



"עד עולם" – פאתוס או אירוניה?

Author(s): אסתר פוקס

Source: *Jerusalem Studies in Hebrew Literature* / מחקרי ירושלים בספרות עברית, (תשמ"ג), תשמ"ג, כרך ב, pp. 199-221

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

Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/23360605>

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.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

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

“עד עולם” – פאתוס או אירוניה?

מאת

אסתר פוקס

מבוא

הסיפור “עד עולם”¹ נתפש על-ידי מבקרים רבים כביטוי לאידאולוגיה היהדותית-ציונית של ש”י עגנון. משולם טוכנר² רואה בו פולמוס נגד ביקורת המקרא ו”יוצרי הספרות העברית החדשה והוגי דעותיה”. עדי צמח, למרות הסתייגותו מטוכנר³, סבור אף הוא, שהסיפור עוסק למעשה בניגוד היסודי בין יהדות התורה לבין היהדות החילונית המודרנית, ותוקף את האידאולוגיה של ה”עברים הצעירים” הסוגדת למקרא הקדם-יהודי והבאה לביטוי בין השאר בפולחן חידוני התנ”ך.⁴ הלל ברזל,⁵ לעומת זאת, מציע פירוש אלגורי המזהה את גומלידתא העיר עם אירופה ואת הגותים עם הנאצים. הסיפור מתאר, לדעתו “תרבות חילונית אחת, המתמוטטת בפני תרבות חילונית אחרת”. למרות השוני בין האינטרפרטאציות הללו, מהוות כולן ואריאציות על המתודה האלגוריסטית. הסיפור אינו נתפש כאובייקט אסתטי כי אם כאמצעי אידאולוגי ודידקטי. עיקר תשומת הלב מתמקדת ב”מה”: מה מבקש הסופר ללמדנו, מה הכוונה המסתתרת מאחורי הדמויות והעלילה, מה טיבו של ה”טופס הסמוי”; מעט מאד חשיבות ניתנת ל”איך” – לאופן עיצוב העלילה והדמויות, ליחסים השוררים בין המרכיבים הנארטיביים בינם לבין עצמם. היצירה אינה מוצגת כיחידה אוטונומית, כי אם כגרורה מאופרת של המציאות המיידית. הספרות הופכת לכת בריתה של העיתונאות; האמנות – להיסטוריה או היסטוריוסופיה. התפישה

- 1 ש”י עגנון, ‘עד עולם’, האש והעצים, כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ח, ירושלים 1962.
- 2 מ’ טוכנר, ‘פשר “עידו ועינים”’, פשר עגנון, רמת גן 1968, עמ’ 130, 135.
- 3 ע’ צמח, ‘דברי תשובה לשלמה צוקר’, הספרות ב (1970), עמ’ 418.
- 4 ע’ צמח, ‘על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון’, הספרות א (1968), עמ’ 378–385.
- 5 ה’ ברזל, “שירה” ו”עד עולם”, סיפורי אהבה של ש”י עגנון, רמת גן 1975, עמ’ 158, 160.

החד-מימדית, המחפשת בספרות את מסר האידאולוגי, לא זו בלבד שהיא מרדדת את היצירה הספרותית, היא אף מסתכנת בכפיית דעותיו האידאולוגיות של המבקר על היצירה. ההתמקדות הבלעדית ב"משמעות ההיסטורית" של הסיפור מטשטשת את הגבול בין דעותיו האפריריות של החוקר לדעות המובעות, אם בכלל, בסיפור עצמו. על סיכון זה כבר עמד דן מירון⁶ בביקורתו על טוכנר, בשאלו: "האם קדם המחקר למסקנה או שהמסקנה היא שהנחתה את המחקר?". הזנחתו של האספקט האסתטי-פורמאלי של היצירה מביאה לא רק לרדוקציה של האפקט האסתטי, אלא גם לעיוותו של האספקט הסמאנטי או המשמעוטי שלה. חוסר תשומת הלב לדרך בה מאפיין היוצר את הגיבור (בסיפור שלפנינו: האירוניצייה שלו), מביא לזיהוי בלתי זהיר של עמדת האחרון עם זו של הראשון. רוב האינטרפרטאציות, אשר אל חלקן התייחסנו לעיל, אכן יוצאות מנקודת ההנחה שהמחבר המובלע מזדהה עם נקודת ראותו של הגיבור; מכאן המסקנות הביקורתיות המייחסות לעגנון עצמו גישה אנטי-חילונית, פרו-מסורתית, אנטי-נאצית וכן הלאה.

במאמר זה נתרכז בשני אספקטים מיבניים מרכזיים, איפיון הגיבור ועיצוב המטונימיה, ומתוך תיאורם וניתוחם נעמוד על המשמעות הסמאנטית (יחס יצירה-עולם) של "עד עולם".

[א]

תפישת הגיבור בביקורת

לא רבות הן הדמויות הבידיוניות הזוכות לעורר השראה יצירתית בקרב מבקרי-ספרות. עדיאל עמזה, גיבור הסיפור העגנוני "עד עולם", הוא יוצא מן הכלל אשר זכה שייכתב עליו ספר שלם,⁷ נוסף לסיפור המקורי בו נולד ועוצב. ולא עוד אלא שהספר קושר לו כתרם ושכחים ומשגיב את דמותו לגובהי מרומיה של טרגדיה מטפיסית יחידה במינה. לפי גבריאל מוקד "עדיאל עמזה נותן את כל חייו על מזבח ייעוד טראגי מסוים" (עמ' 8); דהיינו, ויתור על ההנאות החומריות של העולם הזה כדי לזכות ב"דרגה הייעודית הגבוהה" (עמ' 51), באושר האמיתי-הרוחני, באמת הטרנסצנדנטית, בטוהר המוסרי; בקיצור, עדיאל עמזה הוא דוגמא אפואיאוזית לדמות החוקר הבז לקטנות (פירסום, כבוד), והמקדיש את עצמו לחיי הרוח באמיתותם. על יסוד טיבו החיובי — ליתר דיוק הנעלה — של הגיבור, קובע מוקד, שסיפור זה עולה על סיפור עגנוני אחר: בניגוד לעולם

6 ד' מירון, 'ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון', מאזניים כז (1968), עמ' 352.
7 ראה ג' מוקד, שבחי עדיאל עמזה, תל-אביב 1957.

הארצי והמפוצל של “עידו ועינים” “מעוצב ב’עד עולם’ עולם של אחדות... כי עדיאל עמזה הוא אחד.”⁸ בניגוד לקודמו, מרחף הסיפור שלפנינו בשכבות אטמוספיריות עילאיות, כיוון שזכה “לפיתוח מימד אפי ומיתי ארכאי.”⁹ תפישה דומה מאפיינת את גישתו של משולם טוכנר,¹⁰ הסבור שלא זו בלבד שהמחבר מזדהה עם גיבורו, “אלא הוא כאחת אף בבואתו הסמויה למחצה של האני הביוגראפי של המחבר, אף שהסיפור נכתב בלשון נסתר.” “עדיאל עמזה הוא, איפוא, כאחת החוקר בטופס הגלוי של הסיפור, ואילו בטופס הסמוי שלו הוא היצור-הסופר בהוויתו האישיות.” במלים אחרות, המרחק בין המחבר לגיבור אינו קיים כלל. נוסף לזיהוי זה של הגיבור עם הסופר, עגנון, הופך טוכנר את הגיבור גם למייצג הסימלי של עם ישראל בכללו, כאשר ספר גומלידתא הוא בבואה של ספר התנ”ך המקודש לעם היהודי. הלל ברזל קושר אף הוא שבחים לגיבורו של “עד עולם”, הפעם תוך השוואה מנוגדת לגיבור הרומן “שירה”. הראשון עולה על האחרון הן מבחינה מקצועית (“השלמת הספר העולה בידיו של עדיאל ואינה עולה בידיו של מנפרד הרבסט, היא עדות ליתרונו הכולל של החוקר האחד על משנהו”), והן מבחינה מוסרית, באשר עמזה מעדיף להצטרף למצורעים ולשאת בסבלם, בעוד שהרבסט מעוניין להבדל מן החברה.¹¹ המשותף לגישות הביקורתיות השונות הללו בא לידי ביטוי בעובדה, שהדיון בדמות הגיבור אינו נערך במסגרת ההקשר של היצירה. הדמות הספרותית מזוהה עם ישות אונטולוגית; היא נתפשת כאדם ממשי, לא כתבנית אמנותית העשויה מלים. יחירה מכך, אפילו כישות ממשית, כנושא פסיכולוגי, לא זוכה הגיבור לבדיקה זהירה של המוטיבציה המדרבנת אותו. הדמות נשפטת לחיוב על יסוד תוצאות פעולותיה, תוך התעלמות מן הגורמים הפסיכולוגיים המוצגים בסיפור כמחוללי התנהגותה. דברים אלה יובהרו להלן.

הגיבור כדמות קומית

עדיאל עמזה, למרות תפקידו המרכזי ביצירה שלפנינו, מוצג כדמות שטוחה וחד מימדית. האקספוזיציה אינה מרבה בפרטים על עברו, והמהלך העלילתי אינו מוסיף על כך. כל אשר נמסר לקורא על הגיבור קשור בדרך זו או אחרת לעבודתו. האיפיון אינו אינדיבידואלי אלא טיפולוגי. בכך ממלא הגיבור תנאי הכרחי

8 ג' מוקד, 'בין "עידו ועינים" ל"עד עולם"', עכשו 25–28 (1975), עמ' 90.

9 ג' מוקד, שם, עמ' 88.

10 ראה מ' טוכנר, שם, עמ' 127–130.

11 ראה ה' ברזל, שם, עמ' 163–164.

בעיצוב הקומי של הדמות.¹² עמזה מעוצב כטיפוס החוקר המשוגע לדבר אחד. מתוך תיאור יחסו לעבודתו, ניתן לומר, שהיא ולא הוא הינה הנושא המרכזי בסיפור, היא מושלת בו ולא להיפך:

שנים שנתעסק בעבודתו עשאוהו עבד לעבודתו עד שהיא משלה בו משעת קימה ועד שעת שכיבה. בכל יום מיד אחר שהקיץ משנתו היו רגליו מושכות אותו אצל שולחנו ואצל עטו וניירותיו, ועיניו אם לא היו תפוסות בחזיונות ובמראות היו קובעות עצמן מאליהן בספרים או בצילומים או במפות של גומלידתא או במפות של מערכות המלחמה שהחריבה את גומלידתא (עד עולם, שטו).

הגיבור מופיע בשני המשפטים המורכבים כמושא. במשפט הראשון כמושא ישיר (עשאוהו) ועקיף (משלה בו), בשני – כמושא ישיר (מושכות אותו). פעולותיו מתוארות באופן סינקדוכי; לא הוא הפועל כי אם איבריו: רגליו, ועיניו. איבריו נעים באורח מוכני, עיניו "קובעות עצמן מאליהן בספרים". ההתמקדות באיברים מדגישה את האספקט הפיסי של הפעולה ומאפסת את היסוד הוולונטריסטי והאנושי שבה. הדגשת הפיסי על חשבון הרוחני-פסיכולוגי, והדגשת התנועה המוכנית על חשבון הפעולה הרצונית, מהוות יסוד מרכזי בעיצוב הקומי, לפי תורת הצחוק של ברגסון.¹³ האדם הופך קומי מרגע שהוא מתדמה למכונה, מאותו רגע שבו הוא מאבד את רצוניותו וחרותו. ההתנהגות הגופנית מעוררת צחוק במידה שהיא מתדמה לפעילות מכנית, כפי שמציג זאת ברגסון: "העמדות, המחוות והתנועות של הגוף האנושי מגוחכות ביחס מדויק למידה בה מזכיר לנו גוף זה מכניום פשוט".¹⁴ תיאור פעילותו המחקרית של הגיבור תואם במידה רבה את העיקרון הקומי אליו מתייחס ברגסון. הגיבור נשלט על ידי כוח שאינו תלוי בו, כוח הכופה עליו את עבודת המחקר המתמדת בנושא האחד והיחיד – גומלידתא. למרות העובדה שהוא עוסק בנושא אינטלקטואלי המצריך ריכוז, חשיבה ומודעות עצמית, מתנהג הנושא האנושי כאובייקט ולא כסובייקט, כחפץ (ח' צרויה) לא כחפץ (ח' קמוצה). בספרות כמו גם בחיים אנו צוחקים כתגובה לטישטוש בין זהות אישית לדוממת, כפי שמבהיר ברגסון: "אנו צוחקים בכל עת שאדם נותן לנו רושם של חפץ". "קומי הוא כל אירגון של פעולות ומאורעות הנותן לנו את האשליה של החיים בשילוב עם תחושה בהירה של מיצוע מכני".¹⁵

H. Bergson, 'Le rire', *Oeuvres*, Paris 1959, p. 465 12

ברגסון, שם, עמ' 455. 13

ברגסון, שם, עמ' 401. 14

ברגסון, שם, עמ' 414, 419. 15

פעילותו של הגיבור מופיעה כמכנית ואוטומאטית גם משום שרק לעיתים רחוקות מאוד מציע המספר קישור סיבתי בין הפעולה להכרה או לרצונית. אין שום רמז לקישור סיבתי-פסיכולוגי או ביוגרפי בין הגיבור לעיסוקו. קישור כזה היה בו כדי לקרב את הגיבור אל הקורא. יתירה מזאת, תיאור הפעילות מתמקד באקטים פסיים, דבר המסיט את נקודת הכובד מן העיקרון הרוחני-אינטלקטואלי, המזין בדרך כלל פעילות אקדמית, אל השוליים:

יש שהיה מוסיף על מה שכתב אתמול ויש שמחק ביום אחד מה שכתב ימים הרבה. כיוצא בזה בלילה, פעמים הרבה כשעלה על מטתו היה יורד וחוזר לשולחן ובודק מה שכתב, פעמים מתוך מנוד ראשו ופעמים מתוך צחוק על עצמו ועל טעויותיו שהיו מביאות אותו לחקור ולדרוש ולתקן (שטז).

החזרות בקטע מדגישות את התנועה החיצונית והפיסית; הפעילות הופכת לג'סטיקולאציה. "קומי הוא כל מקרה המיסב תשומת לבנו לפיסי בשעה שהרוחני (מוראלי) עומד לדין", אומר ברגסון.¹⁶ האפקט הקומי נוצר גם בעקבות הפעולה המאפסת את עצמה: הכתיבה והמחיקה, התיקון החוזר על עצמו, השכיבה לישון והקימה שלאחריה מציגים את המכניזם של הפעולה המבטלת את עצמה (reversibility) המאפיין אף הוא את העיצוב הקומי. הפעילות הקומפולסיבית של הגיבור היתה הופכת אותו לטראגי לו היה מודע לעצמו, במלים אחרות, לו היתה הפעילות קשורה סיבתית לתודעה. קישור זה היה הופך את הדמות מליצן לקורבן, אם נשתמש בפאראפרזה על דברי אונאמונו.¹⁷ אך פעולותיו של עדיאל עמזה לא כך מתוארות. המספר היודע-כל נמנע בדרך כלל מלגלות את פנים הכרתו של הגיבור, ריגשית או אינטלקטואלית. גם ברגע מכריע בעלילה, בתיאור המיפנה מן העיסוק המחקרי להיערכות לקראת פירסום הספר, ממשיך המספר להציג את הגיבור דרך מעשיו ותגובותיו, שהם בעלי טבע מכני אפילו לאחר השינוי הרדיקאלי של האוריינטציה. גם כאן בא לכיטוי העיקרון הקומי של ההיפוך, או הביטול העצמי של הפעולה. השינוי שחל בעמדה אינו מדורג או מתפתח, אלא פתאומי ובלתי צפוי:

מיום שעמד על דעתו לא היה לו יום שכזה. הוא שבשכיל חורבה של עיר הסיח דעתו מעצמו מבגדיו מכל דבר וענין שנוהגים בהם הידור, נשתנה

16 ברגסון, שם, עמ' 411.
17 M. de Unamuno, *The Tragic Sense of Life*, J.F. Crawford, New York 1954, p. 323

פתאום תכלית שינוי ונעשה כאותם המלומדים המפורסמים שמניחים את המדע בשביל כבוד שאנשים שאינם כמדע נותנים להם (שיח).

המכניות והאובססיביות שאיפיינו את דרך מחקרו מאפיינים גם את ציפייתו לשעה היעודה לו עם הגביר גרהרד גולדנטל, המעוניין בפירסום ספרו:

וכך היה יושב ומביט בספרו ומסתכל במראה ומביט בשעון ובודק את בגדיו ובוחר את תנועותיו, שכל שמבקש קירבתו של עשיר צריך לדקדק שיהא נאה בכסותו ונאה בפניו ונאה בתנועותיו (שם).

שורת הפעלים הצפופה (יושב, מביט, מסתכל, מביט, בוחן, בודק) היא סינונימית וסטטטית במידה רבה. ההתקדמות העלילתית היא מינימלית. האימפליקציה מן התיאור הזהה של הפעילות האובססיבית המכוונת כלפי שתי מגמות הפוכות היא שהתלהבותו ושקיקתו היתירות של הגיבור הן שרירותיות; הדמות המרכזית היא שוב כלי למכניזם השולט בה, לא נושא הפעילות. בנקודה זו מן הראוי להדגיש, שההיפוך הנוסף המתרחש אחר זה האחרון, בעקבות ביקורה הבלתי צפוי של האחות עדה עדן, אינו נובע מהחלטה רצונית ומוסרית, כפי שמציגים זאת כמה וכמה חוקרים, כי אם מהשתלטותה המחודשת של האובססיה המקורית, תאוות המחקר. מלכתחילה אין עמזה מעוניין להיפנות לאחות בית המצורעים ולצרכיה: "אמר לה מצטער אני שאיני יכול להפנות לך עכשיו כפי חפצי ורצוני" (שכ). אך בשומעו על הספר "שהרקיב מחמת יושנו ומחמת הדמעות" (שכב) הוא מציע לה כסא ומפציר בה לספר על אודות אותו כתב-יד מופלא (שכה-שכו), ולבסוף מחליט להצטרף אליה כדי לחזות בספר מקרוב. אין כאן שום רמז למוטיבציה אלטרואיסטית כל שהיא. הגיבור אינו מחליט לשאת בגורלם של המצורעים, מתוך הקרבה עצמית נעלה או מתוך הזדהות כל שהיא. לא מדובר כאן בקפיצה קירקורית לתחום טראנסצנדנטי ועל-אנושי, כי אם בסקרנות אקדמית-מדעית אובססיבית: "מה שמעת על אותו כתב יד? היאך הגיע אצלכם? עשית אותי גברתי סקרני, סקרני תאב דעת, ממש כפסיכואנליטיקן" (שכה). עמדה זו אינה משתנה אף במשך שהותו של הגיבור בבית המצורעים עצמו. האינטראקציה של הגיבור עם המצורעים אינה נובעת מכוונתו להקל על סיבלם, כי אם מהתפעלותו האינטלקטואלית: "ואם מצא דבר נאה שיפה לכל אוזן היה נכנס לאולם ומקהיל סביבו משוכני הבית ואומר להם אחי ורעי שבו ואקרא לפניכם" (שלג). הפעם היחידה בה מוריד הגיבור דמעות אינה קשורה בדרך כלל שהיא בסבל האנושי של המצורעים בתוכם הוא נתון, כי אם במעשהו של סופר העיר גומלידתא, עיר שעברה וחלפה מן העולם לפני אלפי שנים. גורם הבכי מעוגן בכתוב, במרכיב המוצג כדומם, לא בהקשר האנושי — סביבתו המיידית:

וכשהגיע עדיאל עמזה לסיפור זה זלגו עיניו דמעות. כמה גדולים מעשי סופרים, שאפילו חרב חדה מונחת על צוארם אינם מניחים את עבודתם ונוטלים מדמם וכותבים בכתב נפשם ממה שראו עיניהם (שלג).

בתיאור ההיפוך הסופי באוריינטציה של הגיבור, מתמקד המספר בתיאור חיצוני ופיסיונומי: “בפתאום נשתנו פניו ונשתנה קולו ונתעוות פיו והתחיל צוחק צחוק עלגים. התחיל מנענע ברכיו ומקיש בשפתיו ומגמגם ואומר...” (שכד). גם כאן, לא הכרתו או ההתרחשות הנפשית של הגיבור משמשים נושא, כי אם חיצוניותו הפיסית של הגיבור. תיאור דומה של טראנספורמציה פיסיונומית מופיע בפגישה הגורלית בין הגיבור לספר גומלידתא: “הביט עליו עד שהגדילו עיניו ממש כחצי פניו ולא זו מלהביט בו עד שקפץ עליו לפתוח אותו” (שכט). “איני יודע אם שמע אם לא שמע. דבר זה יודע אני שהגדילו עיניו, עד שתפסו את פניו וחלק שמסביב לפניו” (שם). האפקט הקומי נוצר בעקבות ההגזמה בתיאור התרחבות העיניים “ממש כחצי פניו”, ובעיקר בחוסר הפרופורציה בין המציאות האנושית המיוסרת שאינה זוכה לתגובה ריגשית כל שהיא לבין האובייקט הדומם המזעזע את הגיבור עד כדי כך. ההתמקדות באספקט הפיסי על חשבון המרכיב הנפשי והריגשי יוצר מרחק בין הקורא לגיבור.

דרך אחרת לאירוניזציה של הדמות המרכזית באה לביטוי בחיקוי אופן דיבורה. החזרה, הקפיצה מנושא לנושא, ובמידה רבה אורך המשפט המורכב והמחובר הזורם מפיו של עמזה בלי מעצור, משמשים יסודות מרכזיים בפארודיה בכללה:

אספר לך בקירוב מה הענין, עשרים שנה עסוק הייתי בחקר תולדותיה של אותה העיר, אין פיסת נייר שזוכרת שם העיר שלא קראתי, אילו הייתי מלך הייתי יכול להחזיר את העיר ולבנותה כמות שהיתה קודם לחורבנה, ואם את רוצה אומר לך כל טיולים שאני מטייל — מטייל אני בה בשוקיה ובשקקים שבה וברחובותיה ובשביליה ובארמונותיה ובמקדשיה, אוי אחותי הטובה מיחוש הראש — מטיילים שאני מטייל שם, ואף סדר חורבנה גלוי לפני, ויודע אני היאך החריבוה, וכן שם של כל גדוד וגדוד שעסקו להחריבה, וכמה נהרגו בחרב וכמה מתו ברעב וכצמא וכמה כלו במגיפה שבאה בעקבה של המלחמה, חוץ מדבר אחד שאיני יודע, מאיזה צד נכנסו גדודי של גדיתון הגיבור, אם מצד הגשר הגדול שהיה נקרא גשר הגבורה או בעקיפין באו מצד עמק עפרדת, הוא עמק העגורים, רבים של עגור עפרדת בלשון גומלידתא, ולא עורבים או ערמונים או ערדליים, כדעת הבלשנים כגון האדון הפרופיסור בלמוני והאדון יועץ הסתרים האמיתי הפרופיסור גלמוני ושאר כל הפרופיסורים, שאפשר שראית את

תמונותיהם בעתונים המצויירים כשקיבלו תארי כבוד ואותות הצטיינות מחצר בית המלכות (שכג-שכד).

המשפטים המגובבים זה על גבי זה בלא שתפריד ביניהם נקודה, לשם מרווח נשימה בין רעיון למישנהו, כלולים בפריודה אחת ענקית המשקפת את התפרצותו המבולבלת של הגיבור. מנושא מחקרו עובר הדובר לנושא כאב ראשו (במאמר מוסגר) רק כדי לשוב לנושא מחקרו, ממנו להרצאה בלשנית על המלה "עגור", ומכאן לביטוי מחאה על הצביעות השוררת בעולם האקדמי. הסטייה התמטית והדילוג הרעיוני מהווים אף הם יסוד מיבני חשוב בעיצוב הקומי, כפי שמציג זאת קסטלר.¹⁸ "המעבר הפתאומי של הלך מחשבה משדה אופראטיבי אחד למשנהו מוליך להפרדתו מהמטען הריגשי המקורי שלו... ניתוק פתאומי זה של המצב האינטלקטואלי והאמוציונאלי, שבר זה בין הידיעה להרגשה הוא מאפיין יסודי של הקומי". במידה רבה יש בסטייה התמטית משום המחשה נוספת של העיקרון המיבני הקומי של השתלטות המכני על האנושי. מחשבותיו של הגיבור שולטות בו, לא הוא הנותן בהן סדר. הסטייה התמטית גורמת לחוסר התאמה בין המישור הסמאנטי למישור התחבירי של הדיבור, שכן העדר ההפרדה התחבירית של המונולוג למשפטים מתעלם מחוסר הקשר בין המשפטים המצורפים זה לזה באורח שרירותי.

איפיונו של הגיבור בסיפור הוא איפיון טיפולוגי. הטיפוס המוצג לפנינו הוא הטיפוס המוכר של המשוגע-לדבר-אחד, זה המסוגל להתעלם מעצמו ומסביבתו במירדפו החד סיטרי אחר התכלית האחת בה הוא רואה את חזות הכל. טיפוס זה, סבור אודן,¹⁹ הוא הקורבן הקומי הטיבעי לסאטירה באשר היא: "הקורבן הקומי של הסאטירה הוא אדם אשר, למרות היותו בעל יכולת מוסרית, עובר על החוק המוסרי מעבר למשיכה הנורמלית של הפיתוי... האובייקט הנפוץ ביותר של הסאטירה הוא המשוגע-לדבר-אחד". המשוגע-לדבר-אחד שונה מן המטורף, משום שבניגוד לו הוא בעל יכולת הבחנה ותובנה רציונאלית, אלא שאינו משתמש בה. היחס בין המציאות לתפישתו של המטורף מעוות לחלוטין, ואילו אצל המשוגע-לדבר-אחד יחס זה פרובלמטי במוכן מסוים בלבד. עמזה אינו מטורף. הקצף בין הכרתו למציאות, כפי שהיא מתוארת בסיפור, בא לביטוי ביחסו לנושא חקירתו. חוסר הזיקה בין שני המימדים הללו גורם לאירוניזציה של הדמות:

A. Koestler, *Insight and Outlook*, New York 1949, p. 65. 18
 W.H. Auden, 'Notes on the Comic', *The Dyer's Hand and Other Essays* 19
 New York 1962, p. 383-384.

כשהיתה דעתו משוטטת בגומלידתא והיה מטייל והולך בחורבותיה ומגלגל שיחה עם כלבי מקדשיה על מחיריהם וכן כל כיוצא (שיט).

הכלבים הנידונים בקטע זה מזכירים במידה רבה את פולחן משכב הזכור שהיה נהוג במזרח הקדום. מחיר הכלבים מתייחס לאתנן שהיו הזונות ממין זכר מקבלים תמורת משכבם, פולחן האסור מן התורה²⁰ לא תביא אתנן זונה ומחיר כלב בית ה' אלוהיך” (דברים, כג, יט). בשאלו למחירם, מציע עדיאל עמזה משכב זכור לכלבי גומלידתא...²⁰ בהציגו כלבים, במקום בני אדם, כאובייקט התשוקה של הגיבור, מגחיק המספר את האחרון באמצעות הרדוקציה של אובייקט התשוקה. לו נאמר שעמזה מגלגל שיחה עם מושליה, שריה או חכמיה של גומלידתא, לא היה האפקט המתקבל אירוני. האירוניה נובעת מחוסר ההתאמה בין יחסו הרציני של עמזה לבין מושא יחסו – כלבים, ונושא שיחתו – מחירים. הפיזור הנפשי הוא תכונה קומית, לפי ברגסון. וככל שעמוק הפיזור כן מחריף האפקט הקומי.²¹ השיגעון לדבר אחד מעוות את חוקי הפרצפציה הנורמלית, הפעוט נתפס כגראנדיוזי, והבעיה האמיתית עוברת רדוקציה עד טשטוש. בבית המצורעים, כאמור, מוחרף המתח בין הבעייה האנושית לבין האובססיה המונומנית של עמזה, שכן למרות השינוי הראדיקאלי במסגרת המציאותית אין כל שינוי תואם בהתנהגותה של הדמות. דמותו של עמזה, לא זו בלבד שחד מימדית ושטוחה היא, כלומר מסתכמת בתכונה מרכזית אחת, אלא היא גם סטאטית ובלתי מתפתחת. הדמות הבלתי מתפתחת היא דמות קומית, אומרת מרי מקארתי,²² משום שאין היא מסוגלת ללמוד ולהשתכלל: “היסוד הקומי הוא היסוד שאינו ניתן לתיקון בכל אדם; היכולת ללמוד מן הניסיון או מהוראה אסורה על היצורים הקומיים ועל כל הקומי שבך ובי”. אפשר לראות בנקודה זו המחשה נוספת לתיזה המרכזית של ברגסון בדבר הקומיות של העיקרון המכני. האנושי הוא דינאמי, משתנה, מתפתח ומתאים עצמו לנסיבות הסובבות אותו. המכני עומד בעינו. הדמות הבלתי מתפתחת, הנשארת בעינה למרות ההקשר המשתנה, ממחישה עירוב של המכני והחי, האדם-המכונה. על אף עיסוקו הרוחני מתפקד עמזה באורח מכני ואוטומטי, ולמרות המיפנה הטראומטי שמציעה העלילה, אין הוא מתואר כדמות שחווה חוויה משמעותית מסעירה, ואינו מהווה דמות מתפתחת. בדומה לפתיחה, המדגישה את שליטת העבודה בחוקר, כך גם בסיום:

20 על פי הערתו של ד' מירון.

21 ברגסון, שם, עמ' 456.

22 M. McCarthy, 'Characters in Fiction', *On the Contrary*, New York 1951, p. 289

ברית כרותה לחכמה שאינה מניחה מחכמיה והם אינם מניחים ממנה. הוא אמר מה לי ליגע עצמי? והיא החזיקה בו ואמרה לו שב אהובי שב ואל תניחני. היה יושב ומגלה צפונות שהיו מכוסים מכל חכמי הדורות, עד שבא הוא וגילה אותם. ולפי שהדברים מרובים והחכמה ארוכה ויש בה הרבה לחקור ולדרוש ולהבין, לא הניח את עבודתו ולא זז ממקומו וישב שם עד עולם (שלד).

החכמה היא המחזיקה בגיבור והיא הכופה אותו להשאר בבית המצורעים. הוא נותר אובייקט, כפי שתואר בהתחלה. אמנם, למרות הכל אפשר היה לראות בדמות זו קורבן טראגי או נושא הרואי, לו אכן היתה ה"חכמה" המחזיקה בו ראוייה לשמה. מהי ה"חכמה", אותה שב המספר ומזכיר בקטע הסיום? האם תואם שם עצם זה את תוכן המחקר ואת תיאורו בסיפור? על טיבה של המטונימיה המרכזית בסיפור נעמוד בסעיף הבא.

[ב]

בחיי היום-יום אין לאובייקטים המקיפים אותנו משמעות פסיכולוגית או פילוסופית הקשורה בהכרח באישיותנו. ביצירה הספרותית, בה אנו מניחים שהקומפוזיציה איננה מקרית, משמשים האובייקטים המתוארים בזיקה לדמות מסוימת כאמצעי איפיון מטאפוריים או מטונימיים.²³ ב"עד עולם" מאופיין הגיבור כמעט באורח בלעדי בזיקה למחקרו. טיב מחקרו, חשיבותו ותרומיותו מהווים שיפוט עקיף על הדמות העוסקת בו והמקדישה לו למעשה את כל חייה. ככל שחיובית יותר הגדרת המטונימיה והערכתה בסיפור, כך עולה ערכו של הגיבור בעיני הקורא, ולהפך. בדיקת יחס המחבר המובלע למטונימיה, כאן חקר גומלידתא, היא חיונית ביותר להערכת המרחק בין המחבר המובלע לבין הדמות המרכזית, ולניתוח אופן עיצובה של האחרונה.

גומלידתא בעיני הביקורת

משולם טוכנר מציע בפירושו האלגורי לסיפור,²⁴ שהעיר גומלידתא היא בעלת "משמעות משולשת כאחת: (א) מסורת היהדות היראית ההיסטורית, (ב) שומרון האלילית, (ג) היהדות המודרנית" (עמ' 134). בכך, קובע החוקר שהעיר מסמלת אידאה והיפוכה, שכן, האידאה המסומלת היא יהדות יראית ויהדות חילונית כאחד. מחקרו של עמזה מסמל את "חקר האלילות בתורת ישראל", ומצד שני

W.J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca 1965, p. 35 23
טוכנר, שם. 24

הוא מסמל את הספרות העברית המודרנית (עמ' 136). עם ישראל מסומל בעצם הווייתו של הגיבור עצמו (עמ' 127), אך גם באמצעות המצורעים (עמ' 133). מכל הזיהויים המנוגדים הללו מסיק טוכנר באורח חד-משמעי על יחסו של הסופר עגנון עצמו לספרות העברית החדשה: “עגנון אינו מהסס לרמוז, כי יצירתם ויצוריהם הם פרי הרס של סיגי מסורת, אבהן סמכות התורה ונהייה אחרי ערכי נכר” (עמ' 136). במלים אחרות, הסיפור הוא משל מוראליסטי-איאולוגי בו “חושף המספר את מרדו ואת סלידתו מן המקובל והמושרש בטעמו ובהגותו של הדור החילוני” (עמ' 148). בנוסף לניגודים הפנימיים הקבועים באינטרפרטאציה האלגורית, קשה לקבל את הקישור השרירותי של תוכן הסיפור לנושא היהודי. הסיפור עצמו אינו מכיל כל רמז לפרובלמטיקה יהודית,²⁵ ובדרך זו עצמה ניתן לקשר את מרכיביו לכל בעיה אידאולוגית שהיא; מדוע דווקא יהדות יראית כנגד יהדות חילונית? מדוע לא ברבריות כנגד תרבותיות אירופית, למשל? ואם אכן סבור טוכנר שהגיבור מסמל במידה רבה את הסופר עגנון עצמו (עמ' 127), כיצד הוא מסביר את עובדת ניתוקו של הגיבור מעדת היראים (עמ' 149)? אפילו אם נקבל את ההיגיון האלגורי השרירותי לחלוטין נעמוד בפני מסקנה בלתי מתקבלת על הדעת, דהיינו, שהסופר עצמו מצדד במחקר החילוני המודרני (שהרי הוא מסומל בדמות עמזה) וגם מתנגד לו בעת ובעונה אחת!

עדי צמח הולך במידה רבה בדרכו של טוכנר, בראותו בדמות הגיבור את סמל העם היהודי ובספר גומלידתא את ספר התורה עצמו: “ואם קוראים אנו כי עם זה עוסק כל חייו בספר אחד שהוא סיפור קורותיה של עיר שנחרבה לפני שנים רבות — האם יכול להיות ספק כמה אמורים הדברים?”²⁶ הבעיה היא, שאין אנו קוראים כלל “כי עם זה עוסק כל חייו בספר אחד”, אלא שאיש אחד בלבד, עדיאל עמזה, עוסק בספר זה כל ימי חייו; זיהויו עם העם הוא שיחזור אלגורי של החוקר הספרותי, ואינו מרכיב או נתון אובייקטיבי בטקסט הספרותי. “כשקוראים אנו שהאנשים אשר הורישו את הספר הזה, ספר קורותיה של העיר שנחרבה, היו בוכים עליו ומצרפים דמעותיהם לדמעות אבותיהם — האם אין זה פשט שבפשט להניח כי ענין לנו ב'ספר התורה הזה'?” שואל צמח. זיהויו ספר גומלידתא עם ספר התורה הוא דרש שבדרש, ולא זו בלבד, אלא שהוא גורר אחריו מסקנות שאינן פשוטות כלל ועיקר. אם אכן נכון הזיהוי, מדוע בחר המחבר לתאר את הספר הקדוש כספר צואה, דוחה ומאוס.²⁷ דבר זה סותר את

25 ראה ש' צוקר, 'בעית הפירוש של "עידו ועינם" ו"עד עולם" לש"י עגנון, הספרות ב (1970), עמ' 416.

26 צמח (לעיל, הערה 3), עמ' 418.

27 צוקר, שם, עמ' 416.

מסקנתו של צמח בדבר עמדתו ההיסטוריוסופית של עגנון, המצדדת בתורה הקדושה והדרווחה את הגישה הכנענית אליה.

העיר גומלידתא

מבחינה תמטית מגחין המחבר המובלע (הזהה כאן עם נקודת תצפיתו של המספר) את נושא המחקר בהשתמשו בשני מרכיבים תמטיים האופייניים לסאטירה: המין ובעלי החיים. שני מרכיבים אלו נפוצים בסאטירה, משום שיש בהם כדי להדגיש את הפיסי והארצי שבקיום האנושי.²⁸ בעוד שהסיפור הרומנטי מדגיש את המין כביטוי לרגש אנושי, מדגישה הסאטירה את המין כדחף גופני. בעלי החיים יופיעו בסאטירה מתוך מגמה להבליט את האנאלוגיה בין האנושי לחייתי. סיפורה של העיר גומלידתא משתמש בשני המרכיבים הללו במעורב:

שמנהג פשוט היה בגומלידתא ובגלילותיה, שאשה שנתעברה ואין יודעים ממי נתעברה ממתנים לה עד שתלד ובאים קרוביה וקרובותיה ונוטלים את הוולד ומביאים אותו אצל החיות ומחזרים אחר חיה שהמליטה באותו זמן ומשליכים לפניה את וולד האשה ונוטלים את וולד החיה ומביאים אותו לילדת והיא מניקה אותו מחלב שדיה. לא מצאו וולד חיה מביאים וולד בהמה, וביותר מדקדקים לגבי הגבירות הגדולות, גיוותניות בלשונם, שאם ילדה ואין יודעים למי ילדה הורגים את הוולד ומביאים לה וולד של חיה, שאין כבודן של בנות גדולים להיות מיניקות לסתם ילוד אשה, שלא יתערב דמן הטוב בדם פשוטי בני אדם (שלא).

המנהג, הרחוק מלהיות פשוט, מציג את גומלידתא כעיר בעלת תרבות פרימיטיבית שאינה יודעת להבחין בין ילוד אדם לילוד חיה. יתירה מזאת, לפי ערכי המוסר הגומלידתיים עדיף להרוג תינוק אשר נולד מגבירה ופשוט־עם מאשר לחיותו, זאת כדי למנוע שוויון חברתי או, בלשון הקטע: "שלא יתערב דמן הטוב בדם פשוטי בני אדם". בנוגע לאלמנט החייתי בסאטירה אומר מתיו הודגרט:²⁹ "עולם החי משמש תדיר את הסאטיריקן; הלה מזכיר לנו ש'הומו סאפינס', למרות שאיפותיו הרוחניות המקיפות, אינו אלא יונק האוכל, עושה את צרכיו, מפריש וסת, מרקיב, מוליד, ונופל למשכב". בסיפורנו פועלת האנאלוגיה באורח דריסטי, שכן כאן החיות מתדמות לבני אדם:

M. Hodgart, 'Origins and Principles', *Satire*, Toronto 1969, pp. 12–32 28

הודגרט, שם, עמ' 18. 29

ראה גור ערוד את עלדג כשהיא משחקת עם עייר בן אתונות ונכנסה בו קנאה. התחיל נוער אחריהם, כאילו נחרו אותו. שמעה עלדג וצחקה ואמרה, חמור אפילו בנות דוכסים מניקותיו קולו קול חמור (שלא).

נפילתה של העיר גומלידתא נגרמת במידה רבה על ידי אותו גור ערוד (שלב). אך בעוד שהאלמנט החייתי מוצג כגורם נסיבתי לכיבוש העיר, הרי שהיסוד המיני מופיע כגורם עיקרי לאסון הגדול. הטיפתה של ההונית עלדג (או גלדג) על ידי בני גומלידתא והצגתה בפני מנהיג העיר כ”דורון” מציינים את ראשית ההתפתחות בלבד. התיאור הבא יש בו כדי להטיל ספק בגדולתו הנפשית של מנהיג העיר הזקן:

געלה נפשה בו מחמת גניחותיו ומחמת המצעות הרכים שהציע לה ולא סבלה לא את גינוניו ולא את ריחו ולא את ריח העיר ומקדשיה. עמדה וברחה. תפסוה והחזירוה. חזרה וברחה, חזרו ותפסוה. כך כמה פעמים (של)

כאשר עולים גדודי ההונים על העיר משכיח מנהיג העיר את צערו בפעילות מינית מוגברת בחברתה של השבויה ההונית: ”ואלמלא עלדג ההונית הקטנה ששינתה את דרכה וגילתה לו גנוי אהבה וגבורות אהבה שלא ידע עם שום עלם ועלמה היה מת מצערו” (של). תיאור תרבותה, חייה, מנהיגותה ודרך נפילתה של העיר עומד בניגוד בולט למשפט הפתיחה המציג את גומלידתא כ”עיר גדולה גאוות גוים עצומים” (שטו). הניגוד בין ההצגה הפנוראמית להצגה הסצינית רומז לטיבה של נקודת התצפית המוצגת בראשונה; קרוב לוודאי שהיא מייצגת את עמדתו של הגיבור, בניגוד לעמדה האוטוריטטיבית של המחבר המובלע.

הגרוטסקה הלשונית

נושא המחקר מוגחך לא רק באמצעות התמטיקה הנמוכה. תפקיד מרכזי באירוניזציה שלו ממלא משחק הצלילים באותיות ג' ע': עשרים שנה עסק עדיאל עמזה בחקר תעלומות גומלידתא, שהיתה עיר גדולה גאוות גוים עצומים, עד שעלו גדודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם (שטו). האליטרציה והאסונאנס של האותיות ג' ע' מהווים תופעה מרכזית, עליה עמדו כמה וכמה חוקרים. בניגוד לקורצווייל, הסבור שאין לייחס חשיבות רבה לתופעה זו,³⁰ קובע מוקד שאותיות אלו, הג' והע', מייצגות את היסוד הגשמי

30 ב' קורצווייל, 'האש והעצים', מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים 1975, עמ' 325. לפי קורצווייל "אין אנו מצוים לתור אחרי פשר" האותיות החוזרות. לדעתו "כל אלה אין

והרוחני בהתאמה: "ב'עד עולם', שני הגיבורים הראשיים, עדיאל עמזה ועדה עדן... מחוכרים אל יסוד העי"ן הרוחני והקיריה הקמאית מאופינת מצידה כמחשיות הגימ"ל." אבל בשמות הדמויות עצמן נחותה תמיד הגימ"ל לעומת העי"ן; "עדיאל עמזה הוא אישיות מועצמת יותר מדמויות החוקרים המפורדות ששמותיהם מתחילים בגימ"ל.³¹ הסבר זה מכוון כלפי אספקט מסוים של התופעה, הופעת הע' והג' בשמות הגיבורים בלבד. אך אין הוא מתייחס לחזרת האותיות הללו בקטעים שלמים! לפי הסבר זה יהיה עלינו לראות במסמנים "עשרים", "עיר", "עצומים", "עלו", "עשאוה", ו"ערימות" מובן רוחני, בניגוד לגשמיות של המסמנים "גדודי", "גותים"; והרי זו מסקנה אבסורדית. האליטרציה והאסונאנס, בדומה לחרוז, לקונסונאנס, ולכל אמצעי פואטי המשתמש באספקט הפונטי של המלה כדי לעצם משמעות, מקובלים במיוחד בשירה. כאן משמשת הלשון לא רק כחלון למציאות, כי אם כמראה לעצמה. צורת המלים וייחסן ההדדי חשובים במידה לא פחותה ממוכנן ומשמעותן. ואילו בפרוזה הנארטיבית ממלא האספקט הפונטי תפקיד צדדי. בסיפור הריאליסטי, המתיימר לשקף את המציאות "כפי שהיא", עיקר המגמה היא לאפס כל אפקט שיש בו כדי להפנות תשומת לב למדיום המילולי, בשל הצורך להשעות כל חוסר אמון מצד הקורא. כל התמקדות באספקט הפונטי של המלים מגבירה את מודעותו של הקורא לטיבה המילולי של היצירה הנארטיבית שלפניו, ובכך לבידיוניותה. כאן נוצר איפוא פרדוקס, הנוגע בעצם תשתיתה של היצירה ושל תהליך קריאתה, שכן היוצר שלפנינו מציג בפני הקורא מסומן נארטיבי כשיקוף מציאותי וכבדיה כאחד. המלים משמשות הן כאמצעים נושאי משמעות והן כמיבנים צליילים. בדרך זו מתערער כאן הקשר האוטומטי בין מסמן למסומן, בין צליל למוכנן, בין המישור הסמאנטי של היצירה (יחסה למציאות) למישור הסינטקטי שלה (יחס המרכיבים הסטרוקטורליים שלה בינם לבין עצמם):

לאחר שגברו גרודי הגותים על העיר הגדולה גומלידתא ונגדעה קרן
עווה מצאו את העריץ דוכס העיר גרף גיפיון גלסקינון גתראל לבית
גיארעל כשהוא מערים לערוק. געה בכייה וכיקש לו את גוו ויהא עבד
למו ולמלכם עלאריך (שכו).

בעיות לאינטרפרטציה טכסטואלית. ויגד בצורה ברורה: ההתחבאות הזאת מאחורי חומות של חידונים המשרתים מיתוס פרטי הכבידה כבר על 'עידו ועינם'... ואין היא תורמת רבות גם לסיפור זה.

מוקד (לעיל, הערה 8), עמ' 87.

האליטרציה של הג' והאסונאנס של הע' מעבירות את מוקד העניין מן המישור הסמאנטי למישור הפונטי. אפקט זה אופייני למה שמכנה שניגאנס "הסיגנון הגרוטסקי".³² הפונקציה המרכזית של הסיגנון הגרוטסקי לדעתו, היא סאטירית. המספר מגחיק את תוכן הדברים אותם הוא מציג באורח זה. לפי תפישתו זו, תואמת הסאטיריזציה התמטית של העיר גומלידתא (מלכה הפחדן המתחמק מאויביו ולבסוף מתחנן על גופו) את הסאטיריזציה הפורמלית שלה. בסיפור שלפנינו, נראה לי שהפונקציה של הסיגנון הגרוטסקי היא ראדיקלית יותר, שכן הסאטיריזציה אינה מסתפקת בעיר גומלידתא בלבד, היא נוגעת הן בסיפור המטאדיאגטי הן בסיפור הכולל. ועל כך נרחיב בהמשך.

לעת עתה, מן הראוי לעמוד על אפקט נוסף בסיגנון הגרוטסקי המאפיין את הסיפור, כוונתי למלים המומצאות. נוסף לשמות הבידיוניים של אלוהי גומלידתא: גומש, גוש, גרץ, גוח, גוז; עמודי עבודתה: גומד, גיחור ועמול; שמות מנהיגיה: גרף גיפיון גלסקינון גיתראל לבית גיארעל ושמה הבידיוני של העיר עצמה: גומלידתא, מציג הסיפור לפנינו שורה של מונחים בידיוניים: "גאזאים" (שיז) "גוותן", "גנדרפוס", "עיגל" (של), "גיחיים", "גורגרנים", "גנוגננים", "גחונים", "גולעניות", "גולשנים" "גולשניות" (שלג). חלקם זוכה להסבר (כגון "גיוותניות", "גבירות בלשונם"; "גיחיים" "מקדשיה הגבוהים"), אך רובם מוצג כאוצר מלים נורמטיבי אשר על הקורא העברי המובלע לזהות. ניאולוגיזמים אלו מופיעים כחלק מלשונה של גומלידתא. בניגוד לטוכנר, הסבור שניאולוגיזמים אלו הומצאו "לשם יצירת אווירה של חקר מקורות ארכאיים",³³ נראה לי שהאפקט הוא הפוך; האליטרציה של המלים המומצאות מדגישה את בידיוניותם. הדוגמא הבאה תמחיש ביתר שאת את הנקודה:

... רבים של עגור עפרדת בלשון גומלידתא, ולא עורכים או ערמונים או ערדליים, כדעת הבלשנים... ...שבאמת עורב בלשונם עלדג וברכים עלגדתא, שדלת וגימל כשהן באות ביחד בלשון רבים הופכות את סדרן, וערמונים וערדליים בלשון גומלידתית איני יודע מה הם (שכד).

בידיוניותו של הדיקדוק הגומלידתי באה לביטוי ביחס השרירותי בין תצורת הרבים לתצורת היחיד בשפה זו. לו ביקש המחבר ליצור אשליה של אותנטיות, היה מביא דוגמא שתמחיש דיקדוק עקבי או היגיון בלשני כלשהוא. אך כאן

32 H. Schneegans, 'Einleitung', *Geschichte der grotesken Satire*, Strassburg 1894

וראה במיוחד עמ' 40.

33 טוכנר, שם, עמ' 134.

ההפך הוא הנכון: אין שום דמיון בין היחס "עגור" – "עפרדת" לבין היחס "עלדג" – "עלגדתא". יתירה מזאת, הניאולוגיזמים מומצאים בחלקם, ובחלקם נטולים מאוצר המלים העברי הנורמאטיבי. כך למשל מסתבר שהמסמן "עגור" פועל באופן זהה בעברית ובגומלידתית, כלומר המסומן בשתי הלשונות זהה. לעומת זאת המסמנים הנורמאטיביים בעברית: "עורבים" "ערמונים" ו"ערדליים" מופיעים כמסומנים של "עגור" בגומלידתית; האפקט הקומי-גרוטסקי נוצר בעקבות חוסר הקשר הסמנטי בין המסמנים "עגור", "עורבים", "ערמונים" "ערדליים", ו"עפרדת", קשר הקיים בלשון גומלידתא, לפי מסקנותיהם של "הבלשנים כגון האדון הפרופיסור אלמוני והאדון הפרופיסור בלמוני והאדון יועץ הסתרים האמיתי הפרופיסור גלמוני ושאר כל הפרופיסורים (שכד), ובכללם החוקר האמיתי, עדיאל עמזה. האפקט הגרוטסקי מוגבר בשל הזיקה הפונטית בין המסמנים השונים. אך האות ע' החוזרת בראש כולם מגבירה את חוסר ההתאמה הסמנטי. האפקט הקומי אף מוגבר בעקבות האליטרציה, שכן, כפי שמסביר אודן, האלמנט הקומי מתאפשר הודות לחוסר הזיקה וחוסר ההתאמה בין מלים דומות-צליל: "כדי להיות קומיים, חייבים הדברים שהן [המלים] ממשמעות להיות כה בלתי מתאימים, עד שיקשה לדמיין מצב בו יהיה על הדובר לצרפם, או כה בלתי רליוונטיים, עד שרק במקרה ניתן יהיה לשייכם זה לזה".³⁴ הפונקציה הסאטירית חורגת ממטרתה המיידית, מחקריהם הבלשניים המפוקפקים של הפרופיסורים ושל הגיבור. היא מכוונת גם כלפי לשונה של גומלידתא, לשון המוצגת לא רק כמוזרה, כי אם כמגוחכת וכבידיונית. נסיונם של המבקרים השונים להעניק משמעות סמנטי לניאולוגיזמים ולאליטרציה עומד בניגוד מוחלט הן לאפקט והן לפונקציה של הגרוטסקה הלשונית... נסיונו של טוכנר להסביר את הניאולוגיזמים הוא דוגמא בולטת: "אמנם לענין כינויי האלוהיות של גומלידתא מתברר, שעם כל היותם צירוף וירטואוזי מגוון של שמות מיעוטי הברה ודמויי צליל, הוראתם בעצם חד משמעית. היא – הוראת כלל תכונתה של האלילות, שהיא לפי מהותה: גמישה (גומש) ללא שיעור קומה (גוף גומד), סמוקת דם ושטופת יצרים (גיחור), מגושמת (גוש)..."³⁵ היחס בין "גומש" ל"גמיש" המוצג כשונה מזה שבין "מגושם" ל"גוש" נראה לי שרירותי באותה מידה שהזיקה שמצאו הבלשנים השונים בין "עגור" ל"ערמונים" או "ערדליים" נראית שרירותית. הנסיון למצוא מובן לניאולוגיזמים בידיוניים מעיד על חוסר הבנה בכל הנוגע לתבנית הגרוטסקית בכללה ולגרוטסקה הלשונית

34 אודן, שם, עמ' 380.

35 טוכנר, שם, עמ' 134.

בפרט. במקום לתפוש את התופעה בכללותה מפרקים אותה החוקרים לגורמיה, ובכך מאבדים את האפקט האדיר של היער כולו, כפי שאומר ליאו שפיצר,³⁶ בהתייחסו למבקריו של פרנסואה רבלה: “אך על ידי הסברתו של כל מטבע בנפרד, על ידי פירוק היער לעצים, מאבדים הפרשנים את התופעה בשלמותה: שוב אין הם רואים את היער – או ליתר דיוק – את הג'ונגל אותו ודאי ראה רבלה לנגד עיניו... הוא יוצר משפחות מלים המייצגות יצירי-דמיון מבעיתים... הקיימים רק במציאות הלשון, והמיוסדים בעולם ביניים בין מציאות לאי-מציאות, בין ה'שום-מקום' המפחיד, ל'כאן' המרגיע”.

ספר קורותיה של גומלידתא

לשונה של גומלידתא אינה הגורם היחיד המוצג כמגוחך ובידיוני בעת ובעונה אחת. ספר תולדות העיר, זה הספר שלמענו הקריב עמזה את חייו, מוצג כאובייקט דוחה ומעורר גועל:

קשה מזה ענין הספר גופו, שמלוכלך היה כמוגלא ישנה, שאפילו המנוגעים מאסו בו (שכח)... שהיה הספר מנוגע מרוב הידים המנוגעות שהיו ממשמשות בו ודומה היה שלא על גויל נכתב אלא על עורו של מצורע נכתב, ולא בדיו נכתב אלא כמוגלה נכתב (שכט).

אך קשה אף מזה עניין האותנטיות של הספר, המוצג על ידי עדה עדן כ”ספר דברי הימים לגומלידתא ולעריציה שיהיו נקראים לפני על אריך המלך וישמע עלילותיה ועוזו גדוליה” (שכו) ספר קורותיה של גומלידתא נכתב על ידי מנהיגי העיר עצמם, למטרות פוליטיות ולא על ידי היסטוריון אובייקטיבי, השואף לתאר את הדברים כפי שהיו. באמצעות הספר הזה מבקשים מנהיגי גומלידתא (שעל טיבו של אחד מהם עמדנו לעיל) לשרת את מגמתם התעמולתית נגד אויבם הראשי, על אריך, מלך הגותים. לאור טיבו הפולמוסי של הספר, מותר להטיל ספק בעובדותיו. יתירה מזאת, סיפור נפילתה של העיר גומלידתא, נמצא “כתוב בעמוד האחרון שבספר שהוסיף סופר העיר בסוף הספר” (שלב). נשאלת השאלה, מהיכן ידע סופר העיר גומלידתא את כל המתרחש מחוץ לחומותיה של העיר, במחנה ההונים והגותים? כיצד ידע למסור על השיחה שנתקיימה בין גיחול הגחכן לבין גדיתון הגיבור? הלא יש להניח שלו אכן נמצא מי מגומלידתא בקירבתם היו מחסלים אותו ללא שהות יתירה. למעלה מזה, אם אכן יש אמת

L. Spitzer, 'Linguistics and Literary History', *Linguistic and Literary History—Essays in Stylistics*, New York 1962, pp. 16–17.

בעדותו של סופר העיר. לפיה "העלו את העיר באש וגדעו בחרי אפם עולל ויונק, נער וזקן אנשים ונשים. לא נשתייר אדם חי, כולם נגזרו מארץ החיים" (שם) חוץ מעלדג ונכדו של מנהיג העיר שנשבה, כיצד זה עלה בידו של סופר העיר לכתוב על המתרחש: האם ניצל אף הוא? אם כן, מדוע אין הוא מציין זאת; ואם מת עם כולם – ברור שמישהו אחר הוסיף את תיאור הסוף הטראגי של העיר בסוף הספר. אולי ביקש אחד המצורעים להדגיש את גדולתה של גומלידתא, את אכזריותם של אויביה ואת סופה הטראגי; שהרי לפי המסורת, נשמר הספר הודות לנדיבות ליבם של המצורעים (שכו). אם כך ואם כך, האותנטיות והעובדתיות של האינפורמציה הכלולה בספר גומלידתא היא מפוקפקת מאד, אם לא בידיונית מכל וכל. גיבור סיפורנו, החוקר עמזה, אינו מגלה שום מודעות לאפשרות כזאת. יחסו לספר משקף את אמונו המוחלט בכתוב.

ספרו של עדיאל עמזה

לנוכח העובדתיות המפוקפקת של ספר קורות גומלידתא נראית הקרבתו העצמית של עמזה מוגזמת, מגוחכת ואבסורדית. ואם מקור זה, הנתפש בעיני הגיבור כסמכות העליונה בכל הנוגע לקורות העיר אינו מצדיק הקרבה עצמית, קל וחומר המקורות המישניים המדווחים על העיר. כל זה לא מונע מן הגיבור להקדיש עשרים שנה לחקר תולדותיה של עיר שחרכה לפני מאות בשנים. ההיתול בדרכי מחקרו ובעיקר בספרו של הגיבור בא לביטוי בתיאורו הדיסקורסיבי, המתמקד באספקט הפיסי שלו: צורתו החיצונית, מחיר הוצאתו לאור, היקפו הכמותי וריבוי צבעיו:

מוכן היה גבהרד גולדנטל להוציא את ספרו של עדיאל עמזה, אף על פי שהדפסת ספר שכזה הוצאותיו מרובות, מחמת ריבוי המפות שבו ומחמת ריבוי הצבעים שבהן, שצבען המחבר כצבעים שונים, צבע אחד למראה העיר וצבע אחד למקדשיה וצבע אחד למזבחותיה וצבע אחד לגומש ולגוש ולגוח ולגוז אלוהיה וצבע אחד לאמותיהם וצבע אחד לעובריהם ולעויליהם עמוסי מעיהם וצבע אחר לגומד הגדול ולגיחור ולעמול עמודי העבודה, וצבע אחר לשאר עובדיהם הכמרים והכמרות, מלבד הזונות שנולדו מן הגבירות והזונות שאביהן עבד ואמן גבירה והקדשות והקדשים והכלבים שכל אחד צבע אחר לו לפי עורו לפי גלימתו ולפי האתנן והמחיר ולפי עבודת עבודתם (שיז).

האמצעי האירוני המרכזי בקטע זה, ובמקומות אחרים המתייחסים לנושא המחקר, מתבטא בניגוד שבין הפוזה המסבירה לבין אופן ההסברה של האובייקט המחקרי; המספר מעמיד פנים שהקורא המובלע מכיר אותן אלוהיות ואותם

“עמודי עבודה” (משרתים בקודש? אליים?) בעלי השמות המוזרים והבדויים המתחילים באות ג’. בפריודה ארכנית זו, המורכבת ממשפט עיקרי אחד, טפל ויתור, וארבעה טפלי זיקה, בה חוזר ו’ החיבור עשרים ושתיים פעם (!), מטשטש המיבנה התחבירי יותר משהוא מבהיר: טפל הזיקה “שכל אחד צבע אחר לו” אינו מבהיר מי או מה הוא הזוקק; הקדשים או הכלבים; המושאים העקיפים “לפי עורו לפי גלימתו ולפי האתנן והמחיר” מתייחסים לנושאים מתחלפים בסדר כיאסטי; “גלימתו והאתנן” מתייחסים כנראה לקדשים בעוד ש“עורו והמחיר” מתייחסים לכלבים. המיבנה התחבירי מבליע מין בשאינו מינו, ומערפל את מובן הדברים. טישטוש זה בין נושא אנושי לבין נושא חייטי פועל כאמצעי קומי גם במישור הסמאנטי. הקטע מתייחס למושגים בעלי דנוטאציה גבוהה (מקדשיה, אלוהיה, הכמרים והכמרות) לצד מושגים בעלי דנוטאציה נמוכה (עבדים, אמות, כלבים, זונות). ערובו של הנישגב בחייטי יוצר אפקט אירוני בשל העמדת הפנים האוקטוראלית, המתכחשת לצורך בהבחנה ערכית כל שהיא בין הנושאים, ולו גם באמצעות ההרכבה הסינטקטית שהיתה מקדישה משפט נפרד לכל קבוצה תמטית. אך מי הוא האלאזון? זה הצובע את האובייקטים הדוממים, הדמויות האנושיות, את העיר ואת החיות בצבעים שונים. למרות שאין כל התאמה הדדית בין הקטגוריות השונות, זוכות כולן לצבע מסוים. בדרך כלל משמשת ההבחנה הפלאסטית להפרדה בין מרכיבים השייכים לקטגוריה זהה. אך כאן נצבעים “גומש גוש גוח וגוך” כולם בצבע אחד. כיצד ניתן להבחין בין אלו, מהי הפונקציה של עבודתו המאומצת של עמזה? מה ההיגיון בצביעת בני אדם וחיות משל היו אובייקטים טופוגרפיים במפת העיר? ניסיונו של החוקר להמחיש את חיי העיר העתיקה באורח מתודי וסיסטמטי מוגחך על-ידי חוסר ההבחנה הבסיסי בין קטגוריות נפרדות (עיר, חי, אנושי) וחוסר תשומת לב להירארכיה ערכית ואונטולוגית, בצד הבחנה יתירה בין זונות שאמן גבירה לזונות שאמן גבירה ואביהן עבד... ההתייחסות המדעית והרצינית לחומר תמטי נמוך מזכירה את הטכניקה הבורלסקית, המגחיכה את המקור על ידי סלקציה של נושא טריוויאלי או נחות תוך חיקוי הסיגנון הגבוה. המקור כאן הוא עמדתו של החוקר כלפי נושא חקירתו, והפארודיזציה שלו מכוונת כלפי העמדה האובייקטיבית והמדעית, אשר אינה מעוניינת בשיפוט ערכי, מוסרי או ריגשי של נושא מחקרה.

באורח דומה פועלת האירוניזציה של האקט המחקרי האחרון של עמזה, אשר עלה במחיר הזנחתו של אותו ספר לו הקדיש שנים כה רבות. בדומה לספרו, המוצג כמחקר תיאורי המעוניין בהמחשה מקסימלית של העיר גומלידתא ותרבותה – מחקר שהסתיים בספר מלא פרטים, צבעים ומפות – כך מוצג גם עניינו הסופי של החוקר בחקר העיר: אין הוא מעוניין בבעיה היסטורית מהותית

אלא בפרט אסטרטגי: "מאיזה צד נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור, אם מצד הגשר הגדול... או בעקיפין באו מצד עמק עפרדת" (שכד). פרט אסטרטגי זה אינו שונה בטיבו, משאר הפרטים הסטאטיסטיים שמביא החוקר: "שם כל גדוד וגדוד שעסקו להחריבה, וכמה נהרגו בחרב וכמה מתו ברעב ובצמא וכמה כלו במגיפה..." (שם). חוסר הפרופורציה בין הפרט הטריויאלי לבין עמדתו הרצינית של הגיבור מגחיך את זה האחרון. "קשה מזה" העובדה, שהפרט עליו מבקש הגיבור לעמוד מצוי בעמוד האחרון של הספר (הגותים נכנסו מצד עמק עפרדת כנראה, לפי הסיפור על עלדג, העיזלה והעייר), אשר על האותנטיות ההיסטורית המפוקפקת שלו עמדנו לעיל. הגיבור מקריב את הצלחתו המקצועית, את הספר עליו עמל עשרים שנה, את עתידו ואת כל חייו כדי לברר פרט טריויאלי בעל עובדתיות מפוקפקת...

המרחק האירוני בין המספר לגיבור בא לביטוי בעובדה שהוא עצמו מעדיף להשמיט פרט דומה מסיפורו, שכן אין הוא מייחס לו חשיבות מרובה: "איני יודע באיזה שער נכנס וכמה זמן הוצרך עד שניתנה לו רשות ליכנס..." (שכח). המספר אינו מטריח את עצמו להבהיר לקורא מאיזה שער נכנס גיבורו, עדיאל עמזה, לבית המצורעים; גיבורו מקריב את חייו כדי לגלות פרט דומה בחיי גיבורו שלו, גדיתון הגיבור. המספר מצהיר שאין הוא מעוניין בפרטים והשערות: "מאחר שאיני בקי בפרטים והשערות איני אוהב מניח אני את המפוקפקות וחוזר לודאות" (שכח). האנאלוגיה הניגודית בין עמדת המספר לבין זו של הגיבור מגלה את המרחק האירוני בין הראשון לאחרון. אך האירוניה הסוקראטית של המספר (המעמיד פנים שאין הוא יודע פרט זה בחיי גיבורו, בעוד הוא יודע שורה ארוכה של פרטים אחרים) פועלת לא רק כלפי הגיבור כי אם כלפי המספר עצמו, וכלפי הסיפור עצמו. התערבות נארטיבית זו מחזירה את הקורא ליישות הבידיונית של הסיפור עצמו. למרות שהמספר מצהיר שהוא "חוזר לודאות", הרי עצם התערבותו במהלך הסיפור, המוצגת מנקודת תצפיתו של מספר כלייכול ואימפרסונאלי יוצרת אפקט הפוך, המציג את הסיפור כמעשייה ולא כוודאות. האירוניה העצמית של המספר בדוגמא זו מציינת אספקט אחד בריבוי פניה של האירוניה הרומנטית המאפיינת את הסיפור.

האירוניה הרומנטית בסיפור

הגיבור, ההיסטוריון עמזה, אינו תוהה על זהותו, טיבו, סמכותו ומגמתו של סופר העיר גומלידתא. להפך, תגובתו הריגשית לכתוב מגלה הזדהות ואמפתיה גמורה:

וכשהגיע עדיאל עמזה לסיפור זה זלגו עיניו דמעות. כמה גדולים מעשי סופרים, שאפילו חרב חדה מונחת על צוארם אינם מניחים את עבודתם ונוטלים מדמם וכותבים בכתב נפשם ממה שראו עיניהם (שלג).

גם עמדתו של סופר העיר גומלידתא עצמה (אם אכן היה כזה) אינה מגלה מרחק כל שהוא בינו לבין סיפורו. בניגוד לסופרים הללו מקפיד מספר “עד עולם” להזכיר לקורא מדי פעם בפעם שאסור לו לקחת את הדברים ברצינות גדולה מדי. הוא משיג זאת באמצעות התערבותו הפתאומית, הפרסונאלית והסובייקטיבית, במהלך התמסיר הנראטיבי האובייקטיבי והאימפרסונאלי: “חבל על אותו הגביר שלא ראה אותו, שאם היה רואה היה רואה שיש פנים נאות אפילו מכסף ומזהב. רואה אתה ידידי בשביל משל מוסר אני נוטל מראש עוקצו של סוף” (שיח). בניגוד לאובייקטיביות המאפיינת בדרך כלל את העמדה האוקטורלית יודעת-כל, מוסר המספר את יחסו הריגשי ושיפוטו הסובייקטיבי על הדברים שהוא מתאר: “חבל על אותו הגביר...” אך חמור מזה, המספר אינו חושש לפנות לקורא המובלע בלשון “ידידי” ולגלות לו את הטכניקה הנראטיבית בה הוא נוקט, ההטרמה, ואפילו את מגמתו הדידאקטית בעשותו כן. בדרך זו מערער המספר את ה“אותנטיות הריאליסטית והאובייקטיבית” של הסיפור, ומציג אותו כחומר סיפורי, בידיוני, המורכב באורח מלאכותי. המעבר השרירותי והבלתי צפוי מעמדת מספר כל-יכול למספר מוגבל, גורמת להבכת הקורא ולאיבוד אמונו בסמכות הנראטיבית: “איני יודע אם שמע אם לא שמע, דבר זה יודע אני שהגדילו עיניו עד שתפסו את פניו וחלק שמסביב לפניו” (שכט). צורמת עוד יותר התערבותו של המספר בדוגמא הבאה: “...לחייכם ולחיי כל ישראל אספר מה שסיפרו האותיות המתות, ואספר בקיצור מה שנמצא כתוב שם באריכות” (שם). התערבות זו צורמת, משום שהיא מתייחסת לנתונים חוץ-סיפוריים, נתונים שכלל לא הופיעו קודם לכן כמרכיבים קשירים. הברכה הצוהלת והבלתי צפויה של המספר יוצרת אמנם אפקט קומי, אך השלכותיו של זה, בצירוף להתערבויותיו האחרות של המספר במהלך הסיפור, חורגות מן הקומי. הפונקציה של ההתערבויות הללו היא אירונית-רומנטית וכוונתה להדגיש את המרחק האירוני בין הקורא לסיפור דווקא באמצעות הטישטוש בין הבידיוני למציאותי.

אמצעי אחר המשרת את האירוניה הרומנטית בסיפור הוא הגרוטסקה הלשונית עליה עמדנו לעיל. הפונקציה של האליטרציה והניאולוגיזמים אינה סאטירית וחד-כיוונית בלבד, דהיינו כלפי המטונימיה בסיפור. כיוון שהיא נוגעת בעצם אופייני והתנהגותן של מלים בלשון, וכיוון שהיצירה כולה עשויה גם היא ממלים,

הרי יש בה כדי להתל לא רק בסיפור גומלידתא ובלשונה, כי אם בה בעצמה. האפקט שיוצרות המלים הבידיוניות המוצגות כנורמאטיביות, והקישור הפונטי ביניהן ובין המלים הנורמאטיביות הוא קומי ומפחיד גם יחד בשל זרותו; האפקט מתואר על ידי ליאו שפיצר: "...רגע של זעזוע שבעקבותיו תחושת הרווחה: מפחיד להיות מושלך אל הבלתי־ידוע, אך הכרת התוצאות הדמיוניות הטובות מרגיעה. הצחוק, תגובתנו הפיסיולוגית למצבים מעין אלו, נובע בדיוק מתחושת הרגיעה הבאה בעקבות משבר כאמננו".³⁷ הקומי והמפחיד בעת ובעונה אחת, אותו אפקט פרדוקסלי ומביך האופייני לגרוטסקה, אינו מתוחם בגבולות תיאורה של גומלידתא הספק־היסטורית ספק־בידיונית; הוא נוצר גם בהקשר הסיפורי הכללי. אחר ככלות הכל, האליטרציה של האות ע', מופיעה גם בשמות גיבורי הסיפור המקיף: בשמותיהם של עדה עדן, ועדיאל עמזה, לא רק בשמותיהם של עלדג ועמול, עמוד העבודה, בסיפורה של גומלידתא; האליטרציה של האות ג' מופיעה גם בשמו של גבהרד גולדנטל, לא רק באלו של גדיתון הגיבור וגרף גיפיון גלסקינן. הגרוטסקה המילולית שולטת בסיפור הדיאגטי ובסיפור ההטרודיאגטי גם יחד. האירוניה האגרסיבית כלפי גומלידתא הופכת לאירוניה רפלקסיבית כלפי היצירה על עדיאל עמזה.

סיכום

הסיפור "עד עולם" מהתל בטיפוס ההיסטוריון המדעי המתייחס לנושא מחקר ברצינות אימתנית, התופש את מקורותיו הארכיאולוגיים כסמכותיים מכל בחינה והרואה את מסקנותיו כמדעיות ומבוססות בדומה לחוקי הפיסיקה של המציאות האמפירית. האירוניזציה של הטיפוס הזה, של נושא מחקר ושל תוצאות מחקרו, מגחיקים במידה לא מבוטלת את ההיסטוריוגרפיה ואת הפוזה המדעית שלה. בניגוד להיסטוריון, הרואה בכתובים שיקוף סמכותי וודאי של האמת ההיסטורית, מוצג המספר כמו שמודע לבידיוניות חומריו ואינו חושש להציגה גם כאשר הדבר עולה לו בעירעור האשליה האמנותית שיצר.

אך מעבר לכל אלה, עוסק הסיפור ביחס העדין והפרובלמאטי בין בידיון לעובדה, בין אשליה לוודאות, בין המלה למובנה, בין התפישה האנושית למציאות הנתפשת. התופעות המוזרות בסיפור, הן במישור הלשוני והן במישור הנראטיבי, אינן מהוות חלק מ"התחבאות מאחורי חומות של חידונים המשרתים מיתוס פרטי", אף אין בהן כדי לרמוז על מציאות היסטורית רחוקה או "על הסיטואציה הנואשת של זמננו".³⁸ התופעות הללו אינן מצביעות בהכרח על

37 שפיצר, שם.

38 קרצוויל, שם, עמ' 325.

תכנים שמעבר לעצמן, היסטוריים או אידאולוגיים, כי אם עליהן, גופן. אם נבקש לראות ביצירה משל דידאקטי או אלגוריה היסטוריוסופית, אזי אין ספק שההתחכמויות הלשוניות בה הן מיותרות בתכלית, כפי שאמנם סבור ברוך קורצויל. אך אם נתפוש את היצירה בראש ובראשונה כאובייקט אמנותי, העשוי מלים ומיבנים ספרותיים ולא רק תוכן יהודי, דתי או חילוני, אזי אין ספק שהמוזרות הלשונית והנראטיבית מהווה חלק אינטגרלי של המשמעות הכוללת של היצירה. אופן הסיפור. לפי תפישתנו, אינו מהווה אמצעי להצגת משמעות שמעבר לו; הצורה היא היא המשמעות.