

"מאחורי הגדר" – עולם הפוך



ח.ג. ביאליק

ב. גויה בגטו ויהודי-גוי

הפאראדוקס הראשון והעקרוני ביותר עולה כבר למיקרא השורות הראשונות של "מאחורי הגדר", והוא נעוץ בסיטואציה הבסיסית של הסיפור: גויה ערירית, הנאחזת בעקשנות מרגיזה בסביבה שכבר "נתייחדה" כולה, ושכניה עושים הכל כדי להשניא עליה את המקום ולהבריחה מן השכונה. שקורופינטשיכא ה"ערלית" מתבצרת בקרפף כבמעין "גטו", וילדי היהודים אינם חדלים מלהציק לה. הסיטואציה הבסיסית עומדת, כמובן, בניגוד אירוני לכל הסטיריאויטיפים המקובלים: במקום היהודי השנוא, החי חי מצור ופחד בגטו וסובל מן ה"שקצים", המשסים בו את כלביהם, לפנינו "ערלית" שנואה ורדופה, שירשה את מצבו הטיפוסי של היהודי הניצחי: היא חוששת לעונב את מעונה, יוצאת לדרכה בשבילים עקלקלים מפחד השכנים, סוגרת את בת-חסותה מאחורי מנעול ובריח מפחד היהודים, סופגת את עלבונותיהם ופגיעותיהם של "נערי בני ישראל" ומעת-לעת אף משיבה לשכניה כגמולם.

אין זאת, כי ביאליק הפך כאן את היוצרות, בנוסח הפרק החותם את מגילת אסתר ("ויכו היהודים בכל אויביהם – ויעשו בשונאיהם כרצונם"; אסתר ט, 5), וצייר עולם אבסורדי למדי, שבו ניתנו ליהודי הכוח והשלטון, ואשר בו מופנים רגשות האיבה והעוינות של הציבור השליט כלפי "גטו" קטן של ערלים חסרי-הגנה (ומה גם שתי נשים בודדות, שאינן חיות מתוך אחוה ואינן מלוכדות נגד ה"כוח" היהודי). בעוד שמרינקא האסופית המוכה מעוררת את רחמי הקורא ואת אהדתו, הרי "דודתה" קשת-הלב מעוררת בו סלידה ושאי-נפש, ואין הקורא מגנה כל-כך בליבו את פרחי-העגלונים, הממרדים את חייה. כביכול, נאמר כאן במרומו: האין שקורופינטשיכא מתועבת בעיניכם? ראו, כיצד הופך המיעוט הבלתי-רצוי מיטרד לסביבתו! ראו, כיצד הופך המיעוט, המסרב לנטוש את ביתו, "שעיר לעזאזל" ומטרה לפריקת כל רגשות הכעס והאלימות של הרוב השליט! ואידך זיל גמור. מן הפאראדוקס הבסיסי הזה, המבריח את כל הסיפור כבריה, נובעות ומסתעפות עוד כמה תבניות של היפוך תפקידים וסירוס קוי אופי

לתאר כאן את "מאחורי הגדר" כ"סיפור מתהפך" (על משקל "שיר מתהפך"); כלומר, כסיפור שסיומו משנה את הרשמים ה"מוטעים", שנטבעו בקורא במהלך הקריאה הראשונה. בדעתי להראות כאן, ש"מאחורי הגדר" בנוי מפאראדוקס על גבי פאראדוקס, מסידרה ארוכה של אינוורסיות, טראנספורמציות ומוסכמות מנופצות. בכל פעם, שהקורא בונה לעצמו ציפיות, על סמך היכרותו עם מצבים טיפוסיים, עם נורמות חברתיות מקובלות, עם מוסכמות לשון וספרות וכד', בא המחבר והופך את הקערה על פיה: את הטיפוסי הוא הופך ליוצא-דופן, את הקונוונציונאלי למיוחד במינו ואת המוכר והידוע – לזר ומוזר. בטכניקה שיטתית של "הזרה", של דה-אוטומאטיזציה ושל עיקום וסירוס, הוא הופך את עולמו של הסיפור ל"עולם הפוך" – עולם המשקף את המציאות בדרך אבסורדית וב"ראי עקום". לא במקרה כינה חנינא-ליפא את חצרו בשם "עולם הפוך" (פרק ב'); חצרו היא אך משל בועיר-אנפין לעולם המעורבב, הכאוטי והמשובש, העולה מן היצירה ומן האתוס שלה. אם נשאל מונח ממונחי של המבקר א.א. ריצ'ארדו, בספרו Practical criticism נוכל לומר כי ביאליק התבסס בסיפור זה, במידה רבה, על ה"stock responses" (אינוונטאר התגובות הקבועות) של הקורא. הוא משיא את קוראו בכוונה תחילה לפתח תגובות אוטומאטיות, והקורא סמוך ובטוח שציפיותיו תיענינה. בעקבות האינוורסיה, הקורא מאוכזב אומנם מן העובדה שציפיותיו הופרכו, אך לעומת זאת, הוא שואב הנאה מן התייחסותו ומן ההתנצחות שבתחבולת ה"איפכא מסתברא". אף על פי כן, הניגודים שבתשתית הסיפור (יהודים וערלים, גן-עדן וגיהנום, אהבה ואיבה, סדר וערבוביה, צדק ואי-צדק, תמימות וחטא, קומדיה וטראגדיה וכו'), המחליפים ביניהם תפקיד לפרקים, אינם בנויים כסידרה של ניגודים בינאריים. נהפוך הוא, יסודות מכל קוטב מחלחלים אל הקוטב שכנגד, וכך נמנעת מן הסיפור הסכימאטיות, העלולה להתלוות לעיתים לתחבולת ההיפוך. למרות שלפנינו סיפור של ניגודים, של פאראדוקסים ותחבולות היפוך, אין הוא סיפור סימטרי, כי אם אי-סימטרי, ניזל וא-מורפי למדי.

חיים נחמן ביאליק ואמנות הפאראדוקס

א. מבוא



הו העיקרון המנחה את סיפורו של ח"ג ביאליק "מאחורי הגדר"? כאשר באו המבקרים לקבוע את ה'ואנר הספרותי, שאלו משתיך הסיפור, נסמכו לרוב על עקרונות החלוקה התימאטית, אף שכל מבקר הדגיש בו מוקד תימאטי שונה: פ' לחובר ראה בסיפור "פואימה של ילדות, מלחמתו של נער הגטו לטבע ולאהבה"; יעקב פיכמן סיווגו בתורת סיפור-אהבה "על האיבה שבין שני בתי-אב, המטילה חריפות מיוחדת בקשרי האהבה שבין יוצאי חלציהם"; עדי צמח ראה בו סיפור סמלני, שפרטי המציאות שבו (הגדר, הגן, הפירות, האילן, הנחשים ועוד) חודרים משמעות אירוטית ומשמשים נדבכים בבניית "מיתוס אישי"; ראובן קריץ, שבחן את אבחנות קודמיו, הגיע למסקנה כי עיקרו של הסיפור ביסודות "סיפור ההתבגרות" שבו. כל מבקר וטעמו עימו, ואין בדעתי להפריך את האבחנות שהועלו, ואולי אף לחזקן ולאיכן; אלא שבדעתי בראש ובראשונה להסיט את הדגש מן הסיווג התימאטי, שהינחה את רוב המבקרים, ולהצביע על עיקרון סטרוקטוראלי אחד, הבולט לכל אורך היצירה ובכל רמות הטקסט. עיקרון זה הוא המקנה, להערכתו, לסיפור את איכותו ה'אגרית המיוחדת, והוא עשוי אף לתרץ את התלבטותם של המבקרים בקביעות ה'ואנר שלו. כוונתי לשימוש העיקבי והשיטתי – וככל הנראה אף המודע – שעשה ביאליק בפאראדוקס, באינוורסיה ובשאר תחבולות של היפוך, בכל המישורים ("בעולמה" של היצירה, באיפיון דמויותיה, בשימושי הלשון שבה, במוסכמות הספרותיות המוטבעות בה ועוד). אין כוונתי

טיפוסים. ילידי היהודים בפרבר העצים ש"נתהייד", מתוארים כ"גויים" לכל דבר – הן באורחות חייהם והן בצורתם החיצונית. הם צרים על הצרה של שקורופינטישיכא, גחלים מיבול גנה, שופכים פסולת לחצרה; וכשהם מביטים במרינקא, שחוק של הנאה ושל תאוה שפוף על פרצופיהם הרחבים, והם חושפים שיניים לבנות סוסיות. תיאורם תואם את התיאור הסטיריאטיפי של ה"שקצים" הבריונים, אימתו של היהודי הגלותי. במיוחד אמורים הדברים בגיבור הסיפור נוח, הנושא את שמו של אבי כל הגוים, שאהבתו לאסופית הגויה וידידותו עם ה"שקצים" הערלים מלמדות, שאין הוא מבדיל בין כל הנבראים בצלם ונענה לחוקי הטבע בלבד, כאילו לא נברא חוקי "המוסד החברתי", כאילו מעולם לא נתגבהו מחיצות של דת וגוע בין בני האדם. הוא עצמו מתואר, במישרין ובעקיפין, כ"גוי" גמור: לא זאת בלבד, שטרם למד "מה בין צלב לאלף" (פרק ר'), הוא עוד מוסיף חטא על פשע ומגדל יונים, תחת ללמוד ב"חדר". והרי הפרחת יונים, כמו משחק בקוביא והלוואה בריבית, אסורים על אדם מישראל ופוסלים אותו לעדות (סנהדרין ג); ויש מקום להשוות את נוח, המגדל יונים בחצרו, לטוטה הכפרי וולולה, גיבור האידיליה של טשרניחובסקי "כחום היום" (1), שהוא "ילד טבע", כמו נוח, ומתרועע כמוהו עם ה"שקצים" מן השכונה. גם וולולה מגלה חיבה יתירה ליונים, והמספר מעיר עליו באירוניה: "שמא ראייתם יהודים מפריחי יונים מימיכם?".

נוח שב את הקורא "משוטט ביער ובשדה" – עיף ומשולתב פנים" (פרק ו'), ממש כעשן מן המקרא ואגדה, שהיה בפי יהודי רוסייה שס'נרדף לגוי הרוסי. יתר על כן, כאשר הוא נמסר ל"מלמד" חדש, הוא טועה טעות גורלית, ותחת לומר "ואני – און איך יעקב" (במתכונת התירגום המילולי ליידיש, שהיה נהוג ב"תדר" מן הנוסח הישן), נפלטה מפיו האמירה השגויה: "ואני – און איך ואני", שעליה מעיר המספר במין ספיקת-כפיים:

"טעות גוי זה של חילול שם הקודש יעקב אבינו בשם הטומאה של איזה 'ואני' מפרבר חפתים".
 "ואני", או "ואניה", אף הוא שס'נרדף לגוי הרוסי, משנאו ומרדפו לו יעקב ישראל, הופך בפרבר העצים כינוי של נוח. כך מכנים אותו הנערים היהודים, והוא אורב להם ומתגפל עליהם ומשסה בהם את כלבי הפרבר. ובעניין הכלבים, ניתן לומר, בנוסח אמירתו של טשרניחובסקי ב"כחום היום": "שמא ראייתם יהודים מגדלי כלבים מימיכם?". גידולו של כלב גם בו יש כדי להפקיע את נוח מן הסטיריאטיפי היהודי ולהפכו "גוי" בעיני סביבתו. תיאור הקרב, שבו עשה נוח היהודי ברית אחת עם נערי הגויים נגד אחיו מבני-ישראל, נמסר במינות האופייני לתיאורי הפרעות, שפרעו ביהודים הצלבנים, הקוזאקים ושאר צוררי ישראל. המלחמה נערכה לעת ערב, והשמש השוקעת הציפה את המגרש הירוק באור שקיעה אדום והציתה את צלב הזהב שעל הכנסייה. הפעמון הגדול נתן קולו: דום, דום, דום. התיאור הוא, כמובן, גם תיאור ליטרלי וגם תיאור מטאפורי: צבעו האדום של המגרש אינו רק צבע השקיעה, כי אם גם צבע הדם והקטל; הצלב המוצת אינו רק תיאור כפשוטו של גג כנסייה לעת ערב, כי אם גם רמז לנושפנקא שנתנת הכנסייה לטבח העתיד

להתחולל; החמה שוקעת "והידיים ידי יעקב רפר" (מתוך אינורסיה של הפסוק בבראשית כז, 22: "הקול קול יעקב והידיים ידי עשר"). בסופו של דבר, נוח חוזר עם ה"שקצים" אל פרבר הזפתים, ומבלה את הלילה במחנה המנצחים. זהו, אפוא, בעיקרו, תיאור של "עולם הפוך", של היפוך תפקידים ושל ביטול סטיריאטיפים: של יהודים מסוגו של נוח שבו כביכול אל הטבע, והריהם לכאורה "גויים" גמורים, רחוקים מכל האיסורים והחומרות של בית-המדרש. אולם, כך מסתבר, ההיפוך איננו היפוך מוחלט, בחינת תחבולה טכנית אוטומאטית, ובנוח ה"גוי" בעל הבלורית (2) נותרו גם שרידים מדפטי המחשבה האופייניים לאחיו מ"נעדי בני ישראל". בסוף הסיפור, הקורא למד כי "היהודי החדש", שפרץ את כל החוקים המאובנים ואת כל איסורי ה"שולחן ערוך", נשאר בכל-זאת יהודי מן הנוסח הישן. כאשר מגיע רגע ההכרעה, ועליו לברוח עם ה"שיקצה", הוא מכר ביהדותו, ומניח להוריו להשיא לו בתולה כשרה ותמימה, בתתונה מסורתית, כדת משה וישראל.

ג. כלב רובץ לפיתחו של גן-עדן

פאראדוקס בסיסי אחר, המאפיין את "מאחורי הגדר", קשור לארכיטיפים של גן-עדן וגיהנום, המונחים בתשתית הסיפור. כבר הבחינו המבקרים (ברזל, צמח, קריץ ואחרים), שסיפור הגן ותפוחיו, הפיתוי והחטא, שבסיפורו של ביאליק, מבוסס על התמונה הארכיטיפית הבראשיתית. אולם, גם בתמונה זו נערכו כאן אינורסיות שונות, עד כי אין לדעת בבירור מי המפתה ומי המתפתה, מי החוטא ומה עונשו, היכן מצוי גן-העדן, מי נמצא בו ומי נודש הימנו. בסיפור שלפנינו שתי הצורות, שכונות זו לזו: הצרם של יהודים, המגדלים אוחים כשרים ושומרים את השבת ואת מנהגי ישראל; ומאחורי הגדר – חצר ערלים, שעל כתלי ביתם תלוי איקונין, שבה מגדלים חזירים, סמל הטומאה, ובתוכה מתגוררת "מכשפה" קשת-לב, המתאנה ליתומה עלובה ומכה אותה מכות רצח. שמא יחשוב הקורא בליבו, שחצר זו, שכלב גדול רובץ לפיתחה, מזוהה בסיפור עם מדורי גיהנום? (3) שוב, בשיטת הפאראדוקס ובטכניקה עיקבית של "איפכא מסתברא", מעניק הסיפור תכונות של גן-עדן דווקא לחצר הערלים: יש בה גן עם עצים נאים ונתיני פרי – תפוחים, אגסים, דובדבנים ושיזפים; הסדר והיופי שורדים בה; עפרה התחוח עשוי ערוגות-ערוגות ותמיד היא נקיה למראה

"(החצר רבועה ומרווחת, ולשם קרקעה רובץ ומכונד. נקי הוא כעבלא של שולחן, אין עליו אפילו קיסם", פרק א')

ולעומת הסדר והניקיון, השורדים בחצר ה"ערלית", הרי הצרם של היהודים היא גיבוב של קורות, נסרים, כלונסאות, תילי אשפה וציבורי אבנים. האנדלמוסיה, העיקום והכיעוד שורדים בכל. ועל כל אלה – העיפוש, שמוציא את ה"ערלית" מדעתה

"(כלבתא שכמתה: ערלית טמאה, שתריסד חזירים במאבסה – והיא אינה יכולה לעמוד מפני ריח רע)",
 רוטנים עליה בחצרו של חנינא-ליפא, משעמדו על הפאראדוקס).

בגן-העדן התחתון של שקורופינטישיכא, שכלב שומר על פיתחו, כמו הכרובים ולהט

החרב המתהפכת, מצויים היהודים "מאחורי הגדר"; ובלילות שבת, כשהם יוצאים מבית-המדרש בבגדי יום-טוב ועושים דרכם לביתם, מלווים אותם לאורך גדה של שקורופינטישיכא "שני מלאכי השרת ונביחת שקורפיין" (פרק ב'). אפילו מעין-אלוהים יש בו בגן: מרינקא מספרת לנו, כי בלילות האופל, כשהיא לנה לבדה בצריף שבחצר, כדי לשמור על פירות הגן, מתהלך במשעוליו בחשאי אחד "נעלם", "שאפילו שקורפיין מתיירא מפניו, שוכב לו רועד על ערימת התבן ועושה עצמו כלא שומע" (פרק ד').

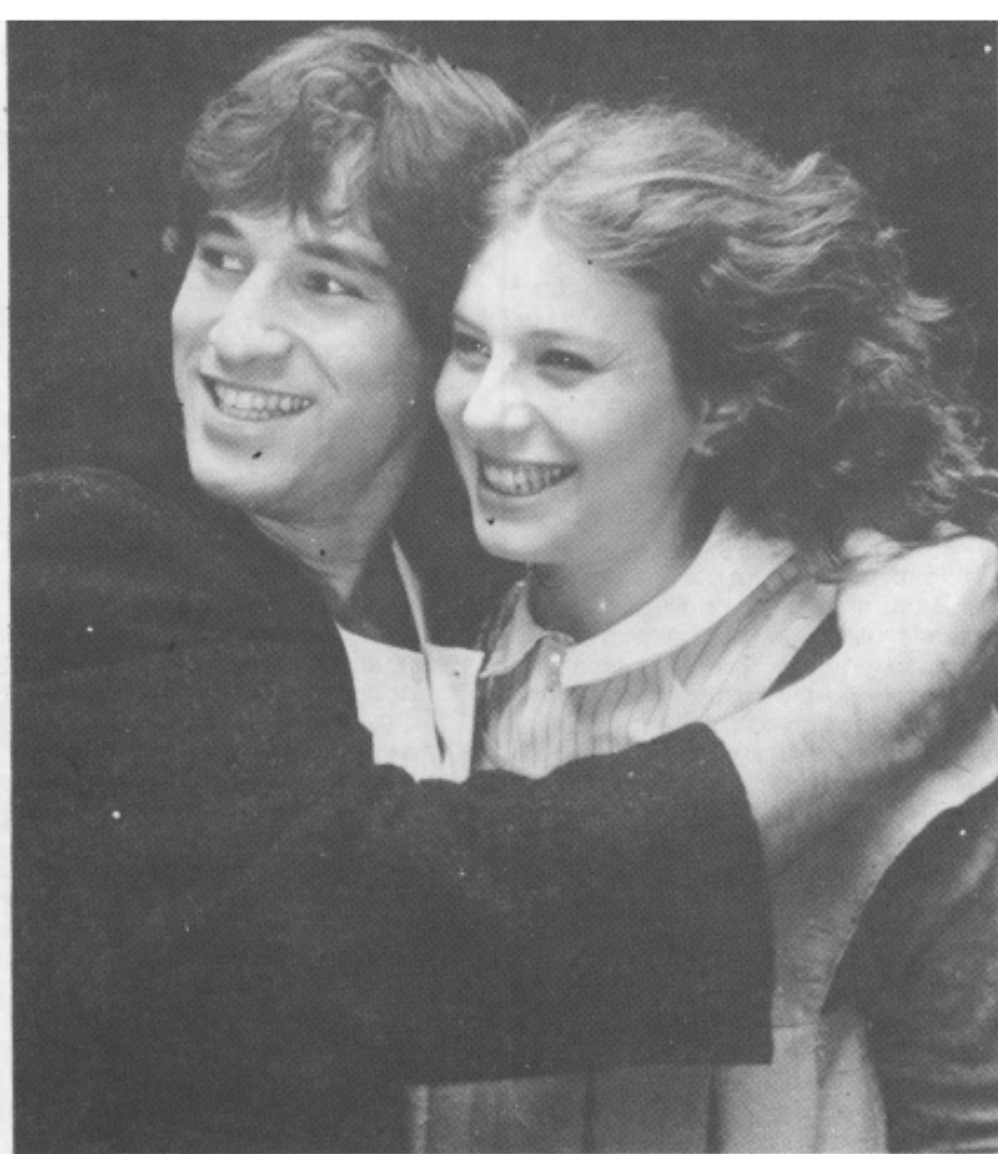
האם נועדו לנוח, מרינקא ושקורפיין תפקידיהם הקלאסיים של אדם, חוה והנחש מן הסיפור המקראי? התשובה אינה פשוטה כל עיקר: מן הצד האחד, מרינקא אכן מסכימה להכניס את נוח אל תוך הגן ולתת לו מתפוחיה, ולאחר הפצרות, גם מחסדיה. התפוחים הם שפוגעים בראשו של נוח ומשמיטים מעליו את כובעו, זכר ליהדותו. אולם, נוח מפתה את מרינקא הפאסיבית לא פחות, ואולי אף יותר, משהיא אותו. כשם שהיא נותנת לו מתפוחי הגן, הוא מביא לה חלה ושאר מטעמים ממטבתה של אימו. כל צד תורם את חלקו לפיתוי ולהתקדבות, ואפילו בכלב יש יסוד מפתה, ולמעשה הוא המביא את נוח אל מקום מתבואה של מרינקא תחת האלון, שם היא שוכבת ישנה ובלתי-מוגנת. הכלב הוא היחום את האיחוד המלא בין האוהבים: אהבתם מתממשת בעזרתו, בעידודו ותחת עינו הפקוחה.

בכל צד מן הצדדים יש מן היסוד הרפטיילי-הנחשי, ואף החצר כולה רוחשת זוחלים (מתוך הגומות שבתצר

"ושמעתי כעין רחישה החילה חשאית של דברים מן העין – באחת מהן נצנצה לטאה ונעלמה מיד – יש כאן אף נחשים ועקובים", פרק ה'). מרינקא מכונה כמה פעמים בשם "שריצה", כאילו היתה הממזרת משרץ נחשים ושאר זוחלים. היא עצמה משמיעה קול תסיסה ("תססס...") לשם היסוי, כמו "דודתה" ה"מכשפה" פגומת מיתרי-הקול, שתסיסה מכונה בסיפור "לחישת שרף". נוח, מצידו, אוהב להתעמר בנחשים ולתלות אותם על גדה של ה"ערלית", וכשהוא מתחבא בין הקוצים ואורב למרינקא, הריהו מזונק עליה ולופת אותה בצבת, כעקרב הלוכד את טרפו. שקורפיין, הכלב המוליך את נוח אל מרינקא הישנה, מגלה גם הוא, כאמור, מתכונות הנחש המפתה, וייתכן אף ששמו הוא סידוס של המלה

"סקורפיין" = "עקרב" (4). גבירתו, השקורופינטישיכא, קרויה באורח פאראדוקסאלי על שמו (מאימתי נקראים הבעלים על שם כלבם? לפנינו, שוב אחת מאותן אינורסיות קומיות, האופייניות לסיפור בכל רבדיו), והצביטות שהיא צובטת בגופה של בת-חסותה והתסיסה שלה, שטיבה כ"לחישת שרף", מעניקות גם לה תכונות של נחש ושל עקרב. אך לא לה בלבד: הטינה, שגברה בליבות שכניה כלפיה, מתוארת גם היא

"כ'טינא שהיתה מפעמתי בלחישת כארס של נחש שרף, וכאה מזו על זה ומהו על זו" (פרק ב'). מן המילים האחרונות במובאה – נלמדת הפעולה האוסמוטית, פעולת החילחול הדרסיטרי, האופיינית לסיפור בכל מישוריו. כאמור, אין לפנינו אך ורק סיפור של מגודים



איקה זהר וענת טופול בהצגה "מאחורי הגדר" ב"הבימה"

והיפוכים, כי אם סיפור שניגודיו הם ניגודים פולאריים, שבהם כל קוטב נצבע בגווי הקוטב המנוגד לו. עקרון החילחול שליט ב"מאחורי הגדר" לא פחות מעקרון ההיפוך והוא המעניק לו את זרימתו החופשית והבלתי-מאולצת ומסייע לו שלא להיגדר לפשטנות סכימאטית. עקרון זה גורם גם לכך, שכמעט בכל תושבי הפרבר יש מן היסוד הרפטיילי: כולם נחשים או עקרבים, העוקצים זה את זה, שולחים ארס זה בזה ומפתים זה את זה, ועל כן אין מקום לאנאלוגיה פשוטה וברורה בין סיפור ג'ה'ה'דן לבין סיפור גנה של שקורופינטשיכא.

בחצרו של חנינא-ליפא – מלפנים חצרו של ה"גוי" סירפים (5) – נוח מגדל גינה קטנה, מעין זעיר-אנפין של הגן שמאחורי הגדר. זהו מין ג'ה'דן, שכולו שלו, ובירכתיו – הנקב שבגדר, המאפשר לו להציץ אל האסור וליהנות ממיתקו. אולם, היהודים – גם כשהם חיים בכפר – הריהם מנותקים מן הטבע ורואים ביפי הטבע פיתוי, המסיח דעתו של אדם מישראל מתלמודו. חנינא-ליפא הורס את הגינה וסותם את חללה בכלונסאות, לבל יתפתה בנייחידו לפיתויי הטבע ולבל יוכל להציץ אל ה"שיקצה", שמאחורי הגדר. ג'ה'ה'דן הקטן של נוח נמל ממנו, וכבר בהריסת הגינה יש מיסוד ה"גירוש". אולם, הגירוש העיקרי מן הגן הוא הגירוש הפסיכולוגי מג'ה'ה'דן, לאחר הטעימה מן הפרי האסור. לאחר שנוח התבגר וכבר טעם מחסדיה של מרינקא, פנה זיווה והועם זוהרה של הגינה האסורה. דווקא עתה, עם הבגרות והחופש, משהוסרו כל המכשולים, ונוח יכול לעשות כרצונו, שוב אין יצרו תוקף אותו והוא עושה כרצון הוריו, המשדכים לו בתולה חסודה, כנהוג בישראל. הגירוש האמיתי מ"גן העדן" של הילדות מקורו בחיסולו של מה שכינה פרויד בשם "עקרון ההנאה", כתוצאה מהסתגלות האדם אל סביבתו הפיזית ומיכולתו לבחון את המציאות בעזרת כושר השיפוט שלו.

האם עונשם של נוח ומרינקא, בגין האכילה מן הפרי האסור, תואם את סיפור הגירוש מן העדן? מן הצד האחד, עונשם הוא בניגוד גמור לעונשם של אדם וחיה, שנצטוו לעזוב את הגן ולהתחיל באורח-חיים חדש, שונה תכלית שינוי מאורח-חיים מלפנים. על נוח ומרינקא נגזר להמשיך באורח-חיים הישן, שממנו באו וממנו הצליחו כביכול להשתחרר. הם, שעתידים היו להפיל מחיצות בין המחנות העוניים, נמז עליהם להמשיך את אורח החיים של הוריהם, ללא שינוי, בחינת "התפוח לא נפל רחוק מהעץ". מרינקא הממזרת יולדת כ'בלי-אב, ונוח ממשיך את דרכי אבותיו, ומותר לשער שהוא ואשתו היהודיה יחיו את חייהם בדרכם של שאר יהודי הפרבר, ממש כמו חנינא-ליפא וציפא-לאה: חיים נטולי חן וחסד, חיי מהומה ואנדרלמוסיה, דאגת-יום ומרידות-ליל. ובכל זאת, העונש על האכילה מן הפרי האסור גם מקביל לעונשם של אדם וחיה, ולא רק עומד בניגוד לו. מרינקא נעונשת בקיללת "בעצב תלדי בנים"; ונוח, הנכנס בעול המשפחה והפרנסה, נענש כאביו בקיללת "בועם אפיך תאכל לחם" (לאורך כל הסיפור מתואר חנינא-ליפא, המזיע ללא הרף, זיעה ממשית ומטאפורית). דרכיהם של נוח ומרינקא נפרדות, המחיצות מתגבהות והאיבה הישנה נושנה בין זרעם לא תפוג כנראה במהרה.

ד. חנינא-ליפא – אדם לאדם ואב

עולמו של הסיפור "מאחורי הגדר" הוא, כאמור, "עולם הפוך", רצוף פאראדוקסים ותהפוכות, וגם "בבואה מעוקמת" – עולם מעוות, שכל דמויותיו, פרט לשני האוהבים, הן דמויות מעוקמות וגרוטסקיות. כולן דמויות קאריקאטוריות, משורטטות בחטף, ללא עומק ופירוט, ולכולן טבע מסורס ומסולף. רק נוח ומרינקא מעוצבים במליאות ריאליסטיות ומתוך אמפאיתיה. כמה מן הדמויות אף לוקות במום בולט, וכשמומיהן מצטרפים זה לזה הם יוצרים מציאות פרוורטית ונפסדת: לשקורופינטשיכא נפגמו מיתרי הקול,

ו"לא נשאר [לה] – אלא בבואה מטושטשת של קול" (פרק א')

נט'קא הסג'נהור, חבר-אויבו של נוח,

"אין לו מתחת למצחו עין פקוחה אלא אחת" (פרק א')

מאט'י-פונפי העגלון, היושב בין הקרואים בחגיגת בר-המצווה של נוח, הוא חרומף. דמויות לקויות ומעוותות אלה מתפקדות לא רק ביצירת עולם גרוטסקי-קאריקאטורי, המבליט את השלימות והיופי שבזוג הנאהבים הצעיר. הן משמשות גם משל לקליטת המציאות המוגבלת, השלטת בסיפור, שבו הכל מוצג כמבעד סדק צר בגדר. כשם שנט'קא הסומא ומאט'י-פונפי החרומף קולטים את המציאות בחושים פגומים, כך גם

נוח ומרינקא קולטים את המציאות קליטה חלקית, דרך סדק צר, והסדק שבגדר אינו אלא מטונימיה ומשל לזוית-הראייה המצומצמת שלהם ולתפישת-עולמם הצרה. הסדק הצר שבגדר מעניק למתבונן נקודת תצפית מיוחדת במינה, מוגבלת בהיקפה, ועם זאת חדה וממוקדת. דרכו יכול המציץ לראות את העולם המוכר בראייה חדשה ומיוחדת ולצבוע את הישן בצבעים חדשים. כך קרה, למשל, לנוח, כאשר מרינקא הכניסה אותו בחשאי לחצרה, ונודמן לו לראשונה להציץ אל חצרו שלו מן העבר השני ולראותה ב"פנים חדשות"

("גון אחר וסדר אחר – הכל מהופך משהיה", פרק ה')

טכניקת ה"חזרה", שבאמצעותה נראים הדברים השגרתיים חדשים ומיוחדים, מופעלת לאורך כל הסיפור. לפרקים, מרינקא היא זו המציצה אל חצרו של נוח ורואה דברים זרים ומוזרים, ולעיתים הוא המציץ לחצרה, וכך מקבלת הכותרת – "מאחורי הגדר" – כפל משמעות, שכן הגדר שני צדדים לה, ותלוי מאיזה צד שלה עומד המתבונן. לעיתים, קורסת הגדר – במובן המטאפורי – ונוח מודמן עם מרינקא "המחיצה אחת בלא שום חציצה".

לעיתים, מתגבהות המחיצות ומדגישות את ההבדלים האתניים ומלמדות על הפירוד הבלתי-נמנע. הגדר "מתנהגת", איפוא, לפי צרכי השעה: לעיתים היא מתבטלת ולעיתים

מתגבחה, והיא בבואה ליחסים שבין יהודים וגויים, בין שכנים-אויבים ובין בניהם-האזרחים. כמוה, גם הבתים והחפצים שבסיפור משקפים על דרך ההאנשה, את תכונות בעליהם, כאילו קודרות המחיצות שבין הדומם והאנושי. דירת שקורופינטשיכא עומדת "שלא כדרכה", ממש כמו ה"מכשפה" המתגוררת בה. פתחיה וחלונותיה כלפי החצר והדופן האטום שלה מתריס כאילו "להכעיס", כלפי רשות הרבים: "יהודים, היני הופך פרצומי מכם - וראיתם את אחוזי..." (פרק א').

וכשם שבעמידה מתריסה זו יש משום בבואה ליחסיה של הגויה כלפי סביבתה, גם המוט הנגה, המבצבץ מכותל ביתה ופוגע בעוברים ובשבים, מואנש ומתואר כבעל רצון והתכוונות משלו ("הוא עושה זאת בכוחה; אהב הוא, המיך, בזית וכין שרואה יהודי בא - חבט").

ומאחורי הגדר - מתוך הקבלה וניגוד כאחד - זוכה גם ביתו של חנינאי ליפא לתכונות אנוש, ושני הבתים העוניים עומדים בעמידה של "ברוג":

"כתף מול כתף - - - זו בראשה הפרוע ושעה המגדל זה ככוכבו החדש ובירמולקא הישנה שניהם שוקעים באדמה משנה לשנה"

ממש כבעליהם. כשם שמיטשטשים הגבולות שבין הדומם והאנושי, כן בטלות המחיצות שבין האנושי לחייתי, ורוב אנשי הפרבר מתוארים במונחים חייתיים. כבר תוארו כאן תכונותיהם הרפטיליות של יושבי הפרבר - לרבות נוח ומרינקא. לאמיתו של דבר, לאיפיונם של השניים חילחלו גם מתכונות הכלב שקורפיין. מרינקא, מתוך הכרת תודה ל"ידד" סירפים על דברי אוהרתו לוקטת, לבל תרבה להכותה, נעמדה על ארבע ונשקה לו מאחוריו במגפן, כאילו היתה כלבלב נאמן דורש טובת בעליו (פרק ג'). נוח, שעה שנכנס לקדפף המלא קמשונים וחרולים וחיפש בו את מרינקא, זקף את אחוזו למישימע הרחש בין הדשאים הגבוהים, כאילו היה כלב כורי-חושים

(נוח זקף את אחוזו. איזו בריה נעלמה בתוך הדשאים, ממשמשת ורצה אליו, פרק ו').

ואותה בריה, שקפצה לקראתו, לא היתה אלא הכלב שקורפיין, שאחוזו נקפצת לכל רחש קל. נוח ומרינקא מתוארים, איפוא, גם כנחשים וכעקדבים, כדוגמת שקורופינטשיכא, וגם ככלבים, כדוגמת שקורפיין. אך המטאפוריקה החייתית שבסיפור אינה מתייחדת לשתי קאטגוריות אלה, מתחומי החי: יהודי הפרבר הריהם ברובם עגלונים, ויאה להם המטאפוריקה מתחומי האורווה וסוסיה. הבריונים, למשל, מתוארים כבעלי שיניים "לבנות, סוסיות" (פרק א'), ונוח מתואר כסייח צעיר, המקפץ בחצרו ללא עול וריתמה

(לא פסיעות אלא שיעטת רגלים, מעין דהרות סיה - בא מקפץ דוהה ונער השתחור והמקוץ", פרק ג').

הסוס מתפקד בסיפור בשתי מערכות קוונטאטיביות מנוגדות: מן הצד האחד, הוא נקשר ברמות הסוס האצילי, שעל גבו רכוב האביר (כדוגמת הסוס המהיר, שעליו שועט נוח בן השמונה-עשרה ועובר בטיסה אחת את כל השכונה, "דרך קחאק ובן חיל" פרק ט'); מן הצד השני, הוא נקשר בסוס היהודי הנידפה, הרתום לעגלה - סמל הקיום היהודי הגלותי (והרי יהודי הפרבר הם, רובם ככולם, עגלונים קשירים). שני האספקטים הללו משמשים

בסיפור ביחד, והם מטאפורה וסמל לתהליך ריסונו של נוח ולמעבר שלו מן ה"מוסר הטבעי", שבו הוא שרוי בילדותו, אל ה"מוסר התברתי", שאליו הוא נכבל בהתבגרו. מסוס פרא אציל ומו"ילד טבעי", הוא הופך יהודי מן השורה, יצור כנוע ומאולף, שעל גבו ריתמה ומוסרות. אך בכך לא תמה המטאפוריקה הבסטיאלית שבסיפור: בפרבר העצים, השרוי במלחמות איך-קץ בין יהודים וערלים ובין יוצאי חלציהם (ואשר בו, כאמור, הגבולות בין המחנות נבלעים ומיטשטשים לפרקים), מתגוררות "חיות טרף" בעלות ציפורניים ומלתעות מושחות - אריות, זאבים ונמרים, המשחרים לטרף ולריח הדם.

"עוים ומרי נפש כנמרים שכולים מתגלים פתאום שני השוטאים זה לעומת זה" (פרק ב')

והדימוי הבסטיאלי מזכיר לנו, כי בשמו של חנינאי ליפא, הלוחם בשכנתו כחיה פגועה, כלול אוקסימורון, הכורך באחת את תכונות החסד והרחמים של היהודי ("חנינאי") ואת תכונותיה של חיות-טרף אכזרית ("ליפא" = "זאב").

היסודות המנוגדים, הכלולים בשמו של חנינאי ליפא, מעידים שהפאראדוקסאליות, הטבועה בסיפור, מצויה בכל יחידותיו, גם ביחידות הטקסט הזעירות ביותר.

בקרפף שולטים חוקי היער: דייריו אינם מסתפקים באלימות מילולית ונוקקים תכופות לאלימות הפיסית, שתהילתה בהשלכת חפצים אל מעבר לגדר, וסופה בתיגרות ידים ומלחמות במקלות ובאבנים בין יהודים וערלים ובין יוצאי חלציהם. מלחמות אלה אינן מתייחדות למלחמת-מחניים בין יהודים וערלים, שהרי נוח נספח אל מחנה ה"שקצים" במלחמתם נגד "נערי בני ישראל". מלחמות אלה מתחוללות גם בתוך כל אחד מהמחנות. שקורופינטשיכא מכה את מרינקא האסופית עד זוב דם ומטביעה בה צלקות כחולות וחברבורות אדומות (והרי המלה "חברבורות" מתארת בדרך-כלל את כתמיהם של נחשים ושל נמרים) (7); חנינאי ליפא, שאף הוא מזדאב לעיתים, מכה את נוח באורווה מכות מוות

(לאחר מעשה יצא משם חנינאי ליפא ופניו ודין מלולכות בדם - ונוח הובא לבית בידי שכנים כשחוא מרוסק איברים ומת למחצת...", סוף פרק ז').

ואין תימה, שהכלב מתואר כ"ברדלס", כטורף "שהוא טוב ממנו". פעם אחת, התנפל על גב, שנכנס לחצר -

"מצאונו בבוקר מוטל לפני שקורפיין בשולות של דם ונגרותו שמוטה. וכל אותה הלילה שקורפיין לא נבח" (פרק א')

בתיאור הפרבר, שבו אדם לאדם זאב, כלולים אפוא תיאורים בסטיאליים אכזריים למכבד, וכמרכוז אריות, זאבים ונמרים ושאר חיות-טרף. אך לעיתים, משתרבב לתוך התיאור החייתי גם גוון קומי, ואז מסתבר, שהאריה ה"נורא" אינו נורא כל עיקר, וכי זאב יהודי הוא לעיתים גם חנון ורחום. במיוחד, משעשע תיאורו של ה"מלמד" הראשון ראובן-הירש, שנס מנחת זרועה של ציפא-לאה, אימו של נוח:

"פתאום נתגבר כארי ובקפיצה אחת מרח לו דרך החלון ונתחבא ב'בית הכיסא'. בקרונה מקום זה עשוי הדבי לאחז בכל שעת סכנה גדולה" (פרק ז')

כמה שדות סימאנטיים מתחומי החי (חיות טרף, בעלי כנף, חיות קורבן) משמשים בתיאור קומי זה בערבוביה: ראובן-הירש מתגבר כארי, אך לא

לעבודת תבורא, כמאמר חז"ל, כי אם למנוסה אל בית הכיסא, מאימת ציפא-לאה, הרודפת אותו "כלביאה איומה". ה"אריה", הנס מפני ה"לביאה", מצמיח לפתע כנפים ופורח לו כציפור בעד החלון, ומחייבנו לממש את היסוד הציפורי בשמה של ציפא-לאה ולהופכה למעין ציפור דודסת המנסה לחמוס את טרפה. היאחותו של ה"מלמד" מוגה-לב בקרנות בית הכיסא מזכירה, כמובן, את הימלטותו של חוטא אל קרנות המזבח, אך גם הופכת את ה"מלמד" למעין חיות קורבן נפחדת. כאן, האם, "הלביאה השכולה", בטוחה כי בנהי-יחידה הומת ואיננו והיא רודפת אחר קורבנה, שאף שמו כשל חית קורבן ("הירש" = צבי בעל קרניים, כאיל מפרשת העקידה). קומית ביותר היא, כמובן, האנאלוגיה שבין המזבח לקרשי בית הכיסא. מן הראוי להדגיש, כי השדות הסימאנטיים של המטאפוריקה גבולותיהם אינם תחומים, והם פולשים זה לתחומו של זה, עד שהם נבלעים לבל-יחזר. פעולת החילחול בין היסודות המנוגדים, שתיארנו לעיל, ניכרת אפוא גם בתחומי המטאפוריקה. גם הגבולות שבין האנושי לחייתי והגבולות שבין הדומם לאנושי מיטשטשים: הדמויות בסיפור מתוארות במונחים בסטיאליים (8) והבתים במונחים אנושיים. גם הצומח והדומם הופכים כאן חייתיים, כמו למשל בתיאור הקרפף בחורף, בהתחלת פרק ז':

"הצמחים מוטלים - - - כתולעי מתים. האנס התערטל כולו ובדי ענפי נואו בשחוריותם ובעקמומיהם כעורביב של דדקונים ועקורים מעופפים"

נרמזת גם אנאלוגיה בין הדמויות לבין עולם הצומח והדומם; כמו, למשל, ברמיון המסתמן בין מרינקא לבין דלועי המיקשא: הדלעת התפוחה והקישוא הגדול, שניהם מקביליה של מרינקא, משמשים גם רמז להריגה הצפוי. בסיפור מצטייר, איפוא, עולם אחדותי שאין בו חץ בין החי, הצומח והדומם ובין תת-קאטגוריות שונות בתוך כל קאטגוריה. אולם, אין זו אחדות, המלמדת אל הארמוניה: עולמו של הפרבר מפורד ומסוכסך, וגם החיות, הצמחים והחפצים שבתוכו שרויים במין ערבוביה דיסהארמונית - הן במישור הריאליה של היצירה והן במישור המטאפורי שלה. המראות והקולות אינם מתמוגים לתמונה אסתטית או לסינתזה הארמונית אחת, כי אם למין ערבוביה מעוקמת וצורמת. עם זאת, העולם העולה מן היצירה נענה לחוקי "האסתטיקה של הבלתי-אסתטי", והקורא שואב הנאה אפילו מתיאור ה"מכשפה" הדוחה והאכזרית, שאף לו, למרבה הפאראדוקס, חזות אסתטית משלו.

ה. לשון זסור"צית

אותן תכונות היסוד, שמצאנו בכל רמות הטקסט - תתבולות היפוך, עיוות וסירוס, חילחול של יסודות מנוגדים זה אל תוך זה - מצויות גם בלשון. גם הלשון מכילה בתוכה מיני אינורסיות, המפריכות את ציפיות הקורא ומבטלות את השימוש האוטומאטי - המוכר והקבוע. כך, למשל, משתנה תפקידו של הציורף "מאחורי הגדר", החוזר בסיפור פעמים רבות, כפי שהעיר ראובן קריין, לפי החקשר הספציפי שבו הוא משולב.

צירוף זה כולו, כידוע, במאמר חז"ל במסכת סנהדרין, ע"ה:

"מעשה באדם אחד שנתן עינו באשה אתה והעלה ליבו טינא, ובאו ושאלו לחפאים ואמרו: אין לו תקנה עד שתיבעל לו. אמרו חכמים: ימות ואל תיבעל לו. תעמוד לפני ערומה. ימות ואל תעמוד לפני ערומה. תספר עימו מאחורי הגדר. ימות ולא תספר עימו מאחורי הגדר."

הצירוף מכוון במקורו לגבר, שיצרו תקף עליו, והוא מתפשט פורקן לתאוותו, שאין לה תקנה. כאן, הצירוף משמש בתקשרים שונים – טעונים משמעות מינית ומנוטרלים מן המשמעות המינית – הן בתיאורו של נוח והן בתיאורה של מריקא ואפילו בתיאוריהם של פרחי-העגלונים. לעיתים, המשמעות ליטראלית ר"מאחורי הגדר" הוא תיאור מקום, כפשוטו (אף שכפל-משמעות לו, כנזכר לעיל). לעיתים, הצירוף טעון משמעות אידוטית ומינית, ולעיתים הוא מרמז על איסורים חברתיים, דתיים, אתניים וכד', שאינם קשורים במשמעות המקורית שלו. כך גם הפועל "תקף", הבא בסיפור בצירופים שונים ("תקפה יצרה", "תקף עליו דמו" ועוד) ובהקשרים שונים – מיניים ושאינם מיניים, ליטראליים ומטאפוריים – וגם הוא אינו מתייחד לתיאורו של הגבר, שיצרו תקף עליו, כי אם גם לתיאורה של הנערה המתאוה לאהובה. כך, מוצאים הצירופים הללו – "מאחורי הגדר", "תקף עליו יצרו" וכד' – מהקשרם הכבול ומקבלים משמעות פרטית ומיוחדת, לפי ההקשר הספציפי, שבו הם משולבים. כך גם מיטשטשים הנבולות שבין גבר ואשה, בין מפתה לבין מפותה: לא רק הגבר לחוט אחר האשה, אלא גם היא אחריו. התטא ועונשו משותפים לשניהם כאחד. הסטייריאויטיפים של "גבר" ר"אשה" מהופכים אף הם, בעזרת שימושי הלשון.

לפינו סיפור אידוטי, על תאוות בשרים ועל יחסים אסורים, ולמעשה אין בו אף לא סכינה מינית אחת גלויה. לכאורה, יש פה מעין עדות לפורטיאניות של הסופר, שאינו רוצה, או אינו יכול, לכתוב על עניינים "שבינו לבינה" בצורה מפורשת. אולם, גם בעניין זה נעוץ פאראדוקס בסיסי: דווקא משום שאין בו, כרובד הגלוי של הסיפור, תיאורים חושפניים ונועזים, יש בשימושי הלשון שבו צירופים רבים הנוטלים מעניינים שהצינעה יפה להם ומתוך הקשרים ופרשיות, שיש בהם העזה רבה יותר ממה שמתחייב מן הסיפור. מלים וצירופים כמו "סדקים", "נקב", "סדק כחוט השערה", "כמחיצה אחת", "ללא מחיצה", "מספרים הם זה לזה", "שלא כדרכו", "ייהוד", "ואיש לא ידע", ו"משחקים בצינעא", "המבואות" ועוד, באים במקורות בענייני נידה וטהרה, פרישות וחיוג. כאן, הם מוצאים מן ההקשר הכבול ומפורים בחלל הטקסט בהקשרים חדשים ומקוריים, אך בהצטרפם יחד, הם נועזים ורווי אירוטיקה ומיניות אולי אף יותר מכל תיאור גלוי. כוה הוא למשל תיאור האילן בסוף הסיפור: האילן מפתה-כביכול את נוח ונותן לו לכאורה את הדרשות לבצע את זממו ולקפוץ אל גנה של מריקא לשם התייחדות איתה

("האילן חושש לו בראש שרביט אחד, קרוב ביותר, שני הפוחים אדומים ובשלים, כמי שאומר: טול שלך הס"). על משמעותם האירוטית של "שני הפוחים אדומים ובשלים",

אין צורך להרחיב את הדיבור, אך גם למלה "שרביט", המשולבת בתיאור האילן, משמעות מינית, פאלית, ותיאור-הטבע התמים-לכאורה הוא מן התיאורים החשופים והנועזים, שידעה הספרות העברית בת-הדור. באופן פאראדוקסאלי, דווקא בסיפור זה, הנוטל לכאורה ציטוט מיניות נועזות, והוא כמעט "סיפור לבני הנעורים", על אהבת נער לנערה ועל לבטי ההתנגרות שלו, מרשה לעצמו הסופר חירות רבה בשימושי הלשון, במידה שהיתה אולי פוסלת אותו לקורא הצעיר, על-פי נורמות המוסר, שהיו מקובלות בספרות של תחילת המאה.

ביאליק כתב את "מאחורי הגדר" בתקופה, שבה נתחבט בבעיות לשון, ובאותה השנה, שבה כתב את מאמרו הנוגע "גילוי וכיסוי בלשון" (תרע"ז). מטאפוריקה "דיקדוקית" היא, אולי, מחידושו של הסיפור הזה, שבו הכלב נוסח "בקמץ ולא בפתח, וכלב שנביחתו קמוצה – הזאב טוב ממנו – – מסתתר במלונתו – – ופתאום: תטף!". ולעומת שקוריפין, ה"ברדלס" הדרוס, שנביחתו ה"קמוצה" רתנית ואימתנית, מתואר כלבו הקטן של נוח, שעניו הועירות וקצה חוטמו הקטן "מנוצצים מתוך הלובן כשלוש טיפין שחורות של סגול". המטאפוריקה מתחומי סימני הניקוד התרחבה והשתכללה בשיר-הילדים הארוך "מעשה ילדות", שבו חורק הדלי הריק ושורק על פי הבאר, ומשמיע צליל "שיריק-חיריק", שהוא גם חיקוי צלילי החריקה והשיריקה של הדלי הריק, וגם רמז לתנועות ה"שורק" וה"חיריק" בדקדוק. ומאותו השדה הסימאנטי: צריחתה של שקורופינטשיכא מתוארת בתחילת הסיפור כ"מין תסיסה אריכתא וסער צית". בשם-התואר המחד "וסער צית" איחד ביאליק את העיצורים שמוצאם מהשיניים, כנזכר ב"ספר יצירה" (9) (ואכן קולה מתואר כקול המקאה את השיניים). בתייחוס רב, יצר כן ביאליק מטאפורה דקדוקית מקורית, שצליליה המאחדים את ההגאים השורקים צורמים לאחן והמזכירה גם את הכינוי "שדיצה" שבו מכנים בשכונה את הממזרת בת-חסותה (והרי ה"ערלית" וה"אסופית" מתוארות שתיהן במונחי מישרץ זוחלים, כפי שתיארנו לעיל). גם המלה "תסיסא" שבצירוף זה היא פרי-אמצאה מחוכמת: מן הצד האחד, יש בה מיסוד האונומאטופיאה, שכן היא דומה ללחישת הנחש

("תסיסה זו – – לחישה שרף – – תסיסה נוגה של שקורופינטשיכא – – חס...חס...חס! תסיס! למה היא תוססת כל הלילה?", פרק א').

מן הצד השני, יש בצירוף "תסיסא אריכתא" גם סידור של הצירוף הכבול "גסיסא אריכתא", שבו תיאור ביאליק את מצבו של היהודי בגולה. לשון הסיפור מורכבת וצנטריפטאלית (מורכבת במכע: בצלילים, בדקויות הסימאנטיות של המלים וצירופיהן), וכמעט כל פיסקה ופיסקה מתוכו ראויה לניתוח סטיליסטי מפורט. ראוי, למשל, לשים לב לדרך שבה העביר ביאליק אפיתטים מתחום לתחום. כך, לדוגמה, כינה את המלה הסמויה בין השכנים בשם "מלחמה שתוקית" (פרק ב'), והרי טבעי יותר היה לכנותה "מלחמה שבשתיקה", והמלה "שתוקית", שפירושה "ממזרה", מתאימה דווקא לעניינים אחרים בסיפור. מגמה זו להעתיק אפיתטים מתחום

לתחום עולה בקנה אחד עם עקרון החילחול בין התחומים, שכבר הרחבנו עליו את הדיבור. יש אף מקום להטעים את דרכי האאופמיזם שבסיפור: תחבולות האמירה העקיפה, בלשון "נקה". במקום לספר על הריגה של מריקא, נאמר בסוף פרק ט':

"מריקא הולכת וגדלה. הולכת וכובשת את ההודו".

אומנם מדובר כאן על גדילה מטאפורית, אך זו אנאלוגית לגדילה הפיסית, ממש כשם שהדלעת התפוחה אנאלוגית למריקא הרהה, אף שהדלעת נזכרת עוד בטרם הרתה הנערה. כך גם המלים, החותמות את פרק ט':

"יצא יארום לה באחד המבואות",

יש בהן מן הדרך האאופמיסטית לומר דברים נועזים ובוטים, שאין המספר מרשה לעצמו לאומרם בדיש גלי. הלשון האאופמיסטית, המגלה טפח ומכסה טפחיים, ממתנת את האידוטיקה והמיניות של הסיפור, ואולי – באורח פאראדוקסאלי – מגבירה אותו.

ו. רומיאו ויוליה מפרבר העצים

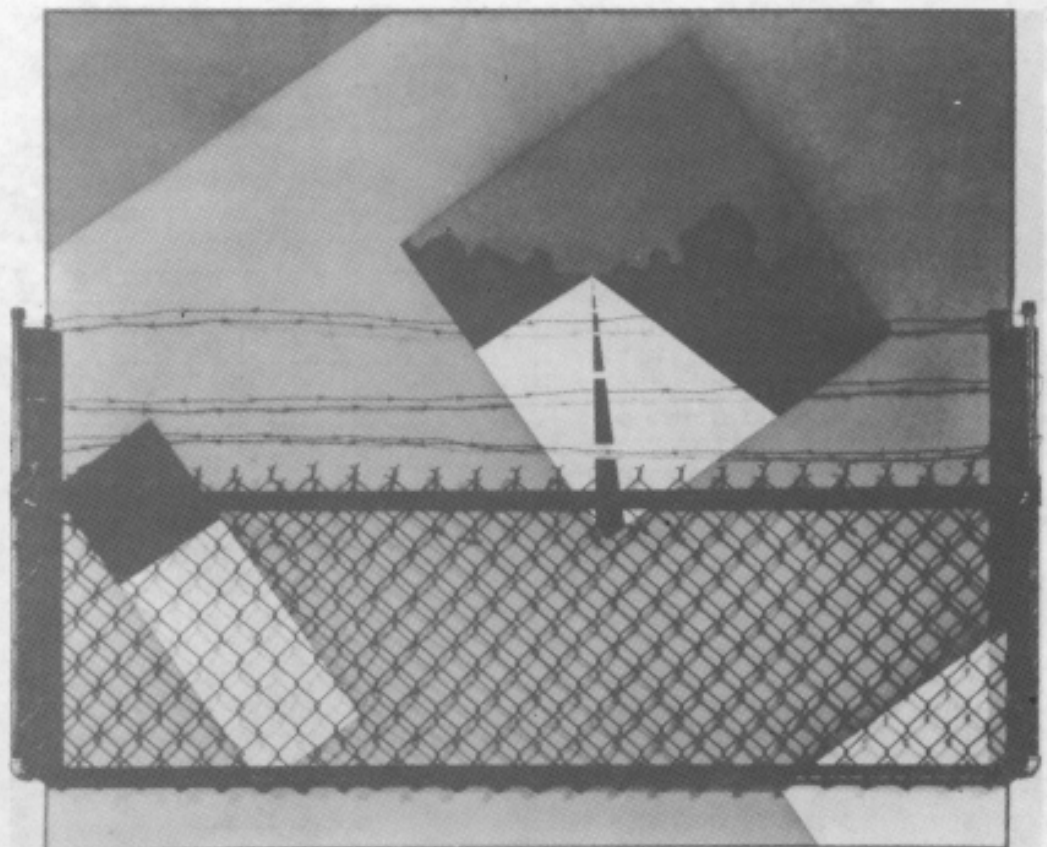
גם במוסכמות הספרותיות, המוטבעות ב"מאחורי הגדר", מתגלים פאראדוקסים וטראנספורמאציות למכביר, ואלה מערבלים ומטשטשים את מיתארי הסיפור ומקשים על קביעת ה"יאנו" שלו. כבר עמדנו על האינורסיות השונות, שהטיל ביאליק בסיפור המקראי-מיתולוגי של נר-העדן, הפיתוי, ה"נפילה" והגירוש. בשיר-נעורים נזח משל ביאליק – "חווה והנחש" – עירב המשורר את סיפור נר-העדן והטעימה מען-הדעת עם סיפור שלגיה, שטעמה מתפוח מורעל ונפלה לארץ נרדמת. גם ב"מאחורי הגדר" יש יסודות מאגדת שלגיה: יתומה שבויה בידי "מכשפה" קשת-לב, תפוחי הגן, יפהפיה נרדמת, השוכבת מתחת לעץ, אביר רכוב על סוס. אולם, שלא כבאגדת הילדים, אין הסיפור מסתיים בכי טוב במובן הקונונציונאלי: ה"אביר" וה"יפהפיה" אינם נישאים, בניגוד ל- stock responses של הקורא, האמון על דרכי הסיום הסנטימנטאליות של אגדות וסיפורי אהבה. "מאחורי הגדר" מסתיים אומנם בנישואים, כבמסורת הקומדיה הקלאסית, שבה מושב ה"סדר הטוב" על כנו, אחר שהופר ושוכש באמצעות סדרת מכשולים. אולם, בניגוד לקומדיה הקלאסית, הנישאים אינם בני אותו הזוג, שאיסורי "טאבר" חברתיים, או התנגדות של קרובים קשיר-לב, הפרידו ביניהם. להיפך, הזוג שהתגבר על כל המכשולים החברתיים נפרד, למרבה הפאראדוקס, והחתונה שנערכת, בסופו של דבר, עונה על רצונה של התברה, שהערימה את המכשולים בדרכם של האוהבים ה"טבעיים". יש כאן היפוך גמור של הסיום הקונונציונאלי של סיפורי אהבה על אוהבים, שמחיצות חצו ביניהם והם הצליחו לסלקם. יתר על כן, הסיפורים על אוהבים, המשתלבים לבתי-אב עיונים (רומיאו ויוליה, פיראמוס ותיסבי) מסתיימים בסיום טראגי, שבו הנאהבים והנעימים לא נפרדים אף במוותם. כאן, שואל המספר באירוניה:

"ובאחד הלילות עמד נח וברח עם מריקא... אין אתם יודעים את נפש האדם מפרבר העצים – –".

סיפור של "איפא מסתברא". ולסיכום: "מאחורי הגדר" הוא גם, בין השאר, סיפור של מרד וכשלונו, סיפור על ניסיון כושל להרים ראש ולצאת מדל"ת האמות של ה"מוסר היהודי" של פרבר העצים ולשנות את אורחות חייו המסולפים. ביאליק, בתורת תלמידו של אחד העם, לא האמין במהפיכות, כי אם בשינויים אבולוציוניים איטיים. לאימונו זה נתן ביטוי בשירי המרד שלו, שכולם ללא יוצא מן הכלל מסתיימים בכשלון המרד. את חוליה של החברה היהודית בת הומן הכיר היטב, אך לא ידע להציע מרפא ודאי לחוליים אלה. את אי הוודאות שלו ואת ביקורתו הנחרצת על החברה היהודית, שנדונה על-פי תיאורו ל"גסיסא אריכתא" חרישית ובלתי-הירואית, הביא לכלל ביטוי מגובש ב"מאחורי הגדר", שבו שיקף את המציאות היהודית הנפסדת באספקלריה עקומה.

הערות:

1. זיקתו של ביאליק לאידיליה של טשורניחובסקי היתה אמיצה ביותר. בארכיונו של טשורניחובסקי מצוי כתה"י של האידיליה, שאליו מצורף מכתב בקשה של המחבר אל ביאליק, עורך המדור הספרותי של "השילוח", להוסיף לאידיליה קטע, שלא עלה בידו טשורניחובסקי לכתוב. ביאליק שעה לבקשת טשורניחובסקי, וכתב בכתב-ידו את תיאור בית האסורים, הכלול באידיליה.
2. "נוח ריהו עתה כבן שמונה עשרה, בחור כהלכה, בלוריתו המגודלת שחורה כזפת – דרך קוואק וכן חיל". הבלורית היא מסימניו החיצוניים של ה"גוי", וראה על דרכי האמור, במסכת שבת, סו.
3. והשווה לאגדה "המכשפה והחייל" מאת הנס כריסטיאן אנדרסן, שבה כלב בעל עיניים גדולות כצלחות כדוגמת צרכוס המיתולוגי שומר את פתח הבו שבקרקעית גווע העץ. אגדות אנדרסן תורגמו לעברית בסוף המאה ה-19 (בתרגום גרוובסקי, שביאליק גמר עליו את ההלל. ראה: אופק [3]). רישומן של אגדות אלה, שביאליק עצמו תירגם מהן בתקופת ברלין, ניכר ב"מאחורי הגדר" ("הענק וגנו", "המכשפה והחייל", "רועה החזירים" ועוד).
4. הערה זו שמעתי מפי הר"ר מנוחה גלבו, שנועצה בבלשן סלאוויסטי.
5. האם אך מקרה הוא שהשם "סירפים" מזכיר בצלילו את ה"שרפים" (שרף=מלאך וגם נחש), הקשורים בתמונת ג'העדן?
6. על-פי המימרה הייחית, העגלון נוסע כה הרבה זמן עם פניו כלפי הסוס, עד שהוא עצמו הופך סוס. ראה: סטוצ'קוב, נחום. 'דער אוצר פון דער יידישער שפראך', יווא, סימן 173, עמ' 117.
7. בכייה של מייקא החבוטה מכונה בשם "שאנה רצוצה וכבושה", "שאנה איומה", משל היתה חית-טרף פצועה, ואף נוח "כל עצמותיו תשאנה" למישימע הבכי (פרק ד'). ציפאלאה, החוששת פן שכלה את בנה, פורצת אל החדר "איומה כלביאה" (פרק ו').
8. כבר הדגישו המבקרים (אוכמני, קריץ ושנפלד) את היסוד הבאלואקי ביצירתו הסיפורית של ביאליק. ניתן להוסיף להשוואה בין ביאליק לבאלואק פן נוסף: שניהם שילבו אנאלוגיות בין דמויות לבעלי-חיים שונים, בדרכים מורכבות ומתוחכמות, כאמצעים מטונימיים ומטאפוריים לסירוגין. אצל שניהם הדימויים החייתיים הם ציין-סינון מהותי באיפיון הדמויות.
9. על יזהי זה תודתי נתונה לד"ר מאיה פרוכטמן, חוקרת הלשון והסינון. הקישור ל"ספר יצירה" ולמידרש האותיות שלו עולה בקנה אחד עם התעניינותו של ביאליק באותה עת בבעיות לשון, ועם מושג ה"בלימה", המשולב במסתו "גילוי וכיסוי בלשון", מושג שביאליק נטלו מ"ספר יצירה" הקבלי.



אלאן צארק אנג'לה: גדר

ורועה פשוטה, או לחלופין, נסיכה ורועה פשוט, נפגשים בחיק הטבע ופורצים בכוח האהבה את סייגי המעמד ואת מוסכמות החברה. כאן, נוח – שהוא מין "אביר" על סוס מהיר, בן-יקיד יחיד להוריו – מתאהב ברועת-חזירים, ב"שיקצה" נחותה, אסופית ממורה, ללא ייחוש וממון. ה"stock responses" מכתביים נישואים בין-מעמדיים ופריצת כל המוסכמות החברתיות. אולם כאן, בבוא העת לממש את האהבה בנישואים, מתרוממות המחיצות הביך-מעמדיות ולקורא הנובך מתברר, כי "לאהבה יש גבולות". גם הנורמות של סיפורי המלחמה ה"קלאסיים" מתנפצות: ברוב סיפורי המלחמה השאבלוניים, יש מנצחים ויש מנוצחים, יש "טובים" ויש "רעים", ואילו כאן נפרצים הגבולות בין המחנות, ולא ברור לאיזה מן המחנות משתייך, למשל, נוח. יתר על כן, כל מחנה מפורד ומסוכסך בתוך תוכו, ובכל מחנה יש טיפוסים המעוררים את אהדת הקורא וכאלה המעוררים את סלידתו. כאשר נוח שב עם ה"ערלים" ממלחמתו עם "נערי בני ישראל", הוא מתואר כ"אבל בין חתנים". אין הוא צוהל מניצחון, כצפוי, אלא תופש בחושי, שאין הוא שרוי בתוך המחנה, שאליו הוא אמור להשתייך. הגבולות בין יהודים וערלים, בין מנצחים ומנוצחים, בין טובים לרעים, אינם ברורים כאן כל עיקר. לפיכך, אין לפנינו סיפור, המשתייך בפשטות לז'אנר המקובל של "סיפור המלחמה".

מתברר, כי "מאחורי הגדר" מכיל יסודות אופייניים לז'אנרים רבים ומגוונים, אך אינו משתייך למעשה לז'אנר מוגדר כלשהו, ולפיכך, כל ציון ז'אנרי, שהוענק לו בביקורת, גילה טפח וכיסה טפחיים. הסיפור סותר ומהפך את כל הז'אנרים הללו ומופץ את מוסכמותיהם. אם ניתן בכלל להצמיד לו איוו תיות שהיא, אוי ראוי אולי לכנותו בשם "סיפור של פארדוקסים", או

הקורא, שציפה לסיום רומאנטי ומלודרמאטי, בנוסח סיפורי-האהבה ההירואיים על אוהבים טראגיים, שברחו ביחד, ואולי אף נקטפו בדמי ימיהם, בשל אהבתם הפאטאלית, חזקה עליו שיצא מן הסיפור בפחי נפש. "גיבור" מקבל על עצמו עול משפחה ופרנסה, נעשה כאחד האדם, ללא כל ייחוד. אגב "התמסדות", הוא פורק מעצמו את כל חובותיו כלפי האובתו מלפנים, הנאלצת מעתה לשאת את עול גידול פרי-אהבתם לבדה. כל מוסכמות הסיום של סיפורי אהבה רבי-משולים – גם אלה המסתיימים בכי-טוב ובחתונה, וגם אלה שסיומם טראגי – נהפכים כאן על פיהם ומשאיירים את הקורא באובדן-כיוונים. לפיכך, גם הנורמות המקובלות של "סיפור התבגרות" משתבשות ומתהפכות כאן, ובמקום גיבור החוור למוטב אחר סידרת התנסויות, המעצבת את אישיותו, ומגבש את חייו על-פי הנורמות המקובלות על הקורא ואהודות עליו, לפנינו גיבור הנסוג לאחור ומקבל על עצמו את הנורמות המסולפות של פרבר העצים, שאינן יכולות להתקבל באהדה על הקורא. לפיכך, ראובן קריץ מכנה את הסיפור בצדק בשם "סיפור התבגרות של דגנראציה", בעקבות מונחו של בות' בספרו "הריטוריקה של הבידיון". אם נשאל מטאפורה מן האגדה הנודעת של אנדרסן, נוכל לומר כי נוח אינו הופך מברווזון מכוער לברבור מרהיב, כי אם להיפך: מברבור לברווז (ובלשונו המטאפורית של הסיפור, סיפורם של עגלונים ופרחי-עגלונים: נוח הופך מסוס-פרא אצילי לסוס-עבודה רתום לעגלת המוסכמות החברתיות). אין ספק, מכל מקום, שאין לפנינו "סיפור התבגרות" קונוונציונאלי, כי אם היפוך מעינין ומתוחכם של הז'אנר. הוא הדין בקונוונציות של הפאסטורלה: בדיאנר זה לסוגיו, רווח ה"טיפוס" הספרותי הקבוע, לפיו "לאהבה אין גבולות". ברמלך