

אוניברסיטת בן גוריון שבנגב

הפקולטה למדעי הרוח והחברה

המחלקה לספרות עברית

”הפסימיזם של האינטלקט, האופטימיזם

של הרצון”

קריאה דרמטית בסיפור פשוט לעגנון

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר ”מוסמך למדעי הרוח והחברה” (M.A.)

מאת : מיכל פלס אלמגור

בהנחיית : פרופ' זהבה כספי

דצמבר 2013

טבת תשע”ד

אוניברסיטת בן גוריון שבנגב

הפקולטה למדעי הרוח והחברה

המחלקה לספרות עברית

”הפסימיזם של האינטלקט, האופטימיזם

של הרצון”

קריאה דרמטית בסיפור פשוט לעגנון

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת התואר ”מוסמך למדעי הרוח והחברה” (M.A.)

מאת : מיכל פלס אלמגור

בהנחיית : פרופ' זהבה כספי

חתימת הסטודנטית : _____ תאריך : _____

חתימת המנחה : _____ תאריך : _____

חתימת יו”ר הועדה המחלקתית : _____ תאריך : _____

תקציר

מהי קריאה דרמטית וכיצד היא מתקיימת בטקסט ספרותי? מאז שנות השישים של המאה העשרים התבסס תפקידו של הקורא כחלק פעיל בתהליך הקריאה וחוקרים רבים עסקו בסוג התפקיד שהוא ממלא ובמתרחש בתודעתו במהלך הקריאה, בעיקר במסגרת תיאוריית "תגובת הקורא" (Reader-Response Theory). מחקרים אלה עסקו בעיקר בפרוזה ובשירה.

בקריאת מחזות, לעומת זאת, מבחינים בין שתי טכניקות של קריאה: האחת, קריאה ספרותית, שבה המטרה היא לפרש את הטקסט ולהבין את הרעיונות הגלומים בו, והשנייה, קריאה דרמטית, שבה המטרה היא לפענח מדוע עושה הדמות את מה שהיא עושה, ומה מניע אותה **לפעולה** כדי שיהיה ניתן לבצע את הטקסט על הבמה. שתי הקריאות הן חשובות, אך בעוד הקריאה הספרותית עוזרת להבנת הרעיונות המועלים בטקסט, הקריאה הדרמטית, מאפשרת להבין את הסיפור מנקודת מבט ביצועית – מה הפעולה של הדמות כשהיא נכנסת אל "במת הסיפור".

בעבודתי אבקש לבדוק מה קורה כשמפעילים את טכניקת הקריאה הדרמטית על טקסט פרוזאי. אין ספק שיש הבדל בין טקסט דרמטי לטקסט פרוזאי, וכמובן שאיני מבקשת לטעון שהם אותו הדבר או לעשות איזושהי הקבלה שתתאים ביניהם. עם זאת, אני מוצאת שטכניקת הקריאה הדרמטית מאפשרת לא רק הבנה של הרעיונות שעליהם מדבר הרומן, אלא כניסה אל לבו של הסיפור, חדירה אל תוכו, במילותיו של רולאן בארת, וכתיבתו מחדש בתהליך הקריאה תוך ביצועו באופן ויזואלי בתודעת הקורא. השימושים האמנותיים של הפרוזה באמצעים דרמטיים (ולהיפך) מייצרים כל מיני שברים, סדקים שפותחים לדעתי פתח להבין את היצירה ברובד נוסף, ועל הסדקים האלה הייתי רוצה להתחיל לפתח שיחה. מה קורה במפגש בין אמצעים "דרמטיים", כגון דיאלוג, שתיקה, ג'סטות, תנועה בחלל, יחסים בין טקסט לסב-טקסט לבין אמצעים "ספרותיים", כגון תיאורים או נוכחות של מספר? איזו סוג של "במת סיפור" נוצרת? כיצד מאורגנים אמצעי הייצוג ברומן? מה היחס בין האלמנטים ה"דרמטיים" לבין אלו ה"ספרותיים" והאם הגבול ביניהם לעיתים מיטשטש? ובעיקר, איזה אפקט הדבר מייצר אצל הקורא?

בחרתי להתרכז ברומן סיפור פשוט מאת ש"י עגנון. בעוד אני סבורה כי ניתן לבצע קריאה דרמטית בטקסטים רבים, בחרתי ברומן זה כי אני מוצאת שהוא מזמין סוג כזה של קריאה, וזאת משום שאפשרויות הוויזואליה שהלשון שבו מאפשרת בולטות מאד. הג'סטות, תנועת הדמויות במרחב, הדיאלוג והשתיקה, הם אלמנטים בולטים ביצירתו של עגנון בכלל ובסיפור פשוט בפרט.

תחילה, ביקשתי לבחון איזה סוג של "במת סיפור" נחשפת באמצעות השימוש בטכניקת הקריאה הדרמטית ומה היחסים בין "במה סיפורית" זו לבין אמצעי הייצוג הספרותיים הקיימים ברומן. החשיבות בבירור איזה סוג של "במת סיפור" מייצר הרומן נבעה מההבנה שאין במת תיאטרון אחת, כיוון שאין סוג אחד של תיאטרון. בהתאמה, גם רומנים שונים מייצרים "במת סיפור" אחרת מבחינה אסתטית ורעיונית.

דרך הקריאה הדרמטית נחשפה ברומן *סיפור פשוט* "במה סיפור" אשר מורכבת משתי שכבות: הראשונה היא השכבה הריאליסטית, המשרטטת את עלילת חיי משפחת הורוביץ בתוך הקהילה היהודית בגליציה של המאה התשע-עשרה, ואילו השניה היא השכבה האפית,¹ במובן הברכטיאני, אשר מפריעה את המהלך העלילתי של הרומן, מדגישה את אמצעי הייצוג המלאכותיות של מעשה הכתיבה. בעוד הרובד הריאליסטי גורם לקורא לזהות את העולם הבדיוני בו הוא נמצא, ומשרטט לפניו את רצף העלילה, הרובד ה"אפי" מפריע את הזדהותו של הקורא עם הסיפור הדמויות הפועלות בו. הפרעות אלה יוצרות מרחק אסתטי בין הקורא ליצירה, שמאפשרות את היווצרותו של הקורא הביקורתי, שבאמצעות אמצעים אנטי-קתרטיים מתבונן בחייו שלו. בדרך זו מאפשרת הקריאה הדרמטית ב*סיפור פשוט* הבנה חדשה של הרומן מחד, ומאירה את עניינו בדבר תפקידו של הקורא כקורא אקטיבי וביקורתי מאידך.

אני תקווה כי טכניקה זו תשמש קוראים בקריאת יצירות ספרות בכלל ושל עגנון בפרט.

¹ חשוב להבהיר כי השימוש במושג "אפי" הוא במובנו הברכטיאני, ככלי המפריע את רצף העלילה, מייצר אפקט של ניכור וחותר תחת ההזדהות של הצופה עם מה שהוא רואה כדי לעורר חשיבה ביקורתית שיוביל לשינוי במציאות (מחוץ לאולם התיאטרון).

תוכן העניינים

3		תקציר בעברית
5		תוכן העניינים
8		הקדמה

פרק ראשון: המתח בין הדרמטי לספרותי

9		1.1 מבוא: הגדרת הבעיה והצגת הנושא
10		1.2 תיאוריית "תגובת הקורא" כבסיס לטכניקת הקריאה הדרמטית
14		1.3 מהי פעולה דרמטית?
18		1.4 סקירת ספרות
18		1.4.1 קריאות ספרותיות ביצירתו של עגנון
20		1.4.2 סיפור פשוט לא-פשוט
23		1.5 פואטיקה של ניכור
25		1.5.1 התיאטרון האפי של ברכט
29		1.5.2 הצופה האקטיבי כקורא ביקורתי
32		1.6 סיכום

פרק שני : ארגון החלל ואפיונו

2.1 מבוא	34
2.2 מרחב ספרותי כחלל דרמטי	36
2.3 השימוש בלשון : "במת הסיפור" והחוצבמה	37
2.4 עיצוב החלל בסיפור פשוט	40
2.4.1 עיצוב החלל ככלי להבנת יחסי הכוחות	40
2.4.2 "במת הסיפור" כאתר של ייצוג	43
2.4.3 תרומתו של החלל להבנת ההתרחשות הדרמטית	46
2.4.4 תנועת האוהבים כדואט	48
2.5 סיכום	53

פרק שלישי : הלשון המפריעה לעצמה - המלאכותיות של מעשה הכתיבה

3.1 ה"אישה האמיתית" של הירשל	54
3.2 מבנה היצירה כמונטאז'	58
3.3 ההפרעות בטקסט כמייצרות אפקט של ניכור והתבוננות ביקורתית	60
3.3.1 סיפורי העיירה כמונטאז'	60
3.3.2 דמותו של המספר	65
3.3.3 המוסיקליות של הלשון	67
3.3.4 המבנה הגרפי של הרומן	70
3.4 סיכום	71

פרק רביעי: דיבור, שתיקה ונוכחות טקסטואלית

4.1	הדיאלוגיות של הרומן	73
4.2	טכניקות של דיבור	74
4.2.1	הג'יסטה כפעולה של דיבור	74
4.2.2	הדיאלוג כמצב חירום דרמטי	78
4.3	סוף ללא קתרזיס	84
4.4	סיכום	86

פרק חמישי: סוף דבר

5.1	סיכום ומסקנות	88
-----	---------------	----

פרק שישי: נספחים

6.1	ביבליוגרפיה	90
6.1.1	ספרי ש"י עגנון	90
6.1.2	ביבליוגרפיה – עגנון	90
6.1.3	ביבליוגרפיה – אחר	91
	תוכן העניינים באנגלית	94
	תקציר באנגלית	98

הקדמה

בתואר הראשון שלי למדתי ספרות ותיאטרון. במהלך לימודי מורי לתיאטרון חזרו שוב ושוב על כך שקריאה דרמטית אינה דומה לקריאה ספרותית. הדבר העסיק את מחשבתי כי לא הצלחתי לפענח את פשר ההבדל – בניתוח מחזות בחוג לתיאטרון השתמשתי באמצעים ספרותיים כגון: אנלוגיות, מטאפורות, מיטונימיות וכן הלאה, ואילו בחוג לספרות קראתי מחזות, בין היתר, וניתחתי אותם בכלים דומים. התחלתי להבין את פשר ההבדל בין שתי הקריאות רק כאשר התחלתי לביים בתיאטרון. אז הבנתי שקריאה דרמטית אין פירושה רק להבין מה המשמעות של המחזה, או לתפוס אותו אינטלקטואלית, אלא לקרוא אותו באופן ביצועי, באופן שיעביר את מכלול המשמעויות דרך המילים **הפועלות** בו. היחסים המורכבים בין הספרות לתיאטרון, שתי אמנויות שבבסיסן מצוי הטקסט, אך אופן מימושו שונה בתכלית, העסיקו אותי במשך תקופה ארוכה.

כשמתרגלים לקרוא באופן שמחפש את הפעולה במילים ובמעשים הטמונה בתוך השורות או ביניהן, ובדקים איזו אינטרפרטציה תשרת באופן הטוב ביותר את המהלך הכולל של הסיפור, טכניקת הקריאה הדרמטית זולגת מתחום התיאטרון ונכנסת גם לז'אנרים אחרים המספרים סיפור. עבודה זו היא ניסיון לבדוק כיצד טכניקת הקריאה הדרמטית פועלת בתוך רומן ואילו משמעויות חדשות היא מאפשרת.

ברצוני להודות לכל מי שסייע וליווה אותי בתהליך הכתיבה. בראש ובראשונה לפרופ' זהבה כספי, אשר ליוותה אותי מראשית התהליך, עזרה, תמכה, הקשיבה, כיוונה ונתנה לי מתובנותיה וזמנה. אני מודה למוריי ולנשות המנהלה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן גוריון שבנגב, לפרופ' חיים באר, שפתח בפניי את הדלת ליצירת עגנון ושעבודת מחקר זו, ראשיתה בקורס שהעביר. לפרופ' יגאל שורץ ולד"ר חנה סוקר-שווגר, שהערותיהם ושאלותיהם היו כאבני יסוד בעבודתי. אני מודה למוריי בחוג לתורת הספרות ובחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב, שהשפיעו על אופן המחשבה שלי, וכי עבודה זו היא תוצר של רעיונות ותהיות שהתחילו בין מסדרונות גילמן ומכסיקו.

אני מודה לדקל שי שחורי, חברתי למסע האקדמי, שקראה, העירה ועודדה לכל אורך הדרך. אני מודה לחברותיי היקרות רינה טנקל ושירי פרייס על ההקשבה והתמיכה, ולהוריי, ישראל (ז"ל) ויהודית פלס, שהקנו לי את האהבה לעולם הספרים, ותמכו בי בדרכי. לבסוף, תודתי נתונה לבעלי, ליאור אלמגור, על האהבה, התמיכה, האכפתיות והנתינה בכל שלב ושלב בדרך.

מיכל פלס אלמגור

דצמבר 2013

פרק ראשון – קריאה דרמטית: טכניקה של קריאה

1.1. מבוא: הצגת הנושא והגדרת הבעיה

במרוצת השנים זכה ש"י עגנון לקריאות ולפירושים רבים ששפכו אור על יצירתו במגוון רחב של אספקטים.² מראשית כתיבתו ופרסומיו נתפס כיוצא דופן בעיני הביקורת בסגנונו, בהתייחסותו האירונית ובשפה המליצית בה כתב.

לסיפוריו ולספריו של עגנון נעשו עיבודים רבים לבמה ביניהם: **בדמי ימיה** (החאן הירושלמי, 1977; תיאטרון הספרייה, 1996), **הכנסת כלה** (הבימה, 1972), **תמול שלשום** (הבימה, 1982), **שירה** (הקאמרי, 1989), **סיפור פשוט** (הבימה, 1979), **הרופא וגרושתו ופרנהיים** (תיאטרון 'מרתף', 1971), **והיה העקוב למישור** (הקאמרי, 1977), **תהילה** (החאן הירושלמי, 1984) **עידו ועינס** (החאן הירושלמי, **כלב חוצות** (תמונע, 2010), **פנים אחרות** (תמונע, 2013) והרשימה עוד ארוכה.³ יחד עם זאת, למרות העיסוק הנרחב ביצירתו של עגנון בשדה התיאטרון, מעולם לא נעשתה בו קריאה דרמטית שניתחה את אופני הסיפור בכלים דרמטיים-תיאטרוניים.

הפעלת כלים דרמטיים אלה על טקסט פרוזאי מחייבת לבחון איזה סוג של "במת סיפור"⁴ נוצרת בתוך הרומן, ומה משמעות הדבר הן מבחינה תמטית והן מבחינה צורנית. מאחר שקיימים ז'אנרים שונים של תיאטרון, עלינו לבחון איזה סוג של במה מייצר הטקסט, ובהתאמה לבחון כיצד הדבר משפיע על משמעות הסיפור ועל האפקט שהוא יוצר על הקורא.

הרומן **סיפור פשוט**⁵ מעורר שאלות בדבר הדרמה המתרחשת בו, הקשורות ליחסים שבין התוכן לצורה. שאלה שעומדת במרכז הרומן, ובבסיס אינטרפרטציות רבות שניתנו לו, היא מי האישה

² סקירה מקיפה לתולדות חקר עגנון ניתן למצוא בפרק מספרו של שמואל ורסו, ש"י עגנון כפשוטו. ורסו מתעכב על דורות המבקרים השונים כמו גם על דיסציפלינות המחקר המרכזיות שהופיעו בחקר עגנון. ראו: שמואל ורסו, "מגמות ושיטות בחקר יצירתו של ש"י עגנון", ש"י עגנון כפשוטו, ירושלים: מוסד ביאליק, 2000, 320-351.

³ המידע נלקח מארכיון התיאטרון באוניברסיטת תל אביב. לסקירה נוספת של הפקות עגנון בתיאטרון הישראלי ראו: דפנה קוק-פרץ, עגנון בתיאטרון: יצירת קומפוזיציה בחלל בימתי, עבודת מאסטר בהדרכת: נורית יערי, מרים גורצקי ול. פנקס-גני, תל אביב: חמו"ל, 2004.

⁴ בעבודת הדוקטורט שלה טוענת יפעת הכט כי ברומן האבות והבנים "דימוי המצטבר בתהליך הקריאה הוא של דמוי בימת תיאטרון" (יפעת הכט, הבניית המרחב בתהליך הקריאה: קריאה בארבע יצירות של ש"י אברמוביץ', מנדלי מוכר ספרים, בהדרכת יגאל שוורץ, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון שבנגב, 2007, 9). בעקבות טענתה של הכט כי קיימים סוגים שונים של מרחבים, ביניהם מרחב דמוי במה, ברצוני להחליף את המושגים "מרחב" ו"דמוי תיאטרון" במושג "במת הסיפור". במושג חדש זה אני שואלת את מטאפורת "הבמה" משיח התיאטרון, אך אני מגבילה אותו לסוג מסוים של במה, או לסוג מסוים של תיאטרון. יתרה מזאת, באמצעות השימוש במושג "במת הסיפור" הדיון רק יוגבל לאספקט המרחבי, אלא יאפשר לבחון כלל האלמנטים, התארגנותם במרחב ואופן ייצוגם ברומן על ידי הלשון כאמצעי הייצוג. מושג זה יאפשר לשאול איזה סוג של "במת סיפור" נוצרת לפנינו, מבחינה צורנית וז'אנרית, ואילו משמעויות נגזרות ונובעות מכך.

⁵ ש"י עגנון, סיפור פשוט, תל אביב: שוקן, 1993. כל ההפניות בעבודתי הן ממהדורה זו של הרומן.

"המיועדת" להירשל – הירשל או בלומה. הקריאה הדרמטית תאפשר לעסוק בשאלה זו, ובשאלות נוספות שהרומן מעלה על אופן עיצוב העולם הבדיוני ואמצעי הייצוג, בדרך שתשפוך אור על היצירה ועל תפקיד הקורא שקורא בה.

תחילה, אם כן, ברצוני לדון בטכניקת הקריאה הדרמטית כפרקטיקת קריאה בטקסט פרוזאי. באמצעות פרקטיקה זו אשאל איזו סוג של "במת סיפור" נוצרת ברומן סיפור פשוט. בהמשך אנמק ואראה את ההקבלה התיאורטית מבחינת אמצעי הייצוג לסוג במה זה (במקרה זה, הבמה האפית על בסיס משנתו של ברטולט ברכט) ולבסוף אבחן אילו משמעויות חדשות נגזרות עקב כך.

1.2. תיאוריית "תגובת הקורא" כבסיס לטכניקת הקריאה הדרמטית

קיימות עבודות רבות שעסקו בתהליך הקריאה, אך אף אחת מהן לא עשתה שימוש בקריאה הדרמטית כטכניקה לקריאת טקסט פרוזאי. על אף השוני בין המחקרים שנעשו בשדה זה, חשיבותם מצויה בכך שכולם מניחים את קיומו של הקורא. בניגוד לגישת "הביקורת החדשה" (New Criticism), שטענה לאוטונומיות של הטקסט ולא ייחסה חשיבות לקורא, לתפקידו במהלך הקריאה או לשאלות בדבר הרקע התרבותי-היסטורי-חברתי שלו,⁶ "תיאוריית תגובת הקורא" (Reader-Response Theory) מתייחסת אליו כאל שותף פעיל ומתעניינת ביחסים הנוצרים בין הטקסט לקורא.

וולפגנג איזר⁷ (Wolfgang Iser) בחן את היחסים שבין הטקסט לקורא והתעניין בעיקר בסוג התקשורת הנוצרת ביניהם. איזר התנגד לקיומו של 'קורא אידיאלי' כיוון שלדעתו קורא כזה אינו קיים אלא בתיאוריה⁸ וביסס את המושג 'הקורא המובלע' (The implied reader). לטענתו, בתהליך הקריאה נתקל הקורא ביסודות המוכרים לו מן המציאות, אך בה בעת, בשל ארגונו הבלתי צפוי, הם עוברים הזרה ונתפסים אחרת מהאופן בו הם מצויים בחייו ובהכרתו. הקורא נדרש להבין מדוע נבחרו

⁶ Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary: A Comparative Introduction*, London: B.T. Batsford Ltd, 1982, 65-83.

⁷ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

⁸ Iser, *Ibid*, 28-29.

אלמנטים מסויימים על פני אחרים, ולגלות את פעולתם הפרפורמטיבית במסגרת האסטרטגיות של הטקסט.⁹ התקשורת בין הטקסט לקורא נשלטת באמצעות שני אלמנטים: מרווחים ושלילה.

"The blanks leave open the connections between perspectives in the text, and so spur the reader into coordinating these perspectives – in other words, they induce the reader to perform basic operations *within* the text. The various types of negations invoke familiar or determinate elements only to cancel them out. What is concealed, however, remains in view, and thus brings about modifications in the reader's attitude toward what is familiar or determinate – in other words, he is guided to adopt a position *in relation* to the text."¹⁰

בתהליך הקריאה, אם כן, הקורא עסוק במציאת הקשרים המשותפים על יסודות מוכרים, שלילתם עם התקדמות הקריאה ובניית הקשרים חדשים. תהליך זה חוזר חלילה עד תום הקריאה ובמהלכו הקורא מגבש עמדה כלפי הטקסט. הטקסט מגיע למימוש רק כאשר הוא מייצר אצל הקורא פעולות מובנות, כיוון שנקודת המפגש הסופית בינו לבין הקורא אינה מתרחשת באמצעות הלשון, אלא באמצעות הבניית דימוי מנטלי.¹¹

איזר הושפע מרומאן אינגרדן (Roman Ingarden), אשר טען כי בכל יצירה ישנם אזורי אי-מוגדרות והקורא הוא בעל הפוטנציאל להשלימם. בכך, נתן אינגרדן לקורא תפקיד חיוני ומשמעותי בתהליך מימוש היצירה.¹² עם זאת, בשונה מאיזר, סבר אינגרדן כי מימוש היצירה צריך להיעשות באופן התואם את ההתכוונות המקורית של היוצר כיוון שבכך תגיע היצירה לשיאה האסתטי.¹³

מנחם פרי ומאיר שטרנברג ראו את היצירה הספרותית כמערכת של פערים שעל הקורא להשלימם בתהליך הקריאה. אופן השלמת הפערים של המידע שאינו ניתן באופן ישיר בטקסט נעשה על ידי

⁹ Iser, Ibid, 61.

¹⁰ Iser, Ibid, 169.

¹¹ Iser, Ibid, 36.

¹² למאמר המתורגם ראו: רומאן אינגרדן, "ערכים אמנותיים ואסתטיים", בתוך: מנחם ברינקר, *האם תורת הספרות אפשרית? : מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות*, תל אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1989, 114-129.

¹³ על הוויכוח שבין איזר לאינגרדן ראו: מנחם ברינקר, "שתי פנומנולוגיות של קריאה", *סובב ספרות: מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות*, ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 1999, 191-203.

תבניות ידע קודמות של הקורא ופעמים רבות באופן אוטומטי. הם מתעניינים בפערים הנמצאים במרכז הטקסט ובשוליו ובפערים שהקורא אינו משלימם באופן אוטומטי אלא נדרש לחשיבה אקטיבית. יתרה מזאת, ישנם פערים שאינם ניתנים למילוי והם בודקים איזה מידע הכרחי להבנת הטקסט. הם מראים כי הטקסט מפעיל שורה של מניפולציות על הקורא על ידי בניית הסוז'ט וטוענים כי על ידי הזזת הפרטים השוליים למרכז תתברר לקורא ההיפותזה הטובה ביותר לפענוח הטקסט.¹⁴ בהמשך עבודתו בחן פרי את הדינאמיקה של הטקסט הספרותי והראה כי הטקסט מפעיל מניפולציה על הקורא באמצעים רטוריים שונים. על ידי ראיית כל הפרטים, המרכזיים והשוליים כאחד, נוצרים מחוזות משמעות שדרכם יכול 'הקורא המקסימלי', כפי שהוא מכנה אותו, להשלים את פערי הטקסט באמצעות כל הפרטים שנמצאים בידו וקליטת הפרטים שלא ניתנים להשלמה.¹⁵

בעוד 'הקורא המקסימלי' של פרי ממלא את פערי העולם הבדיוני באמצעות תבניות ידע שונות ובאמצעות אקט של קליטה, התמקד גבריאל צורן¹⁶ באופן בניית המרחב בספרות וטען כי בעוד המחבר בודה את העולם הבדיוני, הקורא הוא זה המשחזר אותו. בדומה לאינגרדן, צורן תופס את הטקסט כתוצר בלתי מוגמר, שהקורא מביא למימוש בתהליך הקריאה, אך בשונה ממנו, הוא לא חושב כי קיים מימוש אידיאלי אחד, אלא שבפעולת הקריאה קיים הפוטנציאל שמאפשר לטקסט לחזור ולהתחדש. "היצירה הספרותית כשלמות כרוכה באינטראקציה שבין הטקסט לקורא. הקורא אינו נתפס עוד כקולט פסיבי של דברים מוגמרים ומוכנים, אלא כמממש, כמקשר, כמוציא אל הפועל."¹⁷ בהתאמה, גם העולם הבדיוני ביצירה אינו עוד עולם מימטי שניתן לזיהוי, אלא זהו עולם שעל הקורא לשחזר, על סמך מידע שהטקסט נותן לו מחד וידיעותיו על העולם החוץ-טקסטואלי מאידך.

רולאן בארת (Roland Barthes), באופן חתרני יותר מהחוקרים שהוזכרו עד כה, לא רק הניח את קיומו של הקורא אלא גם טען למות המחבר.¹⁸ בשונה מאיזר, שסבר כי מימוש היצירה קשור בסינתזה, טען בארת כי בתהליך הקריאה הקורא חודר אל תוך הטקסט וכותב אותו מחדש. בארת מבחין בין טקסט של הנאה לטקסט של עונג: טקסט של הנאה יוצר תחושה של אופוריה, מגיע מתוך

¹⁴ מנחם פרי ומאיר שטרנברג, "המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד ובת-שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", *הספרות* 1 (2) 1968, 263-292.

¹⁵ מנחם פרי, "הדינאמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע טקסט את סדר משמעויותיו", *הספרות* 28, 1979, 6-46.

¹⁶ גבריאל צורן, *טקסט, עולם, מרחב: דרכי ארגונו של המרחב טקסט הסיפורי*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

¹⁷ צורן, שם, 30.

¹⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977 [1968], 142-148.

התרבות ואינו שובר אותה ובכך מייצר תהליך נוח של קריאה, שמאשר לקורא את תפיסותיו ואינו קורא עליהן תיגר. לעומת זאת, טקסט של עונג מייצר תחושה של אובדן, של חוסר נוחות ומערער את המוכר לקורא מבחינה תרבותית, היסטורית ואידיאולוגית. הוא מייצר משבר ביחסים שבין הקורא ללשון הטקסט ובכך מערער את הנחותיו המוקדמות של הקורא וקורא תיגר על תפיסותיו.¹⁹

בהתבסס על טענתו של בארת, לפיה אקט הקריאה כולל לא רק שותפות של הקורא, אלא כתיבה מחדש של הטקסט, ברצוני לטעון כי בטכניקת הקריאה הדרמטית הקורא נדרש לייצר את העולם הבדיוני בדרך של וויזואליזציה ויצירת קשרים בין האלמנטים השונים. העירוב של יסודות מוכרים ויסודות לא מוכרים עליהם עמד איזר, ואזורי אי-המוגדרות שקוראים להשלמת פערים (אינגרדן ופרי) מהווים כר פורה להבנת המבנה הדרמטי של היצירה ותפקידו של הקורא כבימאי המייצר "במת סיפור" בתודעתו ובכך כותב אותה מחדש. תהליכי הוויזואליזציה המתרחשים בתודעתו של הקורא, כפי שכתבו עליהם אלן אסרוק (Ellen Esrock) ואיליין סקארי (Elaine Scarry) שעליהן אפרט בהמשך, מהווים נדבך חשוב בטכניקה זו. תהליכים אלה הם תוצר של פעולת הקורא בתהליך הקריאה ושל "הוראות הבימוי" הניתנות לקורא באמצעות תיאורים, תנועה, ג'סטות, דיבור ועוד. כתיבת הטקסט מחדש שונה משחזור המרחב בטקסט, במושגיו של גבריאל צורן, כיוון שהוא מאפשר לראות כיצד המרחב מגויס להתרחשות הדרמטית, להתפתחות העלילה ולבנייה של "במת סיפור" כפי שהיא נבנית במפגש שבין הטקסט לקורא המבקש לדמיין את המתרחש בעיני רוחו.

הקריאה הדרמטית, אם כן, תבקש לבחון מה מתרחש בתודעתו של הקורא, המבקש לבצע את הסיפור, בחזירה אל תוכו וכתיבתו מחדש באופן ויזואלי, הן מבחינת בניית החלל והן מבחינת ההתרחשות העלילתית. בדרך ביצועית זו, ניתן יהיה לגלות אספקטים חדשים על הסיפור, הנבנה על "במת סיפור" מרחבית לצד התקדמותו העלילתית כאמנות של זמן.

¹⁹ Roland Barthes, *The Pleasure of the text*, Trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975 [1973].

1.3. מהי פעולה דרמטית?

בסצנה הפותחת את סיפור פשוט מירל נאכט נלקחת מן העולם ובלומה בתה נותרת יתומה. השכנים נכנסים אליה:

"נשתיירה בלומה יתומה מאביה ומאמה. נכנסו שכניה ושכנותיה לנחמה. ראו שביתה מרוקן. אמרו, קרוב יש לה בשבוש, ברוך מאיר הורוביץ שמו, חנווני עשיר, ודאי לא יכבוש רחמיו ממנה.
נענעה בלומה ראשה ואמרה, אף אמא אמרה כן.
אחר שקמה בלומה מאבלה נתקבצו כמה שכנות ושכרו לה עגלה ונתנו לה צידה לדרך ושלחוה לשיבוש. אמרו לה קרוב זה שאת נוסעת אצלו עשיר גדול הוא ומפורסם בעירו, אי את צריכה אלא לשאול היכן ביתו מיד מראין לך.
עלתה בלומה על העגלה
ונסעה לשיבוש.²⁰

כיצד עלינו לקרוא תמונה מבחינת כוונת השכנים? לפנינו שתי אפשרויות: האחת, שכניה של בלומה פועלים לטובתה ולכן, מתוך דאגה, מציעים לה לנסוע לקרובה ברוך מאיר. השניה, שכניה של בלומה דואגים לה למראית עין. למעשה, הם שולחים אותה לקרובה בשיבוש כדי שלא תיפול מעמסה עליהם ועל ביתם, ואף מוכנים לשלם על הכרכרה.²¹ בעוד הטקסט הכתוב אינו משתנה, כוונת הדיבור - הפעולה, בלשון התיאטרון - שונה. במקרה הראשון הפעולה היא לדאוג (להציע פתרון מתוך דאגה), ובמקרה השני הפעולה היא שכנוע (להציע פתרון מתוך אינטרס). כיצד, אם כן, נכריע בין השתיים? הכרעה זו שעושה הקורא בזמן הקריאה, היא ההכרעה שבימאי עושה בבואו לביים שחקן. ישאל אותו השחקן (ובצדק), כיצד עליי לשחק את הסצנה? למה אני אומר את מה שאני אומר? (במקרה זה – "סעי לקרובך בשיבוש"). לאיזו מטרה אני אומר זאת? הקורא, גם אם לא שואל זאת באותו הרגע באופן מודע, ימלא את התמונה ואת הפערים הפעורים בה במהלך קריאתו.²² ההכרעה בדבר משמוע התמונה, הן של הבימאי והן של הקורא, אינה תוצר של הנאמר בסצנה המסוימת הזו בלבד, אלא היא קשורה קשר הדוק למהלך ההתרחשות כולו, ותהיה מושפעת ממה שקדם לה וממה שיבוא אחריה.²³

²⁰ עגנון, סיפור פשוט, 5.

²¹ עמדה זו הציג חיים באר בקורס "תמונות מחיי נישואין" שהעביר באוניברסיטת בן גוריון, תש"ע.

²² פרי ושתרנברג, "המלך במבט אירוני", 263-292.

²³ מנחם פרי, "הדינאמיקה של הטקסט הספרותי", הספרות 28, 1979, 46-6.

כלומר, בתהליך הקריאה, בדומה לבימוי שחקנים, אנו מכריעים מה מניע את הדמויות לפעול, או מה הפעולה שלהן, באמצעות שני דברים: ראשית, היחס של סצנה זו לסצנות אחרות בבניית המהלך הסיפורי הכולל, ושנית, כיצד הדבר משפיע על הדמות, קשור בעיצובה ומפעיל אותה להמשך. השאלה שיש לשאול היא, איזו אינפורמציה תורמת לנו להטעין את הסיפור מבחינה דרמטית.

נשוב לבלומה. בין אם היה זה אקט של הצעה או אקט של שכנוע, בלומה עולה על הכרכרה ונוסעת לשיבוש. אך מה יועיל יותר מבחינה דרמטית-עלילתית להתפתחות דמותה? אם היתה מוקפת בשכנים אוהבים, יתכן שלא היתה מרגישה בלומה בודדה בעולם. יתכן גם שלא היו מציעים לה כרכרה אלא מיטה בביתם. אפשר שהשכנים הציעו לה לנסוע לקרובה בשיבוש מתוך דאגה, אך יועיל יותר מבחינת עיצוב דמותה של בלומה, מבחינת התקדמות העלילה ומבחינת הביקורת על השכנים שיהיו אומרים זאת כשכנוע, כי אינם רוצים שתיפול עליהם למעמסה. במה זה מועיל? בלומה, לא רק שנתיימרה, אלא השכנים אף לא פורסים חסותם עליה (לא שהם חייבים, אלא יפה מצידם אילו היו עושים זאת – אפילו עבודה בביתם אינם מציעים לה). דבר זה גורם לה להיות בודדה עוד יותר, כיוון שלא רק שאיבדה את הוריה, איבדה גם את ביתה וכל עולמה שהכירה. מבחינת התפתחות העלילה, ברור יותר מדוע תנסה בלומה להתחבב על צירל הורוביץ – כי אין לה בית או מקום אחר לחזור אליו.

עגנון מראה לנו ללא גינונים כיצד נוהגת החברה באלה שמזלם לא שפר עליהם. ועם זאת, מעניין לראות כי הוא אינו עושה זאת בביקורת חריפה או רדיקלית, בהתרעמות או במילים קשות, אלא הוא מספר את התרחשות הדברים בקול רב משמעי. ניתן למצוא בדברים את רב המשמעות כי מעשה השכנים הוא מעשה הרוב שעול חייהם על כתפם ואין בהם עודף של כסף או רגשות להכניס את בת השכנה שהתיימרה אל ביתם ולכן היו מפצירים בה לנסוע לקרובה. פעולת השכנים אינה רעה או טובה. היא אנושית. וזה מה שנגלה במהלך הקריאה הדרמטית בסיפור הלא-פשוט הזה, כי יותר מכל, יש בו אנושיות וחשיפה של התנהגות אנושית, ובזה כוחו.

המודוס הדרמטי יאפשר לנו, כאמור, לבחון איזו "במת סיפור" נוצרת לפנינו, וכיצד הדמויות השונות פועלות עליה. בכך נוכל לשפוך אור לא רק על ההיבטים הפסיכולוגים של הדמות, או על הנסיבות החברתיות בהן היא חיה, אלא לבדוק כיצד היא פועלת ומה היא מבקשת להשיג. בעוד קריאה פסיכולוגיסטית מבקשת להבין מה מצוי בתת-המודע של הדמות, הקריאה הדרמטית מבקשת לבחון את פעולותיה, דרך הדיבור, התנועה ועוד, ודרך כך להבין את הירקמות העלילה, פעולת הדמויות ועיצובן ואת היחסים שבין הגלוי לסמוי, בין טקסט לסב-טקסט ובין הנאמר לנעשה כמו גם המטרה של כל אלה וההשפעה על הקורא. אין ספק כי הפסיכולוגי עוזר בהבנת הדרמטי, אך בעוד שהראשון עוסק בעברה של הדמות, האחרון עוסק בהווה הסיפורי, בפעולת הדמות ככלי להשפעה על הדמות

שמולה, ולהניע אותה לפעולה. בדרך זו, המיקוד אינו בפסיכולוגיה של הדמות עצמה, אלא מאין נובעות פעולותיה, מה היא רוצה להשיג וכיצד הדבר מניע את הדמות האחרת לפעולה.

גרשון שקד נתן דעתו על האפשרויות הדרמטיות הגלומות ביצירתו של עגנון באמצעות בחינה של העיבודים לבמה שנעשו בארץ, בפרט אלה שעבדו וביים יוסי יזרעאלי.²⁴ בעבודתי, כאמור, איני מתכוונת לעסוק ביחסים שבין הרומן למחזה או בעיבוד הרומן למחזה, אלא לטעון כי באמצעות טכניקת הקריאה הדרמטית ניתן למצוא משמעויות חדשות בטקסט פרוזאי. הקריאה הדרמטית מאפשרת ביצוע של הטקסט בתודעת הקורא, ויצירת עולם בדיוני ויזואלי בעל רבדים שונים שחורגים מתחום הלשון אל הדימוי המנטלי. יחד עם זאת, אף על פי שאיני עוסקת בפרקטיקת העיבוד הדרמטי אלא בפרקטיקת הקריאה הדרמטית,²⁵ הבחנותיו של שקד על היחסים שבין האפי לדרמטי ביצירתו של עגנון הן חשובות ביותר. שקד ביקש לברר מה מושך בימאים לעבד את עגנון לבמה ומצא כי :

”מקור הפיתוי של החומר העגנוני הוא במתחים הדרמטיים המעניינים המובלעים ברומנים ובסיפורים שלו, למרות המסגרת האפית ולמרות נקודת הראות של המספר האירוני המקטינה את המתחים הדרמטיים. גורם משיכה אחר ליצירותיו של עגנון היא אוכלוסיית הדמויות המורכבות, המתגלות במעשים יותר מאשר בהרהורים

ושהמימוש שלהם בפעולה מאפשר לעצב עיצוב חזיוני.”²⁶

אני מסכימה עם דבריו של שקד כי יצירתו של עגנון טומנת בחובה מתחים דרמטיים מעניינים, אך התייחסותי למושג ”אפי” שונה משלו. בעוד שקד רואה במסגרת האפית ובדמות המספר כאלמנטים תיאוריים המקטינים את הדרמה ומנוגדים לה, אני רואה בהפרעות העלילתיות, הסטיות ובדמות המספר כאפיים במובן הברכטיאני, כלומר, הפרעות סגנוניות המקיימות דיאלוג עם הציר הדרמטי-עלילתי של היצירה ותורמות ליצירת אפקט של ניכור, ריחוק אסתטי המאפשר עמדה ביקורתית של הקורא. המתחים הדרמטיים מעלים את הצורך לברר איזה סוג של ”במת סיפור” מייצר עגנון, ועל מנת לענות על כך, יש להביא בחשבון הן את הדרמה העלילתית והן את אמצעי הייצוג האפיים.

²⁴ שקד הצביע על שתי גישות מרכזיות באמצעותן ניתן לעבד רומן למחזה: האחת, להשתמש בחומרי הרומן מבחינה תמטית על מנת ליצור יצירה דרמטית חדש, והשנייה, לשמר את התבנית האפית של הרומן. כלומר, להפוך את הרומן לחזיון קולי מבלי להרוס את המבנה האפי שלו. ראו: גרשון שקד, ”דיוקנו של הבימאי כפרשן ספרותי”, פנים אחרות ביצירתו של ש”י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, 158-183.

²⁵ כמובן שבין פעולת הקריאה הדרמטית לפעולת העיבוד הדרמטי ישנו קשר הדוק ואני תקווה כי עבודה זו, העוסקת בטכניקת הקריאה הדרמטית, תוכל לאפשר גם פרקטיקת קריאה חדשה לקוראי ספרות, וגם דרך מחשבה נוספים למי שירצה לעבד את סיפור פשוט לבמה.

²⁶ שקד, ”דיוקנו של הבימאי כפרשן ספרותי”, 160.

יתרון נוסף של הקריאה הדרמטית מצוי בפענוח הפעולה של הדמות. בעוד בקריאה ספרותית אנו נוטים על פי רוב לעמוד על משמעות הסיפור ולשם כך אנו בוחנים כיצד עלילות או דמויות המשנה מאירות על ציר העלילה והדמות המרכזית, טכניקת הקריאה הדרמטית, שמבקשת לקרוא את הטקסט באופן ביצועי, צריכה לפענח את הפעולה של כל דמות בפני עצמה וביחס לדמויות האחרות המצויות בסביבתה ויחד איתה על "במת הסיפור". דוגמה כך ניתן לראות בדמותה של צירל. אנו נוטים לחשוב על צירל כדמות ה"רעה" – האם שאינה מאפשרת לבנה להינשא לאהובתו בשל עוניה, ומביאה לו בת עשירים במקום. אנו הקוראים שופטים אותה, בעוד שטכניקת הקריאה הדרמטית מבקשת להיכנס לנעליה. אם צירל רעה – העניין הדרמטי פוחת. הקורא יבין עד מהרה כי היא רעה, ולא יצפה ממנה למשהו אחר. לעומת זאת, אם היא פועלת מתוך דאגה לבנה, המתח הדרמטי נשמר לאורך היצירה.²⁷ בתפיסת עולמה של צירל, על מנת שבנה יהיה מאושר וחבר "תקין" בחברה עליו להינשא למישהי כמינה צימליך, והיא מוכנה לעשות הכל (ובדרכים מניפולטיביות) על מנת להשיג זאת. שרשרת ההבנות הנובעות מכך – שצירל מתייחסת לא יפה לבלומה, שהיא אינה מתחשבת ברצון בנה, שהיא פועלת במניפולטיביות בתוך הסיטואציה – כל אלה קשורות להבנות על היצירה, והבנות אלה נוצרות על ידי המתח שבין הדרמטי לאפי, בין ההתרחשות בפועל להערות המספר. אין ספק שכל הדברים האלה מצויים בדמותה של צירל, אך הפעולה של הקורא ה"מבצע" היא דאגה. אדם שהוא רע הוא רע, אך אדם שמנסה לדאוג ופועל באופן שמרע לאדם שהוא מנסה לדאוג לו מייצר מתח ועניין דרמטי. על בסיס דרך קריאה זו נאמר המשפט הידוע, "אין תפקידים קטנים, רק שחקנים קטנים". כשאנו מנתחים את הסיפור ורעיונותיו מבחינה ספרותית אנו בודקים כיצד הדמות המשנית מאירה על הראשית, אך במבחינה דרמטית, לכל דמות קיום ופעולה בפני עצמה, ואנו מבקשים לפענח מה ביחסים בין הדמויות מניע כל אחת מהן לפעולה. פענוח זה שונה מניתוח פסיכולוגי של הדמות. בעוד הפסיכולוגי תורם בהבנת הדמות והתנהגותה, הפענוח הדרמטי מחייב לנמק את פעולותיה, שמטרתן להשפיע על פעולתה של דמות אחרת. אם ניקח לדוגמה את יחסיהם של הירשל וצירל נוכל להגיד שמבחינה פסיכולוגית הירשל נתון להשפעת אמו, ולכן אינו מתמסר לבלומה, אך מבחינה דרמטית עלינו לבדוק מה הפעולה של הירשל על בלומה (כלומר, מה הוא רוצה להשיג ממנה), מה הפעולה שלה עליו בכל תמונה ומה זה יוצר ביחסים ביניהם. אין ספק כי קיים קשר בין הפן הפסיכולוגי של הדמות למתחים הדרמטיים ביצירה, וכי הפסיכולוגי תורם בהבנת הסיטואציה, אך בעוד שמצב פסיכולוגי-נפשי אינו בהכרח גורר פעולה, ואינו מופעל בהכרח על האחר, הסיטואציה הדרמטית תמיד תחפש את

²⁷ ישנן דוגמאות רבות ברומן בהן ניתן לראות בפעולותיה של צירל את הדאגה לבנה: להשיאו לבת מעמד גבוה, למצוא לו עבודה בחנות כדי להגן עליו מפני שיגעון, לשלוח אותו לבית המרפא ועוד.

הפעולה של הדמות שבבסיסה רצון קונקרטי שמשהו מסוים יקרה, ומה עליה לעשות – איזה פעולה עליה לנקוט במילים או המעשים כלפי האחר – על מנת להשיגו.

סקירת ספרות

1.4.1 קריאות ספרותיות ביצירתו של עגנון

רבות נכתב על עגנון ולא ניתן להביא את מכלול הביקורת והגישות המתודולוגיות הקיימות במחקר. אזכיר רק כמה: הגישה הביוגרפית,²⁸ הגישה הפסיכולוגיסטית,²⁹ הגישה ההיסטורית-חברתית,³⁰ הגישה הפואטית-אסתטית,³¹ הגישה הארס-פואטית,³² הגישה הקבלית,³³ הגישה הפוסט-מודרנית,³⁴ חקר מקורות³⁵ והרשימה עוד ארוכה. החלוקה הקטגורית כאן היא כמובן שרירותית, כיוון שמרבית החוקרים משלבים בין המתודות. יתרה מזאת, חוקרים כמו סדן, קורצווייל, שקד, ברזל ואחרים שבו לעסוק בעגנון שוב ושוב במרוצת השנים, ומצאו פעם אחר פעם פנים אחרות ביצירתו.

גל המבקרים הראשון, שפעל בימי חייו של עגנון ועם פרסום יצירותיו הראשונות, כלל, בין היתר, את דב סדן, ברוך קורצווייל ומשולם טוכנר, שראו בסיפורי אידאה המאפשרת למזג בתוכה את עולם המסורת עם הלך הרוח החילוני החדש. בשלהי שנות החמישים ובשנות השישים, חוקרים כדוגמת גרשון שקד, הלל ברזל ואחרים הסיטו את הדגש מן הפרספקטיבה ההיסטורית שבה עסקו קודמיהם, ובדקו את הסיפור דרך הפריזמה האסתטית והתבוננו ביצירת עגנון קודם כל כאמנות של מילים. עם מותו של עגנון ופרסום כתבי העיזבון, ביקשו החוקרים להתייחס לקורפוס העגנוני כולו, וזאת בשונה

²⁸ הבולט בספרי הביוגרפיה על עגנון: דן לאור, *חיי עגנון*, ירושלים: שוקן, 1998.

²⁹ לדוגמה, דבורה שרייבוביץ, *פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון*, תל אביב: פפירוס, 1993.

³⁰ לדוגמה, דב סדן וברוך קורצווייל שעליהם יפורט בהמשך.

³¹ כדוגמת גרשון שקד שעליו ארחיב בהמשך. בנוסף, הלל ברזל, *סיפורי אהבה של שמואל יוסף עגנון*, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1975; ניצה בן דב, *אהבות לא מאושרות*, תל אביב: עם עובד, 1997; ועוד.

³² לדוגמה, מיכל ארבל, *כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון*, ירושלים: כתר, 2006. במרכז מחקרה של ארבל מצוי מעשה היצירה ודיוקנו של האמן ביצירת עגנון, אך היא בוחנת זאת מזווית היסטורית הבדוקת את הקשר לסיפור הלאומי, למשבר האמונה באל ולסדקים האידיאולוגיים שיצרה המודרנה בקהילה היהודית באותן שנים.

³³ לדוגמה, צחי וייס, *מות השכינה ביצירת ש"י עגנון*, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2009.

³⁴ לדוגמה, יניב חג'בי, *לשון, היעדר, משחק: יהדות וסופר-סטורקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון*, ירושלים: כרמל, 2007.

³⁵ לדוגמה, חיים באר. הדברים נשמעו בקורס שהעביר: "תמונות מחיי נישואין" באוניברסיטת בן גוריון, תש"ע.

מהמגמה הקודמת שנתנה פרשנות לכל סיפור בנפרד. התווספו לכך גם יצירות שפורסמו מן העיזבון וסיפורים שהיו בדפוס אך כונסו לראשונה רק לאחר מותו.³⁶

דב סדן היה בין הראשונים שטענו כי עגנון יצר שינוי ומפנה בספרות העברית. מבחינה היסטוריוגרפית, ייחודו של עגנון לדידו טמון ביחסו השונה לדור האבות ולייצוג המסורת, הן הספרותית והן היהודית. בעוד שלושת הדורות שקדמו לו עסקו במאבק בדור האבות וניסו לעקור את סוכת העבר, עגנון דווקא מצא בה מחסה, הן מבחינה תמטית והן מבחינת המסורות הספרותיות עליהן הוא נסמך. אך מה שנראה למראית עין כמחסה טמן בחובו גם את השבר. שרטוטו של עגנון את מידת התמימות, האנושיות וההומור האירוני היא ראייה של מי שכבר ראה את העולם בראייה אחרת. עגנון מתאר את עולם המסורת דרך השברים והסדקים הקיימים בו.³⁷

ברוך קורצווייל גם הוא טען כי עגנון יצר שינוי בספרות העברית החדשה וזאת מאחר שהיה, בשונה מקודמיו, אפיקן טהור ללא כוונות דידקטיות.³⁸ עגנון לדידו, מתאר את עולם העבר מתוך חיבה ושאיפה להקימו מחדש מחד, אך מתוך ההכרה שזה לא אפשרי ואספקט הפרידה מאידך. יכולתו לתאר את עולם האמונה של האנשים הפשוטים קיימת "דווקא משום שכבר אינו אחד מהם, אבל חלק של נשמתו מתגעגע לעולמם."³⁹ המתח אצל עגנון, ממשיך קורצווייל, נוצר בעקבות ההתנגשות או המפגש בין עולמן הפנימי של הדמויות לבין המציאות ההיסטורית והחברה היהודית-מסורתית אותה מתאר עגנון ביצירתו.

דור המבקרים של סוף שנות החמישים ושנות השישים הביא עימו רוח אחרת לפרשנות עגנון. גרשון שקד בספרו *אמנות הסיפור של עגנון*⁴⁰ בדק את המבנה האמנותי של סיפורי עגנון ואת היחס שבין אמצעי העיצוב שבו למחוזות המשמעות. גישה זו, אם כן, שמה במרכז את האסתטיקה של הסיפור ודרכי עיצובו. בדומה לחוקרים אחרים בני זמנו הוא ביקש להתחקות אחר הפרטים שנדמים כ"לא חשובים" או "טפלים", ולהשתמש בהם כדי להאיר את הרעיון המרכזי של הסיפור. ייחודה של

³⁶ ורסו, ש"י *עגנון כפשוטו*, 320. דברים דומים גם אמר דן לאור בהרצאותיו במסגרת הסמינר "פרשנויות בחקר עגנון" באוניברסיטת תל אביב, תשע"ב.

³⁷ דב סדן, "עם ארבעת כרכיו הראשונים", *על ש" עגנון*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978, 105-116.

³⁸ ברוך קורצווייל, "האפיקה העגנונית כשלב חדש בתולדות הסיפור העברי", *מסות על סיפורי ש"י עגנון*, ירושלים: שוקן, 1970, 201-205.

³⁹ קורצווייל, שם, 202.

⁴⁰ גרשון שקד, *אמנות הסיפור של עגנון*, תל אביב: ספריית פועלים, 1973.

הפואטיקה של עגנון בכללותה לדעתו, היא בדרכי העיצוב שלה, בתזמור המוטיבים ובמתח שנוצר ביניהם.

בדומה לשקד, פנה גם דב לנדאו לחקר הסגנון ביצירתו של עגנון, אך בשונה ממנו, בדק את ייחודיות סגנונו של עגנון באמצעות הלשון וכיצד היא מייצרת התנגשות בין יסודות המייצרים שלוה ויסודות הנושאים מתח. מחקרו אינו בלשני, אך הוא השתמש בלשון במובנה הרחב כדי לבדוק כיצד בונה עגנון את הסיפור באמצעות תנועות הגוף והמימיקה, הלשון הפיגורטיבית, הדיאלוג והשתיקה.⁴¹

1.4.2 סיפור פשוט לא-פשוט

הרומן *סיפור פשוט* יצא לאור בסוף 1935. רבים מן החוקרים מזהים ברומן את סיפור המשפחה האירופי, ובכך מבחינים אותו מהכנסת כלה, הרומן הקודם שפרסם עגנון.⁴² אזכור ראשון לרומן מצוי כבר במכתבו אל שוקן בשנת 1931. במכתב אחר לדב סדן סיפר כי תהליך ההתהוות של הרומן החל עוד שנים רבות קודם לכן: "סיפור פשוט זה שהריתי שמונה עשרה שנה וכתבתי בין פורענויות לפורענויות ובין כל מיני תחלואים אינו מניח את דעתי. דומני שכל פסוק ופסוק שבו מבקש פסוקים שבינתיים."⁴³ מה שנדמה כסיפור פשוט אודות משפחה בורגנית בעיירה יהודית בגליציה מתגלה פעם אחר פעם כסיפור שאינו פשוט כלל וכוחות רבים פועלים בו.

הרומן מגולל את סיפורו של הירשל הורוביץ, בן להורים חנוונים, שנתן עינו בקרובתו היתומה בלומה, ששימשה כעוזרת בבית משפחתו. אמה של בלומה הייתה אמורה להינשא לאביו של הירשל ברוך-מאיר, אך הוא ביטל את האירוסין ונשא את צירל, אמו של הירשל, במקומה. צירל לא הייתה מרוצה מבחירת בנה בבלומה ופעלה ביחד עם בעלה על מנת לשדך אותו למינה צימליך, בת למשפחה אמידה מן הכפר. משראתה בלומה את המתרחש, עזבה את בית הורוביץ לעבודה אחת ואילו הירשל נישא למינה. אך נפשו של הירשל לא נחה ובלילות מצא עצמו משוטט לקצה העיירה אל מול בית תרצה ועקביה מזל, המקום בו דרה בלומה. מצבו הוביל אותו עד כדי שיגעון. באחד הבקרים הוא יצא מבית המדרש והלך אל היער שם הוא נשכב על הארץ וכמו תרגול קרא "גע גע גע". לעת ערב מצאה אותו המשפחה ולאחר מכן נשלח לבית מרפא בהמברג, שם טיפל בו ד"ר לנגוס. בזמן זה ילדה מינה את בנם הבכור משולם, והירשל פגש אותו לראשונה עם שובו מבית המרפא. הירשל ומינה המשיכו לחיות

⁴¹ דב לנדאו, *מסגנון למשמעות בסיפורי ש"י עגנון*, תל אביב: עקד, 1998. מחקרו של לנדאו על הדיאלוג, השתיקה, מימיקות וכדומה נוגע בתחומי מחקרי ואדון בו בהמשך.

⁴² לאור, *חיי עגנון*, 273.

⁴³ מכתב לסדן מראשית אוקטובר 1935, *האוניברסיטה*, 25, אביב 1981, 29. מצוטט אצל: לאור, שם, 276.

יחד, הביאו לעולם ילד שני ואת משולם שלחו לגור אצל הוריה בכפר. על אודות בלומה איננו יודעים אך המספר רומז לנו כי עוד נשמע על קורותיה. "אלקים בשמיים יודע אימתו".⁴⁴

מראשית פרסומו זכה סיפור פשוט להתייחסות של הביקורת וחוקרים שונים עסקו בו מנקודות מבט שונות. עדות לאהדה שבה נתקבל ניתן למצוא במכתב התודה ששלח לחובר אל עגנון ובו כתב: "פתחתי בקריאת הסיפור הפשוט ולא יכולתי להפסיק עד שסיימתו, ונהפך לי יום השבת ליום חג ארוך. תודה רבה לך! הגדלת לעשות עם ספרותנו!"⁴⁵

דב סדן היה הראשון להגיב על הרומן ברשימה שהתפרסמה סמוך לצאתו לאור ובו עמד על כפל המשמעות המצוי לדעתו ביצירה, פירוש פסיכולוגיסטי להתנהגותו של הירשל מחד ופירוש של גזירת גורל מאידך.⁴⁶ ברוך קורצווייל לעומתו ראה ברומן "דוגמה לתפיסה חדשה של הסיפור החברתי"⁴⁷ ונתן את העיקר בבעיית הדורות שבה יש ניסיון (כושל) של האינדיבידואל למרוד בחוקים שכופה עליו החברה. בדומה לסדן, משייך קורצווייל את בעיית הדורות אל סוגיית הגורל, לפיה הירשל היה אמור לתקן את מעשי אביו, שביטל את אירוסיו למירל, אמה של בלומה, וזאת בדומה לתרצה מזל שמרדה בחברה ונישאה לאהוב נעוריה של אמה, שאף מופיעה כדמות ברומן. סדן וקורצווייל בחנו את סיפור פשוט כחלק ממכלול יצירת עגנון,⁴⁸ שייצגה לדעתם את השילוב בין חיי הקהילה היהודיים-מסורתיים לבין העולם היהודי המודרני. לטענתם, דווקא המרחק של עגנון מעולם היהדות אפשר לו לזהות את השברים והסדקים בתוכו ולהביע זאת בכתבתו.⁴⁹ הם ראו בסיפור פשוט שלב בתהליך התמורה שבו מעמד הביניים היהודי כבר אינו משתייך לרצף האמונה מחד, אך עדיין לא נכנס באופן ממשי לחיים המודרניים מאידך.⁵⁰ מבקרי שנות החמישים והשישים לא חתרו תחת הפרשנות של הדור הקודם, אך התמקדו בפן המבני והתמטי של הרומן.

גרשון שקד בחן את דרכי התזמור של היצירה ואת היחס שבין המוטיבים ה"נובליסטיים", כמו המבנה החברתי ומלחמת הדורות המגלים את פני החברה, למוטיבים ה"רומאנטיים", הלוקחים מן הדמיון וחושפים את סתירותיה וניגודיה.⁵¹ בפרט עסק שקד במוטיב האכילה ובמוטיב השינה ברומן

⁴⁴ עגנון, סיפור פשוט, 195.

⁴⁵ לחובר, מכתב מיום 10.10.1935, ארכיון לחובר. מצוטט אצל: לאור, חיי עגנון, 272.

⁴⁶ דב סדן, "מבית לפשטות", מבעד לפשטות, עורכים: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 9-12.

⁴⁷ ברוך קורצווייל, "בעיית הדורות בסיפורי עגנון", מבעד לפשטות, עורכים: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, 13.

⁴⁸ דן מירון, "הרופא זקוק לרפואה", הרופא המדומה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, 165.

⁴⁹ סדן, "עם ארבעת כרכיו הראשונים", 105-116; קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, 201-205.

⁵⁰ מירון, "הרופא המדומה", 165.

⁵¹ גרשון שקד, "בת המלך וסעודת האם", מבעד לפשטות, עורכים: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 28-29.

ומראה כיצד אלה חושפים את המתח שבין הגלוי לסמוי, ואת השלבים השונים בעלילה שמעידים לדבריו על התפתחות דמותו של הירשל. סצנת ההשתגעויות היא שיאו של הרומן שלאחריו העלילה "יורדת" עד אשר "הירשל חוזר לביתו ומוצא את מקומו בחברה, מאחר ששוב אינו תובע לו מקום אחר.⁵² עוד טען שקד כי "בין כה ובין כה, אם אין אתה נכנס בסיפור זה לפני ולפנים ואינך חושף את קשרי המוטיבים ויחסי התבניות, הרי מתגלה לך עלילה שגרתית במתכונת 'רומן שפחות' והמלודרמה הסנטימנטלית."⁵³

בשנות השמונים גדל העיסוק ברומן מנקודת מבט פסיכולוגיסטית. א.ב. יהושע עסק בו תוך התמקדות בעלילה ובעיקר בשיגעון של הירשל כנקודת השיא, שמובילה להתרה.⁵⁴ הוא ראה את השיגעון כשיא של תהפוכה רגשית, וזאת בניגוד למלכה שקד שהעלתה את הסברה כי הירשל כלל לא היה משוגע, ונתנה ארבעה צידוקים אפשריים להתנהגותו, כגון השחרור מעול הצבא וכן הלאה.⁵⁵ לעומת כל אלה שראו ברומן סיפור אהבה מוחמץ בין הירשל ובלומה, טען עמוס עוז, כי למעשה מינה היא האישה האמיתית המיועדת להירשל ולא בלומה, והמהלך שהוא עובר כרוך בהשתחררות מידה השולטת של צירל (ובתוך כך גם מבלומה שמייצגת אהבה אימהית ולא אהבת אישה) וחיבור עם מינה, המייצגת את אהבת האישה והארוטיקה.⁵⁶

דן מירון טען כי הפשטות שיצר עגנון בסיפור פשוט אינה מבחינת התוכן הנפשי וההגותי של הסיפור, "אלא מבחינת הזיקה שיצר בין תכנים אלה לבין תודעתם של קוראיו – זיקה ישירה, אמיצה, מיידית, מחייבת רגשית. זיקה זו מסתמכת על כלל אמצעי הסיפור המשמשים בסיפור פשוט, וכולם נועדו להעניק לקורא חוויה של קשר ישיר עם הגיבורים וחייהם: 'ה'מציאותיות' האיתנה של הרפרזנטציה הסיפורית הריאליסטית, המעלה בקורא תחושה ברורה, שהוא בא במגע עם בני אדם ממש, עם גורלות חיים, ולא עם קונסטרוקציות ספרותיות או רצפים טקסטואליים."⁵⁷

לעומת הפרשנויות הפסיכולוגיסטיות המקובלות טוען מירון כי "בסיפור פשוט נושא החיקוי הוא ה'מיתוס' האריסטוטלי, דהיינו, העלילה וה'פעולה'. לא נפש הגיבור ותכונותיו כשלעצמן הן כאן

⁵² שקד, שם, 54.

⁵³ שקד, אמנות הסיפור של עגנון, 199.

⁵⁴ אברהם ב. יהושע, "נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה", מבעד לפשטות, עורכים: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, 132-114.

⁵⁵ מלכה שקד, "האם הירשל היה משוגע?", מבעד לפשטות, עורכים: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, 113-81.

⁵⁶ עמוס עוז, "מים גנובים ולחם סתרים", שתיקת השמיים: עגנון משתומם על אלוהים, ירושלים: כתר, 1993, 39-72.

⁵⁷ מירון, "הרופא זקוק לרפואה", 161.

העיקר, אלא יחסי הגומלין בין לבין העולם שבתוכו הגיבור חי, כלומר, הצורה בה "מתנהג" הגיבור כלפי עצמו וכלפי זולתו.⁵⁸ מירון בוחן את דמותו של ד"ר לנגזם, הפסיכיאטר שמטפל בהירשל בבית המרפא, על מנת להראות את תפקודו הכפול: האחד, להביא את העלילה לכדי התרה, ושנית, הוא מייחס את דמותו של לנגזם לעגנון האמן וטוען כי באמצעותו חתם עגנון פרק יצירה אחד בחייו ופתח את השער לפרק יצירה חדש.

אני מסכימה עם מירון כי בסיפור עיקר העניין הוא הפעולה, ויחסי הגומלין בין הדמויות. יתרה מזאת, אני סבורה כי עגנון אינו מאפשר לקורא קתרזיס, אלא יוצר במכוון תחושה רב משמעית שכופה על הקורא לחשוב על מה שקרא בתחושה של חוסר נוחות. מירון טוען כי "קרוב כאן עגנון מאד לניפוך המערכת של הקתרזיס, ובצורה זו להעמדת הסיפור כולו לא כטרגדיה אלא כמחזה אבסורד".⁵⁹ מירון משתמש בטרמינולוגיה הלקוחה מעולם התיאטרון, ולדעתי אין זה מקרי. הרומן, העוסק בפעולות ויחסי גומלין בין הדמויות, מונע מקוראיו תחושה של סוף קתרטי ושחרור לכל אורכו, ובתמונה האחרונה בפרט. בעבודתי, ברצוני להציע קריאה שתבחן את סיפור פשוט לאור המודל התיאטרוני-תיאטרוני של ברטולט ברכט. קריאה זו מטרתה להאיר על הרומן מבחינה תמטית ומבנית כאחד, ותאפשר לעסוק בו מחוץ למודל הפסיכולוגיסטי המוכר. בהמשך ובהתאמה לתפיסתו ההיסטורית של ברכט, אבקש לבדוק איזה אפקט מייצר הרומן מבחינה אידיאולוגית אצל הקורא. בקריאה זאת יתגלה כי עגנון, בלשונו ובסגנונו, לא רק מייצר קריאה פסיכולוגיסטית, אלא בה-בעת גם חותר תחתיה, על ידי הפרעות בתוך הטקסט עצמו, ובכך מייצר אפקט של ניכור אליבא דברכט, כלומר, יצירה שמזכירה שוב ושוב לקוראה שהיא יצירה, שאינה העולם, ומבקשת מהקורא לשאול שאלות על עולמו שלו.

1.5 פואטיקה של ניכור

בתחילת הרומן אנו מתוודעים לסיפורם של הוריה של בלומה, מירל וחיים נאכט. חיים נאכט הוא מורה ואיש רוח שירד מנכסיו ובגלל שלא הסכים לקנות את מקומו בחברה (על ידי שוחד) לא באו אליו תלמידים והוא נותר ללא עבודה וללא יכולת לפרנס את אשתו ובתו. נחמתו הייתה בספרים: "יודע אני בתי שאיני מנחיל לך עושר ונכסים, אבל אני מלמדך לקרוא בספרים, בזמן שעולמו של אדם

⁵⁸ מירון, שם, 164.

⁵⁹ מירון, שם, 234. שאלת הקתרזיס בסוף הרומן היא משמעותית ואתיחס אליה בהרחבה בפרק הרביעי.

חשוך בעדו קורא בספר ורואה עולם אחר.⁶⁰ חיים נאכט מציג לפנינו תפיסה מעט רומנטית של קריאה בספרים וייצוג האמנות בכלל. לעומתו, בלומה אוהבת לקרוא אך אינה נסחפת ברגשות אחר הדמויות. בעוד חיים נאכט היה צוחק ובוכה ונשאב לעולמן של הדמויות וצרותיהן, היה מתפלל על בלומה שאינה מזילה דמעה.

”מה תשובה היתה בלומה משיבה לאביה בשעה שהיה אביה מרצה לפניו צרתו של זה. אמרה לו, אבא מפני מה עשה זה כך, אילו היה עושה אחרת היה ממלט עצמו מצרתו.”⁶¹

בתשובתה מציגה בלומה עמדה ביקורתית כלפי מעשה הקריאה, עמדה שקוראת למחשבה ולאקטיביות של פעולה וחותרת תחת הגישה של גזירת הגורל. בלומה מאמינה באפשרות לשינוי. בשונה מאביה, שהיה מזדהה באופן מוחלט עם הדמויות אליהן היה נחשף בזמן הקריאה, נוקטת בלומה בגישה מרוחקת ורציונאלית שמבקשת לבדוק את מידת האחריות של האדם על מעשיו ואת היכולת שלו לבחור על מנת להוציא עצמו מצרתו. קריאה זו מבקשת לדעתי להתנגד הן לגזירת הגורל התיאולוגית והן לגזירות החברתיות כפי שהן עולות מתוך הרומן, אך תוך הכרה בהן. בהמשך אדון גם בשאלה האם התנגדות זו מצויה ברומן כאפשרות קיימת, כאפשרות מדומיינת או כאפשרות שאינה קיימת כלל אלא בראשו של הקורא.

ניתן למצוא בגישתה של בלומה כקוראת דמיון רב לתפיסת האמנות של ברטולט ברכט וברצוני להציע קריאה שתבקש לבחון את הרומן מתוך עמדה זו, עמדה מרוחקת – מנוכרת בלשונו של ברכט – שרואה את הרגעים בהם היה ניתן לעשות כך ולא אחרת ומבקשת להסתכל עליהם באופן ביקורתי. הדמות היא סך כל פעולותיה⁶² ופעולותיה הן תוצר של כל אותם רגעי הכרעה. קריאה זו תבקש **לבצע** את הרומן, כלומר, לזהות את הפעולות שבו ולהראות כי גם דרכי העיצוב והסיפור משרתים את הפעולות ומשמישים על מנת לבנות לנו סוג מסוים של תפאורה שעל רקעה פועלות הדמויות. לשם כך, מבחינה תיאורטית, אשען על עקרונות התיאטרון ומשנתו של ברטולט ברכט באופן ספציפי, כיוון שלדעתי, סוג זה של משנה תיאטרונית עולה בקנה אחד עם אופן ההתרחשות בסיפור פשוט, עיצוב הלשון, הדמויות ודרכי הסיפור.

⁶⁰ עגנון, סיפור פשוט, 19.

⁶¹ עגנון, שם, 19.

⁶² משנתו של יוסי יזרעאלי ידועה בקרב אנשי וחוקרי תיאטרון אך היא לא הועלתה על ידו בכתב. המידע לקוח מתוך סדרת הרצאות שיזרעאלי נתן בתיאטרון תמונע בתל אביב, ומעבודת המאסטר של לילך דקל-אבנרי, אשר עבדה איתו מספר שנים ואף כתבה את העבודה בהנחייתו. ראו: לילך דקל-אבנרי, *הווה אוטונומי דחוס*, בהדרכת גד קינר ויוסי יזרעאלי, תל אביב: חמו"ל, 2003, 4-16.

1.5.1 יצירתו של הצופה האקטיבי: התיאטרון האפי של ברכט

מרווין קרלסון (Marvin Carlson) טען כי מטרת התיאטרון האפי של ברכט היא לחנך את הקהל ולחשוף את הסתירות הפנימיות החבויות בתוך החברה.⁶³ על מנת להתייחס לתיאטרון האפי של ברכט, עלינו להבין תחילה את הסביבה שבה הוא נוצר, הן מבחינה חברתית-היסטורית והן מבחינה פואטית-תיאטרונית. בהיותו מרקסיסט, הושפע ברכט רבות מהתיאטרון הפוליטי של פיסקאטור ומבחינה פואטית מצא עניין רב בתיאטרון היפני. במידה רבה עבודתו התנגדה לתיאטרון הריאליסטי ששלט בשנים ההן. כיום, בבואנו לשרטט את מפת התיאטרון של המאה בעשרים רבים החוקרים שמציבים על הסקאלה את ברכט והתיאטרון האפי מצידה האחד ואת קונסטנטין סטניסלבסקי והתיאטרון הריאליסטי מצידה השני.

התיאטרון הריאליסטי נוסח סטניסלבסקי ביקש לחקות את המציאות. מבחינה בימתית, התפאורה על פי רוב הייתה סלון המעמד הבורגני וההתרחשות הייתה במסגרת החלל הזה. אנדריי אנטואן לדוגמה, מי שנחשב למבשר התיאטרון הנטורליסטי ומקים "התיאטרון החופשי" בפריז בתחילת המאה העשרים שנתן תוקף לתפקיד הבימאי, ניסה לחקות את המציאות עד כדי כך שהיה ממלא את השידה שעל הבמה בחפצים, אף על פי שלא היה להם שימוש בהצגה, וזאת על מנת לתת לשחקן את ההרגשה שהוא נמצא בסלון "אמיתי" ולא בייצוג של סלון.⁶⁴ בהמשך לגישה זו, פיתח סטניסלבסקי את שיטת המשחק שלו המבוססת על "זיכרון רגשי" שביקשה לייצר רצף של הזדהות. על מנת שהשחקן יוכל לשחק עצב, עליו לחלץ את העצב מתוך חוויותיו האישיות כאדם. על ידי הזיכרון, השחקן יחוש עצב "אמיתי", ויוכל להראות זאת באופן אותנטי לקהל, וייצור אצלו הזדהות. במילים אחרות, סטניסלבסקי ביקש לייצר אצל הקהל את אותה התגובה שאנו רואים אצל אביה של בלומה באקט הקריאה, כשהוא מרגיש את רגשות הדמויות כאילו היו שלו. צוחק, בוכה ומתרגש בהתאם למהלך הרגשי על פיו הוא מובל.⁶⁵

בשונה מהתיאטרון הריאליסטי/נטורליסטי נוסח סטניסלבסקי שביקש, כאמור, לייצר הזדהות אצל קהל הצופים, התיאטרון האפי נוסח ברכט ביקש לחתור תחת ההזדהות ולפנות אל ההיגיון במקום אל הרגש. ההזדהות עם הדמות, טען ברכט, לא מאפשרת לצופה לחשוב על מה שראה באופן ביקורתי

Marvin Carlson, *Theories on the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*,⁶³ Ithaca: Cornell University Press, 1993, 384-392.

Andre Antoine, "Behind the Fourth Wall," Trans. Joseph M. Bernstein, *Directors on Directing*, Ed. Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1963, 89-102.

Carlson, *Theories on the Theatre*, 376-380.⁶⁵

כי הוא שבוי בתוך הרגש. בדומה לביקורת של בלומה על אביה, הביקורת של ברכט על הצופה נוסח סטניסלבסקי היא שאין לו מרחק מהסיטואציה ועל כן הוא שבוי בקונספציה שהדרך המוצגת לפניו היא הדרך היחידה שבה חייבים לנהוג. היעדר המרחק הרגשי אינו מאפשר להוביל לשינוי. מטרתו של ברכט הייתה לייצר קהל ביקורתי שחושב בכוחות עצמו לא רק על מה שראה בהצגה, אלא גם על המתרחש בחייו שלו מבחינה פוליטית וחברתית. בהיותו מרקסיסט, קיווה לחנך את קהל הצופים למהפכה פוליטית ולעשייה חברתית שתוביל שינוי. לפי ברכט, התיאטרון האפי אינו תיאטרון שבורח מן המציאות או מתעלם ממנה, אלא בדיוק להיפך: מטרתו לייצג את המציאות מבלי להשלות שאכן מדובר בה, כדי להעביר מסר של שינוי שיתרחש במציאות עצמה לאחר רדת המסך.

על מנת לחתור תחת ההזדהות של הצופה, משתמש התיאטרון האפי באמצעים אמנותיים שונים שמדגישים את המלאכותיות של מעשה האמנות. אמצעים כגון מוסיקה, שלטים, שילוב מדיומלי של הקרנת סרטים ופרגמנטים נועדו להפריע את תפיסת "הקיר הרביעי", להפריע לאירוע התיאטרוני עצמו כדי שהקהל לא יישאב לתוך המתרחש מבחינה רגשית ויהיה מסוגל לצפות בהצגה באופן ביקורתי ולהסיק דרכה מסקנות על החיים. הדגשת התיאטרוניות, כלומר, המלאכותיות של מלאכת התיאטרון ופעולת הייצוג, היא זו שמזכירה לצופה שוב ושוב בזמן צפייתו בהצגה שהוא צופה בהצגה ולא במציאות ושמה שהוא רואה לפניו זה ייצוג של המציאות. בתזכורת המתמדת שאנו צופים בהצגה מאפשר ברכט את ההפרדה בין המציאות להצגה, ומייצר חשיבה ביקורתית נטולת קתרזיס והזדהות שלדעתו מעוותת את הקהל. ברכט אינו רוצה לחקות את המציאות כיוון שלדעתו באופן זה המציאות עצמה נשכחת. ייצוג המציאות, בשונה מחיקויה, לא נותן לנו לשכוח ולו לרגע, שיש מציאות, ובעצם, עליה אנחנו מדברים כשאנחנו צופים בהצגה.

ברכט ביקש לייצר, הן ביחסים שבין הקהל לבמה והן ביחסים שבין השחקן לדמות, אפקט של ניכור. למה הכוונה? כפי שכבר טענו ג'ון וילט, סוזן בנט (Susan Bennett) ואחרים, השימוש במושג הניכור יכול להיות מטעה.⁶⁶ ברכט לא השתמש במושג "ניכור" במובנו היומיומי של חוסר אכפתיות, אדישות או אטימות, אלא בדיוק להיפך: הוא משתמש במושג הניכור כמנוגד למושג ההזדהות, שכן ההזדהות, לדידו של ברכט מובילה לצופה פאסיבי, מדושן מעצמו. הניכור הוא כלי אמנותי שבאמצעותו ייוולד הצופה הברכטיאני: צופה אקטיבי ורציונאלי, שמשמש בשכלו על מנת להבין את החיים כמציאות

⁶⁶ A commentary by John Willet, in: Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, Edited and Translated by John Willet, New York: Hill and Wang, 1966, 16-17; Susan Bennett, *Theatre Audiences*, London: Routledge, 1997, 28-30; and others.

היסטורית ולתקנם בהתאם.⁶⁷ אם נשתמש במושגיו של רולאן בארת,⁶⁸ ההזדהות והקתרזיס של התיאטרון הריאליסטי והטרגדיה האריסטוטלית ייצרו טקסט של הנאה בעוד ברכט ביקש ליצור טקסט של עונג, שידרוש מהצופה צפייה אקטיבית שתטיל ספק בעמדותיו ובתפיסת עולמו ולא תאפשר לו להתרווח בכיסאו, ולהישאב בהנאה לעלילה שתאשר לו את מה שהוא כבר יודע על העולם. לפי בארת, קריאה של עונג היא קריאה פיסית, מערערת, גופנית כמעט, שבה הקורא חודר אל תוך הטקסט וכותב אותו מחדש.

חשוב להבהיר כי אפקט הניכור של ברכט אין פירושו חוסר אמפטיה, אלא הוא נע בין הרגש לבין הריחוק האסתטי.⁶⁹ בעבודתי, ברצוני לחבר בין תפיסתו של ברכט לתפיסתו של בארת ולהציע קריאה "מנוכרת" מצד אחד, כזו ששומרת על מרחק ביקורתי כדי להוביל לשינוי, אך שקוראת לו לחדור אל תוך הטקסט ולכתוב אותו מחדש מצד שני, ובכך מקשרת אותו אל המתרחש בטקסט מבחינה רגשית, אך שומרת עליו אקטיבי. אצל בארת קריאה של עונג אינה מחייבת שינוי אישי או חברתי. החיבור בין שתי התיאוריות הללו מייצר קורא ביקורתי, שגם מרגיש וגם חושב והכל למען שינוי. יתרה מזו, למרות שברכט חתר לצפייה רציונאלית גרידא, קיים ביצירתו מתח בין הרציונאלי לרגשי. קיומו של מתח זה בין הניכור של דרכי הסיפר וההזדהות עם פעולות הדמויות ותחושותיהן, הן אצל ברכט והן אצל עגנון, הוא חלק ממה שמבנה את היצירה כזו המבקשת לחשוף את הסדקים הקיימים בחברה ואת האחריות האישית של האדם הצופה/קורא בה.

התיאטרון הריאליסטי של תחילת המאה העשרים ביקש לעצב את הבמה באופן שיחקה את המציאות. על פי רוב, במה זו התמקדה בסלון המשפחה הבורגנית שהיוותה כר פורה לדרמה הפסיכולוגיסטית כדוגמת מחזותיהם של צ'כוב, איבסן ואחרים. האתוס של תיאטרון זה היה לחקות את המציאות מבחינה בימתית באופן אמין ו"אמיתי", וזאת בשונה מהפומפוזיות והמלודרמה שאפיינה את התיאטרון של המאה ה-19, הן מבחינה אסתטית (תפאורה מצויירת) והן מבחינת שיטת המשחק מלאת הפאתוס והרגשות המוקצנים. מלבד עיצוב הסלון כאילו היה זה בית, נעשו גם ניסיונות קיצוניים יותר כמו זה של אנדריי אנטואן שהוזכר לעיל, שאחת מהצגותיו עיצב את הבמה כאיטליז והשתמש בגושי בשר אמיתיים שהעלו ריח של ריקבון לאחר כשעתיים בהצגה שארכה כשלוש שעות וחצי. הקהל ברח מן האולם וההצגה הייתה כישלון חרוץ.

⁶⁷ Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Translated by Anna Bostock, London: NLB, 1973, 18.

⁶⁸ Barthes, *The Pleasure of the Text*, 14.

⁶⁹ אברהם עוז, *התיאטרון הפוליטי*, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן, 1999, 250-251; Bennett, *Theatre Audiences*, 28-29.

ברכט ביקר את עיצוב הבמה של התיאטרון הריאליסטי על שאינו עושה שימוש בסמלים אקספרסיוניסטיים שמביעים רעיונות. בשונה מהתיאטרון הריאליסטי, ביקש ברכט בתיאטרון האפי לבנות במה שתעסוק בייצוג ולא בחיקוי. בבסיס תפיסת החלל הברכטיאנית עומד הרעיון שהבמה אינה מייצרת רקע להתרחשות או מסגרת של תפאורה כלשהי, אלא חלל שבו 'אנשים' חווים משהו. הבמה צריכה להיות גמישה לשינויים ולהיות מעוצבת באופן שייתן עוד רובד לסיפור וישרת אותו, כיוון שכל מה שאינו משרת את הנרטיב, פוגע בו. התפאורה אינה צריכה לחקות את המציאות, אלא לנקוט עמדה כלפיה ולייצג את המציאות ההיסטורית כפי שהיא עולה מהנרטיב של המחזה.⁷⁰ על כל אביזר או פרט תפאורה שנמצא על הבמה לשרת את ההתרחשות ולכל פרט יש חשיבות באופן שבו הוא משנה את ההתנהגות של הדמות. התפאורה אינה צריכה להיות מלאה אלא לטמון ייצוגים שמפנים אל המציאות ובו-בעת מזכירים לצופה שהוא מצוי בתיאטרון:

"It's more important nowadays for the set to tell the spectator he's in the theatre than to tell him he's in, say, Aulis [...] If the set represents a town it must look like a town that has been built to last precisely two hours. One must conjure up the reality of time. Everything must be provisional yet polite. A place need only have the credibility of a place glimpsed in a dream."⁷¹

התפאורה, אם כן, היא תפאורה מסומנת. אין צורך להראות סלון על פרטיו כדי להבין שמדובר בבית או המון אדם כדי להבהיר שמדובר בציבור. כך לדוגמה במחזה *אדם הוא אדם* מאת ובבימויו של ברכט, השחקן עצמו משמש ככלי של ייצוג. במחזה זה גאלי-גיי, הגיבור, מתגייס לצבא, אך מבחינה בימתית אין אנו רואים צבא שלם אלא שלושה חיילים בלבד ומהדיאלוגים ורצף הטקסט, אנו מבינים כי אין בעולם בדיוני זה שלושה חיילים בלבד, אלא הם חלק (ומייצגים) מצבא שלם.⁷²

⁷⁰ Brecht, *Brecht on Theater*, 231-232.

⁷¹ Brecht, *Ibid*, 233.

⁷² ברטולט ברכט, *אדם הוא אדם*, תרגום: אמנון אחי-נעמי, רמת גן: מרכז ישראלי לדרמה ליד "בית צבי", בית הספר לאמנויות הבמה והקולנוע, 1988.

1.5.2 הצופה האקטיבי כקורא ביקורתי

חוקרים שונים עמדו על הקשר שבין ויקטור שקלובסקי ומושג ההזרה⁷³ לברכט ומושג הניכור.⁷⁴ שהייתו של ברכט ברוסיה בתחילת המאה נותנת בסיס למסקנה כי הכיר את עבודתו של שקלובסקי ואת ההזרה הפואטית שלו. ברכט גם הוא מבקש לעשות הזרה ביצירתו, לחבר אלמנטים שונים בדרך של מונטאז' לכדי משמעות חדשה, תוך כדי שמירה על המאפיינים של כל אלמנט בפני עצמו. אך אצל ברכט האסתטי הוא תמיד לשירות הפוליטי, וההזרה או במילותיו, הניכור, הוא על מנת לא ליפול שבי ביופי הפואטי אלא להבין את משמעותו האידיאולוגית והפוליטית ולעורר את הצופה לעשות שינוי במציאות.

לפי ברכט, כוחו של התיאטרון הוא בכוח הייצוג שלו ובכך שהוא מחייב שימוש בדמיון. השימוש בתפאורה, באביזרים ובבמה ריקה וגמישה לשינויים מזכירה לצופה שהוא בתיאטרון ושמה שהוא צופה בו אינו המציאות, אלא יצירת אמנות שאומרת משהו על המציאות. הבמה המסומנת אם כן, היא במה אקספרסיבית שמספרת לצופה סיפור התומך ומשלים את ההתרחשות שקורית בתוכה. היחס של ברכט אל המציאות וייצוגה הוא יחס אקטיבי:

"Just to copy reality isn't enough; reality needs not only to be recognized
but also to be understood."⁷⁵

בהתאמה, עיצוב הבמה צריך לייצר יחס (attitude) כלפי המציאות. השימוש בשלטים, בשירים, במסכים ובהקרנות מייצרים את מה שברכט מכנה "literarization of the theater".⁷⁶ בכך חותר ברכט תחת הגישה המסורתית הגורסת כי על הבמה להיות רקע להתרחשות המצויה כולה בדיאלוג בתוך הווה אוטונומי דחוס שתנועתו קדימה, ומבקש לפתוח צוהר לתקשורת חדשה עם הקהל באמצעים שנכנה אותם "תיאוריים", שמטרתם לדבר עם הקהל על מה שהוא רואה ולא רק למסור

Victor Shklovsky, "Art as Technique", *Modern Criticism and Theory*, Ed. David Lodge, London: Longman, 1988. 15-30.

⁷⁴ על הקשר וההשפעה בין שני המושגים ראו: אברהם עוז, התיאטרון הפוליטי, 250-251; Carlson, *Theories on the Theatre*, 386; Eli Rozik, "Defamiliarization in Theatre: A Rhetorical Device," *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, Ed. Gad Kaynar and Linda Ben-Zvi, Tel Aviv: Yolanda and David Kats Faculty of the Arts, Tel Aviv University, 2005, 69-82.

⁷⁵ Brecht, *Brecht on Theatre*, 233 (footnote)

⁷⁶ Brecht, *Ibid*, 43-47.

את ההתרחשות באמצעים דיאלוגיים או חזותיים.⁷⁷ אמצעים אלה לדעתי הם ספרותיים במהותם, בכך שהם מעוניינים לנוע בין דרכי מסירה שונות, ולאתגר את אמצעי הסיפור של התיאטרון.

מאחר שהתיאטרון במהותו, אליבא דברכט, הוא אמצעי של בידור ומטרתו הראשונה היא הנאה,⁷⁸ אמצעים אלה מטרתם להתנגד לטבעו של התיאטרון ולעורר את הצופה (שנהנה שגם נהנה מן ההצגה) למחשבה אקטיבית ולביקורתיות כלפי מה שהוא רואה מולו וכלפי המציאות עצמה. מטרת התיאטרון האפי היא לחנך את הקהל באמצעות ההנאה ולשם כך עליו לגייס לא רק את הדיאלוג, אלא את שלל האמצעים הטקסטואליים והבימתיים העומדים לפניו על מנת להפריע לרצף הדרמה. במילים אחרות, ברכט מבקש "לדבר את" (הגדה) באמצעות הדיאלוג ו"לדבר על" (הראייה) באמצעות עיצוב הבמה ושלל האמצעים שחלקם צוינו לעיל.⁷⁹ היחסים בין השניים מייצרים צופה/קורא אקטיבי.

בעבודתי ברצוני לבחון איזה סוג של "במת סיפור" מייצר עגנון. לשם כך אבקש לשרטט שני צירים: האחד הוא הציר הדרמטי-עלילתי, אשר באמצעותו מתקדם מהלך הסיפור, ואילו השני הוא הציר האפי-ספרותי המפריע את התרחשות העלילה באמצעי הסיפור השונים ובכך מייצר רובד נוסף של תקשורת עם הקורא. שני צירים אלה מאפשרים לזהות את שתי השכבות ממנו מורכב הרומן: השכבה הראשונה היא זו הריאליסטית, הבנויה מאותה "עלילת משרתות". אין ספק, כפי שטענו שקד, קורצווייל, סדן, לאור ואחרים כי הריאליזם הוא התשתית עליה בנוי סיפור פשוט, דבר אשר מאפשר לנו לזהות את העולם בו מתקיים הסיפור, להתקרב ולהזדהות כיוון שהוא מציג בפנינו עולם מוכר ובטוח.⁸⁰ עם זאת, קיימת ברומן שכבה נוספת והיא השכבה האפית, במובן הברכטיאני, שדרכה מייצר עגנון "הפרעות" לטקסט, מתקשר עם הקורא, וקורא לו לקריאה אקטיבית. האפי מייצר דיאלוג ושבירה של המוכר, שבירה של תפיסת "הקיר הרביעי" של הריאליזם, בו הקורא הוא צופה

⁷⁷ Brecht, Ibid, 43-44.

⁷⁸ Brecht, Ibid, 180.

⁷⁹ על מושגי ה"הגדה" וה"הראייה" ראו: שלומית רמון-קנין, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, תרגום: חנה הרציג, תל אביב: פועלים, 1984, 103-111.

⁸⁰ חשובה בהקשר זה עבודתה של יפעת הכט אשר טוענת כי ברומן האבות והבנים הדימוי המצטבר בתהליך הקריאה הוא של מרחב דמיוני בימת תיאטרון. מרחב בימתי זה, הכולל בעיקרו את הבית ואת החדר מייצר לדעתה תחושה של ביטחון, הקשורה למאפייני ספרות ההשכלה. הדבר חשוב לענייננו כיוון שבתפיסת החלל הריאליסטית ישנה תחושה של ביטחון, של מוכרות שמאפשרת לקורא את הביטחון לשבת בחושך ו"לצפות" במה שמתרחש מולו (ראו: הכט, הבניית המרחב בתהליך הקריאה, 9, 63-142). הביקורת של ברכט על סוג כזה של יחסי במה-צופה היא הפסיביות של הצופה. עגנון לדעתי, בדומה לברכט, משתמש בתשתית של הסיפור הריאליסטי על מנת לאפשר קשר והזדהות, אך בה בעת הוא שובר זאת על ידי שימוש בציר האפי הפונה אל הקורא ומפריע לרצף הטקסט עצמו.

היושב ומביט במתרחש כמו מחור הצצה. כאמור, "במת הסיפור" של עגנון דומה מבחינה תיאורטית לבמה האפית של ברכט, בה יש הדגשה של אמצעי הייצוג על מנת לייצר קורא או צופה אקטיבי. בהדגשת המלאכותיות של מעשה הכתיבה והדגשת אמצעי הסיפור מזכיר עגנון לקורא ללא הרף שהוא מצוי בתוך עלילה בדיונית אפשרית, ושעליו גם "לצפות" ביצירה וגם "לקרוא" אותה. **באקט הצפייה** יש הצטרפות אל מהלך העלילה שתנועתו קדימה ואילו **באקט הקריאה** יש משום התבוננות במהלך זה ויצירת מרחק ביקורתי.⁸¹

אף על פי שמושג האפי של ברכט נשען על מקורות ספרותיים, הוא משתמש בו באופן שונה מהמקובל בשיח הספרותי, בפרט מבחינת הפונקציה שלו. בעוד האפי בספרות הוא אמצעי מסירה של תיאור על ידי מספר, אצל ברכט הוא משמש כאמצעי ספרותי אשר מפריע לרצף הדרמה, יוצר מונטאז', ובכך מוליד סוג חדש של תיאטרון שיש בו שכבות התייחסות שונות ורפלקסיה עצמית. רפלקסיה זו מאפשרת מימד ביקורתי על ידי יצירת מתח בין הציר הדרמטי לציר האפי-ספרותי.

ההתייחסות אל הרומן כאל "במת סיפור" והשימוש התיאורטי בתיאטרון האפי של ברכט אינה באה לטעון כי הרומן והתיאטרון הם זהים. ברכט שואב מהספרות את המונח "אפיקה", כיוון שהוא רואה ביצירת הציר האפי כגון: דמות של מספר, שלטים המתקשרים האופן כתוב עם הקהל, שירים, כניסה של אמצעים טכניים ופירוטכניים כאמצעי ייצוג ויזואליים וכדומה, כגורמים הקוטעים את הדרמה מחד, ומקיימים איתה דיאלוג מאידך. כשאנו חוזרים מברכת אל הספרות המושג "אפי" משנה את טבעו מזה העוסק בתיאורי או במבט חיצוני להתרחשות העלילתית, לכוזה הפריע את ההתרחשות הדרמטית. ה"ספרותיות", שאין להתעלם ממנה בבואנו לדבר על רומן, מקבלת בקריאה זו מימד אחד, כשהלשון, התיאורים, דמות המספר והדיבור, כולם הופכים להיות חלק מ"במת הסיפור", בין אם על ידי כניסתם לציר הדרמטי-עלילתי, או השתייכותם לציר האפי-ספרותי, שמקבל מימד ביצועי בשונה מהאפי-תיאורי. במובן זה, יש חזרה אל האפוס ההומרי, שהתחיל כסיפור מדובר, תיאטרון סיפור שפונה אל הקהל באופן ביצועי, ולא תיאורי. בבואנו לבחון כיצד באה לידי ביטוי "במת הסיפור" הברכטיאנית בסיפור פשוט האלמנטים הספרותיים, שיצאו מרשות האפיקה הספרותית אל תחום האפי התיאטרוני ושבים בקריאה זו אל הרומן, יוצאים מתחום ה"תיאור" ועוברים לתחום הפעולה, ומקיימים, דווקא בשל אופיים ה"ספרותי" קשר דיאלוגי עם הציר הדרמטי בדרכים שונות אותן אפרט בפרקים השונים.

⁸¹ מעניינת בהקשר זה אמירתו של ברכט ברשימותיו על אופרה בגרוש שכתב וביים כי קריאה של המחזה תאפשר ראייה ביקורתית יותר מאשר צפייה בהצגה לצופה/קורא המעוניין בכך. (Brecht, *Brecht on Theatre*, 43)

1.6 סיכום

בפרקים שיבואו ברצוני להתעכב על המתח שבין פעולת החיקוי לפעולת הייצוג מבחינת מעשה הכתיבה ועל המתח שבין הצופה הנסחף לקורא המתבונן והביקורתי במהלך אקט הקריאה. אם נשוב לסצנה שפתחנו עימה, מדובר בשתי הגישות שמציעים לנו חיים נאכט ובלומה: קריאה שמעוררת הזדהות לעומת קריאה שמבקשת שינוי, או לכל הפחות, להכיר בכך שאפשר היה גם אחרת. במונחים תיאטרוניים מדובר בשני סוגים של במות – הראשונה היא במה נוסח סטניסלבסקי, המבקשת לחקות את המציאות לפרט פרטים כדי לתת אשליה של מציאות, ואילו השנייה דומה לתיאטרון נוסח ברכט שמשתמש באלמנטים ריאליסטיים-עלילתיים על מנת לייצג את המציאות, לחתור תחת ההזדהות של הצופה ובכך להזכיר לו שהתיאטרון הוא תיאטרון והמציאות היא מציאות, ועליו להיות ביקורתי אל שניהם. בעבודתי, אבקש לברר איזה סוג של "במת סיפור" מייצר עגנון ואילו משמעויות נגזרות מכך, הן מבחינה ז'אנרית והן מבחינה תמטית.

בפרק הזה הבחנתי בין הקריאה הספרותית לקריאה הדרמטית והראיתי כי מטרתה של הקריאה הדרמטית היא לבדוק מהי הפעולה של הדמות, מה מניע אותה לפעול וכי הפעולה היא תמיד על האחר. במילים אחרות, הדמות פועלת במטרה להשפיע על האחר, והאחר חייב להגיב לה (כאשר גם חוסר תגובה זו תגובה). בכך, מובחן המניע הדרמטי מן המניע הפסיכולוגי, אשר מסייע בהבנת הדמות, אך לא בהכרח את ההשפעה שיש לפעולותיה של הדמות על הדמות שעומדת מולה. טכניקת הקריאה הדרמטית מניחה את קיומו של הקורא ולכן בתשתיתה מונחת תיאוריית "תגובת הקורא" בכלל, ומשנתו של רולאן בארת בפרט, אשר טען כי בתהליך הקריאה הקורא חודר אל תוך הטקסט וכותב אותו מחדש. בהתבסס על בארת, אבקש להראות כי בתהליך קריאה, הקורא חודר את תוך הטקסט ומדמיין אותו באופן ויזואלי.

בפרק הבא אעסוק בדימוי המרחב בסיפור פשוט כתשתית של "במת הסיפור" שעליה פועלות הדמויות, ואחליף את מושג המרחב הספרותי בחלל דרמטי. דרך כך, אדון בתהליך הוויזואליזציה של הקורא, וכיצד עיצוב החלל ותנועת הדמויות בו תורמים להיווצרות המתח הדרמטי ביצירה מחד, ומשתמשים באמצעים אפיים שמפריעים את הדרמה מאידך. מתח זה תורם ליצירת "במת סיפור" ברכטיאנית, שמטרתה לעורר בצופה הקורא את המתרחש תחושה של רחוק אסתטי – ניכור – אשר יעורר אותו לחשיבה ביקורתית.

לאחר הנחת התשתית המרחבית של "במת הסיפור" כחלל דרמטי, אבחן בפרק השלישי כיצד תורמת הקריאה הדרמטית לבחינת אחת השאלות המרכזיות ברומן, מי היא האישה המיועדת להירשל וכיצד

הבנת היצירה כ"במת סיפור" ברכטיאנית הבנויה כמונטאז' עוזר במענה על שאלה זו. במפגש בין תוכן לצורה, בין השאלה התמטית בדבר בחירתו של הירשל, לבין מבנה היצירה והמלאכותיות של מעשה הכתיבה, אראה כיצד הלשון מפריעה את הדרמה, ובכך יוצרת ריחוק ביקורתי של הקורא ממושא קריאתו. אנמק זאת על ידי בחינת סיפורי העיירה, דמותו של המספר, המוסיקליות של הלשון והמבנה הגראפי של הרומן המייצרים אפקט של ניכור. כאן יתברר המתח בין השכבה הריאליסטית ברומן לשכבה האפית, מתח המקיים את הדרמה מחד, ומפריע אותה מאידך.

בפרק הרביעי אבדוק כיצד פועל הדיבור בתוך הרומן ואדון בדיאלוג כמצב חירום דרמטי. דרך היחסים הדרמטיים בין הדיבור לשתיקה, בין טקסט לסב-טקסט והדיאלוגיות של הרומן, אראה כי למעשה, מוקד הרומן אינו באיזו אישה יבחר הירשל, אלא בשאלת הבחירה לכשעצמה, ובטרגיות של היעדר בחירתו. אראה כיצד הדבר בא לידי ביטוי בתמונה האחרונה של הרומן, בה משאיר אותנו עגנון ללא תחושה של שחרור, ומסיים ללא קתרזיס. סיום זה לטענתי מציג את הרומן כטרגדיה מודרנית שהטרגיות שלה נעוצה בחוסר יכולתו של האדם לבחור. יחד עם זאת, על ידי אמצעי הייצוג השונים המתקיימים ברומן כ"במת סיפור" ברכטיאנית מדגיש בפנינו עגנון שמדובר בעלילה אפשרית ולא בחיים עצמם, ובכך מאפשר לקורא את ההבנה שאת השינוי ואת הבחירה הוא יכול לעשות בחייו שלו.

פרק שני: ארגון החלל ואפיונו

*"Given a man in a room and he will sooner or later receive a visitor. A visitor will enter the room with intent [...] The man may leave with the visitor or he may leave alone. The visitor may leave alone or stay in the room alone when the man is gone. Or they may both stay together in the room, etc."*⁸²

Harold Pinter

2.1 מבוא

על מנת להבין איזה סוג של "במת סיפור" משרטט עגנון בסיפור פשוט, עלינו לבדוק תחילה את כיצד מעוצב המרחב הסיפורי כתשתית להתרחשות העלילה, ובאיזה אופן הוא תורם להעצמתה (או להפרעתה) של הדרמה. השאלה "כיצד מעוצב המרחב?" בתוך יצירה ספרותית היתה מקור למחקרים רבים. כפי שטוענת יפעת הכט, לשאלות על המקום בו נמצאים ואופני עיצוב המרחב ישנה השפעה על הבנה תרבותית, חברתית וכן הלאה.⁸³ בפרק זה, ברצוני להציע תפיסת מרחב שונה מזו המקובלת במחקר הספרות, והיא תפיסת המרחב הסיפורי כחלל דרמטי.

עבור פינטר החדר, הן כיחידה מרחבית והן כדימוי, מהווה חלל סגור שלו כניסה ויציאה, וכל תנועה של דמות מתוכו או אל תוכו משנה ומערערת על יחסי הכוחות של המצב הקיים. בהשאלת המחשבה התיאורטית של דימוי החדר כחלל הטומן בחובו מתח דרמטי ויחסי כוחות, שכניסת הזר מערערת או לכל הפחות מאתגרת אותם, ברצוני לבחון כיצד משפיעה הגעתה של בלומה, בהיותה "הזר", אל בית משפחת הורוביץ. בנוסף, אבדוק כיצד התנועה בחלל מאפיינת את הדמויות ותורמת לבניית יחסי הכוחות ביניהם. בדרך מחשבה זו, החלל מקבל על עצמו נוכחות אלסטית ומשתנה מחד, ותורם לאפיון הדמויות והיחסים ביניהן מאידך.

עולם התיאטרון תפקידו להמחיש את הטקסט הכתוב ולהראות כיצד הדברים מתרחשים באופן תלת מימדי. בקריאה דרמטית של מחזה הבימאי או המעצב מדמיינים בזמן הקריאה כיצד יש להעמיד את

⁸² לקוח מתוך תכנית ההצגה החדר, שהוצגה בשנת 1957 ב-Royal Court Theater. מצוטט אצל: Hanna Scolnicov, *Woman's Theatrical Space*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 127.

⁸³ הכט, *הבניית המרחב בתהליך הקריאה*, 6. על חשיבות המרחב במחקר הספרות ראו: צורן, *טקסט, עולם, מרחב*; יגאל שוורץ, *הידעת את הארץ שם הלימון פורח*, אור יהודה: דביר, 2007; ועוד.

ההצגה, וכיצד עליהם לעבוד בתוך הבמה המסוימת שעומדת לרשותם. עליהם לפענח כיצד מעוצב החלל באופן המשרת בדרך הטובה ביותר את ההתרחשות הדרמטית ומנהל דיאלוג עם הקהל. כשאנו מפעילים את פרקטיקת הקריאה הדרמטית על טקסט פרוזאי, איננו מדמיינים במה פיסית של חלל ארכיטקטוני מסוים, אלא מבקשים לפענח כיצד בנויה "במת הסיפור" שהטקסט משרטט והקורא בונה בתודעתו במהלך הקריאה. יתרה מזאת, בהשאלת מושג הבמה מבחינה תיאורטית נבקש לבחון מה מצוי בתוך שדה הראייה שלנו, כלומר, על "במת הסיפור". במה מטבעה היא בעלת גבולות מחד, אך ניחנה ביכולת להשתנות מאידך, בהתאם לעיצובה ולהתרחשות המצויה בתוכה. בדרך זו, מבחינה ויזואלית, אנו לא נעים פיסית ממקום למקום אלא המקום משתנה לנגד עינינו. אנו מתבוננים על אותו מרחב פיסית – במה ריקה – שמקבל על עצמו להיות מקום אחר על ידי עיצוב החלל ותנועת הדמויות בתוכו. בדרך זו החלל, כמו החדר אצל פינטר, הופך להיות ישות דחושה, מעצם גבולותיו ומגבולותיו, שמשפיע על היחסים שבין הדמויות. כל במה מתחילה כבמה ריקה, וברצוני לבדוק כיצד מתמלאת "במת הסיפור"? כיצד היא משתנה? איזה סוג של "במת סיפור" נוצרת למול עינינו מבחינה ויזואלית? מה נמצא מחוצה לה, וכיצד עיצוב "במת הסיפור" תורם להבנת המתחים הדרמטיים שבין הדמויות ואף מקיים רובד נוסף של דיאלוג עם הקורא?

בפרק זה ברצוני לעמוד על אופן בניית המרחב הספרותי כחלל דרמטי מבחינה ויזואלית בתודעתו של הקורא ולבחון איזה סוג של "במת סיפור" נוצר בסיפור פשוט. בהמשך, אבקש להראות כי עיצוב החלל כבמה ריקה ואלסטית, המתמלאת ומשתנה, מייצרת חלל התרחשות שעוסק בייצוג המציאות ולא בחיקוייה. מובן כי כל צורת אמנות עוסקת בייצוג, אך בעקבות הבחנתו של ברכט, ברצוני לעמוד על ההבדל בין ספרות שמנסה לטשטש את הספרות כאמצעי של ייצוג ולתאר את המציאות "כפי שהיא", לבין ספרות שמדגישה את אמצעי הייצוג ואת המלאכותיות שבאקט בכתיבה, ובכך מבהירה לקורא כי הספרות היא בדיון, והמציאות היא מציאות. ייצוג, לפי ברכט, בשונה מחיקוי מאפשר לקורא לא רק הבנה של העולם המיוצג אלא בה בעת מרחק אסתטי שמאפשר לו להיות ביקורתי כלפיו.

2.2. מרחב ספרותי כחלל דרמטי

ישנן תפיסות רבות בנוגע לאופן שבו הקורא מבנה את המרחב או משחזר אותו. יפעת הכט ביקשה לשרטט מודל שבוחן את היווצרותו של המרחב ביצירה ספרותית.⁸⁴ בהתבסס על עבודתו של גבריאל צורן ובשילוב הגאוגרפיה ההומניסטית ותיאוריית "תגובת הקורא" היא קוראת בארבע מיצירותיו של אברמוביץ' תוך החלפת מושג הצייר במושג האדריכל.⁸⁵ הדבר מאפשר לה להראות כיצד בונה אברמוביץ' יסודות מרחביים שמשוחזרים על ידי הקורא בתהליך הקריאה בשונה מתיאור המרחב גרידא. הכט מתעכבת על תפקידו של הקורא בתהליך השחזור ומראה כי הוויזואליזציה תופסת מקום מרכזי בתהליך הקריאה. לטענתה הדמיון בתהליך הקריאה מאפשר את בניית המרחב.

אלן אסרוק עוסקת בוויזואליזציה בתהליך הקריאה וטוענת, כי באמצעות פעולת הדמיון הקורא מבנה מפה מנטלית המאפשרת לו להעמיד ולזכור אינפורמציה הניתנת לו באופן מילולי.⁸⁶ השימוש בדמיון הוויזואלי (visual imaging) מאפשר לשכלל תיאורים מילוליים, ולעיתים אף לשחזר מהם אינפורמציה שלא נמסרה באופן מילולי ישיר. בכך, טוענת אסרוק, מתחדדת התפיסה הקוגניטיבית של הקורא ביחס לעולם הבדיוני. הפרטים שהקורא משלים, על פי רוב, יהיו קשורים בעולמו האישי - ניסיונותיו, זיכרונותיו, המגדר אליו הוא משתייך, ההקשר ההיסטורי-תרבותי בו הוא חי וכן הלאה. בהשלמת פרטים אלו ניתן לראות את הקרבה שבין הוויזואליזציה לתיאוריית השלמת הפערים של מנחם פרי ומאיר שטרנברג. עם זאת, בעוד שגם אסרוק וגם פרי ושטיינברג עוסקים בהשלמת פערים ונשענים על ידע תרבותי ואישי של הקורא, אופן השלמת הפערים מתבצע באופן שונה: אצל אסרוק הוא עובר דרך הרובד הוויזואלי ואילו אצל פרי ושטיינברג דרך תבניות ידע קודמות.

איליין סקארי עוסקת גם היא בשאלת הדמיון בספרות.⁸⁷ היא בעיקר עוסקת באופן שבו נבנים אצל הקורא דימויים מנטליים, בעלי אופן מימטי. אנו נוהגים לחשוב כי הדימויים ברומן מייצגים או מחקים את המציאות אך לטענתה של סקארי המימזיס נמצא פחות בהם ויותר בראייה שלנו אותם. בכך, היא מעבירה את האתר של המימזיס מן הדימוי כפי שהוא קיים במציאות אל הפעולה המנטלית. הסופר למעשה נותן לקורא "הוראות" כיצד עליו לבנות את הדימויים המנטליים. למשל, כשאמילי ברונטה מתארת את פניה של קתרין מאנקת גבהים, ניתן להגיד כי היא למעשה נותנת לנו

⁸⁴ הכט, הבניית המרחב בתהליך הקריאה, 6-61.

⁸⁵ הכט, שם, 55-57.

⁸⁶ Esrock, Ellen. J., *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.

⁸⁷ Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

הקוראים הוראות איך לדמיין או להבנות את פניה של קתרין.⁸⁸ ההוראות בתוך בשירה או בפרוזה הן אלה שהופכות את הדימוי לדימוי חי (vivid image making).⁸⁹

"In imagining Catherine's face, we perform a mimesis of actually seeing a face; in imagining the sweep of the wind across the moors, we perform a mimesis of actually hearing the wind. Imagining is an act of perceptual mimesis, whether undertaken in our own daydream or under the instructions of great writers."⁹⁰

על בסיס טענתה של סקארי כי פעולת הדמיון בספרות מאפשרת מימוזיס תפיסתי ניתן לראות כי בתהליך זה הקורא לוקח חלק פעיל בהבניית העולם המיוצג ופועל על פי "הוראות הבימוי" של הסופר ובכך "מעמיד" או מפיח חיים בהתרחשות המונחת לפניו באופן מילולי.⁹¹ עם זאת, ברצוני להרחיב טענה זו ולהראות כי תהליך הוויזואליזציה של הקורא מהווה נדבך חשוב בבניית העולם הבדיוני, לא רק של המרחב ואופן כינונו אלא של כלל הפרטים הנכנסים לתוכו, לרבות דיבור, צלילים, תנועה, תאורה ושינויי תאורה ופעולותיהן של הדמויות. הכט טוענת כי הקורא בתהליך הקריאה משחזר את המרחב. בשונה מהכט, ודרך הפריזמה הדרמטית, ברצוני להציע קריאה שבה הקורא מבצע את הטקסט, חודר לתוכו וכותב אותו מחדש במילותיו של בארת, כך שהן בניית החלל והן תנועת הדמויות ופעולתן מתעוררים לחיים בתודעתו של הקורא, והוא לא רק משחזר אותם אלא אף מטעין אותן במשמעות.

2.3 השימוש בלשון: "במת הסיפור" והחוצבמה

משמעות תפיסת המרחב הספרותי כחלל דרמטי אינה באה להראות כי על הסיפור להיות מוצג על במה או כיצד על הסיפור להיות מעובד לבמה, אלא להראות כיצד שימוש במושגים אלו מוסיפים נדבך נוסף לתהליך הוויזואליזציה באקט הקריאה ופרשנות הטקסט. תפיסת מרחב זו מטרחה להראות כיצד השימוש בחלל משרת את התרחשות ואף מטעין אותה, באמצעות הוויזואליזציה של

⁸⁸ Scarry, Ibid, 6.

⁸⁹ Scarry, Ibid, 31.

⁹⁰ Scarry, Ibid, 6.

⁹¹ סקארי עוסקת בעיקר בשירה, אך הבחנותיה רלוונטיות גם לפרוזה והיא נותנת מספר דוגמאות לכך בספרה.

התיאורים והתנועה, במשמעויות נוספות שלא היו מתאפשרות אחרת. בתפיסה זו המרחב אינו מהווה רק תפאורה, או רקע להתרחשות, אלא מקבל קיום תלת מימדי שבו הדמויות פועלות ומקיימות איתו קשר דיאלוגי דרך עיצוב החלל ואופן התנועה של הדמויות בתוכו מוארות גם משמעויות הסיפור.

בחקר הדרמה, הגדרתו של החלל הדרמטי מתייחסת לחלל הבדיוני כולו כפי שנברא על ידי המחזאי, הכולל הן את החלל הנצפה והן את ההתרחשות החוצבימית המיוצגת בפרוזה על ידי מילים ולא באופן חזותי.⁹² ברצוני לשאול את המושג של החלל הדרמטי מחקר הדרמה על הדחיסות ויתר התכונות שהוא מכיל בתוכו ולבחון כיצד שימוש זה מייצר דרגות שונות של ייצוג ונוכחות בתוך הטקסט הספרותי באקט הקריאה.

החלל הדרמטי הוא העולם הבדיוני השלם הבנוי משני חללים המתקיימים בדרגות שונות של ייצוג: אלה המופיעים לפנינו על הבמה ואלה המיוצגים על ידי מילים, כלומר, על ידי הדמויות המדברות או מספרות על התרחשות או מקום שאיננו רואים באופן ויזואלי ומפעילים את הדמיון של הצופה. בטקסט הספרותי, אנו מצויים במרחב לשוני בלבד, אך גם במרחב לשוני זה קיים מה שהקורא "רואה" דרך עיניה של הדמות או באמצעות המחבר המובלע, ומקומות שהקורא רק שומע עליהם, כאלה המצויים מחוץ ל"שדה הראייה" של הקורא. לפי גבריאל צורן "שדה ראייה הוא מכלול האלמנטים הנתפסים – בנקודה מסוימת בטקסט – כנמצאים 'כאן'; שדות ראייה המופיעים בנקודות מוקדמות יותר ברצף או בנקודות מאוחרות יותר בו, ויחידות מרחב שעוצבו בעקיפין אך לא מומשו כשדות ראייה – כל אלה נתפסים כנמצאים 'שם'".⁹³ עם זאת, מבהיר צורן, כי שדה ראייה בטקסט שונה משדה ראייה אופטי כיוון שבטקסט שדה ראייה יכול לכלול גם עיירה שלמה או, שיחת טלפון מפוצלת, בית שלם (מבלי לשים לב לקירותיו המפוצלים) וכן הלאה. "במת הסיפור", אם כן, יכולה להיות מפוצלת לנגד עינינו ולהראות לנו בו זמנית מבחינה וויזואלית אתרי התרחשות שונים. הגדרתו של צורן לשדה ראייה רלוונטית מאד לענייננו כיוון שהיא מבחינה בין מה שרואה הקורא כמצוי על "במת הסיפור" לבין מה שנמצא מחוצה לו והוא רק שומע עליו – בחוצבמה.

⁹² חוקרים רבים מחלקים את החלל התיאטרוני לפי הקטגוריות הבאות, אשר במידת רבה משולבות זו בזו: **חלל ארכיטקטוני**: המבנה או המקום שבו מתקיימת ההצגה. חלל שמכיל את כלל חלקי התיאטרון לרבות הקופות, המזנון, אחורי הקלעים, אולם התיאטרון והבמה; **חלל סצנוגרפי**: החלל הבימתי שזוכה לייצוג באמצעות תפאורה ותאורה. לחלל זה יש את האפשרות להשתנות בין הצגה להצגה ואף בין תמונה לתמונה במסגרת הצגה אחת. חלל זה כולל את כלל המקומות הנצפים על הבמה שמהווים חלק מן העולם הבדיוני: קדמת הבמה, 'רכתי הבמה, התרחשות בגובה וכן הלאה; **וחלל דרמטי** שהגדרתו הובאה לעיל. ראו: זמירה הייזנר וקרן חזקיה, החוויה התיאטרונית: מבוא לדרמה ולתיאטרון, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, 16-22.

⁹³ צורן, טקסט, עולם, מרחב, 90.

חנה שקולניקוב עומדת על חשיבותו של החוצבמה כחלק מן ההתרחשות הבדיונית. החלל הדרמטי מחולק לשניים במה שהיא מכנה: החלל התיאטרוני שבפנים (The theatrical space within) והחלל התיאטרוני שבחוץ (The theatrical space without). שקולניקוב טוענת כי אף על פי שהחלל הבדיוני בחוצבמה אינו נצפה, אין הדבר מפחית ממשמעותו, אלא להיפך – הוא מעורר את דמיונו של הצופה ובאמצעות המילים של הדמויות אשר מספרות על העולם שבחוץ או על חדר אחר בבית שנמצא מעבר לחלל הבימתי, הוא מעשיר את ההתרחשות הדרמטית ומנכיח את המקומות הללו על הבמה.⁹⁴ עוד ביוון העתיקה עמדו על הכוח של החוצבמה כמעורר את הדמיון. כל מעשי הרצח בטרגדיות היווניות התרחשו מאחורי הסקנה בעוד הקהל שמע את צעקות הנרצחים אך לא ראה אותם. רק לאחר המעשה, היו מוציאים את "הגופות" אל מול הקהל.⁹⁵

אין בהבחנה זו בין הבמה לחוצבמה כדי לצייר תמונה שבה הבמה נותנת לצופה את כל האינפורמציה ואינה משאירה לו דבר לדמיון. כשאנו חושבים על מרחב בימתי על פי רוב אנו חושבים על תפאורה מוצבת. בדרך זו "מרחב בימתי" ייתפס בעינינו כבמה שעליה יש תפאורה סטטית (סלון הבית, מטבח, חנות וכן הלאה).⁹⁶ אך חלל דרמטי אינו בהכרח בנוי מתפאורה שמנסה לחקות את המציאות.⁹⁷

"במת סיפור" כזו, אשר עוסקת במלאכת הייצוג נותנת לקורא "הצופה" בה לקחת חלק פעיל בהבניית המרחב וההתרחשות בו, ובכך הופכת להיות טקסט פְּתִיב, כפי שכינה זאת בארת, שהקורא חודר אליו בתהליך הקריאה וכותב אותו מחדש.⁹⁸ פעולת הייצוג בטקסט מאפשרת לקורא לא רק לפעול על פי "הוראות הבימוי" של דמיון המרחב והדמויות, אלא להשתמש בזה כבסיס שעליו הקורא נדרש לפעולה אקטיבית ושותפות פעילה. שינוי בתפיסת החלל, מ"במת סיפור" מלאה שכל הפרטים שבה ניתנים והקורא "צופה" במתרחש באופן פסיבי, ל"במת סיפור" מיוצגת שבה הקורא נדרש להיות

⁹⁴ Hanna Scolnicov, "Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without", *Themes in Drama*, vol. 9, p. 11-15.

⁹⁵ קיום מעשי הרצח בחוצבמה היה קשור גם לתפיסת האסתטיקה של היוונים בעת העתיקה. עם זאת, לבחירה זו יש גם משמעות דרמטית כיוון שמוחו של האדם ידמיין את הגרוע מכל בשומעו צרחות של נרצחים (בעיקר אם מדובר בילדים כמו במחזה *מדאה*). דוגמה נוספת לאסתטיקה מסוג זה ניתן למצוא בסרט *סרט לבן* בו יש סצנה בה האב שולח את הבן להביא לו את השוט כדי שיעניש אותו. הבן יוצא מן החדר, מביא את השוט ובדרכו חזרה הוא סוגר את הדלת. אנו הצופים נשארים עם עין המצלמה אל מול הדלת הסגורה ורק שומעים את צליל ההצלפה וקולותיו המאופקים של הבן המוצלף. דווקא בהיעדר המציאות, אנו מרגישים את הכאב בצורה חדה יותר.

⁹⁶ לדעתי, לתפאורה מסוג זה מתייחסת יפעת הכט בניתוחה את המרחב ברומן *האבות והבנים* לאברמוביץ'. ראו: הכט, *הבניית המרחב בתהליך הקריאה*, 63-142.

⁹⁷ כאן טמון השוני בין סוגי התיאטרון השונים: התיאטרון הנטורליסטי של תחילת המאה, בהתנגדותו למלודרמה שנתפסה בעיניו כזיוף, ביקש לחקות את המציאות על הבמה, ובעשותו כך, השתדל לתת פרטים רבים ככל האפשר. התיאטרון האפי של ברכט, לעומת זאת, ביקש לייצג את המציאות ולא לחקות אותה. בדרך זו יש שימוש בטכניקה של מסמנים המייצגים את השלם: ארבעה חיילים מייצגים צבא שלם, שני עצים מייצגים יער וכסא ושולחן יכולים לייצג חדר שלם.

⁹⁸ Barthes, *The Pleasure of the Text*, 14-16.

פעיל – יוצר גם שינוי ביחסים האידיאולוגיים שבין הטקסט לקורא. הקורא איננו רק משחזר את העולם המיוצג, אלא בה-בעת שותף בבריאתו, ובכך, בדומה לצופה הברכטיאני, הופך להיות בעל נוכחות פרשנית. בדרך זו, מתקיימות במקביל שתי שיחות של הטקסט עם הקורא על בסיס שני הצירים שפתחתי עימם את עבודתי: הדרמטי והאפי.

2.4 עיצוב החלל בסיפור פשוט

2.4.1. עיצוב החלל ככלי להבנת יחסי הכוחות

בסיפור פשוט לא קיימים תיאורי נוף נרחבים, וגם תיאורי הפנים – הבית, חנות הורוביץ ובית המרפא – מתוארים באופן כללי וחלקי בלבד. בשונה מהרומן הריאליסטי נוסח בלזאק או טולסטוי, איננו מקבלים מעגנון תיאור מפורט של המרחב או של הדמויות, אלא ניתנת לנו מערכת של סימנים שדרכה עלינו להשלים לבד את החסר. על בסיס קווי מתאר בסיסיים, אנו מקבלים "הוראות", במילותיה של סקארי, כיצד לדמיין את התנועה במרחב, את הג'יסטות והמימיקות של הדמויות, אשר עוזרים לנו לעצב את המרחב בהיעדר תיאור מדוקדק שלו.

בעוד אנו מקבלים הוראות בימיו מפורטות לאופן התנועה של הדמויות בחלל, אתר ההתרחשות אינו מתואר על פרטיו, אלא מדומיין בעיקרו על ידי הקורא. בדרך זו מייצר עגנון חלל סיפורי שאינו מנסה לחקות את המציאות אלא לייצג אותה. בדומה לתיאטרון הפועל על ייצוג ולא על חיקוי, עגנון אינו "טורח" לתאר לנו את המטבח, את הסלון או את חדרה של בלומה. אנו עדים רק לחפצים או לחלקי הריהוט שנעשה בהם שימוש על ידי הדמויות ולא כתיאור מלא של החלל. לדוגמה, חדרה של בלומה מיוצג על ידי מיטה וכיסא יחיד,⁹⁹ המטבח מיוצג על ידי שולחן, כלים ובית בישול שמחולק לבשר וחלב,¹⁰⁰ ועוד. האבזורים, התנועה ושאר האלמנטים המצויים בחלל משמשים כסינקדוכות אשר נותנות לנו עוד אינפורמציה על ההתרחשות. באמצעות הבמה הריקה, שבתוכה מציב עגנון פריטים שונים שמייצגים את השלם מחד, אך משאירים לקורא אפשרות להשלים באופן אקטיבי את הפרטים החסרים מבחינה וויזואלית מאידך. ה"מקום" הופך להיות כלי שמאיר את הדמות הפועלת בו ולהיפך. היחסים בין תיאור "המקום" לבין ההתרחשות עצמה אינם רק יחסים סימבוליים או אנלוגיים, אלא גם דיאלוגיים.

⁹⁹ עגנון, סיפור פשוט, 28-29.

¹⁰⁰ עגנון, שם, 7-8.

למה הכוונה? ניקח לדוגמה את חנות הורוביץ, אשר מתוארת באמצעות המספר ודמויות שונות.

"חנות זו אינה יחידה בשיבוש, שורה של חנויות עומדות בשוק סמוכות זו לזו ונושכות זו בזו, חוץ מן החנויות שבשוק הקטן ושבשאר כל הרחובות, עתים הן מלאות עתים הן ריקות, עתים עסוקים שם ועתים בטלים. אבל חנותו של הורוביץ לעולם היא מלאה. אין אדם יודע משום מה הוא נמשך לשם. אפילו מיני מלח לרפואה שנמכרים בבית המרקחת ונלקחים בפקודת הרופא קונים אצל צירל, שהבעת פנים של צירל היא חצי רפואה. וכשם שנוהגת בחיבה עם כל אדם כך היא נוהגת עם בלומה. מצאה שמלה שאינה הולמתה נותנתה לבלומה, נתקמו נעליה ונותנתן לבלומה. כל שראוי לתשמיש בלומה משתמשת בו וכל שאינו ראוי לתשמיש מבערת מן הבית."¹⁰¹

מקטע קצר זה ניתן לראות כי עגנון אינו מתעכב על תיאור החנות, אלא משתמש בה כמקפצה על מנת לאפיין את צירל הורוביץ. עם זאת, היחסים עובדים גם הפוך, שכן החנות, שהכל נמשכים אליה ולא יודעים מדוע, מאופיינת כמקום הגון כיוון שבעלת הבית הגונה. עם זאת, הגינותה של צירל ויחסה אל בלומה מוצגים כאן באופן אירוני, כי בעוד היא נותנת לה שמלות משומשות, בלומה אינה "כל אדם", אלא קרובתה, ואילו צירל לא קיבלה אותה כבת משפחה או ככלה ראויה לבנה אלא כמשרתת בביתה בלבד. החנות אינה מתוארת בקווי מתאר דו-מימדים (למעלה-למטה, ימינה-משאלה), אלא דווקא במושגים של נפח, של מלאות, של אנשים המגיעים אליה, ושל ההתנהגות של צירל בתוכה. החנות, אם כן, אינה רק מאפיינת את צירל, אלא גם מאופיינת על ידה באופן דיאלוגי כמרחב הגון. בעוד איננו יודעים כיצד החנות מעוצבת בפועל – היכן ממוקמת הקופה ביחס לדלת הכניסה, או המדפים ביחס לדלפק – אנו יודעים כי "צירל יודעת להתנהג עם הבריות, חנותה חוננת דעת, מלקוחותיה לוקחת לקח, צירל אינה מזלזלת בשום אדם, אפילו בעני הלוקח משהו [...] אפילו מיני מלח לרפואה שנמכרים בבית המרקחת ונלקחים בפקודת הרופא קונים אצל צירל, שהסברת פניה של צירל היא חצי רפואה."¹⁰² אף על פי שאיננו יכולים לדמיין את עיצוב החנות, באמצעות דמותה של צירל אנו יכולים לדמיין את החנות כפי שצירל מתנהלת בה.

¹⁰¹ עגנון, שם, 10.

¹⁰² עגנון, שם, 9.

כך גם קורה עם ברוך הורוביץ והירשל, אשר מוסיפים על הגינותה והצלחתה של החנות :

"מיום שנכנס ברוך מאיר לחנותו של שמעון הירש קלינגר דבקה נפשו באדוניו [...] מימיו לא נתעצל ברוך מאיר בעשיותיו, מכאן ואילך [מלידת הירשל] הוכפלה זריזותו. אין לך יום שלא חידש בו ואין לך דבר שלא הביא לחנותו. אף הוא הביא מיני מלח לרפואה ולעיבוד עורות וכן צבעים שמציירים בהם צורות ושלטים, שלא כשבוש שלשעבר שבוש היום [...] וכל מי שרוצה ליקח בזול לוקח אצל ברוך מאיר, שידוע שברוך מאיר מוכר בזול. אפילו חנוונים התחילו לוקחים אצל ברוך מאיר, שידוע שברוך מאיר מביא סחורתו ממקום גידולה ולוקח בפחות ומוכר בפחות."¹⁰³

ועל הירשל נאמר :

"בן שבע-עשרה היה הירשל כשהתחיל משמש בחנותם של אביו ואמו. הירשל אינו ממולח כאמו ואינו זריז כאביו, אבל מעלה אחרת יש בו שעושה כל מה שאבותיו

אומרים."¹⁰⁴

אנו רואים כי החנות אינה זוכה לתיאור "משל עצמה" אלא מצויה לפנינו כ"במה ריקה" שמתמלאת על ידי פעולת הדמויות בתוכה ומגויסת לתיאור דמויותיהם של צירל, הירשל וברוך מאיר. עם זאת, דרך תיאור דמויותיהם החנות מתמלאת במשמעות של עסק משפחתי, של מקום שבו עובדים כל בני הבית ומשמשת כמרחב המקשר ביניהם. יתרה מזאת, באמצעות החלל אנו למדים לא רק על הדמויות עצמן, אלא גם על יחסי הכוחות ביניהם. אותה חנות עבור צירל היא זכות מלידה, עבור ברוך-מאיר, ניתנה באמצעות נישואין והפך בה מעובד לבעל הבית, ועבור הירשל היא מייצגת את המקום בו "מעלתו" הגדולה יוצאת לאור – העובדה שהוא עושה מה שהוריו אומרים לו. אנו רואים כיצד החנות והיחס של כל אחת מן הדמויות אליה מאפיינת את יחסי הכוחות ביניהם, ואף את בעייתו המרכזית של הירשל כפי שתתבהר במהלך הרומן. איננו זקוקים אפוא לדעת היכן עומדת הקופה והיכן מסודרים דברי הרפואה על מנת לראות כי החנות משרטטת את יחסי הכוחות בין הדמויות. עגנון מראה לנו כי אין צורך בתיאורים מפורטים כדי להנחות את דמיונו של הקורא ולספר סיפור. אזכור קל של "חנות" מספיק בשביל לבנות קווי מתאר של "במה ריקה" ולמלא אותה ביחסים משפחתיים מורכבים. אנו רואים, אם כן, כי השימוש בוויזואליזציה פועל גם כאשר המרחב אינו מתואר לפרטיו, אלא מיוצג על ידי פרטים מסויימים שניתן לדמיין אותם, וכי הקורא, על סמך "הוראות הבימוי"

¹⁰³ עגנון, שם, 12-13.

¹⁰⁴ עגנון, שם, 13.

הניתנות לו בדבר הימצאות הדמויות בחלל ואופן תנועתן בו, מסוגל להשלים את הפרטים על ידי הדמיון. הוראות אלה מחפות על היעדר תיאורי המרחב, ומבנות אותו באופן ויזואלי על ידי הפרטים שכן ניתנים.

2.4.2 "במת הסיפור" כאתר של ייצוג

מקום ההתרחשות של הסיפור הוא העיר שיבוש. בתוך העיר אנו מתוודעים למקומות שונים: בית הורוביץ, חנות הורוביץ אשר נמצאת על הרחוב הראשי, בית גילדנהורן, בית תרצה ועקביה מזל, בית המדרש, מקום מפגש הציונים והיער הגובל עם העיר. בנוסף, אנו יודעים כי יש גם תחנת רכבת מאחר ש"רצועה של מסילת הברזל יוצאת מסטניסלב ונכנסת לשיבוש ורכבת נכנסת ויוצאת פעמיים בכל יום."¹⁰⁵ איננו יודעים היכן בדיוק ממוקם בית הורוביץ ביחס לחנות, או כמה רחוקה החנות מבית המדרש. עם זאת, יש דברים שניתן להניח, מכורח הגיון: בית המדרש נמצא במרכז העיר. כך גם רחוב ראשי שבו מצויות החנויות ובתוכן חנות הורוביץ. בית עקביה ותרצה מזל נמצא בקצה העיירה. בית הורוביץ ודאי יהיה מממוקם בחלק הטוב של העיירה. הכניסה ליער נמצאת לאחר היציאה משלושת מעגלי העיר: בית המדרש, שוק הבהמות והמקשאות.¹⁰⁶

כאמור, ברצוני לחלק את המקומות שאנו פוגשים ברומן לשניים: מקומות שבהם מתחוללת התרחשות, ומקומות עליהם אנחנו שומעים, וקיימים בתודעתנו. במילים אחרות, מדובר בהבדל שבין המקומות שאנו רואים לנגד עינינו לעומת המקומות שאנו שומעים עליהם על ידי המספר או הדמויות עצמן. כלומר, יש מקומות המצויים מבחינה ויזואלית על "במת הסיפור", מקומות שאנו "רואים" אותם כקוראים, ויש מקומות הנמצאים מחוץ ל"במת הסיפור" זו – בחוצבמה – ואנו הקוראים רק שומעים עליהם וצריכים להשלים אותם באופן מדומיין.¹⁰⁷ למעשה בתיאור המקום, בין אם הדמות נוכחת בו באותו רגע ואנו יכולים "לראות" אותה, ובין אם היא או המספר מדברים עליו למרות שאינם נוכחים בו, תיאור המקום תמיד ניתן בדרך של תיווך לשוני. השימוש במושג "במת הסיפור"

¹⁰⁵ עגנון, שם, 6.

¹⁰⁶ עגנון, שם, 144.

¹⁰⁷ חשובה לענייננו הבחנתו של גבריאל צורן בין מרחב המצוי בתוך שדה הראייה של הקורא לבין מרחב המצוי מחוץ לשדה הראייה של הקורא. צורן טוען כי אלמנטים המצויים בתוך שדה הראייה נתפסים כנמצאים "כאן" ויחידות מרחב אשר עוצבו בעקיפין, אך לא מומשו מול עיניו של הקורא נתפסים כנמצאים "שם". דוגמה לכך היא שיחת טלפון בין שתי דמויות שאנו הקוראים עדים לה רק מן הצד של הדמות האחת. דוגמה זו היא תיאורונית במהותה, ועל הקורא להשלים (באמצעות המידע שניתן לו בשדה הראייה שלו) את המתרחש מחוץ לשדה הראייה שלו, כלומר, בחוצבמה. ראו: צורן, טקסט, עולם, מרחב, 90.

עוזר לנו להגדיר היכן אנו נמצאים ולהבחין בין מה שרואים למה ששומעים עליו אף על פי ששניהם עשויים מחומר לשוני.

המקומות בסיפור מהווים תפאורה שבתוכה פועלות הדמויות. אך המונח "דמוי תפאורת תיאטרון" אינו מספיק כיוון שעיצוב החלל התיאטרוני אפשרי בצורות רבות. כיצד אם כן מעוצב החלל בסיפור פשוט? במבט ראשון נדמה כי לפנינו תפאורה ריאליסטית. עיירה, בית, חנות, יער. יתרה מזאת, מלבד שם העיירה "שיבוש", שם קוד לעיר הולדתו של עגנון בוטשאש, מוזכרים ברומן מקומות בעלי קיום בעולם כגון למברג וסטניסלב. עם זאת, ברצוני לטעון כי העיצוב הריאליסטי הוא רק רובד אחד שמאפשר לקורא לזהות את אתרי ההתרחשות ולהזדהות עם המתרחש. אך בה בעת, דווקא בהיעדר התיאורים ובהיצמדות אל חפץ זה או אחר בתוך המרחב עגנון מייצר דיאלקטיקה בין מה שאנו רואים לבין מה שאנו מרגישים באמצעות הוויזואליזציה. החדר של בלומה לדוגמה מעוצב על ידי נר אחד וכיסא אחד. הדבר אנלוגי לשלושת הנרות שמדליקה צירל בכל ערב שישי, אחד כנגד כל בן משפחה:

"ובלילי שבתות של חורף לאחר הסעודה, כשאביו ואמו ישנים ועל השולחן דלוקים שלושה נרות גדולים, אחד כנגד ברוך-מאיר ואחד כנגד צירל ואחד כנגד הירשל, יושב הירשל וקורא עד שחוטפתו שינה. אף בחדרה של בלומה נר דלוק ואף היא יושבת

וקוראת בספר.¹⁰⁸

בשונה מתפיסת הטקסט הלינארית, התפיסה הבימתית מאפשרת לנו להסתכל סימולטנית בשני חלקי הבית באופן המטעין זה את זה מבחינה דרמטית. אין הכוונה כאן שבאקט הקריאה הספרותית איננו חשים בבדידותה של בלומה או במשפחתיות של משפחת הורוביץ או באנלוגיה, אלא שבתהליך הוויזואליזציה אנו רואים אותם מתקיימים זה לצד זה (ולא זה אחרי זה באופן לינארי).

המרחב אינו מאורגן על ידי מקומות אלא על ידי אנשים, או ליתר דיוק, על ידי הסיפורים שלהם. אנו קופצים מבית הורוביץ לבית עקביה מזל, כי בלומה עוברת מן הראשון אל השני. אנו עוברים מן הבית אל החנות יחד עם הירשל, צירל או ברוך-מאיר. אנו נוסעים יחד משפחת הורוביץ מביתם אל בית צימליך שבכפר וחוזרים איתם לדלת סגורה. ואנו מגיעים עם מינה מסטניסלב אל שיבוש, מבקרים איתה בבית גילדנהורן והורוביץ, ומקימים איתה בית חדש משלה. היעדר תיאורי הנוף והמקומות בעיר מעיד כי עגנון אינו מתעכב על תיאור המרחב אלא מסמן אותו, הן על ידי ייצוג המציאות ולא חיקויה, והן על ידי פעולותיהן של הדמויות אשר ממלאות אותו בנוכחותן ויוצקות לתוכו משמעות.

¹⁰⁸ עגנון, סיפור פשוט, 16.

ראיית המרחב הסיפורי כחלל דרמטי מאפשר זיקוק של הסיטואציה הדרמטית של המרחב לא רק כמייצג סימבוליקה מסויימת, אלא כזה המשמש כר פורה להתרחשות הדרמטית, כיוון שהוא עצמו דרמטי בעצם מגבלותיו. בחשיבה התיאורטית הבוחנת את המתרחש על "במת הסיפור", הבמה שלפנינו אינה זזה ממקום למקום אלא משתנה לנגד עינינו. מגבלה זו (שעומדת בפני כל בימאי ומעצב) מייצרת דחיסות דרמטית, וכל כניסה או יציאה של דמות מ"במת הסיפור", כל תנועה או חפץ, הופכים להיות בעלי משמעות דרמטית. במובן זה, ניתן לטעון כי גם חלל הבמה הריאליסטית טעון מבחינה דרמטית לא פחות מאשר זו של כל במה אחרת, בשל מגבלות הבמה. התשובה לעניין זה מצויה בשאלת המעברים ושאלת הייצוג התיאטרוני. בעוד הסלון הבורגני של הבמה הריאליסטית מגביל אותנו מבחינת החלל שאנו רואים והיכולת שלו להשתנות, תפיסת החלל העוסקת בייצוג ולא בחיקוי מאפשרת אלסטיות והשתנות של במה ריקה. באופן זה הבמה הריקה נטענת במשמעות הסיפור שמוצג עליה, מסומנת באמצעות אביזרים וג'סטות.

התמקדותו של עגנון בסיפורים ולא בתיאור פרטי המקום שבו מתרחש הסיפור, יוצק את הסיפור אל תוך המקום ולהיפך. כשאנו חושבים על בית תרצה ועקביה מזל איננו חושבים איך בנוי הבית, כי אם מה היא העמדה אותה הוא מייצג מעצם סיפורם. בית גילדהורן ידוע לנו כבית אמיד, מלא חברים ומסיבות, אך נטול אינטימיות זוגית אמיתית. בית צימליך מאופיין כבית של איש ישר שבנה את עצמו בשתי ידיו. בית גציל שטיין מראה פיסת חיים של אלה שעובדים כדי לסגור את החודש, ואת קשיי הפרנסה והקיום היומיומי. בית מירל וחיים נאכט מאופיין כבית משכיל, אך עני. האתרים השונים בסיפור אינם מתוארים לפרטי פרטים, והמרחב בו מתרחשים האירועים אינו עומד בפני עצמו, או בעל חשיבות תיאורית על מנת להכניס אותנו לאווירת העיירה היהודית. איננו צריכים לשמוע את המולת האדם ברחוב, או לקבל תיאור מדוקדק של חנות הורוביץ. מה שחשוב זה האופן השונה שבו מנהלים אותה צירל, הירשל וברוך מאיר. כל אחד מהם, בהימצאו בחנות מייצר סימבוליות שונה של חלל על פי שיטת הניהול שלו.

לכאורה נראה כי העניין אינו שונה מכל תיאור ספרותי אחר, אך הייחודי הוא שהנוף או המקום אצל עגנון הוא למעשה מעין חלל של במה ריקה, בעלת קווי מתאר בלבד של "בית" או "חנות" הטעונים במשמעות סמיוטית מוכרת המאפשרת לנו (ומידה רבה מכריחה אותנו) להבנות ולדמיין את המרחב באמצעות ההתרחשות המצויה בה, ולא על ידי תיאור המרחב עצמו. המשמעות האקספרסיבית של החלל נוצרת על ידי הסיפור הממלא אותו ועל ידי כך מצייר תמונה של החלל עצמו. "במת הסיפור" אינה מבקשת לחקות את המציאות, אלא לייצג אותה על ידי תפאורה מסומנת בלבד שמשאירה מקום רב לקורא "הצופה" בהתרחשות לצקת לתוכה תוכן ויזואלי, ובכך הופכת אותו למשתתף פעיל,

המשנה את תפיסת החלל שלו בהתאם למה שמאכלס אותו בנקודת זמן מוגדרת. יתרה מזאת, ה"מקומות" בסיפור אינם רלוונטיים מבחינה מרחבית לכשעצמם, אלא במידה שהם משרתים את סיפור העלילה ואת הדמויות הפועלות בה. בכך, בסיס הבמה הריקה מאפשר לעגנון מעברים בין סיפורים שונים ובין דמויות שונות, כיוון שמה שמבצע את המעבר מאתר לאתר אינו המרחב הפיסי, אלא דווקא אופיין של הדמויות. כך ראינו בדמותה של צירל, שמתיאורה כחוונית המכירה את הבריות, מעיד עליה עגנון כי גם בבית יודעת כיצד לנהוג עם הבריות, כלומר, עם בלומה. מבחינה מרחבית באותו הרגע מתרחש בתודעת הקורא מעבר מאתר החנות לאתר הבית. האלסטיות המתקיימת כאן אינה רק לשונית כי אם גם מרחבית. אי לכך, המרחב הסיפורי משמש כפלטפורמה להתרחשות הדרמטית, ובה בעת הוא עצמו מהווה מרחב דרמטי סגור, אשר טוען את ההתרחשות הדרמטית.

2.4.3. תרומתו של החלל להתרחשות הדרמטית

במפגש שבין הירשל וצירל במרתף הבית ניתן לראות את האופן שבו מגויס החלל לכינון ההתרחשות הדרמטית בסיפור. הירשל יורד למרתף על מנת למלא יין מהחבית, ואמו, שראתה את חיבתו לבלומה, יורדת אחריו כדי לדבר איתו על אירוסיו למינה צימליך. מרתף הבית טומן בחובו את המשמעות הסימבולית של המקום החשוך של הבית והירידה אליו כמקום חשאי ונסתר.¹⁰⁹ כמקום המייצג את המודחק והנסתר של הבית, שיחתם החד-צדדית של הירשל ואמו (הוא אינו מגיב ואומר את דעתו) תואמת להלך הרוח של החלל. מבחינת פעולת הדמויות וההתרחשות, לסצנה זו חשיבות דרמטית שבאה לידי ביטוי בדיאלוג שבין הירשל לאמו וביציאתו מן החדר המרכזי וירידתו לחדר שאינו הומה. אמו עוקבת אחריו לחדר "ללא מוצא", ואין לו לאן לברוח (המרתף הוא הקומה התחתונה בבית). אף על פי שמשמעות הירידה למרתף היא בעלת חשיבות סימבולית, היא משמעותית לענייננו, כיוון שהיא משרתת את המהלך הדרמטי:

1. אין להירשל לאן ללכת כיוון שלמרתף יש כניסה ויציאה אחת.
2. זהו חדר שמבחינה עלילתית הסבירות שמישהו יכנס אליו היא נמוכה (בניגוד למטבח לדוגמה, שהוא מרחב ציבורי שעובדי הבית ודייריו מסתובבים בו).

¹⁰⁹ Gaston Bachelard, *The Poetic of Space*, Trans. Maria Jolas, Boston: Beacon Press, 1994, 18.

במילים אחרות, זהו חלל סגור, שבו יכולים הירשל וצירל להיות לבד, עם כניסה ויציאה אחת שלא מאפשרת להירשל לברוח. כך מעצים החלל את הקונפליקט בין הירשל לצירל בדבר זהות האישה עימה ישתדך, ומטעין את הסיטואציה מבחינה דרמטית.¹¹⁰

תפקידו של החלל הוא לספר סיפור "נוסף" ביחס לסיפור המתרחש לנגד עינינו. כך עיצוב החלל עצמו נמצא ביחסים דיאלוגיים עם המתרחש על "במת הסיפור". בתוך הספרות, מאחר שהסיפור כולו לרבות עיצוב המרחב שלו עשויים מחומרים לשוניים, ניתן לבדוק דרכם האם יש חזרות כלשהן או אנלוגיות אשר יכולות להצביע על קשר מרחבי בין שני מקומות. קשר דומה יכול להיווצר על ידי שכפול של תנועה במרחב המרפררת לתנועה אחרת אותה פגש הקורא.

דוגמה לכך היא ההגעה של בלומה ושל מינה לשיבוש. שתי הנשים בחייו של הירשל הגיעו ממרחק. בלומה הגיעה מבית הוריה ואילו מינה הגיעה מסטניסלב. הגעתה של בלומה יצרה "שיבוש" מבחינתה של צירל, כיוון שבנה התאהב בה, אך יצרה סדר בעולם הבית: "מיום שבאה בלומה חזר העולם לתפקידו, כאילו כל עיתות השנה חקוקות למעלה מן הכירה. תבשיל תבשיל בעונתו, תבשיל תבשיל וטעמו."¹¹¹

ואז הגיעה מינה. הגעתה של מינה מסדרת את השיבוש שיצרה הגעתה של בלומה, ובלומה מפנה את מקומה. עבור הירשל דווקא הגעתה של בלומה יצרה סדר כיוון שמצא את זאת שהייתה בבחינת תאומתו. מבחינה סימבולית אנלוגית לשתי הנשים הרכבת שנכנסת לשיבוש נכנסת פעמיים ביום. רכבת זו מוזכרת בתחילת הרומן וכן בסיומו, וכוחו של הרומן מצוי בכך שעד הרגע האחרון אנו מרגישים בנוכחותן של שתי הנשים – האחת עומדת לפנינו ואילו השניה מצויה בתודעתו של הירשל ובאמצעות דמות המספר, ועל כן גם בתודעתנו.¹¹²

¹¹⁰ נושא החדר הסגור הוא נקודה חשובה גם ביחסיהם של הירשל ובלומה אשר נמצאים פעמיים בחדר סגור - חדרה של בלומה, וזאת בניגוד להירשל ומינה אשר פגישותיהם טרם נישואיהם מתרחשות במרחבים ציבוריים (סלון בית הורוביץ, מסיבת גילדנהורן, ארוחה בבית הכפר של משפחת צימליך). בפרק זה אעסוק בהמשך בתנועתם של הירשל ובלומה – תנועה אשר מובילה אותם אל החדר ומשמעותה. בפרק הרביעי של עבודתי אעסוק במפגש השני בחדרה של בלומה תוך התמקדות בג'סטה של אחיזת היד ומשמעותה.

¹¹¹ עגנון, סיפור פשוט, 22.

¹¹² על נוכחותה של בלומה בסצנת הסיום של הרומן ומשמעותה אעסוק בהרחבה בפרק הרביעי.

2.4.4 תנועת האוהבים כדואט

בעוד הנוף מתואר בצורה חסכונית ועל הקורא להפעיל את דמיונו כדי להשלים את החסר, הסצנות בהן יש מפגש בין הדמויות והאופן שבו הן פועלות בחלל כתובות בצורה מדוקדקת באמצעותה הסופר נותן "הוראות בימוי" כיצד להעמיד את הסיטואציה.

"בלומה רגזנית ועצובה. כשאדם עצב ורגז מחביא הוא את עצמו ואי אתה מרגיש בו, עוזרת בית כשהיא עצובה ורגזנית אינה יכולה להתחבא, שהרי היא צריכה לעשות מלאכתו של בעל הבית. בין שהיא רוצה ובין שאינה רוצה עצבה נראה ורגזנותה ניכרת.

הירשל בנו של בעל הבית ובלומה משמשת לפניו, כל זמן שמשמשת בבית עושה היא את מלאכתה באמונה, שכירת שנים היא ואינה אוספת ידיה. שתי ידיה השכירה לבית בשכר דירה ומזונות ומלבושים, פניה וליבה לא השכירה, בין שבעל הבית רוצה ובין שאינו רוצה פניה ולבה ברשותה של בלומה. ואפשר אף הם אינם ברשותה, אלא ברשותו של אחד גדול אפילו מבעל הבית ומבעלת הבית ואין בלומה יכולה לצוות על עצמה הסבירי פניך בזמן שהלב עצוב. כשערכה בלומה להירשל שולחנו לא הגביהה עיניה למעלה מן המפה, וכשם שנכנסה בשתיקה כך יצתה בשתיקה. אלוקים שבשמיים יודע נימוסיה של זו.

הירשל יושב לפני שולחנו ואוכל את סעודתו. מפה לבנה פרוסה על חצי השולחן, אבי הירשל אינו רואה לא את המפה המכסה את חצי השולחן ולא את חצי השולחן שאינו מכוסה, אלא מציץ ומביט לפניו ורואה את בלומה שיצאה מלפניו בפנים זעומות.

אומר הירשל לעצמו, בעלת חשבונות את, סבורה את ששתיקתך יפה, חייך במדה שאת מודדת לי אמדוד לך, מה את שותקת אף אני אשתוק, חנווני בן חנווני בן בתו של חנווני שדרכו למדוד ולשקול רצה לנהוג עם בלומה מנהג חנווני, וזו טעות טעה הירשל כשקיבל על עצמו למדוד לבלומה במרה שמדדה לו. אמר הירשל לעצמו מה את שותקת אף אני אשתוק, וכשבא הדבר לידי מעשה נפתח פיו מאליו. היגון הזה שמבצבץ מעיניה של בלומה הרגיש את לשונו וכשנכנסה לחדר נכנס אחריה.

שאל הירשל את בלומה, מה לך בלומה?

ישבה בלומה ושתקה ולא החזירה לו כלום.

כסא זה שבלומה ישבה עליו יחידי היה בחדרה ולא היה לה בחדרה כסא אחר חוץ ממנו, שחדרה אינו רגיל באורחים, ומאחר שהיא ישבה לא מצא הירשל כסא לישב עליו.

עמד הירשל לפני בלומה, רגליו מתמוטטות ופיו התחיל מרתת, דומה שביקש לומר לה דבר. אלקים בשמיים יודע מה ביקש הירשל לומר לה. שעה קלה עמד לפני בלומה באמצע החדר. כתלי החדר החילו מצמתים אותו ביניהם. כמה קרוב הוא לה וכמה רחוקה היא ממנו. אף על פי כן אינה רחוקה כל כך. אינו צריך אלא לפשוט את ידו והרי היא קרובה לו מכל הימים.

סוף סוף עשתה היד מה שיעץ הלב. פשט את ידו וביקש ליטול את ידה ולפייסה לא הספיק לעשות כן עד שיצתה.

יחידי עמד הירשל בחדרה של בלומה. משיצתה הרגיש בה יותר. כל חללו של החדר ספוג ריחה. כתפוח שנפל מן העץ וריחו נודף. הירשל פנה אילך ואילך. כיון שראה את עצמו יחידי הניח ראשו על מיטתה.

אלף שנים היה ראשו מונח על מטתה של בלומה. כל היקום נמחה, רק הירשל בלבד קיים. דמום שוכב לו הירשל ולבו מתוק כדבש. כל עצם חיותו נייער בקרבו, אלקים בשמיים יודע כמה היה הירשל שוכב. פתאום נגעה ידה של אשה בראשו והחליקה את שעריו. גם אם אחריש ולא אספר תבינו, שידה של בלומה היתה זו. כיוון שהרגיש בה נינער ויצא.¹¹³

כיצד נבנה החלל בתמונה זה? כיצד נעות בו הדמויות? כיצד מתגייס החלל על מנת להעצים את הדרמה המצויה בהתרחשות עצמה? כיצד מתפקדת הלשון בבניית החלל ובתנועה בו?

אנו נמצאים בבית הורוביץ. אנו יודעים זאת כבר מן הפסקה בה מתאר המספר את בלומה כ"רגזנית ועצובה"¹¹⁴ כיוון שהוא מציין שאין היא יכולה להסתיר את עצבונה כי עליה לעשות את מלאכת הבית. כניסתו של הירשל ל"במת הסיפור" אינה מוצהרת בגלוי ואינה מושכת אחריה זמן או יום ספציפי

¹¹³ עגנון, סיפור פשוט, 27-29.

¹¹⁴ עגנון, שם, 27.

אלא שזוהי שעת ארוחה: "כשערכה בלומה להירשל את שולחנו לא הגביהה עיניה מן המפה, וכשם שנכנסה בשתיקה כך יצתה בשתיקה [...] הירשל יושב לפני שולחנו ואוכל את סעודתו"¹¹⁵

איננו יודעים לאן יוצאת בלומה כשהיא יוצאת משדה הראייה שלנו, אך ניתן לשער כי היא הולכת אל המטבח כיוון שהיא משמשת מול בעל הבית. שדה הראייה המצוי לפנינו הוא זה של שולחן האוכל אשר יכול להיות בחדר אוכל נפרד או חלק מחלל המטבח בו התקינה בלומה לראשונה פת למשפחת הורוביץ פת שחרית. על כל פנים ניתן לשער כי החלל בו מכינים את האוכל – מרחב המשרתים – אינו אותו חלל בו בעלי הבית אוכלים סעודתם. עדות לכך היא גם המפה אשר מונחת בחציה על השולחן, ופרוסה לכבודו של בעל הבית.

אנו צופים בהירשל היושב אל השולחן, תנועה סטטית המעצימה את הסטטוס שלו כבעל הבית, ומנגד אנו צופים בבלומה נכנסת ויוצאת מן החדר ומשרתת אותו, עורכת עבורו את השולחן, מעמידה לפניו סעודתו, וחוזרת למרחב המיועד למשרתים. כל זה קורה בשתיקה. התנועה שלהם בחלל, ולא המילים, היא זו המספרת על הריחוק ביניהם. הדבר מתרחש באמצעות שני אלמנטים דרמטיים היוצרים מתח:

1. התקרבות והתרחקות

2. דיבור ושתיקה¹¹⁶

פעולת ההתקרבות וההתרחקות הפיסית מדגישה את המתח הקיים בין הירשל לבלומה. הם נעים כמו בדואט. התנועה שלהם אינה עצמאית אלא מושפעת ומשפיעה על השני. אנו מתחילים כשהירשל יושב ליד השולחן ובלומה נעה סביבו, נכנסת ויוצאת מן החדר. בכל רגע של מפגש ישיר ביניהם יש הזדמנות להתקרבות שאינה מתממשת ויוצרת מתח באוויר. הירשל אינו מצליח לדבר איתה (עניין שנעמוד עליו מיד). לאחר מכן היא הולכת לחדרה. הוא הולך אחריה. הפעם היא יושבת והוא עומד לפנייה. עגנון משהה את הרגע הזה ומורה לנו לראות בדמיונו את רגליו הרועדות של הירשל ופיו המרתת. הירשל לחוץ, קירות החדר סוגרים עליו, עד שלבסוף הוא אוזר אומץ ומושיט לה יד, אך הוא מחמיץ את הרגע והיא כבר יוצאת מן החדר. הירשל נשאר בחדרה של בלומה. בהיעדרה הוא מרגיש בה יותר. הוא מסתובב בחדר הלך ושוב עד אשר הוא מניח ראשו על מיטתה. הרגע הזה נמשך זמן מה ונדמה כי הירשל חווה בו סוג של התעלות רומנטית. לרגע נוצרת בנו התקווה כי אם רק תשוב בלומה אל החדר יוכלו להמשיך בדואט, להמשיך בו יחדיו ולגשר על תחושת הריחוק. הירשל נרדם על מיטתה.

¹¹⁵ עגנון, שם, 28.

¹¹⁶ בנושא הדיבור והשתיקה והאפקט הדרמטי מבחינה פואטית אעסוק בהרחבה בפרק הרביעי.

בלומה נכנסת לחדר ורואה אותו, מניחה את ידה על ראשו ומלטפת אותו. אך "כיון שהרגיש בה נינער ויצא".

אנו רואים כי בתנועה עצמה מתרחשת דרמה גדולה והיא מתרחשת כאילו היה זה דואט במופע מחול:

- (1) הוא יושב והיא נעה סביבו
- (2) היא יוצאת והוא הולך אחריה
- (3) היא יושבת והוא עומד
- (4) הוא מושיט יד – היא יוצאת מן החדר
- (5) הוא מסתובב בחדרה ולבסוף נשכב על מיטתה
- (6) היא נכנסת לחדר ומניחה ידה על ראשו – הוא קם ויוצא.

תחושת הריחוק והקונפליקט ביחסים שבין הירשל ובלומה באה לידי ביטוי לא רק על ידי התנועה בחלל, כי אם גם על ידי הדיבור והשתיקה, ושילובם במהלך התנועתי של הדואט בין השניים.

בחלק הראשון בו הירשל יושב ליד שולחן האוכל, הוא ובלומה מתנהלים בשתיקה, והדיבור מתחיל דווקא כשהיא יוצאת מן החדר. דיבור זה מתרחש בליבו של הירשל, אך הוא כתוב ומדובר כפניה אל בלומה. הירשל מאשימה שהיא בעלת חשבונות ומחליט להחזיר לה באותו המטבע. בהיותה נעדרת מן החדר הוא מאפשר לעצמו לדבר איתה במעין מונולוג פנימי ולריב איתה במילים רבות.

כשהיא הולכת לחדרה הוא הולך אחריה ואומר לה: "מה לך בלומה?"¹¹⁷ למעשה, זהו המשפט היחיד המדובר בין הירשל לבלומה בכל אותה הסצנה עד קימתו של הירשל ממיטתה. בלומה אינה מגיבה למשפט זה אלא יושבת בשתיקה. היא אינה מוציאה מילה מפיה והשתיקה סוללת את הדרך לתנועה "לדבר" את המאבק בין השניים. בלומה, בעקשנותה אינה עונה לו, וברגע שהיא מתרככת ומושיטה ידה אל ראשו של הירשל הישן, הוא קם ויוצא מן החדר ובכך מחמיצים שניהם את ההזדמנות.

ראינו עד כה כי הסצנה בנויה באופן מאד ויזואלי, ואף על פי מיעוט הדיבור שבה, האווירה המתוחה בין השניים – ריב האוהבים שלהם – בא לידי ביטוי. עם זאת, לאחר שבדקנו את פעולת הדמויות, חשוב לברר מה המשמעות הטמונה בפעולות אלה, ולשם כך אנו ניעזר בדמותו של המספר, אשר מאיר את הסיטואציה באור אחר מזו המצטיירת לפנינו.

¹¹⁷ עגנון, סיפור פשוט, 28.

ישנם שני רגעים חשובים בתמונה זו אשר שופכים אור על התנהגותו של הירשל. הרגע הראשון הוא זה שהירשל מחליט לשקול ולמדוד את יחסה של בלומה אליו ולהתייחס אליה באותה המידה. על כך אומר לנו המספר מעל ראשו של הירשל "וזו טעות טעה הירשל כשקיבל על עצמו למדוד לבלומה במרה שמדדה לו."¹¹⁸ החלטה זו של הירשל לשקול ולמדוד ביחסים של אהבה מזכירה במידה רבה דמויות גבריות אחרות של עגנון, כמו מיכאל הרטמן מן הסיפור "פנים אחרות", אשר "כפל אהבתו" ונהג באשתו באותו מכשיר מדידה בו נהג בעסקיו. רק לאחר גירושיו הבין שהיה עליו לנהוג אחרת, ולהבדיל בין מכשיר המדידה בעסקים לבין האהבה לאשתו.¹¹⁹ בדומה לזה גם הרופא מ"הרופא וגרושתו", שקל ומדד לאשתו כנגד יחסיה עם הבלבר עד שהפסיד אותה ויצא מדעתו.¹²⁰ דעתו אמנם חזרה אליו, כפי שאנו למדים באורח נטה ללון, אך גרושתו (שעדיין אהבה) כבר נישאה לאחר.¹²¹

אך הרגע החשוב ביותר החושף בפנינו את דמותו של הירשל הוא הרגע בו מניח הירשל את ראשו על מיטתה של בלומה:

"אלף שנים היה מונח על מיטתה של בלומה. כל היקום נמחה, רק הירשל לבדו

קיים. דמום שוכב לו הירשל וליבו מתוק כדבש. כל עצם חיותו נייער בקרבו, אלקים

בשמים יודע כמה היה הירשל שוכב."¹²²

ברגע זה נדמה כי הירשל חווה התעלות רומנטית. אך התעלות זו מתרחשת ויכולה להתרחש רק בהיעדרה של בלומה, שכן, בנוכחותה, הירשל קם ויוצא. בהיעדרה הוא מרגיש בה יותר, או נכון יותר להגיד, הוא חש בה כפי שהיא מצויה בדמיונו יותר. ברגע ההתעלות הרוחנית בלומה אינה נמצאת איתו. הוא אף אינו מדמיין אותה יחד איתו או נושם את ריחה שוודאי ספוג בסדיניה. "רק הירשל לבדו קיים בעולם". בלומה חיה ונושמת עבור הירשל בעיקר בהיעדרה, ורק אז, כשהוא נמצא לבדו בעולם, הוא יכול להתענג על אהבתו. הירשל ניזון מן התשוקה אל בלומה, בלומה שאינה מושגת ונשארת עבורו כמושא תשוקה תמידי. עבור הירשל, אהבה היא עניין של היחיד, ולא של שניים. כך בקשר עם בלומה, וכך בהמשך, גם בקשר עם מינה.

¹¹⁸ עגנון, שם, 28.

¹¹⁹ ש"י עגנון, "פנים אחרות", על כפות המנעול, ירושלים: שוקן, 1998, 351-366.

¹²⁰ ש"י עגנון, "הרופא וגרושתו", על כפות המנעול, ירושלים: שוקן, 1998, 367-383.

¹²¹ ש"י עגנון, אורח נטה ללון, תל אביב: שוקן, 1966, 383-392. באורח נטה ללון (פרק שבעה ושישים), אנו

מתוודעים להמשך סיפורו של הרופא, ואף את שמו, קובה צימליך,

¹²² עגנון, סיפור פשוט, 29, הדגשה שלי.

2.5 סיכום

על בסיס מחקרים קודמים, כי הקורא הוא שותף פעיל בבניית העולם המיוצג במהלך הקריאה, הראיתי בפרק זה כיצד השימוש בפריזמה הדרמטית מאפשרת תפיסה ויזואלית רחבה יותר הכוללת את אופן עיצוב המרחב ואת תנועת ופעולת הדמויות בתוכו. גישה זאת חושפת לא רק את המתרחש בחלל, אלא גם את הדרמה המצויה ביחסים שבין הדמויות ובבניית יחסי הכוחות ביניהן. החלל הופך להיות שותף בעיצוב יחסי כוחות אלה, דווקא לשם ייצוג כ"במה ריקה", שיכולה להתמלא בסיפורים שונים, ולא על ידי חיקוי המציאות ותיאורה לפרטי פרטים. תפיסת חלל זו מאששת את הטענה כי הרומן אינו עוסק בחיקוי המציאות אלא בייצוגה. בסדקים הנוצרים שבין המייצג למיוצג, בין המסמן למסומן, מצוי הציר האפי שבו הקורא נדרש לאקטיביות של מחשבה וביקורתיות אסתטית ותמטית כאחד.

פרק שלישי: הלשון המפריעה לעצמה - המלאכותיות של אקט הכתיבה

3.1 ה"אִישָׁה הָאִמִּיתִית" של הירשל

חוקרים שונים טוענו שסיפור פשוט הוא רומן ריאליסטי, אם לא הריאליסטי ביותר שכתב עגנון.¹²³ בניגוד ל"ספר המעשים", שבו יש על פי רוב התערבות של התרחשות פנטסטית, או לרומן הכנסת כלה, סיפור פשוט בנוי על רומן המשרתות האירופי והוא מתאר ואף מעביר ביקורת על העיירה היהודית והיחסים שבין היחיד לחברה. שתי טענות מרכזיות חוזרות על עצמן בביקורת ביחס לסיפור פשוט: האחת, שראשיתה בדב סדן, שהרומן חושף את התשתית הפסיכולוגית של הירשל, הדמות המרכזית בו ואת גזירת הגורל,¹²⁴ והשנייה, שראשיתה בברוך קורצווייל, שהרומן עוסק ביחסים שבין היחיד לחברה, בניסיון למרד והמתח שבין הדורות.¹²⁵ קורצווייל אף הגדיל וטען כי סיפור פשוט מהווה נקודת מפנה חשובה ביצירת עגנון כיוון ש"מתגלים בו הממדים האפיים וניכר כל ההיקף הרוחני והחברתי, שהם סגולות ליצירתו של המשורר."¹²⁶

על בסיס שתי טענות אלה המשיכו חוקרים שונים לעסוק בסיפור פשוט במרוצת השנים, והוסיפו עליהן רעיונות חדשים. כך לדוגמה, בהתבסס על בעיותיו הפסיכולוגיות של הירשל ויחסיו הטעונים עם אמו, טען עמוס עוז כי מינה ולא בלומה היא "האישה האמיתית" המיועדת להירשל. הוא הראה זאת באמצעות דמותה של צירל והדומיננטיות שלה בחיי בנה. לטענתו של עוז בלומה משמשת להירשל כאם שחסרה לו, ואהבתו אליה אינה אהבה ארוטית של גבר לאישה. לכן הוא רוצה שהיא תטפל בתינוקו החולה וזה נימוקו מדוע ממשיך להגות בה הירשל לאחר שובו מבית המרפא. במינה הוא מוצא אהבה ארוטית של אישה ולכן עוז אינו רואה בנישואים בין השניים פשרה או כניעה לסדר הבורגני, כפי שטען גרשון שקד,¹²⁷ אלא הוא רואה בקשר זה מימוש של ברית הנישואין עם האישה שאיתה הירשל צריך להיות. אחת השאלות, אם כן, שהרומן מציב לפנינו היא איזו מן הנשים היא המיועדת להירשל – בלומה או מינה.

¹²³ לאור, ח"י עגנון, 273-275; שקד טוען כי סיפור פשוט הוא רומן ריאליסטי, אשר במבט ראשון נראה מאוזן ומסורתי, ומבקש לבחון את דרכי התזמור של המוטיבים ברומן והיחסים שביניהם. הוא מוצא כי ברומן מצויים מוטיבים נובליסטיים, הלקוחים מתחום המציאות, ומוטיבים רומאנסים הלקוחים מתחום הדמיון. דווקא בגלל הריאליזם של סיפור פשוט הוא מבקש לעמוד על המתח שבין השניים כיוון שדווקא "ככל שהיצירות 'גלויות' יותר, נדרש הפרשן לחדור ללב-לבן של הבעיות 'מבעד לפשטות'." שקד, "בת המלך וסעודת האם", 26, 28.

¹²⁴ סדן, "מבית לפשטות", 9-12.

¹²⁵ קורצווייל, "בעיית הדורות בסיפורי עגנון", 13-21.

¹²⁶ קורצווייל, שם, 13.

¹²⁷ שקד, "בת המלך וסעודת האם", 54.

בפרק זה ברצוני להראות כיצד מאירה הקריאה הדרמטית ותפיסת "במת הסיפור" בסיפור פשוט כבמה אפית את שאלת האישה המיועדת להירשל. המתח בין השכבה הריאליסטית, שללא ספק קיימת בטקסט, לבין זו האפית, במובנה הברכטיאני, מאפשר לבחון כיצד הלשון מפריעה את ההתרחשות הדרמטית, מייצרת מרחק אסתטי היוצר אצל הקורא עמדה ביקורתית. בשונה מרומנים ריאליסטיים המשרטטים את המציאות ביתר פירוט במטרה לעורר את הזדהותו של הקורא, סיפור פשוט מייצר הזדהות באמצעות האלמנטים הריאליסטיים שבו מחד, וחותר תחתיה על ידי הציר האפי המפריע את העלילה מאידך. המתח בין שני צירים אלה יאפשר בהמשך לבחון את שאלת האישה המיועדת להירשל מנקודת מבט דרמטית, ויתרה מכך, לבדוק אם זו באמת השאלה שעלינו לשאול. תחילה, ברצוני לבסס את קיומן של ההפרעות הטקסט על ידי השימוש באמצעי הייצוג השונים ולהראות כיצד הם תורמים לאפקט הניכור לעמדתו הביקורתית של הקורא.

ברצוני להראות את המניפולציה שמפעיל עלינו הטקסט בהקשר זה ודרך כך לעמוד על היחסים שבין הציר הדרמטי-עלילתי והאפי-ספרותי שקיימים ברומן. ברצף הטקסט אנו פוגשים תחילה את בלומה, ושומעים על אהבתו התמימה של הירשל אליה, אל זו "שהייתה בבחינת תאומתו".¹²⁸ יתר על כן, אנו שומעים כי בין שתי המשפחות קיימת היסטוריה שנעשה בה עוול: אביו של הירשל, ברוך-מאיר, היה אמור להינשא לאמה של בלומה, מירל, וביטל את האירוסין ברגע של זחיחות דעת כששמעון הירש קלינגר נתן לו את צירל בתו ואיתה את ניהול החנות שלו בשיבוש. לטענתו של חיים באר, הרומן אינו רק סיפור אהבה בין שני אנשים, אלא סיפור העוסק בתיקון עוולות של סדר תיאולוגי גבוה יותר. אם היו הירשל ובלומה נישאים, היו מתקנים את העוול שעשה ברוך-מאיר למירל.

המניפולציה של הטקסט ממשיכה באמצעות דמותה צירל, שלא קיבלה את בלומה כבת בית מן המניין, אלא כקרובה המשמשת אצלה שתפסה את חדרה של המשרתת.¹²⁹ צירל אינה רואה בבלומה שידוך ראוי לבנה הירשל, היא רואה כי לבו נמשך אחריה והיא נותנת לזה להמשיך כי זה מרחיק אותו מבנות אחרות וכך הוא נמצא תחת עינה הפקוחה. כשזה נהיה מעט רציני, והירשל כבר בן 19 שנים, הולכת צירל לשדכן ומביאה את מינה אל ביתה.

¹²⁸ עגנון, סיפור פשוט, 23.

¹²⁹ עוד בהגיעה אומרת צירל לבלומה: "ומחר נתייעץ על ענייניך, שמא נמצא עצה להשיא לך." עגנון, שם, 6. חיים באר רואה באמירה זו רמז מטרים לכך שצירל תשיא לבלומה עצה בלבד - עצה ולא בעל. הוא העלה טענה זו בקורס "תמונות מחי" נישואין" שנתן באוניברסיטת בן גוריון, תש"ע.

כשאנו רק שומעים על מינה ועל כוונתה של צירל להביאה, הרומן מכונן לכך שאנו הקוראים נתנגד לכך. הלא עד כה ראינו בכוחות עצמנו מה עזה המשיכה בין שני הצעירים. אך עגנון המספר יודע נפש אנושית מה היא ועל כן בפגישתנו הראשונה עם מינה הוא מתריע בפנינו:

”אנחנו לא נספר בגנותה של מינה כדי לבוא לידי שבחה של בלומה. אף מינה ריבה נאה וחסודה, בת כבפר היא, אף על פי נתקיימו בה כל המעלות שנשתבחו בהן בנות כרכים, לפי שנתחנכה בסטניסלב בפנסיון ולמדה צרפתית ומעשה רקמה ופירוט על פסנתר, עד שנתקעקע הכפר ממנה ולא ניכר בה שבתו של יהודי כפרי היא.”¹³⁰

בקטע קצר זה, חושף עגנון מה הוא האדם, ואיך פועלת מחשבתו – כדי לדבר בשבחה של בלומה עלינו לדבר בגנותה של מינה. אין זה מספיק רק לדבר בשבחה של האחת. האדם מיד ישווה זו לזו, ועל מנת להוכיח את צדקתו שהראשונה היא ”האישה האמיתית”, הוא ידבר בגנותה של השנייה. עגנון חושף הלך מחשבה זה, אך אין זה הלך המחשבה של הדמויות, כי אם של הקורא. בפניה זו אל הקורא, יש משום הכרח להתמודד עם הלך מחשבתו, עם ההתניה האוטומטית שמכוונת אותנו לדבר בגנות האחת על מנת להאדיר את האחרת. פניה זו מיועדת אל הקורא, אשר מבנה בראשו תבניות של יחסים, ואילו עגנון, המודע לאופן בנייתו את הסיפור ולתפקיד הקורא בתוכו, מכריח אותו לעצור ולהתבונן לא רק במתרחש אלא גם בעצמו. זוהי למעשה שבירה של הציר הדרמטי-עלילתי, על ידי הציר האפי בו המחבר חורג מגבולות ההתרחשות העלילתית וחושף בפני הקורא את פעולתו שלו ומשפיע בכך על אופן קריאתו.

אין ברצוני לערער על הבחנותיהם החשובות של קורצווייל וסדן, אשר ללא ספק מצויות ברומן, אלא להסב את תשומת הלב לשני הצירים המתקיימים ברומן, עימם פתחתי את עבודתי: הציר הדרמטי-עלילתי, אשר מקדם את מהלך הסיפור והעלילה, והציר האפי-ספרותי, אשר ”מפריע” את התקדמות העלילה באמצעות אמצעי הסיפור, מדגיש את המלאכותיות של אקט הכתיבה ומעשה היצירה ומייצר רובד נוסף של תקשורת עם הקורא. השימוש במונח ”אפי” הוא במובנו הברכטיאני ובהתאם לכך, הקורא נדרש גם ”לצפות” בסיטואציה וגם ”לקרוא” אותה. באקט הצפייה הוא מצטרף אל מהלך העלילה, מזדהה עם הגיבור ונע עמו קדימה, ואילו באקט הקריאה יש משום התבוננות במהלך זה, חתירה תחת ההזדהות ויצירת מרחק אסתטי וביקורתי. באמצעות צירים אלה מזכיר לנו עגנון שוב

¹³⁰ עגנון, שם, 35.

ושוב שאנו מצויים בתוך יצירת אמנות, בתוך עלילה בדיונית אפשרית. אף על פי שנדמה כי השימוש באמצעים "ספרותיים" חותר תחת הקריאה הדרמטית, אין הדבר כך כיוון ש"במת הסיפור" שלפנינו היא במה אפית-ברכטיאנית שמשתמשת באמצעי הייצוג על מנת להדגיש את הדרמה המתרחשת בין כלל האלמנטים מהם מורכבת היצירה. מה שנדמה כאפי (בלשונם של קורצווייל ושקד) המקטין את הדרמה, למעשה בונה שכבה נוספת של התרחשות שמקיימת איתה דיאלוג. הקריאה הדרמטית רואה באלמנטים "ספרותיים" אלה לא כתיאוריים, אלא כפועלים בתוך העולם הבדיוני. במהלך של הוצאתם מרשות הספרות אל תחום התיאטרון הברכטיאני והחזרתם אל הרומן באמצעות הקריאה הדרמטית, הם משנים את מהותם מאפיקה תיאורית לאפיות-דרמטית שמטרתה להפריע את הדרמה מחד ולקיים איתה יחסים דיאלוגיים שמעצימים אותה מאידך.

הדגשת אמצעי הייצוג במובן האפי ויצירת "הפרעות" למהלך הדרמטי מתקיימת מבחינה אסתטית בדרך של מונטאז'. המונטאז' הוא מכלול האמצעים האמנותיים שקיימים ביצירה ומנהלים יחסים דיאלוגיים עם התמה שלה. במילותיו של שקלובסקי,¹³¹ ניתן לכנות זאת היחסים שבין תוכן לצורה, אך בעוד אצל שקלובסקי הצורה באה להאיר על התוכן בדרך של הזרה, ברכט קרא להפרדה בין האלמנטים האמנותיים – להתייחס אליהם באופן מונטאז'י - וטען כי בהדגשת כל אלמנט ניתן יהיה לראות חוסר האורגניות של היצירה, לחשוף את המלאכותיות שבה ולהדגיש כי אינה משהו "טבעי".¹³² בדרך זו תיווצר תחושת הניכור, שתאפשר מרחק אסתטי וחשיבה ביקורתית כלפי היצירה. אברהם עוז הדגיש את משמעותו של מושג הניכור בכותבו :

"המונח הברכטי מתייחס, כמו המונח הספרותי שכנראה שימש לו השראה, לניסיון להסיט את התגובה לאובייקטים או מצבים שהפכו מוכרים עד שגרה, על מנת להבליט השלכות משמעותיות שלהם שנטמעו בשגרת תפיסתם, וכן להפך: לאתר את המוכר במה שנתפס כמרוחק וזר. בשימושים הנפוצים, שהשתרשו בקרב ציבור צרכני התיאטרון, מקובל מושג הניכור הברכטי בטעות כמוציא מכלל חשבון את הזדהותנו הרגשית עם העלילה המתרחשת על הבמה [...] אבל, כאמור, תפיסה זו של תיאטרון של ברכט בטעות יסודה. לאמיתו של דבר אין תיאוריית הניכור הברכטית

¹³¹ Shkolovsky, "Art as Technique", 15-30.

¹³² Roswitha Mueller, "Montage in Brecht", *Theatre Journal* 39 (4), Distancing Brecht, Dec. 1987, 473.

דוחה הזדהות רגשית מכול וכול, אלא מארגנת ארגון חדש את ריתמוס התגובות של

הקהל, המורכב מפעילות מתחלפות של הזדהות ולמידה.¹³³

מבנה היצירה כמונטאז', אם כן, מאפשר מבחינה אסתטית את התקיימותם של שני הצירים: הדרמטי-עלילתי, שעל פיו מתקדמת העלילה, והאפי-ספרותי, שמכיל את ההפרעות התמטיות והצורניות של הטקסט. במושגים בהם השתמשנו, ניתן לומר כי הציר הדרמטי מבקש **אקט של צפייה**, אקט שבו אנו עוקבים בשקיקה אחר התקדמות העלילה ומחפשים את ההזדהות עם הדמויות הפועלות, ואילו הציר האפי על "הפרעותיו" מבקש **אקט של קריאה**, שבו אנו נדרשים למרחק מהסיטואציה הנצפית, למחשבה, התבוננת והתמודדות אקטיבית עם מה שאנו רואים ומשמעותו במציאות שבחוץ.

שני צירים אלה באים לידי ביטוי במבנה הרומן, אשר מתקיים בשתי שכבות: הראשונה היא זו הריאליסטית, שמאפשרת לקורא לזהות היכן הוא נמצא ולעקוב אחר התפתחות העלילה ואף להזדהות עם הגיבור, ואילו השכבה השנייה היא האפית, במובן הברכטיאני, אשר "מפריעה" את התקדמות ציר העלילה, חורגת ממנו ובאמצעותה יוצר עגנון רובד נוסף של תקשורת עם הקורא, מעל ראשה של הדמות. השכבה הריאליסטית מאפשרת לקורא להרגיש ביטחון סביב עולם מוכר, ואילו השכבה האפית מייצרת דיאלוג על אותו עולם, שוברת את התפיסה שהעולם הוא "שם" והקורא הוא "כאן", ומבקשת מהקורא לקרוא באופן אקטיבי, ולבדוק כיצד הדברים באים בקשר עם עולמו שלו.

3.2 מבנה היצירה כמונטאז'

ולטר בנימין ראה בעיקרון המונטאז' ביטוי לעת המודרנית בשל תכונתו האקטיבית, צורתו האנטי-מלנכולית ובעיקר בשל יכולתו לחבר בין אלמנטים השונים והנבדלים זה מזה באופן היוצר אצל אנשים "שוק" ומזעזע אותם אל תוך הפְּרוֹת והבנות חדשות. המונטאז' מאפשר לראות כי מעשה הייצוג לעולם אינו שלם לכשעצמו, אלא תמיד נמצא ביחס לחיים המיוצגים. הוא מוצא את המונטאז' במקום בו יש אינטליגנציה ביקורתית שמתערבת ומעירה על המיוצג.¹³⁴ בהפרעות אלה נוצר מרחק ביקורתי שמאפשר להתבונן במיוצג ולהרהר בו. במילים אחרות, המונטאז', לדידו של בנימין, חושף

¹³³ עוז, התיאטרון הפוליטי, 250-251.

¹³⁴ Mitchel, "Introduction," *Understanding Brecht*, London: NLB, 1973, xiii

בפנינו את חוסר מוגמרותו של אקט הייצוג, ובוחן את הסדרים או השברים שנמצאים ברוח שבין המייצג למיוצג שמאפשרים (או אפילו מכריחים) חשיבה ביקורתית.

בנימין מדבר על ההפרעות אצל ברכט כאלה שלא מאפשרות קתרזיס ובכך עונות על גישתו ה"אנטי-אריסטוטלית". ברכט התנגד לקתרזיס האריסטוטלי ולהצפת הרגשות הנובעים מהזדהות עם הגורל השולט בחייו של הגיבור. מטרתו של התיאטרון האפי הוא לייצר תדהמה במקום אמפטיה, ובמקום להזדהות עם הגיבור הקהל צריך להיות בתדהמה מן הנסיבות ההיסטוריות שבתוכן הוא פועל.

"The task of epic theatre, Brecht believes, is not so much to develop actions as to represent conditions. But 'represent' does not here signify 'reproduce' in the sense used by the theoreticians of Naturalism. Rather, the first point at issue is to *uncover* those conditions (one could just as well say: to *make them strange* [verfremden]). This uncovering (making strange, or alienating) of conditions is brought by the process of being interrupted."¹³⁵

ברור כי רומן והצגת תיאטרון אינם אותו הדבר. בעוד בנימין עוסק בהפרעות בתוך הצגה, שיש בה אלמנטים ויזואליים וטכניים שונים, במקרה שלפנינו מדובר ברומן שהחומר ממנו הוא מורכב הוא לשוני בלבד. עם זאת, כפי שהראיתי כבר בפרק הקודם, אקט הקריאה מלווה בתהליך ויזואלי של הקורא, הלוקח חלק פעיל בהבניית ובשחזור העולם המיוצג. בעוד אינני רוצה לעשות השוואה שאינה במקומה בין רומן והצגה, ברצוני לאמץ את המחשבה התיאטרטית של בנימין על התיאטרון של ברכט ולהראות כיצד בתוך סיפור פשוט מבנה היצירה כמונטאז' וההפרעות המצויות בטקסט מייצרות אפקט של ניכור במובן הברכטיאני ובדרך זו חושפות את המצב שבתוכה הדמות פועלת. לדעתי, בדומה לדבריו של בנימין על ברכט, עגנון חותר תחת ההזדהות של הקורא ואינו מאפשר לו להיות "מוצף" רגשות ובכך מוביל אותו לסוף אנטי-קתרטי שבו אין תחושה של שחרור, אלא הכרח להתבונן במצב ובנסיבות שהובילו את הגיבור במעשיו. נוסף על אפקט הניכור וחתיירה תחת ההזדהות עם הדמויות, המונטאז' אף מייצר שכבות של אינפורמציה ויחסיים בין ההתרחשויות השונות.

¹³⁵ Benjamin, *Understanding Brecht*, 18. ההדגשה במקור.

3.3 ההפרעות בטקסט כמייצרות אפקט של ניכור והתבוננות ביקורתית

מאחר שהטקסט כולו עשוי מחומר לשוני, עלינו לבדוק תחילה מה היא "הפרעה" ובאיזה אופן היא חותרת תחת ההזדהות של הקורא. על בסיס דבריו של בנימין, ברצוני לטעון כי הפרעה היא אמצעי אמנותי ששובר את ההזדהות שלנו עם הגיבור. הפרעות בקריאה הן שונות מהפרעות בהצגה. בעוד ההצגה יכולה לעשות שימוש באמצעים כגון: תאורה, מוסיקה, קולות, שלטים, שירים, אמצעים פירו-טכניים וכן הלאה, ברומן החומר העומד לפנינו הוא לשוני בלבד. עם זאת, הלשון היא חומר עשיר שניתן לשחק איתו, ולעצב אותו בכל מיני דרכים: היחסים בין הפאבולה לסוז'ט, השימוש במוסיקליות של הלשון, פנייה לקורא והמבנה הגראפי של הרומן המכוון את הקורא בקריאתו.

בסיפור פשוט אני מוצאת ארבעה סוגים של הפרעות הבונים אותו כמונטאז' ומדגישים את אמצעי הייצוג שבו:

1. סיפורי העיירה השונים המסיחים את הדעת מציר העלילה המרכזי.
2. דמות המספר, המפריע לרצף ההתרחשות בפנייתו אל הקורא ובטכניקות אחרות.
3. המוסיקליות של הלשון.
4. המבנה הגראפי של הרומן.

3.3.1 סיפורי העיירה כמונטאז'

אמנם הרומן בעיקרו עוסק בסיפורו של הירשל, משיכתו לבלומה ונישואיו למינה וכל היוצא בזה, אך מבחינה אמנותית הרומן בנוי כמונטאז', וטומן בחובו סיפורים והפרעות הקוטעות את רצף סיפור העלילה הדרמטי, ומצייר תמונה רחבה יותר של העיירה, ושל האנשים החיים בה. שזירת הסיפורים השונים, כמו אלה של יונה טויבר, סופיה גילדהורן, גציל שטיין ומשפחתו, תרצה ועקביה מזל המוכרים לנו מן הסיפור "בדמי ימיה", קאניבלאט, ואחרים מצטרפים לתמונה הכוללת של היצירה.¹³⁶ חשוב להבהיר כי עקרון הקולאז' אינו מבטל את הקשר של הסיפורים הצדדיים אל ציר

¹³⁶ ש"י עגנון, "בדמי ימיה", על כפות המנעול, תל אביב: שוקן, 1998, 43-5. בתוך סיפור פשוט סיפורם של תרצה ועקביה מזל מצטייר כתיקון של הבת על החמצת הנישואין של אמה. לאחר שבלומה עוזבת לבית מזל משתעשע הירשל בדמיונות: "מעשה מרת מזל שהלכה אחר המורה של אמה ונישאה לו נתן מעין זיו רומנטי על אותו בית שבלומה דרה בו. יש שהירשל היה מצייר לעצמו שהיא [בלומה] ומרת מזל משיחות זו עם זו, זו מספרת מה שעשתה

העלילה המרכזי, עם זאת, בניגוד לסיפורים משניים שתפקידם להאיר על סיפור העלילה המרכזי, או דמויות משניות שתפקידן להאיר על הדמות המרכזית, עגנון שוזר מונטאז' של סיפורים, ובכך מעבה את "המצב" שהדמויות חיות בו. במה שונה הדבר מכל רומן חברתי אחר? כל רומן מביא פוליפוניה של קולות ושוזר סיפורים משניים בתוך ציר העלילה המרכזי, אך בעוד ברומנים ריאליסטיים כמו *אבא גוריו* לבלזאק או *החטא ועונשו* לדוסטויבסקי המחבר בונה את הסיפורים הללו כקולאז', כמגוון המתהווה לסיפור חברתי אחד, שלו אספקטים שונים, סיפור פשוט הוא חלק מתמונה רחבה יותר ובנוי כמונטאז'. הקולאז' מטשטש את האלמנטים ומנסה להביאם לכדי יצירה אחת, ואילו המונטאז' מדגיש את החיבור בין הטלאים, ואת היותה של היצירה מעשה של ייצוג ולא של חיקוי. דימוי יפה לעניין הוא שמיכת הטלאים. אנו יודעים כי כל שמיכה עשויה מחוטים, אך מעשה התפירה מוצנע, מטושטש. לעומת זאת, שמיכת טלאים משמשת כשמיכה אחת, אך בה בעת היא מדגישה את מקומות החיבור בין הריבועים השונים ומנכיחה את התפרים ואת הסיפור העומד מאחוריהם.¹³⁷ כל טלאי מספר סיפור עצמאי נוסף על היותו חלק מן השלם. ככה זה גם עם הרומן. יש הבדל בין רומן שמנסה לטשטש את האלמנטים הסיפוריים השונים שמרכיבים אותו, לעומת רומן כסיפור פשוט, שמדגיש את אמצעי הייצוג, שמנכיח את הטלאים השונים בשמיכה שכל אחד בפני עצמו מספר סיפור עצמאי, מחובר בחוט דק את העלילה המרכזית. נדמה לעיתים, כי בסיפור הזה בחר עגנון להתמקד בהירשל הורוביץ, אך באותו המידה יכול היה להפוך את גציל שטיין לגיבור, או את יונה טיבור, או קאניבלאט ולספר את הסיפור סביבם. עדות לכך מצויה בספרים אחרים, כמו *אורח נטה ללון*, "בדמי ימיה", "פנים אחרות", "הרופא וגרושתו" וסיפורים אחרים אשר נשזרים זה בתוך זה בכל מיני אופנים.¹³⁸ עגנון נכנס לפרטים על אודות דמויות אלה, מרחיב את הדיבור עליהן, באופן הסוטה מן הציר הדרמטי המרכזי של העלילה, קרי, סיפורו של הירשל הורוביץ. בדרך זו, אולי דווקא בוטשש היא הגיבורה האמיתית שסביבה נסוב הרומן.

הסיפורים של הדמויות המשניות השונות בעיירה מאפשר מבחינה תמטית קליטה רחבה יותר של מצב העיירה היהודית והחיים בה. בין הסיפורים נוצרים יחסים דיאלוגיים שיחד מעצבים את חי

עד שזכתה ונישאה לעקביה מזל זו מספרת לה ענייניה עם הירשל, אינן פורשות זו מזו עד שבלומה יודעת שהכל בידי האשה." עגנון, *סיפור פשוט*, 43.

במידה רבה סיפורה של תרצה היא אנלוגית (באופן ניגודי) לדמותו של הירשל הורוביץ, אשר בשונה ממנה, לא נישא לבלומה ופעל לתיקון עוולת אביו, אלא הלך בעקבות הוריו ונישא למינה צימליך ולא לבלומה נאכט.

¹³⁷ הדבר בולט בתרבות האמריקאית, שבה קיים המנהג של העברת שמיכת הטלאים מאם לבת וכל דור מוסיף ותופר שורה חדשה של טלאים על השמיכה השלמה.

¹³⁸ *באורח נטה ללון* אנו מגלים מיהו הרופא, ושומעים את המשך סיפורו ויחסיו עם דינה, גרושתו. באותו רומן מוזכרים גם מיכאל וטוני הרטמן מ"פנים אחרות" ואנו למדים כי הם נישאו בשנית לאחר גירושיהם. העיירה אליה מגיע האורח היא היא שיבוש (בוטשש), אותה עיירה שאנו פוגשים בסיפור *פשוט* חצי מאה קודם לכן, ובתוך סיפור *פשוט* מופיעים תרצה ועקביה מזל המוכרים לנו מ"בדמי ימיה".

העיירה, ולא רק עוסקים בעלילה המרכזית.¹³⁹ אך מבחינת הצורה, לעיתים הם מסיחים את הדעת ממנה, ולא רק חושפים בפני הקורא את המצב – תנאי הקיום – אשר מעצבים את פעולותיהן של הדמויות, בחירותיהן ודרכי התנהלותן, אלא גם יוצרים התחלה של סיפור חדש. הדבר מתרחש דרך המעברים גם מבחינה גראפית (שעליה אעמוד בהמשך הפרק) וגם מבחינה לשונית. אצל עגנון יש קאט שעושה מעבר לסיפור הבא, שיכול היה להתפתח כסיפור בפני עצמו. במבחינה צורנית הדבר דומה יותר לאפוס ההומרי – שבו יש מגוון של סיפורים אשר כל אחד מהם יכול להתפתח לסיפור עצמאי.¹⁴⁰ כאמור, בכל רומן יש שילוב של סיפורים, אך עגנון עושה זאת באופן שמדגיש את החיבורים, בשונה מצמצומם, ובכך מדגיש את המלאכותיות של אקט הכתיבה ואת עיקרון המונטאז' שבה, שמנכיח את העובדה שמדובר בסלקציה של פרטים וסיפורים, ושאינה משהו אורגני או טבעי. עדות לכך היא דבריו של המחבר שמבטיח לנו בסוף הרומן לספר לנו את המשך קורותיהם של יתר משתתפי הרומן:

”תם מעשה הירשל ומעשה מינה אבל מעשי בלומה לא תמו. כל מה שעבר עליה על בלומה נאכט הוא ספר בפני עצמו. אף ענין גציל שטיין שהזכרנו כלאחר יד, וכן שאר המשוקעים בסיפורנו הפשוט, כמה דיו נשפוך וכמה קולמוסים נשבר לכתוב את מעשיהם. אלוקים בשמיים יודע אימתי.”¹⁴¹

קטע קצר זה מראה את חשיבותם של סיפורי המשנה, ומעביר את התחושה כי סיפורו של הירשל הורוביץ הוא חלק מתמונה רחבה יותר, שלא ניתן היה להביאה במלואה ברומן זה.

שתי דוגמאות של סיפורים משניים מסוג זה, המהווים חלק ממבנה הרומן כמונטאז' הן סיפורו של יונה טויבר וסיפורו של גציל שטיין. יונה טויבר הוא השדכן עמו באה צירל בדברים על מנת להשיא את בנה. טויבר אינו מציע שידוך, אלא גורם לשידוך לקרות מעצמו:

”לכאורה לא הציע שידוך מימיו, אף על פי אין אדם נושא אשה אלא אם כן ידו של טויבר באמצע [...] מימיו לא אמר יונה זו ראה וקדש, אלא פולט מילה ומבלע מילה וכל השאר מאליו נעשה. כל מה שהבחור מחשב בליבו יונה הורס בהנעת יד, וכל מה

¹³⁹ אמנם קיימים ברומן אזכורים לסיפורים מתקופות אחרות כגון: שיגעון דודו של הירשל או רבי יוסף דלה ריינה, אך אלה באים בקשר הדוק לציר העלילה המרכזי – סיפורו של הירשל הורוביץ – אף על פי חוסר השתייכותם לזמן התרחשות העלילה.

¹⁴⁰ רבים מן הסיפורים באפוס ההומרי התפתחו ליצירות נפרדות בטרגרדיות שנכתבו אודות הדמויות השונות.
¹⁴¹ עגנון, סיפור פשוט, 195.

שאבותיו של הבחור מבקשים יונה מכניס בליבו של זה, לסוף רואה הבחור את עצמו

כאילו הוא נתן עיניו באותה ריבה ויונה הסכים איתו. ¹⁴²

טויבר אם כן הוא אדם היודע לתמרן את נפש האדם ונאמנותו נתונה להורים ולשידוך שהם רוצים בו. אך המספר מרחיב את הדיבור על טויבר ואנו למדים כי לפני שעסק בשדכנות הוא למד התרת הוראה ¹⁴³ בלמברג אך כשחזר לעירו החליט לא לעסוק בכך.

”פעם אחת בלילה נינער משנתו ונטל קולמוס ודיו ונייר וישב כל הלילה וכתב. אותו היום נזדמן אורח לשיבוש והראה לו טויבר מה שכתב. קרא האורח ושלח הדברים ליוסף כהן צדק בלמברג. נטלם יוסף כהן צדק וקבעם בדפוס בהנשר שלו [...] חוץ מאותו מאמר לא פירסם יונה טויבר כלום, אבל שמו נתבסס בו, הנשר נתמרטטו כנפיו ושמו של יונה קיים.” ¹⁴⁴

בהמשך אנו למדים כי הוא קיבל שתי נדוניות לחתונתו ואת שתיהן איבד: הראשונה בידי גיסיו שעשו בה עסקים על שמו ואת השנייה על ידי מעשיו שלו. בגלל המאמר שפרסם לא יכול היה לעסוק בהתרת הוראה. היה נדמה כי עולמו חרב עליו אך דווקא אז קיבל הזדמנות לא צפויה: עשיר שרצה לחתן את בתו לבחור מעיירה אחרת ביקש מיונה טויבר לכתוב את אגרותיו ואף נתן לו חלק מהשדכנות. מאז נתפרסם כשדכן ונעשו על ידו כמה שידוכים.

יונה טויבר אם כן, אינו רק דמות עם תפקיד, אלא הוא דמות עם היסטוריה. נוסף על היותו חלק מעלילת המעשה לטויבר יש ציר סיפורי משלו, אשר אינו קשור כלל למשפחת הורוביץ, וזהו ציר השתלשלות חייו אשר הביאו להיות שדכן. אנו מבינים את תפקידו ומעמדו בשיבוש כבר בפסקה הראשונה, אך המספר שב ומרחיב על קורותיו של טויבר ובכך שט ביובל קטן ואז חוזר לזרם המרכזי.

סיפור צדדי נוסף רחב יותר הוא זה גציל שטיין. גציל שטיין עובד בחנות הורוביץ, אך מזלו לא היה כשל ברוך-מאיר הורוביץ שזכה בצעירותו להתחתן עם בתו של בעל הבית. מלבד זאת, אנו שומעים עליו כי הירשל רואה בו כמכשול לאחר שפעמיים ראה אותו בבית מזל בטיוליו הליליים אל בלומה. לצד זה, מרחיב עליו עגנון את הדיבור, ומקדיש פרק שלם שבו הוא מספר לנו עליו ועל קורותיו. הירידה לפרטים על קורותיו של גציל שטיין נותנת מבנה עומק לדמותו, והופכת גם אותו, בדומה

¹⁴² עגנון, שם, 31.

¹⁴³ התרת הוראה – תלמיד חכם שהוסמך להורות ולפסוק בדיני איסור והיתר. ראו הערת שוליים 5 אצל: עגנון,

שם, 31.

¹⁴⁴ עגנון, שם, 31-33.

ליונה טויבר, לדמות עם היסטוריה, רצונות ואכזבות. אנו למדים כי אהבתו נתונה לא רק לבלומה כי אם גם לקריאה בקול רם ולאגודה הציונית בשיבוש שהיה בין מייסדיה. בנוסף אנו למדים על ביתו ומשפחתו:

”אביו טענת חזקה יש לו על שחיטת עופות ומתדיין עם הקהל, מחזר מבעל בית לבעל בית כשהוא מסלסל בפיאותיו וכוסס את זקנו ואינו משתכר פרוטה. אמו מעמד יש לה בשוק ואינה רואה טובה וכל עסקי הבית מושלכים על אחותו הגיבנת שרשעותה עיקמה את איבריה, ושאר שלוש אחיותיו אף הן לא באו לעולם אלא לצערן.”¹⁴⁵

כל משכורתו של גציל שטיין משמשת לכלכלת הבית ונבלעת בהוצאות והוא אינו יכול לחסוך לביתו. אך שלא כשני אחיו אשר ברחו לאמריקה, הוא אינו מסוגל להשאיר את אמו הענייה לבדה לדאוג לפרנסת הבית ולטפל במשפחה. אחיותיו אינן נשואות ואינן נוהגות כנשים בעלות כבוד, אלא הולכות מידי ערב לויקטור, רווק וסוכן מכוניות, ומעבירות שם את זמנן. אנו פוגשים את גציל שטיין באומללותו, הן משום המצב בביתו והן משום שהוא אוהב את בלומה וזו אינה משיבה לו אהבה.

רובו של הפרק כתוב במבע משולב של המספר עם גציל שטיין. תיאור ביתו וחיינו, רגשותיו ובעיקר אכזבתו שבלומה אינה משיבה לו אהבה. נדמה כי הסיפור על משפחתו בא כמעין הסבר מדוע לדעתו (או לדעת המספר שידוע על כל מה שקורה בעיירה, כמו רכלן העיר) בלומה אינה רוצה בו ואינה רואה בו גבר הראוי להינשא לו. שתי האפשרויות, בין אם זה גציל שאינו מעריך את עצמו ובין אם זה המספר אשר חושף את הרשת החברתית על פיה בוחרים אנשים את בני זוגם, אנו מתוודעים לגציל שטיין, ושומעים את סיפורו כציר צדדי לסיפור המרכזי.

בכל רומן יש סיפורים משניים ודמויות משניות. עם זאת, הייחודיות של הסיפורים הצדדיים בסיפור פשוט היא שבעוד הם מתחילים כבעלי קשר אל ציר העלילה המרכזי אנו מקבלים פירוט רב ונרחב שאינו משמש בהכרח להמשך העלילה המשנית שלהם או המרכזית של הירשל, אלא מגויס לטובת ציור התמונה של העיירה, ולהעצמת דמותו של המספר אשר מתפקד כרכלן העיר ובקיא ברזיה. עגנון אינו רק מספר את סיפורו של גציל שטיין, אלא הוא מאיר עליו בזרקור, חושף בפנינו את מורכבותו כאדם ובכך אף מייצר יחס אירוני להירשל הורוביץ, נער בן טובים אשר מזלו שפר עליו – אמיד ונשוי – והוא עדיין אינו מרוצה. אך אנו הקוראים יודעים כי הירשל אינו מאושר. בכך יש מצד אחד הזדהות עם דמותו של הירשל, אך בה בעת גם ביקורת, כיוון שהטרגדיה שלו מצויה בחוסר בחירתו.

¹⁴⁵ עגנון, שם, 122.

תרומה מרכזית ליצירת הסיפורים כמונטאז' שבו כל סיפור מקבל קיום משל עצמו ומודגש ככזה באמצעות מעשה הכתיבה והמעברים, לעומת קולאז' שבו הסיפורים נשזרים זה בזה באופן שמחבר אותם לכדי תמונה אחדותית אחת, היא זו של דמות המספר. על ידי סיפורים אלה וכניסה לעומקם המספר "מפריע" להתרחשות המרכזית, מסיט את הדעת ממנה ואף מביע דעתו עליה ועל התרחשויות נוספות. במידה רבה באמצעותו בונה עגנון את הציר האפי-הספרותי שפונה אל הקורא "לקרוא" את המתרחש ולא רק "לצפות" בו.

3.3.2 דמותו של המספר

גרשון שקד מבחין בסיפור פשוט בין המחבר, שאינו מתייחס באופן ישיר לקורא, לבין "דמות המספר" הגלויה. בעוד שתזמורה הכוללת של היצירה סיפור פשוט והמוטיבים השונים בה היא מלאכתו של המחבר שאינו נגלה במישרין לקורא, "דמות המספר" היא גלויה והיא "מתייחסת אל גיבוריה ואל קוראיה, חובשת מסיכה משלה ומהווה אף היא גורם מגורמי התזמור, שהמחבר נזקק לו בעיצוב מערכת המשמעויות [...] "דמות המספר" של עגנון מתייחסת באירוניה אל גיבורה התמים ויוצרת ניגוד אירוני מתמיד בין הערותיה לבין עולמו של הגיבור.¹⁴⁶

לטענתו של שקד, "דמות המספר" מפרשת את הסיטואציה עבור הקורא, מגיבה עליה ומאירה עליה פעמים רבות באור אירוני. הוא מראה כיצד הדבר בא לידי ביטוי באמצעות שני ביטויי לשון בהם משתמש המספר: "אלוקים בשמיים" ו"אלף שנים, דברים, מיתות, פעמים".¹⁴⁷ שקד מוצא את האירוניה לא רק כלפי הדמויות, אלא גם כלפי הישות האלוהית שהמספר מתייחס אליה לא פעם ומייחס לה חשיבות, ומראה את יחסו האמביוולנטי של כלפיה.

בהתבסס על דבריו של שקד בדבר קיומו ונוכחותו המורגשת של "דמות המספר", עמדתו האירונית ומתן פרשנותו לדמויות ועלילותיהן, ברצוני להוסיף ולטעון כי המספר "מפריע" לרצף התרחשות וקוטע בפרשנותו את הציר הדרמטי ונוטל חלק בציר האפי של הרומן. המספר מדבר עם הקורא מעל ראשה של הדמות, אך נוסף על האפקט האירוני שבדבר, יש כך משום קטיעה של רצף ההתקדמות (במובן הברכטיאני), הפרעה "אנטי-אריסטוטלית" אשר חותרת תחת ההזדהות של הקורא עם הגיבור ותחת האפשרות לתחושת הקלה ושחרור בסוף (קתרזיס).

¹⁴⁶ שקד, "בת המלך וסעודת האם", 38.

¹⁴⁷ שקד, שם, 38-44.

ביטויי הלשון עליהם עמד שקד מהווים דוגמה לסוג של "הפרעה" בטקסט, המייצרת אצל הקורא ריחוק אסתטי. הביטויים לא משמשים רק ככלי ליצירת אירוניה, אלא מייצרים לקורא מעין "סימן דרך" שדרכו שובר מהספר את הרצף הסיפורי ומעיר עליו הערות תוך כדי התרחשותו.

שקד טוען כי השימוש האירוני בנוסחה "אלוקים בשמיים" מגיע לשיאו בקטע הבא:

"גציל ויוסילי אינם עיקרו של עולם, כל אלו לא נבראו אלא לשמש את הירשל, זה בחנות וזה בבית החבורה. אפשר שאף הירשל אינו עיקר גדול, אלא שהוא בן בעלי בתים ואף הוא בעל בית לעצמו. מכל אותם שהגיעו לפרקם הוא בלבד נשא אשה, את מינה צימליך נשא בתו של עשיר נשא. אמת שהוא נתן עניו בבלומה, אבל אלוקים בשמים וצירל וטויבר על הארץ עשו שישא את מינה ולא את בלומה."¹⁴⁸

שקד טוען כי האזכור של אלוקים בשמיים וצירל וטויבר על הארץ בקנה אחד וההקבלה ביניהם מאירה את שני הצדדים באור אירוני, ומעוררת ספק בכוחו של זה שיושב בשמיים. יתרה מזאת, הדבר מרמז שלדמות המספר ולדמויות עצמן יש טענות כלפי "אלוהים בשמיים" שלא היה לצידן בשעת צרה.¹⁴⁹ נוסף על דבריו של שקד, אני מוצאת כי יש כאן הדגשה של המתח המתקיים ברומן בין הגורל (האל) לבין הכוחות החברתיים שמשפיעים על חייו של אדם (צירל ויונה טויבר). אך בין אם היה זה גורל או בין אם היו אלה כוחות החברה, יותר מכל אנו חשים כאן כי הירשל עדיין זוכר שבראשית הדברים רצה בבלומה, ואם הוא אינו זוכר במודע, המספר זוכר עבורו ומזכיר לנו הקוראים זאת שוב ושוב. כלפי חוץ נראה שגורלו שפר עליו כי הוא היחיד שנשא אישה, אך גם אמירה זו היא אירונית כיוון שבאותה נשימה מזכיר לנו המספר שהירשל לא עשה זאת בלב שלם ומטיל ספק באושרו כעת.

אמירתו האירונית של המספר אינה מופנית רק כלפי הירשל או כלפי צירל וטויבר, אלא מבקרת בכלל את המערך החברתי שבו הם חיים. ניתן לראות זאת ב"סדר הטבעי" של החברה שהוא משרטט: גציל ויוסילי אינם עיקר כי תפקידם אינו אלא לשרת את הירשל, אך מיד הוא מוסיף כי הירשל גם הוא אינו עיקר, אלא איש עשיר. מה הוא אם כן העיקר? זאת המספר אינו אומר לנו, אך הוא חושף כי לאנשי העיירה נדמה כי כסף ומעמד הם העיקר, ולכן הם פועלים כפי שפועלים, אך גם זה אינו נכון. אף על פי שאינו נותן לנו פתרון לעיקר חדש שיוביל את הדמויות, חושף המספר את ה"מצב" החברתי

¹⁴⁸ עגנון, *סיפור פשוט*, 186. שקד מביא את הציטוט רק מן המילים: "מכל אותם שהגיעו לפרקם..." ועד סוף הציטוט. אני מביאה את הציטוט מתחילת הפסקה על מנת להתייחס לאירוניה נוספת הקיימת כאן.

¹⁴⁹ שקד, "בת המלך וסעודת האם", 40.

שבו חיות הדמויות שבו חסר עיקר אמיתי. הדבר מתעצם לנוכח דמותו של הירשל, שגם בחייו שנראים טובים מבחוץ, אנו יודעים כי "הכל בא במכאוב".¹⁵⁰

חשוב לציין כי המובאה שהבאתי מופיעה לקראת סופו של הסיפור בפרק חמישה ושלושים. הדבר משמעותי כיוון שהמספר חוזר ומספר לנו על אהבתו המוחמצת של הירשל לבלומה למרות שאנו הקוראים עברנו איתו את הדרך, מהתאהבותו דרך נישואיו ועד שיגעונו וחזרתו הביתה. חזרה זו מהווה הפרעה בפני עצמה, וכוחה טמון בכך שהיא לא רק מספרת על העבר, אלא מפרשת את ההווה הסיפורי – בלומה עדיין מצויה במחשבותיו של הירשל. בפסקה הבאה אנו מקבלים לכך עדות נוספת כשהירשל מדמיין את מות אשתו ושבבלומה תבוא לטפל בתינוקו. עמוס עוז פירש חלימה בהקיץ זו של הירשל כעדות למות הארוטיקה בין הירשל לבלומה וכי הוא רואה בה דמות אם בלבד שתבריא את בנו.¹⁵¹ לדעתי, בין אם מדובר ברצון ארוטי ובין אם מדובר ברצון לאם, העניין הוא אחד – הירשל עדיין הוגה בבלומה, ולמרות כל מה שחוה ועבר (נישואין, שיגעון, לידת שני בנים) היא עדיין נוכחת בחייו ובמחשבותיו, גם אם לא באופן פיס.¹⁵²

3.3.3. המוסיקליות של הלשון

בקריאת הרומן אנו נשאבים לא פעם אל תוך המוסיקליות של הטקסט ושל הלשון באופן שבו גובר לעיתים הצליל על המשמעות. מרטין אסלין מזהה תופעה דומה במחזותיו של הרולד פינטר, וטוען כי הדומיננטה של המוסיקליות הלשונית מעידה על הליכה של הדיאלוג בנתיב של חשיבה אסוציאטיבית שבאמצעותו מנכיח פינטר את אי יכולתו של האדם לבוא בקשר עם זולתו.¹⁵³ בקריאתנו את הרומן (ויצירות אחרות של עגנון) קשה שלא לשים לב לדומיננטיות של הלשון, ולמוסיקה הלשונית הטמונה בה. מוסיקליות זו, המשולבת בסיפור פשוט עם חזרות תמטיות, מייצרת הלך רוח שבו הקול השלט הוא קולו של המספר, שכמו עומד על "במת הסיפור" ומספר לנו על המתרחש - בפנים הדמויות ובעולמן החיצוני. בדומה לטענתו של אסלין על תפקיד הלשון אצל פינטר, לטענתי השימוש במוסיקליות של הלשון בסיפור פשוט חותרת תחת היכולת של הדמויות לתקשר ביניהן ולרדת לשורשי יחסיהן. בעוד אצל פינטר הדבר בא לידי ביטוי על ידי דיאלוגים מפותלים אצל עגנון הדבר

¹⁵⁰ עגנון, סיפור פשוט, 10.

¹⁵¹ עוז, "מים גנובים ולחם סתרים", 39-72.

¹⁵² בנושא נוכחותה של בלומה אדון בהרחבה בפרק הרביעי.

¹⁵³ מרטין אסלין, תיאטרון האבסורד, תרגום: אליקים ירון, תל אביב: זמורה, ביתן, 1985, 217.

בא לידי ביטוי בפער הקיים בין מחשבות הדמויות ופעולותיהן, ועמדת המספר כלפיהן. כך, במונולוגים הפנימיים שלהם אנו מתוודעים לרצונותיהם, תשוקותיהם, כעסם ומחשבותיהם – וגם זה נעשה באופן מוגבל ביותר – אך כל אלה אינם באים לידי ביטוי בדיאלוגים ובקשרים שבין הדמויות. ברובד התקשורת ביניהן, הדמויות *בסיפור פשוט* לוקות ביכולת להביע את עצמן ואת רגשותיהן אל מול הדמות שעומדת מולם, ובכך מועצמת תחושת ההחמצה.¹⁵⁴ דוגמה לכך ניתן לראות בחוסר יכולתו של הירשל לעמוד מול אמו ולהביע את דעתו בעת שעמדו במרתף והיא אמרה לו שברצונה לשדכו למינה צימליך ושיסיר לבו מבלומה נאכט. באותה עת שתק. הדיאלוג על העניין מתקיים בין צירל להירשל דווקא בארוחה בבית משפחת צימליך באופן הנסתר מאזני הדמויות האחרות וגלוי לאזני הקורא:

"כל המסובים חוץ מהירשל היו שבעים כל צרכם, אבל ריחה הטוב [של הפשטידה] פתח את המעיים, הירשל שמשך ידו תחילה מן הסעודה נטל חתיכה גדולה ואכל להנאתו.

מתחה צירל שפתיה כלפי בנה ואמרה, מודה אתה שפשטידה טעימה היא. פניו של הירשל האדימו [...] העיקר הוא שדיבור כיוצא בזה אמר הוא במקום אחר ביום שבאה בלומה לביתם פעם ראשונה והביאה עמה עוגות נאות ואמר לאמו מודה את אמא שעוגותיה נאות."¹⁵⁵

עוד לפני שמזכיר זאת המספר במבע משולב עם תודעתו של הירשל, מרגיש הקורא הביקורתי שעגנון מכון אותו להיזכר בסצנה הראשונה בה נפגשו הירשל ובלומה, בבוקר שלאחר הגעתה. בסצנה זו הוציאה בלומה עוגות שהביאה עימה על מנת להתחבב על קרוביה, ואילו צירל השפילה אותה ואמרה שאין להם צורך בעוגות ושדי להם בלחם זול. הירשל עמד לצידה של בלומה ולחש לאמו בקול "מודה את אמא שעוגות טעימות אלה."¹⁵⁶ בהמשך יסתבר לנו כי תגובה זו כלל אינה אופיינית להירשל בעל האופי הפסיבי והשותק, אך באותה סצנה תגובתו היא ששברה את האווירה המתוחה שבה "השפילה בלומה עיניה כשקול לעיסת העוגות מפוצץ והולך. החזרה הלשונית מראה בדרך נוספת את חוסר

¹⁵⁴ יש לא מעט דוגמאות לכך: מיכאל הרטמן מ"פנים אחרות" שחוסר יכולתו לתקשר עם אשתו הובילה אותם לגירושין, חמדת מ"גבעת החול" שאינו יכול להביע את אהבתו ליעל ועוד רבים אחרים. דוגמה לחוסר היכולת של הירשל לתקשר עם בלומה באופן ישיר, והפער שבין הדיאלוג הפנימי בתוכו למה שנאמר בפועל ניתן למצוא בפרק הרביעי בעבודתי העוסק בדיאלוג.

¹⁵⁵ עגנון, *סיפור פשוט*, 70.

¹⁵⁶ עגנון, שם, 8.

היכולת של הירשל וצירל לתקשר באופן גלוי את המתח ביניהן ומעבירה אותו בדרך של דיאלוג סמוי מחד, ומפרשת אותו עבור הקורא שלא שם לב לכך מאידך.

המוסיקליות של הלשון מועברת גם באמצעות המצלול כמו במשפט "קול לעיסת העוגות מפוצץ והולך",¹⁵⁷ המעביר ביתר שאת את השפלתה של בלומה. המצלול קיים גם במקומות אחרים בטקסט כגון: "בלומה נאה לעצמה ונאה לבית, נאה לבית ונאה לצירל." וכמה שורות לאחר מכן נאמר על העובדות הקודמות: "אבל לא כל יום מצאה צירל קורת רוח מסעודתה. היתה סעודתה נאה אינה נאה לצירל, נאה אתמול אינה נאה היום, היא נאה ואין קינוחה נאה." לאחר הגעתה של בלומה ידעה נחת מה היא כי הסדר שב לעולם: "תבשיל תבשיל בעונתו, תבשיל תבשיל וטעמו."¹⁵⁸ אנו שומעים באמצעות המצלול והחזרות את המוסיקליות של הלשון, אנו למדים ומרגישים את נוכחותו של המספר בעיקר את אמצעי העיצוב בהם הוא נוקט. "המוסיקה העגנונית" ונוכחותו של המספר מדגישה לפנינו את האמנותיות של מעשה הכתיבה, ואת העיצוב האמנותי של בחירת המילים, ובכך מזכירה לנו במהלך הקריאה שאנו קוראים טקסט ספרותי, שאינו מתיימר להיראות כאורגני או "טבעי", אלא מודע להיותו מעשה אמנות.

המוסיקליות של הלשון מדגישה את עמדתו של המספר שקיימת לכל אורך הרומן, אך היא מועצמת לנוכח החזרות התמטיות בהן "דמות המספר" חוזרת על סיפור שכבר שמענו, אך לא פעם מוסיפה או משמיטה פרטים בהתאם לדמות עליה היא רוצה לספר ולעיתים אף חולקת איתה מבע משולב, ודרך כך היא מפרשת את הסיפור באור מעט שונה. כך לדוגמה מסופר לנו מספר פעמים סיפור הפרת האירוסין של ברוך-מאיר למירל ונישואיו לצירל קלינגר: פעם מסופר לנו הדבר מנקודת מבטו של ברוך מאיר, שדעתו היתה זחוחה עליו באותו הערב שנתן לו שמעון הירש קלינגר את בתו לאשה, ולאחר מכן אנו שומעים סיפור זה מנקודת מבטה של מירל, שמשפחתה האשימה אותה בכך שברוך-מאיר הפר את האירוסין. מבחינת רצף הטקסט אנו קודם מגלים על עוניה של מירל ומפתיעה ביותר האנושיות שלה לנוכח עוני זה:

"[בלומה] שכבה כמה ששכבה והגתה באמה שהיתה שוכבת כל ימיה חולה

ומתפרנסת בקושי ומימיה לא ביקשה מקרוביה כלום. כשהיו שכנותיה אומרות לה

¹⁵⁷ עגנון, שם, 7.

¹⁵⁸ עגנון, שם, 22.

קרוביך עשירים, הזכירי עצמך לפניכם, הייתה מחייבת ואומרת מה הנאה יש לנו

מקרובים עשירים, - שאין אנו צריכים לפרנסם.¹⁵⁹

בקטע קצר זה מביע המחבר, באמצעות דמותה של מירל, גישה שונה להתייחסות אל קרובים עשירים, גישה שחותרת תחת הנטייה האנושית לבקש ממני שיש לו, ולהרגיש שלך אין מספיק. כשאנו מגלים מאוחר יותר שעושרם של הקרובים הגיע מנישואיו של ברוך מאיר לצירל ושהפר בעקבות זאת את אירוסיו למירל, דמותה של מירל הופכת להיות לא רק אנושית וצנועה, אלא גם בעלת כבוד עצמי. כך גם היא פועלת עם בעלה: כשכולם בזו לו על כשלונו בפרנסת משפחתו,

"מודה היתה מירל לחיים שהוציאה מרשות אביה ומקפדנותו ועשה לה בית.

וכשנטרף מזלם ואבד ממונם לא פסקה מלחבבו. אומרת היתה מירל אם אינו מצליח

בשוק אקפח חייו בבית? מתוך רחמנות שריחמה עליו הוסיפה בו אהבה, אותה אהבה

שאינה מבקשת סיפוק נכסים.¹⁶⁰

בהראיית הנפשות הפועלות וההבנה של מה מניע אותן מצליח עגנון, למרות העמדה האירונית אותה הראנו קודם, להראות גם את המורכות של הסיטואציה האנושית, להראות כי דמויות שונות מונעות מפעולות שונות בכניסתן אל "במת הסיפור" ובכך, לצד האירוניה, הוא גם מצליח לשרטט מצב אנושי נוגע ללב בשל הפגמים של הדמויות. המוסיקליות של הלשון, הפנייה של המספר אל הקורא, החזרות התמטיות במהלך הרומן והמספר הנותן עמדתו כלפי המתרחש, כל אלה מייצרים הפרעות שיש בהן משום הדגשת מעשה הייצוג ותזכורת תמידית שאנו נמצאים בעולם מעוצב. דווקא בהפרדה זו, שנוצרת על ידי ריחוק אסתטי, ניתנת האפשרות להתבונן במציאות ולבחון אותה (ואת הטקסט שאנו קוראים) בעין ביקורתית.

3.3.4. המבנה הגרפי של הרומן

המעברים ברומן נעשים באמצעות שני הצירים – האפי והדרמטי. הציר הדרמטי משמש את המחבר להתקדמות העלילה, ואירועים כגון: הגעתה של בלומה, יציאתו של הירשל לעבוד בחנות, פנייתה של צירל לטויבר, הגעתה של מינה, האירוסין, הנישואין, שגעונו של הירשל ושליחתו לבית המרפא, לידת ילדיו וכן הלאה, כולם משמשים כמקדמי עלילה, כשרשרת של פעולות שמתרחשות ב"מציאות" של

¹⁵⁹ עגנון, שם, 7.

¹⁶⁰ עגנון, שם, 17-18.

העולם המעוצב ודוחפות את הזמן ואת ההתרחשות קדימה. לצד זה, קיים הציר האפי ברומן, שבו המעברים מתרחשים על ידי חשיבתו האסוציאטיבית לכאורה של המספר המכוון אותנו לבניית הסו'ט באופן שיגרום לנו לחשוב וחושף בפנינו בכל פעם טפח מן הסיפור.

מלבד השימוש בלשון עושה עגנון גם שימוש במבנה הגרפי של הרומן. מלבד החלוקה לפרקים, ישנן עצירות בטקסטים, הפסקה של משפט שלאחריה יש פסקה שעל פי רוב מגיבה על הקטע הקודם או מתארת את התגובה של דמות אחרת למתרחש. בדומה לטענתה של איליין סקארי על ה"הוראות" שנותן המחבר כיצד לדמיין את המקום או החיצוניות של הדמויות, ברצוני להתייחס למבנה הגרפי של הרומן כאל סוג נוסף של הנחיות. הנחיות אלה הן סוג של "הוראות בימוי" כיוון שהן מכוונות אותנו מתי לקחת עצירה, מתי להחליף מבע משולב, ומתי מתחיל נושא חדש או חלף זמן. בדרך כלל עצירות אלו קשורות לשינוי בנקודת המבט, או שינוי בדמות "המדברת" כעת או שהמספר נצמד לתודעתה. דוגמה לכך ניתן לראות בסיפור הגעתה של מינה אל שיבוש. מיד לאחר הדיאלוג בין ברוך-מאיר וצירל שבו היא מספרת לו שפנתה את טויבר על מנת שימצא להירשל שידוך, ולאחר שיחה מפותלת מעט מקבל ברוך מאיר את דעתה של צירל, הדיאלוג מסתיים, יש רווח גרפי של שורה ואז נאמר: "בלומה ראתה מה שראתה. מביאתה של מינה למדה את שניתן ללמוד. עדיין לא שמעה מפורש, אבל ליבה הגיד לה"¹⁶¹ במקרה זה המבנה הגרפי מסייע לנו במעבר שבין הדיאלוג שחתם את ההחלטה למצוא להירשל שידוך ובין עמדתה של זאת שקיוותה שהשתדך לו.

במעברים אלה, שמצויים בתוך הפרק עצמו, מצויות הנחיות המחבר אל הקורא שכמו אומרות לו מתי לקחת נשימה, מתי לשנות את נקודות התצפית, ובעיקר מעידות על הדגשת אמצעי הייצוג באופן ויזואלי בתהליך הקריאה. הדברים אינם מתרחשים ברצף, אלא ישנן קטיעות או הפרעות שאינן רק תמטיות אלא גם ויזואליות, ועל הקורא ללכת בשביל שמסמן לו המחבר תוך הכרה שיש שביל.

3.4 סיכום

ההפרעות ברומן משוות לו מבנה של מונטאז', קוטעות את רצף הציר הדרמטי של הרומן, ומייצרות את הציר האפי, שדרכו נדרש הקורא "לקרוא" את המתרחש, להרהר ולקחת חלק פעיל וביקורתי באקט הקריאה. על ידי הדגשת המלאכותיות של מעשה הכתיבה, והפרעת רצף ההתפתחות האריסטוטלי מייצר עגנון באמצעות דרכי הסיפור, דמותו של המספר והמוסיקליות של הלשון מרחק

¹⁶¹ עגנון, שם, 39.

אסתטי אשר חותר תחת ההזדהות של הקורא עם הגיבור ומבקש להתבונן בו, במעשיו ובכוחות החברתיים המניעים אותו ואת הסביבה בעין ביקורתית. חשיפת ה"מצב" מעיד לדעתי על האפשרות לתקווה, על אופטימיות של הרצון שאם תביט בכנות במציאות כפי שהיא יהיה זה הצעד הראשון לקראת תיקונה ושינויה.

פרק רביעי – דיבור, שתיקה ונוכחות טקסטואלית

4.1 הדיאלוגיות של הרומן

דרמה, על פי רוב, נוצרת על ידי מתח או קונפליקט. בעוד מחזה מורכב מדיאלוג, ברומן מצויים סוגים שונים של דיבור על הציר שבין הראייה להגדה. בפרק זה ברצוני לבחון כיצד מתארגן הדיבור בסיפור פשוט, ודרך כך לדון ביחסים שבין טקסט לסב-טקסט, דיבור ושתיקה, ולהראות כי נוכחות טקסטואלית יכולה להיווצר בתודעתו של הקורא גם אם הדמות אינה מוצגת באותו רגע על "במת הסיפור". לאחר שביססתי בפרק הקודם את המרחק האסתטי שנוצר על ידי הלשון המפריעה לרצף הדרמטי ומשמעותו, בפרק זה ברצוני להראות כיצד הדיבור מצטרף למתח שבין הציר הדרמטי לציר הספרותי ודרך כך מוביל אותנו עגנון לסוף ללא קתרזיס, סיום שלא מאפשר לקורא תחושה של שחרור, אלא מאלץ אותו לחשיבה ביקורתית.

בעוד הרומן כולו עשוי ממילים, קיימות בו צורות שונות של דיבור. מיכאיל בחטין טען כי בלשון מתקיימים כל הזמן תהליכים של איחוד ופיצול. מצד אחד, ישנה לשון אחידה, הגמונית, "נכונה" מבחינה אידיאולוגית וסגנונית, אך מצד שני הלשון מכילה בתוכה רב-דיבוריות של קבוצות או יחידים שונים, פוליפוניה של קולות: ¹⁶²

"הרב-דיבוריות המוכנסת לרומן (בכל צורה שהיא) – זהו דיבור זר בלשון זרה, המשמש את הביטוי המשתבר של התכוונות המחבר. הדיבר בדיבור הזה הוא דיבר מיוחד, דו-קולי. הוא משמש בבת אחת לשני מדברים, והוא מבטא באותו הזמן שתי התכוונויות שונות: את ההתכוונות הישירה של הגיבור המדבר, ואת ההתכוונות המשתברת של המחבר. בדיבר כזה יש שני קולות, שני משמעיים ושני מבעים. אבל שני הקולות האלו מתייחסים זה לזה התייחסות דיאלוגית, והם כמו יודעים זה על זה (כמו שתי רפליקות בדיאלוג, שיודעות זו על זו וקובעות את מבניהן הפנימי לאור הידיעה ההדדית הזאת), הם כמו משוחחים זה עם זה; לעולם יש בדיבר הדו-קולי

דיאלוגיזציה פנימית."¹⁶³

בשונה מן המחזה הדרמטי, שבו העלילה מתרחשת בזמן הווה, הרומן כתוב על פי רוב בלשון עבר. אף על פי שהרומן אינו כתוב כדיאלוג דרמטי, בחטין מוצא בו דיבר דו-קולי, דיאלוגי. הוא מתייחס

¹⁶² מיכאיל בחטין, *הדיבר ברומן*. תרגום: ארי אבנר, תל אביב: ספרית פועלים, 1989, 59-61.

¹⁶³ בחטין, שם, 126.

לעמדות השונות ולקולות השונים הנשמעים בתוך יצירה אחת, ומראה כי הרומן, על אף אחדותו, מכיל פוליפוניה של קולות המייצרת שני קולות, לא רק בין דמות אחת לאחרת, אלא גם בין הדמות למחבר ובין הדמות לעצמה. בסיפור פשוט יש מחבר אחד, שקולו העגנוני מורגש (סגנון אשר ניתן לזהות בקלות בכתבי עגנון בכלל), ועם זאת, לצד אחדות הלשון, קיימת רב דיבוריות של הקולות השונים ברומן. לצד הדיבור העגנוני, אנו מזהים את דיבורה של צירל, ויודעים להבחין מדיבורו של ברוך-מאיר, הירשל או בלומה. לכל אחד מהם דיבור אחר, שמאפיין את הדמות. כך, לצד הלשון העגנונית, נוצרת לנו גם לשון צירלית, או ברוך-מאירית או הירשלית, ואנו מבחינים בהם למרות קולו הדומיננטי של המספר. הדמויות, אם כן, מאופיינות, לא רק על ידי מה שמסופר לנו עליהם באמצעות המספר או הדמויות האחרות, אלא באמצעות הדמות עצמה. לפי בחטין, בדרך זו נוצרת דיאלוגיות בתוך היצירה.¹⁶⁴

בפרק זה אעמוד על טכניקות הדיבור השונות הקיימות ברומן. מלבד רב הדיבוריות שקיימת לדעתי ברומן, ברצוני להראות כי הדיבור בסיפור פשוט מתקיים גם באמצעות ג'סטות. בנוסף, הדיבר ביצירה מהווה דיבור דו-קולי. ברצוני לבחון את צורות הדיבור השונות ביחד לדמותו של הירשל בהתפתחות העלילה, ולהראות באמצעות זאת את הדיאלוגיות הפנימית וההתחבטות שקיימת בנפשו של הירשל, אשר מייצרת רבדים המתנהלים זה לצד זה באופן מרחבי: השכבה הראשונה היא זו בה הוא ממשיך את חייו עם מינה, ובה בעת הוא עצמו מנכיח את היותה של בלומה וממשיך להגות בה.

4.2 טכניקות של דיבור

4.2.1 הג'סטה כפעולה של דיבור

דב לנדאו עמד על חשיבותם של הדיאלוג והשתיקה ביצירתו של עגנון ועל תרומתם לדרכי העיצוב. לטענתו, באמצעות הדיאלוג והשתיקה, אנו למדים על אופייה של הדמות, המאופקת לרוב, על מניעה ועל הרבדים העמוקים בנפשה. בעקבות גיאורג לוקאץ', לפיו השיחה היא דואליסטית במהותה, ובהיותה כזו מעמידה שתי דעות למאבק של פנים אל פנים ומבטאת את המצוי בנבכי נפשם של הגיבורים, מראה לנדאו כי בשונה מהתיאור, הדיבור חושף את הגוונים הדקים בכוונת המדברים.

¹⁶⁴ מיכאיל בחטין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, תרגום: מרים בוסנגג בהשתתפות דה"ן, תל אביב: ספרית פועלים, 1978. 57-58.

מאחורי כל דיבור מסתתר רגש או מחשבה אשר תורמים להבנת הדמות.¹⁶⁵ לנדאו מוצא בדיאלוג העגנוני עדות לאיפוק הדמויות:

אפילו בדיאלוגים המובאים בפירוט אין עגנון מניח לדמויותיו לומר את כל אשר הצטבר בתוך לבותיהם. הם מגלים טפח ומכסים טפחיים. הימנעות הגיבור מגילוי רצונו או גילוי דעותיו מוצאת בדרך כלל את הנמקתה בסיפור. פעמים שהיא נובעת מאופי חלש, מפסיביות או מהרגשת-נחיתות של הדמות, והדברים ידועים אל מנשה חיים, אצל הירשל הורוביץ, יצחק קומר ואחרים [...] לעומת הפסיביות הנובעת מפנימיותה או מעברה של הדמות, יש שהיא נעשית עצורה בדיבורה או במעשיה בגלל אופיה החזק והתקיף של דמות אחרת, כפי שזה קורה אצל הירשל ביחס לצירל אמו בסיפור פשוט [...] בדרך עיצוב זו זוכות השיחות והשתיקות לעומק סמלי, והן מבטאות רבדים עמוקים בנפש הדמות הדוברת או השותקת.¹⁶⁶

בעיסוקו בסיפור פשוט טוען לנדאו כי נקודות המפנה המכריעות בחיי הגיבורים נמסרות על דרך הדיאלוג. הוא נותן כדוגמה דיאלוגים שונים כגון: השיחה בין צירל לבלומה עם הגעתה של בלומה לבית הורוביץ, הדיאלוג האילם בין הירשל לבלומה כשהירשל הולך אחריה לחדרה, שיחתם של צירל והירשל במרתף, שיחתה של צירל עם יונה טויבר ולאחר מכן עם ברוך מאיר בעניין השידוך והשיחה בה מספר גדליה צימליך לצירל שמינה לא חוזרת לפנסיון (שמסתיים בהזמנתה לבית הורוביץ).¹⁶⁷ בהמשך הוא מציין שיחות נוספות בבית גילדנהורן, סיפורו של איזי הלר על שמעון הירש קלינגר, וסיפורי הירשל על דודו (בפרט באזני מינה) המעידים לדעתו על מצבו הנפשי ואפיון דמותו של הירשל. כוונתו של לנדאו היא להראות שהשיחות מהוות נקודת כובד ברומן, ובו בזמן הוא מבהיר כי לא כל השיחות בעלות משקל זהה.

בעוד אני שותפה לדעתו של לנדאו בנוגע לחשיבותו של הדיאלוג בטקסט פרוזאי בכלל ובסיפור פשוט בפרט, ולאפשרות שלו לבטא עמדות שונות ולחשוף את המניעים של הדמויות, איני סבורה כי נקודות המפנה המכריעות בסיפור פשוט מתרחשות על דרך הדיאלוג בלבד. כפי שכבר הראיתי בפרקים הקודמים, תקשורת בין דמויות יכולה להיווצר בדרכים שונות, ביניהן: תנועה בחלל,¹⁶⁸ ג'סטות

¹⁶⁵ דב לנדאו, מסגנון למשמעות בסיפורי ש"י עגנון, 158. לנדאו נסמך על דבריו של לוקאץ' כפי שהם מופיעים במהדורה ההונגרית של ספרו: גיאורג לוקאץ', תולדות ההתפתחות של הדרמה המודרנית, בודפשט: הוצאת פרנקלין, 1911, 20-50.

¹⁶⁶ לנדאו, שם, 31.

¹⁶⁷ לנדאו, שם, 160.

¹⁶⁸ דוגמה כך מצויה בפרק השני בעבודתי בניתוח הסצנה בין בלומה להירשל, בה נאמרות שלוש מילים בלבד - "מה לך בלומה" (עגנון, סיפור פשוט, 28), אך תנועתם בחלל "מדברת" את המתרחש.

וכדומה. אין הדבר בא לבטל את חשיבותו של הדיאלוג, אלא לבחון אותו במסגרת רחבה יותר של תקשורת בין הדמויות, תקשורת הנוצרת על ידי היחסים שבין הדיאלוג לשתיקה לתנועה ולפעולה, ולא רק אחד מהם, ותורמת להבנת ההתרחשות הדרמטית ולפעולת הדמויות. גם לנדאו מתייחס לתנועה הג'יסטאולית כתורמת למתח הנוצר בדיאלוג, כדוגמת אחיזתה של בלומה במטלטליה בעת שיחתה הראשונה עם צירל, ומראה כי בסצנה זו תחילתו של הדיאלוג האילם בין הירשל לבלומה,¹⁶⁹ אך הוא אינו מרחיב זאת בדוגמאות אחרות וטוען כי עיקר שינויי העלילה מצויים בדיבור, בעוד שלטענתי, השיחה מתקיימת בכמה מישורי דיבור שהדיאלוג הוא רק אחד מהם.

אחת הסצנות שבה התרחשות מרכזית המצויה בלב העלילה ומובילה לקונפליקט העתידי של הירשל ולשיגעונו, מתרחשת ב"שיחה" המתקיימת ללא מילים, אלא על ידי פעולה פיסית. כוונתי למתרחש במפגש השני של הירשל ובלומה בחדרה של בלומה:

"יום אחד נכנס הירשל אצל בלומה. לא הספיק לדבר עמה עד שנזדעזעה הארץ תחתיו, כאדם שנפתחה לפניו מערה ונתגלו לו כל כלי חמד שבעולם, אין לו אלא לפשוט את ידיו מיד הם ברשותו. אבל ידיו של הירשל נתרפו פתאום ועמד משתומם. אף היא עמדה תמיהה. באותה שעה ניתן תחום גדול ביניהם.

נבוכים היו שניהם. חתימת השחוק על שפתיה של בלומה נתעלמה. פתאום זקפה שתי ידיה וסידרה את שיערה שנסתר מאליו ונתנה לו את ידה ורמזה לו שילך. אבל הוא לא הלך ולא הניח ידה מידו. באותה שעה האדימו פניהם כבני אדם שעשו דבר שאינו הגון. עמדה והוציאה את ידה מידו ויצתה."¹⁷⁰

אנו רואים בסצנה זו כי הג'יסטה של אחיזת היד "מדברת" את מה שהירשל אינו יכול להביע דרך המילים. הושטת ידה של בלומה אל הירשל נעשתה כאמירת "להתראות", עקב השתיקה המביכה שנוצרה בחדר. הירשל אוחז בידה, אך מאחר שהוא לא משחרר, תוכנה של אחיזת היד משתנה, ומאמירה פשוטה של שלום נרקם דו שיח שגורם לפניהם להיות אדומות ובלומה להימלט מן החדר. מה פירוש אחיזה זו?

¹⁶⁹ לנדאו, *מסגנון למשמעות בסיפורי ש"י עגנון*, 158-159. לנדאו עומד גם על משמעות קמיצת הפה של צירל בסצנה זו, וטוען כי קימוץ הפה אופייני לצירל וחושף את פנימיותה הקשה ומדגיש את חשיבותה של התנועה החיצונית לאפיון הדמות. ראו: לנדאו, שם, 127-128.

¹⁷⁰ עגנון, *סיפור פשוט*, 25.

על מנת לענות על שאלה זו, ברצוני לבחון את ג'סטת אחיזת היד של הירשל בבלומה ולהקביל אותה לאחיזת ידו של הירשל במינה במסיבה בבית גילדנהורן, שבה הפכה ג'יסטה זו לפעולת דיבור¹⁷¹ המסמלת את האירוסין. בתמונה זו ישב הירשל ושוחח עם מינה, ומשום שהרגיש שהיא שומעת אותו המשיך לדבר. גילדנהורן, בעל הבית, ראה את שיחתם והביך את הירשל באומרו: "בואו וראו כזוג של יונים הם הוגים זה לזה בנעימה." הירשל, בעודו מרגיש את אהבת הבריות, חש גם מושפל ומובך, ויתרה מזאת, הרגיש שבייש את מינה. מתוך זה קם ונטל את ידה:

"קם ונטל ידה של מינה ואחז בה כמה שאחז. דבקה ידה בידו ואור חדש האיר את עיניה, זה האור שהיה גנוז בה מיום שאמרה בת קול בת גדליה להירשל ועכשיו חזר והבהיק בה.

מה רצה הירשל בשעה שנטל את ידה? הירשל רצה לומר, איני חייב בעלבונך. לא הספיק לומר עד שבא גילדנהורן וטפח לו על כתפו ואמר, מרוצה אני ממך, כך נאה וכך יאה, גבר בגוברין, כאיש גבורתו.

נתחלחל הירשל והוציא ידו מתוך ידה של מינה. נטל גילדנהורן ידו של הירשל בידו ואמר, איך גראטולירע.¹⁷²

לא הרי איך גראטולירע כהרי ברכת מזל טוב שמברכין חתן לאירוסין [...] וכל האוכלוסיא שלו ראו את דבריו כברכת מזל טוב, שגילדנהורן מברך את הירשל לאירוסיו [...] הקיפו כולם את הירשל ואת מינה, אלו נייענעו את ידה ואלו נייענעו את ידו וברכו אותם ושמחו [...] הקיש מוטשי שיינברג בקבו על הרצפה וקרא, מזל טוב מזל טוב.¹⁷³

אחיזת היד במקרה זה היא זו שבישרה לגילדנהורן על האירוסין, וברכתו הפכה לפעולת דיבור אשר נתנה להם תוקף. כך התארסו הירשל ומינה. לא על ידי הצעה מפורשת או מדוברת, אלא על ידי ג'יסטה פיסית של אחיזת יד ועל ידי ברכתו של גילדנהורן, שנאמר כי בת קול דיברה מגרונם.

בשתי הפעמים שהוזכרו נטל הירשל את ידה של האישה, אך בעוד בפעם הראשונה בלומה הוציאה ידה מידו, בפעם השנייה, עם ברכתו של גילדנהורן הירשל התחלחל והוציא את ידו מידה של מינה.

¹⁷¹ ג'ון אוסטין טוען כי לדיבור יש איכות של פעולה ואת היכולת לבצע שינוי במציאות החברתית-תרבותית. ראו: ג'ון אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, תרגום: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006. 29-35.

¹⁷² בגרמנית: אני מברך.

¹⁷³ עגנון, סיפור פשוט, 51-52.

פעולת אחיזת היד אנלוגית זו לזו ומסמלת אקט של אירוסין. כשאחז את ידה של בלומה, הם היו לבדם בחדר, ולא היה איש שיכריז על כך. כשאחז בידה של מינה – אירס אותה בעין החברה. אנו רואים כי אף על פי שלא היה דיאלוג בין הירשל למינה היד דיברה יותר מן הפה, והשלים את החסר גילדהורן שיצר בדבריו פעולת דיבור שהפכה את האירוסין למעשה.¹⁷⁴ אנו עדים כאן הן לכוחה של הגיסטה והן לכוחה של המילה המדוברת, אשר הפכה את השניים ממכרים למאורסים.

חיים באר טוען כי בתמונת ההשתגעו של הירשל ביער, הוא מבצע טקסט המקביל בפעולותיו לטקס חליצה, וכי הוא נדרש לטקס זה בשל התחייבותו לבלומה.¹⁷⁵ באר רואה את התחייבותו של הירשל לבלומה בשל מעשה האבות והפרת האירוסין של אבין לאמה של בלומה. אם היה נישא לה, היה עושה תיקון לעוולה שנעשתה. ברצוני להוסיף על דבריו של באר ולטעון כי אחיזת ידו של הירשל בידה של בלומה מסמלת עבורם התחייבויות, בפרט שהתאדמו כי הרגישו שעשו מעשה אסור. גיסטה זו המקבילה לגיסטה בתמונת האירוסין של מינה והירשל, מעידה על קשר בין השניים, שרגע ההשתגעו ביער, זריקת הנעל באוויר והיריקה היו אמורות להתירו. אך נוכחותה של בלומה נותרת בעינה, ואנו רואים כי עד סופו של הרומן הירשל ממשיך להגות בה ולהזכירה. אין בדברים אלה כדי לומר שבלומה היא האישה עמה על הירשל להיות. כלל וכלל לא. אזכורה החוזר ונשנה של בלומה מעיד על חוסר השקט בנפשו של הירשל, חוסר שקט של איש שהתארס מפעולה אגבית של ידו ומפעולת דיבור של איש המביט בו ומייצג את עין החברה. שוב אנו רואים כי הטרגדיה האמיתית של הירשל היא שאינו בוחר, ולכן נפשו אינו שקטה. כפי שנאמר במסיבה בבית גילדהורן: "משניתן לו מקום לדבר לא הבחין בין מינה לבלומה."¹⁷⁶

4.2.2 הדיאלוג כמצב חירום דרמטי

כפי שכבר הראה לנדאו, בסיפור פשוט מצויים כמה דיאלוגים בעלי מרכז כובד שונה המקדמים את התפתחות העלילה ומהווים נקודות מפנה בה. הדיאלוג הוא כלי דרמטי ומוכר לנו בעיקר מן הדרמה, אך כפי שטען בחטין, בהיותו משולב בפרוזה הלשון שלו נשמעת אחרת.¹⁷⁷ עם זאת, בקריאה דרמטית,

¹⁷⁴ לפי ג'ון אוסטין שימוש במילים מייצר פעולה בעולם. ראו: אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, 29-31. אוסטין נותן כדוגמה את טקסט החתונה כאקט של דיבור המשנה את המציאות. בטקסט שלפנינו אנו רואים וריאציה של הדבר כיון שהפעולה נעשית לא על ידי מילותיו של הירשל, אלא ידי הפעולה הפיסית מחד ודיבורו של גילדהורן מאידך.

¹⁷⁵ טענה זו הציג חיים באר בקורס "תמונות מחי" נישואין" שנתן באוניברסיטת בן גוריון, תש"ע.

¹⁷⁶ עגנון, סיפור פשוט, 51.

¹⁷⁷ בחטין, הדיבר ברומן, 54.

בשונה מקריאה ספרותית, אנו בוחנים את הדיאלוג כרצף של רפליקות הנובעות זו מזו ובוחנים מה מניע את הדמות בדיבורה, ולבחון מה משמעותו דווקא בשל היותו מצוי בתוך טקסט פרוזאי בעיקרו. יתרה מזאת, כפי שטוען יוסי יזרעאלי, הדיבור הדרמטי הוא תמיד תוצר של מצב חירום ומהווה פעולה על האחר. הדמות מצויה במשבר שממנו אין לה ברירה אלא לדבר.¹⁷⁸

ברצוני לעסוק כעת בדיאלוג המתרחש טרם התפרצות שגעונו של הירשל ביער. מדובר בדיאלוג המדומיין בין הירשל למינה. דיאלוג זה הוא מעניין ביותר מבחינה דרמטית, כיוון שמצד אחד שתי דמויות לוקחות בו חלק – הירשל ומינה – אך מצד שני, הוא כולו מתרחש בראשו של הירשל ועל כן, יש לבחון את מכלול הרפליקות (גם את של מינה) כמייצגות במידת מה את הירשל ותודעתו.¹⁷⁹

אלדעה ויצמן מנתחת את הדיאלוג המדומיין של הירשל עם מינה מבחינה פרגמטית לפי עקרונות הפנומנולוגיה.¹⁸⁰ היא מציגה את שתי העמדות המקובלות בנוגע לשאלה מיהי האישה ה"אמיתית" של הירשל ובוחנת את הדיאלוג ביחס אליהן: האחת בעקבות א.ב. יהושע לפיה אישיותו של הירשל חלשה מידי בכדי להתמודד עם סביבתו ודיאלוג זה הוא עדות נוספת לאהבתו לבלומה. השנייה בעקבות עמוס עוז לפיה מינה היא האישה הארוטית עימה על הירשל להיות ודיאלוג זה הוא עדות לברית שמעוניין הירשל לכרות עם מינה ולמגר את השליטה שיש לבלומה עליו.¹⁸¹ ויצמן רואה בדיאלוג זה עדות לאפשרות השנייה והיא מראה זאת באמצעות ניתוח סמנטי לשוני של הדיאלוג והשוואתו לתרגום האנגלי. בשונה מוויצמן, ברצוני להציע אפשרות שלישית לפיה הדיאלוג הזה, כמו חלקים אחרים בסיפור, אינם עוסקים כלל בבחירה של הירשל במינה או בבלומה, אלא בטראגיות של היעדר היכולת שלו לבחור.

נביא את הדיאלוג בשלמותו:

¹⁷⁸ דקל-אבנרי, *הווה אוטומי דחוס*, 4-16. דורית ירושלמי סוקרת את עבודתו של יוסי יזרעאלי, ומזכירה ששנים רבות עבד על מנת לחקור ולפתח את מושג ה"פעולה" בעבודה עם שחקנים, אך גישתה היא היסטורית ועוסקת בעיקר בהתקבלות של יזרעאלי בשדה התיאטרון ולא בגישתו התיאטרית ובפרקטיקה שלה בקריאת מחזות ועבודה עם שחקנים. ראו: דורית ירושלמי, "יוסי יזרעאלי: סיפורו של בימאי 'מתנגד', דרך הבימוי: על בימאים בתיאטרון הישראלי", אור יהודה: דביר, 2013, 319-345.

¹⁷⁹ ניתן לראות כפילות דרמטית מעניינת זו באפשרויות ההצגה השונות הקיימות לסצנה. אתן רק דוגמאות ספורות: (1) להציג את דמותה של מינה מול הקהל ובו בזמן להשתמש באמצעים כגון תאורה, תלבושת וכדומה כדי שיהיה ברור לקהל שזוהי דמותה כפי שהיא עולה בדמיונו של הירשל (2) הירשל עצמו מתפקד כשתי הדמויות, כפי שעושים בהצגת יחיד. ניתן לעבות זאת באביזר או פריט לבוש (מטפחת על הראש וכדומה) (3) הירשל עומד לבדו על הבמה וקולה של מינה רק נשמע בעוד דמותה אינה נראית (טכניקה המוכרת ממחזותיו של בקט, ניסים אלוני ואחרים) (4) הירשל יכול לנהל את הדיאלוג אל מול תמונה של מינה הנמצאת בחדר בעוד שמינה עצמה ישנה על הבמה. ואני סמוכה ובטוחה שישנן אפשרויות מעניינות נוספות.

¹⁸⁰ אלדעה ויצמן, "על מה חלם הירשל? בחינה פרגמטית של קטע מתוך 'סיפור פשוט' לעגנון במקור ובתרגום", *קול ליעקב: אסופת מאמרים לכבוד פרופ' יעקב בן-טלילה*, עורכים: דניאל סיון ופבלו-יצחק הלוי-קירטצ'וק, באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון שבנגב, 2003, 3-9.

¹⁸¹ ויצמן, שם, 3.

"על אסקופת הבית עמד הירשל והרהר בלבו מה אענה למינה לכשתשאל היכן היית.
אענה ואומר לה, אצל בלומה.

מי זו בלומה?

אי את מכירה אותה?

זו ששרתה אצלכם?

זו ששרתה אצלנו.

ומה לך אצל זו?

הלוא היא אהובתי.

תמיהה אני שלא שמעתי על זה כלום.

לא שמעת על זה כלום?

לא שמעתי.

אם כן צריכני לספר לך ראשית הדברים.

איני להוטא לשמוע ראשית הדברים, רוצה אני לשמוע זו מה היא לך היום?

מה היא לי היום?

כן הדבר, היום מה היא לך.

הרי אני בא מאצלה.

אתה בא מאצלה?

כן מינה, מאצלה אני בא.

זו פעם ראשונה שהלכת אצלה?

מה את סבורה מינה, הרי בכל לילה אני הולך אצלה.

בכל לילה אתה הולך אצלה?

כן, בכל לילה אני הולך אצלה. כשאני ער אני הולך ברגלי וכשאני ישן מביאים אותי אצלה.

היינריך כלום לא החלפת עצמך ברבי יוסף דלה ריינה שהסמ"ך מ"ם היה מביאו כל לילה אצל הילני מלכת יון.

לא מינה, איני מחליף עצמי בשום אדם, רבי יוסף דלה ריינה לחוד ואני לחוד, אבל עד שאת שואלת אם החלפתי את רבי יוסף דלה ריינה, אשאל אותך היכן שמעת שיש רבי יוסף דלה ריינה, הלא בפנסיון לא לימדו דברים עבריים.

היכן שמעתי, וכי בשביל שהמורה שלי המירה דתה חשודה אני בעיניך היינריך שאיני יודעת דבר יהודי.

מורתך המירה דתה?

הן משום זה הוצאני אבא מן הפנסיון.

שמא משום זה השיאו אותך לי?

איני יודעת.

יודעת את מינה ואינך רוצה לספר לי את האמת.

אני איני כובשת את האמת תחת לשוני. כל מה שאירע לי אני מספרת לך.

ואני?

אתה היינריך אינך כן, אתה שותק ואינך אומר כלום.

סבורה את בענין בלומה?

בענין בלומה? איזו בלומה?

כל הזמן אנו מדברים בבלומה ולבסוף את שואלת מי זו בלומה.

אם אין מגידים לי איני שואלת.

אם אין מגידים לך אינך שואלת?

איני שואלת.

אם כן למה התחלתי באותו ענין?

וודאי מוכרח היית.

מוכרח הייתי? מה טעם מוכרח הייתי?

דבר זה יודע אתה יותר ממני.

תמיה אני היאך את יודעת שאני יודע בשעה שאני עצמי איני יודע. אבל רואה אני שאת משכבת לישון, אם כן אף אני אשכב.

חלץ הירשל נעליו ופשט את פוזמקאותיו הלחים ונכנס בחשאי עד שהגיע למטתו.¹⁸²

ראשית, חשוב לשאול מדוע "מדבר" הירשל את הדיאלוג הזה בראשו דווקא בלילה הזה? הלא זה כבר כמה ערבים שהוא הולך אל קצה העיירה ועומד מול ביתו של עקביה מזל. מה מניע אותו לפעולה מדומיינת זו? באותו הערב, בדומה לערבים אחרים, הלך הירשל אל מול ביתה החדש של בלומה, אך בשונה מערבים אחרים, הפעם ניסה הירשל לדבר עם בלומה: "אלקים בשמיים עשה שבלומה יצתה, אבל בלומה לא עשתה שהירשל ישמח ביציאתה. באותה שעה הקיף הירשל את הבית כדרכו ושמע שנפתח שער. רוח באה ופתחה את השער, זה השער של הגן, שהירשל היה מקיפו, ואחר הרוח קול רגליה של בלומה שירדה לסגור את שער. ראתה בלומה אדם אחד עומד שם, שאלה בלומה לאותו אדם מי כאן, השיב הירשל אני כאן, נרתעה לאחור וחזרה.¹⁸³

לאחר מפגש זה חוזר הירשל לביתו ומנהל את אותו דיאלוג מדומיין. אנו רואים אם כן, כי הדיאלוג לא צמח משום מקום ואין אנו יכולים לנתק בינו לבין מה שאירע לפניו שכן הוא נובע מבחינה דרמטית-עלילתית מתחושת ההחמצה במפגש עם בלומה. הירשל עוד נשאר לעמוד לפני השער זמן מה, היה בסערת רגשות, עמד ובכה. "מיום שהרגיל רגליו אצל אותו בית לא היה בצער שכזה. גרונו מכווץ, שפתיו משורבטות, אינו יודע אם חס לו אם קר לו, אלא ברור שיחלה. והוא מתיירא לא מן החולי אלא מפני שמטתו סמוכה למטתה של אשתו.¹⁸⁴

¹⁸² עגנון, סיפור פשוט, 126-128.

¹⁸³ עגנון, שם, 125.

¹⁸⁴ עגנון, שם, 126.

בניתוחה הפרגמטי-לשוני מחמיצה לדעתי וייצמן את חשיבותו של המהלך המדומיין בתוך הדיאלוג. ולמה הכוונה? דיאלוג זה הוא פרי מחשבותיו של הירשל. הוא מדמיין את הדיאלוג שהיה מנהל עם מינה, אך בהיותו שכזה, כל המידע המצוי בו כבר קיים בראשו. בעוד ויצמן סבורה כי הירשל מספר למינה על מעשיו כדי להשתחרר מהעול של בלומה ולהתקרב למינה, לטענתי, הפעולה של הירשל בדיאלוג מדומיין זה היא להתעמת עם מינה. הוא אינו רוצה רק לספר לה על מעשיו, אלא באומרו כי במשך זמן מה הוא הולך כל לילה אל בלומה, הוא למעשה אומר לה כי אינו מעוניין בה. עם זאת, לדבר קיים מימד אירוני כיוון שאף על פי שהירשל מציג זאת כאילו הוא מבלה כל ערב עם בלומה, אנו יודעים כי הוא רק משוטט מחוץ לביתה, וכי ה"רומן" הזה מתרחש בראשו בלבד. בתחילת הדיאלוג נדמה כי העימות של הירשל עם מינה הוא במטרה להגיד לה שאינו אוהבה, וכי ליבו נתון לבלומה. הוא רוצה לספר לה את ראשית הדברים, אך היא רוצה לשמוע מה בלומה עבורו היום. הירשל ממשיך ואומר כי כל לילה הוא הולך אליה, "כשאני ער אני הולך ברגלי וכשאני ישן מביאים אותי אצלה". משפט זה שאומר הירשל מתחיל לחרוג מן הריאליה המדומיית ונכנס לתחום השיגעון אליו הוא הולך ויגיע למימוש המלא בבוקר שלמחרת. על כן מציינת מינה את רבי יוסף דלה ריינה, אשר ניסה להביא את הגאולה בתפילה ובמקום זה, נכנע לכוחות הרשע. בנקודה זו חושף הירשל את הזלזול שלו במינה ובהשכלתה (עמדה שכבר נתקלנו בה מוקדם יותר בסיפור), ואף טוען כי לא ידע שמורתה המירה את דתה. הדבר כמובן מגוחך, כיוון שכל הדיאלוג מתרחש במוחו של הירשל, כך שכל תשובה שנותנת מינה היא תשובה שנמצאת כבר בתודעתו עוד מקודם.

סיומו של הדיאלוג הוא חשוב, כיוון שהירשל מנסה להוציא ממינה המדומיית תשובה כלשהי, אך זו ממאנת לבוא. מינה שבדמיונו לא שואלת אם לא אומרים לה, ולעולם לא תגיד לו ללכת כי אינו אוהבה. טון הדיאלוג משתנה כשהירשל שואל אותה מדוע התחיל באותו עניין והיא עונה לו "ודאי מוכרח הייתי". הוא מנסה לגרום לה להגיד לו מאיזה טעם היה חייב, אך תשובה לשאלה זו אינה מצויה באמתחתה, כיוון שאינה מצויה גם באמתחתו. אך הירשל אינו ממשיך להתמודד עם השאלה הזו, מדוע מוכרח היה ומה בעצם הוא עושה, אלא מתנער משיחתו המדומיית ונכנס בחשאי למיטה. בזה שהוא נכנס בחשאי ובשקט, אנו יכולים להסיק כי בפועל הוא אינו מסוגל (או רוצה) להתעמת עם מינה, אך שהדברים יושבים על ליבו. אנו נחשפים לסמוי ולגלוי כאחד, ורואים שיש ביניהם פער גדול. חלקו השני של הדיאלוג המדומיין מהווה לדעתי רמז מטרים לשיגעון שיבוא לאחר מכן.

4.3 סוף ללא קתרזיס

"במקום אי יכולת כלשהי לקומיניקציה, ישנה התחמקות מכוונת מקומיניקציה.
הקומיניקציה בין בני אדם עצמה היא מבהילה כל כך, שהם נמנעים ממנה על ידי
שיחה נפתלת, שיחה מתמדת בעניינים אחרים – במקום בדברים אשר בשורשי
היחסים ביניהם." 185

כאמור, שאלה מרכזית שהעסיקה את חוקרי הרומן היא מי היא האישה "האמיתית", מינה או בלומה. גרשון שקד, בהבחנתו בין המוטיבים הנובליסטים למוטיבים הרומאנטיים טען כי בסוף הרומן הירשל התפתח והוא מקבל עליו, באופן טראגי, את מוסכמות החברה הבורגנות, כלומר, את נישואיו למינה. עמוס עוז לעומתו, טען כי בבחירתו במינה לא התפשר הירשל, אלא בחר באהבה הבוגרת והארוטית. מתוך הקריאה הדרמטית ברצוני לבחון את הסצנה האחרונה של סיפור פשוט באמצעים של טקסט וסב-טקסט, ושאלת הקתרזיס.

הקטע אמנם מוכר אך אביא אותו בשלמותו [מינה והירשל עומדים מעל עריסת בנם השני]:

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

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

אמרה מינה, על אחיו של זה שאינו כאן.

אמר הירשל, טוב שהוא דר עם הזקנים.

אמרה מינה, אף אני סבורה כך.

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

אמרה מינה, טעמך מה?

¹⁸⁵ אסליון, תיאטרון האבסורד, 217-218.

אמר לה, מפני שאין אהבה מתחלקת לשניים.

אמרה לו, סבורה הייתי שדרכה של אהבה שהיא גדלה עם כל אחד ואחד.

הוריד הירשל את ראשו ואמר, לא כי, אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו.

אלקים שבשמיים יודע שלא נתכוון הירשל אלא לאותו תינוק.¹⁸⁶

הירשל את אינו מזכיר את בלומה בשמה, אך נוכחותה מורגשת ללא ספק. א.ב. יהושע טען כי בלומה "אינה מתוארת כמין אישיות בעלת עוצמה מיוחדת. למעשה, פוסק המחבר לתאר את בלומה לאחר הפרקים הראשונים, והרמזים המעטים המפוזרים לאחר מכן לגביה אינם מצביעים על איזו דמות בעלת ערך מיוחד ונדמה לי אף לא על פוטנציאל חשוב שלא התגשם."¹⁸⁷ בשונה מיהושע, על אף היעדרותה הפיסית של בלומה בחלקיו המאוחרים של הרומן, אני רואה את דמותה נוכחת, כמו תמונה התלויה מעל ראשו של הירשל, שכן הוא אינו פוסק מלהגות בה. יתרה מזאת, הקריאה הדרמטית מחייבת אותנו לבחון את דמותה של בלומה גם לכשעצמה, ולא רק כמשקפת את דמותו של הירשל. למה הכוונה? כפי שנאמר – אין תפקידים קטנים, רק שחקנים קטנים. בעוד בקריאה ספרותית אנו נוטים לבחון את עלילות המשנה ודמויות המשנה כמאירות על העלילה המרכזית והגיבור, בקריאה דרמטית, בשל האפקט הביצועי של הטקסט, יש להבין כל דמות, משנית ככל שתהיה, לעומקה, וזאת על מנת שיהיה אפשר לשחק אותה. יש להבין מדוע היא פועלת כפי שהיא פועלת, מהי הפעולה שמניעה אותה, וכיצד פעולה זו פועלת או מופעלת מן האחר (הדמות שמולה). בדרך זו, כל דמות מקיימת קיום משל עצמה, וכזו הנמצאת ביחסים עם הדמויות שסביבה. כמובן שבכל סיפור (בין הוא מובא לפנינו באופן דרמטי או ספרותי) יש התמקדות בגיבור מסוים שהסיפור מלווה אותו, אך באמצעות הקריאה הדרמטית, גם דמות שמופיעה לרגע יכולה להיות משמעותית ובולטת בנוכחותה. בלומה, שעימה נפתח הרומן ומשמשת כ"זר" המגיע מבחוץ, משבשת את סדרי בית משפחת הורוביץ, וגם לאחר עזיבתה הפיסית, דמותה עדיין נוכחת בחייהם, בפרט בחייו של הירשל. מבחינה ויזואלית, הבוחנת מה מצוי על "במת הסיפור", הדבר מזכיר את תמונתו של אביה של הדדה גאבלר, שאף על פי שהלך לעולמו עוד טרם תחילת המחזה, תמונתו תלויה לפנינו לכל אורך ההצגה ואנו חווים את נוכחותו והשפעתו על הדמויות אף על פי שאינו נוכח פיסית. באמצעות התמונה הוא מיוצג ונעדר בו-זמנית,

¹⁸⁶ עגנון, סיפור פשוט, 194-195.

¹⁸⁷ יהושע, "נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה", 124.

ונוכחותו הנעדרת מהווה נקודת כובד במחזה. כך גם נוכחותה של בלומה. פעולת הייצוג כאן מתרחשת לא על ידי תמונה פיסית, כי אם על ידי תמונה ויזואלית מדומיינת שחוהה הקורא באמצעות הירשל. לאחר שהתוודענו לבלומה ואנו יודעים איזה "טיפוס" היא - בעלת עקרונות וכבוד עצמי שממלטת עצמה מצרתה (כמו המעבר לבית מזל כדי לא לשמש את משפחת צימליך), שאהבה את הירשל אך פעלה כדי לשרוד והייתה בה מן האכזבה כשלא נלחם עבורה – אנו יכולים לנהל דיאלוג עם הירשל כשהוא הוגה בה. מתוך הפריזמה הדרמטית, אנו רואים כי נוכחות אינה תלויה רק בהימצאות פיסית, ויש בדמות יותר מאשר כיצד היא משמשת על מנת להאיר על הגיבור המרכזי. הדמות בקריאה זו, חיה ונושמת בנכחות עצמה, וכמו בכל יחסים, יש לה השפעה והיא עצמה מושפעת מן הקשר עם האחר. הפעולה שלה היא תמיד על האחר, וכך האחר משפיע עליה בפעולתו.

עם זאת, אף על פי נוכחותה הבולטת של בלומה לאורך הרומן בכלל ובסצנת הסיום בפרט, ברצוני להסיט את הדיון מהשאלה באיזו אישה היה צריך הירשל לבחור, ולטעון כי המתח הדרמטי הקיים בסוף הרומן אינו תוצר של בחירתו של הירשל, אלא של הדיאלוגיות המצויה בתוכו. במילותיו של בחטין, ניתן לכנות זאת דו-קוליות שמעידה על חוסר השקט בנפשו של הירשל על אף ניסיונותיו להשקיטה. גם כנראה שהירשל בחר, למעשה הוא לא בחר. אם הירשל היה שקט בבחירתו במינה, היינו שקטים גם אנחנו הקוראים. בתמונה כמו-אידיאלית עומדים הירשל ומינה מעל מיטת בנם. הם נראים כנשואים באושר. אך תמיד נשאר אותו תינוק שאינו שם, ועבור הירשל תמיד נשארת אותה עלמה שאינה איתו. לטענתי, יותר משהוא מעוניין בתשובה, מבקש מאיתנו עגנון להרהר בשאלה. מצב זה הינו דרמטי מיסודו שכן מתקיים כאן קונפליקט פנימי, שהערות המסיימת של המחבר רק מעצימה אותו. בחוסר האפשרות לקתרזיס, לתחושה של שחרור, מכריח אותנו עגנון להתעמת עם משמעות הבחירה של הירשל, או יותר נכון היעדרה. בעוד קריאה פסיכולוגיסטית תבקש לברר מדוע הירשל אינו בוחר, ותפנה את התשובה ליחסיו עם אימו, אישיותו וכן הלאה. הקריאה הדרמטית מראה את הטראגיות שבחוסר בחירתו, ומכריחה אותנו להתעמת עם המשמעות הטרגית והעצב הטמון בחוסר בחירה.

4.4. סיכום

בפרק זה עסקתי בטכניקות הדיבור השונות הקיימות בסיפור פשוט, ובאמצעותן הראיתי כי אף על פי שנדמה כי השאלה העיקרית ברומן היא איזו מן הנשים היה על הירשל לבחור, למעשה, עגנון מראה לנו שוב ושוב כי הטרגדיה האמיתית ברומן היא חוסר בחירתו בחייו. לא ניתן לדעתי להכריע בין שתי

הנשים, והרומן גם אינו מכוון לכך. הוא מכוון לספק התמידי הנוצר בעקבות הרהוריו הבלתי פוסקים של הירשל, שגעונו וחזרתו לחברה. "במת הסיפור" חושפת בפנינו שכבות של התנהלות – הירשל שעומד עם אשתו מעל מיטת תינוקו, ובה בעת מכיל בתוכו את החמצות חייו והרהוריו. באמצעות דמותו של המספר וטכניקות אחרות עליהן עמדתי בעבודתי, ניתן לראות כי אף על פי שהזרקור המרכזי הוא על הירשל ומינה, עגנון חושף בפנינו את השכבות שבנפש האדם, ומכריח אותנו להרהר ביכולת הבחירה של האדם. לדעתי, באמצעות קריאה ביקורתית זו, אנו נדרשים לא רק לראות את הטרגדיה האפשרית, אלא לזכור שמדובר בעלילה אפשרית מיני רבות, ולבחון כיצד עלינו לפעול כדי שהיא לא תקרה לנו הקוראים בחיינו.

פרק חמישי - סוף דבר

5.1 סיכום ומסקנות

בעבודתי ביקשתי להציע טכניקת קריאה נוספת במסגרת תיאוריית "תגובת הקורא", אשר מניחה את קיומו של הקורא ואת היותו שותף פעיל בבניית העולם הבדיוני, והיא טכניקת הקריאה הדרמטית. בעוד שטכניקה זו מוכרת בקריאת מחזות ובתהליך של בימוי הצגה, טענתי שהיא יעילה בהפעלתה גם על טקסט פרוזאי על מנת לראות בו ולחלץ ממנו משמעותיות חדשות. אך כפי שראינו, המטרה אינה רק להשתמש במושגים מן השיח התיאטרוני או להגיד שמהו הוא "תיאטרון". השימוש בשיח התיאטרוני מאפשר לשאול לא האם לפנינו "תיאטרון", או האם הטקסט הפרוזאי מתאים לבמה, אלא איזו סוג של "במת סיפור" מייצר הרומן במהלך הקריאה שלו, ואיזה סוג של "במת סיפור" משוחזרת בתודעתו של הקורא.

בעוד שפעמים רבות אומרים על משהו שהוא "כמו תיאטרון" יש חשיבות רבה להגדיר איזו סוג של "במת סיפור" יש לפנינו, כיוון שישנם סוגים רבים של תיאטרון. היה לי חשוב לעמוד בפרט על ההבדל בין "במת סיפור" השואפת לחיקוי המציאות לבין "במת סיפור" השואפת לייצוג.

בהתחקות אחר "במת הסיפור" ברומן סיפור פשוט, ביקשתי תחילה להגדיר מהי "פעולה דרמטית" ולהבדיל אותה מהעבר הפסיכולוגי של הדמות. בהמשך, ביקשתי לבדוק כיצד מתארגן המרחב הספרותי כחלל דרמטי על ידי תהליך הוויזואליזציה שמתרחש בתהליך הקריאה, עיצוב תיאור הנוף, הדמויות ותנועתן בחלל הבדיוני. בהמשך, בדקתי כיצד הלשון מתפקדת כשותפה לבניית המתחים הדרמטיים ברומן, ותרומתו של המספר כדמות הפועלת על "במת הסיפור". לבסוף, ביקשתי לבחון כיצד פועל הדיבור בתוך הרומן, כשבתוך כך נכללים הדיאלוג, דמות המספר הפונה אל הקורא, והפעולות הפיסיות של הדמויות כאקט של דיבור.

בעקבות הקריאה הדרמטית, התגלה סיפור פשוט כבעל מאפיינים של "במה סיפורית" אפית, במובנה הברכטיאני. כאמור, באומרי "אפי", כוונתי אינה לתיאור ספרותי, אלא לאופן שבו השתמש בו ברטולט ברכט, כאמצעי ליצירת מונטאז' והפרעה של רצף ההתרחשות הדרמטית. בכך מתגלה כי אף על פי התשתית הריאליסטית, אשר ללא ספק מצויה ביצירה, קיימת ברומן שכבה נוספת, שהיא השכבה האפית, אשר משתמשת באמצעי הייצוג על מנת להפריע את רצף הקריאה ובכך לעורר את הקורא למרחק אסתטי אשר מזכיר לקורא ללא הרף שהוא מצוי בתוך יצירת אמנות ושאינו זה המציאות. בהבחנה שבין האמנות למציאות, בייצוגה בשונה מחיקוייה, אנו מכירים בכך שהרומן

שלפנינו מציג עלילה אפשרית, ושהמציאות, שבה אנו יכולים לבחור את מעשינו מצויה מחוץ לכותלי הדפים.

השאלה המרכזית ברומן, מי היא האישה שעומה על הירשל להיות מקבלת מימד אחר באמצעות קריאה זו. בעוד שהפולמוס בשיח הביקורת נע בין הבחירה בבלומה ("שהייתה בבחינת תאומתו"), לבין הבחירה במינה, לה לבסוף נישא והביא שני ילדים לעולם, הקריאה הדרמטית אפשרה להסיט את המיקוד מהבחינה הבינארית, ולמקד אותה בשאלת בחירתו של הירשל, ביחסים שבין טקסט לסב-טקסט, ובפער בין פעולותיו למחשבותיו. כך התגלה, כי במקום לחפש את התשובה לשאלה, עלינו להחליף שאלה זו באחרת. במקום לשאול עם איזו אישה הירשל צריך להיות, עלינו לשאול, באיזו אישה בחר הירשל, והאם הוא שלם בבחירתו. בדרך זו נחשפת הטרגדיה האמיתית של הרומן, כי הלא אם הירשל היה מאושר בבחירתו במינה (האישה שבסופו של דבר בחר להעביר איתה את חייו), היינו גם אנו הקוראים מקבלים את בחירתו. בשל הרהורי החוזרים ונשנים אנו מזהים את הפער בין השינוי שניכר בו למראית עין כי הפך להיות בעל משפחה, לבין חוסר השינוי שלו כשנותר חסר יכולת להיות שלם עם בחירתו. היש טרגדיה גדולה יותר מאשר להיות עם אישה אחת כשאחרת מקוננת בליבך ומעסיקה את מחשבותייך? ואולי גם בלומה בעצם אינה העיקר עבור הירשל, אלא דווקא העובדה שהוא אינו מסוגל לבחור. בזה נחשפת טרגדיה גדולה עוד יותר, וזוהי הטרגדיה שעומדת במרכז הרומן – לא אם בחר באישה זו או אחרת, אלא חוסר יכולתו לבחור.

בעקבות ברכת, אשר רצה באמצעות אפקט הניכור – המרחק האסתטי שחותר תחת ההזדהות של הקהל – לעורר את הצופים לחשיבה ביקורתית שתביא לשינוי בחייהם ובמציאות, כך לדעתי מסיים עגנון את הרומן בסוף ללא קתרזיס, שמטרתו לא לאפשר לנו הקוראים שום תחושה של שחרור. סיום זה מדגיש, לא את בחירתו של הירשל במינה, או צער על חוסר בחירתו בבלומה, אלא שנחוש את הטרגיות המצויה בהיעדר הבחירה שלו, ושנבקש בחיינו שלנו לבחור. זהו הפסימיזם של האינטלקט, הרואה באופן רציונלי מה קורה במציאות, המביא לאופטימיות של הרצון, לידיעה שאפשר גם אחרת. במי לבחור, בבלומה או במינה – זו כבר שאלה שכל אדם צריך לענות לעצמו לפי צו ליבו. העיקר שתהיה זו בחירה אמיתית מהלב.

רשימה ביבליוגרפית

שמואל יוסף עגנון: ספרים וסיפורים

1. עגנון, שמואל יוסף. **אורח נטה ללון**. תל אביב: שוקן, 1966.
2. עגנון, שמואל יוסף. "בדמי ימיה". **על כפות המנעול: סיפורי אהבים**. ירושלים: שוקן, 1998. 5-43.
3. עגנון, שמואל יוסף. "גבעת החול". **על כפות המנעול: סיפורי אהבים**. ירושלים: שוקן, 1998. 275-304.
4. עגנון, שמואל יוסף. **הכנסת כלה**. תל אביב: שוקן, 1998.
5. עגנון, שמואל יוסף. "הרופא וגרושתו". **על כפות המנעול: סיפורי אהבים**. ירושלים: שוקן, 1998. 367-383.
6. עגנון, שמואל יוסף. **סיפור פשוט**. תל אביב: שוקן, 1993.
7. עגנון, שמואל יוסף. "פנים אחרות". **על כפות המנעול: סיפורי אהבים**. ירושלים: שוקן, 1998. 351-366.

ביבליוגרפיה - עגנון

8. ארבל, מיכל. **כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון**. ירושלים: כתר, סדרת מסה קריטית, 2006.
9. בן-דב, ניצה. **אהבות לא מאושרות**. תל אביב: עם עובד, 1997.
10. ברזל, הלל. **סיפורי אהבה של שמואל יוסף עגנון**. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1975.
11. וייס, צחי. **מות השכינה ביצירת ש"י עגנון**. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2009.
12. ויצמן, אלדעה. "על מה חלם הירשל? בחינה פרגמטית של קטע מתוך 'סיפור פשוט' לעגנון במקור ובתרגום". **קול ליעקב: אסופת מאמרים לכבוד פרופ' יעקב בן-טולילה**. עורכים: דניאל סיון ופבלו-יצחק הלוי-קירטצ'וק. באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון שבנגב, 2003. 3-9.
13. ורסס, שמואל. "מגמות ושיטות בחקר יצירתו של ש"י עגנון". **ש"י עגנון כפשוטו**. ירושלים: מוסד ביאליק, 2000. 320-351.
14. חגיבי, יניב. **לשון, היעדר, משחק: יהדות וסופר-סטורקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון**. ירושלים: כרמל, 2007.
15. יהושע, אברהם ב. "נקודת ההתרה בעלילה כמפתח לפירוש היצירה". **מבעד לפשטות: 'סיפור פשוט' של ש"י עגנון בדאי הביקורת**. בעריכת: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. 114-132.
16. לאור, דן. **חיי עגנון**. תל אביב: הוצאת שוקן, 1993.
17. לנדאו, דב. **מסגנון למשמעות בסיפורי ש"י עגנון**. תל אביב: עקד, 1998.

18. מירון, דן. "הרופא זקוק לרפואה". **הרופא המדומה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995. 161-235.
19. סדן, דב. "מבית לפשטות". **מבעד לפשטות**. בעריכת זיווה שמיר, דן לאור ועוזי שביט. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. 9-12.
20. סדן, דב. "עם ארבעת כרכיו הראשונים". **על ש"י עגנון: כרך מסות ומאמרים**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978. 105-116.
21. עוז, עמוס. מים גנובים ולחם סתרים". **שתיקת השמיים: עגנון משתומם על אלוהים**. ירושלים: כתר, 1993. 39-72.
22. קוק-פרץ, דפנה. **עגנון בתיאטרון: יצירת קומפוזיציה בחלל בימתי**. עבודת מאסטר בהדרכת: נורית יערי, מרים גורצקי, ל. פנקס-גני. תל אביב: חמו"ל, 2004.
23. קורצווייל, ברוך. "בעיית הדורות בסיפורי עגנון". **מבעד לפשטות**. בעריכת זיווה שמיר, דן לאור ועוזי שביט. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. 13-21.
24. קורצווייל, ברוך. **מסות על סיפורי ש"י עגנון**. ירושלים: שוקן, 1970. עמ' 201-205, 219-221, 253-256.
25. שקד, גרשון. "בת המלך וסעודת האם". **מבעד לפשטות**. בעריכת זיווה שמיר, דן לאור ועוזי שביט. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. 26-57.
26. שקד, גרשון. "דיוקנו של הבמאי כפרשן ספרותי". **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989. 158-183.
27. שקד, גרשון. **אמנות הסיפור של עגנון**. תל אביב: פועלים, 1973.
28. שקד, מלכה. "האם הירשל היה משוגע?" **מבעד לפשטות**. בעריכת זיווה שמיר, דן לאור ועוזי שביט. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996. 81-113.
29. שרייבוים, דבורה. **פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון**. תל אביב: פפירוס, 1993.

ביבליוגרפיה – אחר

30. אוסטין, ג'ון. **איך עושים דברים עם מילים**. תרגום: גיא אלגת. תל אביב: רסלינג, 2006.
31. אינגרדן, רומאן. "ערכים אמנותיים ואסתטיים". תרגום: מנחם ברינקר. **האם תורת הספרות אפשרית? מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות**. תל אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1989. 114-129.
32. אסלין, מרטין. **תיאטרון האבסורד**. תרגום: אליקים ירון. תל אביב: זמורה, ביתן, 1985.
33. בחטין, מיכאיל. **הדיבר ברומן**. תרגום: ארי אבנר. תל אביב: ספרית פועלים, 1989.
34. בחטין, מיכאיל. **סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי**. תרגום: מרים בוסנג, בהשתתפות דה"ן. תל אביב: ספרית פועלים, 1978.
35. ברינקר, מנחם. "שתי פנומנולוגיות של קריאה". **סובב ספרות**. ירושלים: הוצאת הספרים על שם י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1999. 191-203.
36. ברכט, ברטולט. **אדם הוא אדם**. תרגום: אמנון אחי-נעמי. רמת גן: מרכז ישראלי לדרמה ליד "בית צבי", בית הספר לאמנויות הבמה והקולנוע, 1988.

37. דקל-אבנרי, לילך. **הווה אוטונומי דחוס**. בהדרכת: גד קינר ויוסי יזרעאלי. תל אביב: חמו"ל, 2003, 4-16.
 38. הייזנר, זמירה וקרן חזקיה. **החוויה התיאטרונית: מבוא לדרמה ולתיאטרון**. רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2006.
 39. הכט, יפעת. **הבניית המרחב בתהליך הקריאה: קריאה בארבע יצירות של ש"י אברמוביץ' (מנדלי מוכר ספרים)**. בהדרכת יגאל שוורץ לקבלת תואר דוקטור. באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון שבנגב, 2007.
 40. ירושלמי, דורית. "יוסי יזרעאלי: סיפורו של בימאי 'מתנגד'". **דרך הבימאי: על בימאים בתיאטרון הישראלי**. אור יהודה: דביר, 2013, 319-345.
 41. עוז, אברהם. **התיאטרון הפוליטי: הסוואה, מחאה, נבואה**. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן, 1999.
 42. פרי, מנחם. "הדינאמיקה של הטקסט הספרותי". **הספרות** 28. 1979, 6-46.
 43. פרי, מנחם ומאיר שטרנברג. "המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד ובת-שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה". **הספרות** א (2). 1968, 263-292.
 44. צורן, גבריאל. **טקסט עולם מרחב: דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
 45. רמון-קינן, שלומית. **הפואטיקה של הסיפורות בימינו**. תרגום: חנה הרציג. תל אביב: פועלים, 1984, 103-111.
46. Antione, Andre. "Behind the Fourth Wall." Trans. Joseph M. Bernstein. *Directors on Directing*. Ed. Toby Cole and Helen Krich Chinoy. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co, 1963. 89-102.
 47. Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
 48. Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977 [1968], 142-148.
 49. Bechelard, Gaston. *The Poetic of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
 50. Bennett, Susan. *Theatre Audiences*. London: Routledge, 1997.
 51. Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Translated by Anna Bostock. London: NLB, 1973.
 52. Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetics*. Edited and Translated by John Willet. New York: Hill and Wang, 1966.
 53. Carlson, Marvin. *Theories on the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. 384-392.
 54. Esrock, Ellen. J. *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.
 55. Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

56. Jefferson, Ann and David Robey. *Modern Literary: A Comparative Introduction*. London: B.T. Batsford Ltd, 1982.
57. Mitchel, Stanley. "Introduction". *Understanding Brecht*. London: NLB, 1973. vii-xix.
58. Mueller, Roswitha. "Montage in Brecht." *Theatre Journal* 39 (4). Distancing Brecht. Dec. 1987. 473-486.
59. Rozik, Eli. "Defamiliarization in Theatre: A Rhetorical Device." *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, Ed. Gad Kaynar and Linda Ben-Zvi. Tel Aviv: Yolanda and David Kats Faculty of the Arts, Tel Aviv University, 2005. 69-82.
60. Scarry, Elaine. *Dreaming by the Book*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.s
61. Scolnicov, Hanna, *Woman's Theatrical Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
62. Scolnicov, Hanna. "Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without", *Themes in Drama*, vol. 9, 11-26.
63. Shkovsky, Viktor. "Art as Technique", *Modern Criticism and Theory*, Ed. David Lodge, London: Longman, 1988. 15-30.

מקורות שמיעה

64. באר, חיים. הקורס "תמונות מחיי נישואין". באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון שבנגב, תש"ע.
65. לאור, דן. הקורס "פרשנויות בחקר עגנון", תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, תשע"ב.

Table of content

Hebrew Abstract	3
Table of Content	5
Introduction	8

Chapter One: The Tension Between the Literary and the Dramatic

1.1 Introduction	9
1.2 Reader-Response Theory as the Base of the Dramatic Reading	10
1.3 What is A Dramatic Action?	14
1.4 Critical Review	18
1.4.1 Literary Readings in Agnon's Work	18
1.4.2 A Non-Simple Story	20
1.5 Poetics of Alienation	23
1.5.1 Brecht's Epic Theater	25
1.5.2 The Active Spectator as a Critical Reader	29
1.6 Conclusion.....	32

Chapter Two: Spatial Organization and Characteristics

2.1 Introduction	34
2.2 Literary Space as a Dramatic Space	36
2.3 The Use of Language: “The Stage of the Story” and the Off-Stage	37
2.4 Space Organization in <i>A Simple Story</i>	40
2.4.1 Space organization as a Tool of Power Relations	40
2.4.2 “The Stage of the Story” as a Site of Representation	43
2.4.3 Space contribution in understanding the dramatic situation ...	46
2.4.4 The Lovers Movement as a Duet.....	48
2.5 Conclusion	53

Chapter 3: The Language Interrupting Itself – The Artificial Act of Writing

3.1 Hirshal’s “Destined Spouse”	54
3.2 The Text’s Construction as a Montage	58
3.3 The Alienation Affect: Interruptions within the Text	60
3.3.1 The Town Stories as a Montage	60
3.3.2 The Character of the Narrator	65
3.3.3 The Music Element of Language	67

3.3.4 The Graphic Structure of the Novel	70
3.4 Conclusion	71

Chapter Four: Talking, Silence and Textual Presence

4.1 The Dialogic Nature of the Novel	73
4.2 Techniques of Talking	74
4.2.1 The Gesture as Speech Act	74
4.2.2 The Dialogue: a Dramatic Emergency	78
4.3 An Ending without Catharsis	84
4.4 Conclusion	86

Chapter Five: The End of Things

5.1 Conclusion	88
----------------------	----

Chapter Six: Bibliography

6.1 Bibliography	90
6.1.1 Shmuel Yosef Agnon: Books and Stories	90
6.1.2 Bibliography – Agnon	90

6.1.3 Bibliography – other	91
English Table of Contact	94
English Abstract	98

Abstract

What is a dramatic reading, and how does it apply to a literary text? Since the 1960's of the twentieth-century the reader's role as an active participant in the reading process had been established. Many scholars illustrated it, especially within "Reader-Response Theory," and was discussed mostly through poetry and prose.

While reading a play, two types of readings can be applied: first, a literary reading, which interprets the text with the purpose of unfold its ideas, and second, a dramatic reading, in which the focus is to discover what is the character's **action**, what makes him or her act. Discerning the action is necessary if one wishes to perform the play on stage. Both readings are important; however, while the literary reading can help us understand the idea of the text, the dramatic reading enables us to understand the text from a performative point of view, and therefore to portray the "stage of the story," and what the character wants when entering it.

In my paper I would like to utilize the dramatic reading upon a prosaic text. There is no doubt regarding the existing differences between prose and drama, and certainly I do not wish to assert they are the same thing. However, I believe that by applying the dramatic reading, one not only discerns the ideas of the text, but rather enters the heart of the tale, using Roland Barth's words, and rewrites it in the act of reading while performing it visually in one's consciousness. Literature's usage of dramatic elements (and vice-versa) produces many types of fractures which open a path for a new understanding of the text. On these cracks I would like to develop a conversation. What happens during the encounter between "dramatic" elements, such as dialogue, silence, gestures, text/subtexts relations, etc., and "literary" elements, such as descriptions or a narrator? What kind of "story-stage" is then created? How are the means of

representation organized in a novel? What are the relations between the “dramatic” and the “literary,” and does the borderline between them is really that solid? And finally, how does it effect on the reader?

I chose to work on the novel *Sipur Pashut* (*A Simple Story*) by S.Y. Agnon. While I believe a dramatic reading can be applied to many texts, I chose this novel since I found it invites this type of reading, because of the visualization aspects its language allows. Elements like gestures, the character’s movement, silence, and dialogues are very prominent in Agnon’s work in general, and in *Sipur Pashut* in particular.

First, I wish to portray what type of “story-stage” is revealed through the dramatic reading, and what are its relations to the literary means of representation presented in the novel. The importance of deciphering the type of “story-stage” constructed in the novel derives from the understanding that many type of “story-stages” can exist, just like there are many different genres of theater. Respectively, different novels constructs different “story-stages” both aesthetically and theoretically.

Through the dramatic reading I found in *Sipur Pashut* a two-layer “story-stage:” the first is the realistic layer, which depicts the plot of the Horowitz family as part of the Jewish community life in Galicia in the nineteenth-century. The second is the epic layer, in its Brechtian sense, which disturbs the main plot of the story, and emphasizes the means of representation and the artificial act of writing. While the realistic layer allows the reader to recognize the fictional world and identify with its characters, the “epic” layer undermines and disturbs the readers’ identification with the narrative and its characters. These disturbances create an aesthetic distance between the reader and the text that contributes to the creation of the critical reader who can observe his own life by anit-catharsis means. By doing so, the dramatic reading in *Sipur Pashut* enables us a new

understanding of the novel on the one hand, and enlightens us about the active role of the reader on the other hand.

I hope this technique will be of use in reading and deciphering literary texts in general, and Agnon's texts in particular.

BEN GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV
THE FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HEBREW LITERATURE

***“PESSIMISM OF THE INTELLECT,
OPTIMISM OF THE WILL”***

**A DRAMATIC READING IN S.Y AGNON’S
A SIMPLE STORY**

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE MASTER OF ARTS DEGREE (M.A)

MICHAL PELES ALMAGOR
UNDER THE SUPERVISION OF: PROF. ZAHAVA CASPI

DECEMBER 2013

BEN GURION UNIVERSITY OF THE NEGEV
THE FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HEBREW LITERATURE

***“PESSIMISM OF THE INTELLECT,
OPTIMISM OF THE WILL”***

**A DRAMATIC READING IN S.Y AGNON’S
A SIMPLE STORY**

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE MASTER OF ARTS DEGREE (M.A)

MICHAL PELES ALMAGOR

UNDER THE SUPERVISION OF: PROF. ZAHAVA CASPI

Signature of student: _____

Date: _____

Signature of supervisor: _____

Date: _____

Signature of chairperson of the committee

of graduate studies: _____

Date: _____

DECEMBER 2013