

נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה

(הדגמה על פי סיפור פשוט לש"י עגנון)

העלילה, אמר כמדומני ת.ס. אליוט, היא נתח הבשר שזורק הגנב לכלב על מנת שלא ינבח. זאת הגדרה אכזרית למדי המעניקה לעלילה ערך ירוד ביותר במעשה הספרות, והיא משהפת לעמדות ביקורתיות מודרניות הרואות בעלילה משהו חיצוני, לא אותנטי למעשה הספרות, ובעקבות המשל של אליוט רק אמצעי לקנות את ליבו של הקורא ולמשוך אותו אל המסר האמיתי שלה, אל מהותה האסתטית האמיתית שעיקרם - מרקם לשוני הנושא חוויות ורעיונות.

פרופסור אחד לספרות טען שאפשר למיין את כל היצירות שנכתבו, וכנראה גם אלה שייכתבו, על פי דגמי יסוד של עלילות, ולפי פירוט מדוק-דק ונדיב לא יגיע מספרם מעל לארבע מאות דגמים. הווה אומר, בעלילה עצמה אין אפשרות לחידוש אמיתי. העלילה היא רק תבנית ולא נוכל להבחין בערכה של היצירה על פי דגם העלילה שלה. לא מבנה העלילה הוא שנותן ליצירה את ערכה אלא טיב המילוי, טיב החומרים שהושקעו בה. והחומרים האמיתיים של היצירה הם הלשון, תיאורי הנוף, הסברים פסיכולוגיים, מחשבות, רגשות וכו', רק בהם מבחנה האמיתי של היצירה. סיפור העלילה של "מאדאם בוברי" אינו מבדיל אותה בערכה מסיפור עלילה של רומן משרתות מצוי, אבל עמוד טכסט מ"מאדאם בוברי" מגלה מיד את ההבדל המהותי האיכותי.

עמדה מזלזלת זו בעלילה נעשית יותר ויותר נחלתן של פילוסופיות אסתטיות שונות. למעשה, ההתקפה על העלילה באה משני כיוונים שונים: מצד אחד המבקשים יתר אותנטיות בספרות, וכאן מועלית הטענה בדבר מלאכותיותה של העלילה. בחיים יש נוף, יש דמויות, יש דיאלוגים או מונולוגים פנימיים, אבל אין עלילה מסודרת ומאורגנת. וכל המבקש שהספרות תשקף נאמנה את הזרם השוטף של החיים חייב להסתייג מהמעשה הנקי של העלילה.

מאידיך גיסא, העמדה החותרת לחומרים אסתטיים עשירים תראה במעשה

מתוך עלי שיה, 10-11, ניסן תשמ"א / דברים בחוג האיזורי לספרות של הגליל המערבי, יחיעם 15.5.79.

העלילה משהו חיצוני, לא עשיר ולא עמוק. עמדה זו אינה מבקשת כל כך את האותנטיות אלא את העומק הסמלי הנפשי, והמניפולציות של העלילה נראות לה כעיסוק חיצוני.

מול עמדות אלו תעמוד עדיין ההגנה התקיפה ביותר שאני מכיר על העלילה, היא הגנתו של אריסטו האומר זאת באופן חריף ב"פואטיקה" שלו: "שכן, הטרגדיה אינה חקוי בני-אדם אלא חקוי-עלילה, כלומר: חקוי-חיים. וההצלחה והכשלון תלויים בעלילה ואף תכלית-החיים היא עלילה ולא איכות. איכותם של בני-אדם היא לפי מדותיהם ואילו לפי עלילותיהם הם מצליחים או להיפך. אם כן, לא לשם חקוי-המדות פועלות הנפשות, אלא לשם בצוע עלילותיהן הן כוללות מדות. מכאן, שהמעשים כלומר: סיפור-המעשה, הם תכלית הטרגדיה, והתכלית חשובה מכל. ועוד זאת, בלא עלילה לא תתהווה טרגדיה ואילו בלא מדות תתהווה." שכן הטרגדיה יכולה להיות חסרה כמה וכמה איפיונים חשובים שאריסטו עצמו מנה בה, אבל בלי עלילה אין טרגדיה.

בוויכוח זה בין העמדות הממעיטות בערכה של העלילה לבין עמדתם של אלו ההולכים עדיין בעקבות אריסטו ומעניקים ערך חשוב ביותר לעלי-לה, אני מוצא את עצמי מזדהה עם אלה האחרונים, ונדמה לי שהזנחת הדיון בעלילה עשויה לקפח אותנו לגבי כמה אספקטים חשובים ביותר ביצירה. עיון מדוקדק בעלילה ובדרך השתלשלותה עשוי להביא אותנו לכמה גילויים משמעותיים ביותר, אם אכן נדע להפנות את השאלות הנכונות. במסגרת דיון זה אני מבקש לבדוק את עלילותיהן של כמה יצירות, ובמיוחד של "סיפור פשוט" לש"י עגנון, על מנת לעמוד באמצעותן, ובעי-קר באמצעות בדיקת נקודת ההתרה שלהן, על כמה שאלות עקרוניות.

מהו העלילה

נשאלת, כמובן, השאלה: מהי העלילה? איך אנחנו מגדירים אותה? האם יש איזורים בטכסט שבהם העלילה מתגלית ואיזורים שהיא חסרה בהם? נדמה לי שכולנו נסכים שהעלילה חודרת לכל תא של הסיפור, כמין גן או כרומזום. איננו יכולים לומר על קטע עלילתי, כשם שאנו אומרים על דיאלוג בסיפור או על תיאור נוף - כאן מתחיל הקטע וכאן הוא נפסק. העלילה ממלאה את כל הטכסט. כל פרט נשזר בתוך מערכת העלילה. כבר אריסטו שם לב לכך, ואמר שגם פרומתאוס הכבול לסלע ואינו זו במשך כל הטרגדיה מבצע עלילה. גם העובדה שמישהו מנסה לרצוח או חושב על רצח ולא מבצע אותו היא עלילה מובהקת. העלילה אינה מרפה מן הטכסט.

ובכן, מה היא ההגדרה? ראיתי הגדרות רבות כגון "מירשם השינוי" או "העקיבה של הדברים זה אחר זה" ונדמה לי שעדיין ההגדרה של אריסטו היא המספקת ביותר – מיבנה המעשים. וכפי שהוא ציין זאת, מיבנה זה ניכר בעובדה שיש לו התחלה, אמצע וסוף. ואיפיונים פרימיטיביים אלה – התחלה, אמצע וסוף – אינם כל כך פרימיטיביים כפי שהם נראים במבט ראשון. זיהוי ההתחלה, האמצע והסוף מאפשרים לנו לראות בעלילה – פעולה אחדותית, חיקוי של פעולה שלמה. הוא נותן לנו את התחושה שאכן אנו אווזים בדבר אחדותי, שאשר שלפנו מן הטררגדיה את העלילה שבתוכה והצבענו עליה, יכולנו להראות פעולה שלמה ואחדותית. כי איך נדע שאכן תפסנו בידנו דבר שהוא שלם? על ידי כך שנוזהה בו את ההתחלה, האמצע והסוף.

התחלה, לפי אריסטו, היא "מה שאין לה הכרח לשמש המשך לעניין שלפניה, ואילו אחריה טבעי הוא שיהא או יתהווה המשך, והסוף הוא ההיפך מזה: הוא מטבעו משמש המשך, או מתוך הכרח או כמו שהוא על הרוב, ואילו אחריו אין כל, ואמצע הוא מה שמשמש המשך לקודם לו ומחייב המשך אחריו". ואריסטו קובע כלל אסתטי, שככל שהעלילה גדולה יותר, כלומר ארוכה יותר, ואף על פי כן נתפסת כיחידה אחדותית, כך היא יפה יותר.

ועתה אנו מגיעים לעניין נוסף, מרכזי ביותר, שאריסטו קובע אותו כאחד ממבחני השיפוט של היצירה – ההתרה.

המלה עלילה, או בשפות אחרות *intrigue, plot*, מסמנת בברור תסביר-כת, קשר, סבך בעיות המבקשות פתרון או התרה. אריסטו מדבר על התרה זו גם בלשון של היפוך. ובלשונו: "שינוי מהלך ההתרחשות אל ניגודו בהתאם להסתברות או להכרח". נקודת התרה זו, נקודת משבר חשובה זו היא נשמת אפה של כל עלילה. וזאת, בעצם, אחת מנקודות המבחן הרציניות ביותר לגבי רמתה של יצירה. אצל אריסטו יש בהתרה גם אקט הכרתי עמוק, שינוי מאידיעה לידיעה, ואפשר לדבר על כמה רמות של אידיעה או ידיעה. לא רק עניין טכני של גילוי משהו שלא היה ידוע, אלא חישוף של ידיעה בתת-מודע שעולה לרמה הכרתית מודעת.

זהו רגע רב מתח ומפתיע בעלילה, אבל ההפתעה אינה חיצונית. זאת הפתעה הכרחית. וככל שנקודת ההתרה היא גם מפתיעה וגם הכרחית כך ההתרה היא טובה יותר ומעולה מבחינה אסתטית. האם אין כאן סתירה? אם זה הכרחי איך זה יכול להיות מפתיע, ואם זה מפתיע כיצד זה יכול להיות הכרחי. אולם שני אלמנטים סותרים-לכאורה אלו אכן יכולים להשתלב. ובלשון אריסטו: "כי בדרך זו יש בהם יותר מן המפתיע מאשר אם הם באים מאליהם". כלומר, קישורו של המפתיע אל התכלית. המפתיע האמיתי, הנכון, של הטררגדיה אינו זה הבא במקרה. המפתיע הוא אותו

המקרה שנושא בתוכו את מבנה המעשים, שטמונה בו תכלית העלילה שכבר נקבעה מהרגע הראשון של העלילה. אירוע זה ארוג בכבל הפנימי של העלילה העובר לאורך כל הטררגדיה, והוא כפוף למטרה שלה.

אבל אם אכן אלמנט זה ארוג כל הזמן בכבל העלילה איך לא הבחנו בו כל הזמן, איך לא צפינו את בואו? ובכן, כאן פעלה מערכת הדחקה מכוונת היטב על ידי המחבר, אם אכן הוא עשה את מלאכתו כראוי. המקרה שמכוון את ההתרה נושא אמנם את כל הסימנים של המקרה, של האקראיות, אבל "הלחץ" של הצורך בהתרה אכן הבשיל כבר, ואם באמת הכל ארוג בתוך כבל העלילה הרי המקרה, שלכאורה צריך היה עוד להוסיף לסבך ההולך ומסתבך, לפתע בוקע את הסבך, חותך אותו, ומתיר אותו. לפעמים דווקא מתוך שקיקותו של הגיבור להסתבך יותר ויותר, הוא עושה פרובוקציה כזאת שבמקום להשקיע אותו בתוך סבך אידיעה שלו, הוא גורם למהפך כללי. כמו אוידיפוס המבקש לשמוח בהודעת השליח לגבי הפחד באשר לאמו, ומגלה דרך דברי השליח מי הוא באמת, ועל ידי כך הופך את כל הקערה על פיה.

מבחן ההתרה הוא אחד המבחנים החמורים ביותר לכל יצירה. זהו מבוכן מסויים רגע האמת של היצירה. כאן נשקלים שוב היחסים בין הקונפליקט הפותח, ההולך ומסתבך, ובין התכלית של היצירה. דוסטויבס-קי רוצה להביא את רסקולניקוב לכלל הודאה עצמית. איך ייעשה הדבר. איך יתחולל המהפך הזה – מסטודנט עיקש, גא, בעל תיאוריות של אדם עליון, לכורע בך באמצע הרחוב בפטרבורג ולמסגיר עצמו. גם יצירות שלכאורה לא מכוונת אותנו למהפכים, אלא להיפך, להמשכתו של הסטטוס קוו של הקונפליקט כפי שהוצג בתחילת היצירה, עדיין צריכות לנמק לנו ברגע ההתרה, למה הקונפליקט לא מסתיים למרות שהוא נתון כל הזמן בלחצים להיפטר. למה זוג שמבקש כל הזמן להיפרד, למשל, לא נפרד בסוף, למרות שכל היצירה מתארת את רצונם להינתק זה מזו. היכן נעשית ההכרעה לגבי אי-שינויו של מצב.

חלק זה של היצירה הוא החלק הקשה ביותר. ואריסטו כבר הבחין בקושי זה ואמר: "יש משוררים רבים המצליחים בקשירה ונכשלים בהתרה", ולפי דעתי אריסטו קבע כאן קביעה חשובה לגבי הערכה אסתטית של יצירות. יצירת קונפליקטים, סיבוכם, קשרי קשרים, זאת רבים יכולים לעשות. וגם פתרונות, סיומים, יכולים להינתן בקלות. אבל השאלה תמיד נשאלת לגבי היחס בין הקונפליקט לפתרון שלו. קלות הפתרון, או הטכניות שלו, מעמידה בספק את כל חשיבות ועומק הקונפליקט כפי שהוא הוצג בהתחלה. הסופר בא אל הקורא ומציג לפניו קונפליקט הולך ומסתבך, מבקש ממנו להאמין שהקונפליקט הוא אמיתי, אמין, רציני ועמוק. והנה לאחר שהקורא הולך עמו כברת דרך ארוכה, הוא פותר לפתע

את הקונפליקט באופן טכני, באופן שרירותי, במין "דאוס אכס מאכינה", משלח למוות איזו דמות שהיתה מכשול, מביא לפתע דמות חדשה שהופכת את הקערה על פיה, משחרר לגיבורים או לקורא אינפורמציה שלא היתה ידועה מקודם. אז הקורא מרגיש מרומה. אם כן, הוא אמר לעצמו, על כך התרגשתי; או, זה היה כל העומק של הקונפליקט ושל גיבוריך, שמחמת שינוי חיצוני הם משנים לפתע צמדויותיהם שנראו נחושות כל כך. או שלפתע הקונפליקט נחשף כאופי. הווה אומר, שכל הקונפליקט נבע לא מסכסוך של הגיבורים עם המציאות, אלא פשוט מאופיים הנתון, הקבוע שגורם להם להתנהג כך. או שקונפליקט נגמר פשוט בגלל שהגיבור "נשבר" בלחץ הזמן. הווה אומר שהזמן שחק אותו, או שהוא התרגל בסוף למציאות שעימה הוא נאבק וכו' וכו'.

זאת הסיבה, למשל, שיצירות שמתחילות בתנופה גדולה, מתוך הבטחה רבה, לפתע שוקעות בפשטנות ובריפיון. א.מ. פורסטר תיאר את המצב הזה בצורה מקסימה בספרו רב ההשראה, "אספקטים של הרומן". וכך הוא אומר בפרק על העלילה:

בקרב ההולך ונפסד, אותו מנהלת העלילה נגד הדמויות, לעתים קרובות נוקמת היא נקמת פחדנים. כמעט כל הרומנים חלשים לקראת סופם. הסיבה היא שהעלילה מבקשת להתחלל. על שום מה דרוש הדבר? מדוע אין דרך מוסכמת המאפשרת למחבר להפסיק ברגע שהוא מתחיל להרגיש שעמום? דא עקא, עליו לעגל את העניינים, וכרגיל, הדמויות מתות בשעה שהוא עובד, והתרשמותו האחרונה היא דרך מותן - - - רוב הרומנים נכשלים בנקודה זו - הרי היא אותה נקודת קפאון הרה האסונות בה ההגיון נוטל את הפיקוד בידי מידי בשר ודם. אם לא באמצעות המוות והחתונה, אינני יודע איך היה מסיים המספר הממוצע. המוות והחתונה הם כמעט הקשר היחיד בין הדמויות לבין העלילה, והקורא מוכן יותר לפוגשו כאן, להתייחס אליהם בדרך חובבי הספרים, בתנאי שיופיעו יותר מאוחר בספר: הסופר, ברנש מסכן שכמותו, יש לאפשר לו שיסיים איכשהו, הוא צריך להוציא פרנסתו ככל אדם אחר, כך אין פלא שאין שומעים דבר אלא רעש פטישים וברגים.

זהו, עד כמה שאני יכול להכליל, הפגם המהותי של הרומנים: הם מתפוצצים בסוף, ושני הסברים לכך. ראשית אולת המרץ המאיימת על המספר כמו על כל יתר הפועלים. ושנית הקושי שזה עתה דנו בו. הדמויות, אבדה כל שליטה עליהן, הניחו יסודות וסירבו לבנות עליהם לאחר מכן, ועתה המספר נאלץ לעבוד בגפו כדי שהמלאכה תיעשה בזמן. הוא מעמיד פנים שהדמויות פועלות למענו. הוא מוסיף לקרוא בשמן ולהשתמש במרכאות, אך הדמויות הלכו עברו להן, או מתו. פורסטר אומר בעצם, שצריך לבנות רומנים שבהם אין צורך להכריח את הסופר "לעגל" את הסוף. יש לתת לסופר לגמור ברגע שהוא מרגיש שהדמויות אינן רוצות יותר לזוז. במובן מסויים מציע פורסטר לוותר על

התכלית של היצירה בתמורה על שמירה של איזו ספונטאניות של הכתיבה. עצה זו מפוקפקת ביותר. אף כי אולי נאמרה מתוך כנות, והויתור על תכלית העלילה במובן מסויים היה פוגע ביצירות רבות. אם דוסטויבסקי היה נכנע לרסקולניקוב שעה שזה היה מתעקש, באמצע או בתחילת השליש האחרון של "החטא ועונשו" לא להשתנות, ולהישאר בגאוותו, נאמן לתיאוריות שלו, שהעמידו אותו בסכסוך כה עמוק, רציני ונורא עם המציאות סביבו, הרי "החטא ועונשו" לא היה לעולם מגיע לאותה רמה אליה הוא הגיע בסופו של דבר. יתירה מזאת, קיומה של תכלית אליה מובילה היצירה קובעת למעשה כל שלב מתחילת היצירה. אנה קרנינה הולכת לקראת התאבדות (ואין זה משנה אם טולסטוי ידע זאת מהתחלה, או רק הרגיש זאת), ולכן כל הפרטים, החל מבואה למוסקבה ברכבת, והמשך בפגישה החטופה הנפלאה עם ורונסקי כמעבר בין קרון לקרון, התאונה שקורית שם לאחד הפועלים וכו' נארגים בתוך קו התכלית המביא אה אותה להשליך את עצמה לבסוף אל פסי המסילה.

פורסטר טוען כאילו עייפותו של הסופר בשלב מסויים של הכתיבה מביאה אותו "לחתוך" אל הסוף בצורה מיכנית. אולם עייפות כמובן אינה יכולה להיות סיבה, וסופר רשאי לכתוב את הסוף בתחילת הכתיבה. יש כאן יותר מעייפות פשוטה, כאן מתגלה החולשה המהותית של כל המעוררת שהקים הסופר.

אני רוצה להביא כמה דוגמאות להתרות אמינות ועשירות לפני שאגיע לדיון ב"סיפור פשוט" לעגנון.

מהחולה המדומה של מולייר - הקונפליקט של המחזה נקבע בצורה זו: ארגאן הוא היפוכונדר גמור המעריך רופאים ושוחר את קרבנם. כדי להבטיח לעצמו שרופאים יהיו על ידו כל הזמן הוא מחליט להשיא את בתו לרופא בנו של רופא. החתן המיועד הוא אידיוט גמור, ואביו גם הוא מפוקפק ביותר, והבת אנג'ליק מאוהבת במישהו אחר ומסרבת להינשא לחתן שהאב מציע מתוך אינטרסים פרטיים שלו. כאן מתחיל הקונפליקט שבנוי על ואריאציה של דגם מאד ברור של אב המבקש להשיא את בתו לחתן שנראה לו ולא לה (על כל ההשלכות הפסיכולוגיות המובנות של דגם זה). ובכן, תכליתה של הקומדיה הזאת הוא להביא את הדברים לסוף טוב, הווה אומר שהבת תחתן עם בחיר ליבה ולא עם בחיר ליבו של אביה. ועכשיו נשאלת השאלה איך תגיע היצירה לתכלית הזאת. מה פתאום האב יותר, מה עוד שההיפוכונדריות העמוקה שלו היא מניע רב עוצמה להתעקשותו.

פתרונות קלים היו מביאים את האב לוותר על משוגתו בגלל איזו ניבזות שעושה החתן שלו, או מעשי מרמה, או פתאום הזדהות עם כאבה של הבת וכו', אבל אלה הם פתרונות קלים, כיוון שהם מניחים שההתעקשות

של האב לא מספיק חזקה ואמיתית אם היא יכולה להישבר בקלות כזאת. אבל מולייר מבקש מאתנו להאמין לרצינות העמוקה של ההיפוכונדריות של ארגאן, לעומק עוורונו לגבי טובתה של בתו, ולהתעלמותו מאופיו האמיתי של החתן "שלו". איך פותרים את הקונפליקט. כאן בא התרגיל רב העורמה שמציע אחיו להתחזות כמת ועל ידי כך לבחון את אהבתה של אשתו השניה ואת אהבתה של בתו. ההתחזות כמת היא, בעצם, מסקנה עקיבה של ההיפוכונדריות, וככל שתראה במבט ראשון כתעלול מפתיע, היא בעצם הכרחית ממצב ההיפוכונדריות. אם אתה מתחזה כחולה, למה שלא תתחזה כמת. אבל יתירה מזאת. לאחר שהתעלול אכן חושף את פרצופם האמיתי של כל המשתתפים, מציעים לארגאן להיות הוא עצמו רופא, ועל ידי כך לשחרר אותו מהתלות המרובה שלו ברופאים. שוב הפתרון הוא פנימי. הוא לא מוותר על השגעון שלו סתם כך, כי ויתור כזה היה, בעצם, מצביע על כך שכל השגעון הזה היה משהו חיצוני ולא רציני. הוא ממשיך את השגעון שלו עד הסוף וע"י כך נחלץ ממנו. על ידי זה שמסמיכים אותו לרופא, לוקחים אלמנט פנימי עמוק ביותר שמונח בשגעון ההיפוכונדריה וחושפים אותו. כיוון שההיפוכונדר, בעצם, הוא אדם המגלה כל הזמן מחלות בעצמו, בלשון אחרת, הופך את עצמו לרופא של עצמו, או מוציאים את האלמנט החבוי הזה מן הכוח אל הפועל ועל ידי כך מתירים את הסבך.

או דוגמא אחרת, שונה - פר גינט לאיבסן.

פר גינט יוצא לחפש את "האני" שלו שהוא עבורו הערך היחיד לכל ההווה (אם נתייחס לדברים בפשטנות ובקיצור). תכלית היצירה היא להחזיר את פר גינט אל אהובתו סולוויג לאחר נדודים וגילגולים רבים ומשונים. שוב נשאלת השאלה, למה יחזור פר גינט לסולוויג? האם פשוט בגלל שהתעייף, הזדקן, נכשל וכו'? אם אלו הן הסיבות, והן יכולות להיות בהחלט ברורות ואמינות, הרי שכל הסכסוך העמוק והמיוחד, הטרגי והנועז של פר גינט עם המציאות סביבו הוא סכסוך מאד מוגבל בסופו של דבר. אם עייפות, זיקנה וכו' הן שהכריעו אותו לבסוף, הרי החזרה לסולוויג היא רק חזרה של השלמה, חזרה של באין ברירה, ברמה מאד מסויימת. אבל נדמה לי שהיצירה חותרת אל מעמקים אחרים. החזרה אל סולוויג אינה חזרה מתוך השלמה ועייפות, אלא חזרה מתוך הארה עמוקה ביותר המגלה לפר גינט, לאחר משל קליפות הבצל, שבעצם את "האני" האמיתי של האדם יכול לשמור רק הזולת. שבעצם "האני הפר גינטי" הזה שהוא רודף אחריו בנדודים ובסחרחורת רבה שמור היה עבורו בזכרון אהבתה של סולוויג העיוורת. התרה זו נעשית ממש לקראת סיום היצירה. אבל אין זה גורע ממעמדה בהתרה של הקונפליקט שהוכרז מתחילת היצירה והלך והסתבך בערבסקות צבעוניות פנטסטיות ועשירות ביותר. זאת התורה של

הארה, שחשפה את האלמנט הפנימי של הקרינה של פר גינט כלפי סביבתו, תו, כלפי הנשים במיוחד, וההבנה של כוחו האמיתי לעומת הפנטזיות שהיו לו על עצמו. החזרה הביתה לאחר גילוי נאמנותה של סולוויג היא חזרה שונה לגמרי מהתקפלות מחמת עייפות או זיקנה או השלמה עם המציאות, והיא נותנת לכל היצירה כוח ועומק.

או דוגמא נוספת: אנה קרנינה לטולסטוי.

מה קורה ברומן זה? היכן נקודת ההתרה שבו? הווה אומר, אם אכן נקבעה התכלית של התאבדותה של אנה קרנינה בסוף הרומן, מה בעצם מוביל אותה לכך. מדוע אנה קרנינה מתאבדת בסוף? שכן התאבדות זו משמעותית ביותר לטולסטוי. הרומן בנוי על הקבלה בין שני זוגות - אנה ורונסקי החיים שלא במסגרת הנישואין, ולווין וקיטי החיים בתוך מסגרת הנישואין (טולסטוי רצה לקרוא לרומן זה בתחילה - שני זוגות), והאידיאה המונחת מסביב להקבלה זו רוצה להראות שבעוד מסגרת הנישואין בונה ומחזקת את קשר האהבה, הרי העדר מסגרת כזו מכניסה תרעלה ליחסים בין שני בני הזוג, ותהיה עוצמת אהבתם עמוקה ביותר, ומביאה אותם לסוג של הרס עצמי. ורונסקי ואנה קרנינה הם שני אוהבים גדולים ביותר. שניהם מוותרים ויתורים מפליגים למען הקשר ביניהם. אין שום מעשה של בגידה או צל של בגידה - לא ורונסקי באנה ולא להיפך. עומד לרשותם רכוש רב, יש להם תינוקות משותפת, ולכאורה כל התנאים מצביעים על כך שהקשר ביניהם עשוי לתת להם אושר רב. ואף על פי כן, קשר זה מביא את אנה קרנינה להרס עצמי נורא במעשה ההתאבדות. ובכן, מה מוביל אותה להתאבדות זאת. זאת איננה שאלה שאפשר לפטור אותה בתשובה סתמית, וחיפוש התשובה לשאלה זו מביא אותנו לבדיקה יסודית יותר של הרומן ולבירור מניעה העמוקים של אנה.

האם ורונסקי בגד בה? האם אהבתו אליה פגה? התשובות הן כמובן שליליות. האם הלחץ החברתי הקשור בנידוי המסויים שהחברה מנדה אותה הוא ש"שובר" אותה לפתע? נדמה לי שגם התשובה לשאלה זו תהיה שלילית. אם אנה קרנינה עמדה בנידוי זה זמן רב כל כך, אין כל סיבה שלפתע "תישבר" בגללו. כי אם "הזמן השוחק" הוא שגרם ל"שיביר-תה", הרי שמהות עמידתה והסכסוך שהיא נתונה בו עם המציאות אינו סכסוך עמוק כל כך, אם אכן עצם חילופיות הזמן היא המערערת את בטחונה. הסיבה צריכה להיות עמוקה יותר. והנה, בבדיקה יסודית אנו מגלים שבעצם מצב זה של חיים מחוץ למסגרת הנישואין אינו מצב הכפוי על אנה קרנינה אלא מצב הנבחר על ידה. היו לה הזדמנויות רבות לקבל גט במהלך התקשרותה לורונסקי, והיא בעצם לא רצתה בכך. לפתע אנו מבינים שאנה קרנינה רצתה להציב כנגד החברה סביבה דגם אחר של קשר בין איש ואישה. היא בעצם עושה פרובוקציה עמוקה לכל מערכת הסדר

ההתרה ב"סיפור פשוט" לשי עגנון

אני מבקש עתה להיכנס לדיון מפורט בעלילת הרומן של עגנון סיפור פשוט ומבקש להראות שדרך שאלות שנפנה לטקסט ביחס לעלילתו נגלה דבר משמעותי ביותר, שכמדומה לי, נעלם עד עתה מעיניהם של המבקרים הרבים שטיפלו באספקטים רבים של הטקסט הזה והגיעו להישגים פרשניים נאים ביותר.*

מהו קו העלילה ב"סיפור פשוט".

הירושל בן להורים מצליחים. אמו, צירל, אשה חזקה ותקיפה בת לסוחר עשיר שבחנותו שירת ברוך מאיר הורביץ, אביו של הירשל. אביה של צירל בחר בו כחתן לבתו למרות שהיה מיועד לשאת את מירל, היא אמה של בלומה. הירשל הוא בן יחיד, והוריו כוננים אותו לחלוטין באהבתם ובדאגתם. יעודו להמשיך את מעשיהם ולקחת את העסק לידיהם. בלומה, קרובתם העניה, באה לאחר מות הוריה אליהם לבקש מחסה, והם עושים אותה למשרתת בביתם. הירשל מתאהב בבלומה, ובלומה מראה סימנים רפים ביותר של הענות לאהבתו. אהבתם לא מגיעה לשום יחס ממשי, שכן צירל המרגישה בכך מחליטה למנוע את הקשר, ומזמנת להירשל שידוך אחר – את מינה בתם של הצימליכים, משפחה עשירה הדרה בכפר סמוך. בלומה מרגישה בהתנגדותה של צירל ועוזבת את הבית עוד בחלק הראשון של המאורעות, והופכת משרתת בבית עקביה מזל. הירשל משתדך אל מינה די באקראי, במסיבת חנוכה בבית ידידיו. לאחר נישואיו הוא מתחיל אט אט להכיר בטעות שעשה ולבחול באשתו. הוא נכנס לאי שקט פנימי עמוק, מתגעגע לבלומה שאותה אינו רואה, מסתובב ברחובות בלילות. לאחר שאשתו מינה הרתה לו גובר אי השקט שלו עד שמתפרץ שגעונו. הוא נלקח לבית מרפא שם מטפלים בו בעיקר בשיחות כלליות ובסמי שינה והרגעה. הוא מתייצב, חוזר לעירו, שם נולד בינתיים בנו משולם. אט אט הוא משלים עם מציאות חייו. בנו חולה, והוריו מעבירים אותו להורי מינה בכפר על מנת שיוכה בטיפול טוב יותר. יחסי הירשל ומינה משתפרים והולכים ומגיעים עד כדי אהבה רבה. בן שני נולד להירשל. והספר מסתיים בעמידת הירשל ומינה ליד מיטת הרך הנולד בדיאלוג המבטא קשר עמוק ביניהם ואהבה רבה לילד החדש.

תבנית התשתית של העלילה מסתכמת איפוא כדלקמן: תיסכול והדחקה של רגשות ויצרים לא גדולים לא עולים יפה, והם גורמים לסבל המגיע עד

החברתי על ידי קשריה עם ורונסקי, קשרים שהם קשרי זוג בלא המסגרת המקודשת של הנישואין. היא רוצה שהקשר בינה לבין ורונסקי יהיה בנוי אך ורק על המשיכה החופשית של כל אחד לאישיותו של השני. וכיוון שהיא אכן אישיות חזקה ורבת קסם, היא רוצה להעמיד את כוח המשיכה של אישיות זו על ורונסקי אהובה במבחן יום יומי, להילחם על כיבוש אהבתו בלא הרף (מתוך אמונה עמוקה שתמיד אכן תצליח בכך) ולא להיבנות על הלגיטימציה הנתונה מראש של קשר הנישואין. היא רוצה שאישיותה תהיה מקור הלגיטימציה של הקשר ביניהם.

כל זה אכן מתקיים, כאשר הוויתור על הגט עם קארנין נעשה מתוך חירות ורצון, והדגם שהיא מציעה מתקיים בתוקף חוקיו שלו. אבל ברגע (ורגע זה מתרחש בסוף הפרק הששי) שהבעל קארנין קובע באופן חדר משמעי שלעולם לא יינתן לה גט, אז מצב זה של חיים מחוץ למסגרת הנישואין אינו מצב שעומדים בו מתוך חירות, אלא מתוך הכרח. או במלים אחרות ברגע שאנה קרנינה מאבדת את חירותה, והאתגר שאותו היא מעמידה פוסק להיות אתגר, אלא מצב כפוי, סטטי, במובן מסויים מצב נעול כמו מצב הנישואין, מתחילה התדרדרותה, כי היא מאבדת אז את הטעם העמוק של אופן החיים והקשר-בין גבר לאישה שאותו היא מציבה, והתדרדרות זו מביאה אותה להרס עצמי שנגמר בהתאבדות.

זאת היא נקודת ההתרה ביחס לקונפליקט הנתון, וביחס לתכלית שנקב עה. ונקודת התרה זו היא פנימית ביותר, הכרחית על פי מהלך הדברים שקדם לה. מפתיעה במובן מסויים כי סירובו של קארנין לתת גט נראה מפתיע בדרך שבה נקבע (הוא בעצם מקבל עצה מאיזה ספיריטואליסט ריקני לנהוג כך). אבל בירורה וליבונה של נקודת ההתרה היא שחושפת את עומק ומשקל הדברים שהתמודדו ברומן זה.

ההתרה היא בדרך כלל מרוכזת ובעלת עוצמה אסתטית רבה. מצבי הסתככות הם מצבים טבעיים, כי בעצם כל אחד מאתנו נמצא במצב של סיכון זה או אחר. ההתרות, בורם השוטף של החיים, הן נדירות הרבה יותר, ואפילו כשהן באות אין אנו מרגישים בהן כבירור, כי מיד הן גוררות אחריהן תסכולות חדשות, שיצירה ספרותית, העושה תמיד סלקציה, מתעלמת מהן על מנת לשמור על הקו הנקי של גזרת החיים המתוארת והנתפסת בתבנית העלילתית. לפיכך יש תמיד חשש למלאכותיות מסוימת ברגע ההתרה שרק מאמץ אסתטי רב עוצמה יכול לנטרל אותה. זהו האזור שאליו נושא הקורא את עיניו בציפיה גדולה. כשהוא נעשה כראוי מרגיש הקורא בגדולתה של היצירה, כשהוא טכני, שרירותי ושטחי מרגיש הקורא איך היצירה כולה מאבדת גובה.

* למשל: מאמרו של גרשון שקד "בת המלך וסעודת האם", בספרו אמנות הסיפור של עגנון, ספרית פועלים, תשל"ג. והפרק "הרופא המדומה" בספר בשם זה מאת דן מירון, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.

לשיא של שגעון. לאחר מכן מתחילה החלמה מסויימת, נסיון למצוא איזון חדש המגיע בסופו של דבר לא רק להשלמה עם המציאות אלא לבניה של חיים הנראים מאושרים.

אני בכונה מדגיש את העובדה שמציאותו של הירשל בסוף הרומן נראית בהחלט מאושרת, למרות שהמלה אושר אינה חביבה על פרשני הספרות, המבקשים תמיד שהספרות תבטא טרגיות ואומללות בעוצמה רבה. אף על פי כן, בהמשך הדברים אנסה להוכיח דרך הטקסט עצמו שמינה והירשל מגיעים ליחסי אהבה אמיתיים בסוף הרומן. אמרתי שיש כאן הדחקה של רגשות ויצרים לא גדולים של הירשל ביחס לבלומה, ועלי להסביר את דברי. אהבתו של הירשל אל בלומה היא מאד פאסיבית. הירשל אינו דמות של מורד גדול. נסיונו לחזר אחר בלומה הוא מאד רפה ובלתי מפותח. זאת יותר התאהבות של נער מתבגר לדמות של נערה ראשונה שבה נתקל. אף על פי כן אי המימוש של רגשות אלו גורם לסבל רב. הירשל אינו אדם בעל אישיות חזקה ותקיפה הרגיל בכך שרצונו נעשה. נהפוך הוא, הוא דמות פאסיבית ובינונית מאד מבחינה רוחנית. גם בלומה אינה מתוארת כמין אישיות בעלת עוצמה מיוחדת. למעשה פוסק המחבר לתאר את בלומה לאחר הפרקים הראשונים, והרמזים המעטים המפורזים לאחר מכן לגביה אינם מצביעים על איזו דמות בעלת ערך מיוחד, ונדמה לי אף לא על פוטנציאל חשוב שלא התגשם. היא הופכת משרתת אצל תרצה ועקביה מזל, ומקיימת ידידיות מאד חיצונית עם כמה אנשים. היא לא נישאת מחדש. וכשמה כן היא – בלומה היא מאד. גם מינה, אשתו של הירשל, אינה חס וחלילה איזו מפלצת נוראה. "לא אגנה את מינה כדי לשבח את בלומה". למינה יש ערך לכשעצמה. ואכן הירשל מגלה את ערכו בסוף הרומן.

אף על פי כן, תסכול רגשותיו של הירשל מגיע לשגעון ממשי, כואב, עמוק ואפילו מסוכן. הווה אומר, לא תכני התסכול ועוצמת האנרגיה שהושקעה בהם היא הגורמת לסבל העמוק של השגעון, אלא הדינמיקה של התסבוכת. או במשל מתחום אחר. הקצר החמור שמתרחש כאן אינו נובע מהמעטן הגבוה של החושים המסתבכים כאן, אלא מאופי ההסתבכות של חושים שהם לכשעצמם בעלי מתח נמוך למדי. ומאידך השחרור מהשגעון ומהתסבוכת הנפשית שהתרחשו הוא שחרור אמיתי, הבראה ממשית של התרה.

זאת היא מערכת השינוי של העלילה. זהו היסוד הדינמי המשתנה, הקו הדרמטי האמיתי של העלילה. העלילה החיצונית המתרחשת ברומן זה היא מאד סטטית. בעצם שום דבר מהותי לא קורה מסביב. ומערכת המעשים הקשורים ברמות האחרות ברומן ובסביבתם מצטיינים בחוסר התנועה שלהם ובסטטיות הכמעט שלמה שלהם. לא מתרחש שום קונפלי-

קט חיצוני או שינוי של ממש בסביבה הגורם לשינוי שחל בהירשל דרך פתרון בעייתו. אין למשל איזו התמוטטות כלכלית, אין קונפליקט של היהודים עם סביבתם הגויית. אין שינוי בבלומה (דרך משל, נישואין שלה למישהו אחר) אין שינוי במינה או בהוריה. מול הוויה סטטית גמורה המתוארת ברומן בצירוי הווי קטנים שאינם מתקשרים זה לזה בחוטי שזירה עלילתיים, מבודדת לחלוטין הדינמיקה היחידה המתרחשת ברומן, והיא הדינמיקה בנפשו של הירשל העוברת שינוי, מתוך נפשו של הירשל ומתוך פתרון פנימי של בעיותיו ללא התערבות של מאורעות חיצוניים או לחצים של דמויות אחרות. משום כך אפשר לקרוא לעלילה זו עלילה פסיכולוגית מובהקת, כי כל הדינמיקה שלה היא פסיכולוגית פנימית.

מהי הבעיה האמיתית של הירשל

הירשל נמצא בתוך מעגלים של הדחקה, ונתאר אותם מהחיצוני לפנימי. א. היהודים בעיירה נמצאים במצב של הדחקה כל קונפליקט בינם לבין סביבתם. אין כאן שום רמז לקונפליקט מסורתי של היהודים עם סביבתם הלא יהודית, כפי שהוא היה קיים בפועל בסוף המאה שעברה במזרח אירופה, והטיל צל ממשי וכבד על כל התיאורים הספרותיים של אותה תקופה. אבל הקונפליקט הרי היה קיים, אנו יודעים שהיסטורית הוא היה קיים, אף על פי כן יהודיו של עגנון חיים בהדחקה גמורה של קונפליקט זה, במין יחסים תציראידיליים, תחת חסות של איזה גרף או פריץ מקומי. פה ושם מתפרצים כמה זיקים מהקונפליקט המודחק. למשל סביב עניין הגיוס לצבא. או המרת הדת של המורה של מינה, או השיחה המנוכרת לחלוטין בין ברוך מאיר הורביץ והחייל בקרון הרכבת. אולם באופן כללי אפשר לאמר שיש הצלחה בהדחקה כל הקונפליקט הזה.

ב. מעגל פנימי יותר מרמז על הדחקה במתיחות בין המעמדות השונים. הירשל ובני ביתו שייכים למעמד הסוחרים המצליחים, המצליחים לקיים הרמוניה עם סביבתם למרות המתיחות המעמדית החזקה. גדליה צימליך חותנו של הירשל, מפקד כל הזמן מפני התמוטטות כלכלית צפויה. ישנה שמירה מאד ערמומית ומתוחכמת (בלא להיכנס לקונפליקט ממשי) על התא החברתי המעמדי הן ביחס לבלומה והן למשל כשמישהו ממעמד נמוך יותר רוצה להתחבר איתם. (נסיונו של מר קורץ להצטרף לארוחה המשפחתית בביתו של הירשל – עמ' קסז-קסח).

ג. ישנה הדחקה פנימית יותר בכל פרשת נישואיו של ברוך מאיר עם צירל ולא עם המיועדת האמיתית שלו – מירל, והדרך שבה השיאו אותו לצירל.

ד. ישנה הדחקה של פרשת המשוגעים במשפחה של צירל. ובמיוחד פרשת אחיה שהשתגע. פרשה זו שאין מדברים בה בכלל משילה בכל זאת צל מתמיד על המשפחה.

ה. ובמרכז נמצאת ההדחקה העמוקה ביותר של הקונפליקט האמיתי של הירשל: הקונפליקט ביחסו אל אמו. הבסיס הפסיכולוגי של קונפליקט זה נמסר לנו רק במרומו מאד בספר, ובמובן מסוים מידת הדחקה בטקסט חופפת ומשקפת את מידת הדחקה במציאות של הגיבור עצמו. (הספרות יוצרת מקבילות סוגסטיביות המעבירות את התחושה של המציאות המתוארת עצמה, כי הספרות לא מבקשת מאתנו שנדע על הדברים אלא שנחיה אותם).

איזו מין אם היא צירל? זאת אשה קשה וקרה המושלת ביד רמה בכל העניינים של הבית. (מידת העוצמה שלה מתגלית למשל בדרך הערמומית והתקיפה שבה היא דוחה את מר קורץ). אולם צירל אינה בעלת בית במובן השכיח של המלה. היא עובדת כל הזמן בחנות, ואת עבודות הבית מוסרת למשרתות. היא למשל אינה מבשלת. ולאורך כל היצירה מתוארת צירל כמי שאוכלת בתאוה מאכלות של אחרים, מקבלת כל הזמן רצפטים, אבל בסופו של דבר לא עושה איתם מאומה. אין זו הדמות הסטריאוטיפית של האידישע מאמע. היא אכן מושלת אבל לא מספקת ברמה הפרימרי של יחסי אהבה-בן. היא משגיחה כל הזמן על הירשל, שולטת על כל מעשיו ותנועותיו (והבאתו לחנות ושילובו בעסק הם חלק מהשתלטות זו) אבל בו בזמן אינה יכולה לספק אותו כאם.

כאמור, הדברים רק נרמזים ביצירה, אולם הרמזים הללו כשהם מופיעים הם ברורים במסר שלהם. מערכת היחסים בינה לבין הירשל פגומה באופן עמוק. על אף הקשר העמוק שקיים ביניהם, ואולי דווקא בעטיו.* והנה מגיעה בלומה, שהיא בת מירל שבעצם צריכה היתה להיות אשתו האמיתית של אביו. ובלומה מופיעה להירשל בראש ובראשונה בתכונותיה האמהיות: המגע הראשון עימה, בבוקר הראשון, הוא דרך אכילת העוגיות הטעימות שאפתה. והמהות האמהית החזקה שבבלומה היא שמושכת את הירשל אליה. (מהות אמהית זו שבבלומה חזקה מאד, ואנו רואים בהמשך כשהיא עוברת לביתו של מזל עקביה שהיא מטפלת במסירות כזאת בתינוק של תרצה ומזל שתרצה מתלוננת שהתינוק כאילו שייך לבלומה ולא לה). צירל מבחינה מיד במהות אמהית זו שיש בבלומה המושכת את הירשל, ומתוך חשש עמוק שמא תספוג בלומה את כל הארוס של הבן, היא דואגת

* בהגה "סיפור פשוט" בהבימה תפס הבמאי יוסי יורעאלי את עומק הקשר בין הירשל לאמו ובשלב מסוים בהגה, שהשתמשה בסמלים רבים, הציג את צירל ככלה עונדת צעירי כלולות המוכאת אל הירשל. בכך העביר באופן סוגסטיבי את עומק הקשר ביניהם.

לשלח את בלומה ולהביא להירשל אשה מטיפוס אחר לגמרי, אשה-ילדה, שאינה יכולה לתת להירשל אותה מהות אמהית החסרה לו כל כך, ומשום כך לא תהווה איום על הקשר שלה עם הירשל. היכולת של הירשל לאזן, דרך נישואין, את מה שהיה חסר לו ביחסי בן-אם נמנעה ממנו. אמו אינה מספקת אותו, אבל גם לא משחררת אותו. הוא נכנס לתוך תסבוכת פסיכולוגית שבה מרכז התיסכול אינה אהבתו האבודה לבלומה, אלא סבך יחסיו עם אמו.

קו העלילה האמיתי שנקבע מההתחלה שואל אותנו איך יפתור הירשל תיסכול זה. זהו הככל של המתחנות האמיתית ברומן. אם לא מספקת אבל משחררת דרך ניכורה המסויים לבן, היתה נותנת לו מספיק חופש למצוא סיפוק לחוסר שלו במקום אחר, או אפילו להוציא מן הכוח אל הפועל מהות כזאת במינה, על ידי הפיכתה לאמהית יותר דרך האינטראקציה של חיי הנישואין. אולם צירל אינה משחררת את הירשל, וגם אחרי נישואיו אנו רואים (על-ידי תיאורים הרמוניים ושלווים) שנכחותה בחיי הירשל היא רבה ביותר.

ובכן, כיצד יפתור הירשל את תיסכולו העמוק? כל פתרון חיצוני הולך ונדחה. הסתובבותו בקלוב הציוני היא חיצונית לגמרי, אין הוא יכול לשקוע בעניין אחר שעמו יוכל להזדהות ולקבל תחליף לחום החסר לו. הוא מתחיל לנסות ליצור קונפליקט עם מינה אולם זו איננה נגרת לקונפליקט הזה, ובמקום אחד היא אומרת לו מפורשות: אפילו אתה רוצה במותי לא אנתק ממך, כי אינני רעה כל כך. הוא מתחיל להסתובב ברחו-בות בלילות, הולך ליד ביתה של בלומה. אולם זו איננה מראה כל סימן שיש לה רצון ליצור עמו איזה קשר. וכשהוא מספר בשיחה דמיונית למינה (עמ' קצד) על כך שבלומה היא אהובתו, הרי מינה בכלל לא מתרגשת מפרובוקציה זו, ונסיין יצירת סכסוך עם סביבתו, ובראש בראשונה עם מינה, סביב בלומה, נכשל.

דרכי המוצא החיצוניות הולכות ונחסמות, והפתרונות התחליפיים נדחים זה אחר זה. שום סכסוך אמיתי עם המציאות הסובבת אותו, עם הוריו, או אפילו עם דמויות אחרות, איננו אפשרי. הירשל חלש מלפתוח בקונפליקט עם סביבתו הכונפת אותו בדאגה ובאהבה כזאת. הכל מופנה אפוא פנימה. מתחילים להופיע הסימנים הראשונים של השגעון הקרב ובא. הדימוניזציה של העולם. לא אכנס לתיאור מפורט של כל הסימנים המצויירים כאן ביד אמן ובצורה קלינית אמינה ביותר. אט אט מושלך הקונפליקט הדימוני שבתוכו אל העולם, עד שמתפרץ השגעון עצמו. והוא מתפרץ בבת אחת ונותן מיד שיחרור, ואפילו מין שמחה:

הירשל השכים כדרכו לתפילת שחרית. נפשו היתה ניעורה יותר משאר כל ימים ועיניו האירו משמחה. אפילו מרחיצת פניו וידיו ומלבישת בגדיו ניכרת היתה שמחתו. (עמ' ר')

כאן מגיעה העלילה לשיאה מבחינת הקונפליקט. השגעון הוא אקט מובהק להענשת אמו, שכן אין איום נורא עליה מאיום השגעון, שהמזכיר לה את שגעונו של אחיה וכל הרעה שהביא על משפחתה. השגעון הוא גם עונש לאמו וגם בריחה מאי־המוצא של הקונפליקט. בסצינת השגעון (שהיא אחת הסצינות היפות והחזקות שבספר) אומר הירשל במפורש – בלומה. הוא מטיח בפני אמו את עומק בעייתו, את מה שמנעו ממנו.

אבל הוריו, כלומר: הסביבה הקרובה, לא נותנים לו כל תשובה. לאחר זעקתו הנוראה של הירשל אמו לא קמה ואומרת: אכן חטאתי לו, אלא באופן מתוחכם וערמומי ביותר, מדחיקה הסביבה את שגעונו של הירשל והופכת אותה להתחזות כדי להימלט מגזירת הגיוס לצבא (עמ' רכג-רכה). קריאת הכאב של השגעון איננה זוכה לכל מענה. אביו, ובמיוחד אמו אינם מוכנים לתת לו תשובה ממשית מציאותית אשר תפתור את תיסכולו.

הירשל חייב איפוא לפתור את תיסכולו בעצמו. והוא אכן פותר אותו. נעקוב צעד אחר צעד אחרי מהלך העלילה. הירשל יושב זמן מה אצל הרופא ד"ר לנגזם, שבעצם רק מחזיר אותו לעשתונותיו אבל לא פותר שום פתרון ממשי. הוא משוחח עמו שיחות כלליות, נותן לו סמי הרגעה, ולאחר זמן מה בא אביו ולוקח אותו חזרה הביתה.

בעצם, שום דבר לא נפתר בתיסכולו של הירשל. שום דבר לא נשתנה במציאות הסובבת אותו. אמו היא אותה האם, מינה אותה מינה. בלומה אותה בלומה. אבל יצור חדש הצטרף למערכת והוא בנו שנולד לו בינתיים – משולם.

הירשל אינו פוסק מלהגות בבלומה. מה שחסר לו לפני שגעונו, המהות האמהית, למעשה חסר לו גם עכשיו. אבל מחשבותיו על בלומה עוברות עתה דרך בנו. כאן בא קטע מעניין ביותר:

בלומה עדיין לא נישאה לאיש. מיום שפירשה מבית הורכין לא ראה אותה הירשל חוץ מפעם אחת בחצרו של מזל ופעם אחת עם קנאבינהוט בשוק, כאילו כבשה עצמה במנוזר ונטולה מן העולם. פעם אחת אמרה צירל בלומה אינה מראה עצמה אצלנו. מדבריה של צירל נמצאת למד שבלומה כפויית טובה, הרי שהיתה צריכה לשאול בשלום קרוביה ואינה שואלת בשלום. כדרך בני אדם ששעתם משחקת להם ראה הירשל את עצמו כמי שנוהג כשורה, אלא מי אינו נוהג כשורה, בלומה, שאינה באה לראות את שלום התינוק.

רוחו של הירשל סדורה. כשהוא הוגה בבלומה לבו אינו סוער. כלום סימני זקנה יש כאן?

מהרהר הירשל בלבו, אילו מתה מינה אפשר היתה בלומה מתרצית להנשא לי. חס ושלום שביקש על אשתו שתמות, אלא מה יעשה אלמן שלא ישא, ומאחר שאינו מכיר אחרת חוץ מבלומה נתן עיניו בבלומה. אם לא תנשא לו מאהבה

תנשא לו מרחמנות. אף הוא מתמלא רחמים על עצמו ועל בנו שישתייר יתום בלא אם.

מלה זו יתום נתחבבה על הירשל. פעמים הרבה קרא לבנו יתומי. כששמעה מינה פעם ראשונה שהירשל קורא למשולם יתומי נתחללה ואחזתה רעדה. לימים נתרגלה בדבר, אזניה נתרגלו, נפשה לא נתרגלה. כל אימת ששמעה שם יתום ביחס לבנה היתה כל נפשה מזדעזעת. ודאי לא נתכוין הירשל לפתוח פה לשטן, אלא מלה נפלה לתוך פיו ונתחבבה עליו. (עמ' רסב)

אנו רואים לפי הקטע הזה שהבעיה אכן קיימת. הירשל מהרהר במותה של מינה, ובכך שעכשיו יוכל להינשא לבלומה. אולם הרהור זה עובר עקיפה מאוד מעניינת: אין הוא מבקש שבלומה תטפל בו אלא בתינוק שלו. לא בשביל עצמו הוא רוצה את בלומה אלא בשביל בנו. הוא מתחיל להשליך את עצמו אל בנו. לא הירשל זקוק לבלומה אלא בנו זקוק לה. כאן נחשפת בבירור בפעם הראשונה המהות האמיתית של זיקתו לבלומה. הוא זקוק לה כאם שתטפל בו ותעניק לו את אותה מהות שחסרה לו. דרך העברת עצמו אל בנו, הוא חושב על כך שהאם שלו תמות ואז תבוא האם האמיתית, הנתונה, המספקת באמת, היא בלומה. קו הקונפליקט שיצר את התסבוכת נחשף כאן למערכת חדשה דרך האלמנט החדש שנוסף – הבן. דרך הדאגה לבן הקטן וההזדהות עמו נחשפת המודעות לצורך האמיתי בבלומה. הרהורי הירשל על מות מינה ונישואיו האפשריים עם בלומה, והכיניו שנתחבב בלשונו לקרוא למשולם יתומי, כל זה אינו פחות מסוכן מהרהוריו טרם השגעון כאשר שוטט ברחובות, אולם הפעם הוא קרוב הרבה יותר להתרת בעייתו, מאשר להסתבכות פתולוגית נוספת.

משולם ממשיך להיות חולה, והטיפול בו כושל לגמרי. ברור לגמרי שמחלתו אינה נובעת מחוסר דאגה סביבו. אדרבה, קרובים וצבא רופאים ומשרתות שקודים לטפל בתינוק זה, אולם משהו יסודי השתבש בקשר בין הוריו לבינו, וזה מלבה את מחלתו. ושוב חוזר הירשל להרהוריו:

אילו טיפלה בו בלומה היה מבריא. וכך היה הירשל מצויר לעצמו, הוא עומד מצד זה של בנו ובלומה עומדת מצד זה של בנו ובין שניהם התינוק מחלים. אלקים בשמים יודע שכל כוונתו של הירשל לשם בנו, שהרי הירשל דר עם מינה בשלום ואינו תולה עיניו בנשים אחרות. מה מבקש הירשל, השגחתה של בלומה על בנו החולה הוא מבקש. (עמ' רס"ג)

ואז מגיע הרגע האמיתי של ההתרה: הבן משולם מוצא מן הבית ונמסר להורים של מינה. או במלים אחרות, 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. הטקסט כאן הוא חד-משמעי מבחינת גילוי ההקלה העצומה שחלה בהירשל עם יציאתו של בנו מהבית והשינוי המהפכני שמתרחש ביחסיו עם מינה. רק יוצא

משולם מן הבית והלילה הראשון הוא ליל אהבים אמיתי בין שני בני הזוג:

אותה שעה לא הגה הירשל לא בכנו ולא בשום דבר שבעולם. כל עצמו של הירשל היה מרגיש באשתו ששוכבת לפניו ונושמת. (עמ' רסה)

ולאחר מכן: "משולם דר עם הוריה של מינה בכפר וחיי הירשל ומינה נשתנו". לפתע הוא מגלה את מהותה הנכונה של מינה, לפתע מינה יכולה אכן לתת לו סיפוק מלא. אין אלו תיאורים של השלמה עם מציאותה של מינה, אלא הרבה יותר מכך. יש כאן תיאורי אהבה אמיתיים. בארוחת הבוקר הוא מחזר אחריה. הוא מבקש ממנה לשנות מכוסו על מנת שיוכל לחלק עימה את אותה הכוס, ובפעם הראשונה עולה בלבו ביקורת אמיתית כנגד בלומה: "ריבה זו לא אהבה אותי ומסופקני אם אהבה אדם מעולם. אינה נישאת מפני שעינה צרה שמה יהנה אדם הימנה" (עמ' רסו). דברים חמורים ביותר כנגד בלומה.

והטקסט ממשיך בתיאורו של המהפך:

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. נסתכל וראה שאיבריה נתמלאו, הביט בה ונתאדמו פניה. שוב נסתכל בה. אפשר עיניו רואות מה שפיה לא גילה לו. לא הספיק לשאול עד שהבהיק זיק של נחת מענייה האמהיות. מיד נתפקחו עיניו של הירשל והכיר את האמת. אלקים בשמים עשה שהירשל יכיר בעצמו. (שם)

משפטים חזקים ביותר. הכיר הירשל את האמת. הירשל יכיר בעצמו. לא נאמר לנו מה פירושה של הכרה זו, אבל היא מתרחשת בעקבות הוצאתו של הילד מן הבית. מינה הופכת להיות מספקת, נאהבת, ותכונותיה האמהיות מתגלות דווקא לאחר שהילד הוצא מן הבית.

הוצאת הילד מן הבית לא יכולה להיות מובנת בשום מישור אחר אלא במישור של פתרון הקונפליקט הפנימי של הירשל. איך זה שבני זוג צעיר זה שמעמדו הכלכלי איתן ביותר, ושעומדת לרשותו עזרה רבה, אינו מסוגל לטפל בבנם היחיד, והם חייבים להוציא אותו מן הבית ולמסרו להורים הזקנים. כיצד הם מוותרים על ילדם? למה שיוותרו עליו? הסיבה חייבת להיות במישור עמוק יותר: הוצאת הבן מהבית ומסירתו להורים הזקנים מסמלת עבור הירשל את החזרת אותו חלק פרובלמטי בתוכו אל הוריו.

הטקסט ממשיך לאשש תיזה זו באופן מדהים (ואינני בטוח אם עגנון עצמו היה מודע לפתרון שהוא מצא עבור הירשל). הרמוניה מלאה מתחייבת לה להתרקם ביחסים בין מינה לבין הירשל. כל הסימנים הדימוניים המטרידים הולכים וחוזרים לריאליות שלהם. ומעניין שככל שהרמוניה הולכת ואופפת את יחסי הירשל ומינה חלה איזו ירידה בצירל. וכך אומר הטקסט: "דמומה יושבת צירל. שינוי גדול נשתנתה צירל. אינה להוטת

אחר תבשילים נאים ואינה בהולה לאכול ולשתות." הדממה של צירל שהיתה רגילה לשלוט בכל סיטואציה, כבישת יצר האכילה שלה שביטא את הוויטאליות החזקה שבה, מראים על שינוי בצירל, שנובע מההשתחררות הפתאומית של הירשל ממנה.

והנה נולד בן שני. ואת הילד הזה הם מגדלים בשמחה ובאהבה, ומתוך יחסים בריאים, ולפיכך גם הילד בריא ומתפקד כראוי. וכך ממשיך הטקסט:

מוטל לו אותו תינוק בעריסתו ומתעדן לפני אבותיו. מהלך שעה ממנו יושב אחיו הבכור. גדליה וברטה מפנקים אותו כאילו הוא בן זקונים שלהם. אינו דומה פינוק שמפנקים את משולם לפינוק שמפנקים את אחיו, שהרי גדליה וברטה זקנים וכבר שכחו היאך משיחים עם תינוק, אלא אף שלמשולם לא רע בעולם אלא לאחיו הקטן טוב ממנו. (עמ' רע"א)

והנה, זהו מצב מוזר מאד. הירשל ומינה מסוגלים, כנראה, לגדל בביתם את הבן הצעיר בקלות רבה, אבל הם מתעקשים שמשולם יישאר מחוץ לבית. יש משהו אכזרי כמעט בעובדה שהירשל מרגיש צורך להחזיק את בנו משולם, שעליו העביר כאילו חלק מעצמו, אותו חלק פרובלמטי, בבית ההורים. ואין זה משנה כאן איזה הורים. אני חושב שהיה זה מפורש וגלוי יותר מדי להירשל אם הוא היה מבקש מצירל ומאביו לגדל את בנו. ההסוואה דרך הוריה של מינה המחליפים את הוריו שלו לצורך עניין זה, מאפשרת לו להשתמש בפתרון הנירוטי מבלי להיות מודע לו יותר מדי, ועל ידי כך לא לפגוע בתוקפו.

והנה כך ממשיך הטקסט, וזהו בעצם סופו של הרומן. הדיאלוג האחרון שבו:

שאל הירשל את מינה כשעמדו שניהם אצל עריסת הקטן ואמר, מינה במה הגית?

אמרה מינה, על אחיו של זה שאינו כאן.

אמר הירשל, טוב שהוא דר עם הזקנים. (עמ' רע"א)

הרי זה משפט אכזרי ביותר. למה טוב שהילד אצל הזקנים. הרי זה בנם, וכאן נמצא אחיו, למה שלא יהיה איתם.

אמרה מינה, אף אני סבורה כך.

גם היא חשה את ההקלה הרבה ביחסיה עם הירשל משעה שמשולם יצא מן הבית.

אמר הירשל, סבורה את כך, אבל לא מן הטעם שלי.

אמרה מינה, טעמך מה?

אמר לה, מפני שאין אהבה מתחלקת לשנים.

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. (עמ' רעא-רעב) הטקסט נעשה מאד סתום. הירשל יודע שיש טעם עמוק פנימי, בלתי מודע לו וודאי לא למינה, בצורך שבהחזקת משולם מחוץ לבית.

מינה בעצם מתקוממת כנגד המעשה אף כי היא חשה שמעשה זה חשוב להירשל. היא טוענת שהולדתו של תינוק חדש איננה צריכה לבוא במקום אהבתם לבן הראשון, אבל הבן הראשון אינו בן בעצם, אלא חלק של הירשל שהוצא החוצה, אותו חלק שחצץ כל הזמן בינו לבין האפשרות להתקשר קשר של אמת עם מינה. אותו חלק הקשור לאם הבלתי מספקת והבלתי משחררת.

הירשל לא פתר את בעייתו עם האם באופן אמיתי, לכך אין לו מספיק כוחות, אבל דרך החזרת בנו אל הזקנים רק שיחרר את עצמו מאותו חלק פרובלמטי מסובך עם האם, אותו חלק שהיה מוקד לקונפליקט ולמלכודת שגרמה לו סבל רב כל כך.

דיאלוג זה, שבו מסתיים הספר, הוא משמעותי ביותר. מעשה הוצאת משולם מן הבית לא יכול להסתבר במישור של התנהגות נורמלית מקובלת, אלא כביטוי סמלי לצורך ולדחפים עמוקים שנבאו מהדינמיקה האמיתית של הקונפליקט של הירשל. אם אנו מקבלים שהבראתו של הירשל בסוף הרומן היא אכן מלאה, והוא מצא את איוונו ביחסים עם מינה הרי נקודת ההתרה, נקודת המהפך, היא סביב הוצאתו של משולם מן הבית.

כמובן, עלינו לתפוס את המעשה הזה כמטאפורה למערכת פתרונות פסיכולוגיים עמוקים של הירשל. הספרות מכווצת תהליכים איטיים ומורכבים בחיים לצמתים דרמטיים בעלי משמעות סמלית. במציאות תהליך הוצאתו של משולם מן הבית היה ודאי מורכב יותר מכפי שהוא מתואר ברומן, וגם המהפך שהתרחש במינה ובהירשל היה הדרגתי יותר. אבל העקרון של הפתרון מתואר כאן בבירור, ואותו אנו חושפים על-ידי בדיקת תה של העלילה.

חיפה 1979