

הרי גולומב

הדיבור המשולב — טכניקה מרכזית בפרוזה של עגנון

לפי הסיפור "פנים אחרות" \*

באופן שיטתי ומיוחד, ולכן רק בה בא הפוטנציאל הגנוז בהן לכלל מימושו השלם.

הדיבור המשולב הוא תבנית לשון מורכבת מעין זוג הוא נוצר כתוצאה מפעולת-גומלין בין "קולותיהם" של שני דוברים (לפחות): דובר גלוי ודובר סמוי. בכל קטע של סיפור אנו קוראים את דבריו של איזה דובר, ובדרך כלל קל לזהותו כמספר או כאחת מדמויות הסיפור. זהו הדובר הגלוי, הפורמאלי, וביצירות רבות מאוד זהו גם הדובר היחיד. הדובר הגלוי שלט שלטון מוחלט בזאגרים רבים, ועל פני תקופות ארוכות בספרות. אבל ביצירותיהם של סופרים רבים (בעיקר מאז שלהי המאה שעברה) אנו מזהים לא פעם בקטע נתון קול נוסף על קולו של הדובר הגלוי ושונה ממנו, שהוא על פי רוב קולה של אחת מדמויות הסיפור. אם נבחן את הלשון כשלעצמה, על פי קאטגוריות לשון-ניות רגילות, לא נמצא בסיס להניח את קיומו של אותו קול נוסף. ובכל זאת, גם בקריאה רגילה ולא מדוקדקת אנו מבחינים בו, ומייחסים לו מידה זו או אחרת של "בעלות" על דבריו של הדובר הגלוי, עד כדי ראייתו, במקרים קיצוניים, כדובר העיקרי. זהו הדובר הסמוי. אנו מבחינים בדובר הסמוי מכיוון שעיצובו של הקטע הנתון, או ההקשר שבו הוא משובץ מאלצים אותנו לכך, שאם לא כן לא נוכל לישב את הקטע עם הקשרו במסגרת של אינטרפרטציה קוהרנטית, ולא נוכל לתאר את דרכי-האמנות של הסיפור תיאור מספיק והולם. יחסי-דוברים מעין אלו נוצרים בדרך-כלל בין קול המספר<sup>2</sup> לקולה

1 מחלוקת מעניינת בשאלת מקורו של הדיבור המשולב — אם נוצר תחילה בלשון הדיבור או בספרות — התעוררה בסטי-ליסטיקה הצרפתית. ראה: S. Ullmann, *Style in the French Novel* (Oxford, 1964), p. 98.

2 במונח מספר כוונתי לבעל הקול הגלוי הנשמע בקטעי הסיפור שבהם אין שומעים את קולה הגלוי של אחת הדמויות. אני מציע מונח זה כדי להבחין בינו לבין המחבר (שאינו זהה עם מספר הסיפור) הנוכח בכל היצירה, אף בקטעים שבהם נשמע קולה של אחת הדמויות. המחבר הוא אפוא הנוכח המתמדת של היוצר ביצירתו, בעוד שהמספר הוא הקול המספר את הדברים המושמעים

א. מבוא

1. הדיבור המשולב, ומקומו בין קאטגוריות הבלשנות והספרות

קיימת הבחנה מקובלת בין שתי דרכים הנהוגות בלשון לשם מסירת דבריו של דובר אחד בפי דובר אחר: דיבור ישיר ודיבור עקיף. הספרות עושה שימוש אמנותי בדרכים אלה ובהבדלים שביניהן, שכן דרכה להיזקק לכל חומר מחומרי הלשון, המתאים לצרכיה. אלא שגם כאן, כבכמה תחומים אחרים, הקאטגוריות המקובלות של הדקדוק אינן מספיקות לשם תיאורן של תופעות ותבניות מורכבות, שאנו מוצאים ביצירת הספרות. תבניות לשון מורכבות עשויות להתקיים קיום מקרי וספוראדי — ויהא אפקטיבי ככל שיהיה — גם בלשון שמחוץ לספרות; אבל יצירת הספרות משתמשת בהן

הערות המערכת: מאמר זה הוגש למערכת בראשית שנת 1967. המחבר תיאר תופעה מרכזית בפרוזה של עגנון. כיוון שתופעה דומה תוארה קודם לכן במחקרים בלשון הצרפתית והגרמנית (אם כי כמעט שלא נודעה בתורת הפרוזה האנגלית ובביקורת העברית), מצאנו לנכון להקדים למחקר בעגנון סקירה של התיאוריה, בייחוד בניסוחה הגרמני-השויצארי (ראה: י. אבן, "הדיבור הסמוי: מושג בתורת הפרוזה וגילוייו בסיפורת העברית", 'הספרות', א [אביב, 1968], 140—152). בינתיים הגיעה ארצה חוברת *Comparative Literature*, שבה הוצג אספקט אחד של תופעה זו בפני הקורא האנגלי. מאמר זה הובא לשימת לבם של קוראינו במדור "עלעול בכתבי עת" ("מונולוג מסופר — הגדרתו של עגנון בסיפורת", 'הספרות', א [אביב, 1968], 233—234).

בשל גוני-ההבדלים שבין ההגדרות ובין היקפי התחומים שעליהם חלות הגדרות אלה שמרנו על הבדלי המינוח. את התופעה הקרויה בגרמנית *Erlebte Rede* או *Verschleierte Rede* כינינו בשם "דיבור סמוי", ואילו התופעה הרחבה יותר, המתוארת במאמר זה, הוגדרה על-ידי הרי גולומב כ"דיבור משולב". לדיון בפרשה זו נשוב באחת החוברות הקרובות.

\* ברצוני להודות לד"ר טוביה שלונסקי מן החוג לספרות השו"ר אתית באוניברסיטה העברית בירושלים, שקרא את הנוסח הראשון של עבודה זו.

(הכולל את הקאטגוריות הבלשניות: דיבור ישיר ודיבור עקיף) מצד אחד, ודיבור משולב — מצד שני. הדיבור המשולב הוא אחד האמצעים הספרותיים המובהקים לעיצוב הדינאמי והמשתנה של מערכת ריחוקיו של הקורא מן המסופר.

## 2. ההתעלמות מן הדיבור המשולב בחלק מספרות התיאוריה והמחקר

כאמור לעיל, הדיבור המשולב שכיח למדי בספרות העזר, ובייחוד מאז המחצית השנייה של המאה שעברה. בצרפתית ובגרמנית נחקרה התופעה הרבה גם ברוסית כתבו עליה בעקבות הפורמאליסטים. עובדה מתמיהה היא אפוא, כי מחבריהם של כמה מחשובי החיבורים האחרונים באנגלית בתחום התיאוריה של הפרוזה לא עמדו על ייחודה של התופעה ולא הגדירוה — וחסרון זה אינו נעדר־השפעה על רמת הדיוק והרגישות בחיבורים אלה. דומה שסיבת הדבר נעוצה, בחלקה, בנקודת־תורפה המשותפת לכמה מהם: אי־הבחנה בין תופעות שבטקסט לבין האפקטים שלהן.<sup>5</sup>

מהותה של תופעה שבטקסט ניכרת בדרכי עיצובה; האפקט שלה ניכר בדרכי תפקודה ברטוריקה של הספרות.<sup>6</sup> התופעה ניתנת, במידה רבה יחסית, לתיאור אובייקטיבי; ואילו לגבי האפקט, שאותו נגלה בתחום שבין הטקסט ובין הקורא — לא נוכל לצפות לאותה מידה של אובייקטיביות בתיאור.

לתופעת הדיבור המשולב עשויים להיות אפקטים שונים במישור הרטורי: אירוניה, תודעה, חיוב או שלילה בהערכת הגיבור, התרשמות ממידת מודעותו, אפיון דו־כיווני (של המספר ושל הדמות), וכד'. הדבר תלוי, במידה רבה, בצירופים החד־פעמיים של מרכיבי התופעה ובדרכי שיבוצה ביצירה. לעומת זאת, עשויים אותם אפקטים עצמם להיווצר גם בדרכי עיצוב אחרות, ולא דווקא באמצעות דיבור משולב.

של אחת הדמויות הפועלות בסיפור. בסיפורים הכתובים בגוף שלישי משמש קול־המספר ברוב קטעי הדיבור המשובל בתפקיד הדובר הגלוי, וקול הדמות הוא הדובר הסמוי. אבל יש שמשתלבים קולותיהם של שניים מגיבורי הסיפור, ויש שנוצר שילוב משולש, המשתף את הקולות של שתי דמויות ושל המספר. נוכל אפוא לסכם ולומר: אם סיפור, או חלק ממנו, מייצג לא רק את קול הדובר הגלוי, אלא גם קול נוסף — מוצאים אנו באתו סיפור (או חלק־סיפור) דיבור משולב.

הדיבור המשולב מהווה, לכאורה, שלב־ביניים בין שתי הקאטגוריות: דיבור ישיר ודיבור עקיף, שכן — בדיבור ישיר מוסר דובר א' את רשות הדיבור לדובר ב', והלה אומר את דבריו בעצמו וללא כל תיווך; בדיבור העקיף אין דובר ב' מופיע כלל כסובייקט, אלא כאובייקט שדבריו נמסרים מפי דובר א'; ואילו בדיבור המשולב מתקיימות שתי התופעות בעת ובעונה אחת: דבריו של דובר ב' נמסרים בעקיפין, ועם זאת הם כאילו נאמרים גם במישרין. לפי תיאור זה יש לראות את הדיבור המשולב כאבר אמצעי בטור, שאבריו הקיצוניים הם הדיבור הישיר והדיבור העקיף.<sup>7</sup>

אבל נראה לי שמוטב לתאר ולהגדיר את הדברים בדרך אחרת: כאמור, בניתוח בלשני פורמאלי אין מקום לדבר על דיבור משולב, שכן בתחום הלשון כשהוא לעצמו גם קטע של דיבור משולב הוא בדרך־כלל חד־משמעי מבחינת זהות האומר אותו. נמצא אפוא כי הקאטגוריות דיבור ישיר ודיבור עקיף מצד אחד, ודיבור משולב מצד שני — אינן מהוות טור אחד, שכן אינן פועלות במישור אחד ואינן ניתנות לזיהוי על פי אותן בחינות. אולם הלשון, כפי שהיא מתוארת בדרכים הבלשניות המקובלות, היא רק אחד מן היסודות המרכיבים את יצירת הספרות. והנה, בספרות הניגוד בין דיבור ישיר לדיבור עקיף (שגם הוא כמובן רֶלְבָּאנְטִי) מחוויר מול הניגוד שבין שניהם מצד אחד ובין הדיבור המשולב מצד שני. שכן הדיבור הישיר והדיבור העקיף — בניגוד לדיבור המשולב — שניהם עומדים על הבחנה בין שני דוברים, בין שרשות הדיבור עוברת מאחד למשנהו (דיבור ישיר), ובין שהאחד מצהיר בפירוש, כי הוא עתיד למסור את דברי זולתו (דיבור עקיף). אני מציע אפוא הבחנה בין שתי קאטגוריות ספרותיות: דיבור מובחן

<sup>4</sup> אני מציע כאן הבחנה בין המונחים "ריחוק" ו"מרחק". הריחוק הוא בין המספר ובין מושאי סיפורו, או בין הקורא (באמצעות המספר) ובין המסופר, ואילו המרחק נמדד בתחום המציאות הבדויה שבסיפור. למשל, אם מתואר ים מנקודת תצפיתו של טייס במטוס, קיים ריחוק בין הטייס לים, ומרחק בין איי הים, חופיו וכיו"ב, הנראים כולם מאותו ריחוק. הוא הדין בתחום המוסר. למשל, נקודת התצפית יכולה להימצא בריחוק מוסרי מסוים מגיבור א' וכן מגיבור ב', כשביניהם לבין עצמם קיים מרחק מוסרי.

<sup>5</sup> ואמנם, העוסקים בדיבור המשולב כקאטגוריה מובחנת מיישבים בדרך־כלל להבחין בין תופעות לאפקטים.

<sup>6</sup> אני משתמש במונח "רטוריקה" כפי שמתמש בו בות' לגבי הספרות היפה: "האמצעים העומדים לרשות הכותב [...] כשהוא מנסה, בידועין או בלא יודעין, לכפות את עולמו הבדוי על הקורא" (ראה בהקדמה לספרו הנזכר בהערות 2).

ביצירה. מושג המחבר לפי הבחנה זו זהה עם המושג implied author של בות', וראה: W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), pp. 70–77.

<sup>8</sup> זוהי גם דעתו של אולמאן (ראה עמ' 96–97). בספרו של אולמאן יש פרק, המנתח את הדיבור המשולב אצל פלוצר (התופעה נקראת שם "דיבור עקיף חופשי", בעקבות שארל באלי). אולמאן סוקר את התופעה בספרות הצרפתית ומתאר אותה.

ממוזגים בין השניים. האמצעי הזה של סיפור, הטומן בחובו אירוניה ואהדה וזירה מאוד, מניח למחבר מיד במלים הראשונות גם להיכנס למישרין אל נפשו-פנימה של הגיבור, גם להיות אותו צופה מן-הצד המתאר את ברזנה [שם גיבור הסיפור], ובכל זאת מספר עליו פרטים שמתאר מן-הצד לא יכול היה לספר. שתי נקודות הראות של הסיפור מניחות לצ'יכוב להיות אובייקטיבי, ועם זאת לא לוותר על אותן תכונות נסתרות שבלב גיבורו, כשאין הוא נזקק לתיאורן, אלא מגלה אותן לעין הקורא, לכאורה, באמירה בלבד. (עמ' 156—157)

תיאור זה מציין גם את מהותה של התופעה, גם את פעולתה על הקורא, וגם את האפשרויות שהיא פותחת לפני הכותב. עם זאת אין בו מעקב שיטתי ומדוקדק אחרי הטכניקה של עיצוב התופעה בלשון, דרכיה ותפקודה בטקסט.

הדוגמה השנייה היא מניתוח הסיפור "גבעת החול" לש"י עגנון בידי גרשון שקד.<sup>12</sup> שקד מנתח קטע הכולל דיבור משולב, ומבודד את התופעה (עמ' נו—נו), אך לדעתי גם ההבחנה שהוא מציע אינה מספקת. הוא מדבר על "דיאלוג נמסר" (המונח מתאים לקטע המתואר, אבל הוא רק מקרה פרטי של הדיבור המשולב) וכולל אותו, כסעיף משנה, בין האמצעים ליצירת אירוניה (ושוב, הדבר נכון במקרה שהוא מנתח ובמקרים רבים אחרים, אך לפעמים האפקט הנוצר על ידי הדיבור המשולב אינו אירוני כלל). גם גישתו של שקד משעבדת אפוא את תיאור התופעה לאפקט שלה. בדברי שני החוקרים נזכר הדיבור המשולב כנושא שבשולי הדיון, והמסגרת לא אפשרה כנראה ניתוח מלא של התופעה.

### ב. דרכי הדיבור המובחן ב"פנים אחרות"

הדיבור המשולב ב"פנים אחרות" מהווה חלק בלתי נפרד מן המערכת הכללית של מעמד הקול המספר בסיפור זה. נראה לי אפוא כי אין להסתפק בתיאור מנותק של הדיבור המשולב, בלי להזכיר את מרכיביה האחרים של אותה מערכת. לפיכך אביא בפתח העיון דוגמאות המייצגות את עיקרי הדרכים של הדיבור המובחן בסיפור זה. דוגמאות אלה מובאות כרקע לדיון המרכזי ותו לא, ולא ארחיב את הדיבור עליהן.

#### 1. המספר המעריך

אחת מהבחנותיו החשובות של נ. פרידמאן היא ההבחנה בין "מספר כל-יודע ניטראלי" ל"מספר כל-יודע עורך". האחרון אינו רק בעל ידיעה על כל המתרחש, אלא גם בעל דעה, המביע את דעתו באופן ישיר; כלומר אין הוא מסתפק בתיאור, אלא גם מעריך את גיבוריו ואת מעשיהם. המספר של "פנים אחרות" (בניגוד למספרים בסיפורים אחרים של עגנון) הוא ללא ספק "כל-יודע

כדוגמה לחיבורים שלא עמדו כראוי על ייחודו של הדיבור המשולב, אוכיר קודם כל את חיבורו המקיף והחשוב של בות' — 'הרטוריקה של הסיפורת'.<sup>7</sup> ספר זה מוקדש רובו ככולו לדיון באספקטים שונים של מעמד המספר והמחבר בפרוזה הסיפורית, והוא דן באספקטים אלה מנקודת מבטו של הקורא, כפי שמלמד שמו. במרכזו עומד תפקודו הרטורי של התופעות בטקסט (כלומר, האפקט שלהן). השאלה המרכזית ששואל בות' ביחס לקטעים הרבים שהוא מנתח בספרו, היא: מהו האפקט הנוצר? בתכונות ובתכנים שבטקסט הוא דן רק בבחינת אמצעים להשגת האפקט, ולא בזכות עצמם. אין הוא עוסק בשאלה כיצד עשוי (או מעוצב) הטקסט עצמו. בות' מציין, כי שיקולים פסיכולוגיים, סוציולוגיים והיסטוריים, הנוגעים למחבר או לקהל הקוראים, חורגים מגבולות דיונו, כי עניינו הוא רק בטכניקה; אבל המושג שגים טכניקה ורטוריקה זהים אצלו.<sup>8</sup> רדוקציה זו של מושג הטכניקה מביאה אותו, בין השאר, גם לכלל הקלה בערך ההבדל בין "טכניקה של גוף ראשון" ל"טכניקה של גוף שלישי".<sup>9</sup> מובן שספר כזה אינו מגיע לכלל דיון בדיבור המשולב, ולפיכך הוא לוקה באי דיוק בהבחנותיו הנוגעות לדמות המספר ולמעמדו ביצירה.

דוגמה נוספת להתעלמות מתופעת הדיבור המשולב נמצא במאמרו המפורסם של גורמאן פרידמאן: "נקודת התצפית בסיפורת".<sup>10</sup> אצל פרידמאן מתגלה איזון רב יותר בין דיון בתופעות לדיון באפקטים, אך גם הוא אינו מבחין בפירוש בין אלה לאלה, והיות שאין הוא דן כלל בבעיות העיצוב האמנותי של מדיום-הלשון ביצירת הספרות — תופעות מסוג הדיבור המשולב חורגות מעניינו. דווקא בעברית מצאתי שתי דוגמאות לניתוח קטעי דיבור משולב. דוגמה אחת היא ניתוח הסיפור "כינורו של רוטשילד" לצ'יכוב בספרה של לאה גולדברג 'אמנות הסיפור'.<sup>11</sup> צ'יכוב פותח בקטע אופייני למדי של דיבור משולב, ול. גולדברג אומרת:

דומה ומחולקים כאן התפקידים בין המחבר לגיבורו, אך גם

<sup>7</sup> ראה הערה 2.

<sup>8</sup> כך בהקדמה וכך במפתח העניינים. אגב, מפתח מפורט זה, המשקף בנאמנות את נושאי הדיון בספר, אינו כולל ערכים כ"לשון" ו"תחביר", והיקפו המצומצם ביותר של הערך "סגנון" מאשר את ההתרשמות, שאספקט זה של הטכניקה לא זכה לדיון של ממש בספר.

<sup>9</sup> נימוקיו נכונים בתחום הרטוריקה, אלא שהוא מתעלם מאספקטים לא-רטוריים, ובסופו של חשבון — גם מאספקטים רטוריים, המעלים את חשיבותו של הבדל זה. ראה עמ' 150—151; 158.

<sup>10</sup> N. Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, LXX (December, 1955), 1160—1184.

<sup>11</sup> לאה גולדברג, 'אמנות הסיפור' (ספרית-פועלים, 1963), עמ' 156—157.

<sup>12</sup> גרשון שקד, 'על ארבעה סיפורים: פרקים ביסודות הסיפור' (הסוכנות היהודית לא"י, תשכ"ג), עמ' לד—סה.

מעיד עליהם. הטראנספורמטורים חוזרים ומזכירים לנו ריחוק זה. על רקע דוגמאות כגון אלה גדלה פי כמה האפקטיביות של ההימנעות משימוש בטראנספורמטורים במקומות אחרים.

### 3. דיבור עקיף

טכניקה מקובלת נוספת למסירת דברי הגיבור היא לנסחם בפי המספר, בשינויים דקדוקיים מתאימים, אבל בצורה שאינה משאירה מקום לספק כי לפנינו דברי הגיבור. בדרך-כלל כרוכה טכניקה זו במסירת תמצית הדברים הנאמרים, בניגוד לדיבור הישיר, המוסר אותם במלואם וללא סלקציה. למשל:

אלא שבאותה שעה נפתח לבו והתחיל מדבר מאלי בעסקים. אלו עסקים<sup>15</sup> שנכנס בהם שלא מרצונו ואינו יכול ליפטר מהם, והם גוררים אחריהם מריבות וקטטות וסכסוכים עם שור תפים ושלוחים שקנו סחורה במעות שלו וכשראו שבאים לידי הפסד ממון זקפו את הקנייה עליו. (עמ' תנב)

### ג. טכניקות של דיבור משולב ב"פנים אחרות"

#### 1. תפקיד הנורמות של הסיפור ביצירת דיבור משולב

עד כאן ראינו דוגמאות המייצגות צורות "טהורות" של דיבור מובחן (ישיר ועקיף), לפי המקובל בלשון. כעת נעמוד על דוגמה שבה קל לזהות את בעל הקול הסמוי, ואפשר לראות בה תופעת דיבור משולב העומדת כמעט על גבול הדיבור המובחן.

היא היתה לבושה שמלה חומה ועיניה החומות היו חמות ולחות. כשיצאה מבית הדיין וגיטה בידה המתינו לה סווירש הלונדיני ודוקטור טנצר, שני בני-אדם בחורים שנתקרו אצלה משנה ראשונה לנישואיה. מתוך ריסי עיניהם<sup>16</sup> ניכרת היתה שמחתם. שעה טובה שכזו שטוני הרטמן נפטרה מבעלה לא ראו אפילו בחלום. (עמ' תמט)

כבר בקטע זה — הקטע הפותח את הסיפור — אנו רואים שימוש מורכב למדי בדרכי הטכניקה של סיפור. בין שאר דברים מזדקר לעינינו ניגוד בין שתי עובדות-יסוד בתחום הרגשות המעוצבים בו: צערה של טוני, המרומז בלבד, מול שמחתם של סווירש וטנצר, הנזכרת במפורש. המשפט האחרון במובאה הוא דו-משמעי מבחינת זהות הדובר. ברובד הלשון של היצירה אין שום ספק, שהדובר הוא המספר. לא היה שום טראנספורמטור, שהעיד על הופעת דובר חדש. הווה אומר: מגיתוח לשוני גרידא של משפט זה נסיק כי המספר הוא שמציג לפנינו את

<sup>15</sup> שתי המלים האחרונות (תיקון טעות דפוס) — לפי: שמואל יוסף עגנון, 'סיפורים' (ספריה קטנה, שוקן, תשי"ג), עמ' 58. (להלן אזכיר הוצאה זו בשם 'ספריה קטנה').

<sup>16</sup> שיבוש-דפוס תוקן לפי 'ספריה קטנה', עמ' 55. כל ההדגשות — מכאן ואילך — שלי.

גיטראלי, כל אימת שהוא "כל-יודע". הוא נמנע בקפ-גנות מכל הערכה נורמטיבית גלויה. הערכה עקיפה מתגלה, כמובן, תמיד בעיצובה של הדמות ובבחירת אמצעי התיאור. המספר מרשה לעצמו, למשל, לפלוש לתחום ההערכה בצורה סמויה בתבנית עקיפין של אנאלוגיה בעת תיאור עובדות ומסירתן, המפעילה את הנורמות הצפויות של הקורא.

דוגמא לכך נמצא מיד בראשית הסיפור: "[...] נטל טנצר את ידיה בידיו הגדולות והקרות כשהוא מביט בה באותו מבט צונן ואורב של בעלי הנאה שהנאתם מפוק-פקת בידם" (עמ' תמט).<sup>13</sup> התבנית שלפנינו אופיינית לטכניקת העקיפין של עגנון. המספר מתאר את מבטו של טנצר לפי תומו, כביכול, בעזרת אסוציאציה אנאלוגית. ההערכה נאמרת בתחום המושאל בלבד, אך הקורא מעביר אותה באופן אוטומטי לתחום הבסיסי. המספר עצמו לא הביע את דעתו על טנצר בשום אמירה ישירה.

### 2. מסירת הדיבור הישיר

השיפוט הוא אולי האמצעי הדראסטי ביותר ליצירת ריחוק בין המספר לגיבור, אך המספר יכול לקיים את הריחוק הזה גם באמצעים אחרים.

הדרך הפשוטה ביותר ליצירת הבחנה ברורה בין המספר לגיבור היא השימוש בביטויים שנועדו לכך, כגון "אמר פלוני (הגיבור)", או "הרהר פלוני"; ביטויים כאלה הם טראנספורמטורים של מעבר מקול המספר לקול הגיבור.<sup>14</sup>

המספר הוא "כל-יודע" המוסר הן את הרהורי הגיבור והן את הדברים שהוא הוגה בשפתו (למשל: "[...] הרהר בלבד", "[...] ריגן בין שפתיו", וכיו"ב). מכל מקום, השימוש הקפדני בטראנספורמטורים יוצר קו גבול ברור, והוא מדריך את הקורא בזיהוי המדבר והחושב. אופייני לעגנון, שלעתים אין הוא "מתעצל" לחזור שוב ושוב על הטראנספורמטורים, וזהות המדברים אינה מוטלת בספק לכל אורך הקטע; כגון: "[...] שאל מיכאל את טוני [...] השפילה טוני את עיניה ואמרה [...] חייך הרטמן ואמר [...] האדימו פניה של טוני ואמרה [...] חייך הרטמן ואמר [...]". (עמ' תנז—תנח)

המספר מקפיד הקפדה קיצונית על מעמד של עד, המובחן והמרוחק מן הגיבורים ומן ההתרחשויות שהוא

<sup>13</sup> המובאות מתוך "פנים אחרות" לקוחות מ'על כפות המנעול', 'כל סיפורי של שמואל יוסף עגנון', ג (שוקן, תש"ד). אם הועתקה מובאה ממהדורה אחרת, מצוין הדבר בהערה.

<sup>14</sup> מן הדין להעיר כאן, כי עגנון מוותר במידה רבה על אחד הטראנספורמטורים המקובלים ביותר לעניין זה — סימני הפיסוק המציינים מובאה או דיבור ישיר (נקודתיים ומרכאות). ראה: בעז שכביץ, "פיסוק בזמנו", ב'לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו' (הסוכנות היהודית לא", תשכ"ו), עמ' 281—288.

- [ג] מה זה שאנו עומדים כאן, שאל [הרטמן] את עצמו.  
 [ד] שוב התחיל קול פועה באוזניו.  
 [ה] לא של הדיין אלא של הסופר שקרא את הגט ונדמה לו שיש בו טעות.  
 [ו] מפני מה נתבהל אותו עלוב כל כך?  
 [ז] מפני שאני וטוני...  
 [ח] כל אותו עניין אינו אלא משונה.  
 [ט] מאחר שלא ידע מה כאן משונה בא לידי מבוכה. (עמ' תנ)

במשפטים א ו-ב מדבר המספר על הגיבורים בגוף שלישי, בלא כל טראנספורמאטור ברור, כגון "מעשה הגט קיבל [בעיניהם] מוחשיות יתרה", או "הם חשו" [כאילו] וגו', או "נדמה להם ששמעו את" קולו של אותו זקן פועה באוזניהם". כל הטרנספורמאטורים האלה מקופלים במלה הסוגסטיבית "כאילו", ובהשפעתה אנו מאזינים להאלוצינאציה העמומה של הפעייה מבעד לאוזני-רוחם של הגיבורים, הרבה יותר מאשר מנקודת תצפיתו החיצונית של המספר. אחד הדברים המציינים את המשך הקטע הוא המעברים המהירים והמפתיעים בין קול המספר לקול הגיבור. שינויי הגופים הדקדוקיים תורמים להבהרת זהותו של הדובר, בעוד שהעדר טראנספורמאטורים וסימני פיסוק מקובלים, יש בו כדי לטשטש. בסוף משפט ג מופיע הטרנספורמאטור "שאל את עצמו", אבל בהמשך באים הדברים רצופים, וממד הרצף של הטקסט מנוצל לשם טשטוש הגבולות בין הקולות. כך, למשל, המספר הוא האומר לנו, כנראה, את המשפטים ד ו-ה. כשאנו קוראים את משפט ו — בטרם קראנו את ז — אנו נוטים לקרוא כשאלה רטורית של המספר, אף כי הדבר מוזר במקצת. אלא שמשפט ז מבהיר לנו, באמצעות המלה "אני", כי אלה הרהוריו של הרטמן. האינפורמאציה הזאת נמסרת לנו אפוא לאחור ולא מראש; ובינתיים הושג האפקט: שינויים מהירים של נקודת התצפית ושל ריחוק הקורא מן המסופר על-ידי חילופי הופעתו והסתלקותו של תיווך המספר. אי השקט הריתמי הנוצר כאן בהכרח מוסיף לעליית המתח ולהקטנת הריחוק במישור האמצינאלי. במשפט ח שוב איננו יודעים לבטח מי המדבר, שכן "אותו עניין" יכול להיות מוסב הן על האמור במשפט ז, הנתון בפי הגיבור, והן על האמור במשפט ה, שאומרו המספר. המשפט האחרון (ט) מתפקד אפוא כטרנספורמאטור, ומבהיר לנו למפרע, כי קודמו נהגה במוחו של הרטמן, ולא נאמר על-ידי המספר. זהותו המדויקת של הדובר במשפטים כגון אלה מתבררת לנו אפוא בסופו של דבר, אולם במשך הקריאה היא מיטשטשת לרגעים.

3. הדיבור המשולב בהשלכת רגשות הגיבור על סביבתו  
 "רות עמומה היתה שרויה על הרחוב ועגמיות טרושה פעתה מבין אבניו" (עמ' תנא). משפט

שעה כטובה. אולם הנורמות של הסיפור, כפי שהן ועוצבות במשפטי הפתיחה וגם בהמשך הסיפור, אינן ותירות ספק בלב הקורא, כי המספר (שהוא בסיפור ה נציגן המובהק של נורמות המחבר) אינו יכול לשמוח עם סוויירש וטנצר באותו מאורע הגורם צער לטוני. הקורא טוח, ובצדק, כי רק סוויירש וטנצר רואים את הגירושין "שעה טובה". עם זאת קשה שלא לחוש באפקט האירוני, בוצר כתוצאה מן הניגוד בין זהותו של הדובר ברובד לשון ובין זהותו ברובד המשמעות הספרותית. הדבר יבהר לנו, אם נשנה את סדר המלים במשפט האחרון, נקרא את שני המשפטים האחרונים כך: "מתוך ריסי יניהם ניכרת היתה שמחתם. אפילו בחלום לא ראו שעה טובה שכזו שטוני הרטמן נפטרה מבעלה". אמנם, גם כאן וכל הבלשן להתעקש ולומר, כי אין טראנספורמאטור; אך השוואת ה"תיקון" עם המקור תעלה מיד את ההבדל: גוסס ה"מתוקן" מבליט יותר את העובדה כי השעה טובה בעיני הבחורים דווקא, ואילו גוסס של עגנון מניח מקום רב יותר לספק ביחס לזהות המדבר. לפנינו דוגמה נובהקת לניצול ממד-הרצף, הטבוע במהות הספרות. כש"נו קוראים "שעה טובה שכזו", עדיין משותררות מלים ולה מגטלם של סוויירש וטנצר, מכיוון שנושא המשפט ורם הופיע. להרף-עין איננו יודעים, כביכול, למי וובה שעה זו, ואותו הבהוב של ספק-שאינו-ספק מעורר רגע רושם שהשעה טובה גם בעיני המספר. המספר זסגל לעצמו, כביכול, את הלך-מחשבתם של הגיבורים, ולם רק על פני השטח, במישור הלשון; לאמיתו של יבר, מנוגד הלך-מחשבה זה לנורמות של ראיית הדברים, שהוא עצמו עיזב. לפנינו לא הזדהות, אלא חיקוי המביע לזול במחוקה. זוהי אירונית מן הסוג שעליו עומד בותי ההרחה (בייחוד בעמ' 300—308): שיתוף פעולה בין דובר וקורא — שלשניהם אותן נורמות — נגד הגיבור, שלו נורמות מנוגדות. האירוניה היא האפקט של הטכניקה הנקוטה כאן, ואילו הטכניקה עצמה היא העמדת קול המספר לשירות עמדתו של גיבור (או של גיבורים) לפני גיבור אחר (או גיבורים אחרים), או מאורע. זוהי זכניקה מובהקת של דיבור משולב, הגם שהאירוניה העזה הברורה<sup>17</sup> אינה מותירה מקום לספק בדבר זהות בעל ומחשבה.<sup>18</sup>

ניצול ממד הרצף של הטקסט בעיצוב הדיבור המשולב

[א] שעה קלה עמדו כאחד בלא אמירה ובלא דיבור.  
 [ב] מעשה הגט קיבל פתאום מוחשיות יתרה, כאילו עדיין עומדים היו לפני הדיין וקולו של אותו זקן פועה באוזניהם [...].

<sup>17</sup> בהירות האירוניה נקנית במחיר דקותה (ראה: בות', עמ' 318—321).

<sup>18</sup> קטעים דומים בסיפורנו בעמ' תנ, תנח, ועוד.

ריסיה על עיניה ונמנמה. הגלים הגביהו עצמם ורבעו עיפיים. הצפרדעים עירדעו וצמחי הנחל נתנו ריח פושרין. [ד] טוני היתה עיפה ועיניה לעו. ערבי הנחל נשפו ומימי הנחל נענעו עצמם בלא כוח. טוני עיניה יצאו מרשותה והתחילו מתעצמות מאליהן. אבל מיכאל ער היה. מימיו לא היה ער כבאותה שעה. (עמ' תסג—תסד)

תיאורי הטבע והנוף שבכאן, תכונת ההשלכה שבהם אינה מובהקת כבקטע הקודם. לכאורה, בקריאה שטחית, אין כאן אלא תיאור חסר-פניות של המספר, המעיד על מראה עיניו. אך התבוננות מדוקדקת יותר תגלה עד מהרה, כי התיאורים אינם אלא השלכות של רגשות הגיי-בורים והרהורים. שוב משמש המספר כפה להרהורי הגיי-בורים בלא שיכריזו על כך. נתבונן מקרוב בקטע ב: אם נחרוג מגבולות הקטע לשם השלמת תמונת-הניתוח, נגלה כבר כאן, כי אין זה תיאור נוף אובייקטיבי. המחבר הקפיד מאוד בבחירת המלים בסיפור זה, ויש בו כמה מלות-מפתח, הבולטות בחריגותן. חריגותן במישור הרצף של הטקסט מכריחחננו לחפש להן אינטגרציה במישור אחר. לסוג זה של מלים וביטויים שייך שם התואר "גלום". הוא מופיע בסיפור שלוש פעמים, בהקשרים בלתי צפויים מבחינת נורמות הלשון המקובלות:

- [1] עד שנגלו אליהם שני בני אדם צעירים, בחור ובתולה. כל האוויר כולו נחרוה ממאווייהם הגלומים. (עמ' תנח)  
 [2] כתפיה נראו לו גלומות ושתי נקודות לבנות הציצו מחורי שמלתה שעל כתפה [. . .]. (עמ' תס)  
 [3] כוכבי השמים הככיבו את הגלים הגלומים [. . .]. (הקטע הנדון כאן; עמ' תסג)

אין ספק, שלפנינו תבנית בעלת משמעות. זרותה של המלה וחריגותה בכל שלושת ההקשרים<sup>21</sup> מאלצות אותנו לראות את הקו הגדול המחבר את כל הופעותיה. המובאות סדורות כאן לפי סדר הדברים בסיפור. שתי הראשונות קשורות קשר בל יינתק עם הרהורים ותחושות מן התחום הארוטי, כפי שהם עולים במוחו של הרטמן; וכשמופיעה המלה בקטע הנדון כאן, היא כבר טעונה משמעות זו, ונושאת עמה אל ההקשר החדש עולם סוגסטיבי הקשור בתחושותיו הארוטיות של הרטמן. אבל עוד לפני הופעתה של מלה זו כאן הוכשרה הקרקע לקראתה במשפט הקודם: "הנחל רבץ בתוך בית מרבעתו". הקונטראציות הארוטיות שלו מובהקות, ואינן טעונות הסבר: הן טבועות ברובד הלשון העברית עצמה. מובן, שמשפט הביניים ("מימיו נענעו עצמם בדממה") משתלב יפה בראיית הנחל כהשלכת מאווייו הארוטיים של הרטמן. והמשפט המסיים — המזכיר את העוף הטורף — מוסיף לתמונה הגיית והפאסיבית של הנחל את היסוד הגברי, האקטיבי

<sup>21</sup> בהקשר הראשון חריגות אינה בולטת כמו בשניים הבאים. האינטגרציה המקומית פוחתת והולכת עם הקמת בניין העל של האינטגרציה המוטיבית.

זה מופיע בסיפור תכף לאחר הקטע שצוטט בסעיף הקודם. נתבונן קודם כל בשורש "פעה", המופיע בסיפור שלוש פעמים תוך פחות מעמוד אחד.<sup>19</sup> קיימת כאן הדרגה ברורה באופן הזכרת הפעייה. תחילה אומר לנו המספר, כי גדמה להם לגיבוריו שהם שומעים קול פעייה (כאי-לו); אחר-כך הוא אומר: "שו ב התחיל קול פועה באוו-ניו". הפעייה ממשית הרבה יותר, והיא מיוחסת להרטמן בלבד (לשון יחיד, זכר). עם זאת, המלה "שוב" משליכה תכונות אלה גם על הפעייה הקודמת. מכל מקום, אנו עדים כאן לחדירה הדרגתית של קול הפעייה לתודעת הגיבור. תהליך זה מוצג לפנינו מנקודת תצפיתו של המספר: בפעם הראשונה — פקפוק בקיומה של הפעייה באוזני הגיבורים; בפעם השנייה — הפעייה כהאלוצי-נאציה של הרטמן היא בחזקת עובדה. השלב השלישי הוא הפיכת הפעייה לעובדה אובייקטיבית<sup>20</sup> (אמנם על דרך ההשאלה), שאינה תלויה, כביכול, בהרגשתו של הגיבור: "עגמימות טרושה פעתה מבין אבניו". הדובר הגלוי הוא המספר, אבל אין ספק שהוא אימץ לו את הלך-נפשו ואת נקודת מבטו של גיבורו, ונטמע בהם. הקורא כבר הוכן פעמיים ליחס את הפעייה לדמיונו של הרטמן, ועתה הוא עושה זאת גם כשהרטמן איננו הדובר או המהרהר. הקטע משליך את הלך-נפשו של הגיבור על סביבתו ומזוויית ראייה פסיכולוגית אפשר לתארו כ"השלכה". אגב כך מתבטל בו הריחוק בין המספר לגיבור. אילו נכתבו כאן טראנספורמאטורים, כגון: "באוזניו", "בעיניו" — היתה זו השלכה פשוטה בלבד; אלא שאז היה הריחוק האמוצייונאלי בינינו ובין הגיבור גדול הרבה יותר. ככל שגוברת האינטנסיביות של רגשות העגמימות של הרטמן מן — ואלה מסתמלים בשמיעתו את הפעייה — כן נטמעים קול הגיבור וקול המספר זה בזה, ואנו עומדים ללא חציצה מול העגמימות ופעייתה, והפעייה נראית לנו כעובדה — כשם שהיא מוצגת בבחינת עובדה לגבי הרטמן והמספר, הממוזגים כאן.

תופעה דומה נמצא גם בקטע הבא:

- [א] הרטמן עמד משתומם. מה מתרחש כאן, שאל את עצמו. לבו היה שלן, כאילו בשאלתו נכללת התשובה.  
 [ב] על יד על יד הגיעו לנחל. הנחל רבץ בתוך בית מרבעתו. מימיו נענעו עצמם בדממה. כוכבי השמים הככיבו את הגלים הגלומים והלבנה צפה על פני המים. מרחוק נשמע קול עוף טורף והדו ניסר באוויר.  
 [ג] טוני ערסלה את רגליה וסמכה עצמה על הסוכך. הורידה

<sup>19</sup> תופעה בולטת זו עוררה את תשומת לבה של ל. גולדברג ('אמנות הסיפור', עמ' 215), אלא שאין היא מנתחת אותה מבחינת תופעת הדיבור המשולב.

<sup>20</sup> "הסופר משתמש עכשיו לא בזכרונותיהם [של הגיבורים, בניגוד לפעיות הקודמות], אלא, לכאורה, בתיאור אובייקטיבי שלו [. . .]" (ל. גולדברג, 'אמנות הסיפור', עמ' 215).

יחסית בין הטבע לגיבור: הטבע מתואר לפני שאנו יודעים דבר על הגיבור. כעת נחזור אל המובאה הקודמת. שם מנוצל ממד הרצף של הטקסט בצורה הפוכה: הקטע כולו בנוי בצורת סירוג תיאורי גיבור ותיאורי נוף וטבע, ובסדר זה. כלומר, תיאור הגיבור מכשיר אותנו לקראת תיאור הנוף ומעצב בנו ציפיות מסוימות לגביו, וככל שתבנית זו חוזרת על עצמה, כן מתחזקות בנו הציפיות והדרישות להנמקתה. הנטייה לפרש את תיאורי הנוף המושמים בפי המספר כהשלכה של רגשות הגיבורים נייזונה אפוא מארבעה גורמים המחזקים זה את זה: (א) הקבלות בין תיאורי הגיבורים ובין תיאורי הנוף הצמודים להם; (ב) כהשלמה לגורם א — ניגודים בין גיבור לגיבור, ובהקבלה לכך — ניגודים בין נוף לנוף; (ג) השתתפות הקטע בתבניות ספרותיות-גרידא הפועלות בתחום הסיפור כולו (מוטיב המלה "גלומים"), ומקיימות אתו יחסי גומלין של העשרת משמעות; (ד) מבנה הקטע עצמו ודרכי ארגונו, המסייעים להבלטת הגורמים הקודמים. לפנינו אפוא שוב — "היעלמות" מהותית של קול המספר, המבוצעת באמצעות "היעלמות" טכנית של קול הגיבור.<sup>23</sup>

#### 4. הריתמוס כגורם בונה בעיצוב הדיבור המשולב.

יש בסיפורנו כמה מקומות שבהם ניכר במיוחד הגורם של הריתמוס בעיצוב תופעת הדיבור המשולב, והוא מקל על זיהויה. הנה דוגמה בולטת לכך:

פעם אחת בקטנותו היה [הרטמן] 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 ועצמו יתפורז.

לקח לו לב וירד מן התלולית. (עמ' תסו—תסז)

המחבר הרגיל אותנו לכל אורך הסיפור לנורמות אחרות לחלוטין של ריתמוס ושל מתח בדברי המספר.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> דויד צימרמן מדבר בנתחו קטע זה על "תיאור הנוף כפי שהוא משתקף בעיני הרטמן ובעיני טוני, איש איש לפי הלך-רוחו בשעה זו" (עמ' כא) — חד וחלק. ראיית הדברים כך אינה תיאור הטקסט אלא פירושו (והוא הדין בדברי הקודמים); ויהיה הפירוש כשלעצמו נכון ונאמן ומבוסס ככל שיהיה — אין הוא שלם בלי התמודדות עם תיאור הטקסט כמות שהוא. ופירושו של צימרמן בניסוחו החדש משמעי מתעלם מן העובדה הברורה, כי אנו שומעים לכל אורך הקטע את קולו של המספר, ושום טראנספורמאטור אינו מבדיל בין מתאר הגיבורים — שהוא לכל הדעות המספר — ובין מתאר הנוף.

<sup>24</sup> אין בדעתו להיכנס לסבך בעיות הניתוח של ריתמוס לשון הפרוזה. די בהשוואת מובאה זו עם הקודמות לה לצורך

התוקפני מעט, החסר להשלמת הסיטואציה הארוטית.<sup>22</sup> הדובר בקטע זה הוא, לכאורה, המספר. אבל התמונה שהוא מתאר רוויה רגשות ומאווים של הרטמן. דומני שדימה שכבר נאמר לביסוס הנחה זו, אך היא מוצאת לה זיווק ההופכה לוודאות גמורה בהמשך המובאה.

נתבונן בקטעים ג ו-ד. אותה תמונת טבע עצמה מתוארת במלים אחרות לחלוטין: מול "מימי [של הנחל] נענו עצמים בדממה" ו"הגלים הגלומים" שבקטע ב, אנו קוראים בקטע ד: "מימי הנחל נענו עצמים בלא כח", ובקטע ג: "הגלים הגביהו עצמם ורבו בצו עיפיים". בקטע ב המסגרת החוזרת של התמונה היא מן הנחל ומעלה: מתוארים כוכבי זשמים והלבנה, ונציג עולם החי הוא עוף טורף. בקטעים ג ו-ד מסגרת התמונה היא מן הנחל ומטה: נזכרים צמחי נחל וערבי הנחל, ונציג עולם החי הם הצפרדעים. הבדלים בולטים אלה, אין לישבם אלא בהנחה שכבר נאמרה לעיל: קול המספר משמש כסות להרהורי הגיבורים. אמנם, בקטע א נאמר כי "לבו של הרטמן היה שליו". על זרהוריו הארוטיים סופר לנו בגלוי לפני כן. ומיד לאחר זיאור הרטמן בא קטע ב שנותח בפרוטרוט, ותכונתו האופיינית היא ארוטיות שלווה. ובקטעים ד ו-ג נאמר כי 'טוני היתה עייפה ועיניה לעז', וכי "הורידה ריסייה על עיניה ונמנמה". ואמנם, תיאורי הנחל בשני קטעים אלה, על מלות העייפות שבהם, תואמים את דרך ראייתו של אדם הכלה לשינה. בסוף קטע ד מועמדים הדברים על זודם: "טוני עיניה יצאו מרשותה והתחילו מתעצמות מאליהן. אבל מיכאל ער היה. מימי לא היה ער כבאותה שעה". ואמנם, כאמור, מסגרתה של תמונת הנחל בעיני טוני "מושכת למטה", כתחושתו של אדם עייף; ואילו מסגרת תמונת הנחל של הרטמן "שואפת למעלה", כתחושתו הטבעית של אדם ער ורענן.

אולי נטיב לעמוד על מלוא מורכבותה של חלוקת התפקידים שקבע כאן המחבר בין המספר לגיבורים, אם נשווה את הדברים עם הקטע הבא:

זחמה עמדה לשקוע. שיבולים בשדה נענעו עצמן וחמניות הביטו בעין אחת מתוך פניהן הצהובות שהאפילו. הרטמן הושיט את ידו לתוך חללו של אוויר והחליק את צלה של טוני. (עמ' תנה)

תיאור זה פותח פרק חדש בסיפור, ואינו קשור עם מה שנאמר מיד לפניו. הפתיחה מוסבה על העולם החיצוני, ורק אחריה מוצגת לפנינו פעולה של הרטמן, שנודעת לה משמעות פסיכולוגית-ארוטית. גם אם נתעלם מבחינות אחרות, הרי עצם סדר הדברים — כלומר, דרך עיצובם בממד הרצף של הטקסט — יוצר אפקט של אי-תלות

<sup>22</sup> על סמליותו של העוף (ושלו בלבד) בתחום הארוטי מעיר דויד צימרמן, 'על שלושה מסיפורי עגנון' (הסוכנות היהודית לא"י, תשכ"ב).

של דיבורו הפנימי". זוהי דוגמה מובהקת לשילוב מדוק-דק של אמצעים, המעצב ומוסרת את הריחוק בין הקורא לגיבור. <sup>26</sup> ויש לתופעה זו בעיצובה כאן אפקט נוסף — האירוניה. פחדיו של הרטמן אמיתיים לגביו, ואילו אנו יודעים שאין להם כל יסוד. ההצגה המפורטת של הרהוריו האבסורדיים אירונית יותר מסיכום כגון "הרטמן התיירא שמא יפול". וקול המספר הוא המנצח על האירוניה הזאת, שכן הוא המוסר את ריתמוס הרהוריו של הרטמן, ומנסחם ללא כל הסתייגות, כביכול, ועם זאת הוא החוזר בעקשנות על הטארנספורמאטורים של הגוף השלישי, המבחינים בינו ובין הגיבור. כך נקבע במידה רבה מאוד של דיוק ואיזון אפקט מורכב של ריחוק וקירבה, אָמוֹן, הוֹד־הות ואירוניה.

5. דיבור משולב מורכב ("בשלושה קולות")

עתה נסקור בקצרה כמה דוגמאות בולטות של פעולת גומלין בין שלושה מרכיבים: קול המספר וקולותיהם של שני גיבורים.

[1] [א]

טוני כיווצה את מטפחתה שבידה וזקפה את עיניה הנוגות כנגדו ועמדה בלא כוח והביטה בו, כאילו היתה אומרת התבונן עלי אם יכולה אני ללכת יחידי.

בא לו אצל טוני. ("ספריה קטנה", עמ' 55—56)

[ב]

טוני כיווצה את מטפחתה שבידה וזקפה את עיניה הנוגות כנגדו ועמדה בלא כוח והביטה בו. כל עמידתה אמרה, התבונן עלי אם יכולה אני ללכת יחידי.

בא לו אצל טוני. (עמ' תמט—תנ)

[2]

מכלל דבריו שמעה שכל כעסו הוא תולדה של עסקיו הרעים. נתנה את הדברים לעניין 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' תנג)

הקטעים א ו-ב במובאה 1 הם שתי נוסחאות לאותו קטע עצמו, והם הובאו לפי הסדר הכרונולוגי של פרסומן. הדובר הגלוי הוא המספר. כל הקטע — והמשפט שהנוסחאות חלוקות בו בכלל זה — מוסב על טוני, אך הוא מוטה בהדרגה אל הרטמן. כיווץ המטפחת הוא מעשה של טוני בלבד; זקיפת העיניים נעשית "כנגדו" (כנגד הרטמן), אבל עוד לפני שמבטנו מופנה אל הרטמן, מופיע התואר "נוגות", המוסב על עיניה של טוני. תואר זה מעיד על התבוננות בטוני ועל התרשמות מבחון ממבע עיניה. מיהו המסתכל והמתרשם? לכאורה — המספר, שהוא הדובר הגלוי בכל הקטע. אך בבחינה נוספת אין הדבר נראה חד-משמעי כל-כך. קטע זה מופיע בעמוד הראשון של הסיפור, והמספר כבר הספיק לרמוז לנו פע-

<sup>26</sup> תופעה, שנות' מתעכב עליה בייחוד בפרק התשיעי של ספרו (עמ' 243—266).

מכאן שאי-השקט והאקספרסיביות של הריתמוס במובאה האחרונה "מחפשים להם הנמקה", ואי-אפשר לנמקם בהנחה כי המספר שינה לפתע את טעמו. יש להניח אפוא כי פחד הגפילה הטורף את הגיונותיו של הרטמן הוא המעצב את דמותו של הקטע הזה, והוא המשתקף בקוצר המשפטים ובחזרתן הנקישתית של תבניות צליל, תחביר ומשמעות, "כאילו האקספרסיה של דיבורו הפנימי [של הגיבור] בולעת ומטמיעה בתוכה כליל את סגנון סיפור המעשה שבפי המחבר". <sup>25</sup> "כאילו", שכן, כל עוד הדובר הגלוי (הפורמאלי) הוא המספר, נודעת לעובדה זו משמעות פונקציונאלית ביצירה, ויהיה ייחוסם של הדברים לגיבור מנומק וברור ככל שיהיה.

המחבר יכול היה לתת בפי המספר את סיכום ההתרחשות בנפשו של הרטמן בדיבור עקיף רגיל, ללא אפקטים אקספרסיביים. צמצום מעין זה היה נוטל את מוח-שיותה של התמונה ומגדיל את הריחוק. אפשרות אחרת היתה לשים את הדברים בפי הגיבור בדיבור ישיר ("שמא אפול, לא כי אלא ודאי שאפול" וגו'), וכך להציג לפנינו ציטוט של מחשבות מנוסחות, שהגיעו לכלל הבעה מילולית המבטאת במקצבים את מצב התודעה. לעומת זאת, בנוסח הסיפור אנו עוקבים אחר תחושותיו של הרטמן בעודן עמומות וגלמיות, על סף הכרתו, ספק מודעות וספק לא-מודעות. עגנון מצא בכך דרך לעיצוב ההתרחשות הלא-מודעת בנפש הגיבור כאילו על-ידי מסירת הקצב המודרג של חששותיו. יתר על כן: באורח פארא-דוקסאלי דומה שדווקא האלמנט קול המספר ושימת הדברים בפי הרטמן היו תורמות להגדלת הריחוק, שכן קשה להאמין, כי אדם הנתון במצב הנפש המתואר כאן ינסח כך את מחשבותיו. דווקא בדרך הדיבור הישיר היתה נשלת אפוא מן הדברים מידת האוטנטיות, ודמות הגיבור היתה מאבדת את אמונו.

אפשר לסכם את מהות התופעה שלפנינו כך: המספר חודר לפנימיותו של הגיבור וקורא את הרהוריו, אך אינו מאמצם לעצמו. הוא מובחן מגיבורו, ומוסר לנו את המתרחש בנפשו בלשונו הוא, בדיבור עקיף; מאידך גיסא, הריהו עוקב באופן רצוף וסימולטאני אחר הרהוריו הללו, ולפיכך הדינאמיקה והריתמוס של התוצאה המתקבלת הם פונקציה מדויקת של ריתמוס ההתרחשות הבלתי-מנוסחת בנפשו של הרטמן, כלומר הם "האקספרסיה

הבלטת ייחודה הריתמי. הוכחת הדבר היא עניין לגיתוח נפרד. בניתוח כזה יש להשוות קטע זה עם חלקים אחרים בסיפור מבחינת אורך משפטים, תפוצת חלקי דיבר, והקבלות וניגודים בתחביר ובמשמעות.

<sup>25</sup> В. В. Виноградов, "Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы)", *Исследования по славянскому литературоведению и стилистике* (Москва, 1960), 5—45.



בקולו, כי טוני שמעה מכלל דבריו של הרטמן כאילו אמר כך וכך. אלא שיש הבדל ניכר בין שתי המובאות. בראשונה העמיד המספר את עצמו כמתווך, כאילו נקודת התצפית היא שלו, והביא על-ידי כך לידי אוביקטיביזציה של הרהורי הרטמן. בשנייה מסלק המספר את נוכחותו המתווכת על-ידי הטראנספורמאטור "נתנה את הדברים לעניין אחר". מכאן ואילך, נקודת התצפית היא לכאורה של טוני. רמת מהימנותם של דברי הרטמן המשווערים יורדת בשל כך, שכן איננו מוכנים להעניק לטוני את סמכות החדירה המלאה לנפש הזולת — שמכות, שעל פי "תנאי החוזה" של הפרווה הסיפורית שמורה למספר הכל-יודע בלבד. אלא שבקריאה מדוקדקת יותר נגלה אמצעים לאיזון התמונה.

במובאה 2 אנו מוצאים שני ביטויים סמוכים למדי זה לזה, האומרים רתיעה מקריאת הגירושין (או הגט) בשם: (א) "[...] לעניין אחר, כלומר למעשה הגט"; (ב) "[...] לידי כך, כלומר לידי גירושין". הדברים מוכיחים לנו שני מקומות קודמים שבהם ניכר היסוס "לקרוא לילד בשמו", ובשניהם נמסרו מחשבותיו של הרטמן:

- [א] מפני מה נתבהל אותו עלוב כל-כך? מפני שאני וטוני... כל אותו עניין אינו אלא משונה. (עמ' תנ)  
 [ב] משניטל שלום הבית באה אחות אמא של טוני ולקחה אותו [את בנותיהן של טוני והרטמן] עמה לביתה לכפר ואינן יודעות שאבא ואמא... לא הגיע הרטמן לסופו של דבר [...] (עמ' תנא)

אנו מצפים למלה הקובעת את עובדת הגירושין, ותחתיה מופיעות שלוש נקודות.<sup>28</sup> הרטמן חושש אפוא להעלות אף במחשבתו את המלים המפורשות. בשני מקומות אלה הכיננו המחבר לקריאת הקטע הנדון כאן. אנו חשים שוב את הרתיעה המוכרת מפני קריאת הדבר הכאוב בשמו; אלא שטוני, בניגוד להרטמן, מתגברת על הרתיעה, והוגה את הדברים במפורש. אנו עדים להבדל בינה לבין הרטמן; אלא שעצם הרתיעה והנטייה ללכת סחור-סחור בנושא זה משותפות להם — גם אם מידתן שונה אצל כל אחד מהם. אנו שומעים בדברים שטוני מייחסת בהרהוריה להרטמן את בת-קולם של הרהורי הרטמן, שנמסרו לנו קודם לכן ישירות על-ידי המספר. כך נוטע בנו המחבר אמון ביכולתה של טוני לחוש את המתרחש בלב הרטמן (במקביל לאמון שנטע בנו קודם לכן ביכולתו של הרטמן לחוש את אשר בלבה), וניחושיה בדבר הרהוריו מקבלים בעינינו יתר אותנטיות. אך האם קול המספר עצמו אינו נוכח גם הוא בקטע זה? אפשר לקרוא את הקטע בצורה אחרת במקצת. המשפטים המפורשים את

מיים על עצבותה של טוני על ידי תיאור עיניה, אלא ששני התיאורים האלה קדמו להופעתו של הרטמן על בימת הסיפור. נמצא שהחזרה הנוספת לא באה כביכול אלא כדי להעמיד את הרטמן על עובדה זו. אשר לנו, תשומת לבנו כקוראים מוסבה לסיטואציה החדשה — הרטמן עומד מול תוגת עיניה של טוני — ולא לעיניים הנוגות, המוכרות לנו מכבר. מכאן שכבר במלה אחת ("הנוגות") יש שילוב עוברי של המספר (האומר, פור-מאלית, כי עיני טוני נוגות) ושל הרטמן (המבחין בדבר, והרהוריו משתקפים בדברי המספר). ובהמשך: "עמדה בלא כוח והביטה בו". מרכז הכובד עובר יותר להרטמן. במשפט הבא חלה התפתחות נוספת של "הקול המשור-לש". לפי נוסח ראשון שומעים אנו את תיאור עמידתה של טוני, ואת המלים ש"כאילו" אמרה ולא אמרה. מי הוא בעל ה"כאילו"? בגלל הסתם מוקד ראייתנו מטוני אל הרטמן תחושתנו היא כי הרטמן הוא המפרש את עמי-דתה של טוני "כאילו היתה אומרת" וגו'.<sup>29</sup> "בעלותו" של הרטמן על הרושם הזה אינה נאמרת כלל, אך היא נתפסת על-ידינו באופן אינטואיטיבי בהשפעת הסיטואציה ואופן הצגתה, כמוסבר לעיל. זאת ועוד: תגובתו של הרטמן — "בא לו אצל טוני" — מעידה, כיהוא חש "כאילו היתה [טוני] אומרת" וגו'. הוא נענה לקריאתה שבאוזני רוחו. אך עובדה זו אסור לה שתסיח את דעתנו מטכניקת הסיפור, שלפיה לא הוא הדובר כאן.

נסכם: קול המספר מעביר אותנו בהדרגה מהירה מטוני להרטמן. הוא המספר לנו, כי עיניה נוגות וכי בעמידתה נשמעה, כביכול, אמירה מסוימת. אנו יודעים שהרטמן רואה וחש כל זאת בלבו, אך תיווך המספר מווסת את הריחוק כך, שגם אנו נקבל את תיאור עמידתה של טוני כעובדה אוביקטיבית. כך נוצר גם בנו הרושם, כי אמנם זוהי הרגשתה של טוני עצמה ביחס למצבה. נוכחותו של המספר כמתווך מחזקת אפוא את אמוננו בכוח שיפוטו של הרטמן וברגישות התרשמותו; ואמון זה נרכש דווקא בכך, שהמספר מנתק אותנו מראייתו של הרטמן, החשודה עלינו מראש בסוביקטיביות-יתר, מרחיב את אופקה של התמונה, ומאפשר לנו לראות את הדברים בעינינו אנו, כביכול, ולהגיע למסקנה הזוהה עם תחושתו של הרטמן. מובאה 1 ב אינה נבדלת הבדל מהותי מ-1 א, אלא שמורגש בה פחות כי אמנם כך הרהרה טוני. אבל אף כי הדברים נחלשים — הם עדיין קיימים.

מבנה מובאה 2 דומה מאוד לכאורה למבנה מובאה 1, בהיפוך תפקידים בין טוני להרטמן: המספר מוסר לנו

<sup>28</sup> כך, למשל, רואה דויד צימרמן (עמ' יב) את הקטע ראייה חד-צדדית, וקוראו כמחשבתו של הרטמן. גם כאן, כמו בדבר-ריו על תיאור הנהר שהובאו לעיל, תופס צימרמן דווקא את הסמוי, ומתעלם מן הגלוי. אכן, מעמדו הרטורי של הדובר הסמוי בטכניקה זו פעמים רבות איתן יותר ממעמד הדובר הגלוי.

<sup>29</sup> הדבר בולט במיוחד על רקע הפיסוק המקובל אצל עגנון (בשל קוצר המצע לא הקדשתי פרק מיוחד לתפקידו של הפיסוק בדיבור המשולב); עגנון משתמש כאן בסימן פי-סוק שהוא נדיר ביותר בכתביו. עיין בעניין זה במאמרו של בעז שכביץ, "פיסוק בזמנו", עמ' 284—285.

נקודות לבנות הציצו מחורי שמלתה שעל כתפה, שנרתעה הכותונת ונתערטלה הכתף. עכשיו, אמר הרטמן לעצמו, נראה כתפה שנייה. (עמ' תס)

[3] עלתה דמות דיוקנה לפניו וכן תנועותיה וכן שתי טיפין של עורה שנראו ממחשוף שמלתה החומה. [...] הרטמן עיגל את זרועו באוויר והרגיש בעצמו שהאדים פנים. (עמ' תסח)

כאן מוצג לפנינו אחד המוטיבים המרכזיים בסיפור: הרטמן מגלה את טוני, ורואה אותה באור חדש. ראייה חדשה זו מתבטאת קודם כל בגילוי דמותה הגופנית של טוני, וכל עיקרה מצומצם ומסומל ב"לאיטמוטיב" של שתי נקודות העור המתגלות מבעד לשמלה. במובאה 1 מגלה הרטמן את טוני לראשונה, ואנו עדים לתגלית זו — המספר מכריז על כך באופן ישיר. ולאחר הכרזתו החגיגית היינו מצפים לתיאור הראייה החדשה במושגים מתחום הרוח והרגש, אך להפתעתנו נאמר לנו "נמוכה היתה ממנו כדי ראש אחד" וגו'. הניגוד האירוני בין הציפייה ובין מימושה סוגסטיבי ביותר. המספר מציג את ההבחנה בעובדות חזותיות פשוטות כתגלית מרעישת, בניגוד לנומיות המקובלות; והוא עושה זאת, כביכול, ללא הסתייגות. אם ראייה זו חדשה כל כך, משמע שעד כה לא ראה הרטמן את טוני כלל, והתעלם ממנה עד כדי כך, שלא שם לב אף לגובה קומתה. ניגוד זה בין נורמות וציפייה לבין מימושן מושג באמצעי קיצוני של דיבור משולב (המספר מסגל לעצמו כליל את ראיית הגיבור, וגם אנו נטמעים בראייה זו); נוצרים בנו כאן הזדהות עם הגיבור ומרחק אירוני ממנו כאחד.

המספר מתאר את טוני לפי סדר התגליות של הרטמן ברגע זה של היוודעות מחדש, והכיוון הוא מן הכלל אל הפרט: קומה, כתפיים ושתי נקודות עור. הדובר הגלוי הוא המספר, וגם הריתמוס הוא שלו; אולם נקודת התצפית שממנה נראים האובייקטים ואופן ראייתם הם של הגיבור. מכל מקום, טכניקה זו מחזקת בנו בסופו של דבר את תחושת ההזדהות וההשתתפות באקט התגלית. מבטו של לנו, יחד עם מבטי הרטמן והמספר, עובר על קומתה ועל כתפיה של טוני, ועל אותן שתי נקודות.

יצירת שותפות סוגסטיבית ורב-פנים בין מספר, גיבור וקורא מטשטשת את ייחודן של מחשבות הגיבור ותחושתו בתור שכאלה; וטשטוש זה במקום הופעתו בסיפור הוא פונקציונאלי לא פחות מן השותפות היוצרת אותו. השותפות פועלת בעיקר במישור הריחוק האמוציונאלי, והטשטוש פועל גם במישור אפיון הדמות, ובעיקר במישור זה. נוכל לעמוד על הדבר מתוך השוואת מובאה 2 עם מובאה 1. במובאה 2 נפגש הרטמן בהרהוריו פעם נוספת עם האשה והאדם שבטוני, המסתמלים בנקודות הלבנות הידועות; אלא שאין זה אותו הרטמן ואין זו אותה פגישה. הרטמן שבמובאה 1 לא ידע מה קורה לו. הוא לא חשב במלים מפורשות. היה זה גילוי ראשון,

הסתום ("כלומר למעשה הגט" ו"כלומר לידי גירושין") יכולים להתפרש כאמירה ישירה של קול המספר, בחינת "תרגום" או הערת-שוליים לנאמר לפנייהם. גם לקריאה כזאת אפשר למצוא סימוכין במקום קודם: "אויסגירכנט הייטע, דווקא היום, ריגן בין שפתיו" (עמ' תנ). ברור שהרטמן לא ריגן בין שפתיו גרמנית ותרגם את דבריו לעברית מניה וביה אגב ריגון, אלא שהתרגום הוא התערבות המספר לתועלת הקוראים. אם נקרא כך גם את המובאה 2 (בראש סעיף 5), נמצא שגם בה מתערב המספר התערבות ישירה בתוך הרהורי הגיבורה. בקריאה כזאת יפוג כמובן תוקף דברי על האותנטיות של ניחושי טוני. קשה להכריע בין שתי קריאות אלה, אבל הראשונה נראית לי יותר.

במובאות הבאות פועלת מערכת קולות דומה:

[3] דשוב הביטה בו מתוך אומן לב והכנעה כאילו לא הוא אלא היא נתונה בצרה ובאה לבקש עזרה ממנו. הביט בה וראה אותה כדרך שלא הביט בה ולא ראה אותה ימים הרבה. (עמ' תנג)

[4] אותה שעז לילה היה ולא ראה את עיניה, אבל הרגיש שהן מודות לו, כאילו הקנה לה חכמה ודעת שאינה יכולה לקנות מעצמה. (עמ' תנו)

כל ארבע הדוגמאות הנדונות כאן יש בהן "משפטי-כאילו". בות' עומד בספרו על תפקודה של המלה "כאילו" כדרך מוסווית הנקוטה בידי מחברים מודרניים לשם הכוונה מחשבתו של הקורא (עמ' 184). דבריו יפים בהחלט לענייננו; ויש להוסיף: "תבנית-כאילו" בצורה שעגנון משתמש בה היא סוגסטיבית ביותר, ומאפשרת ריבוי קולות החוזרים ומתהדדים בעת ובעונה אחת. הזרקור מופנה כביכול בבת אחת לכמה כיוונים. בשתי המובאות האחרות, ובייחוד באחרונה שבהן, נוסף גם צד של אירוניה לפעולתה של המלה "כאילו". ושוב — בהשפעת הסוגסטיביות של המלה בתפקודה כאן נוכל לראות גם את המספר (מתוך ברית בינו לבניינו) וגם את הרטמן כבעליה של המחשבה האירונית. בהתאם לזה יהיו הרטמן וטוני — או טוני בלבד — "קרבתניה" של האירוניה.

6. דרגות הבחנה ושילוב, ותפקודן באפיון מודעותו של הגיבור

לבעית מודעותו של הרטמן נודעת חשיבות מרכזית וראשונה במעלה בסיפורנו, ויש לבחון את תפקודן של דרכי הדיבור המשולב בשירות נושאה המרכזי של היצירה.

[1] הביט בה וראה אותה כדרך שלא הביט בה ולא ראה אותה ימים הרבה. נמוכה היתה ממנו כדי ראש אחד. 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)

[2] קיפל הרטמן את אצבעותיו ונסתכל בה בטוני שיושבת לה וראשה נתון על כתפה. כתפיה נראו לו גלומות ושתי

תורמת לאפיון מצב תודעתו של הרטמן: הוא רגוע וני-נות, תודעתו נוכחת אך רפויה, והתמונות עולות בה בזו אחר זו בצלילות חזותית רבה. הוא מבחין בפרטים, יודע לזהותם, אך אינו טורח לנסחם ולפרשם במלים. הוא חוזר על הרפלקס האסוציאטיבי הארוטי של תנועות היד. ההס-מקה המודעת מהווה תזכורת-סיכום מוטיבית, ההולמת מצב זה של תודעה נוכחת, אך בלתי-מנוסחת במלים. קשה להעלות על הדעת טכניקה אחרת שתמחיש במידה כזאת של איוון את מצבו של הרטמן, כשאנו צופים בו מבחוץ בדעה הצלולה מדעתו.

חזרה דומה על מוטיב אחד נמצא בקטעים הבאים:

[4] דמומים הלכו שניהם מיכאל וטוני. בחור ובתולה ישבו ודיברו בקול, פתאום נסתתמו קולותיהם וריח של מאויים כמוסים נתלה באוויר ורוח קלה רפרפה וקול לא קול נשמע. (עמ' תנה)

[5] 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 האוויר כולו נתרווה ממאוייהם הגלומים. הביט בהם הרטמן והם הביטו בו. הורידה טוני ראשה ונסתכלה בטבעת הקידושין שבאצבעה. (עמ' תנח)

שוב נגלה, כי גלגוליו השונים של המוטיב נבדלים זה מזה בטכניקת-הצגתם, ובמקביל לזאת — גם בתפקוד הריחוק ובאפיון המודעות.

התמונה שרואים הגיבורים בקטע מספר 4 חוזרת כמעט בדיוק בקטע מס' 5, ותיאורה נמסר כמעט באותן מלים. בקטע הראשון מוצגת התמונה כאילו היתה חיצונית גרידא — המספר מטמיע את עצמו בתחושות הגיבורים, ומעניק בכך אופיטיביזאציה לראייתם. "ריח של מאוי-יים כמוסים נתלה באוויר", "עגמומית טרושה פעתה", "הגלים רבצו עייפים" — כל אלה מייצגים אותה טכניקה עצמה.

כפי שכבר ראינו, מעידה טכניקה כזאת על מציאותה של תחושה בלתי מודעת בלב הגיבורים. בקטע מס' 5 מתוארת אותה תמונה עצמה, אלא שהיא נבדלת מקודמתה בטראנספורמאטור "נגלו עליהם". גם כאן מעיד הטראנספורמאטור על עליית רמת מודעותו של הגיבור. הגדלת ריחוקו מן הגיבור יוצרת פרספקטיבה, והיא תנאי לתפיסת השינוי במצב התודעה. אנו רואים התקד-מות רק לרמת-ביניים: תודעה-ללא-מלים. המספר אף משתמש כאן במשפט המנוסח כהשלכה מובהקת ("כל האוויר כולו וגו'), אלא שהוא מקיף אותו פנים ואחור במשפטים המוסבים על הגיבורים. כך מיוחסת השלכת התחושה לגיבורים עצמם, בלי שהמספר יאמצה לעצמו

מודעות בלתי-שלמה. כדי לשמור על עמעום תודעתו ל הגיבור נחלץ המספר להודיענו בקולו-הוא על משמ-ית התיאור הבא. המספר ואנחנו יודעים אפוא כי זוהי אייה חדשה, אך הרואה עצמו אינו יודע זאת. במובאה שנייה מוסיף המחבר טראנספורמאטורים: בתחילה מו-יע הטראנספורמאטור "נראו לו" — ומיד אנו מוצבים ירחוק מן האופיקט הנראה, שכן הסוביקט הרואה מופרד אתנו, והופך בעצמו לאופיקט הנראה על-ידינו. זאת נוד: כאן מסתמנת לפנינו דמותו של הרטמן המודע את צמו — מתוארת כאן פגישה מודעת עם דבר מוכר. רושם ; מתחזק בהמשך המובאה, במקום שמגיח המחבר לגיי-ור לדבר בגוף ראשון, בדיבור ישיר. נשבר כאן הקרח ין הרטמן ובין תודעתו, והוא מרשה לעצמו להרהר במ-ים ממש את הרהוריו הארוטיים: "עכשיו נראה כתפה שנייה", הוא מהרהר בלבו. הן הדינאמיקה של האסו-יאציה הארוטית המובילה מן הכתף הגלויה אל הש-יפה לראות את הכתף הנסתרת, והן לשון הרבים — נו-ח "נראה" ולא "אראה" — שתיהן מקנות לקטע אותנט-ת ורוח שיחה פנימית של אדם ניגוח, המשתעשע להנא-ו ללא כל מעצורים בהרהורי-משובה כגון אלה.

כבסיכום מרוכז, בטכניקה המזכירה חזרה אסוציאטיבית ל מוטיב ביצירת מוזיקה, חוזר עניין הכתפיים בהזיותיו מודעות-למחצה של הרטמן בסוף הסיפור (מובאה 3). דובר הוא המספר, והוא מובחן מהרטמן על-ידי הטראנס-ורמאטורים שהדגשתי בגוף המובאה. הריחוק מתאזן לשהו על-ידי מידה ניכרת של סימולטאניות במעקב ועוקב המספר אחרי מחשבות הגיבור. אבל אין זו אותה ימולטאניות ריתמית כמו בקטע המציג את חששותיו של רטמן מפני נפילה מן התלולית. בשני המקומות מסגנון מספר בלשונו את המתרחש בנפש גיבורו, אלא ששם — פי שראינו — מנצל המחבר את הרצף של הטקסט כך, ונוצר ריתמוס אקסטאטי ומואץ, בעוד שכאן מנוצל הר-ף לצורך האטה והרגעה. התמונה חוזרת ומופיעה לעיני וחוו של הרטמן, ושוב בשלושה שלבים, מן הכלל אל הפרט: דמות כללית, אחר-כך תנועות, ולבסוף — אותו לאיטמוטיב" ארוטי — "שתי טיפין של עורה". ההבחנה יין שלב לשלב מודגשת על-ידי החזרה על המלה "וכן" לפני כל שלב חדש. השלבים בהזיותיו של הרטמן נבדלים זה מזה בומן. מבחינה זו מקביל ממד הרצף של הטקסט ממד זמן-המסופר. אבל כל אחד מן השלבים האלה ופיע לעיני-רוחו של הרטמן כתמונה מוחשית שלמה, הוא תופסה, על פרטיה המרחביים, כיחידה אחת. דבר זה יצרה ידה של הלשון — שאינה מרחבת — לתארו, וה-זמונה הנראית להרטמן בהרף עין מתוארת לנו במשפט שלם, פרט לפרט. ליתר דיוק, דווקא תמונת הפרט הקטן זן השלושה זוכה להיות מתוארת ומפורטת במשפט שלם; ולומר — האירוע הקצר בממד זמן-המסופר מעוצב בא-יכות ברצף של הטקסט.<sup>29</sup> מכל מקום, הרחבת התיאור

<sup>29</sup> מובן, שהפרת האיוון בין קטעי הרצף המוקדשים לתיאור התמונות השונות יוצר סולם עדיפויות, אשר בו עולה רמת חשיבותה של התמונה שתיאורה ארוך יותר.

תיהם. הוא מסתפק ברמו — בתיאור מעשיהם הנראים לעין. ה ת ח ו ש ה א ר ו ט י ת, שהתעוררה בהרטמן בקטע מספר 1 לעיל, נמסרה לנו במלים מפורשות משהגיעה לתודעתו בקטע מספר 2. לעומתה, ה ת ח ו ש ה ה ר ו - מ א נ ט י ת, המתעוררה בשני הגיבורים למראה הזוג הצעיר בקטע מספר 4, מגעת אמנם לתודעתם בקטע מס' 5, אבל הדבר נמסר לנו רק ברמז. התחושה מודעת, אך אינה נאמרת; לא תמיד מתבטאת הידיעה במלים. כך נוצר בנו ריחוק מסוג אחר — ריחוק שאנו חשים מול תופעה, שחברו בה אינטימיות, מסתורין ופיוט.

אוניברסיטת תל-אביב

ויעניק לה מעמד אוביקטיבי.<sup>30</sup> לאחר משפט זה של הצגה חיצונית באים שני משפטים, שבהם מתוארים מבטים של הגיבורים. מבטו של הרטמן נפגש עם מבטי הזוג — אקט של גילוי ושל קליטה מודעת יותר של "המאויים הגלוי-מים". מבטה של טוני נופל על טבעת הקידושין שלה — אקט סמלי, שפירושו מובן מאליו. המחבר מוותר אפוא על זכותו לחדור אל נפשות גיבוריו ולמסור את מחשבו-

<sup>30</sup> עם זאת אין להתעלם מן העובדה, שהמספר הוא הדובר הגלוי לכל אורך הקטע. ייחוס ההשלכה לגיבורים אינו שלם וחד-משמעי.