

מיכל ארבל

## “פנים אחרות”

החשבון הכלכלי ודחף המוות

פתיחתו של הסיפור “פנים אחרות” רבת עוצמה ויופי. במילים מעטות עגנון פורש תמונה מאופקת, מורכבת וצלולה מאין כמותה של אנשים ויחסים. כוחו של התיאור בא לו, בין היתר, מתוך שתי הימנעויות מדיבור. הימנעות אחת היא של שלוש הדמויות, טוני ושני הרווקים המחכים לה, שאינם אומרים דבר אלא נעים במין כוריאוגרפיה עגומה-ליצנית, סוירש וטנצר מול טוני, עד שמיכאל הרטמן יוצא אף הוא מבית הדין, שובר את השתיקה ומפזר את ההיאספות. ההימנעות השנייה היא של המספר, הפותח את הסיפור *in medias res*, מציב בפני הקוראים את הסצנה בפתח בית הדין בלי לבאר את הקשרה, בלי להסביר מי זו טוני, ממי התגרשה ומדוע.<sup>1</sup> הימנעות זו טוענת את הטקסט באותם כבוד ואיפוק שמפגינה טוני עצמה, ומרתקת את הקריאה אל המתואר, בניסיון להבין מן ההתבוננות בפנים, במחוות הידיים, במה שמובע ללא מילים, את הסיבות למתרחש.

התנודה בין המילים לבין מה שאין לו מילים מניעה את הסיפור לכל אורכו. עיקרו הוא המשא והמתן הנפשי שעורך מיכאל הרטמן בטיול שהוא מטייל עם טוני. התנועה במרחב נעשית לתהליך תרפויטי של הגעה לידיעה, התעוררות ופיקחון עיניים; תהליך המסתיים בסוף הסיפור בעצימתן של העיניים והירדמות על שולחן הביליארד. כדרכם של תהליכים תרפויטיים, גם התהליך שעובר מיכאל בעת הטיול נע בין קטבים מנוגדים ביחס לדיבור. מצד אחד, מתוארת התקרבותו של מיכאל לתכנים נפשיים עמוקים שלא ניתן להשיגם בשפה הערה, שרמזי נוכחותם אך מנכיחים את אי-מושגותם; מצד

1 הפתיחה מפתיעה גם משום שהיא מציבה את התפרקות הנישואין כנקודת המוצא של העלילה, בעוד שהמסורת הספרותית של הרומן האירופי במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הציבה התפרקות זו לא כהתחלה אלא כנקודת האל-חזור המובילה לסיום במות הגיבורה, כמו לדוגמה ברומנים מאדאם בובארי של גוסטב פלובר, אנה קארנינה של לב טולסטוי ואפי בריסט של תיאודור פונטנה.

אחר, מודגשת חיוניותו של הדיבור, בפני טוני ובפני עצמו, על דבר קיומם של אותם תכנים לא-מושגים, אחר שזכרם בצבץ ועלה. במובן מסוים תנועה זו אינה רק תוכנו של הסיפור, אלא היא אף תנועת הסיפור עצמו, שגם הוא מעלה על הדף במילים את נוכחותו של מה שמכוסה מן המילים; כדברי חיים נחמן ביאליק, זו תנועת השירה, המדלגת בין גליד קרח מילולי אחד למשנהו, "ובינתיים, בין כסוי לכסוי, מהבהבת התהום".<sup>2</sup>

### שתי שיחות בעיר

תנועת הנפש של מיכאל<sup>3</sup> מתכוננת בארבע מערכות. כל מערכה מתוארת בפרק נפרד, מתרחשת במרחב המיוחד לה ומקיימת מעבר משלה בין אי-דיבור לדיבור, בין מה ש'בפנים' לבין מה ש'בחוץ'. המערכה הראשונה, בפרק הראשון, מתרחשת בעיר. ראשיתה בפתח בית הדין, המשכה בהליכה המשותפת של טוני ומיכאל ברחובות וסיומה בהגעתם לפאתי העיר. התנועה במרחב חסרת כיוון ומטרה; היא מתחילה כביכול באין בררה, משום שמיכאל אינו רוצה שטוני תלך עם סוויש וטנצר, ואילו "טוני כיווצה את מטפחתה שבידה וזקפה את עיניה הנוגות כנגדו ועמדה בלא כח והביטה בו. כל עמידתה אמרה, התבונן עלי אם יכולה אני ללכת יחידה",<sup>4</sup> והמשכה ללא יעד מוגדר, שהרי כבר אין לטוני ולמיכאל בית משותף שאליו הם יכולים לכוון את צעדיהם. יחסית לתנועה המינורית של השוטטות ברחובות העיר, תנועת הנפש דרמטית: בזמן הלא ארוך של ההליכה מיכאל משתחרר מאי-היכולת הקשה, הממאירה וארוכת השנים לדבר עם טוני, ומצליח להסיח לפניה את לבו.

שינוי מרעיש זה יכול להתחולל רק בשל הטלטלה הקשה שעובר מיכאל עם מתן הגט לטוני. כעת, משניצח במלחמתו המרה עם אשתו ורוקן את יצרי ההרס שלו החוצה, הוא נותר בפני שוקת שבורה; וכיוון שאהבתו לטוני לא פסה, והוא עומד להפסידה, מתחיל להתברר לו שניצחונו אינו אלא ניצחון פירוס. בהיזכרו במעשה הגט פועה באוזניו קולו של סופר הסת"ם, "שקרא את הגט ונדמה לו שיש בו טעות" (עמ' תנ). קולו החיצוני, המצוטט, של סופר הסת"ם נעשה לאחד עם קולו הפנימי של מיכאל עצמו,<sup>5</sup> וגם תהייתו

- 2 חיים נחמן ביאליק, "גלוי וכסוי בלשון", כל כתבי ח"נ ביאליק, דביר תל-אביב תשט"ז, עמ' קצג.
- 3 איתמר אבן-זהר היה הראשון שעמד על כך שעיקר הסיפור הוא התהליך הנפשי שעובר מיכאל הרטמן ממצב של אי-מודעות למצב של מודעות: "אולם עיקר הסיפור אינו ההתקרבות בין מיכאל לטוני, המוטלת בספק בסופו של הסיפור, לפחות מבחינה ריאליטית, אלא ההתקרבות של מיכאל לעצמו, שהיא אולי תאפשר התקרבות גם אל הזולת" (איתמר אבן-זהר, עיונים בספרות, משרד החינוך, ירושלים 1966, עמ' 16).
- 4 שמואל יוסף עגנון, כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), שוקן, ירושלים תשכ"ב, עמ' תמט. כל המובאות מן הסיפור הן ממהדורה זו.
- 5 הרי גולומב מתאר את הדיבור המשולב בסיפור ומעיר שבקטע זה המעברים בין קולו של המספר

של מיכאל על הסופר, "מפני מה נתבהל אותו עלוב כל כך?" מוסבת עליו עצמו: נראה הדבר שהוא זה שמבוהל כל כך, כי נדמה לו שהגירושים מטוני הם טעות. כפי שמתברר בהמשך, כבר בחלום שמיכאל חולם לפני הגט עולה שבעצם אינו מעוניין להחליף את ביתו/אשתו,<sup>6</sup> ושבחדר המיטות עדיין בוער התנור. בשל רצון זה שטוני תהיה שלו – גם אם הוא חלקי, אמביוולנטי או נסתר על ידי רצונות אחרים – מיד עם צאתו מבית הדין הוא מסלק את סווירש וטנצר ותופס את מקומו לצד טוני כבן זוגה, לפחות לאותו ערב. מתוך המצב החרגי הזה של זעזוע וספק, מצב שעל פי המסופר בהמשך מיכאל התגונן מפניו כל ימיו בכל כוחו, הוא נפתח לאפשרות של שינוי. מובן ראשון לשינוי הוא בתנועה במרחב. ההיתקעות הסטטית של חיי הנישואין – התנועה החוזרת והמייאשת במעגל צר ומקובע מבית המסחר לבית, השהות הפסיכית-אגרסיבית בבית, כשהוא מוקף בעננת עישון – מומרת בהליכה, בשוטטות שיעדיה אינם מוגדרים. מובן שני של שינוי הוא ביחסים. הזוגיות הפורמלית השגורה והמנוכרת מומרת בזוגיות לא מוגדרת, מתוך בחירה, שנעשית במהרה אינטימית וארוטית, זוג גרושים טריים בחיזור מבויש. המובן השלישי והמרכזי ביותר של שינוי הוא בתנועה הנפשית. תנועה זו נושאת כאמור אופי תרפויטי, והסימן הבולט הראשון להצלחתה הוא חידוש אפשרות הדיבור.

כפי שצוין קודם, הסיפור נפתח בסצנה ללא מילים. טוני יוצאת לבדה מבית הדין, ועיניה חמות ולחות. בניגוד לה, שהיא יחידה ועצובה, המחזרים הממתינים לה הם שניים, ושמתם ניכרת מבין ריסי עיניהם, שהרי "שעה טובה שכזו שטוני הרטמן נפטרה מבעלה לא ראו אפילו בחלום" (עמ' תמט). היא עומדת פסיבית ואילו סווירש (הצרצר, ברוסית) וטנצר (הרקדן, בגרמנית) נעים ללא הרף: "שמחים קפצו שניהם לקראתה וחיבקו את ידיה. אחר כך הוציא סווירש את סוככה מידה ותלאו בחגורתה ונטל את שתי ידיה בבת אחת וניענע אותן בחיבה יתירה. ואחריו נטל טנצר את ידיה בידי הגדולות והקרות כשהוא מביט בה באותו מבט צונן ואורב של בעלי הנאה שהנאתם מפוקפקת בידם" (שם). התנועה היחידה של טוני היא תנועה של היחלצות וצער: "טוני הוציאה את ידיה הליאות מידיהם וניגבה את עיניה" (שם), אבל השניים אינם מרפים: "נטל סווירש את זרועה בזרועו וזימן עצמו ללכת עמה. טנצר נטפל לימינה והרהר בלבו, קדמני הלבקן, אין בכך כלום. היום הוא ומחר אני. וכבר הרגיש הרגשה שכלית מעין הנאה כפולה, שיהלך למחר עם טוני שאתמול היתה של הרטמן והיום של סווירש" (שם). ברור שהצמד אינו יכול להיתפס כאביר המושיע של טוני.

לקולם של הגיבורים מהירים וגורמים לטשטוש הגבולות בין הקולות (הרי גולומב, "הדיבור המשולב – טכניקה מרכזית בפרוזה של עגנון", הספרות א 2, 1968, עמ' 255). טשטוש זה בין קול המספר לקולו של מיכאל הרטמן מסייע ליצור את הטשטוש המכוון הנוסף, ולייחס את דברי סופר הסתם לתחושתיו של הרטמן.

6 כמאמר חז"ל "ביתו זו אשתו" (משנה יומא א א).

החיזור קרקסי ונמוך גם כי המחזרים הם שניים,<sup>7</sup> גם כי הם פחותים וירודים וגם כי אין דבר משותף בינם לבינה. ואכן, המערכה מוכרעת ברגע שמיכאל מופיע בפתח בית הדין, עוד לפני שהוא עושה דבר מה. בכוריאוגרפיה של הפתיחה נראה כי מיכאל הוא הרקדן שמתאים לטוני: בניגוד לסוויירש ולטנצור גם הוא, כמו טוני, בודד, גם הוא אינו נע, גם לו לא ברור לאן ילך; אם ידיה של טוני לאות, הרי שעניו שלו מיוגעות. גם מעיניו שלו, כמו מעיניה של טוני, לא נשקפים לא שמחה ולא מבט צונן ואורב של בעלי הנאה שהנאתם מפוקפקת בידם. ואמנם טוני נענית למיכאל ומחווה לעומתו את התנועה היפה מכל בכוריאוגרפיה של הידיים והעיניים; היא מפשילה את צעיפה אל מצחה ומגלה לפניו את פניה,<sup>8</sup> בתנועה המזכירה את הפשלתה של הינומת הכלה בידי החתן. מעניין לראות, שההימנעות מן המילים נשברת דווקא על ידי מיכאל. הוא, שכה הסתבך בניהול שיחת חיי הנישואים עם טוני, מיד שואל אותה אם כוונתה ללכת עם המחזרים ואף אומר לה מפורשות: "אל תלכי עמהם" (שם).

במהלך השיטוט ברחובות מיכאל מדבר וטוני מקשיבה; נוכחותה מספקת למיכאל את המרחב הטיפולי המוגן והאוהד שבו הוא מוכן כעת להשתמש, מתוך המשבר ובשלו.<sup>9</sup> איך זה שטוני, שוודאי סוחבת משא כבד של פגיעה, יכולה להעניק למיכאל הקשבה כה אוהדת, מבינה ולא שיפוטית? האם היא רחומה עד כדי כך? ואולי על כל פשעים תכסה אהבה? בכל מקרה, לא היא עומדת במוקד הסיפור כי אם מיכאל.<sup>10</sup> השפעתו של התהליך הטיפולי ניכרת מיד בתיקון היכולת לדבר, במעבר מן הניסיון הראשון של מיכאל להסיח את לבו בפני טוני, שנכשל כישלון חרוץ, לניסיון השני,

7 לאה גולדברג אומרת כי זה "שמחכים לה שניים מרמז לנו שלעצם העניין יחס של ממש אין לה לאף אחד מהם" (לאה גולדברג, אמנות הסיפור, ספריית פועלים 1963, עמ' 208).

8 כנראה, מפשילה כלפי מעלה את התחרה היורדת מן הכובע והמכסה את מחצית הפנים.

9 טוני יכולה להיתפס כמטפלת בנוסח שנודר פרנצי, שהדגיש את חשיבותה של האמפטיה אצל המטפלים על פני השיפוט הדיאגנוסטי. הוא אף סבר שמטפלים צריכים ליטול על עצמם תפקיד של ההורה הטוב מספיק עבור מטופלים ברגרסיה, דבר העולה בקנה אחד עם עמדתה האימהית של טוני ביחס למיכאל. לואיס אהרון ואדריאנה האריס מציבים את עמדתו של פרנצי ביחס לאמפטיה ככלי טיפולי כאחת מנקודות המחלוקת המכוננות את קווי המחשבה הפסיכואנליטית עד ימינו: "In his disagreements and debates with Freud, Ferenczi set the agenda for almost all the current controversies on the psychoanalytic scene: emphasis on technique versus metapsychology; experience versus insight; subjectivity versus theory; empathy versus interpretation; a 'two-person psychology versus a 'one-person psychology'" (Lewis Aron and Adrienne Harris (eds.), *The Legacy of Sandor Ferenczi*, Hillsdale, NJ: The Analytic Press, 1993, p. 10).  
file:///C:/Users/Michal/Downloads/Book-15. עמ' 15.  
Aron-and-Harris-Chapter-01.pdf

10 על מעמדה של טוני בסיפור עמד אברהם בלבן, וראו במאמרו "קריאה מגדרית ב'פנים אחרות'", בתוך: חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, מוסד ביאליק 2007, עמ' 439-447.

שפורץ את המחסום. בניסיון הראשון הרטמן מתקשה לדעת מה הוא רוצה לומר ולא במפתיע גם לא מצליח לומר זאת:

הרטמן תלה עיניו בחלון שנפתח לעומתו וביקש לזכור מה רצה לומר. ראה אשה מציצה משם. הרהר בלבו לא לכך התכוונתי והתחיל מדבר, לא בענין שהגה בו אלא בענין אחר. ואחר כל שתיים שלוש מלים נענע ידו דרך יאוש כנגד המלים שנפלו לתוך פיו והטילן לפני טוני. תלתה טוני עיניה בפיו והרהרה מה מבקש הוא לומר והביטה אחר ידו והשתדלה לעמוד על דבריו. הרי שיחתו אינה למעלה מבינתה, אילו היה מדבר בסדר ובנחת היתה מבינה כל דבר. פיה רעד. הקמט החדש שבשפתה העליונה סמוך לימין חילחל מאליו. החליקתו בלשונה והרהרה בלבה אלי שבשמים כמה עצוב הוא. שמא בנותיו נזכרו לו. הרטמן זכר את בנותיו, שלא זו מעיניו כל אותו היום, אבל לא הזכירן לפני טוני לא בדיבור ולא ברמז, אלא כל שעה העלה אותן על לבו, פעם שתיהן כאחת ופעם כל אחת לעצמה. (עמ' תנא)

מיכאל אינו מצליח לזכור, להתכוון, להתיר לתודעתו לדעת את 'העניין' שהוא באמת הוגה בו, שהוא אולי עניין האישה שבבית, לא זו שבחלון אלא זו שלצדו. אין תמה אפוא שאינו מצליח לומר לטוני דבר. המילים כאילו נופלות מבחוץ אל פיו ומשם הוא מטיל אותן לפניה; הן אינן באות מבפנים. הידיים והפה והעיניים רבי ההבעה נאלצים לתפוס את מקום המילים, שאינן אלא אבני חצץ. ואולם, על אף כישלונן של המילים, טוני מבינה בלבה את לבו של מיכאל. היא "מהרהרת מלבה" שמיכאל עצוב ושאויל בנותיו נזכרו לו, והיא צודקת: מיכאל אכן "מעלה אותן על לבו" כל הזמן. ואולם, זמן מועט אחר ניסיון כושל ומייאש זה לדבר עם טוני, מיכאל שב ופונה אליה בדברים, אך הפעם התוצאה הפוכה:

אמרה טוני בלבה, הרי הוא אומר מעסק זה יצאתי בשלום, משמע שמעסק אחר לא יצא בשלום. נשאה טוני עיניה אליו, אף על פי שידעה שאין דרכו של הרטמן לדבר עמה בעסקיו. אלא שבאותה שעה נפתח לבו והתחיל מדבר מאליו בעסקים. שנכנס בהם שלא מרצונו ואינו יכול ליפטר מהם, והם גוררים אחריהם מריבות וקטטות וסכסוכים עם שותפים ושלוחים שקנו סחורה במעות שלו וכשראו שבאים לידי הפסד ממון זקפו את הקנייה עליו.

הרטמן פתח באמצע הדברים, כאדם שתקפו עליו מחשבותיו ומוציא מן הפה ממה שלבו מלא. מי שאינו בקי במשא ומתן של מסחר לא היה מבין כאן כלום, כל שכן טוני שאינה מצויה אצל פרקמטיא. והוא לא הרגיש והיה מספר והולך. ויותר שהיה מספר עוד הוסיף לסבך את הענין, עד שנקטה נפשו עליו והתחיל מדבר בכעס על שלוחיו שהיה סומך עליהם כעל עצמו ומעלו בשליחותם וגרמו

לו הפסד ממון ואיבוד זמן וקטטות ומריבות וזלזולים. ועדיין אינו יודע היאך יפטר מהם. ראה שטוני שומעת. חזר לראשית הדברים והטעים לה כל דבר ודבר. ומה שסתם תחילה פירש בסוף ומה ששייר ולא פירש פירש אחר כך. התחילה טוני קולטת קצות דבריו, ומה שלא הבינה מדעתה הבינה מלבה. נשאה עיניה אליו, כשלבה מיצר ודואג והיא משתוממת עליו שעומד בכל הצרות בלא עוזר ותומך. הרגיש הרטמן בעיניה וחזר וסיפר לה כל אותו מעשה בקיצור. ראה פתאום את ענייניו כדרך שלא ראה אותם קודם. שמתוך שלא נתכוון להוכיח צדקתו נתבררו לו הדברים והכיר שאין הענין קשה כשם שהיה סבור עליו. טוני נתנה לבה על כל דיבור ודיבור שיצא מפיו. מכלל דבריו שמעה שכל כעסו הוא תולדה של עסקיו הרעים. נתנה את הדברים לענין אחר, כלומר למעשה הגט, כאילו אומר היה עכשיו יודעת את על שום מה שרוי הייתי בכעס, עכשיו יודעת את על שום מה באנו לידי כך, כלומר לידי גירושין. (עמ' תנב-תנג)

בשונה מבניסיון הראשון, הפעם מיכאל אינו מבקש לשלוט בעניין המדובר, ונותן לעצמו לדבר "כאדם שתקפו עליו מחשבותיו ומוציא מן הפה ממה שלבו מלא" (עמ' תנב). בשל כך, על אף הבלבול בדרך הרצאת הדברים ועל אף אי-התמצאותה של טוני בענייני מסחר, הדיבור אינו משותק. היכולת לספר את מועקותיו לטוני הקשובה מביאה את מיכאל לראות "שאין הענין קשה כשם שהיה סבור עליו" (עמ' תנג). יתרה מזאת; בשיחה זו מיכאל מסיר, בפעם הראשונה, את המחיצה שהקים בינו לבין טוני כאשר החליט שלא לדבר עמה על ענייני עבודתו, החלטה שהביאה, כפי שמסופר בהמשך, להרס נישואיהם. בניגוד גמור לניסיון הראשון המילים אינן נופלות לפיו מבחון ואינן מוטלות בחוץ לרגלי טוני, אלא הן יוצאות מבפנים, מן הלב ונכנסות אל הלב. בשעת הדיבור "נפתח לבו" של מיכאל והוא מוציא "מן הפה ממה שלבו מלא", ואת מה שטוני "לא הבינה מדעתה הבינה מלבה". היא חשה כלפיו אמפטיה עצומה ונושאת "עיניה אליו, כשלבה מיצר ודואג" והקשתה גמורה: "נתנה לבה על כל דיבור ודיבור שיצא מפיו" (עמ' תנג). היכולת לדבר מבפנים היא אפוא התנאי לשינוי; חשוב לראות כי מיכאל יכול להסיר את המחיצה שבינו לבין טוני אך ורק משום שהוא יכול להסיר את המחיצה שבתוכו עצמו, להכיר את מה שבלבו ולהסיח אותו.<sup>11</sup> מה גורם להסרה של המחיצה, לשינוי הדרמטי בתודעה ובדיבור? בין שני הניסיונות

11 וראו את הבחנתו של אבן-זהר, הערה 3 לעיל. הלל ברזל מציין ש"הסיפור מציג את המכשול במישור הדיאלוגי" (הלל ברזל, סיפורי אהבה של שמואל יוסף עגנון, בריאלין 1975, עמ' 56). ואולם חשוב לראות שאין מדובר כאן בהחלפת דברים בין שני משתתפים שקולים, אלא בדיבור של מיכאל בפני טוני. זו האחרונה כמעט שאינה מתערבת למעט תגובות אהדה בודדות, והחלפת הדברים קרובה יותר לדיאלוג טיפולי מאשר לשיחת שניים.

לדבר אל טוני מתרחשת אפיזודה הנראית מעוטת חשיבות; אך תכניה הם אלו שמאפשרים למיכאל לחולל את המהלך התרפויטי:

באה תינוקת אחת. הושיטה לו להרטמן אגודה של כוכבות. הרגיש הרטמן למה היא מתכוונת. הוציא את ארנקו וזרק לה מטבע של כסף. נתנה התינוקת את המטבע בפיה ולא נסתלקה. הביט הרטמן בטוני דרך שאלה מה מבקשת הנערה עוד. פשטה טוני את ידה ונטלה את הפרחים, הריחה בהם ואמרה, חן חן ילדתי הטובה. שילבה התינוקת רגליה זו בזו, ניענעה עצמה אילך ואילך והלכה לה. טוני הביטה אחריה מתוך חיבה ועל שפתיה שחוק נוגה. אה, אמר הרטמן בשחוק, קטנה זו תגרנית ישרה, אם קיבלה מעות צריכה היא ליתן כנגדן סחורה. מכל מקום מעסק זה יצאתי בשלום.

אמרה טוני בלבה, הרי הוא אומר מעסק זה יצאתי בשלום, משמע שמעסק אחר לא יצא בשלום. (עמ' תנב)

מיכאל חושב שהוא 'מרגיש' למה הילדה מתכוונת, אך מתברר לו שהוא טועה; ומיד הוא פונה לטוני לעזרה, מתוך ההבנה העמומה שהמשא והמתן עם הילדה הוא מחוץ להשגתו שלו, איש המסחר. טעותו, יחד עם הפירוש הנכון שטוני מפרשת את משאלות הילדה, חושפת בפניו את ההתנגשות בין שני סוגים של חשבון. החשבון האחד, שבו הוא נאחז ואותו הוא מבקש להחיל על הכול, הוא חשבון כלכלי מסחרי בנוסחו הפשטני ביותר, האומר כי טוב לו לסוחר שייתן מעט ככל האפשר, ושיקבל הרבה ככל האפשר. החשבון השני, שבו מבינה טוני, הוא החשבון הרגשי. היא יודעת שטוב לתת, טוב לילדה לתת את הפרחים לטוני וטוב לטוני לתת לילדה מילות חיבה ותודה. מיכאל מבקש להתחמק ממה שנחשף בפניו, ומתרץ את רצונה של הילדה לתת את הפרחים בהגינות מסחרית. ואולם, על אף המילים החיצוניות, המתגוננות, נראה שבכל זאת חודרת לתודעתו ההכרה בדבר קיומה של כלכלת רגשות שאינה זהה לחשבון המסחרי הפשטני, ושאוילי אף אינה עולה עמו בקנה אחד. הכרה זו מאפשרת לו להסיר גם את המחיצה שכתוכו וגם את המחיצה שבינו לבין טוני, ולדבר עמה על טרדות בית המסחר. עניין זה חשוב ביותר, שהרי על פי המתואר בסוף הפרק, גם הקמתה של מחיצת הדיבור, גם ההתכחשות לקיומה של כלכלת רגשות הנפרדת מן החשבון המסחרי, מקורן באותה פעולה של שליטה, המביאה את מיכאל להתדרדרות נישואיו. מיכאל, שכל חייו כאדם בוגר נאלץ להיאבק, ש"אביו לא הנחיל לו ממון ואשתו לא הכניסה לו נדוניא, כל שסיגל סיגל לו בעבודתו שעבר" (עמ' תנד),<sup>12</sup> ניסה להתגונן

12 דן מירון מצביע על כך שאין להרטמן מעגלי תמיכה חברתית והוא "מנותק מאב ואם, מאחים ואפילו ידידים" (דן מירון, הרופא המדומה: עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 278).

מפני דאגותיו על ידי מידורן: "מיום שבנה לו בית תחם בין ביתו לבית מסחרו" (עמ' תנג). אבל מאמץ החציצה הביא לתוצאה הפוכה, להשתלטות רגשות החרדה והמועקה, ולהפניית האגרסיה כלפי חוץ: "בראשונה כשהיתה אהבתם עזה והיתה טוני מבקשת ממנו שיסיח לה דאגתו היה פוטרה בנשיקה. משעברו הימים הראשונים היה משיאה לענין אחר. משרבו הימים היה נוזף בה ואומר לה לא דיין לצרות בחוץ שאת רוצה לגרור אותן לבית. בבית אדם רוצה להסיע דעתו מעסקיו הרעים. והואיל ומחשבותיו של אדם אינן נתונות בידיו של אדם נמצאו מחשבותיו טורדות אותו ועושות את ביתו סניף לחנות. אלא שבחנות עסקיו מבלים את המחשבות ובבית המחשבות מבלות אותו" (עמ' תנג-תנד). החציצה מפני הרגש, מפני שפת הרגש ובפני כלכלת הרגשות, וההתבצרות בחשבון הכלכלי המסחרי, מותרה בהכרח את טוני בחוץ: "נכנסה מהומה בלבו והתחיל מקנא לה מכל איש, מכל אשה, מכל תינוק, מכל דבר. ראה אותה מסיחה עם איש, מספרת עם אשה, משחקת עם תינוק, היה אומר וכי בעל אין לה, וכי תינוקות אין לה, שמחזרת אחר אחרים. מיכאל הרטמן סוחר היה ומוכר במדה ובמשקל והיה יודע שכל המבזבז מדה אחת חסר הוא אותה מדה. לימים נתרגל בדבר, לא מפני שהסכים על מעשיה, אלא מפני שנמתעטה בעיניו" (עמ' תנד-תנה). תיאור התדרדרות היחסים מובא בסוף הפרק הראשון מפי המספר. ואולם, כיוון שבמהלך הפרק המספר מתקרב יותר ויותר לתודעתו של מיכאל, תובנות אלו לגבי שורש הקרע ביחסים נתפסות, לפחות במידה מסוימת, גם כתובנות של מיכאל עצמו.

### נצנוצים

העיסוק בדיבור ממצה עצמו ומתפוגג עם ההגעה לפאתי העיר. פתיחת הלב עשתה את שלה, והמילים התייתרו. במעבר מן הרחובות למרחב הכפרי, מאור היום לדמדומי שקיעה, טוני ומיכאל יוצאים מן העמימות, מן העגמימות והזרות של העיר<sup>13</sup> ונכנסים אל מרחב חושי וחושני, מלא חיים ורווי תשוקה:

החמה עמדה לשקוע. שבלים שבשדה נענעו עצמן דמומות וחמניות הביטו בעין אחת מתוך פניהן הצהובות שהאפילו. הרטמן הושיט את ידו לתוך חללו של אויר והחליק את צילה של טוני.

שתיקה גמורה שלטה על כל סביביו. טוני נטלה את הסוכך, נעצתו בקרקע וחטטה לפניה. מעשה זה שאין בו לא תכלית ולא יופי הרגיש את לבו. שוב הושיט הרטמן ידו והחליק את האויר. החמה גמרה מהלכה והרקיע נעשה כהה.

13 "רוח עמומה היתה שרויה על הרחוב ועגמימות טרושה פעתה מבין אבניו. החלונות הציצו מתוך כתלי הבתים, זרים לעצמם וזרים לבתים" (עמ' תנא).



הארץ עמדה משתוממת ואילנות שבשדה האפילו. האויר התחיל מפשיר והולך ומקשאות נתנו ריח. בגובהו של רקיע נראה כוכב קטן כראשה של סיכה. אחריו חילחל כוכב מבין העבים והבהיק, ואחריו יצאו שאר כוכבים. בתים וצריפים עמדו בנועם דממתם וריח של חרולים חרוכים עם ריח של בקר עלה מן המרעית. דמומים הלכו שניהם מיכאל וטוני. בחור ובתולה ישבו חבוקים ודיברו בקול, פתאום נסתתמו קולותיהם וריח של מאוויים כמוסים נתלה באויר ורוח קלה ריפרפה וקול לא קול נשמע. (עמ' תנה)

טוני ומיכאל נכנסים למרחב חקלאי, גופני, חושי ומענג של ריח (מקשאות, חרולים חרוכים, מרעית, מאוויים כמוסים) מראָה (החמניות המתבוננות בעין אחת, האילנות המאפילים, צילה של טוני, הכוכבים המחלחלים, זוג האוהבים) תחושה (הושטת היד לחללו של אוויר, האוויר המפשיר, הרוח המרפרפת) וקול (שתיקה גמורה, נועם דממת הבתים, ההליכה הדמומה, דיבור, השתתקות, קול לא קול).<sup>14</sup> הם נכנסים למרחב של תשוקה, שבו הדיבור בקול מפנה את מקומו למאוויים הכמוסים, למעשה האהבה. הפרק, המתאר כולו את ההליכה בשדות, ממוסגר בתיאור הכפול של התגלות התשוקה אצל זוג האוהבים ובוויתור על המילים עם התלכדות הפיות המדברים. בכך הוא נפתח, כפי שצוטט לעיל, ובכך הוא גם נסגר: "שתקה טוני והלכה לצדו של מיכאל. נראו שני צללים. ראשו של אחד בצד ראשה של טוני וראשו של אחר בצד ראשו של הרטמן. עד שנגלו עליהם שני בני אדם צעירים, בחור ובתולה. כל האויר כולו נתרווה ממאווייהם הגלומים. הביט בהם הרטמן והם הביטו בו. הורידה טוני ראשה ונסתכלה בטבעת הקידושין שבאצבעה" (עמ' תנח).

בתוך מרחב המאוויים הגלומים גם מיכאל וטוני נעשים קצת לבחור ובתולה, ומעין רומנס של חיזור ביישני מתחיל להתעורר ביניהם. מיכאל מלטף את צלה של טוני; הוא מתרגש מכך שהיא מחטטת עם קצה הסוכך בקרקע; הוא נהנה מריח הבושם שהיא מזליפה על עצמה; הוא מוכיח עצמו על כך שבעבר נמנע מלדבר איתה על עסקיו וגרם לזרות שביניהם; הוא חש הקלה שלא קלקל בכך שהזכיר את סווירש וטנצר, ומביט אילך ואילך דרך חירות ושמחה, כאשר הוא מדמיין לעצמו שענייה של טוני מודות לו על דברי החכמה שהוא אומר. הריגוש אינו פוסח גם על טוני; כשהיא רואה אור רוטט של פונדק ונדמה לה שהוא אור של גחלילית היא רועדת "רעד קל שגרם לה עונג שלא ידעה מהו" (עמ' תנז), והרעד חוזר ועובר בה עוד שלוש פעמים, בסמיכות בתיאור. החלחלה המענגת, הארוטית, מהבהוב האור נקשרת לזיכרון ילדות על הבהלה

14 החושות הצלילית זולגת גם לטקסט באמצעות האליטרציות: "בנועם דממתם", "וריה של חרולים חרוכים עם ריח של בקר עלה מן המרעית" (עמ' תנה).

מגחלילית שנדמתה לה כאש כבועו של הדוד;<sup>15</sup> והיא מועתקת להופעתו הפאלית של מה שנדמה לה כגבר גבוה מאוד ואינו אלא איש הפנסים עם הסולם בידו, העומד ומדליק את הפנס שלידם. מיכאל מקנטר את טוני מעשה אוהב על חלחלת בהלתה; והקנטור נקשר למבוכת הדיבור והתייתרותו בהקשר ארוטי: "שאל מיכאל את טוני, כלום רצית לומר דבר? השפילה טוני את עיניה ואמרה, לא אמרתי כלום. חייך הרטמן ואמר, ראי זה פלא, דומה היה עלי שביקשת לומר דבר. האדימו פניה של טוני ואמרה, אני ביקשתי לומר דבר? הביטה בצלה ושתקה. חייך הרטמן ואמר, אם כן לא ביקשת לומר כלום, ואני הייתי סבור שביקשת לומר דבר. שתקה טוני והלכה לצדו של מיכאל" (עמ' תנז-תנח).

אחד המאפיינים הבולטים בתיאור ההליכה בשדות הוא הבהוב האור: הכוכבים מחלחלים, זה אחר זה, הקיסם הדלוק בידו של הילד הרץ החולף על פניהם ואורו של הפונדק הרוטט והמזכיר את זיק הגחלילית המבהיק מתוך האפלה. האור הרוטט נקשר לרעד הארוטי של טוני, החוזר כזכור ארבע פעמים, לזר הכוכבות שקנה לה מיכאל ואף לבהלתה מפני האדם עם הסולם שמדליק פנס.<sup>16</sup> ואולם הבהובי האור מייצרים דבר נוסף, והוא תחושה של מרחב מפולש: החשכה היורדת אינה אטומה לגמרי, רטטי אור מבליחים בה. השדות הם מרחב מפולש במובן נוסף ומהותי; הם מעין מרחב ביניים, לא 'עיר' ולא 'טבע פראי'. מצד אחד, הציוויליזציה ניכרת בבתיים, בצריפים, בעיבוד החקלאי, בבקר המבוית, אך מצד אחר הטבע אינו מודר והוא נוכח ונקלט בכל החושים. השדות מעמידים בפני מיכאל אופציה נפשית חדשה, לא של חציצה, הסתגרות ושליטה, דהיינו 'עיר', ולא של קריסת החציצה וחשיפה לאי הסדר, ל'טבע פראי' ומאיים, המצוי בכלל מחוץ לתיאור, אלא של היות בתוך מרחב פנימי מפולש. ההתקיימות היא עדיין בתוך הסדר, בתוך המודע, אך היא מאפשרת חלחול של מה שנמצא מחוצה לו. אין תמה אפוא שבשני בני הזוג צפים זיכרונות ילדות: מיכאל נזכר איך בילדותו נשא אש לאמו;<sup>17</sup> וטוני נזכרת, כפי שתואר קודם, בפרשת הגחלילית. הצפה לא נשלטת של זיכרון ילדות נוסף, שעניינו נפילה לבור, עומדת במרכזו של הפרק הרביעי והאחרון של הסיפור, ומביאה את הדרמה הנפשית של מיכאל לשיא ולמפנה.

15 העברית מעלה בהקשר זה את הדנוטציה של ה"דוד" כמאהב ב"שיר השירים".

16 הכוכבות חוזרות ומוזכרות בהמשך הסיפור עד לפסקה המסיימת. הנצנוץ הארוטי עולה גם מן התיאור החוזר של "נקודות" או "טיפות" העור הנגלות ממחשוף השיראים של טוני: "כתפותיה הכחישו עד שבלטו מחמת צנימותן. ושמלה חלקה היתה לבושה, שסועה על כתפיה ופרופה ונאחזת בטבעות חומות של שיראים ושתי נקודות לבנות נראו מהן. בקושי עיכב בידו שלא להחליקה" (עמ' תנג, וכן ראו בעמ' תס ותסח).

17 האש היא היסוד ההרסני שיכול לצאת מכלל שליטה; לא במקרה "נושא האור" (והאור), לוציפר, הוא זה שמבקש להפר את הסדר.

### סעודה וחלום

בפרק השלישי מיכאל וטוני עוזבים את מרחב השדות ונכנסים לפונדק. האירוע הראשון והחשוב המתרחש שם הוא הסעודה. שניהם רעבים מאוד; והעוררות החושית והארוטית שחוו בשדות נמשכת לתוך הפונדק. מיכאל חש שהנערה המברכת אותם מן החשכה ומשלשלת את שמלתה אדמונית ומנומשת, והוא עסוק בה ובריח המתוק מדי של השזיפים שהיא נושאת; וטוני מקשיבה לשירת הציפור, הבריה הקטנה החבויה בעץ, "וקולה מרגיש את הלב" (עמ' תס). בתחילה מוגש למיכאל תפריט שרוב מאכליו מחוקים, והאכזבה מכה בו מיד. הוא, שבשנות התדרדרות נישואיו ראה עצמו "ערום מכל קיווייו" שקיווה להפיק נחת מביתו, מאשתו ומבנותיו (עמ' תנד), בטוח שגם הפעם ייגזל ממנו חפצו. אלא שמתברר שבמקום המנות שנמחקו בושלו מנות אחרות, ו"יש לנו לשמוח שנאכל מאכלים חדשים" (עמ' תנט). ואכן השניים אוכלים בתיאבון רב ושותים יין ו"הסעודה היתה טובה ועלתה לו להרטמן פחות משהעריכה" (עמ' תס). מיכאל עשה עסק טוב, ומתוך נחת רוח הוא מזמין לעצמו קוניאק ולטוני ליקר והשניים מעשנים יחדיו. מתוך מצב זה של תיקון, של הכרה בהיבט המדומה של אכזבת התפריט ובהשלכה גם של אכזבת הנישואין, ומתוך הנאה וסיפוק גופני מרגיע, מתרחש האירוע השני החשוב: מיכאל מספר לטוני את חלומו; הבהוב של תוכן נפשי לא מודע שעשה את דרכו, בהסוואה, אל המודע.

לא אכנס כאן לפרטי החלום; די אם אציין כמה נקודות חשובות. ראשית, החלום חי מאוד בתודעתו של מיכאל, וחשוב לו לספרו לטוני; ותוכני החלום, שנחלם לילה או שניים לפני הגט, מצביעים על כך שהוא אמביוולנטי מאוד לגבי פירוק הנישואים. מיכאל מרחיק מעל עצמו את הרצון לעזוב את ביתו (וכזכור, ביתו זו אשתו) ומייחס רצון זה לאדם אחר, זיסנשטיין.<sup>18</sup> ה'אחר' הזה בא מן הילדות ומן היבשת האפלה, מאפריקה, דהיינו מן הלא מודע הקדום; והוא מלווה בידי אדם נוסף, שמיכאל שונאו מיד. בהמשך האדם הנוסף מתפוגג, והכעס והשנאה מופנים כלפי זיסנשטיין עצמו, על שהוא בהול ונחפז ללכת לדירה החדשה מבלי לברר מראש אם בעלת הבית נמצאת בה. נראה אפוא שמיכאל חש כעס עצום כלפי החלק בתוכו שרצה לעזוב את טוני, והוא מבקש לספר לה זאת. שנית, בעלת הבית מלאת הסתירות מן החלום מייצגת את טוני כמובנים שונים, ובכללם בהקשרו של המום שמצוי בה. בעלת הבית "שחרחרת, לא צעירה ולא זקנה, ספק קטנה ספק גוצה ועיניה טרוטות כל שהוא, ורגלה אחת קצרה, אבל לא נראתה כבעלת מום. אדרבא נדמה היה כאילו הילוכה הוא ריקוד. ושמחה

18 דבורה שריבוים ייחדה דיון רחב לחלום, וטוענת כי זיסנשטיין מייצג את ילדותו של מיכאל ואת החלקים הוויטאליים והליבידינליים באישיותו. כדי שיוכל להישאר בבית הישן "חייב הרטמן לבטל את מנגנוני הפיצול שבאישיותו ולהתחבר עם חלקי ילדותו האבודים" (דבורה שריבוים, פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון, פפירוס, תל-אביב 1993, עמ' 180).

חבוייה נצנצה מתוך שפתיה, מעין שמחה אירוטית מוצנעת, בתולת שמחה" (עמ' תסב). מומי האישה – הקומה הנמוכה, העיניים הטרטוטות, הרגל הקצרה – מתגלים לא כחסרונות אלא דווקא כדברים שעושים אותה לרוקדת, שמחה וארוטית. מיד בסיום סיפור החלום מיכאל מזהה את טוני עם בעלת הבית: "טוני לקלקה את שפתיה ועיניה נתלחחו. שלא במתכוין הביט בה ונדמה לו שבעינים מעין עיניה הביטה בו בעלת החדרים. עכשיו אין היא חסרה אלא... אלא זו לא ידע פירושה, אבל דומה לו שאם תעמוד טוני ממקומה יראה שאף היא חגיגת. מאחר שאין זה מום כמו שהכיר מאותה אשה שבחלום נמצא אפילו היתה טוני חגיגת לא היה רואה אותה כבעלת מום" (עמ' תסג). ואכן, יחסו של מיכאל לפגמיה של טוני הוא אחד הדברים שמתחילים לבוא על תיקונם באותו הערב. בהרהורים שלפני השינה, ממש בסיום הסיפור, הוא מעלה לפניו את דמותה: "עלתה דמות דיוקנה לפניו וכן תנועותיה וכן שתי טיפין של עורה שנראו ממחשוף שמלתה החומה. אין להכחיש, שהיא אינה צעירה, ואם שערה לא הלבין הרי קמטיה נתרכו. קשה מהם קמט זה שבשפתה העליונה. כלום חסרה היא שן? הרהורי בקורת כלפי טוני שהיו בלבו כל הימים לא נסתלקו ממנו גם בשעה זו, אבל הרגיש שכל החסרונות הללו אין גורעים ממנה כלום. ומתוך דביקות מתוקה העלה את דמות דיוקנה לפניו, דיוקן מופלאה זו שהתחילה מתעלמת ממנו שלא מרצונו. מה צנומות כתפיה, אבל גזרתה כשל נערה נאה. הרטמן עיגל את זרועו באויר והרגיש בעצמו שהאדים פנים" (עמ' תסח). העניין השלישי והאחרון העולה מן החלום הוא התשוקה. המחיצה ההרסנית בין העבודה לבית מייצרת את ניגוד הטמפרטורה בין חדר העבודה לחדר המיטות: הראשון קפוא ואילו בשני עדיין בוער התנור. התשוקה אם כן קיימת, ורק הקיר, המחיצה שמיכאל הציב, מפריעים לו ליהנות מחומה. אפילו נסיבות ההתעוררות מן החלום – הקור בשל השמיכה שנשמטה מן המיטה – קשורות לתכנון: בבקשת הפרדה, מיכאל הביא על עצמו שינה באי-נוחות בחדר העבודה, הרחק מחומה של המיטה הזוגית.<sup>19</sup>

החרטה או לפחות הספק לגבי הפרדה ניכרים גם במחשבותיו של מיכאל לפני סיפור החלום לטוני. ראשית הוא מרגיש צורך להצדיק את עצמו ומהרהר שהיה הגון עם טוני בשעת נתינת הגט, משום ש"נישואין שאין עמהן אהבה אינן נישואין" (עמ' תס); אבל אז הוא מוסיף ומהרהר, ש"הנושא אשה ואינו אוהבה צריך שיתן לה גט. אינו נותן לה גט צריך שיאהוב אותה. ואהבה זו צריכה להתחדש בכל עת ובכל שעה" (שם). מיכאל אינו נעצר בוודאות הראשונה, אלא ממיר אותה בשתי אפשרויות, שההכרעה ביניהן אינה ברורה. מה שברור למיכאל הוא שאם יחזור בו מעניין הגט, עליו לאהוב את טוני אהבה המתחדשת בכל עת ובכל שעה. אלא שכדי להיות מסוגל לעשות כן,

19 בפירוש החלום של פרויד, ספר שאותו עגנון הכיר היטב, מתוארת הזיקה בין אירועים בזמן החלימה ובין תוכני החלום בהקשרו של חלום הילד הבוער (זיגמונד פרויד, פירוש החלום, תרגום רות גינזבורג, עם עובד 2007, עמ' 466).

הוא חייב לגלות גם בה, גם בעצמו, פנים חדשות.<sup>20</sup> גילוי כזה מחייב תהליך משמעותי של שינוי. עמדתו קודם על כך שפריצתה של הדרך החדשה היא בתהליך התרפויטי המילולי, במעבר מכישלון הניסיון הראשון לדבר אל הצלחת הניסיון השני. אחר כך, במרחב החושני של השדות, המילים התייתרו; אך מיד לאחר הסעודה מיכאל חוזר אליהן וממשיך את התהליך הטיפולי בעזרתה של טוני. ההקשר הטיפולי הפרוידיאני של השיחה נרמז גם מהבאתו של החלום, גם מן היחסים בין המדבר למקשיבה. מיכאל וטוני יושבים זה מול זה, אך עצימת העיניים מרחיקה את טוני ממגע דיאלוגי ישיר עם מיכאל. היא עוצמת את עיניה משום שהיא עיפה, אך העצימה מתפרשת על ידי המספר במובן נוסף, כהידמות אמפטית, שוב בנוסח התפיסה הטיפולית של שנדור פרנצי:<sup>21</sup> "הניח הרטמן את הציגרה מידו ואמר, חלום חלמתי. חלום? טוני עצמה את עיניה כבחלום" (עמ' תסא). מיכאל בודק את הקשבתה כאילו הוא פציניט חרד השוכב על ספה ואינו בטוח שהמטפלת שמה את לבה אליו: "שומעת את? שאל הרטמן. פקחה טוני את עיניה, הביטה אליו וחזרה ועצמה את עיניה" (שם) ומיד שוב: "שומעת את טוני? נענעה טוני ראשה" (שם) ושוב: "שומעת את? שומעת אני, ענתה טוני בלחישה, שחששה שמא יפסיק קולה את סיפורו" (שם). טוני כבר מבינה שעליה לאותת למיכאל שהיא מקשיבה גם אם אינו שואל, "טוני נענעה ראשה" (שם), אך הוא בכל זאת חוזר ושואל: "יודע היה הרטמן שטוני מקשיבה ושומעת, בכל זאת חזר ושאל, שומעת את טוני? וחזר וסיפר" (עמ' תסב).

פירוש שיחותיו של מיכאל עם טוני כתהליך טיפולי פסיכואנליטי עומד לכאורה בסתירה לביקורת שעגנון ביטא כלפי תורתו של פרויד, למשל באמצעות הערות עוקצניות ששילב בשלושה מסיפוריו: בנוסח הראשון והמוקדם של הסיפור שלפנינו, "פנים אחרות" מ-1933, בסיפור המאוחר "עד עולם" מ-1954 ובסיפור "לפנים מן החומה" שפורסם לאחר מותו.<sup>22</sup> ואולם יחסו של עגנון לפרויד מורכב. לצד ההתנגדות, הוא כולל קבלה משמעותית של חלקים מרכזיים בתאוריה הפסיכואנליטית. אברהם בנד ודן מירון מדגישים את העניין

20 על היחס בין כותרת הסיפור לתכניו עמד הרי גולומב, "פנים מרובות – על יחסי הגומלין בין 'פנים אחרות' לעגנון ובין כותרתו", הספרות א 3-4 (1968-1969), עמ' 717-718.

21 וראו הערה 9 לעיל.

22 בסיפור "עד עולם", שפורסם לראשונה בהארץ ב-16.4.1954, עדיאל עמזה המרוגש חוקר את עדה ערן לגבי מקורו של כתב היד הטמון בבית המצורעים, ומעיר על עצמו: "עשית אותי גברתי סקרני, סקרני תאב דעת, ממש כפסיכואנליטיקן" (שמואל יוסף עגנון, כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שמיני, "האש והעצים", שוקן, ירושלים תשכ"ב, עמ' שכה). בסיפור "לפנים מן החומה" שנכתב בתחילת שנות השישים ופורסם מן העיזבון, המספר מתאר ללאה את סיורו עם אלכסנדרה ביפו, בחדרים שנמסרו לו מידי חבריו למשמרת. החדר האחרון "של אחד מחברי היה, שיצא לחוצה לארץ ללמוד תורה אצל פרויד או אצל יונג או אצל אחר מאותם שביקשו לקעקע את חיינו" (שמואל יוסף עגנון, לפנים מן החומה, שוקן תשל"ה, עמ' 17).

הגובר של עגנון בתאוריה הפסיכואנליטית בשנות השלושים ואת השפעתה על יצירותיו בשנים אלו, וזאת למרות הסתייגותיו ממנה.<sup>23</sup> במקום אחר הרחבתי על היכרותו המוקדמת יותר של עגנון עם תורת פרויד ואת השפעתה על יצירתו כבר בראשית העשור השני של המאה העשרים, בסיפורים כגון "אחות", שנוסחו הראשון פורסם ב־1910, או "תשרי" (נוסחו הראשון של הסיפור "גבעת החול") שפורסם ב־1911.<sup>24</sup> עם זאת ברור שבשנות השלושים עניינו של עגנון בפסיכואנליזה מתעצם, והשפעתה המתמשכת על כתיבתו נעשית מובהקת עוד יותר.<sup>25</sup> הנוסח הראשון של "פנים אחרות" נכתב בשנים אלו, וההערה העוקצנית ביחס לפסיכואנליזה שעגנון משלב בתוכו יכולה לזרוע אור על יחסו הכפול לתורת פרויד.

בנוסח זה, אחרי שמיכאל מספר לטוני את חלומו, מצוין ש"מיכאל הכיר לה טובה שלא פרשה את חלומו על פי פרויד וסיעתו. יפה היה לו חלומו כמות שהוא, כשגל קודם שנתמסמס".<sup>26</sup> ההתנגדות היא לפרשנות המצמצמת את החלום למה שטמון בתוכו תוך התעלמות ממשמעות המעטה. על פי ההערה, הפרשנות הפסיכואנליטית הורסת את יופיו של החלום, את איכויותיו המיסטיות, משום שהיא עוברת, במונחיו של פרויד, מתוכן החלום למחשבת החלום, דהיינו למשמעויות הנסתרות הגלומות בו. היא מבקשת להסיר את ההסוואה

23 על פי אברהם בנד, עגנון העמיק את היכרותו עם התאוריה והפרוצדורה הטיפולית הפסיכואנליטית בשנות השלושים בשל התעניינותה המתמשכת של אסתר אשתו בפסיכואנליזה והיכרותו, באמצעותה, עם הפסיכואנליטיקן מקס אייטינגון. לדעתו, אף על פי שיחסו של עגנון לפסיכואנליזה היה אמביוולנטי, השפעתה ניכרת במובהק בכתיבתו בשנים אלו, לדוגמה בראשונים הסיפורים של "ספר המעשים", וכן בסיפורים "המטפחת", "פנים אחרות" ו"סיפור פשוט" (אברהם בנד, "עגנון מגלה פני פרויד", מאזנים סב 11 [תשמ"ט], עמ' 17-21). דן מירון טוען שב"סיפור פשוט" עגנון מתמודד באמצעות דמותו של ד"ר לנגוס לא רק עם הפסיכותרפיה כענף של הרפואה אלא גם עם "הפסיכואנליזה הפרוידית בתור חייוי פילוסופי-אנתרופולוגי, היינו כפירוש של מצב האדם ושל התפקיד שממלאה התרבות במצב זה" (דן מירון, הרופא המדומה, עמ' 178). לדעתו, התעניינותו של עגנון בפסיכואנליזה התעוררה רק בביקורו הקצר בגרמניה ב־1930, שם הוא עמד בקשרים עם אנשים שתורת פרויד הייתה חלק מובן מאליו של חייהם האינטלקטואליים. בתקופה זו הוא אף קרא את ספרו של פרויד פשר החלומות. לטענתו, הפסיכואנליזה הפרוידיאנית – למשל בנוגע לתהליכים הנפשיים שהובילו להולדת הדת – לא עלתה בקנה אחד עם השקפת עולמו של עגנון, אולם "בכל זאת נראתה לו שימושית וקבילה כמקור של תובנות, שהעמיקו לחדור אל סבך ההתנהגות האנושית, ושל הסברים, שהיטיבו ליישב סתירות שנראו כאילו לא היו ניתנות ליישוב" (שם, עמ' 181-182).

24 וראו בספרי: כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, כתר ומכון הקשרים, 2006, עמ' 153-160. הנוסח הראשון של הסיפור "אחות" פורסם בהפועל הצעיר, גיליון 1-2, 11.11.1910. הסיפור "תשרי" פורסם בהפועל הצעיר, 1911, גיליונות 1, עמ' 9-12; 2, עמ' 11-9; 3, עמ' 10-13; 5, עמ' 9-12.

25 בשיחה שקיימתי לפני שלוש שנים עם חמדת עגנון הוא תיאר בפני כיצד ב־1934, בזמן שהותה של הפסיכואנליטיקאית פרידה פרום-רייכמן בארץ, היא התגוררה כשבועיים בבית המשפחה בתלפיות, והביקור נוצל לדיונים ארוכים ומתמשכים בפסיכואנליזה.

26 דבר, 12.12.33.

שמכסה את האובייקטים הקבורים, להחזיר לאחור, כביכול, את הטרנספורמציה: לסלק את השלג כדי לחשוף את הקרקע המרופשת שמתחתיו. זיהוי מצמצם כזה הורס לא רק את יופיו של החלום אלא גם את משמעותו. מטפורת השלג מצביעה על תפיסה מושרשת ביצירת עגנון, ולפיה משמעות חיי הנפש בכלל טמונה בגילויי המוסוים – ולא החשופים – של הלא מודע. ולכן, הרדוקציה האנליטית של גילויים אלו לתוכניהם המשוחזרים אינה חושפת את משמעותם אלא מחמיצה אותה. יתרה מזאת; המטפורה מרמזת לעניין חוזר נוסף ביצירות, והוא מוחשיותו של המעטה, דהיינו של ההדחקה עצמה, הנעשית לתוכן ולגורם בעל משקל.<sup>27</sup>

חשוב לראות, כי מטפורת השלג מצביעה לא רק על התוכן הספציפי של ההסתייגות של עגנון מן התאוריה והפרקטיקה הפרשנית הפסיכואנליטית, אלא גם על מה שהוא מקבל ממנה. המטפורה מניחה את קיומו של לא מודע כגורם המכונן ומעצב את חיי הנפש: יש משהו הטמון מתחת לשלג, ואותו משהו מעצב את הצורה שבה השלג מונח. ואמנם עגנון מאמץ ביצירותיו, כמובן תוך מודיפיקציות, את רעיונותיו של פרויד לגבי קיומו של לא מודע ולגבי מרכזיותו של הסיבוך האדיפאלי בנפש הגבר, והדבר ניכר לאורך יצירתו כולה, גם לדוגמה בסיפור מוקדם "גבעת החול" וגם ברומן הבשל תמול שלשום. עם זאת, כפי שצוין קודם, המטפורה מדגישה כי יפי החלום איננו יפי העצמים הקבורים אלא הוא יפי השלג המונח עליהם; השלג, בהצטברותו, הוא זה שמחולל מטמורפוזה משגיבה (אם כי זמנית) של המציאות היום-יומית, הפגומה והמוכרת. היופי והמשמעות נוצרים הן על ידי העצמים העלומים והן על ידי מעטה השלג המכסה אותם, ללא הפרדה. ואמנם, נראה כי עגנון דוחה את ההנחה הפסיכואנליטית בדבר האפשרות לחלץ 'אמת' נפשית מקורית מתכנים לא מודעים ובדבר הערך התרפויטי של חילוף כזה.<sup>28</sup> הוא אינו יכול לקבל שהדרך לתיקון הנפשי היא בביטולו של המסתורין, בפירוש רציונלי ומודע לתכנים הלא רציונליים והלא מודעים ה'מנצנצים' דרך מעטה ההדחקה. ביצירות מרכזיות רבות שלו, כמו למשל בסיפורים "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"המכתב", וגם ברומן תמול שלשום,<sup>29</sup> החוויה המיסטית

27 על אף שהדחקה נתפסת כדבר 'משעמם' וגילויים של תכנים מודחקים כדרמה מעניינת, עגנון מעמיד תיאורים מופתיים ומרתקים של אי-המודעות אצל גיבוריו, כמו חמדת ב"גבעת החול", הירשל ב"סיפור פשוט", יצחק קומר בתמול שלשום והרבסט בשירה.

28 בהקשר זה מעניין לציין שגם בחשיבה הפסיכואנליטית של פרויד עצמו חלו שינויים בכיוון דומה. המטפורה הארכיאולוגית אמנם עומדת ביסוד המודל הפרוידיאני הראשון של מבנה הנפש, אך בחיבורי המאוחרים, משנת 1923 ואילך (ובייחוד בחיבור "אנליזה סופית ואינסופית", שראה אור בשנת 1937), פרויד מעלה את האפשרות שהטיפול הפסיכואנליטי אינו מתמצה בגילוי אמיתות קדומות אלא מאפשר הבניה חדשה של העבר, הבניה שלא הייתה מתקיימת ללא הטיפול הנפשי: "האין התיאוריה שלנו מתימרת דווקא ליצור מצב שלעולם אינו קיים באני באופן ספונטני, ואשר יצירתו יוצרת את ההבדל המהותי בין מי שעבר אנליזה לבין מי שלא עבר אנליזה?" (זיגמונד פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי, תרגום ערן רולניק, עורכים: ערן רולניק ועמנואל ברמן, תל-אביב: עם עובד, 2002, עמ' 208).

29 הסיפורים והרומן נידונים בהרחבה בספרי כתוב על עורו של הכלב.

המלווה את מעשה היצירה משמעה מגע עם תכניו הקבורים, המוטמנים, הגלומים – הלא ניתנים לפירוש – של הלא מודע. הדבר ניכר במובהק בסיפור כמו "על אבן אחת" שפורסם ב-1934, שנה לאחר פרסום נוסחו הראשון של "פנים אחרות". ב"על אבן אחת" המספר, המוצג כסופר, מבקש לכתוב את מאורעות רבי אדם בעל שם. כתביו הקדושים של רבי אדם, העוסקים בתורת הנסתר, נטמנו על ידי לפני מותו באבן; והמספר, שאינו יכול להגיע אל הכתבים ולקרוא בהם, רואה אותם "כמו במחזאות"<sup>30</sup>. כאשר הוא יוצא אל היער כדי לכתוב שם את מעשה ההטמנה באבן של כתבי רבי אדם, גם כתביו שלו על מאורעות רבי אדם נטמנים באבן ללא השב. כל מה שנותר לו הוא לספר את הסיפור של מעשה ההטמנה, מתוך חוויה טרנסצנדנטית של התמזגות והארה.<sup>31</sup> ההכרה ביסוד המיסטי, היוצר והמשיג של האדם משמעה אפוא הכרה בקיומם של כתבים טמונים וגנוזים בנפש – והכרה בכוח העצום של טמירותם, המעלימה כל פירוש וחשיפה. אין תמה אפוא שעגנון השמיט את ההערה בדבר ההקלה שחש מיכאל מן הנוסח המאוחר של "פנים אחרות"; על אף אופייה הפיגורטיבי, מטפורת השלג חושפת יותר מדיי.

מבלי להמעיט מכובד משקלה של עמדתו העקרונית של עגנון לגבי אי-מושגותו של החלק המיסטי, הלא מודע בנפש האדם, נראה הדבר ש"פנים אחרות" מעלה התנגדות נוספת להסרת המעטה מן החלום. בשעות שלאחר הגט, ואולי אף לפני כן, מתחיל להתחזרר למיכאל הממד ההרסני במנגנון ההגנה שהוא אימץ לעצמו, והוא נעשה מודע יותר לאפקט הכולא והמבודד של הצבת מחיצות כנגד כל מה שמצוי מחוץ לסדר, לשליטה, לתודעה. ואולם הניסיונות להרפיית השליטה ולהקלה בחציצה, זהירים ככל שיהיו – גילוי הלב לגבי המועקות העסקיות וסיפור החלום לטוני – מעוררים כנראה חשש מפני קריסתה הגמורה של המחיצה והתפרצותו המאיימת של הלא נשלט שמעבר לה. אולי גם בשל זאת עולה בו הכרת תודה על כך שטוני לא ביקשה להסיר את מעטה החלום ולחשוף בפניו אמיתות קשות מדיי. המודעות לסכנה שבחשיפה רגשית ניכרת בתיאור הטיפול הנפשי ברומן "סיפור פשוט", שפורסם שנתיים לאחר נוסחו הראשון של "פנים אחרות". ד"ר לנגזם מטפל בסבל הגדול של הירשל בשיטה המבוססת על אי-חשיפה; במקום לדבר עמו על סיבת כאבו והתמוטטותו, הוא מספר לו סיפורים. בכך, על פי מירון, "דומה שד"ר לנגזם מתנער כליל מכל התפישה המשמשת ביסודה של רפואה מערבית מדעית – היינו, התפישה התובעת חישוף סיבת המחלה, דיאגנוזה שלה וטיפול הנועד לבטל אותה או למתנה". יתרה מכך; בעקבות קרויאנקר, סבור גם מירון, שעגנון, כסופר המודע לתפקיד התרפויטי הלאומי של כתיבתו, מזדהה עם

30 שמואל יוסף עגנון, כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), שוקן, ירושלים תשכ"ב, עמ' שב.

31 וראו דיון בסיפור שם, עמ' 160–171.



העיקרון הטיפולי של הדמות שברא: "דמותו של לנגזם מתפקדת בסיפור בעיקר כדיוקן עצמי של ש"י עגנון האדם, האמן והדמות הציבורית".<sup>32</sup> כמו ד"ר לנגזם המטפל בהירשל, גם טוני אינה מנסה לחשוף בפני מיכאל, ששם את אמונו בה, את מה שאינו רוצה ואינו יכול לראות. בקשתה היא לשמר ככל שניתן את האינטימיות שהושגה; זמנם בפונדק נגמר ועליהם ללכת, וטוני "חוששת מן הדרך שמא תסתלק שלוותם" (עמ' תסג). המקלט שמצאו בפונדק הוא מקלט ארעי, הם פונים לשוב לעיר וחוזרים למרחב השדות, שבינתיים שינה את פניו. שעת הדמדומים, בה החושך מפולש באור, נגמרה ומשתררת חשכה מוחלטת; והבהובי הכוכבים והאור נעשים לגצי חשמל: "ניכר היה שנתקלקל שם דבר" (שם). טוני מתנמנמת בעמידה מרוב עייפותה, ומיכאל נותר לבדו. ההוויה הזוגית התרפויטית נסוגה, והדרמה הנפשית של מיכאל, שאינה מוכלת ואינה מוחזקת יותר על ידי טוני, הולכת ומתעצמת. מרחב השדות שב ונטען באנגריות ארוטיות. גיצי החשמל נעלמים את מקומם ממלאות הגחליליות, ומיכאל חש בשינוי המתחולל בו:

הרטמן עמד משתומם. מה מתרחש כאן, שאל את עצמו. לכו היה שלו, כאילו בשאלתו נכללת התשובה.

על יד על יד הגיעו לנחל. הנחל רבץ בתוך בית מרבעתו. מימיו נענעו עצמם בדממה. כוכבי שמים הככיבו את הגלים הגלומים והלבנה צפה על פני המים. מרחוק נשמע קול עוף טורף והדו ניסר באויר. טוני עירסלה את רגליה וסמכה עצמה על הסוכך. הורידה ריסייה על עיניה ונמנמה. הגלים הגביהו עצמם ורבצו עיפיים. הצפרדעים עירדעו וצמחי הנחל נתנו ריח פושרין.

טוני היתה עייפה ועיניה לעו. ערבי הנחל נפשו ומימי הנחל נענעו עצמם בלא כח. טוני עיניה יצאו מרשותה והתחילו מתעצמות מאליהן. אבל מיכאל ער היה. מימיו לא היה ער כבאותה שעה. כל ניד הניד את נפשו והיה מצייץ ומביט שלא יעלם ממנו דבר מכל מה שמתרחש והולך. טוב היה לו למיכאל שנמצאה לו טוני בעולם זה ובשעה זו. (עמ' תסג-תסד)

נענועי הנחל בתוך בית מרבעתו מטעינים את התיאור במשמעויות של משגל, של לאות שלאחר משגל אצל טוני ושל עוררות שלאחר משגל אצל מיכאל; הוא יודע שמשוהו "מתרחש והולך" וכל דבר מניד את נפשו. טוני כה תשושה עד שמיכאל מחליט לחזור לפונדק ולמצוא בו מחסה ללילה. סיומו של הפרק השלישי, אחר תיאור הסעודה ואחר תיאור החלום, הוא בניסיון שנכשל לעזוב את הפונדק; הבית-לא-בית עדיין לא סיים את תפקידו.

### נפילה לבור והירדמות

הפונדקאי החשדן משכן את טוני בחדר משלה; מיכאל "נטל ידה של טוני ובירכה בשינה עריבה. דבקה ידה בידו ועיניה הקיפו את לבור" (עמ' תסה). למיכאל הוא מציע מיטת ארעי על גבי שולחן הביליארד. לפני השינה מיכאל יוצא אל הגן "וכיוון לבור למעשה הלילה" (עמ' תסו); אך הוא אינו מנסה לפרש ולסדר לעצמו את מה שאירע. להפך, הרהוריו מפוזרים ומתוך פיזור הדעת הוא עולה על תלולית קטנה: "הביט על התלולית ונזכר מעשה. פעם אחת בקטנותו היה מטייל עם חבריו וראה תלולית ועלה עליה ונתגלגל ונפל. דימה דבר לדבר והתחיל מתיירא, שמא יפול, לא כי אלא ודאי שיפול, נס הוא שעדיין לא נתגלגל ונפל, ואם לא נפל סופו שיפול ואפילו אין כאן חשש נפילה, הרי פחדו יפיל אותו ויפול, עדיין עומד הוא על רגליו, אבל רגליו מתמוטטות ומחליקות והוא יתגלגל ועצמותיו יתפזרו. לקח לו לב וירד מן התלולית. כשהגיע למטה היה תמיה. תלולית זו כמה גובהה, רגל או רגל ומחצה וכמה היתה מפחידתו. עצם את עיניו ואמר, עיפי אני. וחזר למלון" (עמ' תסו-תסז). מיכאל חווה התקף חרדה המנותק מן המציאות. הפאניקה ניכרת בדיווח התודעתי הישיר בסטאקטו, בחזרת השורש נ'פיל', בעיקר בצורתו כפועל, שמונה פעמים בחלק המשפט הראשון. התקף החרדה חשוב ובעל משמעות, ומיכאל יודע זאת. בשוכבו על מיטתו בפונדק השקט הוא חוזר לעסוק במעשה התלולית. הוא יודע כמה קרוב היה אל עצמו באותו רגע: "כל אותה שעה שעמדתי על התלולית לא הרהרתי אלא על עצמי, כאילו יחידי אני בעולם, כאילו אין לי שתי בנות. כאילו אין לי - אשה" (עמ' תסז). הוא בוש באגוצנטריות שלו, והדבר פוקח את לבור, אבל מיד הוא חוזר להתעסק בעצמו:

מה אירעו על אותה תלולית? בעצם לא אירעו כלום. מעשה ועלה בראש התלולית ונדמה לו שהוא מתגלגל ונופל. ואם היה נופל, מה? היה משתטח וקם. מתח עצמו על מטתו והרהר בלבו אגב חיוך, מגוחך היה טנצר בשעה שהוצאתי את טוני מידי של הלבקן. עוד יש דברים בעולם כדי לבדח בהם את הדעת. עכשיו נחזור לענין ראשון. מעשה התלולית מהו? לא זו שעמדתי עליה עכשיו, אלא אותה שנפלתי הימנה. מעשה, פעם אחת יצאתי עם חברי לטייל. עליתי בראש התלולית ונמצאתי פתאום מושלך כבור. עצם נפילתו אינו זוכר. אלא זכור הוא שראה את עצמו מוטל כבור, ודבר מה מתוק מחלחל בפיו ושפתיו פצועות ולשונו נפוחה וכל גופו רצוף. אבל איבריו נינוחו, כאדם שזרק משאוי מעליו ונמתחו איבריו. פעמים הרבה אחר כך אירעו שנפל, ואילו מנוחה שכזו לא מצא בשום נפילה. נראה הדבר שאין אדם טועם טעם שכזה אלא פעם אחת בחייו. (עמ' תסז-תסח)

החרדה הגדולה של מיכאל אינה מפני הדבר הנורא הצפוי לו בתחתית הנפילה; החרדה

היא מפני ההתמסרות לדבר הנפלא, המפתה כל כך, המצפה לו שם. בעומק הבור נמצא החידלון, נמצאת הנירוונה, בשימוש שפרויד נתן למונח. שם נפרק סוף כל סוף משא המאמץ הנורא, שם חדל, בהקלה עצומה, המאבק המתמיד. באמצעות הוויתור הגמור, הטוטלי, על השליטה במציאות אפשר להיעשות ללא־חי, לאנאורגני, להגיע לטעם של מנוחה גמורה: "מה שהכרנו כמגמה שלטת בחיי־הנפש, ואולי של חיי־העצבים בכלל, היא השאיפה להפחתה, לשמירה על שיעור קבוע, לביטולה של מתיחות־הגירויים הפנימית (עקרון־הנירוואנה, לפי ביטוייה של ברברה לו), כפי שהדבר בא לידי ביטוי בעקרון העונג, הריהו אחד מן המניעים החזקים ביותר שבידנו, להאמין בקיומם של יצרי־מוות"<sup>33</sup>.

ההכרה בקיומו הראשוני של דחף המוות (Der Todestrieb) מופיעה לראשונה במאמרו של זיגמונד פרויד מ־1920, "מעבר לעקרון העונג", העוסק בטרואומה של חיילים שחזרו מן הקרבות במלחמת העולם הראשונה. במהלך הטיפול פרויד מבחין כי הטרואומה של החיילים אינה ניתנת להשחה; היא כופה על הסובלים ממנה הסתגרות ללא מילים, ואחידתה הקשה מתבטאת בכפיית חזרה הרסנית. פרויד מגיע למסקנה כי לא ניתן להסביר חזרה זו אלא באמצעות ההכרה באפשרות קיומו של מזוכיזם ראשוני, דהינו בכך שהפניית יצר המוות כלפי העצמי היא דחף ראשוני ולא רק שינוי כיוון, הטיה כלפי פנים של סדיזם, דהינו של יצר הרס המופנה מיסודו כלפי חוץ.<sup>34</sup> אבחנה זו נשענת על הכרה בעיקרון כללי ביותר של הקיום: "אם מותר לנו להניח כהתנסות ללא יוצא מן הכלל, שכל חי סופו למות מסיבות פנימיות, לחזור אל האנאורגאני, הרי נוכל לומר רק זאת: מטרת כל החיים היא המוות, ובראייה־לאחור: הדומם קדם

33 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", תרגום חיים איזק, כתבי זיגמונד פרויד, כרך רביעי, דביר 1968, עמ' 130.

34 אפשרות ההבנה של הסדיזם כמשני למזוכיזם, ולא להפך, מופיעה ב"מעבר לעקרון העונג": "כלום אין זה מסתבר, שהסאדיזם הזה הוא, בעצם, יצר מוות, שנדחק מן האני בהשפעת הליבידו הנרקיסטי, עד שאין הוא מופיע אלא במושא?" (שם) וגם ב"הבעיה הכלכלית של המזוכיזם": "בבעלי חיים (רב־תאיים) פוגש הליבידו את יצר המוות – או יצר ההרס – השולט בהם וחפץ לפורר את הישות התאית ולהוליך כל אורגניזם חלקי למצב של יציבות בלתי אורגנית (גם אם היא אמורה להיות יחסית). לליבידו מוקצית המשימה לנטרולו של אותו יצר הרסני, והוא נפטר ממשימה זו בהטיה מוקדמת של מרבית היצר כלפי חוץ – בעזרת מערכת אורגנית מיוחדת, מערכת השרירים – כנגד האובייקטים של העולם החיצוני. עתה ניתן לכנותו במספר שמות: 'יצר־ההרס', 'יצר־ההשתלטות', 'הרצון לעוצמה'" (זיגמונד פרויד, "הבעיה הכלכלית של המזוכיזם", תרגום אדם טננבאום, עבר, התענוגות, אדון: על סדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, עורכים יצחק בנימיני ועידן צבעוני, תל־אביב רסלינג 2002, עמ' 21. בהמשך להבחנת פרויד לגבי תפקידה של מערכת השרירים בהטיית יצר ההרס כלפי חוץ, דהיינו במעבר ממזוכיזם לסדיזם, מעניין לראות כי ב"פנים אחרות" הרפיית השרירים היא מאפיין מהותי של חווית הנפילה לבור: "אבל איבריו נינוחו" (עמ' תסז).

לחי".<sup>35</sup> התשוקה להיעשות לאין, במילותיו של סילנוס ב"הולדת הטרגדיה מתוך רוחה של המוזיקה" לפרידריך ניטשה, "nicht zu sein, nichts zu sein" [לא להיות, להיות לא],<sup>36</sup> היא אם כן המשאלה האולטימטיבית לשחרור מסבל. זה הוא טעם ההקלה שמיכאל טעם בנפילתו לבור, שאדם טועם כנראה רק פעם אחת בחייו.

בקובעו את דחף המוות ככוח מקביל לליבידו, פרויד יוצר היפוך בין תפיסת המזוויזם כמשני לבין תפיסתו כראשוני. במקביל, ניתן להציע היפוך גם בפרשנות הסיפור "פנים אחרות". בקריאה ההולכת למישרין, נראה כאילו מיכאל משוקע כולו במשאלתו לשאת אישה, לבנות לו בית ולהפיק מהישגיו קורת רוח; רק כדי להגן על משאלותיו הוא מקים מחיצות בין עסקיו לבין ביתו. טעותו היא בכך שהוא מגזים, ונוקט אסטרטגייה קיצונית מדי של הגנה, ויוצר בכך נתק בין עולמו הרגשי לבין אשתו ובעצם גם בינו לבין עצמו, בין תודעתו לבין תכנים נפשיים מודחקים, המבקשים להבהב מן הלא מודע. על פי פרשנות זו, מיכאל עיוור ועקשן לבלי גבול, ומתעלם בקיצוניות מכך שמעשיו מנוגדים למטרתם: הפקה של קורת רוח מן האישה והילדות. ואולם בקריאה מהופכת המחיצות שמיכאל מקים לא נועדו להגן על חיי העבודה והאהבה מפני כוחות הרס קיצוניים; הן נועדו כדי להגן על עצמו ממשאלות עצמו הנסתרות ולא הגלויות. הן נועדו להדחיק ולכלוא בכל הכוח את המשאלה הילדית, העמוקה והעתיקה, לוותר על השליטה, על המאבק הרצוף באכזבות לא פוסקות (שהרי כזכור "ראה עצמו ערום מכל קיווייו", עמ' תנד) ליפול, להרפות, להתמסר למנוחה הגמורה. מה מעורר במיכאל חרדה כה גדולה, עד שהוא נבעת מפני נפילה אפשרית מתלולית שגובהה פחות מחצי מטר? ודאי שלא הפחד מפני אובדן היחסים עם טוני; הוא לא היה צריך לעשות הרבה כדי להשיבה אליו, מיד לאחר שגירש אותה מעל פניו בבית הדין. מה שמפחיד את מיכאל נעוץ בעצם תהליך התיקון. המפגש המחודש עם טוני והפנים האחרות שגילה בעצמו רופפו מעט את המחיצות, אפשרו לרגשות למצוא ביטוי מילולי, לזיכרונות ילדות להבהב ולקלום, שגלומים בו תכנים לא מודעים, להיזכר ולהיות מסופר. התרופפות זו, חיובית, חשובה ונעימה ככל שתהיה, מעוררת במיכאל חרדה עצומה מפני התדרדרות, שאינה רק פיזית, בנפילה מן התלולית, אלא גם נפשית: מפני היענות מענגת, לא נשלטת, לחידלון, מפני קריסה גמורה של המחיצות. זו החרדה המטלטלת כל כך בעוצמה את מיכאל, כאות אזהרה, ברגע שהוא נותר לבדו. אלא שהסיפור אינו מסתיים באף לא אחת מחוויות הקיצון, לא בהסתגרות בין המחיצות תוך מאבק הרסני לשליטה ולא בהתמכרות מענגת לחידלון. כאשר מיכאל עולה על משכבו הארעי, במקלט הלילה הארעי שמצא לו בפונדק, אחר תום נישואיו

35 שם, עמ' 118.

36 בתרגומו של ישראל אלדר, "שלא תהיה, שתהיה לא כלום", פרידריך ניטשה, הולדתה של הטרגדיה, שוקן תשל"ו, עמ' 30. הספר התפרסם בגרמנית ב-1872.

ולפני שאולי נפתחת בפניו פרשת יחסים חדשה עם טוני, בהוויה הלימינלית שבין ערות לשינה, נראה שרשמי הערב והלילה מביאים אותו להוויה נפשית מפולשת, המתירה לנפש הערה לרופף מעט את מחיצותיה, וזאת מבלי לבטלן. החציצה בין מציאות לחלום מתרופפת – "הפרטים נתערבבו כחלום" (עמ' תסח) – וקול הצרצר, ממשיכן הווקאלי של הגחליליות – מפסיק את הדממה; ומיכאל, במעין הד נעים ולא מאיים לחוויית הבור בילדותו, פורק מעל עצמו את משא הערות ומגיע למנוחה: "איבריו דממו ונפשו נרגעה" (שם). הוא מהרהר בטוני, גם בחסרונותיה וגם בכך שהם אינם גורעים ממנה כלום, "ומתוך דביקות מתוקה העלה את דמות דיוקנה לפניו" (שם), והוא מעגל את זרועו באוויר כאילו לחבקה ומאדים פנים. ומתוך הוויה זו של חמדה הוא שומע מין המיה, קול לא קול, ו"מאחר שהגה באשתו נדמה לו שהמיה זו באה מחדרה. פקח את עיניו וזקף את ראשו וכיון לבו לשמוע. עזרני אלקים עזרני, כלום אירעה דבר. באמת אי אפשר היה לו לשמוע, הואיל וקיר עבה הפסיק ביניהם. גם המיה זו לא המיה של צרה היתה, אף על פי כן ישב זקוף על משכבו שמא ישמע דבר, שמא יגיע לאזניו משהו מהווייתה החיונית. שמא יש בידו להושיע לה" (שם). כאשר הלב מכוון לשמוע, גם קיר עבה אינו יכול להפסיק את הקול ואף לא את המראה, וטוני נגלית בפניו "כביום כשהיא מקפלת את צעיפה כלפי מצחה ומגביהה את הכוכבות כנגד פניה ונועצת את סוככה בקרקע ומפספסת את עשן הציגרטה. בינו לבינו נתעלם הסוכך וכלה העשן ונתרבו הכוכבות עד שכיסו כל אותה תלולית. תמיה ומשתומם נסתכל כנגדו" (שם). הסיפור על ההתפקחות ביחס למחיצות, ביחס לתפקידן, לנזקן, לצורך לפלש אותן ולחיוניותן, מסתיים בעצימת העיניים ובויתור הגמור על הערות, במעבר לעולם החלומות שבו אפשר להסיר כל חציצה ללא חשש: "בתוך כך נתעצמו עיניו וראשו צנח על הכר ונפשו נתנממה ורוחו התחילה מרחפת בעולם החלומות שאין כל מחיצה מפסקת ביניהם" (שם).