

אבן־זהר, איתמר 1986. "הדיאלוג אצל גנסין ושאלת המודלים הרוסיים". בתוך **אורי ניסן גנסין: מחקרים ותעודות**. בעריכת דן מירון ודן לאור. ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 41–11.

איתמר אבן־זהר

הדיאלוג אצל גנסין ושאלת המודלים הרוסיים*

המאמר מנתח את הדיאלוג של גנסין בשני חתכים: הקומפוזיציה והסגנון. הדיאלוג, כאלמנט חסר בלשון העברית של התקופה, היה אחד הרכיבים הבעייתיים ביותר לספרות העברית. גנסין אימץ פתרונות שהציע כבר מנדלי, ושנתקבלו על־ידי בני־דורו האחרים (כגון ברנר), אך פיתח אותם וגיבש באמצעותם את שיטתו. בפתרונות אלה נעשה שימוש נרחב ברפרטואר האופציות של הפרוזה הרוסית במאה התשע־עשרה ובראשית המאה העשרים, ורק העמדתו של גנסין בהקשר של הספרות הרוסית ובזיקה אליה, מתוך הבנת חוקי־ההעברה לעברית, שופכת אור הן על מצבה המיוחד של הספרות העברית והן על דמותו המיוחדת של גנסין. מאמר זה הוא חלק ממחקר מסועף ומתמשך על העברית ביחסיה עם הרוסית והיידיש. מסקנותיו הן עדיין בגדר מסקנות־ביניים, מפני שעדיין לא נבדק הרובד של הפרוזה הרוסית שבשוליה הנידחים של הספרות הקאנונית. על־פי מסקנות־ביניים אלה עשה גנסין שימוש מרחיק לכת ברפרטואר הרוסי, אך לא אימץ שום מודל רוסי קיים בשלימותו הספציפית. אף־על־פי־כן, אפשרות לגילוי מודל כזה נשארת לפי שעה פתוחה. אין לגילויים אלה כל משמעות לגבי הערכה חיובית או שלילית של גנסין, אך אי־אפשר להתעלם ממיומנותו הספרותית, מכושר התימרון שלו בכפיפת מיגבלות מצב הלשון לאינטרסים של הטקסט הספרותי, ומהאפשרויות העשירות המגוונות שפתח בפני הספרות העברית תוך ניצול מירבי של הנסיבות בנות זמנו.

א. הדיאלוג כספרות העברית החדשה; חידושי 'שיטת מנדלי'

כתיבת דיאלוג בסיפור היתה (ועודנה) אחת הבעיות הקשות ביותר לסופרים העבריים מתקופת ההשכלה ואילך. בתחילת ההשכלה. הרחקת האירועים לתקופת המקרא איפשרה לקבל כטבעי דיאלוג העשוי על־פי חיקוי לשון

* כל מראי־המקומות והמובאות מכתבי גנסין הם לפי **כתבי גנסין 1982**, בעריכת ישראל זמורה ודן מירון, בהוצאת הקיבוץ המאוחד וספרית הפועלים.

המקרא. אך ברגע שנעו הסיפורים אל עבר זמנים אחרים, ובמיוחד אל עבר זמן ההווה של כתיבתם, אי־אפשר היה עוד לנמק את השימוש בדיאלוג המקראי והוא התחיל להידחק החוצה מן המרכז של הספרות אל עבר שוליה.¹ כמקומו נפתחו אופציות של שימוש מחודש ברבדים דיאכרוניים אחרים של העברית: כבר אצל יל"ג (בסיפוריו), אך במיוחד אצל מנדלי מוכר־ספרים, שנהוג לייחס לו את השימוש המאסיבי באופציות חילופיות למקראיות ואת עיבודה של לשון עברית סינטיטית חדשה ('הנוסח'). רבים עמדו על תכונותיה של לשון זו מבחינת אוצר־המלים הלא־מקראי שלה, אך נראה שלא נתנו כלל את הדעת על כך, שלא רק אוצר־המלים – ועל־כל־פנים לא רק כשהוא לעצמו – הוא שיצר את האופי החדש של חלקים מן הטקסט. בעיקר במה שנוגע לקטעי־השיחה, האופי החדש הזה מבוסס במידה רבה על היכולת של הקורא לממש את האלמנטים התחביריים (סדר המלים וההפסקים) במישור ריתמוס המשפט והאינטונאציה שלו באופן שאיפשר להרכיב עליהם תכונות של לשון אחרת – השפה המדוברת, יידיש.² כך, תוך הסתמכות על רכיבים של 'עברית אמיתית', הוכנסו באופן מחוכם ביותר פונקציות חדשות לגמרי אל תוך הלשון העברית, בלי שיהיה לה כוח לדחוק אותן החוצה כ'זרות'. הסיבות לא־ידידיות היו לפחות שתיים: (א) הדברים אמורים בגיזרה שהיתה בעברית חסרה, כלומר שחסר היה בה למעשה מצאי כלשהו של רכיבים או של דפוסים ממוסדים של לשון מדוברת. שום מסורת יהודית ממסורות הקריאה־בקול לא יכלה לשמר תכונות ריתמו־אינטונאציוניות של העברית מהזמן שהיתה שפה מדוברת; (ב) בדרך כלל, נמוכה מאוד המודעות לתכונות ולדפוסים ריתמו־אינטונאציוניים בכל לשון. תחום זה כולו, אף שהוא אחד מסימני־ההיכר הייחודיים של כל לשון חיה, אין לו מעמד ממוסד לגבי דוברי־הלשון היכול להשתוות מבחינת העוצמה

1. שוליים אלה היו בעיקר הספרות המתורגמת והספרות לילדים, המתורגמת והמקורית. בגזרות אלה של הספרות נשתמרו עקרונות ופריטים של הדיאלוג 'המקראי' עד זמן מאוחר למדי: לפחות עד לסוף שנות החמישים בישראל. על בעיית מעמדן של הספרות לילדים והספרות המתורגמת ברב־מערכת של הספרות, ראה: א. אבן־זהר, 'הספרות העברית הישראלית: מודל היסטורי', הספרות, כרך ד (1973), חוברת 3, עמ' 427-440; הנ"ל, 'היחסים בין מערכות ראשוניות למישויות ברב־מערכת של הספרות', הספרות, 17 (1974), עמ' 45-49; הנ"ל, 'מעמדה של הספרות המתורגמת בתוך הרב־מערכת של הספרות', הספרות, 25 (1977), עמ' 40-44; Zohar Shavit 'Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem'. *Poetics Today*, vol II (1981), No 4, pp. 171-180.

הנורמטיבית לתחום הדקדוק או המילון. לפיכך, לקורא העברי לא היו 'אוזניים' לשמוע דפוסים ריתמו־אינטונאציוניים כ'לא־עבריים', כי הוא לא שמע מעולם דפוסים 'עבריים' ולא היה מודע לכך שלא שמע אותם או שהוא שומע 'אחרים' במקומם. כל זמן שהאלמנטים הדקדוקיים והלקסיקאליים ומיקרו־צירופיהם נראו כבלתי־פוגעים בתקן, התקבל המבע כעברי. צירופים גדולים יותר (ברמת משפט ויותר) לא נתפסו כקאטיגוריה רלבאנטית לנורמות של התקן. על רקע זה, שיטת ההעברה הריתמו־אינטונאציונית של מנדלי היתה בדיעבד חילוץ הלשון העברית ממבוי־סתום ופתיחת אפשרויות חדשות ורעננות בפניה. בבת־אחת הועברה הספרות העברית ממצב של פעילות תרבותית שכוחה יפה, לכאורה, רק למליצה ולהתרפקות רומאנטית על העבר, אל מצב שתהיה מסוגלת להתמודד בו ביעילות עם המציאות של ההווה; ממצב שבו יכלה לשרת רק גיזרה צרה של החיים למצב שבו עשויה היתה גיזרה זו ללכת ולהתרחב.

ב. יידיש לעומת עברית ויחסן לרוסית

שיטת מנדלי הפכה עד מהרה למודל יצרני בלשון הספרות העברית, כלומר: נתפסה כמכלול של עקרונות מעשיים (או הנחיות) בחיבור דיאלוגים, בצד שורה

2. והנה דוגמאות אחדות ממסעות בנימין השלישי (כל כתבי מו"ס. דביר, תל־אביב תרפ"ט, ספר ראשון): (1) – ניזון, במה אני ניזון, למשל? הבל הבלים! יש אלהים, אומר אני לך, למשל, היושב וזן את כל בריותיו בטובו הגדול. מזון לא חסר ואל יחסר לנו, אומר אני לך, 'למשל' (עמ' קל); (יש לזכור, שצריך לקרוא את הטקסט בהברה האשכנזית, ויש להניח, שהמלים העבריות שגם נתקבלו ביידיש בוטאו לפי הגייתן ביידיש ולא בהברה האשכנזית הקאנונית. 'למשל' בוודאי נקראה [או 'נשמעה באוזן הפנימית'] [lemošl] או [lemušl] ולא [lemošol]. 'גדול' בוודאי [godl/gudl] ולא [godojl]; על שיטת־הסימון ראה הערה 11 להלן.) (2) – רצונך במהרה, יהא במהרה. מאי אכפת לך? (קמג); (3) – כך, כך, רחמיא, הכל שם. [...] אדרבה, סנדריל, אמור בעצמך, בהן־יהודי שלך, באם שיבא השונא, חס ושלום, כלום תהא ביד שני פולימיסטים כמותנו לעמוד כנגדו? ואם גם אלף פעמים תאמר לו: ברח דודי, ובאם לאו הריני יורה ועושה חזיונים – פוי, פוי! כלום ישמע לך? אדרבה, הוא עוד יתפוש בך, ומאושר תהיה אם תתמלט בעוד שניך. האמין לי, סנדריל, כפי שאני רואה הרי אני ואתה שנינו מיותרים אנו כאן, והם בעצמם מתאווים בלבם להפטר ממנו. [...] (קצג).

ארוכה של קאלקים (תירגומי שאילה) מסוגים אחרים.³ הדברים אינם אמורים בסימולאציה בלתי-מסוגנת של יידיש מזרחית מדוברת והעברתה לעברית. אפילו במקרה של מנדלייב-ביידיש לא יהיה זה תיאור מדויק. אמנם, בניגוד לעברית, יידיש היתה שפה חיה מדוברת (ואף בעלת ואריאנטים אחרים), אבל רחוקה היתה ממצב של תיקנין (סטאנדארטיזאציה), ויותר מזה: טכניקות לסימולאציה ספרותית מסוגנת בקושי היו קיימות בה.⁴ לעומת זאת, עקרונות לחיבור דיאלוג, הרכבו, תכונותיו והפונקציות שלו בשביל מישורים אחרים של הטקסט (קומפוזיציה, עלייה, גיבורים, תימאטיקה) כבר היו מעובדים וממוסדים בספרות השכנה הזמינה ביותר למנדלי – הספרות הרוסית. כמובן, הצורך בדיאלוג ספרותי ביידיש היה רק חלק ממכלול של צרכים ספרותיים-טקסטואליים, שהיה הכרח לממש אותם במהירות באמצעים זמינים כלשהם.⁵ אבל השימוש במבני-הדיאלוג הרוסיים בשביל יידיש אולי היה אפילו נוח במיוחד בהשוואה לשאר התחומים של הטקסט, מפני שחלק מן התכונות של הלשון הרוסית, שהועברו בהליכי סימולאציה מסוגנת ללשון הספרות הרוסית, היה חופף בדיעבד במידה רבה לתכונות סלאביות שונות, שכבר נקלטו והתאזרחו בתוך היידיש המזרחית המדוברת (במיוחד במחוזות פודוליה ווהלין ובהדרגה גם במחוזות החדשים של אוקראינה) כתוצאה מתהליך ההתערבות (אינטרפרנציה) שחל בין הסלאבית ליידיש בטריטוריות הסלאביות מזה מאות שנים אחדות.⁶ כך נתאפשר למנדלי-ביידיש לעשות שימוש מאסיבי

3. על הקאלק בלשון הספרות העברית, ראה: א. אבן-זהר, 'לבירור מהותה ותפקודה של לשון הספרות היפה בדיגלוסיה', *הספרות*, כרך ב (1970), חוברת 2, עמ' 286-303.

4. רק בגישות תמימות ללשון הספרות נמצא את התפיסה כאילו היא בנויה על רישום ישיר, או מסוגן כלשהו, של לשונו האוטנטית ו'הטבעית' של הסופר. בפועל אין הדברים כך: עוצמתם של הדפוסים הספרותיים חזקה בדרך כלל בהרבה משפתו ה'טבעית' של סופר. על בעיות 'מסירת' לשון אוטנטית' בספרות, ראה: א. אבן-זהר וח. שמרוק, 'לשון אוטנטית, מסירת דיבור אוטנטית: עברית ויידיש', *הספרות* 30-31 (1981), עמ' 82-87.

5. על המושג 'צורך' כהקשר זה, ראה: I. Even-Zohar, 'Interference in Dependent Literary Polysystems', *Proceedings of the 8th Congress of the ICLA, Budapest 1976*, Budapest & Stuttgart 1981, pp., 617-622.

6. על השאלה אם הסלאביזאציה של יידיש היא תוצאה של התערבות (אינטרפרנציה) מאסיבית או של פעולת סובסטרט סלאבי קדום, ראה: I. Even-Zohar, 'Russian and Hebrew: The case of a Dependent Polysystem', *Papers in Historical Poetics*, Porter Institute, Tel-Aviv 1978, p. 63.

במודלים רוסיים ספרותיים בלי ליצור בכך, כנראה, אפקט של זרות. ושוב: אין הכוונה לכך שהדיאלוג בידיש לא היה סימולאציה מסוגנת (או לפחות נסיון לסימולאציה כזאת) של לשון-דיבור יידיש, אלא טענתי היא שסימולאציה זו היתה מתונכת על-ידי מודלים רוסיים, כלומר: השתמשה בעקרונות הסימולאציה-יה המסוגנת בלשון הספרות הרוסית. לכן, אף כי אפשר לומר שנעשה כאן סיגנון כפול (אל הרוסית המסוגנת ואל היידיש החיה), יכול היה בכל זאת הדיאלוג להיתפס כמסירה של לשון אותנטית חיה.

לא כן היה המצב בעברית. אי-אפשר היה לתפוס את הקאלק כלשון 'אותנטית', אלא רק כמשחק מוצלח ב'נדמה לי', כלומר: כסיגנון מוצלח המשקף באופן מתוחכם לשון אותנטית, שהיא בפירוש לשון אחרת ולא הלשון הנכתבת עצמה, כלומר: לא עברית. יתר-על-כן, הכפילות, שנפתח לה פתח בתוך היידיש, היתה בעברית אף חזקה יותר בגלל המעמד הבסיסי של 'לשון מדומה', שהיה כהכרח ללשון הדיאלוגים בעברית. ועוד: בדיוק כפי שספרות יידיש השתמשה ברוסית כמאגר הזמין ביותר של אופציות ספרותיות, כך השתמשה בה בהדרגה גם הספרות העברית, בתהליך המעבר של מרכזה מגרמניה-פרוסיה לרוסיה הצארית. באותה מידה שהדיאלוג העברי ב'שיטת מנדלי' נראה לפעמים כהמשך מוצלח של הקאלק ליידיש, כן אינו לעתים קרובות אלא קאלק ספרותי בעברית לדיאלוג ספרותי רוסי. במקום שבולטות יותר תכונות הקאלק ליידיש (כגון ברבים מסיפורי ברנר), או שבולטות יותר תכונות הדיאלוג הספרותי הרוסי (כגון ברוב סיפורי גנסין המאוחרים לפחות), אפשר אפילו לשחק בהצלחה את משחק-החידה הנקרא 'באיזו שפה דיברו באמת גיבורי הסיפור'.⁷ ברור הדבר, כי בלי הידיעה וההתמצאות של הקורא העברי בקונוונציות של הספרות הזרה (הרוסית), לא היה צפוי שיוכל לעמוד על טיבם של רכים ממרכיבי הטקסט, ובכלל זה של הדיאלוג העברי והפונקציות שלו. הבנה זו, יכולת זו לפיענוח מיידי, היתה בגדר נתון, שכל הפעילים בתרבות העברית-יהודית לא רק הכירו

7. שאלה זו אינה אזוטריה, ואינה מיוחדת לספרות העברית בלבד. גם על רבים מגיבוריהם של הסופרים הרוסים במאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה אפשר לשאול באיזו לשון בעצם הם דיברו. לא תמיד טורחים פושקין וטולסטוי למשל לרשום את שפת המקור, למרות נכונותם למשחק מרחיק-לכת ברישום הצרפתי. אך אין ספק, שחלק מן הרפליקות הכתובות רוסית מייצגות למעשה דיבור בשפה אחרת, בעיקר צרפתית. למשל, חלק משיחותיהם של אנדריי בולקונסקי ופירר קוזאחוב התנהלו בצרפתית, אף-על-פי שהן רשומות ברוסית, דבר הניתן להילמד מתכונותיה של הרוסית המושמעת בפה.

הדיאלוג אצל גנסי

אותו, אלא גם הביאו אותו בחשבון ועשו בו שימוש פעיל, מי הרבה ומי מעט. לא כך הקורא הישראלי בן־זמננו. קורא זה יכול אמנם לזהות במדויק חלק מן התכונות, בזכות ההסתגלות לקריאת טקסטים כאלה ומפני שחלק מן הרכיבים כבר התמסד ברפרטואר העברי כאופן שאינו מצריך הבהרות. אבל עדיין קיים חלק לא־מבוטל, שאינו פתוח בפני הקורא בן־זמננו, ולא מעטים הם המקרים, כתוצאה מכך, של הבנה נאיבית ואפילו מגוחכת (גם מצד קוראים מקצועיים: מבקרים ופרשנים), הנובעת בעיקר־של־דבר מההתעלמות מתנאי קיומה המיוחדים של הספרות העברית בדורות האחרונים.

ג. גנסי בהקשר הרוסי

אורי ניסן גנסי הוא אחד הסופרים העברים שעשו שימוש נרחב באופציות שפתח מנדלי בפני העברית, פיתח אותן והלך בדרכים משלו בעיבוד מודלים סיפוריים עבריים על־ידי שימוש ברפרטואר הרוסי והאירופי הכללי. אין ספק, שהוא היה מקור־הסתמכות ותקדים חשוב בפיתוח דרכים לטיפול חדש בלשון התרגום מרוסית, שונה ממה שהיה מקובל בזמנו, דרכים שאומצו בעיקר על־ידי שלונסקי וההולכים בעקבותיו. גם עקרונות ופריטים ספרותיים מסוימים שאימץ אותם 'דור הפלמ"ח' באו ממנו, אם כי בתערובת עם מקורות אחרים (כגון הפרוזה המתורגמת של שלונסקי וחבריו). אף־על־פי־כן נתפס גנסי כאזוטרי ובתוך הספרות העברית כשליעצמה אין ספק שיש בתפיסה זו מן הצדק. אבל אזוטריות זו של גנסי, יחידאיותו, אלמנטים תמוהים ביצירתו, זרויותו הסגנונית, גיבוריו הדיקאדנטיים ורפי־הכוח, תיאורי הטבע שלו, הצחוקים והצחקוקים של גיבוריו וגיבורותיו – כל אלה, ורבים אחרים, מקבלים מימד שונה לגמרי כשהם מועמדים בהקשר של הספרות הרוסית. בהקשר הזה הופך גנסי להיות 'בעל שורשים', מעוגן היטב במסורת ספרותית עניפה, וכתוצאה מזה אולי גם 'מובן' יותר. הוא מתגלה כיליד־אופנות ובן־זמנו לא פחות מאשר כמבטא את צער העולם הפרטי של עצמו.

המחקר ההשוואתי־היסטורי הקלאסי בתחום הספרות (המכונה בדרך כלל 'ספרות השוואתית/מושווית') נטה לעסוק בטקסטים ולא במודלים, בסופרים **אינדיבידואליים** ולא **במיכאניזמים** היסטוריים של ספרות־כמכלול, במרכז של הספרות **הקאנונית** בלבד, ולא בספרות ה**לא־קאנונית** או אפילו לא בשולי הספרות הקאנונית. כתוצאה מהרגלים אלה, לעתים לא נחשפו קשרים בין ספרויות, קשרים שהיתה להם השפעה מכרעת על התפתחותן ואופיין. קשרים בין תרבויות בכלל, ובין ספרויות בפרט, אינם מתקיימים באופן כה גלוי ופשוט,

ולא תמיד הסופרים הבולטים והמרכזיים הם המקור הישיר לתכונות המתקבלות בספרות היעד (הספרות השואלת והמאמצת). לעתים קרובות יותר מתרחש התעביר (transfer) של המודלים בקלות רבה יותר דווקא מסופרים פחות ידועים, שלא זכו למעמד קאנוני מרכזי, ואולי נשכחו לאחר זמנם, אף־על־פי שהיו פופולאריים יותר בזמנם, אולי מפני שהמודלים שהשתמשו בהם היו פחות מורכבים ויותר 'קלים לעיכול'. הצבעתו של שמרוק במאמרו 'הקריאה לנביא'⁸ על זיקתו של ביאליק בשירי הזעם והנבואה שלו אל המשורר הרוסי־יהודי נאדסון – משורר שנשכח בינתיים כמעט כליל, אבל היה מפורסם ופופולארי בזמנו – היא בהחלט בגדר 'מציאה מוצלחת'. אף־על־פייכן, לא בכל מקרה נופלת לידי של החוקר מציאה מוצלחת כזאת. אלא שההנחה על אפשרות קיומן של זיקות מסוג זה כבר הפכה בפואטיקה ההיסטורית להיפותיזה מחקרית שאי־אפשר בלעדיה.⁸ ואמנם, בדיקת יצירותיהם של סופרים רוסיים שאינם שייכים לגווארדיה הראשונה של הספרות הרוסית במאה התשע־עשרה ובראשית המאה העשרים הראתה את חשיבותם לגבי הבנת תופעות רבות במודל הגנסיני: לא טולסטוי, דוסטויבסקי או אפילו טורגנייב, אלא דווקא גלב אוספנסקי, וסבולוד גארשין, 'ליאוניד אנדרייב', אלקסנדר קופרין, מיכאיל ארציבאש'ב, אבל גם גורקי, צ'כוב ואיוואן בונין. אחדים מהסופרים הנזכרים, ובראשם אנדרייב, היו מן הנקראים והפופולאריים ביותר בזמנם, וכנראה גם מן המוכרים והאהודים ביותר על האינטליגנציה היהודית הצעירה בעריה־השדה של תחום־המושב. אך יש להניח, שזוהי עדיין רשימה חלקית בלבד.

במכלול האספקטים הפועלים במודל הגנסיני בזיקה אל הספרות הרוסית, הדיאלוג הוא אחד הצמתים המרכזיים והמעניינים. בעייתיות הדיאלוג העברי כפי שתוארה לעיל מצד אחד, ובליתותו של הדיאלוג בטקסט סיפורי מצד אחר, הופכים אותו למעניין־לבדיקה לא רק בתור אספקט ספרותי כללי, אלא גם כמתאר ספציפי לדרכו הספרותית של גנסיין. בדיקה נסיונית כזאת תיעשה בדפים הבאים, בהסתמך על ארבעת סיפוריו המאוחרים של גנסיין: 'הצדה' (1905), 'בינתיים' (1906), 'בטרם' (1910), ו'אצל' (1912-1913); פורסם לאחר מות גנסיין).

8. חנא שמרוק, 'הקריאה לנביא: שניאור, ביאליק, פרץ ונאדסון', **הספרות**, כרך ב (1970), חוברת 1, עמ' 241-244.

*8. סיכום עקרוני של תהליכי המגעים בין ספרויות ראה: א. אבן־זהר, 'אינטר־פרנציה ספרותית', **הספרות**, 33 (1984), עמ' 140-142.

אפשר להתבונן בדיאלוג בשני אספקטים: קומפוזיציוני וסגנוני. (א) **באספקט הקומפוזיציוני** מרכז העניין הוא מקומו של הדיאלוג בטקסט השלם: היחסים בין הרפליקות הבודדות, והיחסים בין קבוצת-רפליקות הן לקבוצת-רפליקות אחרות לחלקי-טקסט שאינם דיאלוג אלא קטעי-סיפּר (נאראציה). יחסים אלה מתבטאים בעיקר בדרכי שירשור-הרפליקות ובתכונות הקישוריות (קוהרנטיות) של הרפליקות ביחס לטקסט. בדיאלוג הרגיל והמוכר בפרוזה הסיפורית, שהוא המשכו ההיסטורי ובן-זוגו של הדיאלוג במחזה, הרפליקות משורשרות בסדירות, מתלווים אליהן משפטים נלווים (כגון 'xxx-', קרא פלוני ונד בראשו'), והמעבר מהן לחלקי-טקסט אחרים נעשה בדרכים מקושרות מיצרנות (כגון באמצעות מלים כמו 'ואחרי-כן', 'ואז') או על-ידי ביטויים אחרים של ההמשכיות החלל-זמנית (כגון [משפט הבא לאחר רפליקה:]*'פלוני השתתק. מעל לראשו זהרו השמיים באור מסנוור [...]'). כמובן, דרגת ההדיקות של השירשור משתנה בהתאם למודל המועדף. בדיאלוג הסימטרי (בנוסח השאלה-ותשובה), ההדיקות גבוהה יותר מאשר בנסיגנות שנעשו בסיפור הריאליסטי לחרוג ממנו וליצור שיחה טבעית.⁹ (ב) באספקט הסגנוני מרכז העניין הוא

9. הנה דוגמה אקראית לדיאלוג משורשר:

למחר בבוקר שתו בעל-הבית והאורח טה בגן תחת אלון זקן.

– מאַסטרֹו! – אמר לברצקי בין יתר דבריו – בקרוב יהיה עליך לחבר שיר-ההילה.

– לאיזה מקרה?

– למקרה חתונת מר פנשין וליזה. הראית, איך חיזר אתמול אחריה? כנראה הולך הדבר ומתקדם.

– הדבר הזה לא יקום! – קרא לם.

– מפני מה?

– מפני שלא ייתכן. אמנם, – הוסיף אחרי חכותו מעט, – הכל אפשר שיהיה. בפרט, כאן, אצלכם, ברוסיה.

– את רוסיה נניח נא לעת-עתה. אולם מה הוא הרע, שאתה מוצא בנישואים האלה?

– הכל הוא רע, הכל, ליזבטה מיכאילובנה היא עלמה כשרה, רצינית, בעלת רגשות נעלים, והוא... הוא בקיצור, די-לִי-טאנט.

א. טורגנייב, ק נ א צ י ל י ם, תירגם ל. חזן, שטיבל, ורשה תרפ"ד-1924).

קטע דיאלוג זה משורשר כמעט באופן קלאסי: אלמנט א ברפליקה 1 גורר אלמנט א ברפליקה 2

וכו' (לאיזה מקרה ← למקרה חתונת || הולך הדבר ומתקדם ← הדבר לא יקום | מפני מה ←

מפני שלא || ברוסיה ← את רוסיה נניח || מה הוא הרע ← הכל הוא רע ||. הרפליקות מאורגנות

בנוסח השאלה-והתשובה, באופן קוהרנטי, וכך נבנית סצינה המקדמת את העלילה.

במיקרו־מיבנה של הרפליקות: מכלול תכונותיהן הלשוניות־סגנוניות, כגון אוצר־המלים, התחביר (ובכלל זה הריתמוס והאינטונאציה), הדקדוק. במידה שמותר להכליל הכללות על ספרות כה מסועפת וכה מגוונת כספרות הרוסית של המאה התשע־עשרה, נראה שאצל רוב־הפרוזאיקנים הרוסים המרכזיים והפחות־מרכזיים, הקומפוזיציה של הדיאלוג היא מן הטיפוס הרגיל, בסירוג עם ואריאציות אחרות. לעומת זאת, לא תמיד מצטיינת הרפליקה הבודדת במיבנה של משפט מוגמר, שלם מבחינת האינפורמאציה ובנוי־ההלכה מבחינת התקנים התחביריים של לשון־הכתב. מאז ומעולם היתה לסופר הרוסי אוזן קשבת ללשון המדוברת, ואפילו קלאסיציסטים כבר הכניסו אלמנטים של 'לשון טבעית' לרפליקות שלהם. כידוע, התהזקה מגמה זו מאז פושקין. במקרים שהשימוש בה היה חזק ושיטתי, נוצרה סימולאציה מרחיקת־לכת (לפעמים רק אִי־סימולאציה) ללשון המדוברת ברמת הרפליקה הבודדת. מלבד הכנסת אלמנטים מאוצר־המלים הלא־ספרותי או טכניקות אחרות של חיקוי פוניטי,¹⁰ בולטים שני עקרונות בסיסיים, המאפיינים את התנהגות הרפליקות הרוסיות לפחות מזמנו של פושקין ואילך:

(א) קפ"רים (קשרים פראגמטיים ריקים), שבמחסן של הלשון הרוסית וברפרטואר האופציות של לשון הספרות הרוסית פותחו במידה גבוהה. (בטקסטים העבריים שאימצו פריטים רוסיים, וכן בתרגומים מרוסית לעברית, שכיהים קפ"רים כגון: 'ו', 'הנה', 'וכי', 'בכך', 'ובכך', 'משמע', 'ואפילו' 'נו'; וראה מאמרי – "קפ"רים רוסיים בלשון הספרות העברית"¹¹). הקפ"רים, מלבד

10. בחיקוי הפוניטי, ברמת המלה והמשפט, התגבשו ברפרטואר הרוסי (בחלקו תוך שאילת רכיבים מספרויות אירופיות אחרות) שורה של רכיבים קונונצינאליים. למשל: כתיבה 'ג' בתוספת גרש (g') לסימון הביצוע 'הגרונ' (להבדיל מהביצוע בקצה הלשון) של /r/ (תופעה יוצאת־דופן ברוסית); רישום משיכת ההברות, טונים מסוימים או הארכת־הברות גרידא על־ידי פירוק המלה להברותיה במקפים (bra-at, zav-y); רישום 'מ' בראש מיליות־פתיחה של מבעים לציון 'התחלת דיבור ממצב של שפתיים סגורות' (m-da, m-nu), ועוד. בדפים הבאים נשתמש לרישום בסימנים המקובלים הבאים: ' ' יסמנו גראפמה (אות כתובה); [] יסמנו ערך פוניטי (הצלילים כפי שהם מבוזעים); / / – ערך פונולוגי (פונימות). לפיכך: 'ר' פירושה האות 'ר'; [r] הוא ביצועה בקצה הלשון (לפי הרישום הבינלאומי המקובל); [g] הוא ביצועה 'הגרונ'; /r/ הוא הפנימה, בלי להתייחס בהכרח לערכה הפוניטי (למשל: בערבית הצליל [r] הוא פונימה נפרדת מהצליל [g]), ועל־כן אינו הפנימה /r/ אלא שתי פונימות – /r/ ו־/g/. בעברית בת־זמננו, שני הצלילים האלה, ואפילו ואריאנטים אחרים, כולם מהווים ביצועים שונים של פונימה אחת – /r/).

I. Even-Zohar, "Russian Vpc's in Hebrew Literary Language", *Slavica* .11 *Hierosolymitana*. V-VI, The Magnes Press 1981, pp. 413-417.

הדיאלוג אצל גנסיין

הפונקציות השונות שהם ממלאים באיפיון הגיבורים בבניית מצבים ובארגון סגמנטים, הם גם מסייעים לשבור את האופי של לשון-הכתב של הרפליקה. די היה להכניס שמ קפ"רים ברפליקה המסוגנת בלשון-כתב מובהקת, וכבר השתנה הרכבה הריתמי-אינטונאציוני ינוצרה סימולאציה חלקית-לפחות אל לשון מדוברת חיה.

קאטיגוריה ספציפית של קפ"רים, הן מבחינת הצורה והן מבחינת הפונקציה, היא הצלילים האונומאטופיאיים השונים: מצמוץ (מצ) צקצוק (טסס, טץ), יריקה (פו, טפו), המהום (...), היסוס (א-א), צחוק וצחקוק (חה-חה-חה, חי-חי-חי, חא-חא-חא), נשיפת אויר סתמית (חה, חה-חה, חא), גניחות (אח, אָח), מורת-רוח (טק, פו) ואחרים (אה, אהא, פס, פש, קש, קמי, טראַח, פָּרָר) ועוד רבים. (רוב הדוגמאות לקוחות מצ'כוב, המשתמש בהם במידה ניכרת, אך הן מאפיינות את רוב הסופרים הרוסיים במידה זו או אחרת.)

(ב) קיטוע והפסק. בדיוק כפי שקפ"רים מתפקדים בלשון מדוברת כלשהי גם כדי למלא בחומר מילולי רווחי-זמן ריקים, כן גם מצטיינת לשון כזאת במספר רב של משפטים אליפטיים, בקיטועים ובהפסקים (פאוזות), כלומר רווחי-זמן הריקים מחומר מילולי. בפרוזה הרוסית, האליפסיס, הקיטוע וההפסק מסומנים בדרך כלל באופן קונונציונאלי בשלוש נקודות (...). במידה רבה בניגוד לרוב הספרויות האירופיות האחרות, עשתה הפרוזה הרוסית שימוש מרחיק-לכת בעיקרון בסיסי אוניברסאלי זה, עד כדי כך שמיבנים קטועים-הפסקיים אלה הפכו כמעט לסימן-היכר של הרוסית (ולבעיה כבדה, לרוב מתרגמיה לכל השפות האירופיות האחרות, שלא פיתחו מודלים דומים). שיטה זו אולי איפשרה לשבור אף באופן דראסטי יותר מאשר שיטת הקפ"רים את אופי לשון-הכתב של הרפליקות.

ה. גנסיין: הקומפוזיציה של הדיאלוג

עקרונות הקומפוזיציה של הדיאלוג אצל גנסיין, אף-על-פי שהם לקוחים מהרפרטואר הרוסי, מופעלים בפרוזה שלו באופן שונה. לעתים רחוקות מופיעות אצל גנסיין קבוצות-רפליקות הבונות סצינות רצופות וקוהרנטיות באופן המקובל, בעקרון, על הסופרים הרוסיים. קבוצות-הרפליקות אצל גנסיין, גם כשהן קרובות ליצור דיאלוג בונה-סצינה, אינן מקושרות ביניהן במישרין. בולטת בייחודה, בניגוד לקבוצות-הרפליקות, ההופעה של רפליקות יחידות, המוכנסות באמצע קטעי-סיפור. בשני המקרים (קבוצות-הרפליקות והרפליקות היחידות) נסוג הטקסט מהר מן הרפליקות לדרכי-מסירה אחרות: סיפור ומונולוג

פנימי (לרבות מבע משולב). כתוצאה מזה, שיעור הרפליקות בטקסט הגנסיני נמוך בממוצע בהרבה מהרווח אצל המספרים הרוסים, ואף אצל מספרים עבריים אחרים בני-דורו. למשל: ממוצע הרפליקות לעמוד בארבעת הסיפורים של גנסינ הנדונים כאן הוא 2.19, לעומת ממוצע של בין 3.5 ל-5 אצל שורה של מספרים רוסים, או 3.22 אצל ברנר.¹² עובדה זו אינה הופכת את הסיפור של גנסינ למחזיק שיעור נמוך של חומר דיבורי, מפני שכנגד כמות הדיאלוג יש כמות מקבילה של מונולוג פנימי, וזהה מבחינת הרכבו הסגנוני לדיאלוג. עם זאת, זהות-הרכב זו, ככל שהיא גורמת לטשטוש ההבדלים בין 'דיבור חיצוני' ל'דיבור פנימי' (מה שמתיישב כמובן, יפה עם האסתיטיקה האימפרסיוניסטית), אינה הופכת אותם זהים מבחינה פונקציונאלית. אך אפשר לומר שחלק הגון מן הפונקציות, שבמודל הרוסי הרגיל הן מוטלות בדרך כלל על גיזרת-הדיאלוג, מועבר אצל גנסינ אל קטעי-הסיפור ואל המונולוגים הפנימיים.

העברה זו של פונקציות אינה תכונה של שיעורי-כמויות גרידא, אלא יש לה תוצאות באופיין של הרפליקות, כל אחת לחוד וכדיאלוג. גם כשהרפליקות מופיעות בקבוצות המתקרבות באופיין לדיאלוג מקושר, וקל וחומר כשהן מופיעות יחידות, אין הן נסיון לרישום שלם של שיחה או אפילו של קטעי-שיחה. הן בנויות על העקרון של 'מסירת טון הדיבור' יותר מאשר על העקרון של

12. הממוצעים חושבו על-סמך בדיקה של לפחות 100 עמודים מקריים רציפים. אצל אחדים בדקתי מידגמים קטנים נוספים. ברור, ש'ממוצע' כזה אינו מלמד על הספציפיות של טקסטים אלה או אחרים, אלא רק על העדפות כלליות של הסופר, על עקרון בסיסי בתחום הנוהג המקובל עליו לגבי מקומן ותפקידן של רפליקות בסיפור. למספרים הספציפיים אין כל משמעות כשלעצמם, אלא רק כציינים (אינדיקטורים) לנורמות, הנרמזות רק באופן השוואתי. והנה מימצאים אחדים (מראי-המקום ומספרי העמודים שנבדקו – בתחתית ההערה): דוסטויבסקי (החטא ועונשו) – 4.9; אוספנסקי (סיפורים שונים) – 5; גארשין (סיפורים שונים) – 4; צ'כוב (סיפורים שונים) – 4.35; אנדרייב (סיפורים שונים) – 3.9; בוגין (סיפורים שונים) – 5; קופרין (סיפורים שונים) – 3.5. הממוצעים בסיפורים השונים של גנסינ הם: 'הצדה' – 1.1; 'בינותיים' – 3.13; 'בטרם' – 2.33; 'אצל' – 2.1 (לעומת הרצפים בסיפורים השונים אצל צ'כוב – 3.85, 4.21, 4.58, ואצל קופרין – 3.42, 3.16, 4.3, אך אצל שניהם נמצאו גם רצפים סוטים בהרבה; אצל צ'כוב – 7.5, ואצל קופרין – 2.1). בסיפורי ברנר נמצאו הממוצעים הבאים: 'בחרף' – 3.34; 'מסביב לנקודה' – 2.77; 'מא' – 'מ' – 3.36, והממוצע הכללי – 3.22, שיעור העולה על זה של גנסינ אך הנופל עדיין מרוב הסופרים הרוסים.

להלן מראי-המקום והעמודים שנבדקו:

כל כתבי יוסף חיים ברנר, שטיבל, תל אביב תרצ"ז, כרך א: 'בחרף', עמ' 101 – 107; 'מסביב לנקודה', עמ' 131 – 232, 'מא' עד מ' (כל הסיפור), עמ' 237–305.

'מסירת הדיבור', כאילו היה המספר מצותת בחשאי, ממרחק כלשהו, לשיחות הזולת, בלי שיעלה בידו תמיד לקלוט אלא קטעים מן המדובר. אופי זה, המתיישב גם הוא יפה עם האסתיטיקה האימפרסיוניסטית, מכריע כמובן לגבי שורה של החלטות ספציפיות במישור הסגנוני של הרפליקה הבודדת (ועל כך להלן, 6 ואילך). מן האספקט הקומפוזיציוני, נושא דיוננו כאן, עקרון זה מבהיר את התופעה, שהרפליקות הבודדות משוחררות יחסית מאילווצים של קישוריות חלל-זמנית. טבעי אפוא, שלא יופיעו בגושים גדולים או רציפים, ושיהיו רווחים ביניהן.

1. הרפליקה היחידה

נראה, שהרפליקה היחידה מייחדת את סיפורי גנסין אף יותר מאשר אופיין המיוחד של קבוצת-הרפליקות. ברור, שיש לרפליקה כזאת תפקיד לשבור את המונוטוניות, או את המונוליטיות, של גושי-סיפר גדולים. כמו-כן ברור, שהן משמשות ל'המחזה' של אלמנטים הנזכרים בקטעי-הסיפר הקודמים להופעתן. פחות ברורה ושקופה היא פונקציה נוספת, שמבחינה קומפוזיציונית נראית דווקא מכרעת יותר, ושהפכה אצל גנסין לעקרון מיבני שיטתי, לרכיב מרכזי במודל הסיפורי שלו בכלל. פונקציה זו היא ארגונית; אלמנט בהנדסת הטקסט, אותה קונסטרוקציה (במובן המקובל בהנדסה) הכרחית, שבלעדיה לא יכול הסופר (או כל כותב של כל טקסט שהוא) לעשות את הפעולות האלמנטאריות של בניית טקסט, לשרשר את איברי הטקסט: לחבר משפט למשפט ופיסקה לפיסקה באופן המתאים לנורמות מקובלות. הרפליקות היחידות מנוצלות בטקסט של גנסין לצורך קידום הטקסט, לצורך שירשור סגמנט מסגמנט קודם והעברה 'אלגאנטית' מזה לזה. הרפליקה היחידה מופיעה בשכיחות (לפעמים בתוספת משפט סוגר) כאלמנט סיום לקטע-סיפר כלשהו הקודם לה, כשהיא מדגימה פריט כלשהו מן הפריטים הנזכרים בתוכו. אלמנטים מסיימי-סגמנטים הם פריט סטאנדארטי במודלים השונים של הסגמנטאציה הטקסטואלית

[המשך הערה 12 מהעמוד הקודם]

F.M. Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie, Polnoe Sob. Soč.*, Nauka, Moskva 1973, vol. VI, pp. 3-106; G.I. Uspenskij, *Razoren'e/Očerki i rasskazy, Sob. Soč.*, Goslitizdat, Moskva 1955, vol. 2, pp. 98-199; Vs. Garšin, *Rasskazy*, it.Fond, S.-Peterburg, 1909, pp. 111-213; A. Čexov, *Rasskazy 1886, Sob.Soč.*, Goslitizdat, Moskva 1955, vol. VI, pp. 166-179, 215-315, 466-510; 210-214; L. Andreev, *Povesti i rasskazy v dvux tomax*, Xud. Lit, Moskva, 1971, vol. I, pp. 47-148.; I.A. Bunin, *Povesti i rasskazy 1890-1909, Sob.Soč.*, Xud. Lit., Moskva 1965, vol. I, pp. 7-108; A.I. Kuprin, *Sočinenija*. Goslitizdat, Moskva 1953, vol. I. pp. 112-220, 275-305.

בספרות האירופית, והרוסית בכלל זה. בפרוזה של המאה התשע־עשרה שרדה בדרך כלל הנורמה, פרי התפתחות קודמת של הז'אנר הסיפורי, המחייבת דמארכאציה (סימון גבולות, גיבול) ברורה בין סגמנטים בטקסט. אך בצד שיטות של גיבול ישיר (בעיקר על־ידי מיליות המציינות זמן וחלל) החלו להתפתח גם שיטות של גיבול עקיף. הרפליקה היחידה מגויסת אצל גנסין באופן כזה: מצד אחד היא מאפשרת לו לשרשר בעזרתה בקלות סגמנט חדש, ובאופן כזה היא הופכת להיות קונוונציה שהקורא מתרגל לפענח אוטומאטית את הפונקציה שלה. מצד אחר, פונקציה זו מושגת באמצעי מעודן ולכאורה 'לא מאולץ', כביכול לא על־ידי מספר כלי־ידע אלא על־ידי 'האירועים עצמם', המהווים למעשה **הסחת־דעת** מן האספקט הארגוני של הטקסט. נזכור, שהנורמה של 'ריאליזם' או של 'אימפרסיוניזם' דרשה לטשטש את הקונסטרוקציה של הטקסט, שהרי 'פרוסת החיים' ששאפו דגמים אלה של ספרות לחשוף חייבת היתה להיות מסופרת כאילו מאליה (ה'אימפרסיוניזם' היה בעניין זה אף קיצוני יותר מאשר ה'ריאליזם'). השימוש באלמנט כמו רפליקה, המפנה באופן קונוונציונאלי אל מישור הייצוג ('העולם המתואר') של הטקסט, גם לצורך אחר, לא ייצוגי אלא ארגוני־קונסטרוקציוני, הוא אפוא פתרון מתוחכם המתאים לדרישות הנורמה באופן אידיאלי. מבחינה זו לא תוכנה ולא אורכה של הרפליקה (היא מכילה אצל גנסין לעתים קרובות רק הברה אחת בלבד, כגון נו, חה, אַח) הן החשובות לקומפוזיציה, אלא מיקומה בטקסט בלבד.

מעניין בהקשר זה להזכיר אלמנט מקדם־טקסט סטאנדארטי, הדומה באופיו לרפליקה היחידה, שאומץ על־ידי גנסין בצורה זהה לחלוטין לשימוש הרווח בסיפור הרוסי. מדובר בקטעי דקלום או זימרה, המוכנסים לפתע, בדרך כלל בלי כל הנמקה של קישוריות בשום מישור שהוא, על־ידי גיבור זה או אחר. כשלעצמו, הרי זה תיאור של מציאות מפתיעה: האם נמצא לומר שאנשים רוסים עומדים להם לפתע בחלל כלשהו (חדר, רחוב, דרך, יער, מדרכה, פארק ציבורי), פותחים את פיהם באמצע רצף של שיחה, או בתוך רצף של שתיקה, ומצטטים בית־שיר ידוע או נותנים את קולם בשיר? התנהגות כזאת, הנראית לבן־זמננו בוודאי תיאטרלית ולא־משכנעת, לא היתה המצאה של הדמיון, אלא איפיינה נְקָגִים, מאניירות, של המעמד הגבוה והאינטליגנציה. אלא, כמו פריטים אחרים של מציאות עובדתית, הפך הרישום של נוהג זה לפריט של ריאליה רשמית של הרפרטואר התרבותי, לריאָלְמָה קונוונציונאלית,¹³ שקיבלה עליה פחות ופחות

13. על המושג 'ריאלמה' ראה: I. Even-Zohar, Constraints of Realeme Insertability in Narrative, *Poetics Today*, Vol. I No 3 (1980). 65-74 pp.

הדיאלוג אצל גנסיין

פונקציה ייצוגית ויותר ויותר פונקציה סטיליסטית-ארגונית: לשכור את המונוטוניות, לגוון בקטע חי של הווי, אך מעל לכול – לשמש מעביר ברצף הטקסט, מעין 'דאוס-אקס-מאכינה' של הקונסטרוקציה הטקסטואלית, הבא להציל את הסופר שנקלע לבעיה איך להיפטר מסגמנט שהגיע הזמן לסיים אותו ולעבור (רצוי באופן אלגאנטי!) לסגמנט הבא. אצל גנסיין מקבל הפריט הזה אולי אף כוח-הטעיה גדול יותר מאשר בסיפור הרוסי בזכות העובדה, שחלק מן הציטוטים ומן הזימרה מובא ברוסית, בלי תרגום, דבר המבליט כביכול את 'האותנטיות' של הפריט (נוסף על הקונוונציות הגראפיות, שבעזרתן מזכירים הסופרים הרוסים – ובעקבותיהם גנסיין – לקורא את הנעימה/המנגינה של קטע השיר או השירה). ייתכן, שעצמאותם היחסית של קטעי-הציטוט ושחרורם היחסי מתלוות באילוץ-קישוריות, וכתוצאה מזה הפונקציה הארגונית הנוחה שהם מספקים לסופר, סייעו לגנסיין לפתח באופן אנאלוגי את שיטת הרפליקה היחידה. אך זוהי כמובן טענה שקשה לאשש או להפריך.

הרפליקה היחידה: דוגמאות והערות

הפונקציה הסגמנטאלית של הרפליקה היחידה מתבטאת באופן עקרוני באופן הבא:

קטע-סיפר (ו/או מונולוג פנימי) המסתיים כמשפט עם נקודתיים

↓
רפליקה יחידה

↓
מילית/מיליות חיבור והעברה ('או', 'אחרי-כן', 'וכש-', 'ו' + פועל כלשהו)

↓
קטע-סיפר חדש

ננסה להדגים את העקרון בדרך קצרה, רק על-ידי ציטוט האלמנטים השכנים לרפליקה; הקורא מתבקש לעקוב בטקסט.

(1) [קטע-סיפר, משפט אחרון:] [...] והיה מתרגש ושואל מרגע לרגע: [רפליקה יחידה:] – התביני? התביניני? [מילית חיבור + קטע-סיפר חדש:] וכשהיתה רוזה מתעקשה גם לאחר זה, [...] ('הצדה', 143).

(2) [קטע-סיפר, משפט אחרון:] [...] ושבה והראתה באצבע על המגדל הגדול של הכרים והכסתות אשר על המיטה, לאמור: [רפליקה יחידה:] – וכאן אפשר יהיה לישון... [מילות-חיבור + קטע-סיפר חדש:] אחרי כן לקחו את חגור [...] (שם, 144).

(3) [קטעי־סיפר, משפט אחרון:] [...] ושפתיו היו ממלטות תוכחה נובלת: [רפליקה יחידה:] – 'נָרָה... [משפט סוגר־סגמנט:] והלה היתה משחררת את זבובה החלכה ומחפירה [מחפרת] את ראשה בספרה ('בינתיים', 180).
(המשפט סוגר־סגמנט נחוץ לגנסיין כדי לפתוח באופן חד יותר סגמנט חדש, והרפליקה הקצרה – 'נָרָה...' – מאפשרת את השחלת המשפט הזה.)

דוגמאות אחרות: 'בכל אופן, לא אתה והדומים לך...' ('הצדה', 146); 'היה מעשה!...' (שם, 149); 'את שורקת?' (שם, 152); וכן בטרם (113, 126).

(4) **ואריאציות:** במקום רפליקה יחידה יכולות לבוא שתי רפליקות עוקבות, המשורשות על־ידי משפט־מחבר, למשל:
[קטעי־סיפר, משפט אחרון:] [...] והיה עונה אחריה בביטול ערוי קצת: [רפליקה 1:] – משכילי העיר הנידחת! [משפט־חיבור לרפליקה עוקבת:] ומאניה היתה מביטה עליו ומעקמת את שפתיה בביטחה יתירה וממלטה: [רפליקה 2:] – משכילים! [מילית חיבור + קטעי־סיפר חדש:] אחרי כן היה שמואל [...] ('הצדה', 140).
דוגמאות נוספות: 'בינתיים' (52, 54).

ואריאציה קצת אחרת:

(5) [קטעי־סיפר, משפט אחרון:] [...] התחילה יללת יאוש דקה ומטילה ארס נישאת במחשכי הנפש וזו שאגה כבושות ונואשות: [רפליקה 1:] – בכדי, אוריאל – בכדי, ידידי הטוב אוריאל... [פסקת־חיבור לרפליקה 2:] ואוריאל היכה פתאום בכוח גדול ברגלו וברצפה שחרדה, וגנח רצוצות, ופתח כמשיכת־יד אחת את חזה כותנתו הקלה, וישב ונשם. זה! השד משחת – ושטות שכזו מה פירושה, אה? [רפליקה 3:] – פו, [משפט סוגר־סגמנט:] והוא גנח שוב והתחיל מטפל בהחלטה בחליצת נעליו. [מילית־חיבור + קטעי־סיפר חדש:] אבל בקרוב, כשהיו ברכיו ניצבות משום־מה [...] ('בטרם', 237).

לשם השוואה, הנה דוגמה מאנדרייב (מהסיפור 'פסקה בדאצה'¹⁴):
[קטעי־סיפר, משפט אחרון:] [...] חייך במבוכה וענה: [רפליקה יחידה:] – טוב! .. [מילית־חיבור + קטעי־סיפר חדש:] ואחר כך יצא שוב אל היער האכזר [...].
דוגמאות נוספות, אך רובן בלי מלת־חיבור (כלומר: קטעי־סיפר+נקודתיים, רפליקה בת שתיים־שלוש מלים, קטעי־סיפר חדש), ראה: שם, עמ' 68, 72 ואולי גם 78.

2. קבוצת־הרפליקות

ההתנהגות של קבוצת־הרפליקות, מחוץ לאלה המתקרבות לסידרה משורשרת במובן הקלאסי, דומה במידה רבה להתנהגותן של הרפליקות היחידות. גם כאן משתמש גנסיין בקבוצה של רפליקות כדי לקדם את הטקסט על־ידי שירשור של קטעי־סיפר (ומונולוגים פנימיים) בעזרת הרפליקות, אפילו במסגרת של

Leonid Andreev, 'Pet'ka na dače', Povesti I Rasskazy, Moskva 1971, vol. 14 I, pp. 73-74.

אפיזודה בעלת אחידות חלל-זמנית. גם כאן משמשת הרפליקה אלמנט מקדם-טקסט לא באופן סציני, כלומר: לא על-ידי שירשור ישיר מרפליקה לרפליקה, אלא על-ידי שירשור מרפליקה לקטע-סיפר, שלעתים אף אינו בהכרח במסגרת אירוע אחיד מבחינת החלל והזמן, וממנו לרפליקה חדשה וחוזר חלילה. יתר-על-כן, לעתים קבוצת-הרפליקות אינה אלא הרחבה של יחידת-אמירה של גיבור אחד. כמובן, גם בקונווציה הדיאלוגית הקלאסית יש סירוגין מסוג זה, או לפחות משפטים נספחי-רפליקה המהווים יחידת-קישור בין רפליקה לרפליקה ואלמנט של קידום-הטקסט. אך דרגת החריגה מן הקונווציה אל עבר הטלת פונקציה ארגונית על הרפליקה היא הקובעת ברוב המקרים את ייחודו של השימוש אצל גנסיין.

קבוצת-הרפליקות: דוגמאות והערות
העיקרון הקומפוזיציוני של קבוצת-הרפליקות הוא, כאמור, הסירוג של רפליקות עם קטעי-סיפר קצרים, במקום סידרה רציפה של רפליקות. נביא שתי דוגמאות בלבד להסברת העיקרון; דוגמאות נוספות יכול הקורא לאתר, בעזרת הדוגמאות המובאות כאן, כמעט ככל עמוד של הסיפורים הנדונים במאמר זה.

(1) [קטע-סיפר, משפט אחרון: [...]] וחגור קרא במשובה עליזה: [רפליקה 1:] – כמה אורה וחיים, חנה! אבל לא – את לא תלכי עתה הביתה! [מילת-חיבור+קטע-סיפר, משפט אחרון+נקודתיים:]. ולאחר שעה קלה כבר היו מתהלכים [...] והוא היה סוטר לה לפרקים מתוך חיבה משונה ועליצות בחוטמה וקרא בק-ה-רועד: [רפליקה 2:] – אי חנה! (מלת-חיבור+קטע-סיפר 3, משפט אחרון+נקודתיים:]. וחנה היתה משחקת [צוחקת] בקול רם, [– –] וראשו הוטא הצדה ושפתיו פיטפו: [רפליקה 3:] – אבל נשיקה, חנה? נשיקה מותרת – הלא? [מילת-חיבור+קטע-סיפר 4 ובתוכו מבע משולב:]. והיא צחקה בקול רם ומצלצל, [– –] כמה מוזר הוא בן-אדם זה, חנה-חנה-חנה! וחפצה היתה לדעת רק אחת, מי לימד אותו כדברים האלה, חנה-חנה-חנה? [משפטים אחרונים אלה אינם רפליקות, אלא מבע משולב ('הצדה', 157–158)].

(2) [קטע-סיפר, הפותח במלת-חיבור מקטע קודם, המסתיים ברפליקה יחידה+משפט סוגר-סגמנט:] ופעם אחת היה יושב ככה [– –] ועונה באיום לכל הפונים אליו באותה שעה: [רפליקה 1:] – פופקה, אני טרוד! [קטע-סיפר מעביר:]. באותה שעה נאחזו עיניו בורה הקטנה, [– –] והנה מילטו שפתיו: [רפליקה 2:] – פופקה... [משפט העברה לרפליקה 3:] אלא שמיד רפרפו עיניו מסביבו והוסיף: [רפליקה 3:] – א... נרה, הככה תכיני את השיעורים? [כאן עוקב קטע-סיפר המעביר לזמן אחר: 'וימים אחדים אחר-כך היה מעשה [...]]', ומסתיים בנקודתיים וברפליקה יחידה, שאחריה בא קטע-סיפר הפותח

במילת-החיבור 'אחר כך' ['בינתיים', 180].

(3) דוגמאות לקבוצות-רפליקות שהן הרחבה של אמירה אחת של גיבור יחיד ראה למשל כדוגמה מס' (1) לעיל, וכן: 'בינתיים' (47, 45); 'בטרם' (114); 'אצל' (220, 218).

מודל קומפוזיציוני קרוב למודגם כאן אפשר למצוא, למשל, ב'ילדות' לגורקי,¹⁵ שהוא ספר זכרונות. ואמנם, דומה שיטתו של גנסין בעניין זה לספר זכרונות: הגיבור מסכם אירועים שקרו בעבר, תוך דילוגים וקיצורי-דרך במעבר ממקום למקום ומזמן לזמן, בציון אופיים החוזר של פעולות ואירועים שונים (המוצאים להם ביטוי צורני בצורות הפועל: וכשהיה, והיה, ואז היה).

ו. גנסין: הסגנון ברמת הרפליקות הבודדת
השאיפה לפתח דרכי מסירת-דיבור, ויותר מזה, כאמור, טון של דיבור, הובילה את גנסין אף ברמת הרפליקה הבודדת לאימוץ מרחיק-לכת של הרפרטואר הרוסי. גם כאן, כמו בתחום הקומפוזיציה, נעשתה סיסטמטיזאציה וסכימאטי-זאציה של העקרונות הרוסיים. גנסין לקח את עקרון הקיפו"ר ואת עקרון הקיטוע-וההפסק והפך אותם לכמעט-בלעדיים ברמת הרפליקה הבודדת. עקרונות אלה, גם אם היו מרכזיים ובולטים בפרוזה הרוסית, ונפוצים בה ביותר, מופיעים בה בכל זאת בשילוב עם עקרונות הדיאלוג הסציני הקלאסי ועם רפליקות במשפטים מוגמרים וקוהרנטיים. אפילו אצל מספרים הקרובים יותר מאחרים לפרופורציות של הקיטוע-וההפסק של גנסין, כמו גלב אוספנסקי, אין ויתור על הסצינה הקלאסית כמקדמת עלילה, ואין ויתור על רפליקות במשפטים מוגמרים. בחירתו של גנסין בקטע אחד זה מתוך מיגוון של אופציות ברפרטואר הרוסי נראה שהוכתבה לא רק על-ידי החוק הסטאנדארטי של סיסטמטיזאציה וסכימאטיזאציה בתעביר, אלא השתלבה בדיעבד עם הכרעותיו הקומפוזיציוניות (ובטענה חזקה יותר: אולי אף הוכתבה על-ידיהן). הכרעות אלה הפחיתו את העניין ואת הצורך לבנות רפליקות באמצעות משפטים מוגמרים וקוהרנטיים, מפני שכמעט סולק הדיאלוג המשורשר שתכליתו לקדם את העלילה באופן סציני. אף-על-פי-כן, ה'סטיה' מהמודלים הרוסיים איננה בעלת משקל שווה בתחום הקומפוזיציה והסגנון. שהרי שינויים ברמת ארגון-הטקסט, במאטריצה שלו (מכלול מיקומי-האיברים), הם בוודאי מכריעים יותר לגבי אופיו הסיפורי של טקסט מאשר שיטתיות-יתר בתכונות אלה או אחרות של רפליקות כשהן

15. מאקסים גורקי, ילדות, תירגמה לאה גולדברג, מרחביה 1943.

לעצמן, כלומר במישור שאינו מכריע ברמת-הארגון ואינו קובע איפה, מתי ומדוע יופיעו איברים אלה או אחרים בסיפור.

1. קפ"רים (לרבות צלילים אונומטופיאים)

כבר עמדתי לעיל על תרומתם המכרעת של הקפ"רים לסימולאציה מוצלחת של לשון-הדיבור, גם כאשר מיבנה המשפט המצוטט קרוב למדי לזה של לשון-הכתב.¹⁶ אבל בעיית השימוש בקפ"רים איננה דומה כלל בעברית וברוסית. לשון הספרות הרוסית לא היתה צריכה אלא להכריע איזה קפ"רים כדאי לאמץ מאלה השגורים והקיימים בלשון-הדיבור. לשון הספרות העברית לא יכלה לאמץ שום קפ"רים מלשון-דיבור עברית. הכרעתו של הסופר העברי יכלה להיות רק על איזה אלמנטים עבריים אפשר להטיל פונקציה קפ"רית בדרך הקאלק אל לשון הספרות הרוסית (ו/או אל יידיש בתיווך הסגנון הרוסי), ונכונות לפעול כך היתה קיימת רק אצל הסופרים שהיו מוכנים לעשות שימוש ברפרטואר הרוסי. ברנר וגנסין 'פתחו את השער' לבאים בעקבותיהם לאימוץ מאסיבי של קפ"רים רוסיים, אך רבים מבני-הדור, שדחו למעשה את שיטת מנדלי, לא היו מוכנים לכך, ואפילו לא בתרגום מרוסית (ראה, למשל, תרגומו מרוסית של טריווש).

רפרטואר הקפ"רים המורפמיים (כלומר מורפימות בעלות פונקציות סימאנטיות שהוטלו עליהן פונקציות פראגמאטיות ריקות) של גנסין הוא מגוון למדי. הוא כולל, בעיקר, את הרכיבים הבאים: 'ו', 'אבל', 'הרי', 'נו', 'אלא', 'הלא', 'הנה', 'וכי', 'כנראה', 'ראה (נא)', 'בכלל', 'כ-ך', 'טוב', 'מ-כן', 'בכל אופן', 'כך-כך'. יש התפתחות ברורה בכמות ובגיוון של הקפ"רים מ'הצדה'

16. תרגיל לא-מסובך יכול להמחיש את ההבדל בין רפליקות המכילות קפ"רים לרפליקות החסרות אותם. אם נמחק את הקפ"רים (ואת שלוש הנקודות), נקבל 'משפטי-גרעין', המתקרבים לחלוטין למשפטים תקינים ומוגמרים, הנה דוגמאות: (1) הרפליקה כפי שהיא מופיעה בטקסט של גנסין: – חה-חה... אלא... אלא משום שפגשה אותי ב י ו ם, זינה... ביום ולא בלילה. חה-חה... ('אצל', 421). ובמחיקת הקפ"רים: * – משום שפגשה אותי ביום, זינה, ביום ולא בלילה. (2) בטקסט: – אח, ואני הנה שכחתי לגמרי, שמר לשיטתו אזיל, חה-חה-חה... (שם) 421; ובמחיקת הקפ"רים: *שכחתי לגמרי, שמר לשיטתו אזיל.

על התפתחות הקפ"רים בעברית החדשה, והסדרות המתחרות בלשון הספרות ובלשון הדיבור
I. Even-Zohar, "The Emergence of Speech Organisers in a Renovated Language: The Case of Hebrew Void Pragmatic Connectives". *Impromptu Speech: A Symposium*, Nils Erik Enkvist, ed. Åbo, 1982 pp. 179-193.

ו'בינתיים'. אל 'בטרם' ו'אצל', אך בכולם הקפ"רים השכיחים ביותר הם 'ו', 'אבל' ו'הרי' ('ב'טרם' גם 'נו'). שלושת אלה הם דוגמה למידת התייחסות מורפמות אלה בעברית החדשה בשיטת הקאלק. שהרי, שכיחותן הרבה של מורפמות אלה בעברית המקורית, והופעתן כרגיל בה פוזיציות תחיליות גרמה לכך, שגם אם לא היתה להן שום פונקציה קפ"רית בעברית היסטורית כלשהי, קל היה ברוב המקרים לקבל אותן בדיעבד בתור קפ"רים. אין פלא, שהשימוש באלה דווקא נקלט בחלקו גם בעברית המדוברת החדשה. במה שנוגע ל'ו', הנה תפוצתה הרבה אצל גנסין גם כמילית-חיבור שכיחה בהתאם לקונוונציה האימפרסיוניסטית הכללית¹⁷ סייעה בוודאי לטשטוש זהותה גם במקומות שקשה היה למצוא להם אסמכתא במקורות.

אך הרפרטואר הרוסי פתר למעשה לגנסין גם את הבעיה עד איזו מידה אפשר להטיל פונקציות קפ"ריות על מורפמות בדרך הקאלק, הטלה שהיא כמובן של פשוטה, לפחות בשלב הראשון של הפעולה, ועד הרגע שהקאלק נקלט בלשון היעד, מבחינת האפקט המלאכותי שהיא עלולה ליצור. העובדה, שהצלילים האונומאטופיאיים אומצו בלשון הספרות הרוסית בפונקציה קפ"רית שלהם סייעה בלייפסק לגנסין לחסוך לפחות מידה מסוימת של קפ"רים מורפמיים. כמות הצלילים האונומאטופיאיים בסיפוריו גבוהה מזו של הקפ"רים האחרים במיקומים תחיליים, וקל וחומר במיקומים אחרים ברפליקות. ודאי, העדפה זו קשורה גם לאופי הבלתי-אמצעי הבולט יותר של הצלילים האלה. 'אח', 'חה-חה', 'א', 'חה' ודומיהם הם מיידיים יותר – (אם גם הרבה פחות סובטיליים) – מאשר 'ו', 'הרי' ודומיהם, ומתקשרים עם 'דיבור חל' בקלות רבה יותר מאשר אלמנטים מורפמיים, שפיענוחם – לפחות מבחינת הרגלים של הבנת לשון – אינו אוטומאטי באותה המידה, לא רק בעברית אלא אפילו ברוסית עצמה.

רפליקות עם קפ"רים: דוגמאות והערות

(1) [...] וצחקו הרבה להערתה אשר העירה [...] לאמור:
– וכאן אפשר יהיה לישון ... ('הצדה', 144).

(קפ"ר תחילי: 'ו').

(2) [...] והיה מחבר את כפיו בהנאה ובעט ברגלו כחוזקה וקרא בקול מצהלות רם:
– והנה גם חורף, רוזה! (שם, 145).

(קפ"רים תחיליים: 'ו' ו'הנה').

17. וראה: פרדי רוק, 'הסגנון האימפרסיוניסטי בדניה 1870–1920' (סקירה), **הספרות**, 21 (1975), עמ' 153–161.

הדיאלוג אצל גנסיין

(3) [...] והוא ראשו מוטה על כפו ופניו החוצה והרי הוא אומר בבת־צחוק נלאה ונוגה־תמימה אל מינה, שלחצה לו היום משום־מה את זו שלו אחת ושתיים ושלוש ופניה היו כה חביבים ונוגים:
– הרי אני נוסע... אולי תגידי לי אָקָּ? לשם־מה? ('בינתיים', 201).
(קפ"ר תחילי: 'הרי').

ראוי לציין, שבדוגמאות (1), (2) ו־(3) לא רק הקפ"רים הרוסיים שקופים, אלא גם אלמנטים אחרים. בדוגמה (2), לא רק 'והנה' (רוסית a vot או da vot) הוא טיפוסי, אלא במיוחד המלה 'גם' (במקום זה = לרוסית [שפירושה גם 'ו' וגם 'גם'], המשמשת ברוסית להדגשה, ואי־אפשר לפרשה בעברית במובן הרגיל (כמילית לציון תוספת), שהרי מה הפירוש של 'גם חורף' ? לסיבור האוזן, אפשר לתרגם משפט כזה לעברית בתזמנו, ובה הוא היה מנוסח: *'תראי, כבר הגיע החורף/כבר יש לנו חורף' או: *'תראו, אז כבר חורף!', וכדומה.

בדוגמה (3), לא רק 'הרי' (= לרוסית vot [= גם 'הנה']) הוא רוסי, אלא גם השימוש בזמן הווה ('נוסע'), שימוש המתקבל כרגיל גם בעברית החדשה. תרגום לעברית בתזמנו יכול אפוא להיות: 'אז אני נוסע... אולי תגידי לי את בשביל מה/למה?'.

(4) – ולפיכך הרי הם מגיפים את התריסים היטב ומנחרים בהנאה? חה-חה. ('בינתיים', 192).

(קפ"ר תחילי: 'א'; סיומי: 'חה-חה').

(5) – אה? כבר יש למהר? יש למהר, אמת. אֵיל נֵאֵי פוֹינט די סֵליו, כנראה... חה-חה-חה או־י, כמה אני מתעצל, נו! ('בטרם', 224).

(קפ"ר תחילי: 'אה'; אמצעיים: 'חה-חה-חה', 'או־וי'; סיומי: 'נו!').

(6) – אח, ואתה, גרוגרת שכזו, אמרת: לאו – אה? חה-חה ('אצל', 464).

(קפ"ר תחילי: 'אה'; אמצעי: 'אה?' סיומי: 'חה-חה').

(7) – אָה, בת־חיל היתה זאת, חי נפשי! היכן היא עכשיו, אה? ('בטרם', 239).

(קפ"ר תחילי: 'אה'; סיומי: 'אה?').

(8) – אם לא נרדם שם – אותו בחור יפה? הוֹ? ('אצל', 379).

(קפ"ר סיומי: 'הו').

קפ"רים מורפימיים: דוגמאות והערות

'ו' היא המקבילה העברית ל'א' ול'י' הרוסיות (לפעמים גם ל'da'), שהם הקפ"רים השכיחים ביותר בפרוזה הרוסית. אין עדיין מחקר שאפשר ללמוד ממנו באיזה תנאים ובאיזה הקשרים התקבלה 'ו' זו גם בעברית החדשה המדוברת, ובאיזה נדחתה, אך נראה שרוב דוברי העברית בתזמנו לא יתקשו להצביע על דוגמאות קונקרטיות. הנה למשל דוגמה ל'ו' שכנראה היתה מתקבלת בזמנו כאותנטית:

(1) ואחר־כך, כשזכר [...], באה מחשבה אל לבו:

איתמר אבן-זהר

– ואולי הצדק אתו. [...] ('בטרם', 214).
לעומת זאת, בדוגמאות הבאות, עדיין שקופה ה' הרוסית:

(2) וכשהיתה כבר בפנים הרכבת – אצל אותה דלת, שסומכות ספסלו של אוריאל מחיזה לה, נשמה כבודת והוסיפה:
– ומה? הלכה לה לינקה? (שם, 248).

(3) [...] והוא חרד כל-שהוא והרים במקצת את ראשה והגיש את פניו אל אלו שלה ושאל ברוח כבדה וחפצה טובות:
– ואתם בפ'ה – הרי אתם מזקינים לכם, אה? (שם, 258).

(4) אבל כשהיתה כבר ניצבת במרפסתה של המרכבת, שהיתה מצלצלת ונחפזת, וכפה היתה נתונה בזו שלו לשם פרידה, צחקה רצוצות במשהו וקראה:
– ושלום... ושלום... זה-זה [...] (שם, 278).

בדוגמה (3) שקוף הקאלק לרוסית ברכיבים נוספים: מיבנה המשפט, בעיקר סדר המלים, הרייתמו-אינטונאציה (הנרשמת באמצעות הקו המפריד), הקפ"ר של הסינטאגמה השנייה ('הרי'), הפועל הרפלקסיבי ('מזקינים לכם'), הקפ"ר הסיומי ('אה?'). תרגום לעברית בתזמננו יכול להיות: *אז מה, אתם מזדקנים פה, מה?/אז אתם מזדקנים, מה? 'ואולי, אם אמנם יש לתפוס את הפועל הרפלקסיבי כמצייין מודוס של 'עושים מעשה בלי לתת את הדעת על התוצאות שלו לגבי הזולת', יש לתרגם: *אז אתם פה מזדקנים לכם, מה?'. גם בדוגמה (2) שקוף הדפוס הרוסי בסדר המלים במשפט (ובאינטונאציה שהוא יוצר) וגם בפועל הרפלקסיבי. ושוב, תרגום לעברית בתזמננו יכול היה להיות: *אז מה, לינקה כבר הלכה/הסתלקה לה?'.
אעיר, שהרפלקסיב קיים במקורות כצורה נתונה, אך לא בפונקציה זו הרווחת בלשון הספרות העברית – וכעת גם בדיבור העברי – מאז תקופת התחייה, והלקוחה מרוסית-פולנית-יידיש. (כספרות היפה – בוודאי מרוסית; אך בשפתנו המדוברת, כנראה גם מידיש ומפולנית: 'הולך לוי', 'יושב לוי', 'אוכל לוי' פירושים 'הוא/הולך/יושב/אוכל ולא שם לב למה שהאחרים עושים/מסתגר בתוך עצמו').

והנה דוגמאות לקפ"רים מורפימיים אחרים:

(5) [...] נשאה אליה פנים מתפיסות, וישבה אצלה וגיחכה לה גיחוך טוב וקצת נוגה והחליקה לה בכפה ובראשה:
– הרי את נרגשת, רוחמקה? ('אצל', 402).
(*אז מה, את מתרגשת, רוחמה?)

(6) ומשהרגישה, שכוח דיבורה ניטל הימנה, [...] היתה ילדה זו גופא יושבת לו על ברכיו ומושכה לו בשפמו מזה ומזה ופתאום ריפרפו שפתיה כשהן חרדות במצחו הגבוה והיא גימגמה קצת בתחילה וצחקה לו:

הדיאלוג אצל גנסיין

– אבל מזוהם אתה, אפרים־נו, חי אדני! ('אצל', 383).
(אבל' אינו משמש כאן בפונקציה של הניגוד הלוגי: 'אני כך אבל אתה כך', אלא בפונקציה ברורה של קפ"ר תחילי: אָבער || doch, aber || a, no, da)

(7) – נו, וכיצד אנו חיים פה, מטרוניתא שרה, מטרוניתא חביבה שרה? ('בטרם', 249),
(למעשה, הקפ"ר כאן הוא 'נו, ו')

צילילים אונומאטופיניים: דוגמאות והערות
הצילילים האונומאטופיניים ברפרטואר של גנסיין זהים כמעט כולם לרוסיים, גם כאשר אין שום סיבה לקבל בעברית את דרך הרישום הרוסית דווקא. רפרטואר זה כולל: קֶמ, קֶמָה, טס-ה, אָח, אָח, אָה, אָה, מֶצ, פו (ולא 'פוי' כמו ביידיש וכויאריאנט רוסי אחר), טפו, נאָ-נאָ-נאָ (קרי: no), אהָא, קֶחֶמ, ס-ס-ס, קֶחֶמ, טְרַרְרַח!, פֶסס, קֶה, חה-חה-חה, חי-חי, חִי-חִי, חוּ, הִי, הוּ-הוּ, קֶה. את סידרת הנישופים והצחוקים אין למעשה שום סיבה לרשום בעברית דווקא ב'ח', שהרי 'ח' נכתבת ורוסית רק מפני שאין בשפה זו 'ה', אבל בעברית דווקא יש 'ה'! אף-על-פי-כן, המודל הרוסי הוא שהכריע את הכף, והרישום ב'ח' נעשה מקובל לא רק בלשון הספרות העברית (ובלשון הספרות של יידיש), אלא גם בעברית המדוברת בת־זמננו כחיקוי לקול צחוק, או כלגלוג (*'ח-חה [או: חה!] נורא מצחיק!')

והנה כמה דוגמאות:

(1) – אָח, כלבים, אָה? ('בינתיים', 197).

(2) – חה-חה-חה, ראי נא. אותו הרוח השובב. זה של הדוקטור, חה-חה-חה. מאחת המחברות של הדוקטור החלכה, חה-חה-חה... ('בטרם', 219).

(3) – אָח, במחילה מכבודו אל הנמל נתראה... גם מאמזל תלישא יוצאה היום... אָח! (שם),
(222).

(4) – אָה, בת־חיל היתה זאת, חי נפשי, היכן היא עכשיו, אה? (שם), 239. ינסה הקורא לבדוק בקריאה־בקול איך נשמעת הרפליקה במחיקת הקפ"רים).

(5) – נ-ר-ר-ר... פך, אלא מאי? שמא היית סבור – בכדי אנו חיים, אטליס? נ-ר-ר... (שם),
(252).

(6) – וּכְרִילִינֶר גְלוֹשֶׁר, אמא? מה אָת ברילִיליזֶר גְלוֹשֶׁר, אה? חי בוודאי סבא זה גם היום והוא מספר תמיד בשבחה של אותה גדייה לבנה, זו הממליטה לו מדי שנה בשנה תאומים? חה-חה... אָח, אני זוכר כל אותו דבר היטב. לאו, אמא. כיצד? לאו. כיצד היה אומר? אה!... מה תאמרי לזה, רבנית, אה? הצרות הללו שלי אני – הריני אומר אמנם: אה! אה! המליטה לי אתמול גדייתי הלבנה תאומים – זכר ונקבה. פטר רחם הוא לה. מילא. אבל זקנה פקחית זו שלי, שהקדחת תאכלנה שם, אל אלוהי אבותינו, אותה בריה שלי, שחונני בה האלוהים,

שכחה, נו! שכחה ולא השגיחה מי מהם הבכור! הרי זאת המצאה מצדה של אשה, אה? חה-חה. אני זוכר היטב... שייכות היא... באמונה, רבנית, הריני אומר אמנם: אילולא אותה שיבה שזרקה בזקני זה... אה! אה! לקמרמורת, כמו שהיא רואה אותי יהודי! חה-חה. אני זוכר. לאו. וכמה התחבט אז אבא באותה שאלה, אה? שני ימים רצופים, כמדומה? חה-חה. זוכר הוא אותה מהומה שבבית... (שם, 262).

קטע (6) רצוף אלמנטים רבים נוספים על הגודש האונומאטופיאי, שתכליתם ליצור טון דיבורי. מעניין, שבציטוט מדבריו של גלושר מתרבים הקאלקים אל יידיש, כולל שימוש באלמנטים המקובלים כמו שהם ביידיש, והנקראים כמובן כהברה האשכנזית 'המרושלת' כמו האלמנטים העבריים שהותכו כבר ביידיש (כגון: 'מילא' [mejle]; 'שהקדחת תאכלנה', 'אותה בריה שלי' [brije]; 'שיכות' [šajxes]; 'באמונה'; 'כמו שהיא רואה אותי יהודי' (*ווי איר זעהט מיר א ייד'), שאלה [šajle]; הרישום של 'שאלה' בין מרכאות כפולות הוא הנחיה ברורה לקרוא בהיגוי היידי, כציטוט מדיבור אותנטי בתוך המשחק ב'נדמה לי' (דיבור העברי), אבל מעל לכול – בריתמוס ובאינטונאציה של המשפטים.

2. חיקוי מיקרו־פוניטי

כמה מהפריטים הבולטים ביותר של החיקוי המיקרו־פוניטי (ברמת המלה) המקובלים בלשון הספרות הרוסית¹⁸ אומצו גם הם כצורתם על־ידי גנסין, אם כי לרובם אין אותה פונקציה מרכזית בטקסט כמו לקפ"רים. מדובר בעיקר בפריטים הבאים (שבחלקם הם חד־פעמיים):

(1) שימוש ב'ג' במקום 'ר' לסימון ההגייה [g̃], אף־על־פי שהאופוזיציה [r] - [g̃] – [r] בקצה הלשון לעומת [r] ענבלית) לא היתה קיימת אצל דוברים יהודים, שנהגו לבצע [g̃] בלבד (ונוהגים כך עד היום בעברית בת־זמננו, להוציא כלי התקשורת במדינת ישראל, התיאטרון הקאנוני ורוב הזמרים). דוגמה כמעט יחידה היא: ' – אוגיאל... אוגיאל... זה לא יפה, אוגיאל... אח, זה לא טוב, חה-חה-חה...! (בטרם, 240 – 242). כמובן, ייתכן שגנסין מרמז כאן על איזו שהיא סטייה מוכרת כלשהו מה[r] הרגילה, אך הקונוונציה הגראפית היא בפירוש רוסית. קונוונציה זו התקבלה גם על־ידי סופרים עברים אחרים.¹⁹

(2) שימוש ב'ו' לציון ליקוי בהגיית [ל] ו־[ר]: – אָוּהים! אָפֶשֶׁן – ששוב איני בפּוּיס? (בטרם, 227, עם תיעתוק בשולי העמוד: 'אלהים! אפשר – ששוב איני בפּוּיס?')

(3) 'מ' בראש קפ"רים תחיליים לציון 'התחלת דיבור ממצב של שפתיים סגורות' (מעין צליל 'מממ' מתמשך לפני פתיחת הפה), ובמקביל למלים

18. ראה לעיל, הערה 10.

המקובלות ברוסית בהקשרים אלה: מ-כן ('בינתיים', 185), מ...נו (שם, 198) מ-נה! ('ב'טרם', 221; הניקוד – במקור). אלה מקבילים לצורות הרוסיות M-da, N-da, N-net. ראוי להעיר, שהרצף הצלילי *md* מנומק מבחינה פונטית, בגלל ההיתוך בקדמת חלל-הפה, מאשר הרצף *mk*, המצרף הגה קדמי עם אחורי, ומבליט באיזו מידה אין כאן חיקוי לדיבור ממשי, אלא לדיבור של שפה אחרת. (נשים לב גם לסירוג של 'מ' ו'נ' ברוסית, בעוד שאצל גנסין אומצה ה'מ' בלבד.)

3. הקיטוע וההפסק

כאמור לעיל, גנסין משתמש כמעט באופן בלעדי בטכניקה הרוסית של הקיטוע וההפסק. טכניקה זו, ככל שהלכה והשתכחה מהקורא העברי, וככל שפחתה האפשרות שיוכל קורא זה לשחזר לו ב'אוזנו הפנימית' את טון השיחה ברוסית וידייש מתוך הטקסט העברי, כן התגבר הצורך בביקורת העברית לתת לה הסבר. מכיוון שסולקה למעשה אפשרות השיחזור של דיבור חי, ולא זוהתה הטכניקה של הסימולאציה המסוגנת לדיבור כזה, טבעי שנוצרה הנטייה להסביר את התופעה כמנומקת על-ידי הפסיכולוגיה של הגיבורים. שלוש הנקודות, שהן הקונוונציה הגראפית הבולטת ביותר בטכניקה זו (פירוט להלן), נתפסות בדרך כלל בעברית כסימן גראפי ל'אי-סיום מחשבות' וכן ל'היסוס והתלבטות', ועל-כן נראה הדבר מתיישב יפה עם סוגי הגיבורים המאכלסים את סיפורי גנסין. אף-על-פי-כן, הסבר כזה הוא אנאכרוניסטי. גם גיבורים שאינם 'תלושים', מבולבלים, מהססים ומתלבטים' בסיפורי גנסין (או בסיפורי ברנר, או בסיפורי אחרים שאימצו אותן קונוונציות) מדברים בשיטה של הקיטוע וההפסק. אמנם, לפי אסתטיקה מסוימת, בעיקר זו המעלה כערך חיובי קורילאציה חיובית בין מישורי הטקסט השונים, 'אופי בלתי רגוע' זה של הדיבור מתבקש לכאורה על-ידי 'חוסר הרגיעה' של כמה גיבורים, אך תפוצתה חסרת-ההבחנה של

19. הניגוד בין [ר] יהודית ל-[ר] סלאבית היה ידוע ומוכר. מנדלי מנצל ניגוד זה ללגלג על נסיונות גיבוריו לדבר עם הגויים. למשל, סנדריל שואל את הגוי על הדרך לארץ-ישראל. בפעם הראשונה הוא אומר לו: [...] אמור, נא, ברנש, איזה הדרך לארץ-ישראל?", וכשגוי הכפרי מבין, אומר לו בנימין: [...] השמיעהו בשפה ברורה, סנדריל. ואז חוזר סנדריל ואומר לכפרי: – 'ל א ר ר ר ישראל איזה הדרך? – פתח סנדריל את פיו והתין בארץ-ישראל'. מסעות בנימין השלישי, כל כתבי מנדל מו"ס, דבר, תל אביב תרפ"ט, ספר ראשון, עמ' קנב. הפיזור – במקור.)

הטכניקה מעידה על כך שתכליתה העיקרית היא לממש נורמה מסוימת של 'הרישום הרצוי של שיחה בספרות'. היא פתרה לגנסיין את הבעיה המציקה של מסירת דיבור בכלל במסגרת הדרישה שלא יישמע מלאכותי, מאולץ או 'ספרותי', ואת הבעיה הספציפית של מסירת 'טון דיבור' בפרט. הטכניקה הרוסית הועברה אצלו באופן מדויק לגמרי, אף כי בהבדל כמותי בעל-משמעות: הואיל והפכה אצלו לעקרון כמעט-בלעדי, השימוש בה מונוטוני אצלו יותר מאשר בפרוזה הרוסית. וכדאי להעיר, לשם אילוסטרציה של היחסים בין עקרון זה לעקרונות אחרים בטקסט הסיפורי, שגיבוריו התלושים והתוהים של ליאוניד אנדרייב, שיש בהם מידה לא-מבוטלת של דמיון לאלה של גנסיין, אינם מדברים כלל בקיטוע ובהפסק. ולעומתם, גיבוריו של אוספנסקי, שהם לא תלושים ולא תוהים, מוציאים מפייהם מספר לא-מבוטל של משפטים בלתי-מוגמרים.

כמו שאר הטכניקות שתוארו לעיל, אף טכניקה זו אינה אופיינית לגנסיין בלבד, אם כי נראה שהוא הרחיק לכת יותר מכולם בשימוש בה; ואולי זהו רק רושם הנוצר בגלל גודש האלמנטים השונים באותן הרפליקות עצמן. שילוב מרחיק-לכת זה של העקרונות הרוסיים השפיע כנראה יותר מכל מודל עברי אחר על 'דור הרוסיפיקציה השני'²⁰, שבמרכזו עמדו שלונסקי וחבריו. מ'דור שני' זה עברו הרכיבים הרוסי-עבריים לסופרי הפרוזה העברית של 'דור הפלמ"ח', והתמידו גם עד ימינו.²¹

20. וראה חיבורי הנזכר לעיל, הערה 6, בעיקר עמ' 71.
21. להתמדת רכיבים מן הרפרטואר הרוסי בספרות העברית מ'דור הפלמ"ח' ועד ימינו בכונותי להקדיש מחקר נפרד. ראשי פרקים על עניין זה ראה בחיבורי הנזכר לעיל, הערה 6. אחד הסופרים בני-זמננו, הממשיך להשתמש בכמה מהאספקטים של טכניקת הקיטוע וההפסק הוא א.ב. יהושע, מספר שלכל הדעות אין לו כל רקע 'רוסי'. בסיפוריו המוקדמים בנה רפליקות על-פי המודל הרוסי-עברי במובהק. למשל, ב'מסע הערב של יתיר' (**מות הזקן**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1962) מופיעות, בין השאר, רפליקות כאלה: – או... או... ברדון – התנצל כקול מעוך – שעת לילה מאוחרת ואני אף לא צפיתי... מעולם לא באו... עם ערב... (עמ' 38); – האדון... האדון המפקח! מתנכלים לרכבת האקספרס, לרכבת המהירה... אתמול עם לילה... מחשבת זדון... (49). אך זרותו הבולטת של הקיטוע מוליכה בכל זאת את יהושע להעדיף ברוב הרפליקות את ההפסק, ולמעשה – יותר מכול את הקונוונציה של שלוש הנקודות (שאינה ניתנת לשיחזור קולי והיא קונוונציה גראפית, לעין בלבד ולא לאוזן). בסיפור הנזכר מופיעות רפליקות כאלה:

הקטוע וההפסק מתממשים בדרכים אחדות. הבולטת ביותר היא הקונוונציה של שלוש הנקודות, אך היא לא היחידה: לא בכל מקום שיש שלוש נקודות יש גם קטוע וגם הפסק. כדי שיתקיימו שניהם, צריך שתהיה סטייה כלשהי מתקן תחבירי: סינטאגמות לא-מוגמרות, השמטת אלמנט (כגון השמטת המלה שאחרי מילית-היחס או מילית-הזיקה [להגיד ל...], 'גאווה פשוטה מ', 'זו ש-') או שירשור בלתי-קוהרנטי. מצד אחר, קטוע יכול להתבצע גם בלי שלוש נקודות כלל, ואילו שלוש נקודות יכולות לציין רק הפסק (פאזזה) בלבד, ללא קטוע, אם הן מתלוות למשפטים לא-מקוטעים. לעתים קרובות, מתפקדים גם הצלילים האונומאטופיאיים כציון לקטוע ואו להפסק (ובעיקר 'חה' ו'חה-חה').

דוגמאות:

(1) – אנכי בימים האחרונים הללו... לא לבד לעניין הכתיבה – בכלל... לכאורה, אין אתה יודע אפילו מה היה... כמדומה ולא כלום... מה? אבל מסתכל אתה היטב, והנה – לא זה. משהו שאני... לא זה – והכול כאן! ('הצדה', 154).

[המשך הערה 21 מעמוד 35]

– והרי אני בא... – ושהה וחיזק את דבריו – ודאי שאבוא... (37); כאן בולט הדפוס הרוסי ברישא ככל מרכיביו); – והנוסעים... והאנשים עצמם?... (42); – ושוב סערה גדולה קרבה לכאן... וגם מחר בודדים אנחנו פה עם הרוחות בהרים... (43); – אתה לא תצא מחר להחליף את המסוטים... תהיה טעות... והרכבת המהירה שלנו מנופצת במדרונות... נתונה לתשועתנו... (43); – לגדולות נוצר... לגדולות... (51); – ואני אמרתי לספר לו... הוא המפקח הכללי... הוא היודע הכל... הוא שמקפיד על כל דבר, שהוא לבדו הוא... והאמונה בו גדלה מיום ליום... (52); – הרי, חביבה... (57; רוסית: *vot, milaja); – האסון... האסון... מה-איום הוא... (61); – נסגיר אותו... הוא לא יוכל עוד להתהלך חופשי... (שם). (שלוש הנקודות כסימון 'להתרגשות' ניתנות להמרה בסימן קריאה, אך העדר סימני קריאה מעיד שהם נתפסו כפחות ראויים למסירת דיבור בספרות.)

הנה כמה דוגמאות מסיפורו של יהושע 'יום שני, יום שלישי' (סימן קריאה, 11 [מאי 1980], עמ' 66–22). יהושע מודע כמידה מסוימת למקורה של הטכניקה, ולגבי גיבור אחד הוא כביכול מנמק אותה במסירה אותנטית של דיבורו ('דיבור מהיר, מבטא רוסי קל מתנגן, עברית מהודקת', עמ' 52): – לא ידעתי... האם אנשים כאלו יבינו אותי... להתחיל להסביר להם... [...] והנה את לבדך... חביבה מאוד... באמצע הכביש אחזת בי ונשקת, בלי היסוס [...] חה, חה, חה... (53). אך גם כל הגיבורים האחרים מדברים באותה דרך, למעט כמה מיבנים תחביריים כגון אלה שיש ברפליקה המצוטטת ('באמצע הכביש אחזת בי ונשקת'): – אתמול... הפלתי אותו... אפילו ירד לו קצת דם... (23); – נכון... (28), – אני לא חושב... יש לי יום משוגע היום... (29). – נראה... שלום... (שם), – יודעים הכל... [...] היא סיפרה לאחות... גירושין... (32); – היא תבוא מחר, גם הוא... חשבנו... שמוטב... מבחינה מקצועית... שאני אסביר בשקט... (35); – אני מבטיח... שום דבר... היא פשוט לא ישנה בלילה... היתה עייפה... רק עכשיו את תוכלי לחתום כאן... אין לנו הרבה זמן... הרב צריך להגיע לכאן ביום ראשון... הוא חזר במיוחד, הרי סיכמתם את הכל במכתב... שהבטחת... (שם), וכו' וכו'.

הדיאלוג אצל גנסיין

(2) – מה אתה רוחש שם, בחור? הקדיחה משהו? חה-חה... אָט! הכל הבלים! [...] ('בינתיים', 189).

(3) – מאמזל תלישא?, אח, מאמזל תלישא. זו ש...
– זו ש? ... אח, לִין זה שְמַפֶת הליצנים, אה? מסתמא כבר יש לו בה סימנים מובהקים, חה-חה; אבל למה אינו גומר? ('בטרם', 221).

(4) – באדומים! באדו-מי-ם, רוצח! ובטפסר? בטפסר! אה! וִיראה נא את 'המאה' שלו. חה-חה... מלמד, ככה מצחקים אצלנו! ('בטרם', 226).

(5) – כלל גדול זה נקוט. כלומר... מאחר שכבר אנו כלי־כך כרוכים אחרי אותם 'החיים', כפי שאתה אומר... כלל גדול. מנת־חלקם, אני אומר, של הללו שכמותנו – אלו הנשים ש... שכבר גמלו. חה. רואה אתה? אתה איסטניס – ואני אומר: שכבר גמלו... אח, בבקשה. פני שָה גזווה אלו של תינוקות שלא סרחה – למה? חה-חה. [...] ('בטרם', 298).

(6) – אח... אח... הרי לכם הרחיצות הללו שבנהר... אדם בשר־ודם יש לו, ברוד־השם, במה שיתגאה... אח, ואני ככה נבהלתי בתחילה... וכלום רבואת היא? כשזה רק אדם יוצא מפה חי ובריא ושְמַח אפילו... היא באה לקרוא לליניקה והלכו יחדיו אגב צחוק וריקודים – ופתאום... ממש – דמי נפלו, שונאי ישראל... אח... אח... מה שמה של זו? מילי, כמדומה... לאו? ואלמלא שהייתי מתחננת ממש: אל תלכנה, ילדות... ממש – מתחננת... ('בטרם', 303–304).

(7) – חה-חה. הריי־היא צוחקת? אבל, באמונה – לחינם! הוא... הוא לא היה דובר כדברים האלה באונֶן... איזה ריבה מבובויסק, למשל... יונתו... בוברויסק, רואה היא... בוברויסק הרי זו כבר שייכת יותר אל ה... ה'מוראליש'ס גֶיֶן, נגיד, מאשר אל ה'גֶיֶן שְטֶרְקֶטֶר הִיִמְל', חה-חה... מה שאין כן פּוֹפּוֹכָה הוֹכָה, זאת אומרת, סוראז' המנודחה... ('אצל', 391).

(8) – כנראה חֶי-חֶי. קוֹגִיטוֹ – אָרְגוֹ סוֹם, חֶי-חֶי. קוֹגִיטוֹ... הנה... כבר חֶי וקוֹם, 'חֶי-חֶי' חדש... פיגול! ('אצל', 463).

(9) – אחרת? אפשר... מה היה רוצה להגיד אחרת? אח, אמת – כלפי זה, שאמרה לפני זה: פֶיֶש... הוא היה רוצה – ואולם שוב אותה דיסה מטוגנת, חה-חה... [...] ('אצל', 442).

4. ריתמוס ואינטונאציה

בביצוע קולי, או בשיחזור ב'אוזן הפנימית', של הרפליקות תורמים כל האלמנטים שתוארו לעיל למישור הריתמו־אינטונאציה, המשקפת כאמור תבניות שאינן שייכות לשפה שבה נכתב הטקסט, אלא לשפות אחרות – רוסיית ויידיש. הקיטוע וההפסק, הקפ"רים והצלילים האונומאטופיאיים, האלמנטים של החיקוי המיקרו־פוניטי – כל אלה משתתפים ביצירת התבניות הריתמו־אינטונאציוניות. נוסף על כל אלה, גנסיין טורח לא אחת לסמן ריתמוס, טונים ואינטונאציה גם באמצעים נוספים. במישור התחביר, אחד הפריטים הבולטים

ביותר ליצירת ריתמוס 'דיבורי' הוא החזרה (– לחינם אַתְּ חושבת ככה. לחינם אַתְּ חושבת ככה. [...]; 'בינתיים', 196; [...]) ואם לְטֶפֶל, חביבי הד"ר – אם לְטֶפֶל, אז [...]: 'בטרם', 215), האופיינית כמובן לרוב לשונות הדיבור בעולם, אך התאזרה כפריט סטאנדארטי בלשון הספרות הרוסית, ומשם היא לקוחה. פריט אחר הוא סדר מלים האופייני לשפה הזרה, לעתים קרובות בעזרת קפ"רים מוסגרים (כגון 'למשל' או 'משמע' [רוסית: značit]), סדר המסמן אינטונאציה ספציפית: – [...] ממש תינוק לא נשאר בעריסה... ('הצדה', 159) ההטעמה המירבית כאן היא על המלה 'תינוק' בהגבהת הקול, או: – [...] הרי זה, משמע, חגזר שלכם... (שם, 59; ההטעמה המירבית היא על ההברה 'חג', בהגבהת הקול). במקומות שאין סדר המלים מספיק, כנראה, ההטעמה המירבית מסומנת על-ידי פיזור. אמצעי מקובל אחר הוא ההפסק בין שני אלמנטים של משפט, בַּמְקוֹם של האוגד, או בין נושא לנשוא (ומדויק יותר: בין תימה לַמָּה) תכונה אופיינית לדיבור הרוסי, המסומנת בדרך כלל בקו מפריד: – התבינה? **אצלנו** אנשים – רקיקה! [...] ('בינתיים', 195; ברפליקה זו כל האלמנטים הם קאלקים לתבנית רוסית, לרבות חיסור ה"א הידיעה 'באנשים', והמלה רקיקה במובן 'ושווים רקיקה/לא שווים יותר מרקיקה/לא נחשבים'. תרגום אפשרי לעברית בתזמננו: *'אתה מבין, אצלנו מצפצפים על בני-אדם'.²²

אמצעי קונוונציונאלי בולט לסימון טונים, משיכת הברות + טון ספציפי (בדרך כלל עולה), או הארכה גרידא הוא פיזור ההברות על-ידי מקפים: טו-ניקות, חפ-י ('בטרם', 228); ל-או (שם, 230); רו-דף ('הצדה', 150); עוב-דה! כך, עוב-ד-ה... (שם, 158); מ-ה? מה אמ-רת? ('בינתיים', 180); ש-כחה ('בטרם', 262) ועוד. (המלים מנוקדות במקור).

22. הקו המפריד משמש לעתים קרובות אצל סופרים מסוימים במקום שלוש הנקודות אצל אחרים, אך כנראה במטרה סגנונית הפוכה: להדגשת ההמשכיות של המשפט ולא הפסקותו, מה שמחייב לשחזר אינטונאציה אחרת: [...] הנה – התשמע? – מהלך! (מאקסים גורקי, האוניברסיטאות שלי, תירגם פסח ליפוביציקי, קרית ספר, ירושלים 1936, עמ' 116); – הטוב – לא במהרה יקום (115); –אדם מוכשר אתה, לפי טבעך –עקשן [...] (117); – אכן בדרך כזו – תשכב! (122); [...] ונגדל מאות חתולים – נמפרם, [...] (131); – סטפן חידה... (131), וכן גם: [...] מרחוק ראיתים, – שְׁטִים. [...] (114); וכן: [...] ובכל זאת –ישנם! [...] (119)

התרגום שמר בכל המקרים המצוטטים על שיטת המקור.

ההתפתחות המהירה של הלשון העברית בדורות האחרונים, וההתרחקות של הספרות העברית (ושל הפעילות הטקסטואלית-לשונית העברית בהקשר של התרבות בכלל) מהרוסית מסוף שנות החמישים ואילך, שינתה למעשה לישראלי בזמננו את אופיו של חלק נכבד מן הספרות של סוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים. אף-על-פי-כן, ההמשכיות הלקסיקאלית שנתקיימה בלשון, וההרגל לקרוא ספרות בשפה 'ספרותית' (כלומר, שאינה דומה לשפה בת-הזמן) יוצרים עדיין את האשליה של הבנה מיידית – אשליה שלא תהיה מנת-חלקו, למשל, של אנגלי או של צרפתי הקורא טקסטים של ספרותו מהמאה השש-עשרה או השבע-עשרה. מחקר הספרות העברית עוד לא התחיל אפילו להתמודד במרץ עם הבעיה של קיומה ההיסטורי של הספרות העברית בין הספרויות, לא רק בדורות האחרונים, אלא בכל הדורות ובכל הזמנים. בוודאי שמאחורי אי-הרצון לעסוק במחקר כזה עומדת גם הגישה הרומאנטית לספרות-הלאום, פרי העת החדשה, הרוצה לראותה כבעלת זהות עצמית, והחוששת שאם יתגלו קשריה עם ספרויות אחרות תיפגע כביכול ותיפגם דמותה. גישה זו הפכה את המושג המעורפל 'השפעה' לבעל משמעות שלילית ומאיימת; וידוע, שחלק ניכר מה'מחקרים' שנעשו במסגרת 'הספרות ההשוואתית' באירופה (בעיקר בצרפת) נועדו 'להוכיח', שספרות הלאום 'לא הושפעה' מספרות אחרת כלשהי, ודמיון-תכונות שנמצא בה לספרות אחרת אינו פרי של מגע אלא של 'יצירה עצמית'. אבל חוששני, שבמחקר הספרות העברית לא הגענו אף לדרגת מודעות זו של הבעיה, היכולה בכלל להביא את גדוד מגיני-הספרות לעמדה הדוחה עיסוק בקשריה של ספרותנו במהלך הדורות. שהרי לבני דורות קודמים, אלה שהתחנכו ברוסיה-פולין וגדלו ממילא בתוך מצב של רב-לשוניות ורב-ספרותיות, והבינו ופיענחו אוטומאטית את הפונקציות הספרותיות שנמסרו באמצעות הפתרונות הלשוניים הספציפיים של דור התחייה – לבני דורות קודמים אלה לא היה צורך 'להסביר': רוסית, יידיש וספרותן (ובמידה מסוימת גם פולנית) היו עובדות מובנות מאליהן. בינתיים, ההתפתחות ההיסטורית המהירה וחוסר הצורך לעסוק בעניינים 'מובנים מאליהם' מצד מי שעוד הבינו אותם, גרמו לשיכחה. הניתוק מידיש ומרוסית בארץ-ישראל, וצמיחת דורות שלא ידעו הרבה לא על זו ולא על זו, הפך את ההתבוננות בספרות העברית במנותק מהקשריה, התבוננות שהפכה לשיטה בביקורת העברית ובמחקרה, לעובדה ולהרגל קיימים, מובנים מאליהם, ולא עוד החלטה-מרצון. העוברה, שהשפות המערבות כבר אינן ידועות לרוב הגדול של החוקרים הצעירים, ויש

להקדיש ללימודן זמן ניכר, אף היא לא יכלה לעודד התייחסות אליהן או מודעות למקומן בטקסט העברי. הסופרים העבריים הצעירים לא הסיקו מן הטקסטים של קודמיהם את המסקנה 'כך ניסו קודמינו לחקות בעברית את הדיבור שהיה רווח בשפות המדוברות', אלא הסיקו את המסקנה – 'כך יפה וראוי ורצוי לכתוב דיאלוג בספרות'. עובדה זו מעידה עוד יותר על הפער התרבותי שנוצר בתולדות השפה והספרות.

מבחינה מחקרית מצב זה אינו משביע רצון כלל. ניתוק הספרות העברית מהקשריה, אפילו אפשר היה למצוא לו צידוק בתקופה שהעברית נאבקה על מעמד הבכורה שלה, לא יאפשר לעולם להבין את התפתחותה ההיסטורית, יעוות את דמותן של היצירות שקיבלו הכרה ל'נקודות-ציון מרכזיות', ירחיק את המתעניין בתנאי קיומה ופעולתה של ספרותנו מהבנה של ממש לבעיות שניצבו בפניה ולפתרונות שהצליחה להשיג. יתר-על-כן, ראיית הסופרים כאילו כתבו כולם באותו הזמן ולכאורה בדיוק באותה הלשון אולי היא סיבת-הסיבות לחוסר-העניין בתנאים המשתנים ובמצבים המיוחדים לזמנים השונים, שספרותנו הועמדה בהם ונאלצה להתמודד עמם. אך התבוננות א-כרונית בתופעות, שהן מעצם טיבן, כפעילות אנושית, היסטוריות – סינכרוניות ודיאכרוניות כאחת – טובה לכל היותר כתרגיל דיאקטי. מחקר בסטאנדארטים המקובלים לא יתיישב עם התבוננות כזאת.

מראשית תקופת התחייה רואים אנו את המספרים העבריים נאבקים על עיבוד מודלים חדשים של סיפור, שיספקו את דרישותיהם מבחינת הנורמות הספרותיות ששאפו לממש. מאבק זה נעשה בתנאים מיוחדים, כששפתו של המספר העברי אינה שפתו המדוברת ואיש לא יכול היה לדעת איך נשמע במציאות משפט עברי מדובר בה (העובדות שהחלו להתגבש בארץ-ישראל עדיין רחוקות היו מלהגיע לתודעת הסופרים במזרח-אירופה, כלי-שכן שגם שם רחוקה היתה הדרך מהתגבשות של תקן דיבור 'עברי'), בעוד שהרפרטואר שגובש בה בעבר סגור בפניו מפני ששאיפותיו הספרותיות כבר אינן מתיישבות עמו. בתנאים אלה צריך היה המספר העברי למצוא פתרונות שיאפשרו לו לחבר טקסט, שלמרות הכול לא ייראה 'עלוב' בעיני קוראיו המיומנים ביותר בהשוואה לטקסטים שהיו רגילים לקרוא בשפות האחרות.

אין ספק, שהאילוצים של מצב הלשון והספרות כיוונו את הכרעותיהם של הסופרים העבריים. אף-על-פי-כן, כפי שניסיתי להראות במחקר זה ובמחקרים אחרים, האילוצים האלה לא תמיד יצרו עובדות באופן חד-צדדי. בוודאי, לרבים

היה קל לוותר למציאות זו, והיא גם עודדה מגמות מסוימות יותר מאחרות²³, אך הסופרים העבריים שיצרו באופן פעיל את המודלים המרכזיים בספרות לא ויתרו על תיאור ריאליה בגלל קשיים בתחום הדנוטאציות של המלים,²⁴ ולא ויתרו על מסירת־דיבור מפני שלא ידעו איך 'עברי' מדבר, אם הנורמות הספרותיות ששאפו לקיימן היו מנוגדות באופן ברור למציאות זו. במקרים אלה, לא כפפו האינטרסים הספרותיים את עצמם למצב הלשון, אלא תימרנו כדי למצוא פתרונות לבעיות שכפה עליהם מצב זה ושהגבילו את מימושם. צריך אפוא לראות את תכונותיה של הספרות העברית כפי שהתגבשו בדור זה במידה רבה כפרי התגוששות בין האילוצים של מצב המערכת העברית מצד אחד לבין האינטרסים הספרותיים מצד אחר. בהתגוששות זו, השימוש המאסיבי ברפרטואר הרוסי הפך לאופציה מרכזית לגיבוש יעיל ומהיר של מודלים חדשים, וגנסיין היה בוודאי אחת הדמויות המרכזיות בפיתוחן של דרכי השימוש הזה. בלי כל קשר לשאלה אם הוא 'מוצא' חן או לא בעיני 'הקורא' בן־זמננו, אי אפשר שלא להתרשם ממיומנותו הספרותית, מהדרך המקצוענית שהוא מטפל בחיבור טקסט וממודעותו העמוקה לעקרונות־מפתח של הז'אנר הסיפורי. אין מקום לזקוף לחובתו את העובדה, שפתרוניותיו, שנוצרו בתנאי־לחץ פעילים, הפכו במשך הזמן לרכיבים סטאנדארטיים, שהמשיכו להיות בשירות פעיל בתרגום ובמקור זמן רב אחרי שתנאי הלחץ שיצרו אותם נעלמו ועברו מן העולם. למרבה הצער, באספקלריה של אלה האחרונים, נשקף אלינו גנסיין עצמו לא אחת בפנים מעוותים.

23. ראה להלן, הערה 24.

24. כעניין זה ראה: א. אבן־זהר, 'מה בישלה גיטל ומה אכל צ'יצ'יקוב: למעמד הדנוטאציה בלשון הספרות העברית בדורות האחרונים', **הספרות**, 23 (1976), עמ' 1-7.