעורר בו חשד:

> אם כן היאך הנחת את אשתך? תקיעת כף תקעה לך הלבנה שהלילה הזה תניח את אשתך על משכבה בשלום, או שמא נטלת אות בית של לבנה ונשתיידו אותיות לנה".
>
> (עמ' שע)

בניגוד לשאלה הריטורית הקונטינגנטית אין בשאלה הריטורית האירונית מקום למענה פוזיטיבי. הקוניונקציה "או" היא ריטורית בלבד. כשם שהאפשרות הראשונה (תקיעת כף של הלבנה) בלתי מציאותית היא, כך בלתי סבירה האפשרות השניה. האירוניה נחשפת מתוך הפער שבין המישור המילולי של הביטוי למישורו הסמנטי. אולם האפקט כאן איננו כללי ומופשט, אלא אישי, ומכוון לדרך מחשבתו וסגנון התבטאותו של גמזו.

הפרסוניפיקציה של הלבנה היא פארודיה על נאומו הקודם של גמזו על אודות כוחם הבלתי מוגבל של גרמי השמיים בקביעת גורלו של האדם, ואילו ההתייחסות המטאלינגוויסטית ל"לבנה" רומזת לדרוש המפולפל של גמזו על דרך הגימטריא על המלה "שמיים". הדגשת ההיבט הלשוני־פונטי עומדת במרכז הערתו האירונית השניה של המספר כלפי גמזו:

> אפשר שיש כאן יתוש ואפשר שאין כאן יתוש, מכל מקום, מחמת שמחתי על אורח יקר שכמותך שנזדמן לי איני מרגיש **בישותו של יתוש**.
>
> (עד הנה, עמ' שסט)

החזרה האליטרטיבית והקונסוננטית (ש') וההיפוך האנאגרמתי שבמשחק המלים "ישות יתוש" מדגישים את המתח בין ההיבט הפונטי להיבט הסמנטי של המלה, ומערערים את כנות הצהרתו של המספר בדבר שמחתו על בואו של "האורח היקר". האירוניה המילולית (verbal irony) של המספר כאן היא מאופקת וסובטילית יותר מזו שאיפיינה את הערתו הקודמת, הסרקסטית.[6]

## האירוניה הגלובלית של נקודת התצפית

מעבר לאירוניה הספציפית המכוונת כלפי תפישותיהן המוגבלות של דמויות מסוימות ביצירה, פועלת נקודת התצפית האירונית בסיפור כלפי מוגבלותה ותעתועיה של התפישה האנושית במובן המוחשי והמופשט, דהיינו כאירוניה גלובלית או כללית.[7]

תעתועיה של התפישה האנושית באים לביטוי בדבריו של גמזו: "...כשדמיונו של אדם מתגבר עליו צל צלו של כותל נדמה לו כדברים" (עמ' שפה). בבלי דעת משמש גמזו עצמו קורבן לאירוניה זו, שכן הוא סבור כי דמיונו מתעתע בו בעוד שאכן שמע דברים ממש עולים מן החדר הסמוך. המספר מודה אף הוא במדוחיה של תפישתו החושית: "וכאן התחילו הסברים מתבלבלים, ואני תמה על עצמי שאני זוכר סדר השתלשלותם" (עמ' שפח).

אחד האמצעים האפקטיביים ביותר בסיפור המשרת את האירוניה הגלובלית של נקודת התצפית הוא הטשטוש הגרוטסקי בין המישור הפנטסטי למישור המציאותי. במקום אחד מוצג חלום כמציאות (עמ' שסו–שסז) ובמקום אחר מוצג המציאותי כחלום: "יצתה פיסת יד ונגעה



בדלת. ועד שלא החליטה דעתי שעיני רואות מה שרואות נפתחה הדלת..." (עמ' שפז).[8] מצד אחד מוצגים עלי הסגולה כאובייקט פרוזאי ושגרתי; מצד שני – כאובייקט מאגי.

> השקפתי על העלים כשעה קטנה ושאלתי אותו, מה זה? אמר גרייפנבך הבט וראה. חזרתי והיבטתי **ולא ראיתי בעלים אלה ולא כלום**, מלבד קוים **משונים** וצורות **משונות שאם רוצים** יכולים לראות בהם במין אותיות של כתב סתרים.
>
> (עד הנה, עמ' שמט)

העלים מופיעים כאן כאובייקט פרוזאי וקונקרטי ללא הבדל מסתם עלים "ישנים וחומים". הניגוד בין ראייה מפוקחת וספקנית זו לבין זו של גמזו מדבר בעד עצמו:

> פתח את הכד והראה לי צרור עלים יבשים **משונים** מכל עלים שראיתי מימי ועליהם צורות אותיות **משונות** של כתב **משונה** שאיני מכיר... בראייה ראשונה נדמה לי שבלל הסופר זהב ותכלת וארגמן עם כל דאשי צבעי הקשת ובהם כתב את האותיות.
>
> (שם, עמ' שנז)

בדומה לכך מופיעה גם גמולה כאשה בשר ודם (שם, שנד) וכדמות אגדית (שם, שנג) בעת ובעונה אחת.

סירובו של המחבר לנקוט עמדה חד־משמעית כלפי טיבם האונטולוגי של כמה מן האובייקטים והדמויות המרכזיות ביצירה הוא ביטוי לנקודת התצפית האירונית־רומנטית בסיפור.

## העלילה האירונית

> עלילת הסיפור ב"עידו ועינם" ומבנהו הם למרבה הפרדוקס מן הצלולים והברורים ביותר בסיפורת העברית.
>
> (4, עמ' 107)

טוב היה לו ידענו לאיזו עלילה נתכוון טוכנר בדבריו, עלילת סיפור המסגרת או זו של הסיפור הפנימי. את זו האחרונה קשה במיוחד לראות כ"צלולה" או "ברורה". החזרות והסטיות האופייניות לדרך סיפורו של גמזו מסבכות את סדר מסעותיו המופלאים למקומות אקזוטיים, ומטשטשות את פרשת יחסיו עם גמולה. אך העלילה האקסטרה־דיאגטית

אינה בהכרח "צלולה" יותר. אדם מבקר את מכריו לפני עוזבם לחוץ־לארץ ושב ופוגשם בשובו מהלוויתם של דייר ביתם, ושל אהובתו, אשתו של ידידו של המספר, המבקר אצל זה האחרון בשני הלילות שאותם הוא מבלה בביתם הריק של מכריו. קשה לראות בעלילה זו התגלמות של המבנה הצלול ביותר, במיוחד לנוכח העובדה, שהמניעים לביקורו של הידיד האחד, גמזו, בדירת הגרייפנבכים, שאותם אין הוא מכיר כלל, אינם ברורים. כמו־כן אין הסיפור מציע הסבר חד־משמעי למותם המשותף של גמולה וגינת: האם נגרם כתוצאה מתאונה מקרית, או שמא היתה זו התאבדות? הצגתם הדו־משמעית של מרכיבי העלילה היסודיים, מזמינה את הקורא לשיחזור מוטיבציה אלטרנטיבית לזו המוצהרת על־ידי הדמויות.

## הקישור המקרי

אחד המאפיינים המובהקים של העלילה המטאדיאגטית הוא הקישור המקרי בין מרכיביה. במקרה מגיע הגיבור לקריירה המקצועית שלו (עמ' שפ), במקרה התוודע לאהובתו ובמקרה זכה לפירסום (עמ' שעב), במקרה נמסרה לו שליחותו על־ידי עמרמי (עמ' שעז) ובמקרה איבד את הסגולות היקרות שנמסרו לו על־ידי חמיו (עמ' שנא). ביצירה הריאליסטית, הלא־אירונית, נתפש הקישור המקרי כביטוי לבטלנות אמנותית; ביצירה האירונית מהווה הקישור המקרי תנאי חשוב בעיצוב העלילה, שכן יש בו בין השאר כדי להמחיז את חוסר ההיגיון והעדר הסיבתיות בעולם האנושי. הקישור המקרי מעוצב על פי העיקרון המכני והאוטומטי, הבא לביטוי בתבנית הקומית של "הצטלבות המערכות". לפי הגדרתו של ברגסון (12; עמ' 433) הופך מצב לקומי כאשר "הוא שייך לשתי מערכות שונות של אירועים ויכול להתפרש בשני אופנים שונים בעת ובעונה אחת" (התרגום שלי, א.פ.). ב"עידו ועינם" אין המערכת האלטרנטיבית של האירועים מתוארת באופן גלוי; אין היא אלא נרמזת. הקישור המקרי מופיע תמיד ביחס למעשיו של גמזו, לא רק בעלילה המטאדיאגטית, כי אם גם בעלילת המסגרת:

> פתאום מוצא אני את עצמי עומד בגיא ואיני יודע מה הביאני לכאן, רואה אני בית אחד, התחיל לבי מושכני ליכנס, יודע אני שאין טעם ליכנס, אף על פי כן נכנסתי.
>
> (עד הנה, עמ' שנה)



נימוקיו של גמזו אינם סיבתיים אלא נסיבתיים; הוא בא משום שנזדמן למקום, הוא נכנס משום שליבו משכו להיכנס. אם תמוה ביקורו של גמזו בערב הראשון, תמוה הוא כפליים בערב השני. בראשון הבהיר כי יצא לחפש אחר אשתו הסהרורית, שאין כוח בעולם היכול לעוצרה בבית, ובשני הוא מתרץ את ביקורו בנימוק ההפוך – אשתו ישנה בבית:

> אמר גמזו, לא הלכתי לביתך ולא חשבתי לבוא לכאן. אמרתי לו, אבל באת. אמר גמזו, באתי שלא מדעת באתי.
>
> (שם, עמ' שעא)

הקישור המקרי, החוזר בהקשרים שונים, יש בו כדי להחשיד. מרכיב עלילתי אחר הזוכה להצגה מקרית וסיבתית כאחד הוא מותם המשותף של גמולה וגינת. הוא מוצג כתוצאה של צירוף מקרים מנקודת־ראותה של עדנה, נכדתו של עמרמי:

> אבל עדי ראייה מספרים שבלילה שעבר יצא אדון אחד מחדרו, ראה אשה מטפסת על הגג, קפץ ועלה להציל אותה מן הסכנה. נשמט המעקה ונפלו שניהם ומתו.
>
> (שם, עמ' שצב)

אך במקום אחר נרמז גורם סיבתי לאירוע זה:

> גבריאל, כשאני וחכם גדעון נמות תכרה לנו שני קברים זה אצל זה.
>
> (שם, עמ' שפט)

האנלוגיה הכמוסה בין מרכיב עלילתי זה המוצג כסיבתי ומקרי ובין המרכיב העלילתי החוזר, בו אנו דנים (ביקוריו המקריים של גמזו בבית הגרייפנבכים), היא משלימה; האימפליקציה האירונית היא, שלא כל מה שמוצג כמקרי על־ידי הדמויות בהכרח מקרי הוא. הרמז המצביע על הסבר סיבתי לביקוריו של גמזו מתחזק הודות לאנלוגיה הניגודית בין אלה האחרונים לבין ביקוריו של המספר במקום, בהם מודגש הקישור הסיבתי. ביקורו הראשון של המספר בבית ידידיו מוצג כביקור פרידה. הגורם לביקורו השני הוא העדרות משפחתו; הגורם העקרוני נובע מהבטחתו לגרייפנבכים להשגיח על ביתם, הגורם המיידי הוא עייפותו הפתאומית בהתקרבו לבית. ביקורו השלישי של המספר במקום מנומק בהיזקקות למים. ביקורו הרביעי מתואר כטיול, ואילו החמישי מוסבר

באופן טלאולוגי: המספר מבקש להשיב את מפתח הדירה לבעליה. ההנמקה הסיבתית וההגיונית הזהירה של מערכת הביקורים מדגישה ביתר שאת את הקישור המקרי, המאפיין את מערכת הביקורים של הגיבור. כאמור אין הסיפור מציע הסבר סיבתי גלוי להתנהגותו החשודה של הגיבור. ההסבר מופיע כרשת של רמזים, שאינם מופיעים על פני השטח אלא כאמצעים ריטוריים־דקורטיביים בלבד:

> נחבאו מלי בפי מרוב התמיהה, הרי לא אמרתי לשום אדם שבעולם שאעשה את הלילה **בבית הגרייפנבכים** ואף אני לא ידעתי שאעשה את הלילה **בבית הגרייפנבכים** ומהיכן ידע גבריאל גמזו שאני בבית הגרייפנבכים?
>
> (שם, עמ' שנג)

החזרה המשולשת על מקום הביקור רומזת לאפשרות של קשר אחד בין המבקר התמהוני לבין בית הגרייפנבכים; אפשר מעוגן זה בבית עצמו ללא שום יחס הכרחי בין המבקר למספר. רושם זה מתחזק במקום אחר:

> ...ולא יש כאן שום דיר אחר?
> אמרתי לו יש כאן עוד דיר אחד שאינו מצוי בביתו, למה אתה שואל?
> האדים גמזו פנים ושתק.
>
> (שם, עמ' שסד)

אופן הצגת השאלות ומבוכתו של גמזו מסגירה את ידיעתו המוקדמת על אותו "דיר" בו הוא מעונין. גמזו עושה כל שביכולתו לטשטש רושם זה. בפגישה השניה הוא מכחיש שאי־אלה קולות הגיעו לאוזניו, אך תיאור ארשת פניו מעורר ספקות באשר לכנות תשובתו:

> שערתי בדעתי שהוא שומע דברים שמקציפים אותו ואמרתי לו, שומע אתה דבר? נגער כמתוך השינה ואמר, איני שומע ולא כלום.
> (שם, עמ' שפג)

משמתעורר המספר מתנומתו אין הוא מוצא את גמזו בחדר; לאחר זמן־מה הוא מגלהו כשהוא מצותת למתרחש בתוך חדרו של גינת. מדוע נזהר גמזו שלא להעיר את המספר משנתו? האין בכל אלה ביטוי לנסיונו להעלים מן המספר את הסיבה האמיתית לביקוריו? האין ביקוריו הרבה פחות מקריים מכפי שהוא מציגם? האין המקריות הפלאית מסתירה גורם פסיכולוגי, הטבעי לבעל קנאי המחפש אחר אשתו הבוגדת? אפשרות זאת אינה יוצאת מגדר רמז בלבד. דו־המשמעות מאלצת את החוד האירוני



לפנות אל הקורא, המתחבט בין אלטרנטיבות שונות להסבר המתרחש. האירוניה של המקריות חורגת מן הפונקציה המוגבלת המכוונת כלפי הדמות הראשית ונוגעת בעצם יסודו הנארטיבי של הסיפור בערערה את היחס החד־משמעי בין הקורא למסופר.

## האירוניה של המאורעות ותופעת הצחוק

האירוניה של המאורעות מבוססת על המתח בין ציפיותיה של דמות לבין התבדותן. קאנט רואה בעצם התופעה של הצחוק תגובה ספונטנית של אדם, שציפיותיו נתנפצו באופן פתאומי:

> An affection arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing.
>
> (22, p. 199)

המספר סר לבית הגרייפנבכים מתוך ציפייה למנוחה שלמה:

> כאן במקום זה, בבית זה אתה יכול לישון כמה שאתה רוצה ולא יבואו לבקש אותך.
>
> (עד הנה, שנג)

מסתבר שדווקא בלילה ההוא נטרדה שנתו על־ידי אדם שלו ציפה פחות מכל. לפני שובם של הגרייפנבכים מסייר המספר בסביבות ביתם:

> כשיחזרו הגרייפנבכים לירושלים ימצאו הכל על מקומו בשלום.
> (שם, שצא)

תקוותו מתבדה באותו לילה, בו נהרג דייר ביתם של הגרייפנבכים, גינת.

האירוניה של המאורעות מחריפה בעקבות השימוש ביסוד המיקום האירוני והעיתוי האירוני. המספר פוגש את הגרייפנבכים דווקא במקום ובזמן בהם ציפה להם פחות מכל:

> בדרך חזרה מהר הזיתים פגעה בי הלווית גמולה. בדרך בחזרה מהלווית גמולה עצרני אבטומוביל שבו ישבו הגרייפנבכים...
> (שם, שצד)

החזרה הלשונית וההקבלה התחבירית מעצימות את האפקט האירוני, משום שהן יוצרות תבנית סכמתית על מישור סמנטי רצוף ניגודים.

האירוניה של המאורעות פועלת גם כלפי הגיבור. הלה מפקיד מעות בידי המספר מחשש שמא יבוזבזו. דווקא בליל אותו יום פורצים גנבים

לביתו של המספר וגונבים את הסכום שהופקד בידו... האמצעי האירוני הזה אינו מוגבל לסיפור העטיפה. הוא פועל גם בסיפור הפנימי, למשל כלפי חמיו של גמזו, גבריהו בן גאואל. הלה יוצא אל ההרים כדי "ללמוד מן הנשרים היאך מחדשים נעוריהם". אך שאיפתו להאריך את חייו מזרזת את מותו: "פגע בו נשר ועשה עמו מלחמה" (שם, שע"ח).

קשה לומר שהאירוניה של המאורעות בדוגמה האחרונה היא טראגית. הסיפור הקומי בכללותו מעמיד אפילו את המוות עצמו באור אירוני. גם מותו של גינת, אף כי ודאי שאינו קומי, מותר לראות בו גאולה מגורל הנשייה שהיה צפוי לכתביו לולא מותו המוקדם.

> כמו שנהוג לא קיימו את צוואת המת, אדרבא ספריו נדפסים והולכים... כל זמן שהחכם חי רוצים רואים את חכמתו, אין רוצים אין רואים את חכמתו, כיוון שמת נשמתו מאירה והולכת מספריו....
>
> (שם, שצה)

בניגוד למצופה משריפת כתביו של גינת וממותו הטראגי הולכים ספריו ומתפרסמים בעולם. בנקודה זו חורגת האירוניה מגבולות תיפקודה המוגבל והלוקלי כלפי דמות מסוימת. בהצביעה על תופעות אבסורדיות העומדות ביסוד הקיום האנושי מול הטבע, מול ההיסטוריה ומול האלוהים, היא פועלת כאירוניה גלובלית.

אירוניה כזאת מאפיינת את תולדותיו של בית הגרייפנבכים. הניסיון החוזר לשקם את הבית ולישבו שב ומסתיים בכשלון במשך כל שבעים שנות קיומו ("עד הנה", שסז–שסח). עוקץ האירוניה מעוגן בגג, אותו תיקן ושיכלל גרהרד גרייפנבך. דרך אותו גג פלשה גמולה לחדרו של גינת, וממנו עצמו נשמטו ונהרגו גמולה וגינת ("עד הנה", שצב). האירוניה של המאורעות, המאפיינת את נסיבות מותו של גינת, מחריפה בשל הגורם של האירוניה הקוסמית־דתית הטבוע בו, אלמנט הבא לביטוי בהערתו הפילוסופית של עמרמי הזקן:

> חזר ואמר נפלאים דרכי השם ומי יבין אותם. מסכן אדם בעצמו כדי להציל נפש מישראל ולבסוף נופל ונהרג.
>
> (עד הנה, שצב)

מותו של גינת חושף את הפער שבין התיאוריה הדתית לבין המציאות האנושית, בין תוכן האמונה לתוצאה המעשית של האקט המונע על־ידיה.



עמרמי הזקן מציג את הדברים כנשגבים מבינתו. דבריו של עמרמי הזקן כוללים היפוך אירוני לנאמר בסנהדרין פרק ד', משנה ה':

> לפיכך נברא אדם יחיד, ללמדך, שכל המאבד נפש אחת מישראל מעלה עליו הכתוב, כאילו אבד עולם מלא, וכל המקיים נפש אחת מישראל מעלה עליו הכתוב כאילו קיים עולם מלא.

ההיפוך האירוני של דברי חז"ל בסנהדרין מבטא את המתח בין התיאוריה הדתית למציאות הפרגמטית, בין ההבטחה האלוהית לקיום האנושי, בין התיאולוגיה לחיי המעשה. ככל שדתית יותר המסגרת האידיאולוגית של היצירה כן מחריפה האירוניה הקומית.[9]

## האירוניה הדרמטית

האירוניה הדרמטית נוצרת כשהקורא והמחבר (המספר, או דמות אחרת בסיפור) שותפים למידע הנסתר מן הגיבור (או מכל דמות אחרת בסיפור). האירוניה הדרמטית מעוצמת יותר מן האירוניה של המאורעות. שכן הראשונה מכניסה את הקורא בסוד המאורעות, ומאפשרת לו לצפות בהם תוך הכרה אפריורית של התוצאות, בעוד שבשניה עליו לצפות לסוף הסיפור ואין ידיעותיו עולות על אלה של כל דמות אחרת בסיפור; האירוניה הדרמטית מאפשרת ריחוק בו־זמני מן המסופר, בעוד שהאירוניה של התוצאה פועלת באורח רטרואקטיבי.[10] האלאזון במקרה זה הוא הדמות הפועלת מתוך חוסר מודעות למצב הדברים לאשורו.

> ראה אותי גרייפנבך וקרא מתוך האבטומוביל, זו פגישה נעימה, זו פגישה נעימה, מה ביתנו עושה? עדיין קיים ועומד. עניתי ואמרתי, קיים ועומד. שאלה הגברת גרייפנבך, ולא פלשו פולשים? עניתי ואמרתי, לא פלשו פולשים. חזרה ושאלה, הכרת את גינת? עניתי ואמרתי, הכרתי את גינת.
>
> (שם, עמ' שצד)

חוסר מודעותו של הזוג הצוהל למצב הטראגי הופך אותו לקורבן האירוניה הדרמטית בנקודה זו. האירוניה מחריפה לאור העובדה, שתשובותיו המכניות של המספר אינן מבהירות לגרייפנבכים את המצב. המתח העיקרי נובע מחוסר ההתאמה בין המישור הגלוי לרמוז בתשובותיו של המספר: הבית אכן קיים ועומד מבחינה פיסית, אך מגג

הבית נשמטו ונהרגו שני אנשים; פולשים זרים לא פלשו לתוכו, אך אורח תמהוני ואורחת לא־קרואה פלשו גם פלשו; את גינת זכה המספר להכיר סוף סוף, אך זמן העבר של הפועל הוא בעל משמעות עמוקה מזו שמעלים השואלים על דעתם. כאן מדובר בעבר מוחלט, שכן איש לא יכול להוסיף ולהכיר אי־פעם את גינת. המיקום והעיתוי מחריפים את האפקט הדרמטי של האירוניה בשל חוסר ההתאמה המשווע בין מצב רוחם המבודח של הגרייפנבכים לבין ההלוויה הכפולה, ממנה שב המספר. אך מה שמאפיין את הסיפור שלפנינו אינו מתבטא באירוניה המוגבלת והספציפית המכוונת כלפי דמות נתונה, אלא באירוניה דרמטית המכוונת במידה רבה כנגד הקורא עצמו. כוונתי לכל אותם מצבים סיפוריים שבהם אין המחבר המובלע מבהיר לקורא מה מתרחש "באמת". כך למשל בנוגע לסיפוריו של גמזו על יחסיו עם גמולה, על מסעותיו המופלאים, על הסגולות הקסומות. המחבר אינו קובע באורח חד־משמעי את הפער בין המציאות הסיפורית לבין תיאורה והצגתה על־ידי גמזו. המחבר המובלע אף אינו טורח להבהיר אם סהרוריותה של גמולה היא עובדה או אינטרפרטציה של בעל קנאי לבגידתה של אשתו.

בהסתפקו ברמזים ובתיאורים דו־משמעיים לגבי מאורעות מרכזיים ביצירה הופך המחבר המובלע את הקורא עצמו לקורבן האירוניה הדרמטית. בדרך זו הופכת האחרונה לתבנית המשרתת את האירוניה הרומנטית המכוונת כלפי המתח בין הקורא ליצירה, והיחס בין העולם המיסטי למציאות האמפירית. דוגמה מובהקת לסוג אירוני זה משמשת התבנית הגרוטסקית של הסצינה המתרחשת בחדרו של גינת.[11] הסצינה מתוארת כספק חלום ספק מציאות:

> נסתכלתי וראיתי את גמזו עומד שם אחורי הדלת ותמהתי מה זה עושה כאן. **יצתה פיסת יד ונגעה בדלת.** ועד שלא החליטה דעתי שעיני רואות מה שרואות נפתחה הדלת עד לחציה והבהיק אור של החדר. נמשכתי אחר האור והיבטתי לתוך החדר.
> (עד הנה, שפז)

> וכאן התחילו הדברים מתבלבלים ואני תמה על עצמי שאני זוכר סדר השתלשלותם. שעה קטנה נמשכו הדברים ומה ארוכים הם. אני עומד עם גמזו לפני חדרו של גינת ודלת החדר פתוחה עד לחציה. אני מציץ לתוך החדר שהאיר מאור הלבנה, **שצמצמה**



> **עצמה ונכנסה לחדר. ומשנכנסה לחדר התחילה מרחיבה והולכת עד שנראה כל החדר ומה שבחדר.**
> (שם, שפח)

התיאור הריאליסטי ברובו משלב אלמנטים פנטסטיים. המשפטים המודגשים מציגים אלמנטים אלה. מהיכן יצאה אותה "פיסת יד", של מי היא? מה טיבה? המספר מציג הזיה או הטעיית חושים כמציאות, בקובעו שהלבנה "צמצמה עצמה ונכנסה לחדר". מתוך ההקשר מבין הקורא שמדובר במציאות המוצגת כחלום, אך ההבכה הזמנית משרתת את האירוניה המופנית כלפי הקורא וכלפי היצירה האמנותית עצמה, בחושפה את בידיונותו של המעשה היצירתי. הקורא הנבוך לרגע מאבד בטחונו בסמכות הנאראטיבית ועומד על אופייה האשלייתי של היצירה שלפנינו. במקום אחר בסיפור מוצג החלום כמציאות:

> נפלה עלי שינה ונתנמנמתי עד שנערתי לקול גלגלי רכבת. הגיעה הרכבת לגרמיש ועמדה. נפתחה דלת הקרון ונראו הרים גבוהים ומעיינות מים, ונשמע קול משורר ידל ידל וה פה מה. נמשכתי אחר הקול וביקשתי לילך אחריו...
> רכבת לא היתה כאן. על מיטתי בבית הגרייפנבכים שכבתי.
> (שם, עמ' שסו–שסג)

המספר יוצר את הרושם, שהסצינה החלומית של המסע ברכבת לגרמיש מהווה חלק מהקשר מציאותי: "עד שנערתי לקול גלגלי רכבת". ההפרדה בין המישור החלומי למציאותי מוצעת רק בתום התיאור הסצני: "רכבת לא היתה כאן". המעבר הנזיל בין תיאור חלום לתיאור מציאות מאפיין סצינות חלומיות רבות בסיפורי עגנון ולא תמיד טורח המספר לקבוע הפרדה בין שתי הרשויות.[12]

לשם סיכום־ביניים קצר של האלמנטים האירוניים, המעצבים את העלילה בסיפור, כדאי להדגיש את הדינמיקה המתפרשת של התבנית האירונית מאמצעי לוקלי־מוגבל לתבנית אירונית גלובלית ורדיקלית, הסוחפת את הסיפור כולו; דינמיקה המאפיינת את נקודת התצפית האירונית ואת האיפיון האירוני.

## האיפיון האירוני

### המרחק בין המספר לגיבור

בעוד שדעות החוקרים חלוקות בכל הנוגע לאנטגוניסט, גינת, שוררת

תמימות־דעים באשר לפרוטגוניסט, גמזו. איפיונו הפתטי כבעל נבגד וכבעל־מום מעורר סימפטיה, בעוד שבקיאותו במבוכי היהדות ובמסתרי הקבלה מזמינה הערכה. גורם נוסף ביצירת הרושם החיובי של הדמות על הקורא מעוגן בטיב ההצגה הפנורמית של גמזו מפי המספר. הלה אינו מסתיר את ההערצה שהוא רוחש לגמזו "שהוא בן תורה ומכיר את רוב העולם וסייר ארצות רחוקות והגיע למקומות שלא קדמו שם שום תייר ("עד הנה", שנד). אף את מצבו המשפחתי של גמזו מציג המספר מתוך מידה רבה של אמפתיה והזדהות באקספוזיציה הפנורמית: הוא מעמת באורח חד־משמעי את מסירותו והקרבתו העצמית של גמזו לעומת כפיות הטובה, שמוכיחה אשתו:

> אדם זה שהיה רגיל במסעות נעשה במיטב שנותיו שומר אשה חולה שאומרים עליה שמיום חופתם לא ירדה ממיטתה... והיא לא די לה שוויתר על עצמו בשבילה, אלא שהיא מכה אותו ונושכת ומקרעת את בגדיו.
>
> (שם, שנד)

האמפתיה הבולטת בהצגה הפנורמית הופכת לספקנות, אירוניה וסרקזם בהמשך הסיפור, משמתחזק חשדו של המספר בכנותו וטוהר כוונותיו של בן שיחו. חשדו של המספר מתעורר מייד בערב הראשון לביקורו של גמזו. האירוניה עולה מתוך השאלות שהוא שב ומפנה לאורחו:

> ישבתי שעה קטנה **ולא אמרתי לו ולא כלום** ואף הוא ישב ושתק. אחר כך **חזרתי ואמרתי** לו, מאימתי יודע אתה שהיא כך, כלומר **שסהרורית היא**. תפס את עצמו במצחו ונעץ שני אגודליו בצדעיו ואמר, **מאימתי אני יודע שסהרורית היא. מיום שהכרתיה ידעתי שסהרורית היא. חזרתי ושתקתי.** אבל לא לזמן מרובה, **וחזרתי ואמרתי לו, ואף על פי כן לא נמנעת מלישא אותה.** הסיר את מגבעתו והוציא מצנפת קטנה ונתנה בראשו, שהה קמעא ואמר, מה שאלת? אמרתי לו, חייך ואמר, **אף על פי כן לא נמנעתי מלישא אותה.**
>
> (שם, שנו)

השאלות החוזרות על עצמן מסגירות את חוסר אמונו של המספר, תשובותיו של גמזו החוזרות על אותן שאלות עצמן (מאימתי אני יודע שסהרורית היא; אף על פי כן לא נמנעתי מלישא אותה) מסגירות את



מבוכתו של זה האחרון על שנתפש בשקריו (על האירוניה של ההסגרה העצמית נרחיב להלן). חללי השתיקה, הנפערים לאורך השיחה משמשים אף הם כאינדיקציה לפער שבין הדוברים ולזה שבין הנאמר למרומז.[13]

### הדיבור המשולב כתמסיר אירוני

דרך אחרת לעיצוב המרחק האירוני בין המספר לגיבור נעשית באמצעות הדיבור המשולב. שיחתו של גמזו מועברת ברובה בדרך התמסיר הישיר: המספר מקשיב לדברי גמזו ו"הקשבתו" מתורגמת לשפת הסיפור דרך הציטוט הישיר, המשתמש בגוף ראשון יחיד. אפשר שמיתודה סצנית זו גרמה ל"פופולריות" של גמזו בקרב רוב המבקרים, שכן במסגרתה ניתנת לגיבור היכולת להציג את נקודת תצפיתו, דבר המצמצם ממילא את המרחק בינו לבין הקורא. אך בצד התמסיר הישיר נוקט המספר באופני תמסיר נוספים, החושפים את הפער הריגשי והאידיאולוגי בינו לבין המדבר, אם גם באופן מרומז וסובטילי:

> כדרך הרעיונות שאתה יכול להאירך בהם כל כמה שאתה רוצה ואתה יכול להפסיק בכל עת שאתה רוצה כך המשיך גמזו בהילכות סגולות ובהילכות המזלות עד שהפסיק והתחיל מספר בנסיעותיו.
>
> (שם, שסא)

הקטע המצוטט בדרך הדיווח העקיף־הדיאגטי, כביכול, אין כמוהו לאובייקטיביות. ברם, הצירופים האוקסימורוניים "הילכות סגולות" ו"הילכות מזלות" מסגירים את המרחק האירוני בין המספר לגיבור. בעוד שהתמסיר העקיף הדיאגטי מעלה הד מטושטש בלבד של הטקסטורה האופיינית לסגנון דיבורו של הגיבור, הרי שבדיבור המשולב נחשפים התוכן והטונליות של הדברים גם יחד:

> ...ישב לו גמזו... וסיפר על **סגולתן** של **הסגולות שמעלתן** מרובה **ממעלת הרפואות** שהרי **הרפואות** שאנו מוצאים בספרי הראשונים רובן אין לסמוך עליהן, לפי **שנשתנו** סדרי טבע האדם, **ומשנשתנה** ווסתם של הגופות **נשתנו** הרפואות.
>
> (שם, שס)

האירוניה ניכרת מן החזרה המיותרת בצירפים "סגולתן של הסגו־לות", וכן "מעלתן מרובה ממעלת", "שנשתנו... ומשנשתנה... נשתנו".

החזרה המיותרת תורמת למורכבות התחבירית של הפריודה הארכנית הבנויה ממשפט ראשי, שני משפטי־זיקה טפלים, טפל סיבה וטפל זמן. המגושמות התחבירית מקרינה את סגנון הדיבור המשורבב והחשיבה המפותלת.[14]

במקום אחד משקף הדיבור המשולב את הנטייה הגוזמאית והמלו־דרמטית של גמזו:

> שמע פתאום נשימות נשימות. היה סבור שבשביל שכל דעתו על אשתו מדמה הוא את עצמו שנשימותיה של אשתו הן. הלך ובא אצל מיטתה ומצא אותה שוכבת שם, פרחה נשמתו מרוב השמחה, ואלמלא שנשימותיה החזירו לו את חיותו היה נופל ומת.
> (שם, עמ׳ שסט)

הדיבור המשולב מהווה אמצעי־ביניים בין הדיווח הנאראטיבי (או הפנורמי) לבין התמסיר הדרמטי (או הסצני). המסקנה מן השימוש בדיבור המשולב כאמצעי אירוני היא, שהמספר מודע למגוחך בדמותו של הגיבור ומנסה לרמוז לקורא על תפישתו. במקרים אלה האירוניה היא חד־כיוונית. בסעיף הבא אין התיחום בין איירון לאלאזון ברור במידה שווה. הפארודיזציה של הפרוטגוניסט תוקפת במידה מסוימת את המספר עצמו, שכן לא תמיד ברור אם המספר מחקה את הגיבור במודע, מתוך מגמה להתל בו, או שמא מושפע הוא מדרך חשיבתו של בן־שיחו והוא מחקה אותו בלי להיות מודע לכך.

**חיקוי או פארודיה?**

בהסתמכו על הפסוקים המקראיים המצוטטים בסיפור, קובע ב. קורצוייל שנימתו המרכזית של הסיפור היא פסימית וקוהלתית (8, עמ׳ 149). קביעה זו היתה מדויקת אלמלא האפקט הקומי של הציטוט הבלתי מדויק והבלתי הולם:[15] כך משבץ המספר פסוק מתוך קוהלת בתיאור סדר עבודתו:

> שקעה החמה, מניח אני את עבודתי. הנה אשר ראיתי אני טוב אשר יפה וגו׳ שיעמול תחת השמש, שכל זמן ששמש בעולם טוב ויפה בעולם.
> (שם, שצ)

האפקט הקומי נוצר מתוך המתח בין הנימה הרצינית והדידקטית של המקור הפילוסופי (קוהלת, ה, פסוק יז) לבין ההכללה האופטימית



והילדותית בציטוט. המובן המופשט של ״תחת השמש״, בהוראה של אורך חיי אדם, הופך למילולי וקונקרטי: טוב ויפה כל עוד זורחת השמש. המספר קוטע את הפסוק המקורי והופך הגיג פילוסופי על חיי אדם להדגמה מוחשית של דרכי עבודתו היומיומית. אך בעשותו זאת, מחקה המספר את דרכו של הגיבור בכתובים. גם גמזו נוהג ליישם פסוק מקורי מופשט להקשר קונקרטי, וכך הוא עושה בפסוק אחר מתוך קוהלת:

> יוצא אני לבקש אותה, הולך אל דרום וסובב אל צפון, סובב סובב הולך הרוח ועל סביבותיו שב הרוח. פתאום מוצא אני את עצמי עומד בגיא ואיני יודע מה הביאני לכאן.
> (שם, שנה)

קוהלת א, ו, מתייחס לחוקיות קוסמית והיסטורית קבועה ונצחית; גמזו משתמש בפסוק זה ממש כדי להצביע על המקריות השולטת בחייו. כאשר מצטט המספר פסוק זה עצמו לקראת סיום הסיפור (שם, שצ־שצא) נוצר אפקט פארודי, שכן המסקנה, המתקבלת הפעם מן ההקשר, היא הפוכה לזאת שאליה מכוון גמזו: לא מקריות שלטת בחיי האדם, אלא כוונה ותוכנית קבועה מראש, שהרי גמזו אכן מצא את אשתו בעקבות מסעותיו המקריים כביכול.

גם דרך פרשנותו הפלפלנית של גמזו היא קורבן לפארודיה. בכל מקום אפשרי הוא ממהר להוציא פסוקים מידי פשוטם ולהתפלסף כיד הדמיון הטובה עליו:

> ומה צורך כביכול להקדוש ברוך הוא במזלות, אלא כל פעל השם למענהו לשון מענה לשון שיר ושבחה, כמו ענו לה׳ בתודה.
> (שם, שס)

גמזו משתמש באסטרולוגיה ובתורת הח״ן כדי לפרש פסוק מקראי פשוט למדי, בלי להיות מודע לעובדה שפירושו מכיל סתירה פנימית, שהרי מחד גיסא הוא מצהיר שהשם אינו זקוק ל״מזלות״, ומאידך גיסא הוא מסיים במסקנה שהשם אכן ברא הכל למען עצמו, כולל את המזלות. המספר מחקה את הפלפול המיסטי הדרשני בהציגו את הקנאה הברוטאלית של בעל־המום האלים כביטוי לאלטרואיזם. האפקט הוא פארודי, אך החוד האירוני תוקף את המספר ואת הגיבור גם יחד:

> אם כן למה הניח ידו על פיה ובולם את שפתיה. לפי שהשירים דבוקים זה בזה וקשורים זה בזה, שירי עינות המים דבוקים בשירי

ההרים הגבוהים, וההרים הגבוהים בעופות השמים, ובעופות יש עוף אחד גרופית שמו שכשמגעת שעתו לצאת מן העולם תולה ראשו בעננים ומנענע קולו בשיר, וכשהוא גומר את שירו יוצא הוא מן העולם. וכל אותם השירים קשורים בלשונה של גמולה. ואילו היתה אומרת אותו השיר של גרופית היתה מוציאה נשמתה ומתה. לפיכך בולם גמזו את פיה ומשמר את נשמתה שלא תאבד.

(שם, שצ)

הסירבול התחבירי (פריודה בה חוזר וו החיבור 8 פעמים!), וחוסר ההתאמה בין המבנה התחבירי ההגיוני לתוכן הבלתי רציונלי והפנטסטי, משמשים אמצעים פארודיים המגחיכים את הדובר, במידה שאין הוא מודע לצורה הקומית ולתוכן האבסורדי של דבריו, ואת הנושא (גמזו), במידה שהמספר משתמש באמצעים אלה במודע. הטקסט אינו מכריע בין שתי האפשרויות הללו באורח חד־משמעי.

## ההסגרה העצמית

עתה נראה כיצד יש בתכנם של דברי הגיבור ובצורתם כדי לתקוף אותו עצמו, אף בלי מיצועו של המספר. לדעתו של דוד וורסטר אין "מתוקה" מאירוניה זו:

Irony is never so sweet as when a character seems to defend his cause with consistency but in reality gives it completely away.

(30, p. 87)

אחד האמצעים האפקטיביים ביותר הפועל בשירותה של אירוניה זו הוא האמצעי של הסתירה הפנימית. הסתירה הפנימית מהווה למעשה אמצעי מרכזי בכתיבה האירונית בכללה (24, עמ' 74). בסיפורנו היא פועלת בעיקר במישור האידיאולוגי והעובדתי.

### הסתירה הפנימית האידיאולוגית

א. בערב הראשון מציג גמזו את עצמו כסנגורם המושבע של ישראל. הוא מגן בדבקות אפילו על מבקרי המקרא היהודיים בטענו, שהללו שגו בהשפעת הגויים:

אמר גמזו, שגגה יצאה מפי. אתה יודע את דעתי, **אין אדם מישראל עשוי לומר דבר** שאין לו סמך מן המקרא, כל שכן דבר שהוא כנגד מקרא מפורש.

(שם, שסה)



בערב השני מביא גמזו דברי קטגוריה חריפים על "כל אותם המלומדים" היהודים ההופכים את התורה נושא למחקר:

אוי הפולקלור הפולקלור. כל שאינו ענין לחקירה משמש להם פולקלור. וכי את תורתנו הקדושה לא עשו ענין לחקירה או לפולקלור. אנשים חיים חיים של תורה ומוסרים נפשם על מסורת אבות, באים להם החוקרים ועושים את התורה חקירות ומסורת אבות פולקלור.

(שם, שפב)

האפקט האירוני מחריף בשל הפער שבין ההכרזה האידיאולוגית להתנהגות המעשית. גמזו המקונן על מסורת אבות, שהפכה פולקלור, מתעלם לרגע מן העובדה שהוא עצמו מתפרנס ממכירתם של כתבי־יד עתיקים ("מסורת אבות") לחוקרים ולפולקלוריסטים, שאת עיסוקם הוא מבקר ("אותן שתים־עשרה לא"י הן הן ממה שקיבלתי בשכר כתבי יד שמכרתי לפלוני עם הטופס של הסגולות", שם, שפב).

ב. בביקורו הראשון נושא גמזו הלל לסגולות, שערכן רב מערך הרפואות:

ישב לו גמזו וכרך לו ציגרטה קטנה וישב וסיפר על סגולתן של הסגולות, שמעלתן מרובה ממעלת הרפואות, שהרי הרפואות שאנו מוצאים בספרי הראשונים, רובן אין לסמוך עליהן, לפי שנשתנו סדרי טבע האדם, ומשנשתנה וסתם של הגופות נשתנו הרפואות.

(עד הנה, שס)

גמזו מצהיר, שערכן של הסגולות נצחי ובלתי משתנה משום שהן תלויות במזלות "והמזלות קיימים ועומדים כביום שנתלו ברקיע" (שם, שס). בביקורו השני מציע גמזו הסבר פרוזאי וארצי ביותר להבהרת כוחן של הסגולות. הפעם אין הסגולות אלא רפואות שנתיישנו. לפי דבריו, הפעם לא זו בלבד שהסגולות "מקבלות שינוי", אלא שערכן נופל מערך הרפואות. ההגדרה המיסטית והאבסולוטית הופכת מניה וביה לאמפירית ויחסית:

אף הסגולות בכלל רפואות הן. מעשה פעם אחת הייתי בדרך וחליתי ונתרפאתי על־ידי הסגולות. וכשבאתי לאירופא וסיפרתי לרופאים מומחים ואמרו לי סגולות שהתרפאת בהן רפואות הן ובהן היו מתרפאים, עד שמצאו רפואות טובות מהן ונוחות מהן וגנזון.

(שם, שעא)

גם כאן מתעמקת האירוניה לאור עימות הצהרתו האידיאולוגית של הגיבור עם מעשיו. גמזו מכריז שאין הוא בוטח כלל ברופאים:

> אמר גמזו, ברופאים לא שאלתי ואין דרכי לשאול ברופאים, שאפילו יודעים שמות כל המחלות ושמות כל סממניהן איני סומך עליהם. על מי אני סומך, על מי שזיכך איבריו בתורה, שהוא יודע ומוצא רפואה לכל אבר, ואין צריך לומר בדבר שהנשמה תלויה בו.
> (שם, שע)

הכרזה זו אינה תואמת את העובדה, שכדי לרפא את עינו החולה לא פנה ל"מי שזיכך את אבריו בתורה", אלא לרופאים המודרנים בוינה (שם, שעו). גם באשר לאשתו החולה בדבר "שהנשמה תלויה בו", אין הוא מתכנן לשולחה לאיש תורה, אלא לבית־חולים "לחשוכי מרפא" (שם, שנח).

ג. מצד אחד טוען גמזו, שאין הוא מעונין בספרים שנכתבו בארבע מאות השנים האחרונות בלבד:

> ספרים שלא עברו עליהם ארבע מאות שנה איני מסתכל בהם.
> (שם, שסה)

מצד שני להוט הוא לשמוע חוות־דעתו של המספר על ספריו של גינת, בן זמנו של גמזו:

> מה הם ספריו בעיניך? עשית אותי סקרן לדברים שלא נתתי דעתי עליהם.
> (שם, שפד)

בניגוד לסתירות הפנימיות שהוזכרו לעיל, עליהן עובר המספר בשתיקה, הנה על זו האחרונה הוא מגיב בסרקזם:

> ואפילו אתה מר גמזו קיבלת עליך לקרות בספריו בגלגול שני או שלישי וכבר בגלגול זה אתה תוהה עליו.
> (שם, שפד)

**הסתירה העובדתית**

סתירות עובדתיות וחוסר התאמה אינפורמטיבי מאפיינים את תיאוריו של גמזו בכל הנוגע לנסיבות התקשרותו לגמולה.



א. לפי סיפורו של גמזו בערב הראשון ניתנה גמולה לגמזו על־ידי אביה שנה קודם לחופתם (שם, שנו). לפי המשתמע מסיפורו של גמזו בערב השני, נועדה גמולה למישהו אחר מעת ילדותה (שם, שעז), בעוד שגמזו הקדים לחטוף אותה:

> היה גמזו יודע שגדי בן גאים מתכוון לחטוף את גמולה, קדם את גדי וזכה בה ועשה לה נישואין.
> (שם, שעח)

אם אכן נמסרה גמולה לגמזו שנה שלמה קודם נישואיהם, לשם מה היה עליו להקדים ולחטוף אותה?

ב. לפי דיווחו של גמזו בערב הראשון נמסרו לו עלי הסגולה על־ידי חמיו "לילה אחד קודם לכל החופה" (עמ' שנז). דבר זה אינו עולה בקנה אחד עם עובדת פציעתו האנושה של גבריהו זמן קצר לפני משתה הנישואין (שם, שעח), שכן הוצאת העלים ממקום מחבואם כרוכה במאמץ קשה, מעבר לכוחו של אדם גוסס.

ג. חוסר התאמה עובדתי בולט בכל הנוגע להגדרת טיב מחלתה של גמולה. בערב הראשון טוען גמזו, שאין כוח בעולם המסוגל לבלום נדודיה הליליים של אשתו (שם, שנו). בערב השני מצהיר גמזו, שמצא "רפואה" בדוקה לסהרוריותה: בגד לח לרגלי מיטתה (שם, שעא).

ה"פתרונות" הפנטסטיים לריפויה של הסהרורית (עלי סגולה, בגד לח), והניגוד בין מה שמופיע כמחלה חסרת תקוה לבין מצב שניתן לפותרו בפשטות, מערער אמונו של הקורא במהימנותו של גמזו.

לאור הסתירות הפנימיות, הן האידיאולוגיות והן העובדתיות, נאלץ הקורא לשחזר סיפור שונה מזה שמציע גמזו. מה טיבו של הסיפור? מה טיבה של הדמות? האם לפנינו חוקר מסור או שרלטן המאחיז את עיני הבריות? בעל נאמן ונבגד או גס־רוח המשתלט על אשתו בכוח הזרוע? האימפליקציות האירוניות, שאינן מתממשות לכדי קביעה אובייקטיבית לכאן או לכאן מפיו של מחבר סמכותי, חורגות מתחומו של האיפיון האירוני ומביאות לאירוניזציה של הסיפור בכללו.

**ההגזמה וההכללה**

יותר משיש בשמו של הגיבור כדי להצביע על זיקה לנחום איש גמזו ודרכו לרבי עקיבא, כפי שטוען טוכנר (4; עמ' 112), יש בו כדי לסכם את

העיקרון התבניתי המאפיין את אורח התבטאותו: ההגזמה והגוזמה.

> אפילו כשהיתה אומרת דבר פשוט כגון זזה תחבושתך גבריאל או השפל עינך ואמרח אותה שמח רוחי כאילו מזמרים לי שירים ושבחים. וכשהיתה פותחת פיה בשיר היה קולה מלבלב כקול גרופית הצפור, שקולה ערב מכל בריה שבעולם.
>
> (שם, שסג)

הפער בין התוכן הפרוזאי של דברי גמולה לבין תפישתו של גמזו, הטועם בהם טעם של "שירות ותשבחות", מסגיר את העיוות ההיפרבולי המאפיין את תפישתו. אמצעי ההגזמה הוא אחד מכלי־נשקה העיקריים של הפארודיה, המגחיכה הן את המקור המחוקה והן את בעל המקור. למעשה יש בהגזמה כדי לייצג את עמדת היסוד של האלאזון באשר הוא, הלוא הוא זה המתרברב והמגזים בחשיבותו העצמית, בניגוד גמור לאיירון, המצמצם, המפחית והגורע מחשיבותו העצמית. התבנית הרטורית של ההפלגה בולטת בדוגמה הבאה:

> תמה כלבנה היתה גמולה, עיניה זיקוקי אור ומראה פניה מראה נוגה וקולה מתוק כצללי ערב.
>
> (שם, שעו)

גודש זה של דימויים (כלבנה, כצללי ערב), מטאפורות (זיקוקי אור, מראה נוגה) וסינסתזיה (הקול, גורם אקוסטי, מתואר בעזרת לוואי של חוש הטעם ומושווה לאלמנט ויזואלי, צללים), משמש פארודיזציה של תיאור יותר מתיאור מציאותי ומהימן. תיאורו של גבריהו, חמיו של גמזו, אינו פחות היפרבולי. וכמוהו אף זה של היישובים האקזוטיים והאידיליים, שפגש גמזו במסעותיו. נטייתו של גמזו להגזים מערערת את אמונו של הקורא באמינותם של סיפוריו כולם. הנושא האמיתי בסיפורי גמזו שוב אינו הסיפור, אלא גמזו עצמו ודרך תפישתו המוגזמת והבידיונית את המציאות.

גורם משלים בפארודיזציה של גמזו הוא ההכללה. בניגוד לתיאור ההיפרבולי, המכביר לעיתים קרובות פרטים ודיוקים שלא לצורך, רופף היסוד העובדתי והאותנטי. הדבר נובע מן הטשטוש ביחס לממדי הזמן והמקום. למרות התייחסותו החוזרת לכפרה של גמולה, אין גמזו מציין את שמו של זה בשם, ולו גם פעם אחת. התיאור הכללי והמעורפל, שהוא מציע בתשובה לשאלתו הספציפית של המספר, הוא אופייני:



> שאלתי את גמזו, ואשתך היא מהם? ענה גמזו ואמר, אשתי אינה מהם. אשתי ממקום אחר היא. מן ההרים היא.
>
> (שם, שסא)

גמזו אינו טורח לציין את שם הארץ או היבשת שבהן נמצא כפרה של גמולה. לעומת זאת הוא קובע, שגמולה היא משבט גד (שם, שפג).

גמזו מתייחס כאן לעטרות גד המוזכרת במקרא (במדבר לב, פסוק לא) כאל מציאות עובדתית. עצם ההתייחסות לשבט גד, או לשבטים בכלל, היא אנאכרוניסטית. שבטי ישראל נתפזרו אחר חורבן הבית הראשון. קיומם עבר מן המציאות ההיסטורית לתחום האגדה והפולקלור. הטשטוש בין המימד הריאלי למימד הפנטסטי מגחיך את תפישתו של גמזו, שאינו מבחין בין מציאות ואגדה. נטייתו של גמזו להשתמש במיספרים נוסחאיים ממלאת פונקציה דומה:

> עברתי אורחות ימים והלכתי ארבעים יום במדבר.
>
> (שם, שסג)

> ורכבו ארבעים יום עד שהגיעו למקום.
>
> (שם, שעח)

השאלה המתעוררת מאליה היא, האם מציג גמזו סיפור דמיוני כסיפור מציאותי, או שמא יתכן שהמציאות אכן תואמת את הסכמתיות הנוסחאית והסטראוטיפית של האגדה. אילו היה הטשטוש בין האגדי לריאליסטי מנת חלקו של הסיפור המטאדיאגטי בלבד, היתה האירוניה אגרסיבית ולוקלית, כשעיקר מגמתה כלפי גמזו. אך טשטוש זה מאפיין גם את סיפור המסגרת, כפי שראינו לעיל. עירוב האגדי בריאליסטי מעבר לגבולות הסיפור הפנימי מרחיב בהרבה את תחום תחולתה של האירוניה והופך אותה לרפלקסיבית וגלובלית.

### שילוב האגדי בריאליסטי

הטשטוש בין המימד האגדי לזה הריאליסטי מופיע כבר באקספוזיציה. מי שתופיע אחר־כך כדמות מציאותית של אשה בשר ודם, מוזכרת כאן כדמות אגדית, ומי שיופיע כחוקר מציאותי מושווה כאן למשורר אגדי, העושה מעשה נס:

אמרה הגברת גרייפנבך, ובכן רוצה אתה שדוקא אני אספר. לא אתה הוא שאמרת **הדוקטור גינת ברא לו נערה.** צחק גרייפנבך צחוק ארוך ועליז ואמר, יודע אתה למה גרדה מתכוונת, מתכוונת היא **לאגדת המשורר המתבודד** ששכחתי את שמו, שאומרים עליו שברא לו אשה לשרת אותו. מכיר אתה אותה האגדה?
(שם, שמח)

המשך הסיפור מוכיח, שהשערותיהם של הגרייפנבכים הן נאיביות ובלתי מבוססות, שכן גינת לא ברא לעצמו שום נערה. כפי שמסתבר מן ההמשך, חדרה גמולה לחדרו של גינת דרך הגג, ואותה "לשון משונה" (שם, שמח), בה דיברה אותה דמות אגדית, אינה אלא לשון עידו, לשונה של גמולה, הלשון שאותה חוקר גינת. אך האם ריאליסטי וסביר הסבר זה יותר מן ההסבר האגדי והבלתי מסתבר שמעלים הגרייפנבכים? באיזו מידה ריאליסטית גמולה האשה, המתגלה בחדרו של גינת, מגמולה הדמות האגדית שאליה מתיחסים הגרייפנבכים? האם אין זו וזו פרי דמיונו של היוצר, בריה מלאכותית, שבדומה לפסל שבנה שלמה אבן גבירול מ"חוליות של עץ" (שם, שמח), בנויה ממלים, מלים ותו לא? על פני השטח מופיעה אגדת המשורר המתבודד, שבנה לו אשה מחוליות של עץ, כאנקדוטה בלבד. אך במישור עמוק יותר נמתחת אנאלוגיה בין אבן גבירול, החושף את המלאכותיות שביציר כפיו, לבין המחבר המובלע החושף את המלאכותיות שבסיפור עצמו, יציר כפיו. הן המשורר הראשון הן האחרון מעוניינים לבטל את ההתקשרות הריגשית של הצופה: במקרה הראשון המלך המתאהב בבובת העץ; באחרון – הקורא התופש את הדמויות כ"ממשיות" ואת האירועים כ"אמיתיים". האירוניה הרומנטית משתמשת בעירוב השרירותי של הסביר בבלתי סביר כאמצעי למטרתה – הריסת האשליה האמנותית. אמצעי אחר הוא החריגות הלשונית.

### החריגות הלשונית

שימוש בארכאיזמים, בניאולוגיזמים, במונחים מלשונות אחרות ובמלים מומצאות, מקובל בכתיבה הפארודיסטית (11, עמ' 191, 213, 264). אך החריגות הלשונית המופיעה ב"עידו ועינם" אינה מופיעה רק בהקשר דבריו של הפרוטגוניסט האלאזוני. אם כן, במה מתבטאת הפונקציה הפארודית של החריגות הלשונית ביצירה?

שמה החריג של הציפור המופלאה "גרופית" זכה לכמה וכמה



פירושים. יעקוב בהט מצביע על הדמיון הפונטי של השם למונח היווני "גרופוס", וקושר אותו לאגדה היוונית על אורפיאוס שביקש לנצח את המוות בעזרת המוסיקה (1, עמ' 162–174). משולם טוכנר מסביר צירוף מוזר אחר בסיפור "ידל ידל וה פה מה" (שם, שנו, שסו, שפו, שפז) כנוטריקון על פסוק משיר השירים (ד, טז) "יבוא דודי לגנו ויאכל פרי מגדיו" (4, עמ' 14). המשותף לכל מאמצי הפירוש הללו בא לידי ביטוי בשאיפה להפוך את התמוה למוכר ואת החריג לנורמטיבי, דבר המביא לניטרול היסוד הגרוטסקי (עירוב מין בשאינו מינו, במקרה זה, חריג לשוני בהקשר נורמטיבי) וממילא לאיפוס האפקט האירוני־רומנטי. השימוש במלים בלתי מוכרות ובלתי מובנות ממחיש את הפער בין המדיום הלשוני לתוכן הסיפורי ובכך את בידיונותו של הסיפור. הניסיון לפרש כל מסמן חריג בפני עצמו הורס את היסוד הגרוטסקי, המבוסס על האפקט האקומולטיבי ועל עצם העיקרון התבניתי של עירוב הנורמטיבי בחריג.[16] כך מציג זאת ליאו שפיצר העומד על תופעה מקבילה בכתיבתו של רבלה:

But by explaining every coinage seperately, by dissolving the forest into trees, the commentators lose sight of the whole phenomenon: they no longer see the forest – or rather the jungle which Rabelais must have had before his eyes.
(27, p. 16).

יסודות יוצאי דופן בסיפור אינם דורשים תמיד פירוש והבהרה. לעיתים קרובות יוצא שכרם של האחרונים בהפסדם, אם יש בהם כדי לבטל את הפונקציה האירונית של התופעה התמוהה.

### האליטרציה של שמות הדמויות

תופעה לא פחות מתמיהה מזו של השימוש במסמנים לא־נורמטיביים היא האליטרציה של שמות הדמויות המופיעות בסיפור. מהי הפונקציה של חזרת האות ג' בשמותיהם של גמזו, גמולה, גינת, גרהרד וגרדה גרייפנבך, בסיפר המסגרת, ובשמותיהם של גבריהו בן גאואל וגדי בן גאים בסיפור הפנימי? מה פשר חזרת האות ע' בראש שמותיהם של עמרמי ועדנה בסיפור המסגרת, ושל עובדיה ועובדיוביץ בסיפור הפנימי?[17] גם לתופעה זו הוצעו כמה וכמה פירושים. גבריאל מוקד, למשל, רואה באות ג' ביטוי ליסוד הגשמי בעוד שהאות ע' ממחישה

לדעתו של היסוד הערטילאי והמופשט.[18] אך גם כאן מוקרב האפקט הכללי של תופעה חריגה זאת על מזבח הניסיון הפרשני־פרטיקולרי.

האליטרציה של שמות הדמויות מדגישה את היסוד הפונטי, את היסוד הלשוני בהווייתן; במלים אחרות, את העובדה שבראש וראשונה אין דמויות אלו אלא קונסטרוקציות העשויות מלים. האליטרציה המייצגת ביסודו של דבר אמצעי פיוטי מדגישה את מעורבותו של האמן ביצירה הסיפורית ומסייעת בשבירה פתאומית של הבדיה האמנותית הספרותית, המציגה שמות כדמויות וצירופי מלים כאירועים. בשירה קיימת מידה רבה יותר של מודעות עצמית מצד הקורא; ביצירת הפרוזה הריאליסטית מכוון, בדרך כלל, עיקר המאמץ היצירתי מן המדיום הלשוני אל המישור הסמנטי. האליטרציה ב"עידו ועינם" אינה נוהגת בשמות הדמויות בלבד. היא בולטת בקטעים סיפוריים שלמים:

> נמכר הבית לגרמני אחד גוטהולד גנזיקליין נישא ראש כת הגודרים שנסתעפה מכת גימיינשאפט דער גירעכטן שנוסדה בעיר גרליץ על־ידי גוטפריד גריליך. היה גנזיקליין הוא ואשתו ואם אשתו דרים בבית זה והיה מקהיל קהילות ודורש לפניהם על שלושת הגדרים האמיתיים לגאולת הגוף והרחבת גבולות הנפש.
> (שם, עמ' שסח)

האליטרציה בקטע זה ובקטעים אחרים בסיפור מסיטה את תשומת־ליבו של הקורא מן המישור הסמנטי למישור הלשוני של הכתוב, ובכך מעמידה בספק את אמינותו כמייצג מציאות אובייקטיבית. האליטרציה מדגישה את העובדה שההבדל בין דמות לבין אובייקט, בין התרחשות לבין שם מקום, אינו נעוץ אלא בצירופים לשוניים.

### שחוק ב"עידו ועינם"

האמצעים המשרתים את האירוניה הרומנטית אינם יסודות צורניים בלבד בסיפור שלפנינו. הם משלימים את הבעיות התימטיות המרכזיות שאיתן הוא מתמודד. החריגות הלשונית, למשל, מהווה דרמטיזציה צורנית לנושא חקר הלשונות המופיע בסיפורנו. השאלה המרכזית בדבר טיבה של לשון עידו, האם לשון עתיקה אותנטית היא או בדיה ומהתלה, נותרה פתוחה, כאשר מעבר לה נחשפת במלוא חומרתה בעיית טבעה של הלשון האנושית באשר היא: מה טיבה, מי קבע את חוקיה, כיצד נוצרה, כיצד נשתמרה, כיצד נשתנתה ומדוע כך ולא אחרת? מעבר ללשון עידו עוסק



הסיפור בבעיית הלשון האנושית באשר היא, ומעבר להימנונות עינם מעונין הוא בבעיה הספרותית־אמנותית. החלפת מודעותו של הקורא לבעיה הלשונית, מגבירה את מודעותו העצמית כקורא, דהיינו כמי שמתבונן בקונסטרוקציות שאינן אלא צירופי צלילים, הברות ואותיות. המחבר שיחק ומשחק תפקיד כפול כקוסם וככופר בקסמים, כבדאי וכמוקיע הבדיה, כבונה עולמות ומחריבם.

# הערות לפרק ד

1. על בעיות האינטרפרטציה האלגורית של מ. טוכנר עומד דן מירון (5). בנושא הביקורת על הביקורת של "עידו ועינם" ראה גרשון שקד, המציע במאמרו אינטרפרטציה כוללת לסיפור, שאינה מבוססת על גישה אלגורית (26). על הבעייתיות של השיטה האלגורית כשיטת פרשנות כללית, לאו דווקא בעגנון, ראה עמיהוד גלעד (3).
2. האירוניה הרומנטית מתייחסת לעצם תהליך היצירה האמנותית. ראה מיוק (24).
3. ברוך קורצוייל, למשל, אינו מבחין בין הפרסונה של המספר לבין דמותו של הסופר (8, עמ' 150). טוכנר, לעומת זאת, אינו מבחין בין הסופר לפרוטגוניסט: "עגנון אינו מניח מקום לספק בענין דעתו השלילית על המחקר המדעי המודרני כתרופה למשבר הרוחני של היהדות. אין מחקר של תורה יכול לשמש תחליף לחיים של תורה. משמעות זו חבויה בחזיונות ובמראות של הסיפור והיא גם אמורה בפה מלא וללא כל קישוט סימלי בסיפור עצמו" (4, עמ' 108). כאן מביא טוכנר ציטוט מפי גיבור הסיפור, גמזו, כמשקף עמדתו האידיאולוגית של עגנון (שם, שם).
4. "For practical criticism probably the most important of these kinds of distance is that between the fallible or unreliable narrator and implied author who carries the reader with him in judging the narrator" (13, p. 158).
5. מובאה זו והבאות הן מתוך עד הנה, שוקן, ירושלים ותל־אביב, 1964.
6. המונח "סרקזם" שורשו הלטיני הוא sarcare, שפירושו קריעת בשר אדם בשיני כלבים. ביטוי סרקסטי הוא ישיר וגלוי יותר מביטוי אירוני. אין הוא מרבה להשתמש בתכסיסי הסוואה והתחפשות בדומה לאחרון.
7. But what I call general irony is life itself or any general aspect of life seen as fundamentally and inescapably an ironic state of affairs. No longer is it a case of isolated victims: we are all victims of impossible situations, of universal ironies... (24, p. 120).
8. לפי בוריס אוספנסקי אופייני המעבר מנקודת תצפית אחת לחברתה, כאשר היא נעשית על־ידי המחבר, לאירוניה; לעומת זאת, משנאלץ הקורא לשנות את עמדתו, מתקרב האפקט המתקבל לזה המקובל בגרוטסקה: The shifting of the author's position is characteristic of irony: the shifting of the reader's position on the other hand is typical of the grotesque (29, p. 126).
9. דוגמא לאירוניה מסוג זה בסיפורו של דניאל ב"ח באורח נטה ללון: עד שאני מושך ברצועה וממשמש בתפילה עלה ריח רע לפני וראיתי שתפילה זו קשורה לזרועו של מת. שאותה חפורה קבר־אחים היתה ואותה זרוע של חייל יהודי היתה שנתרסקו איבריו בשעה שעמד בתפילה מעוטר בתפילין (אורח נטה ללון, שוקן, 1964, עמ' 38). דוגמה אחרת מצויה בתמול שלשום: יצחק קומר, הגיבור, עולה לארץ כדי להשיג בה התחדשות פיסית ורוחנית, ולבסוף הופך לצבע־שלטים ולחבר בקהילה חרדית הנתמכת בכספי הגולה (תמול שלשום, שוקן, 1964, עמ' 543 ואילך).



בהכנסת כלה ניתן למצוא מספר רב של דוגמאות לאירוניה הקומית של המאורעות; תוך כדי המירדף הנואש אחר רבי זרח התרנגול, הנכס המשפחתי היחיד והמועמד היחיד לסעודה, מוצאות בנותיו של יודיל חסיד, בניגוד לציפיותיהן, "אוצר של דינרי זהב ואבנים טובות ומרגליות" (הכנסת כלה, שוקן, 1964, עמ' שצח ואילך).
10. כך מציג זאת ד. מיוק: Generally speaking the irony is more striking when an observer already knows what the victim has yet to find out. To the examiner who has already failed the student whom he hears expressing a confident expectation of passing, the situation is already; to others there is no irony until the results come out (24, p. 104).
11. "גרוטסקה" כאן במשמעות של עירוב המישור הפנטסטי בריאליסטי (19).
12. דוגמה מובהקת לתבנית גרוטסקית כזאת מהווים רוב סיפורי "ספר המעשים", אך זו מצויה גם ביצירות ריאליסטיות כביכול, כגון "שבועת אמונים". בסוף הסיפור מתואר נצחונה של שושנה בתחרות המירוץ כספק הזיה ספק מציאות (עד הנה, עמ' רצה–רצח).
13. לפוטנציאל האירוני של הנוסחה החוזרת "אמר זה... אמרה לו", במסגרת סיפורים אחרים משל עגנון, מתייחס יוסף אבן במאמרו "הדיאלוג בסיפורי ש.י. עגנון ודרכי עיצובו על פי 'סיפור פשוט', 'שבועת אמונים', ו'פנים אחרות'", הספרות ג', 2–1971, עמ' 281–294. בסיפורים אלה נקודת התצפית היא של מחבר כל־יודע, מסתתר ואובייקטיבי. בסיפורנו, המשתמש במספר־עד כנקודת תצפית מרכזית, מגוונות יותר האפשרויות האירוניות הגנוזות בדרכי התמסיר השונות.
14. על היחס בין המיבנה התחבירי המסורבל לבין האפקט האירוני ראה צ'יזבסקי (16) ואייכנבאום (17).
15. על הפונקציה הקומית של הציטטה בכתביהם של אבות הרומן ההומוריסטי כגון רבלה, סרוונטס וסטרן, עומד בהרחבה הרמן מייאר (23).
16. תופעה זו בולטת ביתר שאת ב"עד עולם" (שוקן, ירושלים ותל־אביב, 1962). כאן נפרץ השימוש הן בשמות בידיוניים כגון גומש, גוש, גוץ, גוח וגוז (שם, עמ' שטז), והן במסמנים חריגים כגון גוותן, גנדרפוס (שם, עמ' של), גולעניות, גיחיים, גורגרנים, גנוגגנים, גחונים (שם, שלג). מה שמחריף את החריגות הלשונית בסיפור זה הוא האליטרציה של המילים הפותחות כולן באות ג'.
17. תופעה זו בולטת גם ב"עד עולם", בו ניצבות דמויות הע': עדיאל עמזה, עדה עדן, עלדג, מול גרף גיפיון גלסקינון, גבהרד גולדנטל וגיחול הגחכן.
18. ראה מאמרו "בין עידו ועינם ועד עולם", עכשו (אביב, 1973). עמ' 77–93.

# ביבליוגרפיה


מקורות בעברית

1. בהט, יעקב, ש"י עגנון, ח. הזז – עיוני מקרא, חיפה, 1962, עמ' 162–174.
2. ברזל, הלל, "סיפורי אהבה מטאריאליסטיים", סיפורי אהבה של ש"י עגנון, רמת־גן, 1975. עמ' 72–124.
3. גלעד, עמיהוד, "הערות על אינטרפרטציה ספרותית בעקבות דיונים ב"עידו ועינם" ו"עד עולם", הספרות ג', 1972–1973. עמ' 488–496.
4. טוכנר, משולם, "פשר עידו ועינם", פשר עגנון, רמת גן, 1968. עמ' 106–122.
5. מירון, דן, "ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון", מאזניים כז/ה–ו, (אפריל–מאי, 1968). עמ' 350–359.
6. צוקר, שלמה, "בעית הפרוש של 'עידו ועינם' ו'עד עולם' לש"י עגנון", הספרות ב/2 (ינואר, 1970). עמ' 415–416.
7. צמח, עדי, "על התפישה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפורי עגנון המאוחרים", הספרות, א/2 (קיץ, 1968). עמ' 378–385.
8. קורצוייל, ברוך, "הערות לעידו ועינם", מסות על סיפוריו של ש"י עגנון, ירושלים ותל־אביב, 1975. עמ' 141–160.
9. שקד, גרשון, אמנות הסיפור של עגנון, תל־אביב, 1976.

מקורות כלועזית

10. Bakhtin, Mikhail M., **Problems of Dostoevsky's Poetics**, tr. R. W. Rostel, Münster, 1973, pp. 3–37.
11. Bar, Francis, **Le genre burlesque en France au XVII siècle, étude de style**, Paris: Editions d' Artrey, 1960.
12. Bergson, Henri, "Le Rire," **Oeuvres**, Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
13. Booth, Wayne C., **The Rhetoric of Fiction**, Chicago: University of Chicago Press.
14. Borges, Jorge Luis, "Partial Magic in the Quixote," **Labyrinths**, ed. D. A. Yates and I. E. Irby, New York: New Directions Publishing Corp., pp. 193–196.
15. Chevalier, Haakon M, **The Ironic Temper, Anatole France and His Time**, New York: Oxford University Press, 1932, ch. I; II.
16. Chizhevsky, Dmitry, "About Gogol's Overcoat," **Gogol from the Twentieth Century**, ed. R. A. Maguire, New Jersey: Princeton University Press, 1974, pp. 295–322.
17. Eichenbaum, Boris, "How the Overcoat is Made," **Ibid.**, pp. 269–291.
18. Forster, E. M, **Aspects of the Novel**, New York: Harcourt, Brace and Company, 1927.





19. Günther, Hans, **Das Groteske bei N. V. Gogol**, München: O. Sagner, 1968, pp. 11–40.
20. Highet, Gilbert, **The Anatomy of Satire**, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962, pp. 67–147.
21. Jankélévitch, Vladimir, **L'ironie ou la bonne conscience**, Paris: Presses Universitaires de France, 1950, pp. 31–87; 116–171.
22. Kant's, **Critique of Aesthetic Judgement**, tr. J. C. Meredith, Oxford: Clarendon Press, 1911.
23. Meyer, Herman, **The Poetics of Quotation in the European Novel**, tr. T. Y. Ziokworski, New Jersey: Princeton University Press, 1968, pp. 3–22.
24. Muecke, Douglas C, **The Compass of Irony**, London: Methuen and Co., Ltd., 1969.
25. Rabelais, Francois, "Pantagruel," **Oeuvres Complètes**, Paris: Garnier Frères, 1962, ch. IX, pp. 263–270.
26. Schaked, Gerschon, "S. J. Agnon – 'Ido und Enam'", **Colloguia Germanica** I, 1970, p.p. 83–99.
27. Spitzer, Leo, **Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics**, New Jersey: Princeton University Press, 1948, pp. 15–29.
28. Thompson, A. R, **The Dry Mock**, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1948, pp. 3–48.
29. Uspensky, Boris, **A Poetics of Composition**, tr. V. Zavarin, Susan Wittig, Berkeley: University of California Press, 1973, pp. 120–129.
30. Worcester, David, **The Art of Satire**, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1940.