

On Both Sides of the Door Handle / —

משני עברי כפות המנעול על דיאלקטיקה של פנים וחוץ ב'סיפור פשוט' לעגנון

Author(s): חיה שחם and Chaya Shacham

Source:

Dappim: Research in Literature /

דפים למחקר בספרות

12 (1999-2000), pp. 193-218

Published by: Department of Hebrew & Comparative Literature, University of Haifa / חִיפָה /
החוג לספרות עברית והשוואתית, אוניברסיטת

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23417459>

Accessed: 05-09-2017 08:03 UTC

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

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



עברית והשוואתית, אוניברסיטת חִיפָה / Department of Hebrew & Comparative Literature, University of Haifa / החוג לספרות is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Dappim: Research in Literature* / דפים למחקר בספרות.

JSTOR

<http://www.jstor.org>

משני עברי כפות המנעול – על דיאלקטיקה של פנים וחץ ב'סיפור פשוט' לעגנון

חיה שחם

במקום אינך שם אושרך
(יעידו ועינס', עד הנה, עמ' שנב)

עד שאין אדם מגיע למקומו
אינו יודע כמה המקום גורם
(בחנותו של מר לובלין, עמ' 13)

א. פתיחה

היצירה 'סיפור פשוט' מאת עגנון זכתה לשפע של תגובות פרשניות בביקורת ובמחקר הספרות העברית. היא נידונה, בין השאר, כסיפור חברתי וכיצירה המקפלת בתוכה את בעיית הזמן במלוא עומקה; היא נקראה ופורשה מהיבטים פסיכולוגיים שונים, לרבות פרשנות פסיכואנליטית של חלומות; פרשניה נתלו במוטיבים בולטים, ואלה זכו לניתוחים מפורטים (מוטיב התרגול, מוטיב השיגעון, מוטיב האכילה, ועוד); נידונה נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה, וכן נבדקה מקרוב הרקמה המילולית שלה; היא אף נקראה בהקשרים ביוגרפיים ממוקדים או לחלופין – בהקשרים תרבותיים רחבים, ועוד ועוד.¹

1. להלן מבחר מייצג של מחקרים הנוגעים בהיבטים האמורים ואף בעניינים נוספים: קורצויל ברוך, 'בעיית הדורות בסיפורי עגנון' (1946); 'על נושא היציאה בשילוב עם נושא השיבה בסיפורי עגנון' (1962); שקד גרשון, 'בת המלך וסעודת האם' (1966-1967); יהושע א"ב, 'נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה' (תשמ"א); שקד מלכה, 'האם היה הירשל משוגע'.

שפע עצום זה של תגובות ביקורתיות-מחקריות יש בו להעיד על רב-פניותה של היצירה, כמו גם על מגוון הדרכים האפשריות להתחבר אליה ועל ריבוי הזוויות שממן ניתן להתבונן בה. זוהי אכן יצירה, שעם כל קריאה נוספת אפשר שיתגלו בה פנים חדשות ומפתיעות.

העיון שלהלן מנסה לבחון את היצירה, על התפתחותה העלילתית ועל משמעותיה, מזווית שלא נידונה עד כה בקונטקסט הביקורתי של 'סיפור פשוט' – מנקודת הראות הדיאלקטית של 'פנים' ו'חוץ' על נגזרותיהם השונות. הקריאה ביצירה זו מפגישה את המעיין עם היקרויות שונות של המושגים הנזכרים: בין שאלו אזכורים מילוליים ישירים שלהם ובין שאלו תיאורים, סיטואציות או קטעי עלילה, המכילים רמזים תבניתיים המיתרגמים למושגים המרחביים 'פנים' ו'חוץ'. צפיפות הופעתם של המושגים הללו בלבושיהם השונים ומיקומם בצמתים מרכזיים ברומן, מעוררים עניין ומעלים שאלות באשר לתפקידם בתהליך עיצובו של הרומן ובהטענת משמעותיו.

'חוץ' ופנים – טוען גאסטון באשאָלָאר – יוצרים דיאלקטיקה של פיצול, שהגאומטריה הברורה שלה מסמאת אותנו כשהיא מופעלת במחוזות מטפוריים. יש לזה אותה חדות של "כך" ו"לא" הקובעת הכל' (Bachelard, 1994:211). באשאָלָאר מזהיר מפני תפיסה סכמטית מעין זו העלולה, לדבריו, להפוך לבסיס של אימאזים אשר ישלטו במכלול החשיבה על החיובי והשלילי (שם). באשאָלָאר, בעל נקודת הראות הפילוסופית, מסתייג מן הסכמטיות שבחלוקה הדיאלקטית האמורה, בעיקר בשל עירובם של מושגים מטפיזיים עם מושגים גאומטריים. אולם עם זאת הוא סבור, כי אם יושמט ההקשר הגאומטרי, ניתן יהיה להיווכח כי הדיאלקטיקה של פנים וחוץ היא מרובת גוונים לאין שיעור (שם: 216).

ואכן, המושגים המרחביים 'פנים' ו'חוץ', הנבחנים בקונטקסט של קריאה ביקורתית-פרשנית שאינה נשענת על סכמטיות, עשויים להניב אפשרויות התבוננות מעניינות בתחום העיון בטקסטים ספרותיים.

במחקר העוסק בהרחבה ובפירוט בסוגיית דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי (צורן, 1997), מדובר על שלושה מישורי ארגון של המרחב בטקסט:

(1983); עוז עמוס, 'מים גנובים ולחם סתרים' (1989); שריבויים דבורה, 'חלומה של בלומה' (1993); בן-דב ניצה, 'הכף והאצבעות' (1997); 'משאלותיו של הירשל הורביץ: אשה עטופה ועיר שהיא מפת-תבליט' (1997); 'האם בלומה פריגדית?' (1997); הלוי-צוויק יהודית, 'עיון ברקמה המילולית של "סיפור פשוט"' (1989); מירון דן, 'הרופא זקוק לרפואה (ד"ר) לגזום כמורה-דרך בסוגיית עגנון' (1995); וכן: סדן דב, 'מבית לפשטות' (תרצ"ו); פנואלי ש"י, 'סיפור פשוט' (1960); אבן יוסף, 'הערות אחדות ל"סיפור פשוט" לש"י עגנון' (1969); לי רנה, 'דמות הצמחוני ונטיות צמחוניות ב"סיפור פשוט"' (תשנ"ד); חקק לב, 'מוטיב התרגול ב"סיפור פשוט" לש"י עגנון' (תשל"ט); מזור יאיר, 'מערכות רכיבים מוטיביות מורכבות ב"סיפור פשוט"' (1979); שמיר זיוה, 'שבעים פנים לפשטות' (1992); וראו גם את הביבליוגרפיה הנבחרת בשולי הספר 'מבצע לפשטות', בעריכת זיוה שמיר, דן לאור, עוזי שביט (1996), עמ' 234-237.

המישור הטופוגרפי, היינו – המרחב כישות סטטית; המישור הכרונוטופי – המרחב-זמן, כלומר, ארגון המרחב הנובע מהתרחשויות ותנועות; המישור הטקסטואלי – ארגונו של המרחב כפועל יוצא של היותו מסומן בתוך טקסט לשוני (שם: 80-81).

מישורים אלה, המשמשים כקואורדינטות המסייעות בהבניית המרחב ביצירה, אינם מציינים, עם זאת, שלבים בתהליך של שחזור או של יצירה. טענת המחבר היא, כי 'הקורא [...] נע כל הזמן בין שלושת המישורים האלה, ויתר על כן, הוא תופס אותם בבת אחת בלי שיוכל להפרידם זה מזה'. (שם: 80).

מישור הארגון **הטופוגרפי** מוגדר על-ידי צורך 'מעין מפה של המרחב, המבוססת על חומרים הלקוחים מן הטקסט השלם, על כל מרכיביו' (שם: 81). מפה זו כוללת מבחינת המיקום, הן את הארגון האופקי של העולם והן את הארגון האנכי שלו. הארגון האמור נשען על שורה של אופוזיציות. לענייננו רלוונטיות בייחוד האופוזיציות: פנים-חוץ, רחוק-קרוב ומרכז-פריפריה (שם: 82), המשתתפות בארגון האופקי של העולם. צורך טוען, בצדק, כי בין התכונות הטופוגרפיות של המרחב ובין רובדי המשמעות של הטקסט מתקיימות קורלציות שונות, וכי יחסים כגון פנים-חוץ 'אינם חומרי מציאות ניטראליים' (שם). וכן ש'האופוזיציה שבין פנים לחוץ היא אחת האופוזיציות המרכזיות בארגונו הטופוגרפי של המרחב בספרות, והיא כרוכה בקונטציות רבות שמעבר לטופוגרפיה גרידא' (שם: 118). ואכן, כפי שננסה להראות להלן, קביעה זו מקבלת אישוש בצורות שונות ומגוונות במהלך העיון ברומן 'סיפור פשוט'.

מישור הארגון **הכרונוטופי** ביצירת ספרות הוא בעל זיקה ברורה אל גורם הזמן. צורך נשען על הגדרה מצמצמת של הכרונוטופוס² וליתר דיוק – על אספקט אחד: 'רק דברים שאפשר להגדירם באמצעות קטגוריות חלל-זמניות משולבות, כמו תנועה, שינוי' (שם: 83). הכרונוטופוס קובע במרחב כיווניות מוגדרת, ובעצם הופך את היחס בין מקומות (נקודת מוצא ומטרה) לציר (שם: 84). לענייננו חשובה הקביעה האומרת, כי 'המרחב במישור הכרונוטופי מאורגן כרשת של צירים בעלי כיוונים מוגדרים ואופי מוגדר' (שם). קביעה זו תסייע לנו ב'קריאת המפה' הנפרשת ביצירה.

אשר למישור הארגון **הטקסטואלי של המרחב** – כאן מדגיש המחבר, כי אין מדובר בארגון הטקסט עצמו כתבנית לשונית. אלא 'זהו ארגון החל על העולם המשוחזר, אבל אינו נשאב ממנו' (שם: 84).

תבניות הארגון של הטקסט הלשוני קשורות – על-פי מיונו – באספקטים האלה: (א) **יסוד הסלקציה ההכרחית**, הנובע מקוצר ידה של הלשון למצות אובייקטים; (ב) **היסוד הליניארי**, אי-יכולתה של הלשון לעסוק בר-זמן בשני דברים, וכתוצאה מכך: היותה אנוסה לארגן את מבעיה לאורך רצף בזמן; (ג)

2. צורך מציינ כי המושג המקורי של באחטין – 'כרונוטופוס' – מכווין אל המכלול השלם של החלל והזמן, ואילו הוא נוסק לצורך הגדרתו רק לאספקט אחד, כאמור. וראו: צורך, 1997: עמ' 83.

היסוד הפרספקטיבי, הנובע מכך שכל מבע בלשון הוא מבע 'שלי' מישוהו, והוא משקף את העולם לפי נקודת ראות נתונה (שם: 85). הפרספקטיבה המרחבית בלשון, שלא כפרספקטיבה המרחבית בצויר, מושתתת בעיקרה, כפי שמדגיש צורן, לא על קו רצוף, אלא על אופוזיציה בינארית של כאן ושם (שם: 87).

בעיון שלהלן ננסה לבחון בעיקר את מקומם ואת תפקידם של צמד המושגים האופוזיציוניים 'פנים' ו'חוץ' (וכן מושגים נלווים להם שהוזכרו לעיל: 'קרוב'-'רחוק', 'מרכז'-'פריפריה') בארגון מישוריו השונים של הרומן 'סיפור פשוט' וביצירת משמעויותיו. ההתבוננות תשלב עיון הן בהיבטים הטופוגרפיים והן בהיבטים הכרונוטופיים הנכרכים במושגים הללו ביצירה. הארגון הטקסטואלי של המרחב לא יידון במסגרת עיון זה, לבד מהערות יחידות שתבקשנה לעניין זה.

ב. 'יוצאים ונכנסים' – רשת הצירים ברומן 'סיפור פשוט'

העיון ברומן אינו מותיר ספק באשר למרכזיותה הטופוגרפית של העיר שבוש, עירו של הירשל הורביץ, גיבור היצירה. שכן, בה מתרחשים מרבית האירועים החשובים והמכריעים בהתפתחות העלילה ברומן, בין שהם מוצגים ובין שהם מדווחים בחינת חומרים אקספוזיציוניים: נישואי ברוך-מאיר וצירל והולדת בנם, גידולו והתבגרותו של הירשל הורביץ, התאהבותו בבלומה, אירוסיו ונישואיו למינה צימליך, פרשת טירופו והולדת בניו. מרכזיות זו מתגברת במישור הכרונוטופי של הרומן באמצעות פרישת רשת צירים משבוש ואליה. וכך, כבר בפרק הראשון מובלט מקומה של התנועה מן החוץ פנימה, אל תוך העיר, ומן הפנים חוצה באמצעות הערה ממוקדת על מסע הרכבות: 'רצועה של מסילת הברזל יוצאת מסטניסלב ונכנסת לשבוש ורכבת נכנסת ויוצאת פעמיים בכל יום ועגלונים באים בעגלותיהם להביא יוצאים ונכנסים' (נו). תיאור כללי וסכמטי זה עתיד להתמלא בתוכן ספציפי במהלכה של היצירה, כאשר היוצאים והנכנסים מקבלים שמות, זהויות ותפקידים מוגדרים ברומן.

אולם רשת הצירים שקודקודה שבוש נמתחת במישור הכרונוטופי של הרומן לא רק אל סטניסלב וממנה, כמתואר לעיל, כי אם גם אל הכפר מאליקרוביק וממנו, כפרה של משפחת צימליך, ואל העיר למברג וממנה, עיר מושבו של הדוקטור לנגזם. במעגל המרוחק יותר נמצאות אשכנז ואמריקה, מחוזות חפץ שבהם מתגוררים קרובי הגיבורים, שיצאו לחפש את מזלם ופרנסתם, ושעמם מתקיימים קשרים דו-סטרניים (כגון ביקורים, מכתבים). במעגל הקרוב לשבוש – אך גם הוא מחוצה לה – נמצא היער שאליו נמלטים – כל אחד בתורו – דודו של הירשל מצד אמו והירשל עצמו בעת שדעתם משתבשת עליהם.

גם מתוך עיון מרפרף ביצירה מצטיירת אפוא רשת הצירים שקודקודה שבוש כמין צופן מובלע להבנת מהלכיו של הרומן, שגיבוריו נעים ללא הרף ומתוך מניעים שונים על פני הצירים האמורים. מהם העושים את הדרך הלך וגם חזור (כגון מסעו של הירשל ללמברג לשם ריפוי ושיבתו לאחר מכן הביתה, ולחלופין – מסעו של טיבר לאותה עיר וחזרתו ממנה בידיים ריקות), ומהם הנעים רק בכיוון אחד, משבוש או אליה (בלומה, למשל). יציאות וכניסות אלו מתפקדות כצפנים עתירי מידע, המתפענחים במישור העלילתי ובמישור הפסיכולוגי של היצירה. המעקב אחר תנועותיהם של הגיבורים על פני הצירים המתוחים ברומן (גם הצירים הסמויים כביכול מן העין), כניסותיהם ויציאותיהם והמשמעויות הנכרכות בהן, וכן עמדותיהם בזיקה אל סוגי ה'פנים' וה'חץ' הנחשפים ביצירה הם מעניינו של העיון דלהלן.

אך בטרם נפנה לעיון בהיבטיה השונים של היצירה באמצעות התבנית הבינארית הנזכרת, ראוי להעיר כי בנוסף לתבניות מרחביות של פנים וחץ המשוקעות בטקסט ומתפקדות כחלק מן המערך המייצר משמעויות, מופעלים ביצירה גם אספקטים לשוניים הכרוכים במושגים 'פנים' ו'חץ' ובאלה המשתלשלים מהם (כגון השורשים כ"ס וצ"א). חלקם – השאלות או צירופים כבולים שאינם בעלי משמעות מרחבית, המתגברים את התבניות האמורות תגבור אינטנסיבי מצד הלשון. כך, למשל, אנו מוצאים ביטויים כגון: 'כנס לסעודה', 'יכנס לחופה', 'יכנס אורחים', 'כנס לרשות שאינה שלו', 'יכנס עצמו כולו במסחר', 'כנס ראשו ורובו בחנות', 'כבר יצאו עשר שעות', 'יצא מדעתו', 'הוציא ידו מתוך ידה', 'שלא להוציאך חלק', 'יש לו בת להוציא', 'לא יצאו שנים הרבה', 'יצא שמו', 'להוציא שעה קלה עם הבריות', 'כבר יצתה שבוש מחזקת עיר קטנה ונכנסה לכלל עיר גדולה', ועוד. ביטויים אלה, כאמור, אינם בהכרח בעלי נגיעה ישירה לתבנית הניגודים הדיאלקטית-המרחבית פנים/חץ כפי שהיא מופיעה ומתפקדת ברומן, אולם נוכחותם העקבית ברקמתו המילולית של הטקסט מסבה את תשומת הלב אל השדה הסמנטי שממנו לקוחים המושגים הבינאריים הללו ומחדדת את הערנות כלפיו.

ג. 'כמי שנכנס לרשות שאינה שלו': הבית והחדר כמתחמים בעלי אופי דיאלקטי

הרומן פותח באירוע מותה של מירל, אמה של בלומה. אירוע המתרחש מחוץ לנקודת המרכז הטופוגרפית, אך מניע את העלילה לעבר נקודה זו עם כניסתה של בלומה אל העיר מן החץ הפריפרי נטול-השם, שהוא עיר הולדתה. תחילה מוכנסת בלומה אל ביתה של משפחת הורביץ פנימה על-תנאי: 'היום הרי אי את חוזרת לעירך ומחר נתייעץ על ענייניך, שמה נמצא עצה להשיא לך'.

אומרת לה צירל (נו). ואילו חלומה של בלומה באותו לילה מגלה את שהלב אינו מגיד לפה: שפנימו של בית הורביץ אינו מסמן את סוף הנדודים, וכמוהו כחוץ חשוף ונטול מסתור לגביה: 'נזכרה שראתה עצמה בחלומה יושבת ברחובה של עיר בעגלה, נתביישה מעצמה לישב ברשות הרבים וירדה' (שם).³ יתר-על-כן, כשהיא מתעוררת למחרת בתוך הבית אין התחושה הזו מסתלקת גם בהקיץ. שכן, הגבולות בין הפנים לחוץ מיטשטשים עם חדירת קולותיו של החוץ אל תוך החדר פנימה, והרגשת החסות והיציבות שפנים הבית אמור היה להעניק לה מתפוגגת, בשעה שהחדר גבה-התקרה נראה לה 'מרחף באויר' (נו).

ראשית ישיבתה של בלומה בבית הורביץ עומדת אפוא בסימן הכמיהה אל הבית בחינת מעטפת סוככת ומגוננת, בעוד החוץ נתפס כאיום קיומי. אולם בהמשך שהותה שם מתהפכת הסיטואציה. ישיבתה בבית נתפסת כהכרח, שהיא אמנם הוכשרה לו ('למודה היתה בלומה לישב עם אמה החולה בבית לפיכך אין ישיבת בית קשה לה' (עב)), אולם בה-בעת רוחה שואפת אל החוץ, וכך, באמצעות הקריאה בספרים 'משוטטת לה הנשמה בעולמות כבת חורין' (שם). באמצעות ניגוד דיאלקטי זה בין מחויבותה של בלומה לבין רצונותיה, המובע על-ידי האופוזיציה הכרונוטופית פנים/חוץ, נחשפים הן עוצמתה הפנימית של בלומה, המסוגלת להפוך את השהות בחלל הפנים המעיק לשוטטות של חירות בחוץ מדומיין, והן שורשיו של המשבר העתיד להתפתח בין הירשל ובינה זמן רב לפני התגלותו בפועל, בשל תהום השוני הכרויה ביניהם בעניין מחויבויותיהם ורצונותיהם והיכולת ליישבם. אולם עוד זמן רב קודם למשבר הנרמז לעיל, במשך שהותה של בלומה בבית הורביץ, הולך ומתעבה המתח המיני הנוצר בין הירשל ובינה במהלך התבגרותם, ומגיע לשיאו בשתי סצנות המבוססות על מעברים כרונוטופיים מובהקים בין פנים לחוץ. זירת האירועים היא חדרה של בלומה, ואילו ה'חוץ' לעניין זה הוא בית המשפחה המקיף את החדר.

בסצנה הראשונה הירשל הנכנס אל חדרה של בלומה משהה בכף ידו למעלה מן הראוי את ידה, המושטת לסמן לו שיצא. 'באותה שעה האדימו פניהם כבני אדם שעשו דבר שאינו הגון. עמדה והוציאה את ידה מידו ויצתה' (עח). 'פלישתו' של הירשל אל ה'פנים' של בלומה – אל חדרה – מתפרשת במובלע כפגיעה בכללי הדקורום, וגוררת אפוא את יציאתה שלה החוצה, אל החלל ההורביצי, שאל טבעו כבר התוודענו. הסצנה השנייה מתרחשת באותו מקום לאחר תקופת נתק ורוגז

3. דבורה שרייבוים (1993) מפנה תשומת-לב לאסוציאציות המיניות שמעורר חלומה של בלומה. 'רחובה של עיר' ו'עגלה' מרמזים, לדעתה, על סמלים פרוידיאניים מוכרים לאיבר המין הנשי. בין היתר, היא מפרשת את התמונה 'לישב ברשות הרבים', המציגה את בלומה בעיני עצמה כנערת רחוב, כדימויתחליף חזותי 'למצבה הפרוץ ולהיותה פרוצה לרבים'. בהתאם לכך מתפרשת המילה 'ירדה' (מן העגלה) כירידה במובן הערכי-המוסרי, ואילו רגש הבושה המתלווה לכל התמונה ('נתביישה מעצמה לישב ברשות הרבים') מאשש, לדעתה, את המשמעות המינית הכוללת של החלום (שם: 135-136). גם אם נסתמך על פרשנות זו של הכותבת, ניותר בתחום של צמד המושגים הבינאריים המעסיקים אותנו, שכן 'מצבה הפרוץ' של בלומה מלמד בבירור על שבירת הגבולות בין פנים לחוץ, כפי שאמנם מתחוויר לה עם התעוררותה.

ביניהם. הירשל, שאינו יכול לשאת עוד את שתיקותיה של בלומה, נכנס בעקבותיה אל חדרה. הוא פושט את ידו כדי ליטול את ידה לשם פיוס, ואילו היא מגיבה מיד ביציאה מן החדר. לכאורה, לפנינו חזרה בקווים כלליים על הסצנה הקודמת, אולם למעשה אין זה כך. שכן, כל עמידתו של הירשל באותו חלל, שהוא ה'פנים' של בלומה, שונה הפעם. בטרם הושיט את ידו הוא מהרהר מתוך גלגול המונחים 'קרוב' ו'רחוק' בתודעתו: 'כמה קרוב הוא לה וכמה רחוקה היא ממנו, אף על פי כן אינה רחוקה כל כך. אינו צריך אלא לפשוט ידו והרי היא קרובה לו יותר מכל הימים' (פב).⁴ הירשל, המבחין תחילה בין מרחק פיזי למרחק נפשי, מבטל בהמשך ההרהור את ההבדל ביניהם, ומעמיד הכול על התקצרות המרחק הפיזי. בכך הוא עוקף את הבעיה ומנסה ליצור קיצור דרך, אבל מתברר שמבחינתה של בלומה אין זה אפשרי. יציאתה מן החדר והיעדרה מאותו חלל פנים שבו שרוי הירשל כעת רק מעצימים פרדוקסלית את תחושת נוכחותה ('משיצתה הרגיש בה יותר' (שם)). אלא שהשוני בין שני המפגשים מתבטא גם – או בעיקר – בכך, שבלומה חוזרת הפעם (מיוזמתה) מן ה'חוץ' (בית הורביץ) אל פנימו של חדרה, בשעה שהירשל נמצא שם עדיין: 'פתאום נגעה ידה של אשה בראשו והחליקה את שער. גם כי אחריש ולא אספר תבינו, שידה של בלומה היתה זאת. כיון שהרגיש בה נינער ויצא' (פג).

יציאתו של הירשל מחדרה של בלומה לאחר שזו ליטפה את שער, היא יציאה של ויתור. לכאורה, יש ביציאתו מעין התפכחות וניסיון לשמור על כבודה, אולם בסמוי מאותה הטקסט שהירשל מוותר כאן על רגע נדיר של גילוי האהבה, רגע שלא יחזור עוד. איתותו של הטקסט נשען על היפוך התמונה המופיעה בסיום 'סצנת הידיים' הראשונה, שנזכרה לעיל. לאחר יציאתה של בלומה מן החדר בסצנה הראשונה נמסרים שם בדיבור משולב הרהוריו הבאים של הירשל: 'הרי שהיה יכול להחליק את שער ולאמץ אל לבו והוא לא עשה כן וכשהוציאה ידה מתוך ידו וברחה נתן לה לברוח' (עט). בלומה, שלא כהירשל, אכן מממשת את הדחף הרגשי שלה ומחליקה על שער, ואילו את הבריחה מבצע הפעם הוא ('כיון שהרגיש בה נינער ויצא'). האנלוגיה המהפכת שבין סיומי שתי הסצנות מבליטה שוב את השוני המהותי שבין בלומה להירשל, אשר יעמוד להם למכשול. חילופי המקומות בסצנה טעונה זו, המחזירים בסופו של דבר כל אחד מן הגיבורים אל חלל ה'פנים' שלו, מאותתים בבירור כבר בשלב זה של הסיפור על אי-האפשרות לחלק חלל שיכיל את שניהם כאחד, ובמילים אחרות – על נמנעות הקשר והאיחוד ביניהם.

משחקי הכניסה והיציאה בנוסח המתואר הופכים למסמנים ברורים של החיזור/הזיווג ברומן. לאישושה של קביעה זו נתבונן בסצנה, שהיא וריאציה

4. ראוי לציין כי כבר בקטעי הפתיחה של הרומן שובץ הטקסט באזכורים תכופים של התואר 'קרוב', שלכאורה אין מובנו אלא 'שאר בשר', ועם זאת, הדהודו מציב במובלע את גיבורי היצירה על הציר הבינארי 'קרוב-רחוק', וזאת עוד בטרם התבהרו הפרטים הראשונים הנוגעים לעלילת הרומן ולמרקם היחסים שבין דמויותיו.

מעניינת על השתיים הקודמות. זו הסצנה שבה נכנס הירשל לחדר שיחדה צירל למינה צימליך בביתם, לאחר ששמע קול עולה משם (וסבר כי בלומה היא). בחדר הוא פוגש במינה, שמעולם לא השגיח בה קודם לכן, ומגמגם ואומר: 'סליחה, טעיתי ונכנסתי בלא רשות'. על כך משיבה לו מינה: 'אני באתי בגבולו ולא שהוא נכנס בגבולי'. לכאורה, עצם כניסתו של הירשל אל חדרה של מינה היא בגדר איתות על הפוטנציאל הטמון במפגש זה, שכן, יש כאן כעין אזכור וריאנטי של כניסתו בלא רשות אל תוך חדרה של בלומה. אלא שמחילופי ההתנצלויות ביניהם עולה, כי השניים מכירים בקיומם של גבולות ברורים החוצצים בין הפנים האינטימי של הזולת ובין החוץ, שבו נמצא כל אחד מהם. לכאורה אפוא אין מלכתחילה סיכוי להתפתחותו של קשר. עם זאת יש לזכור, כי בדבריה של מינה: 'אני באתי בגבולי' מובלע – לדידו של הירשל – השוני הקובע בינה ובין בלומה. כזכור, הירשל מתרעם בלבו על שבלומה 'לא די שאינה עוזרתו אלא שמניחה אותו' (צה), ולאחר שעזבה את ביתם הוא ממשיך לקוות שתעשה מעשה כדי לאחדם, ו'אם אינה מזדרזת סופה מאחרתי' (צח), ובכלל, מתוך הרהוריו עולה כי הוא סבור שהכול בידי האישה. מינה, החודרת על-פי הודאתה אל תוך גבולותיו של הירשל, מגלמת אפוא שלא בידועין את האסרטיביות הנשית שאליה הוא עורג אצל בלומה. כאן נרמז במובלע הסיכוי לזיווג זה, בניגוד למה שלא עלה יפה בין הירשל לבלומה. ואכן, המשכו של התהליך המוביל בסופו של דבר לקשר הנישואין שבין הירשל למינה עומד, בין היתר, בסימנה של אסרטיביות מצד מינה.

נדגים זאת באמצעות סצנת הידיים במסיבה שבבית גילדנהורן, שהיא התרחשות המיוסדת כל-כולה על היפוך סצנת הידיים הראשונה שבין הירשל לבלומה. שם – הירשל אינו מניח את ידה המושטת של בלומה מידו, ובלומה היא המוציאה במבוכה את ידה מתוך ידו ויוצאת את חדרה; ואילו כאן – ידה של מינה היא-היא הדבקה בידו המושטת של הירשל, והירשל הוא שנתחלחל 'והוציא ידו מתוך ידה של מינה' (קח). התפקידים המתהפכים מלמדים אפוא גם כאן על מידת האסרטיביות של מינה בתוך הקשר ועל עמדתו הנסוגה של הירשל, אשר יידרדר בסופו של דבר אל סיטואציה נפשית של התכנסות קיצונית.

אירוע זה, המבטא בפנטומימה אנלוגית מהופכת את מערך היחסים המורכב שבו נתון הירשל מעתה, מתרחש בתוך חלל הפנים הניטרלי-לכאורה של משפחת גילדנהורן. אלא שלגבי הירשל, לאחר האירוסין הפתאומיים הכפויים עליו, אין זו עוד טריטוריה ניטרלית כי אם מקום זר: 'הירשל ישב כאדם שנכנס לרשות שאינה שלו' (קי). ארבע פעמים נזכר בסיפור כי הירשל 'נכנס לרשות שאינה שלו', אלא שהפעם אין זה חלל פיזי מוגדר שחל עליו איסור מטעם אחרים או מטעמו, כי אם רשות מטפורית המכילה, עם זאת, את המחויבות הממשית העתידה ליצור תפנית בלתי-הפיכה בחייו: כניסה לחופה עם מינה והינתקות מבלומה. לא ייפלא על-כן, שהירשל המאוהב נואשות בבלומה חש ברגע האמור כבתוך 'רשות שאינה שלו'.

את העיון באספקט זה של הבית והחדר כמתחמים בעלי אופי דיאלקטי נחתום באזכורה של התרחשות, שתלישותה לכאורה ממהלך האירועים ושוליותה-כביכול

אינן אלא תחבולות עגנוניות אופייניות; אלה מצביעות על חשיבותה העקרונית דווקא בשל היותה שולית ומוצנעת.

כזכור, לאחר האירוסין בבית גילדנהורן חוזרים בני משפחת הורביץ הביתה, אולם הפעולה הטריטוריאלית של כניסה אל תוך ביתם נמנעת מהם עם הגיעם בשל המפתח הנעוץ בחור המנעול מבפנים. הסצנה התופחת והמתפתחת סביב עניין הכניסה אל תוך הבית, מתוך חילופי דברים בין הזוג הורביץ ובין המשרתת, מחדדת את הדיאלקטיקה של הנושא פנים/חוץ מנקודת מבט מעניינת, ומלמדת על מידת חשיבותו בעיני המספר. משפחת הורביץ המחכה מחוץ לביתה בעצם 'מחליפה מקום', שלא בטובתה, עם המשרתת (מחליפתה של בלומה) המצויה בפנים הבית. הם חווים לזמן קצר את תחושת החשיפות והיעדר-החסות של החוץ, מעבר מזה של כפות המנעול, בעוד המשרתת שקועה בשינה עמוקה וחסרת-דאגה, ואף נוהגת – לאחר שהעירוה – מנהג בעלת-בית (מיד אני לובשת שמלה ופותחת!).

היפוך תפקידים קרנבלי זה, הנשען בבירור על דיאלקטיקה של 'פנים' ו'חוץ', מאיר את המשמעותיות הנלוות למושגים המרחביים הללו באור חדש. בגלל מפתח הופך ביתם-מבצרם של ההורביצים לבית שהם מתדפקים על דלתותיו מן החוץ, בעוד נערה-משרתת חסרת-כול ומחוסרת-זהות, היא המחזיקה את המפתח – תרתי משמע – לביטחונם ולרווחתם. במצב זה נטענים המושגים 'פנים' ו'חוץ' במשמעויות סמליות המצביעות על ניידותם, על ארעיותם ועל שבירותם ומקרינות על מעגלים נוספים ביצירה.⁵

ד. 'לצדה של העיר' – דיאלקטיקה של מרכז ופריפריה

במישור הארגון הטופוגרפי בטקסט הירשל קשור אל נקודת המרכז, הווה אומר, אל לבי-לבה של שבוש: הוא בנם של בעלי-בתים מעשירי העיר, שביתם וחנותם ניצבים בטבורה של העיר, וכל קשריהם מעוגנים בלב הממסד העיירתי. לצד שבוש כמרכז טופוגרפי קיימת ברומן הפריפריה בעלת האופי הכפרי למחצה, לשעבר מקום מגוריהם של יהודים רבים, ואילו בהווה הסיפורי 'אין אדם מישראל דר שם חוץ מעקביה מזלי' (קפד).⁶

5. גישה אחרת מצויה במאמרה של נ' בר-דב 'משאלותיו של הירשל הורביץ' (1997), החותר לפירוש פסיכולוגי של אספקטים מסוימים ברומן. בר-דב מציעה פירוש אלגורי-פסיכואנליטי לסצנת המפתח וטוענת, בין היתר: 'האלגוריה ברורה: הבית הוא פנימיותו של הירשל ושני המפתחות, זה הנעוץ מבפנים וזה שהוריו מנסים לנעוץ מבחוץ, הם בלומה ומינה. אין הוריו מצליחים לנעוץ את המפתח החדש מפני שהישן קנה לו בו שביטה קודם-לכן, ומבפנים' (שם): 256, ההדגשה במקור.

6. עקביה מזל, מגיבורי הנובלה העגנונית 'בדמי ימיה', אינו מילידי העיר. הוא מגיע אליה בצעירותו אגב שוטטות-קץ בערי המדינה בעת חופשתו מן האוניברסיטה בווינה, וכשהוא

בלומה עוזבת את בית הורביץ שבמרכז שבוש ועוברת אל בית מזל שמחוך לעיר. מעבר זה במישור הכרונטופי של הסיפור גורר בעקבותיו גם את תנועתו של הגיבור מן המרכז אל הפריפריה. תחילה – רק במחשבותיו: הירשל הוגה בבלומה, כביכול אגב גררה, כשהוא מסיע את מחשבותיו אל עקביה מזל. לאחר-מכן, כשהוא מתחיל לטייל בלילות בהמלצת אמו, הוא מכוון את צעדיו אל אזור מגוריו של עקביה מזל, ולבסוף – הוא עומד 'אצל ביתו של מזל, מציץ בו ומקיפו, מקיפו ומציץ בו' (קפו). עמידה זו מול ביתו של מזל חוזרת ומדגישה את מעמדו של הירשל ביחס לבלומה כמי שמצוי מחוץ למעגלה ועורג אל פנימו: 'מימיו לא נכנס לבית ולא ראה מה שבפנים, אבל לבו מגיד לו שאור זה שיוצא מן החלון הצפוני אור של בלומה. כאדם שעומד בליל תשעה באב שהשמים נפתחים בו ונושא עיניו למעלה כדי לבקש רחמים על עצמו כך עומד הירשל כלפי חלונה של בלומה. מה שאלתו של הירשל, שאלתו של הירשל היא, שתפתח בלומה את חלונה ויראנה' (שם).

האנלוגיה שבין בקשת הרחמים ופתיחת השמים ובין תשוקתו של הירשל לבלומה מעניקה לעמידתו לפני חלונה ערך של מעמד רליגיוזי. באחד מטיולוזי שם בלומה אכן יוצאת מן הבית אל החוץ למשמע רעש פתיחתו של שער הגן עלידי הרוח. גם הירשל המקיף את הבית כדרכו שמע 'שנפתח שער'. החיבור שבין פתיחת שער 'נפתח לנו שער' – תפילת נעילה) ובין שער הגן הנפתח מאשש את האפקט הרליגיוזי של המעמד.

מכל מקום, פתיחת השער אל הגן, על האסוציאציות שהיא מעוררת ל'שיר השירים', היא יותר מרמז לתקוותיו הכמוסות של הירשל. אך בלומה, שאת קול צעדיה הוא שומע, אינה יוצאת אלא כדי לסגור את השער, ובשומעה את קולו היא נרתעת לאחוריה וחוזרת אל הבית פנימה. ההקשר כולו מרמז על סיטואציה של הסתר פנים, הנשענת כשהיא לעצמה על התבנית הדיאלקטית של פנים/חוץ, ואילו את חומריה היא שואלת מן הקונטקסט התאולוגי, ובהם רמזים פרודיים על התגלות 'רוח' [...] ואחר הרוח קול רגליה של בלומה') כמו גם על נעילת שער הרחמים.

בסיומה של אותה התרחשות הירשל מניח את ראשו על כפות המנעול ובוכה. כפות המנעול הן נקודת המפגש וההשקה בין פנים לחוץ, שמשני עבריה ניצבים האוהבים במעמד הידוע ב'שיר השירים' (פרק ה). זוהי הנקודה הממשית, אך גם המטפורית, שאליה מתנקז המתח ההולך וגואה שבין האוהבים. האוהב המידפק על דלתה של האוהבה מבקש: 'פתח־לי אחותי רעייתי יונתי תמתי שראשי נמלא־טל קווצותי רסיסי לילה' (פסוק ב), ואילו היא מסרבת תחילה בתואנות

קובע בה את מושבו, לאחר שנכזבה אהבתו ללאה, הוא בוחר לדור מחוץ לעיר. עקביה מזל הוא אפוא ייצוג מובהק של מי שנדחה פעמיים – בידי עצמו ובתוקף הנסיבות – מן המרכז אל השוליים (מדיניות המעטירה אל העיירה הגליציאית הקרתנית, ומלב העיירה אל מחוצה לה). אזכורו ברומן שלפנינו מרמז, בין השאר, על קיומו של ציר המתח בין המרכז לפריפריה.

שונות עד שהוא מעורר את רגשותיה (יומעי המו עליו), וכשהיא פותחת, אצבעותיה כמתואר הן 'מור עובר על כפות המנעולי' (פסוק ה). התמונה שבה ניצב הירשל לפני שערו הנעול של הגן בבית מזל שבפריפריה, היא וריאציה פרודית על התמונה מ'שיר השירים': לא רק ראשו של הירשל רטוב אלא כל גופו, ולא מן הטל כי אם ממי גשמים הניתכים עליו בכל עוז. לא הוא הפותח בדברים כי אם בלומה (ישאלה בלומה [...]) מי כאן, השיב הירשל אני כאן). תחינתו חרישית, וממילא – אינה נענית, ואצבעותיה של האהובה אינן מרחפות על כפות המנעול רגע לפני הפתיחה המיוחלת (שהרי היא באה לסגור את השער), אלא רק בנבכי זכרונו, המשחזר את לטיפתה על ראשו. ההתרחשות המקראית מסתיימת בחמיקתו ובהיעלמו של הגבר האהוב (פתיחתי אני לדודי, ודודי חמק עבר [...]) קראתיו ולא ענני – פסוק ו), ואילו בהתרחשות האמורה ברומן בלומה היא החומקת מעיניו של הירשל, וחוזרת אל פנימו של הבית לבלי שוב.

הסצנה הנזכרת, הבנויה כל-כולה על מעברים דיאלקטיים בין פנים לחץ, היא נקודת מפנה בעלילת הרומן. מכאן ואילך תתחיל ההידרדרות הנפשית של הירשל, שתוביל לטירופו ולאשפוזו אצל הדוקטור לנגוס. מהלכים אלה עומדים בסימן המעבר הברור של הירשל מן המרכז אל הפריפריה, מתוך לבא הממוסד של שבוס – הרחק אל מחוצה לה. מדובר לא רק בטיוליו הליליים, כנזכר, אל מקום מגוריה של בלומה בשולי העיר, אלא גם בהימלטותו אל היער, ואחר-כך – ב"הגלייתו" על-ידי משפחתו אל בית המרפא של דוקטור לנגוס בלמברג המרוחקת.

היער, תחנתו הבאה של הירשל בדרכו ממרכזה של שבוס אל שוליה, הוא ה"חוץ" האולטימטיבי. זאת לא רק בשל היותו מצוי מן הבחינה הטופוגרפית מחוץ למעגלה של העיר, אלא בעיקר משום שהוא נתפס כמקום אשר אין חלים עליו החוקים החברתיים, שטבעם להגביל את האדם ולתחום לו תחומים.⁷ גם אל היער, כמו אל מקום מושבה של בלומה, נגרר הירשל תחילה באמצעות ההרהוריו. הוא חושב על דודו, אחי אמו, 'שמהלך לו יחידי ביער מפני שאין לו מקום אחר בעולם' ועל כך 'שהגלוהו אבותיו מביתם, מפני שיצא חוץ לשורה' (רב). ואילו בפעם אחרת הוא רואה בדמיונו תמונה אידיאלית, שהיא היפוכה של תמונת המנוחה: 'ודודו אחי אמו שוכב לו ומביט לפניו שמח שהוא יחידי לעצמו ואין לו דבר עם בני אדם. כשהוא רעב מלקט לו גרגרי יער ואוכל וכשהוא צמא שותה מים מן המעיין, לא כשאר כל אדם שבדו להם בתים וחנויות ולקוחות ונשים' (שם).

7. ראו בהקשר זה את סיפורו של עגנון 'ביער ובעיר' ('אלו ואלו'), שעניינו, בין היתר, המפגש בין הנער הגדל על ברכי הממסד ובין השודד פרנצישק, המגלם בעצם הווייתו את שבירתן של הנורמות החברתיות והמוסריות. כמו כן, ראו את הערותיו של קורצווייל לעניין משמעות היער ביצירת עגנון (מסות על סיפורי עגנון, עמ' 31, 35, 44, 47-48, 126). קורצווייל מזכיר בהקשר זה, הן את הירשל וברירתו, והן את בריחתו של מנשה חיים ('והיה העקוב למישור') אל היער. בבריתה זו רואה קורצווייל שלילה, שלא מדעת, של התרבות כולה על כל חוקיה. גם את בריחתה של תרצה אל היער ('בדמי ימיה') מפרש קורצווייל כהתרסה וכמרידה בכללי החברה.

שני אופני ההתבוננות הללו בפרשת הדוד היוצא־דופן מגלמים את שתי האופציות המתרוצצות בתוך נפשו של הירשל עצמו. על־פי הראשונה, המפנימה את נקודת הראות הקונפורמית של החברה, כל מי שיוצא 'חוץ לשורה' על־ידי כפירה בנורמות חברתיות, אחד דינו – להיות מוגלה מטבורה של החברה אל שוליה. ואילו על־פי האופציה האחרת, יכול האדם לבחור את דרכו אל מחוץ למעגלה של החברה על־ידי הניתקות ממנה ביודעין. התחליף לחברה ולמוסדותיה הוא חיים הרמוניים עם הטבע ובחיקו, חיים שסממניהם מזכירים, למעשה, את החירות ואת חוסר־הדאגה של אדם הראשון בגן העדן. היפוכם של החיים ביער הפתוח והמרוחק מן העיר מגולם באמצעות סמלי הבית והחנות, הנתפסים לא רק כייצוגים של ציוויליזציה אורבנית (בתוך הניגוד הידוע טבע/תרבות), אלא גם כמוסדות שוללי חירות מעיקרם, בהטילם על האדם התחייבויות הקושרות אותו אל אחרים (אישה, לקוחות).

לאור הרהוריו הקודמים של הירשל, בחירתו לצאת מן העיר אל היער היא בגדר אמירה ביקורתית מובלעת, המתריסה נגד חוקי החברה הכפויים עליו. נפשו הנטרפת לוקחת את ההתרסה האמורה צעד נוסף קדימה. בטירופו הוא מסיר את המסווה מעל תופעות מוסכמות (חברתיות ודתיות) על־ידי הזרתן באמצעות מעשיו המשוונים: הנפת כובעו בפני עצי היער 'כאילו היה עובר לפני שרים' (רטו) וחליצת נעליו בפניהם; הדיבור בקול אל 'אבא שבשמים', אולם לא לצורכי תפילה, כי אם לשם השאלה הטריטוריאלי־לכאורה 'מה השעה?'; קריאת 'גע גע גע' כתחליף לקריאה 'קוקוריקו', לשם התחמקות כביכול מתוויית הטירוף (שכן 'קוקוריקו' מקובלת כסימנו של המשוגע, ואילו הוא אינו משוגע בעיני עצמו); ריקיקה כלפי מעלה, הנתפסת בהקשר דתי־פולחני כחילול קודש, ואילו לגביו הופכת לכעין משחק (שבו חוזר הרוק ונוחת בתוך עינו), ונתינת נעלו על ראשו למסתור מחוס השמש.

על־פי הנורמות החברתיות המקובלות מעשיו של הירשל הם במובהק 'יציאה חוץ לשורה', כמעשי דודו אחי אמו, על כן – כצפוי – גם אותו מגלים אבותיו אל מחוץ למעגלו החברתי המידי, כפי שהדוד הוגלה בידי אבותיו שלו. הגלות הכפויה על הירשל מוליכה אותו אל למברג, שם מצוי בית המרפא של הדוקטור לנגוס. למברג, אף־על־פי שהיא עיר גדולה משבוש וחשובה ממנה,⁸ מתפקדת כאן כפריפריה מרוחקת ביחס למרכז הטופוגרפי של הרומן. המרחק הגאוגרפי שבין המרכז הטופוגרפי לפריפריה הוא בעל יתרונות ברורים, כפי שמתברר אחר־כך ברומן, מאחר שהוא מסייע ליצירת 'אמת אחרת' באשר

8. למברג (לבוב) היתה בירת גליציה (כשזו היתה נתונה תחת שלטונה של אוסטריה). בשל מיקומה הגאוגרפי כצומת־דרכים בין מערב אירופה למזרחה ובין הים הבלטי לים השחור ולבלקן בדרום, היתה מרכז לסחר הבינלאומי, וכן היתה מרכז תרבות ידוע. בתקופה שבה מתרחשת עלילת הרומן ישבו בלמברג למעלה מחמישים אלף יהודים (על־פי: האנציקלופדיה העברית, כא, ערך 'לבוב').

למחלתו של הירשל בעיני בני עירו.⁹ וכך זוכה ה'חוץ' הפריפרי, המצטייר כבעל פוטנציאל מאיים, לרהביליטציה מסוימת.

הירשל לא יראה את למברג שמחוץ לכותלי בית המרפא, והיא לא תהפוך, לפיכך, לגורם מעצב בחייו. כמוהו כיונה טויבר, שהלך ללמברג ליטול התרת הוראה, ופגש שם באדם שקרא בספר 'שבילי עולם', הציץ בספר, נתפעל ממנו וקרא בו עד שכלו מעותיו, וחזר לעירו ולא ראה את למברג (פה).¹⁰

אם דומה הירשל לטויבר בעניין היציאה והשיבה בלא לטעום מן העיר הגדולה, הרי במישור הטופוגרפי והכרונוטופי של הרומן משוך חוט מסוים של דמיון גם בינו ובין רופאו. כמו הירשל, אף דוקטור לנגוס הוא אדם שגלה מעירו, וכשם שעדיין כל שיחו הוא על עירו גם אחרי ארבעים שנה, כך גם מחשבותיו של הירשל נודדות לשבוש בין בהקיץ ובין בחלום. ההבדל ביניהם הוא ברגש שמעורר זיכרון העיר אצל כל אחד מהם בשל מרחק הזמן: 'הדוקטור לנגוס שארבעים שנה חוצצות בינו לבין עירו ואינו מבקש לחזור יכול לספר בשבח עירו ובשבח יושביה, הירשל שעדיין לא יצאו ימים הרבה מיום שיצא מעירו אפילו הזכרת שמה מצערתי' (רלו).

שלא כרופא, שהפנים את המעבר הכרונוטופי אל הפריפריה, הירשל רחוק מלעשות זאת. בעבורו המרכז, היינו שבוש, הוא כפצע מדמם שהשהות בפריפריה יכולה לעצור את דימומו במידת-מה, אך לא לרפאו. רק החזרה הגמורה מן הפריפריה אל המרכז אפשר שתסייע להחלמתו.

9. שמועה נוצרת ומופצת בעיר, שהירשל משים עצמו משוגע כדי להיפטר מן השירות הצבאי.

הרחקתו של הירשל וניתוקו מעם החברה מאפשרים לשמועה זו להתמיד בלי שתופרך.

10. קו דמיון זה (הכולל גם שוני) בין הירשל לטויבר הוא אחד מני אחדים, הקושרים את השניים בקשר אנלוגי, קשר המאיר פן נוסף בסיפורו של הירשל. כך, לדוגמה, התמונה המתארת את טיולם המשותף של הירשל וטויבר בשוקי שבוש, שבה הם נראים כווריאציה זה של זה (האחד מעשן והאחר – סיגריה כבויה בין שפתיים). בין היתר עולה שם קו דמיון ביניהם: 'טויבר אינו ציוני והירשל אינו ציוני, אבל שניהם מודים לציונים שאי אפשר לאומה שתתקיים על התגרנות, אלא חלק צריך שיעמוד על הקרקע' (קמב). דוגמה נוספת: לאחר שטויבר פוגש את הוריו של הירשל החוזרים מאצל הרופא בלמברג, שם השאירו את הירשל לאחר התקף הטירוף, טויבר אומר להם משפט הנשמע להם תלוש מעיקרו. על כך אומר ברוך מאיר: 'כמה חכם אותו איש, דומה שמדבר שלא כעניין, וכשאתה מתבונן בדבריו אתה רואה שלא דיבר אלא כנגד זה שבלבך' (רכה). דבריו של ברוך מאיר יפים גם באשר להירשל, אם מעמיקים בדברים שהוא אומר בטירוף ומפרשים את משמעותם.

הלוי-צוויק (1989) מסיקה קרבה אנלוגית בין השניים בהסמיכה את המשפטים האלה זה לזה: 'לפני שנים נתן הירשל עיניו באחרת מפני שטעה לחשוב שהוא מצווה על כך – באו והראו לו שאינו מצווה' (רמט), ו'זו טעות, שטעו אנשי שבוש כשנשא יונה טויבר את הגיבנת אמרו הקדוש ברוך הוא התנקס ממנו מפני שקלקל באומנותו, אלא יודע טויבר מה הוא עושה, העלים עין מכיעורה ונתן עיניו במעלותיה' (רמז) [ההדגשות שלי. ח"ש]. לדעתה, השימוש בפועל 'טעה' בשני ההקשרים מרמז אולי על כך, 'שהירשל הולך מעתה בדרכיו של טויבר, המשמש דוגמא מובהקת כל כך לנישואי תועלת, אפילו מעבר להשגתם של אנשי שבוש, ש"טעו" לראות בכך "טעות" ' (שם: 88, הערה 6).

ה. 'אף בבית טוב' – פנים וחוף כמטונימיות דיאלקטיות של הרמוניה ושל דיסהרמוניה

בית המרפא של דוקטור לנגזם הוא מקום סגור, והירשל אינו רשאי לצאת את השער. אולם אין הוא מתלונן על כך, 'אדרבא טובה גדולה החזיק לרופא, כאדם שהיה מושלך בעולם ונתרחמו עליו והכניסוהו לבית' (רלב). תהליך הריפוי וחסותו של הרופא משתלבים אפוא גם הם במערך האופוזיציוני והדיאלקטי של פנים וחוף ברומן. את הדרך שעושה הירשל בביתו ובעירו (היינו 'בפנים') עד לשיאו של המשבר, הוא תופס כמצב של עזיבות, כקיום חשוף ונטול הגנה, כמין שהייה הולכת ונמשכת בחוץ. ואילו את שהייתו בביתו של דוקטור לנגזם בעיר המרוחקת מן המרכז הטופוגרפי של חייו (כלומר 'בחוץ'), שהייה שיש בה מן הכפייה, הוא רואה בחיוב דווקא, זו מתקשרת בעיניו לחסות, לחמימות ולמוגנות. מעניין להשוות זאת עם תחושותיה של בלומה בשעה שהגיעה לראשונה אל בית הורביץ. גם היא אז בחזקת מי שגלתה ממקומה, והיא אכן 'מושלכת בעולם' בפועל, שלא על דרך המטפורה, בהיותה יתומה ומחוסרת גג לראשה. צירל מרחמת עליה ומכניסה אותה אל הבית, אלא שדווקא בתוך הבית מאבדת בלומה את תחושת החסות והחמימות, וחלומה משדר בבירור הרגשת חשיפות וחוסר מוגנות. ההשוואה מלמדת בעיקר על השוני עד-כדי-יניגוד בין שני הבתים, בית הורביץ ובית לנגזם, המספקים לגיבורים את מרחב ה'פנים' לעומת ה'חוץ' המאיים בצמתים קריטיים של חייהם. אשר להירשל, הניגוד האמור מצביע במובלע על שני הבתים הללו כעל תחנות מעצבות בחייו, שהאחת באה לתקן את שעיוותה האחרת.¹¹

ממקום אחר ברומן ניתן להקיש, כי הירשל עצמו מייחס ערך רב לבית כמרחב המעצב בני-אדם. בביקורה הראשון של משפחת הורביץ בבית הוריה של מינה בכפר מביט הירשל מן החוץ על הבית המאיר של משפחת צימליך. 'כאן, אמר בלבו, כאן יושבים שלוי עולם.'¹² כיון שנוכח שהוא צריך ליכנס ניטל זיו הבית ופסקה קנאתו (קכב). העמידה מחוץ לבית זה מעוררת אפוא את קנאתו בנמצאים

11. על חשיבותו של הבית כמוטיב מרכזי ביצירת עגנון העירוני וקורצויל. סדן מצביע על הבית כמוטיב ראשי בסיפורי 'ספר המעשים'. בית – במשמעות של עולם העבר, אשר יש בו חסות מוגנת (סדן, תשי"ט: 29). קורצויל נוגע בהרחבה בנושא הבית כשהוא קושר אותו אל נושא היציאה והשיבה במאמרו: 'על נושא היציאה בשילוב עם נושא השיבה בסיפורי עגנון' (תשכ"ג: 188-229). לפי קורצויל, הבית בסיפורי עגנון הוא 'סמל אפי שהיקף משמעותו מתרחב ומצטמצם'. הוא יכול להיות הבית האינדיבידואלי, וגם הבית של העם, של האנושות (שם: 224). עיונו, מכל מקום, אינו נסמך על פרשנות סמלית מעין זו, כי אם על הבלטת האספקט המרחבי והקונטציות הנכרכות בו.

12. הצירוף 'שלוי עולם' לקוח מתהלים עג, יב: 'הנה אלה רשעים ושלוי עולם השגו חיל'. ההקשר שבו נטוע הפסוק מדבר על הצלחת הרשעים ומעשיהם ועל סבל הצדיקים. מן הקונטקסט של הסיפור עולה קונטציה חיובית של צירוף המילים הני"ל, אולם זכר הפסוק המקראי והקשרו יוצרים במובלע אמירה אמביוולנטית, התואמת את הרוח הדיאלקטית הכללית העולה מן הסיפור.

בתוכו, בעיקר משום שהוא רואה שם שלווה מתמשכת ומתמדת שהיא, כך מתברר, היסוד הנעדר מבית הוריו ומחיו שלו בביתם. אמנם, העובדה שהוא עצמו אמור לחצות את הגבול שבין החץ לפנים ולהיכנס אל תוך הבית, מבטלת בעיניו לרגע את יתרונו היחסי של בית צימליך, אך עם כניסתו הוא מגלה כי אכן אורו של הבית שנשקף לו בהיותו בחץ אינו אלא סימן אחד בין סימנים אחרים, כגון חומו של התנור וריח העצים הבוהקים וניחוח התבשילים הנודף בחדרים, וכל אלה עושים את החלל הצימליכי לבית של שלווי עולם, שאפילו המשרתים והמשרתות מהלכים בו שמחים.

לעומת תיאור זה של הירשל הניצב בחץ ומביט בקנאה אל פנים הבית, מופיעים אחר-כך שני תיאורים אחרים שבהם הירשל מעורב, ואלה מצביעים על התבוננות בכיוון ההפוך: 'הירשל ומינה ביתם מתוקן וכליו נאים. וילונות לבנים תלויים על חלונותיהם ורצועה אדומה קשורה להם באמצעיתם. העולם נשקף להם מתוך חלונותיהם כמשולש. ברם מינה אינה עומדת בחלון. מי שבינו נאה מבפנים מה צורך לו להסתכל בחץ. הירשל ומינה דרים כאחד, אי אפשר לומר שהם שמחים ואי אפשר לומר שאינם שמחים, אלא שבינם מתוקן ואינם חסרים כלום' (קסד).

התיאור יוצר הבחנה בין הירשל למינה, ומתוך הלאו שלה ניתן ללמוד על ההן שלו. מינה אינה עומדת בחלון, די לה לפי שעה בביתה המתוקן, שלכאורה אינו חסר כלום. אלא שהירשל, כנראה, עומד בחלון וצופה החוצה, שכן הבית המתוקן והכלים הנאים אין בהם להשקיט את נפשו. 'מי שבינו נאה מבפנים מה צורך לו להסתכל בחץ' – אפשר שאלה הן מחשבותיה הסמויות של מינה, ואפשר שגם – רמז של המחבר המשתמע, שבעיני הירשל ביתו אינו בהכרח נאה מבפנים. אולי אין זה מיותר להזכיר, כי על-פי חז"ל 'ביתו זו אשתו'. יש להבליט בהקשר זה את העובדה, הטריטוריאליה לכאורה, שעקב קשירת הרצועה על ארג הווילון, העולם נשקף ליושבי הבית מתוך חלונותיהם כמשולש. זהו יותר מרמז באשר לעולמו של הירשל, שקיומו של המשולש (הרומנטי-הרגשי) בחיו מערער אותם. מינה, לעומת זאת, שאינה מרבה להתבונן מבעד לחלון, 'אינה רואה' את המשולש, אך היא נושאת מבלי דעת את תוצאותיו הדיסרמוניות החשאיות.

אזכור נוסף להתבוננות מתוך הבית החוצה מופיע לאחר שבינו של הירשל 'נשתייר ללא אורחים', כשקץ בהם והחזיר את פניו מהם: 'דמום נשקף עולם החץ מתוך הווילונות המשולשים. פעמים עמד הירשל בחלון אחד ומינה בחלון אחד. אפשר שהביטו לחץ ואפשר שהביטו אל לבם' (קעו).

גם התבוננות זו, כמו קודמתה, מתפקדת כצופן המרמז על ההתפתחות העלילתית. פנימו של הבית – בחינת מטונימיה לחיי המשפחה – כמו 'מתאיין' ואינו נזכר כאן עוד כהוויה לעצמה, מאחר שאין הגיבורים נותנים לבם עליו. אל הירשל העומד בחלון מצטרפת בתמונה זו גם מינה. הריק המאפיין את החיים בתוך הבית מאלץ את השניים להפנות את מבטם החוצה,¹³ אלא שהעולם שבחץ

13. תמונה דומה לזו: ישיבתה בחלון של לאה מיץ, אמה של תרצה ואהובתו של עקביה מזל בנובלה העגנונית 'בדמי ימיה'. לאה, שחייה הקצרים מתאפיינים במחלת הלב, תרתי משמע,

נשקף אליהם דמום, ומשמעות הדבר – שגם מן החוץ אין הם יכולים לשאוב חיות אל תוך נישואיהם. אפילו אמירתו המיתממת של המספר, שאינו בטוח אם הביטו לחוץ או אל לבם פנימה, אין בה לרכז את המסר הקשה העולה מן התמונה. פרדוקסלית מצטייר תואם מלא בין שני בני הזוג – מעשיהם משקפים זה את זה כבמראה – אלא שתוכנו ועיקרו של המעשה משדר, כמובן, את מלוא עומקם של הקרע ושל הדיסהרמוניה בחיי הנישואין של הזוג.

בהקשר זה יש להעיר, כי החלון כמקום המפגש של הפנים עם החוץ ביצירות ספרות זכה להתעניינות רבה ונדון במחקרים שונים.¹⁴ בקונטקסט של עיונו מעניינת, למשל, הערתו של החוקר אייטנר המצוטט אצל סיביאק (1981: 4): 'סמל החלון [...] מתאר בצורה מושלמת את הערגה הנכזבת ואת התשוקה למסעות או לברירה, העוברות כחוט-השני בספרות הרומנטית'. כפי שעתיד להתברר, הירשל אכן יממש את מה שנרמז מעמידתו בחלון, יצא בסופו של דבר בעקבות ערגתו הנכזבת ויברח אל מחוץ לביתו ולעירו, אל היער, במסע שיש בו פריצה מוחלטת של כל הסייגים והכבלים.

חוקר אחר (רוברט גיר כהן) רואה את החלון כ'תיאטרון בזעיר-אנפין – מקום-המפגש של החיים החיצוניים עם החיים הפנימיים האינטימיים ביותר, של הנשגב עם השפל, וכו' – והמסך או הוילון [curtain] מתקשר באופן ברור לסמל הזה' (סיביאק, שם: שם). הבחנה זו מתקשרת יפה אל סצנה נוספת ברומן, שאותה נשווה אל אלו שנסקרו לעיל: זו הסצנה המתארת את התייצבותם של צירל וברוך מאיר מול החוץ. בשלושת המקרים יש לראות בהתרחשויות המתארות עמידה מול פתח צפנים עלילתיים, המכילים איתותים על הקשריהן הרחבים של הסצנות האמורות.

לאחר שהירשל והמשרתים עוזבים בערב את החנות, נותרים שם צירל וברוך מאיר מאחורי הדלת הגלולה עד לחציה (מקבילתו של הוילון-המסך המקשר בין פנים וחוץ), הקופה פתוחה והם עוסקים בספירת הפדיון. בחוץ מתרחשת באותה שעה מעין סצנה בימתית, הנתקלת בהרהוריו האינטימיים של הגיבור העד לה: 'אין לך נאה משיבת לילה בחנות בשעה שמעותך מונחות לפניך. אתה מצרף דינר לדינר וזוקפם בצדי השולחן ורואה ומרגיש שהגעת למקום שביקשת. באותה שעה יוצאים זוגות וזוגות ועוברים על פתחי חנותך ומרפשים עצמם זה לפני זה. אם בעל אזנים אתה שומע לבם מפסיעותיהם. אוי, כמה לילות הם מתייגעים וכמה לילות עתידים הם להתייגע ולילך ואיני יודע אם טובה מוכנת להם. באותה

צופה אל החוץ מתוך הריק של חייה, חיי נישואין שהם תוצאת כניעתה לרצון הוריה. שאלתה החוזרת 'מי בא' למשמע פתיחת הדלת מלמדת, שצפייתה החוצה מלווה גם בצפייה בלתי נפסקת לבואו של האהוב הנעדר. רבים הם קווי הדמיון המשוכים בין לאה מיץ ובין הירשל, ובכללם אותה התבוננות אובססיבית מתוך פנים הבית אל החוץ. אולם מהלך חייהם, בסופו של דבר, שונה ומוביל אותם אל סיומים שונים בתכלית.

14. ראו, למשל, את רשימת המחקרים במאמרם של סיביאק ומארגוליס (1981).

שעה אתה יושב עם צירל אשתך בחנותך וריח תאנים וצמוקים וקנמון בא אליך. [...] צירל וברוך מאיר יושבים כאחד ושותקים כשאזניהם נטויות' (צא).

בניגוד לתמונות מביתם של הירשל ומינה, התמונה המתוארת לעיל מתאפיינת בהרמוניה: הרמוניה שבין גיבוריה ובין המקום הסובב אותם והרמוניה בינם לבין עצמם. הקטע בעיקרו נמסר מתוך תודעתו ומנקודת ראותו של ברוך מאיר – שוויתר גם הוא, כבנו אחריו, על אהבת נעוריו (מירל, אמה של בלומה) – ונשא את צירל מתוך שיקולים כלכליים ומעמדיים. ברוך מאיר מכיר את מה שאפשר לכתוב 'התפיסה הרומנטית של האהבה', ועדות לכך הן מחשבותיו, המזמנות באותו הקשר אל הזיכרון סיפורי אהבה הדורשים קורבן מן האוהב. אלא שהוא דוחה מלפניו תפיסה זו: 'ויש סבורים מי שתקפה עליו אהבתו ויצא מדעתו השלים נפשו על האהבה. כל הסבורים כן יצרם מטעה אותם' (צב). ומוסיף המספר משלו: 'צירל וברוך מאיר אין דעתם פנויה לדברים כגון אלו, הוא אינו מחזר עליה והיא אינה מטרפת את דעתה, לבה שלם עמו ולבו שלם עמה' (שם).

חלל הפנים של החנות, יותר מכל מקום אחר, הוא הרקע הנאות להבלטת ההרמוניה הזוגית שבין צירל ובעלה, הרמוניה המושתתת על אינטרס כלכלי משותף. לזוג הורביץ הישיבה בחלל החנות היא, כמסתבר, גם התחליף האידיאלי לטיולי ערבית של זוגות אחרים. הקולות הבאים מן החוץ דרך הדלת הגלולה למחצה אין בהם לעורר את קנאת היושבים בחנות בנעימים. הללו שבחוץ 'עוברים על פתחי חנותך ומרפישים עצמם זה לפני זה', ואילו ברוך מאיר וצירל יושבים כאחד בפנים ושותקים, אפופים ניחוח פרות ותבלינים, ולבם אינו יוצא אל אשר לא ניתן להשיג כאן ועכשיו.

אף כי הרומן אינו מכחיש בשום מקום אחר את התמונה האידיאלית של האהבה בין ההורביצים, גם אם מקורה בנישואי פשרה ונוחות כלכלית, הרי מכל מקום הקטע האמור יוצר אפקט אירוני בשל התנגשותן של שתי נקודות ראות, זו של ברוך מאיר השמח בחלקו וזו של המחבר המשתמע (בסיועו של המספר), המצביעה על ויתורו של ברוך מאיר על האהבה במשמעה הרומנטית. עם זאת, הנינוחות הזוגית בחלל ההורביצי אף שהיא זוכה לביקורת סמויה בקטע האמור, מופיעה ברומן כאופציה יציבה, שאין לבטלה כלאחר-יד מפני אופציות אחרות.

הרהוריו הנמסרים של ברוך מאיר מבליטים במישור הארגון הטקסטואלי של המרחב את האופוזיציה הבינארית 'כאן' ו'שם'. הרהורים אלה הם ביטוי מובהק לשיקוף פרספקטיבי של המרחב בטקסט: 'כאן' זו החנות הנוסכת ביטחון על יושביה בכל מובן שהוא, לפי תפיסתו של ברוך מאיר. 'שם' הוא החוץ, הרחוב, שקולותיו מגיעים אל היושבים בחנות ומעוררים בממקד הפנים-טקסטואלי אירצון להימנות עם המהלכים בו החסרים, לדעתו, את מנעמי החיים האמיתיים. כאמור, הירשל, גיבור הרומן, מייחס לבית ערך רב כמרחב פנים המעצב בני-אדם. עובדה זו חוזרת ומובלטת באפיזודה הבאה, המאירה את העניין מזווית נוספת.

בשלב שלאחר החלמתו, לאחר שהירשל חוזר לעירו ולביתו ומסגל לעצמו מנהג בעלי בתים לטייל עם אשתו בשבת אחר הצהריים, הוא מגיע דרך הילוכו אל בית

חדש העומד בבנייתו: 'הירשל נכנס לתוכו ובודק את הכתלים ואת החדרים, את המשקוף ואת החלונות. אדם שעד שלא נולד כבר היה ביתו מוכן לפניו כדאי לו שיראה צורת בית שלא נגמר בניינו' (רנא). האנלוגיה בין הבית העומד בבניינו ובין חייו של הירשל – ובייחוד חיי המשפחה שלו – היא ברורה. הירשל נכנס מן החוץ, על כל משמעויותיו הנזכרות למעלה, אל הפנים האינטימי של הבית הלא-גמור. עם כניסתו הוא עורך בעצם 'בדק בית', ובוחר היטב את הבית שלא נשלם בניינו, ואם נחזור אל האנלוגיה, הרי יש לזכור שמחלתו קטעה את בניית ביתו שלו (כלומר, משפחתו) בשלבים הראשונים. הכתוב מזכיר את הבית המוכן שלתוכו נולד ושממנו, על כן, לא יכול היה ללמוד איך למעשה 'בונים בית'. במובלע עולה מדברי המחבר המשתמע, כי על האדם להיות מודע לכל שלבי הבנייה של ה'בית', רק אז הוא יכול להרגיש שזהו אכן ביתו שלו. 'בית מוכן', שאין האדם עוקב אחר שלבי בנייתו ואינו אחראי להם, לא יוכל באמת להכילו ולתפקד כביתו. חיים הרמוניים עשויים להיווצר רק כאשר ה'בית' נבנה בהדרגה, וכאשר כל האלמנטים המרכיבים אותו נבדקים היטב במהלך הבנייה.

את חייו עם מינה אכן מתחיל הירשל בתוך 'בית מוכן', ואינו מוצא בו את מקומו. זהו 'בית מוכן' מכל בחינה שהיא, החל בעצם השידוך שנעשה בידי אחרים ושלא בטובתו, עבור דרך המבנה הפיזי והריהוט המלא של הבית שנתנו להם ההורים, וכן המצרכים שאלה מספקים לזוג הצעיר, וכלה במנהגים המאפיינים את חיי הזוג, שאותם הוא בעצם נוהל מאבותיו. יציאתו של הירשל מתוך בית זה מוליכה אותו כמתואר אל מעגלים מרוחקים יותר ויותר, גאוגרפית ונפשית, עד להרגשת העזיבות הקיצונית של מי שמצוי בחוץ, והרגשה זו משתלטת עליו. ואילו שיבתו לאחר החלמתו עומדת תחילה בסימנו של בדק בית, ואחר כך – בסימן בנייה מחודשת של הבית המשפחתי שנהרס. ראשיתו של התהליך בשינוי ההרגלים: 'מהלכים להם הירשל ומינה כאחד, אשתקד היה הירשל מטייל עם טויבר, אחר כך יחיד, עכשיו הוא מטייל עם אשתו' (רט); 'הכניס עצמו ראשו ורובו בעסקי החנות. יודע הירשל עתיו ורגעיו, עת לשחק עם אשתו ועת לבוא לחנות, עת לעסוק בסחורה ועת להוציא שעה קלה עם הבריות' (רנו); 'שוב נפתח ביתו של הירשל לפני הבריות. בראשונה היה מכניס אורחים כדי להראות להם את ביתו, עכשיו הוא מכניס אורחים מפני שדרכו של איש לשיח עם חבריו' (רנז). המשכו של תהליך הבנייה מחדש ב'הרחקה' אל הכפר של בנו הבכור, משולם, המהווה בעצם מציאותו תזכורת מתמדת לעבר.¹⁵ רק לאחר שהבית מתרוקן מתזכורת העבר ניתן לשוב ולבנות מחדש את מה שיהיה לבית האמיתי – הקשר המחודש עם מינה, הנראית לו פתאום חדשה: 'לבו נתחמם ודפק. מימיו לא הרגיש כך. דומה היה עליו שפעם ראשונה היא לו שעומד בחדר אחד עם אשה' (רסד). יש לזכור כי את

15. א"ב יהושע רואה בהוצאת משולם התינוק מן הבית ומסירתו להורי מינה את נקודת ההתרה של עלילת הרומן: 'הירשל, אשר השליך את עצמו אל בנו, מחזיר את עצמו להורים, או את אותו חלק בלתי מסופק בו על ידי האם. הוא אינו פותר את בעייתו אלא מחזיר אותה אל האם' (תשמ"א: 86). לשיטתנו, לא את התסביך כלפי אמו מרחיק הירשל מן הבית, אלא את התזכורת לעבר, ובייחוד ל'בית המוכן' שכפו עליו.

ניסיונות הגישוש הראשונים אל עבר בלומה באהבתו אותה עושה הירשל דווקא מתוך שהוא 'עומד בחדר אחד עם אשה', כלומר עם בלומה בחדרה. הזיכרון של שהותו עמה בחדרה והליטוף שהיא מלטפת אותו על ראשו מלווהו, כאמור, לאורך שנות התבגרותו ואף לאחר נישואיו. והנה בשלב זה, שלב הבנייה מחדש של הבית, 'נשכחתי' אותה עמידה מתוך רתת בחדרה של בלומה, וההתייחדות עם מינה בחדר זוכה בהילה של ראשוניות בתולית. ובעוד שמינה הוגה על משכבה הן בבנה שניטל ממנה והן בבעלה, הרי הירשל מסלק את הבן, מזכרת עברו, ממחשבותיו וכך נכנס אל השלב החדש בחייו: 'אותה שעה לא הגה הירשל לא בבנו ולא בשום דבר שבעולם. כל עצמו של הירשל היה מרגיש באשתו ששוכבת לפניו ונושמת' (רסה).

ו. 'היא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו' – האספקט המרחבי של סיום הרומן

על סיומה של עלילת הרומן נחלקו חוקרים ומבקרים על-פי תפיסותיהם השונות. השאלה העיקרית המעסיקה את הכותבים היא שאלת ההשלמה או אי-ההשלמה של הירשל עם חיי הנישואין, ובמשתמע – שאלת אושרו: האם הירשל מאושר או לחלופין מסוגל להיות מאושר עם מינה, או שאהבתו לבלומה ממשיכה לחשוש מתחת לחייו הבורגניים הסדורים למשעי ואינה מניחה לו להיות מאושר.¹⁶ בסיום העלילה, מעל עריסתו של התינוק החדש, אחיו של משולם, הירשל ומינה בוחנים זה את הרהוריו של זה מתוך קרבה ואינטימיות, ומתברר כי שניהם הוגים בה'בעת בבכורם שהורחק מן הבית אל הכפר ומסכימים על הצד החיובי שבעניין. הירשל סבור, עם זאת, כי עצם הסכמתם אינה נשענת על סיבות זהות. לענייננו קובעים המשפטים האלה: 'אמר לה, מפני שאין אהבה מתחלקת לשניים. אמרה לו, סבורה הייתי שדרכה של אהבה שהיא גדלה עם כל אחד ואחד. הוריד הירשל ראשו ואמר, לא כי, אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו. אלקים בשמים יודע שלא נתכוין הירשל אלא לאותו תינוק' (רעא-רעב). הביטוי המרחבי היחיד בקטע זה מדבר על חציצה או מחיצה העשויה לעמוד בין האהבה ובין נמעניה. מחיצה כזאת עלולה להשאיר את האהבה מן העבר האחד ואת המשתוקק לה – מן העבר האחר.¹⁷ תמונה מטפורית דומה מופיעה פעמיים בשלביה הראשונים של העלילה. לראשונה – בדבריה של צירל להירשל כאשר היא מנסה להכינו לקראת הרעיון, שבלומה אינה שידוך הולם בעבורו: 'ברם דבר זה אי אתה צריך לשכוח שהיא ענייה, שבחמלתנו שחמלנו עליה הכנסנוה לביתנו ונתנו לה כל מחסורה ומובטחתי

16. ראו לעניין זה, למשל, את עיוניהם של א"ב יהושע (תשמ"א), עמוס עוז (1989) וניצה בר־דב (1997).

17. ודוק: המילה 'חוצץ' מכילה בתוכה את המילה 'חוץ' (אולם היא נגזרת, כמובן, משרש חצ"ץ).

בה שהיא מכירה את מקומה ואינה מעמידה את עצמה בין לבין מזלך כקיר' (צה).

בפעם השנייה מופיעה מטפורה דומה בהרהוריו של הירשל לאחר שבלומה עזבה את בית הורביץ והירשל פוגש במינה דרך מקרה בביתו. הירשל תוהה בלבו: 'מפני מה אין לי טינא על מינה שעומדת כחומת ברזל ביני ובין בלומה' (צט). שתי הנשים בחייו של הירשל מדומות אפוא בשלבים מסוימים בעלילה למחיצות העומדות בינו ובין מזלו ואהבתו. בתמצית – הרי זו עלילת המשולש הרומנטי הפרובלמטי של הרומן בהתגלמותה: בעיני האם בלומה היא כקיר בין הירשל ובין שידוכו המיועד, מינה, ואילו בעיני הירשל עצמו מינה היא כחומת ברזל בינו ובין בלומה אהובתו.¹⁸

כאשר בוחנים את העלילה לאור דברי הירשל למינה, שהאהבה באה 'אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו', יש לזכור כי בלומה מסתלקת מעל דרכו של הירשל כבר בשלב מוקדם, ואינה מעמידה את עצמה כלל ועיקר בינו ובין זו שהוריו יעדו לו: 'בלומה ראתה מה שראתה. מביאתה של מינה למדה את שניתן ללמוד. עדיין לא שמעה דבר מפורש, אבל לבה הגיד לה. [...] בין כך ובין כך נמלכה לשנות את מקומה' (צד). לכאורה אפוא, לפי הפשט העולה מדברי הירשל באחרית הרומן, היתה האהבה צריכה לשרות בינו ובין מינה כבר מלכתחילה, מאחר שהחיצה הוסרה. אלא שהסתלקותה של בלומה מבית הורביץ אינה מסירה אותה באמת ובתמים מעל דרכו של הירשל, שהרי הוא ממשיך לקיים את בלומה במלוא חיותה וללא הרף במחשבותיו ובגעגועיו.

אולם גם אהבתו לבלומה, אהבה המשסעת את חייו, לא תוכל להתממש כל עוד מינה אשר לה הוא נשוי 'עומדת כחומת ברזל', אמנם בלא ידיעתה, בינו ובין בלומה. על-כן, בייאושו מנסה הירשל 'לסלק' מחיצה זו בינו ובין אושרו, אלא שאין הוא עושה זאת אלא בינו לבין עצמו, במשאומתן פנימי בדמיונו ובמחשבותיו. תחילה מופיע הרצון למלט את עצמו מפניה: 'אף על פי שהיתה רחוקה מלבו, כל זמן שהיא קיימת אין לו המלטה ממנה. חס ושלום שרצה במפלתה, אלא המלטה ממנה ביקש מכל מקום' (קיו). בשלב מאוחר הרבה יותר נתפס הירשל להרהורים ממוקדים יותר על הסתלקותה של מינה: 'אילו מתה מינה אפשר היתה בלומה מתרצית להינשא לי' (רסב). אלא שמינה חיה ונושמת, ובלומה כלל אינה נקרית על דרכו של הירשל, ומשום כך היא נתפסת בעיניו 'כאילו כבשה עצמה במנוז ונטולה מן העולם' (שס). בכל זאת, היא עדיין ממשיכה לעלות בהרהוריו גם לאחר שיבתו מבית המרפא אל ביתו.

אולם כאן מובלעת נקודת המפנה הבלתי-מורגשת כמעט ביחסו אליה, וראוי להתבונן בה: 'היה יושב עם מינה וזוכר בבלומה היה מהרהר בלבו, ריבה זו לא אהבה אותי ומסופקני אם אהבה אדם מעולם. אינה נישאת מפני שעינה צרה

18. זיוה שמיר במאמרה 'שבעים פנים לפשטות' מציינת, בצדק, כי המשולש הרומנטי בסיפור פשוט' אינו מתקיים אלא בדמיונו של הירשל, שכן בלומה מעולם לא נענתה לחיזוריו באמת (1992 [1996]: 192).

שמה יהנה אדם הימנה' (רסו). ומיד בהמשך לקטע האמור מתוארת מינה בכל כוח המושך שבה: 'מענייה של מינה הבהיקה ציצת אור שכיוצא בה לא ראה בה הירשל מעולם. אף היא הניחה ידה על כתפו וחמימות נעימה יצאה מגופה של מינה לגופו של הירשל' (שם). כאן יש להזכיר, כי בשיאו של התקף הטירוף, כאשר מפגישם את הירשל עם אשתו, מינה, היא פושטת את ידה ומחליקה את שערו במחווה המשחזרת – בלא ידיעתה, כמובן – את תנועת הליטוף של בלומה בחדרה. אלא שידה של מינה קרה, כפי שמוצא המספר לציין, והירשל המביט בה מתחיל לבכות, ובדיבור הראשון שהוא מוציא מפיו אין הוא פונה אליה כי אם לאהובתו: 'בלומה [!] אני לא אמרתי קוקי אלא גע גע גע' (שם). בשלב הקריטי של מחלתו אין מינה קיימת אפוא כלל לגבי הירשל, ומבעד לשקיפותה ניצבת לעיניו בלומה, מושא געגועיו ('גע גע גע') ורק היא. ואילו בקטע שצוטט לעיל ובו נראית מינה מבעד לעיני בעלה, מתואר מגע ידה הפעם כמגע חם, המזרים חמימות לגופו של הירשל. האנלוגיה בין מגעה למגע ידה של בלומה מאותתת איתות ברור על שינוי בהיררכיה של שתי הנשים בחייו של הירשל. מינה קרובה לתפוס עתה בתודעתו של הירשל את המקום האינטימי שיועד עד כה לבלומה.¹⁹ ואילו בלומה כפי שהיא מצטיירת בהרהוריו של הירשל היא, למעשה, בחזקת מי שהוסרה מדרכם, ועל-כן קיים הסיכוי שהאהבה אכן תוכל לבוא אל תוך חייהם של הירשל ומינה, למרות האירוניה שמטעין המספר את אמירתו של הירשל ש'היא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו'.²⁰

העובדה שהירשל ומינה אמנם חולקים חלל אינטימי משותף בסוף הסיפור, חלל ה'פנים' של ביתם המשתקם, ואילו בלומה מצויה 'בחוצץ' – בפריפריה שמחוץ לעיר ולמעגליה החברתיים – אינה אלא חיזוק נוסף של העניין.

19. אמרנו 'קרובה לתפוס' ולא אמרנו 'תופסת', משום שהמספר מותיר מרווח מרומז לספק באמצעות שינוי של פרט אחד: בלומה החליקה את ידה על ראשו של הירשל, ואילו מינה מלטפת את כתפו. זהות אין כאן. ואולי נכון יהיה לראות במגעה של בלומה את הפן האימהי, המנציח את ילדותיותו של הירשל, לעומת הפן הארוטי שבמגעה של מינה, ההופך אותו לגבר. 20. קשה, כמובן, לקבל כפשוטה את הכרזת המספר, המעיד את 'אלקים בשמים' על כך 'שלא נתכוין הירשל אלא לאותו תינוק', כשהוא אומר את דבריו על אפשריותה של האהבה. יש לראות זאת בגדר תחבולה (מוצלחת) לשוות לרומן סיום פתוח, המקשה על הנמען במכוון להכריע בשאלת אפשריותו או נמנעותו של האושר בחייהם המשותפים של הירשל ומינה. וראו את דיונו של גרשון שקד בשגרת-הלשון 'אלקים בשמים' (שקד, 1973: 210-214). בין היתר קובע שם שקד, כי 'דמות המספר' עושה שימוש בשגרת-הלשון הניל לצרכיה האירוניים.

ז. היבטים דיאלקטיים של 'פנים' ו'חוץ' – הערות סיכום

'פנים' וחוץ מקורבים עד כדי אינטימיות – הם תמיד מוכנים להתהפך ולהחליף ביניהם את איבתם. אם קיים משטח גבולי בין פנים וחוץ כאלה, הוא כאוב משני צדדיו'. באופן ציורי זה בוחר גאסטון באשאלאר (1994: 217-218) לתאר את המתרחשות האמביוולנטית המתמדת בין שני המושגים הללו ואת הגמישות בדרכי תפקודם על-פי טקסטים [שיריים] מסוימים שהוא בוחן. 'לעתים' – מציין באשאלאר בהקשר אחר – 'מושכת הדיאלקטיקה של פנים וחוץ את כוחה מעצם ההתרחקות במרחב האינטימי המוגבל (האסור) ביותר' (שם: 229). פנים וחוץ 'אינם חומרי מציאות ניטראליים' (צורן, 1997: 82) 'האופוזיציה שבין פנים לחוץ [...] כרוכה בקונוטציות רבות שמעבר לטופוגרפיה גרידא' (שם: 118).

דומה שכל הקביעות שלעיל יפות גם לסיכום עיונו ברומן 'סיפור פשוט'. על-פי בדיקתנו מתברר כי מושגים אלה נוטים להחליף תפקידים ובעקבות כך – גם משמעויות, וכן, שהם נושאים עמם שובל קונוטטיבי, שקשריו עם אספקטים טופוגרפיים ברומן רופפים (אם הם קיימים).

המושג 'פנים' נושא לכאורה משמעות חיובית אוטומטית: להיות בפנים פירושו להיות שייך, להיות מוגן; ולעומתו החוץ הוא בעל משמעות שלילית: להיות בחוץ פירושו להיות זר, לא שייך, מוקא, חשוף. אולם מתוך עיונו ביצירה למדנו, כי להיות בפנים פירושו גם להיות עצור מלצאת ומלבוא, או להיות כבול אל מוסכמות ולכמוה אל החוץ. ואילו להיות בחוץ פירושו גם ליהנות מחירות ללא מגבלות, מהרגשת אי-מחויבות וחוסר כבילות ואפילו מהרגשת התחדשות.²¹ המושג החיובי-לכאורה, 'פנים', יכול לקבל משמעות הפוכה מזו הנגזרת מן הביתיות והחמימות: כשחודר אימי אל תוך חללו הפנימי של הזולת הוא עלול לחוש את עצמו לא-רצוי, שלא במקומו, כלומר, זר. ויש מי שחש זרות אפילו בפנים-ביתו, האמור להיות החלל האינטימי שלו, ועל-כן ימצא את מקומו בחוץ, תרתי משמע.

הדרך המוליכה מן הפנים אל החוץ או להפך יכולה להיות אינדיקטיבית באשר לדמויות הנעות בה. בלומה יוצאת מעיר הולדתה ונכנסת לשבוש. מעבר זה הוא במובהק חד-סיטרי, שכן, היא לא תחזור עוד אל עירה. גם יציאתה מבית הורביץ וכניסתה אל בית מזל היא דרך חד-סיטרית, בלומה לא תשוב לדרך בבית הורביץ לאחר עזיבתה אפילו לשם ביקור. הירשל הורביץ, לעומתה, עוזב את ביתו ובורח אל היער ויוצא את עירו לאחר התפרצות שגעונו ומובל ללמברג אל בית המרפא. כעבור שלושה חודשים עושה הירשל את הדרך חזרה אל עירו ואל ביתו. לפני כן, כמסופר, יצא מביתו יציאות קצרות-טווח, ותמיד על מנת לחזור. האם צפונה משמעות שמעבר למידע הגלוי בעובדות הנזכרות?

21. 'כשיצא [הירשל] לחוץ עמד תמיה, דומה שנמתחו השמים ונתרחבה הארץ ובני אדם [...] פניהם מבהיקים כאילו נתחדשו' (קצט).

בהשוואה שבין בלומה להירשל בולטת הקוויות הנחרצת והחד-כיוונית המאפיינת את חייה של בלומה, ולעומתה הזיגוגיות המסוימת שבחיי הירשל. ניתן לראות כיצד הסימנים המרחביים הללו בעלי הפוטנציאל הסמלי חושפים בתמצית ובאורח אנלוגי את קווי האופי העיקריים של השניים, ומגלים בעליל עד כמה אין הם עולים בקנה אחד. בנוסף לאמור לעיל, על בלומה נתונה תווית הכלה מן ה'חץ': מחוץ לעיר ומחוץ למעמד החברתי-הכלכלי, ודבר אינו יכול לשנות עובדה זו. אשר למינה, שהולדתה בכפר מאליקרוביק הסמוך לשבוס וחניכתה בעיר סטניסלב, עליה נאמר מפורשות: 'רצונך ארוסתו היא ממקום אחר, רצונך היא מבנות העיר. כמה רחוק מאליקרוביק משבוס, מהלך של פרסה אחת' (קלט). מינה מחברת אפוא בהווייתה את ה'חץ' עם ה'פנים', הן מנקודת הראות הטופוגרפית, והן מבחינות אחרות: היא בת כפר ולכן קרתנותה הולמת את העיירה (כלומר, מבחינה זו היא 'מבפנים'), אולם היא נתחנכה בעיר הגדולה, ולפיכך הריהי מביאה ניחוח זר מן ה'חץ'.²² היא גם עושה – ביוגרפית – את הדרך מן הכפר אל העיר הגדולה ובחזרה אל בית הוריה, ולאחר מכן מן הכפר אל העיירה הסמוכה שבוס וחזור אל הכפר. פרטים אלו הופכים אותה על-פי נתוני הסיפור לבת זוג אופטימלית להירשל, המסוגלת להתאים את עצמה במידה של גמישות לתנאים משתנים, כפי שאכן תידרש לעשות במהלך העלילה.

ה'פנים' וה'חץ' עשויים לשנות את תפקידיהם ומשמעותם, לא רק בעיני הנמען החיצוני המודרך על-ידי המחבר המשתמע, אלא גם דרך התבוננותם ונקודת ראותם של הגיבורים עצמם. כך הזכרנו את הירשל העצור, למעשה, בבית המרפא של הדוקטור לנגזם מבלי רשות לצאת משם, אך רואה בכך ברכה כמי שהיה 'מושלך בעולם' וזכה שיכניסוהו אל תוך הבית מתוך רחמים. לימים, לאחר שחלים שינויים במצבו הנפשי, ולא לטובה, הוא נתקף בהרהורים והוגה: 'שמא עצור אני, שמא לא אצא מכאן עד שאמות, ואפילו אחר מותי עצור אהיה' (רלח). המקום שנדמה קודם לכן שהוא בית מגוון ומעניק חסות, שגנו נאה 'ונטוע אילנות ושיחים ופרחים וספסלים וכסאות עומדים שם בשביל החולים שינוחו' (רכח), מתהפך אפוא בתודעתו של הירשל ונעשה למקום מגביל ומאיים, שאין בו סיכוי לחיים, ובכך הוא משקף את תחושת המצור הפנימית המשתלטת מחדש על הגיבור.

וריאציה על חילופי תפקידים בין המושגים הבינאריים ניתן למצוא בשלב מוקדם יותר ברומן, כשהירשל המאוהב מהפך במושגים 'פנים' ו'חץ' תוך כדי הרהוריו בבלומה, וקושר אותם אל הווייתה האינטימית מתוך נקודת מבטו המיוחדת:²³ 'אפורה והדוקה שמלתה של בלומה. ברם מי שיש לו עיניים לראות ולב להרגיש רואה ומרגיש שלא כל שהוא אפור מבחוץ אפור מבפנים. אפורה והדוקה שמלתה של בלומה, אבל לבה של בלומה רווח ונאה' (קצו). ה'פנים' וה'חץ' במקרה זה אינם חללים המכילים את הגיבורים או דוחים אותם, כי אם

22. בהקשר זה יש להזכיר, כי בעלת הפנסיון של מינה בסטניסלב נישאה לגוי, ולפיכך מגעה של מינה עם ה'חץ' על משמעויותיו הנוספות מקבל הדגשת יתר.

23. הדברים מובאים כעקב מבע משולב, שבו קולו של המספר מכיל את קולו הפנימי של הגיבור.

מושגים המתארים את פנים הדמות, את נפשה, לעומת מעטפתה החיצונית, היינו מלבושיה. הגיבור המתבונן או מהרהר בדמות האהובה, מנפץ מיניה וביה את האפשרות ליצור אנלוגיה כלשהי בין אפרוריותה החיצונית של בלומה ואפרוריות פנימית כלשהי, שעשויים להקיש ממנה בטעות. כך משתקפת בבירור תמצית רגשותיו של הירשל באמצעות התבוננות זו הנשענת על צמד המושגים המהופכים.

על החוט הדק המתוח בין המושגים 'פנים' ו'חוץ' נשזרים אפוא ב'סיפור פשוט' קונפליקטים מפורשים ומובלעים כמו גם הסתבכויות ופתרונות עלילתיים, הבונים את מארג המשמעות של היצירה. בעיונו הצבענו על חשיבות תפקודם הן כמושגים מארגנים דומיננטיים במישוריה השונים של היצירה, והן ככלים לחשיפת פניה הסמויות המאפשרים התבוננות ברומן זה מזווית מיוחדת.

אולם השימוש האינטנסיבי שעושה הרומן בתבנית הדיאלקטית האמורה, יוצר במצטבר גם אמירה בעלת תחולה מקיפה הנוגעת לגיבורי הרומן. בנקודות צומת מכריעות בעלילת הסיפור כמרגם במוקדים שונים אחרים שלו, מתגלים הגיבורים כמי שנמצאים ברזמנית הן 'בפנים' והן 'בחוץ'. השהייה במצב דיאלקטי זה וכן המעברים התכופים בין המצבים המנוגדים, הופכים להיות מסמנים ברורים של הסיטואציה הקיומית הרחבה (ולא רק של הסיטואציה המקומית הספציפית) שבה נתונים גיבורי הרומן. הירשל, בלומה, מינה, דוקטור לנגוס ואחרים – כל אחד ומקרהו המיוחד – מבטאים בגלגולי חייהם את הדיאלקטיקה של היות שייך ובלתי-שייך כאחד, דיאלקטיקה של מי שעומד ורגלו האחת בתוך המעגל – תהא משמעותו של זה אשר תהא – בעוד האחרת מחוצה לו.

מסריו של עגנון בסיפוריו נמנעים בעקביות מן החד-משמעי. כך גם הפעם. אלא שברומן זה מנוצלת בפירוש הדיאלקטיקה של התבנית המרחבית 'פנים/חוץ' כדי ליצור באמצעותה את ניגודי המשמעות ולעמעם בה-בעת אותה חדות של 'כן' ו'לא', שיכולה היתה להתלוות לתבנית הניגודים כפשוטה.

ביבליוגרפיה

אבן, יוסף

תש"ל: 'הערות אחדות ל"סיפור פשוט" לש"י עגנון', מאזניים, כט, ו: 414-400.

בן-דב, ניצה

1997: 'הכף והאצבעות: בין טירוף לשירה', אהבות לא מאושרות, עם עובד, 238-199.

1997: 'משאלותיו של הירשל הורביץ: אשה עטופה ועיר שהיא מפת תבליט', שם, 269-239.

1997: 'יהאם בלומה פריגידית?', שם, 293-270.

הלוי-צוויק, יהודית

תשמ"ט: 'עיון ברקמה המילולית של "סיפור פשוט"', עגנון במעגלותיו, פפירוס, תל-אביב: 88-71.

חקק, לב

תשלי"ט: 'מוטיב התרגול ב"סיפור פשוט" לש"י עגנון', הספרות, 3/4: 725-713.

יהושע, א"ב

תשמ"א: 'נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה', עלי שיח, 11-10: 88-74.

לי, רנה

תשנ"ד: 'דמות הצמחוני ונטיות צמחוניות ב"סיפור פשוט"', עגנון והצמחונות: עיונים ביצירותיו של ש"י עגנון מן ההיבט הצמחוני, רשפים, תל-אביב: 50-38.

מזור, יאיר

1979: 'מערכות רכיבים מוטיביות מורכבות ב"סיפור פשוט"', הדינאמיקה של מוטיבים ביצירות ש"י עגנון, הוצאת דקל – פרסומים אקדמיים, תל-אביב.

מירון, דן

1995: 'הרופא זקוק לרפואה (ד"ר לגזם כמורה-דרך בסוגיית עגנון)', הרופא המדומה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב: 235-161.

סדן, דב

תרצ"ו [תשי"ט]: 'מבית לפשטות', על ש"י עגנון: 35-32.

סיביאק, תומאס א' והרייט מארגוליס

1981: 'הצהרה של קפיטן נמו והחלונות של שרלוק הולמס', הספרות, 31-30: 19-1.

עגנון, ש"י

תשכ"ד: 'סיפור פשוט', כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ג, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב: נה-רעב.

תשכ"ד: 'בדמי ימיה', שם, שם: ה-נד.

תשכ"ד: 'ביער ובעיר', שם, ב: רסז-רעח.

עוז, עמוס

1989: 'מים גנובים ולחם סתרים', שתיקת השמים, הוצאת כתר, ירושלים 1993: 72-39.

פנואלי, ש"י

1960: 'סיפור פשוט', יצירתו של ש"י עגנון, תרבות וחינוך, תל-אביב: 52-41.

צורן, גבריאל

1997: טקסט, עולם, מרחב – דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

קורצויל, ברוך

1946 [תשכ"ג]: 'בעיית הדורות בסיפורי עגנון', מסות על סיפורי עגנון, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, 49-38.

1946: 'על נושא היציאה בשילובו עם נושא השיבה בסיפורי עגנון', שם: 229-188.

שמיר, זיוה

1992 [1996]: 'שבעים פנים לפשטות', מבעד לפשטות – "סיפור פשוט" של ש"י עגנון בראי הביקורת, ערכו: זיוה שמיר, דן לאור, עוזי שביט, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב: 233-189.

שמיר, זיוה, דן לאור ועוזי שביט [עורכים]

1996: מבעד לפשטות – 'סיפור פשוט' של ש"י עגנון בראי הביקורת, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

שקד, גרשון

1966-1967 [1973]: 'בת המלך וסעודת האס', אמנות הסיפור של עגנון, ספרית פועלים, תל-אביב: 197-227.

שקד, מלכה

1983: 'יהאם היה הירשל משוגע?', הספרות, 32: 132-147.

שרייבוים, דבורה

1993: 'חלומה של בלומה', פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון, פפירוס – בית ההוצאה באוניברסיטת תל-אביב: 133-150.

Bachelard, Gaston

1994: *The Poetics of Space* (trans. Maria Jolas), Beacon Press, Boston.