

בין המאמרים, שנכתבו על "מיכאל שלי" מאז יצא לאור ב-1968, בולט מאמרו של גרשון שקד "האורב יושב בחדר"³ בעמידתו על התכונות הספרותיות של הרומאן ולא על השלכותיו החברתיות-האידיאולוגיות. שקד טוען, שהוא ניסה "לתאר את היצירה משלושה אספקטים אמנותיים עיקריים [...] : הרקע הירושלמי, המשמש הרחבה של 'האני-המספר' ומטביע חותמו עליו, הגורמים הפועלים בזמן הפנימי של הגיבורה, והתגלותו של 'הזמן החיצוני' ב'עלילה'" (עמ' 197). הוא מסתמך בעיקר על זיהוי המערכות העיקריות של המוטיבים ועל פירוש משמעותן. מסקנתו היא, שהרומאן אינו מתרכז בבעיות חברתיות או פסיכולוגיות, אלא בארכיטיפים הפועלים בנפש האדם, שהם חשובים מן האדם החד-פעמי. הוא אינו מתעלם אמנם מן העובדה המכרעת, שהסיפור נמסר על-ידי "הדמות המספרת", הגיבורה חנה גונן עצמה, וטוען: "לענין היחס הממשי יש להדגיש כי מיכאל שלה, יאיר בנה, ודמויות-המשנה הוארו מנקודת-הראות הסובייקטיבית הקיצונית, של הדמות הראויה בכל מהרהורי-לבה" (עמ' 192); אבל ברור, שנקודת-המוצא של שקד היא מערכת המוטיבים, ובראשם מוטיב ירושלים, בעוד שלי נראה, שהתחבולה השלטת היא היחס בין המחבר למספר, ומנקודת-מוצא זו אני מגיע לכמה מסקנות, שהן שונות ממסקנותיו של שקד.

הרומאן נפתח בפסקת הצהרה, שבגלל לשונה הפשוטה וסתמיותה המתמיהה היא נחרטת בזכרון הקורא: "אני כותבת מפני שאנשים שאהבתי כבר מתו. אני כותבת מפני שבהיותי ילדה היה בי הרבה כוח לאהוב ועכשיו כוחי לאהוב הולך למות. אינני רוצה למות" (עמ' 5). יש בפיסקה היגד, שאמיתו מתאשרת במשך הרומאן, אבל יש בה גם היגדים, שאמיתם תוטל בספק. למעשה ההיגד היחיד שאינו ניתן לערעור הוא "אני כותבת": כל הרומאן אינו אלא זכרונותיה של חנה גונן בת השלושים. הכותבת את פרקי חייה בינואר 1960 (לפי עדות העמוד הראשון ברומאן). פרקים אלו אינם מתימרים למסור ביוגרפיה או בייקטיבית. הקו הכרונולוגי אינו רצוף, אבל אפשר לעקוב אחרי מאורעות חייה בעשר שנות-נישואיה. אנו מגיחים, שהזכרונות האלו נכתבו לאחר חודש מאי 1959 הגורלי בחייה כלומר, אחרי שלושת המאורעות שנמסרו בראשית פרק מ"ב: חנה הרתה; חנה שכחה כמה פעמים היכן מונח כלי או בגד; מיכאל, מסודר ונקי, התחיל הולך אל הדרה של ירדנה, הסטודנטית לגיאולוגיה,

3 "מאזנים", כ"ט (תשכ"ח), חוב' א', 40-48. כונס בשינויים בספרו "גל חדש בסיפורת העברית". ספרית פועלים, 1971, 180-199. המובאות הן מן הספר.

אברהם באנד: המספר הבלתי מהימן ב"מיכאל שלי" וב"דמי ימיה"

האבחנה בין "המספר המהימן" ל"מספר הבלתי מהימן" היא אחת האבחנות הפוריות-והבעייתיות-בספרו של ויין בות¹ כמו כל אבחנותיו היא מתממשת רק ביצירה הספציפית.

במאמר זה רצוני לבדוק, לפי כמה מאבחנותיו של בות-ובראשן האבחנה בין "המספר המהימן" ל"מספר הבלתי מהימן"-שתי יצירות, שיש בהן כמה צדדים צורניים שונים: "מיכאל שלי" מאת עמוס עוז ו"בדמי ימיה" מאת ש"י עגנון.² כל אחת משתי היצירות האלה מוגשת כזכרונותיה של אשה צעירה והרה, שהיחסים בינה לבין בעלה תופסים מקום מרכזי בהרהוריה. ומשום שהיחס בין המחבר למספר הוא מאבני-היסוד של הרטוריקה של הסיפורת לפי בות, ומשום שיחס זה הוא הקונוונציה הספרותית השלטת ביצירות אלו בחינת גורם מעצב, כדאי לבדוק אותן לפי אבחנותיו של בות ואת האבחנות לפיהן.

מתוך הספרות, ג(1), 1971.

1 Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961. תקציר מצוין של תורתו נמצא במאמרו "Distance and Point-of-view: An Essay in Classification". *Essays in Criticism*, XI, No. 1 (January 1961), 60-79 וראה גם: מאיר שטרנברג. "הרטוריקה של הסיפור לפי ו. ס. בות". "הספרות", א', מס' 1 (אביב 1968), 130-140. בות השכיל, על אף מגמתו הפולמוסית שהעבירה אותו על מידותיו בחלק השלישי של ספרו, להימנע מקביעת מסמרות. הוא עירער את יסודות האורתודוקסיה ששלטה בביקורת, אבל לא עיצב אורתודוקסיה חדשה. בניסוח הבחנותיו טרח בות' להדגיש, שהניסוח הוא רק הכללה ארעית, המקבלת מאפשר ניתוח מעמיק של היצירה. הוא עצמו משתכלל תוך השימוש בו. אם מדובר, למשל, במרחק בין המחבר למספר, אומר בות', שלמרחק סוגים וגדלים שונים, ואלו משתנים מיצירה ליצירה, ואפילו מפיסקה לפיסקה בתוך אותה יצירה. השימוש המתוחכם באבחנה של בות' פירושו, איפוא, בדיקת יצירת ספרות ספציפית ובדיקת האבחנה עצמה.

2 המובאות לפי: "מיכאל שלי", עם עובד, 1968; "כל סיפוריו של ש"י עגנון", "על כפות המנעול", שוקן, 1953.

בקצה שיכון הסטודנטים. שלושה מאורעות אלה עוררו את חנה לכתוב את זכרונותיה, ראשיתם הפיסקה שהובאה למעלה וסופם ההצהרה הנקמנית, מחציתו השניה של פרק מ"ב, הפותחת בפיסקה: "אבל לא רק מלים נותרו לי, עדיין יש בכוחי להסיר מעול גדול, להסב את דלתות-הברזל. לשלח להפשי שני אחים תאומים. יחליקו לפשוט בשמי על-פני מרחב הלילה, אני אשסה אותם" (עמ' 196). בדמיונה משה חנה את שני התאומים, אנשי הפתח, להסתגל לישראל ולפוצץ בריכת-ביטון. תיאור המסתננים מורכב ממשפטים קטועים, רגשניים, בעלי פירוט עשיר, חושני, כמו בסצינה ארוטית. זהו שיא נקמתה בבעלה האפור בעיניה, המסוגל לעשות את ערביו בחברת ירדנה דווקא כשחנה הרה, ובחברה המסודרת שלא הסתגלה אל הפאנטאזיות הנוורוטיות שלה. שיסוי התאומים לפשוט בשמה על-פני מרחבי הלילה אינו אלא אפילוג דמיוני לסיפורה; קדמה לו עצם כתיבת הזכרונות ("אבל לא רק מלים נותרו לי", כותבת חנה) שיש בה יותר מקורטוב של נקמה. על-כן רשאים אנחנו לשאול למה התכוונה בפיסקה הראשונה בספר כשאמרה: "אני כותבת מפני שאנשים שאהבתי כבר מתו [...] ועכשיו כוחי לאהוב הולך למות". האם היא רוצה להציב ציון לחייה מפני שהיא מפחדת למות? הרי חיה משעממים, ועל-כן היא בורחת לעולם הפאנטאזיה. או שמא באמת היא סבורה, שסיפור-חיה ראויה לכתיבה, או שבעצם הכתיבה תמצא פורקן למועק-תה הנפשית? ואשר למותם של האנשים שאהבה - על מי היא מדברת? ברומאן מתים כמה אנשים: אביו של מיכאל, קדישמן, שרה זלדין, גליק, הד"ר אורבך, אבל אין לנו כל עדות בספר, שהיא אהבה אף אחד מהם. היא טוענת שאהבה את אביה, שנפטר לפני שפגשה את מיכאל, אבל אביה אינו תופס מקום חשוב בסיפור. היא כותבת בסעיף השני, שהיא אהבה את מיכאל, אבל אי-אפשר להסיק מפרטי זכרונותיה, שהיא אמנם אהבה אותו, ואיננו יודעים אפילו את פירוש המלה המרכזית "אהבה" בלקסיקון הפרטי שלה. ואשר להיגד האחרון בפיסקה: "אינני רוצה למות", הרי תשוקתה המתמדת לאלי-מות, לאונס ולטירוף אינה אלא גילוי של הרצון למות. פיסקה זו אינה יוצאת-דופן ברומאן. למעשה היא מאפיינת את דמות המספרה, וזו מצומצמת והולכת מפרק לפרק. מסתבר שהמחבר מסר את רשות הסיפור למספר, שבוט' וההולכים בדרכו מכירים בשם "מספר בלתי מהימן". בוט' עצמו מודה לא פעם, שהמונח אינו מדויק, והוא מסתפק בניסוח כללי: למספר אקראי מהימן כשהוא מדבר או פועל לפי הנורמות של היצירה (שהן הנורמות של המחבר המובלע), ובלתי-מהימן כשהוא אינו עושה כך. במקרים הפשוטים ביותר יהיה המספר הבלתי-מהימן שקרן או מטורף, אבל ייתכן שיהיה תמים או יטעה בהבנתו את הסיטואציה שעליה הוא מספר.

בוט' אינו מפתח כראוי את המושג הקשה הזה. דומה שהוא מניח, שהוא יתפרש על-ידי מקומו בספרו ועל-ידי הקשרו. ניתן להרחיבו על-ידי קישורו לתפיסת החווה הספרותי, המונחת ביסוד מחשבתו של בוט' אבל אינה מוסברת די צורכה. תפיסה זו שימושית מאוד אף-על-פי שהיא מושחתת על מטאפורה (שהרי איש לא ראה חווה זה ולא חתם עליו) וסובלת מן המגרעות הטבעיות של כל תפיסה המושחתת על מטאפורה. "החווה החברתי", שעל משקלו נגזר "החווה הלשוני" או "החווה הספרותי", לא פגה תועלתו עד היום, על אף כל ליקויי ההיגיון שבו. מדובר בהסכמה בין הכותב ובין הקורא, שלפיה שותפים שני הצדדים, באופן עקרוני, ביחוס משמעויות למלים ולקונוונציות ספרותיות. בלי הסכם זה אין כל אפשרות של קומוניקציה ספרותית.⁴ אפיו הספציפי של החווה מותנה ביצירה הספציפית על כל מרכיביה. ביצירה שלפנינו, למשל, נותן המחבר סיפורה של אשה, שנפשה שועה בין המציאות האפורה (לפי דעתה) לבין חלומותיה-הזויות על עולם סגוני, רווי אלימות. המחבר העניק לה אופי מסוים, ואנחנו מניחים שהוא מבחין בין דמיון לבין מציאות, ושהוא מסכים אתנו, שיש נורמות מקובלות בין אנשים נאורים באשר לשיעור "הנורמאלי" של הסתגלות אינטלקטואלית ורוחנית למציאות האובייקטיבית. לכן רשאים אנו לפסוק, שמסקנתנו לגבי מהימנות דבריה של חנה גונן היא לגיטימית כיסוד לאינטרפריטציה של היצירה. קביעה זאת מכרעת דווקא מפני שחנה היא המספרת את סיפורה: היא בוחרת בחומר, היא מארגנת אותו, היא מעריכה אותו - שלוש פעולות שקשה, למעשה, להפרידן זו מזו. ועוד: זו מספרת מודעת מאוד, שהרי היא אינה מספרת לפי תומה אלא כותבת את זכרונותיה מתוך התמרמרות מסוימת. היא רואה צורך להצהיר על הנימוקים לכתיבתה, והיא "משוררת בפועל" (סטודנטית שלא מן המניין לספרות עברית; פגשה את טשרניחובסקי וחולמת עליו; דמיונה ניזון מאסוציאציות ספרותיות).

לרשותו של המחבר עמדו תחבולות ספרותיות שונות, ועל-כן עצם הבחירה בתחבולה זו דווקא היא משמעותית, והיא מאפיינת גם את סמכותו של המחבר וגם את סמכותו של המספר. סמכותו של המספר מופקפקת, כאמור, מפני שלפי הנורמות של התנהגות אישית, המקובלות על המחבר והקורא, אשה כזאת אינה מסוגלת למסור אינפורמציה שאפשר לסמוך עליה בכל מקרה. לפעמים יתאים תיאורה למציאות האובייקטיבית ולפעמים יעוות אותה. לעתים תחליט חנה להשמיט מסיפורה פרקים חשובים שאינם נוחים לה, ואולי

4 את הביסוס הלוגי להסכם זה אפשר למצוא במאמר הידוע: E. D. Hirsch, "Objective Interpretation", PMLA, 75 (1960), 463-479

דווקא פרקים אלה חשובים לנו. אין אנהנו יודעים, למשל, למה הסכימה להינשא למיכאל גונן – ורצוי שנדע זאת. אין אנהנו בטוחים, שמיכאל היה כליכך בגלי ומשעמם, שהרי ירדנה מצאה בו ענין. ועוד: המרחק האמוציונאלי בין חנה לבין יתר הדמויות ברומאן הוא רב, והיא מזלזלת בכל אחד ומלגלת עליו – פרט לחברתה, שאינה חשובה לסיפור. אפילו יחסה לבנה אמפינלנטי ביותר. אפילו קיבלנו אותה כדמות "נורמלית", היינו מפקקים בהערכותיה לגבי דמויות המשנה.

כשיש לפנינו סיפור שמחברו מוסר אותו מפי מספר מאופייין, סמכותו של המספר המאופייין מעצבת בעיני הקורא את סמכותו של המחבר עצמו, שהרי דמות המחבר נבנית על-פי השוני בין המחבר לבין המספר, ואת השוני הזה אנו תופסים רק מדברי המספר. אם הסקנו, שדברי חנה אינם מהימנים תמיד ושלא תמיד נדע מתי הם מהימנים ומתי אינם מהימנים (אם כי קוי סיפורה ברורים למדי), הקורא אינו יכול להעניק למחבר סמכות של "היוצר הכל-יודע". הגבול בין האמת שלו והאמת של חנה מטושטש לעתים תכופות. יש שיראו בטשטוש זה מעלה ספרותית ויש שיראו בו פגם. נמצא, שיחסו של המחבר לחנה – ועליכן גם יחסו של הקורא אליה – אינו חד-משמעי. מצד אחד עולה מן הדברים דמות של אשה אגוצנטרית, יהירה, סאדיסטית, תכונות אלו מתבלטות במיוחד בפרקים ל"ז, הדנים בתקופת מבצע "קדש" כפי שהוא מופיע בזכרונותיה של חנה גונן. שקד טוען, שהתפרצות זו של הכוחות החברתיים האלימים, שנבלמו עד המלחמה, מקבילה להשתוללותה הפראית של חנה בפרק ל"א. אם נתעלם מן היחס המסובך בין המחבר למספר, ואם לא נפקפק כלל במהימנותה של חנה, שקד צודק. אבל אם ניתן דעתנו על תחבולות ספרותיות אלו, המקביל הופך לניגוד משמעותי: חנה משתוללת בעולמה האגוצנטרי בשעה שהארץ, ובמיוחד ירושלים, מוקפת אויבים. היא מסוגלת לשאוף לאלימות, לאונס (היא "המלכה המעונה" הרומנטית), אבל שכניה, בעלה המגויס והשידורים ברדיו אינם תואמים את רוחה המבקשת להיאנס. ניגוד זה, המגיע לשיאו הדראמטי בפרקים ל"ז, מובלט שוב בפרק האחרון בספר, שבו היא תובעת – בדמיונה החולני – את עלבונה האישי לא מבעלה בלבד, כי אם מן העיר ירושלים עצמה, ושואפת שיאנסוה שלוחיה. שני אנשי הפתח. בשביל חנה גונן ירושלים היא מעין השלכה של נפשה (או מיטאפורה, כפי שכינה אותה שקד), אבל בשביל תושבי העיר היא בית ממשי מוקף אויבים רצחניים. מבחינה זו שופט המחבר את חנה לשבט.

משפט זה מתרכך בהרבה משני טעמים, הכרוכים גם הם בתחבולות סיפוריות. (1) דווקא מפני שחנה מספרת לנו את סיפורה, את חלומותיה ותסכוליה, היא מכניסה אותנו עמוק לתוך נבכי נפשה, ואנו רואים אותה מבפנים. הקשר בין

ראיה זו מבפנים לבין דעתנו המוסרית על הגיבורה תלוי, כמובן, בהנחותינו לגבי אשה מסוגה של חנה. אני משער שלגבי רוב הקוראים בימינו (שהם בערך ימי חיבור הרומאן) ההבנה הפסיכולוגית ממתיקה את הדין: חנה אינה פושעת אלא חולת-רוח. קשר זה בין ההבנה הפסיכולוגית לבין השיפוט המוסרי לא זכה, לדעתי, לבדיקה יסודית עד היום. (2) מערכות המוטיבים ומשמעותן נוטות להרחיב את תכונותיה הפרטיות של חנה גונן עד כדי מצבים נפשיים אנושיים, מעין ארכיטיפים, שבגללם אנו עשויים להסיק, שחנה גונן אינה אלא דוגמה קיצונית של המין האנושי ועליכן ראויה לאהדתנו. שקד כבר היטיב לנתח את מערכות המוטיבים, אבל מפני שהתרכז במערכות אלו הוא מסיק, שהארכיטיפים הם העיקר ואילו הנפש החד-פעמית היא טפל. אם הוא צודק, אפשר להקשות הרבה קושיות על הצלחת "מיכאל שלי" כרומאן ועל מהות הרומאן בכלל. אבל אם ניגש אל הספר דרך דמות המספר, ולו מספר בלתי-מהימן, דמות הגיבורה אינה מתערערת כדמות ספרותית, ואנו תופסים את מערכות המוטיבים כהרחבות ארכיטיפיות של תכונות נפשה שיש בכוחן לעורר בנו הבנה ואהדה.

זיקתו של המחבר למספר מסובכת איפוא ומשתנית מפיסקה לפיסקה. בין כל התנדויות האלו ברורה לנו עובדה אחת: המחבר יודע שהגיבורה אינה "נורמאלית", אינה "מספר מהימן". עצם הבחירה בתחבולה זאת ובגיבורה זאת צריכה להיות נקודת-המוצא לכל תיאור של הרומאן ובנדאי להערכתו.

ב

גם עגנון בחר למסור את סיפורו "בדמי ימיה" מפי הגיבורה עצמה, תרצה מינץ-מזל, אבל האפקט הספרותי של התחבולה שונה אצלו לגמרי, שהרי תרצה אינה חנה גונן. תרצה מספרת את סיפורה לפי תומה, כותבת את זכרונותיה לא מתוך מאמץ נואש להיגקם מבעלה ומן העולם, או למצוא ישועה מפחדיה, אלא "על אשר אמצא מרגוע בכתבי" (עמ' נ"ד). אין אנו מפקקים לא בסיבת כתיבתה ולא בעצם העובדות שהיא מציגה לפנינו. אפשר לקבל את המאורעות שהיא מספרת עליהם כמעשים שהיו, אבל אי-אפשר לקורא רגיש לקבל את הערכת המאורעות על-ידי תרצה. בסוף דבריה (עמ' נ"ד) היא מבטלת את חשיבותם של זכרונותיה: "יש אשר אמרתי על מה כתבתי את

5 כאזהרה נגד ההדגשה המוגזמת של מערכות מוטיבים, סמלים ותבניות מיתיות ראה Philip Rahv. "Fiction and the Criticism of Fiction". in Philip Rahv. *The Myth and the Powerhouse*. New-York, 1956.

זכרונותי, מה החדשות אשר ראיתי, מה הדברים אשר יש עמי להודיע אחרי? תרצה אינה מבינה מה שהמחבר דורש שאנחנו נבין: שטיפורה הפשוט דן בשיבושים ראדיקאליים בשני תחומים בחיי הפרט ובחיי הכלל: האהבה והמסורת. בשני התחומים לקה בעלה, עקביה מזל: אהובתו לאה, אמה של תרצה, לא ניתנה לו אלא לאביה של תרצה; סבה של אמו השתמד, ואף-על-פי שאמו חזרה ליהדות, עקביה מזל עודנו בחינת "מחפש דרך" (עמ' כ"ב). בתמימותה חושבת תרצה, ששני השיבושים האלה (המלה "שיבוש" יסודית במחשבה הלשונית של עגנון) או שני המעונתים האלה ("מעונת", אגב, הוא שם הכלב המכרכר בגן של משפחת גוטליב [עמ' מ']) יוכלו לתקן. ואולם, בשיחה לפי תומה, היא מוסרת לנו שפע של פרטים סיפוריים, שלפיהם מוכרה הקורא להסיק, שאין תיקון שלם; שאם כי אפשר לתקן את הרצאת המעשים, אי-אפשר לתקן מעשים שהיו. במלים אחרות: יש סיפור ויש עלילה. האחרונה ניתנת לתיקון, ואילו הראשון אין לו תיקון.

לשונה המקראית הפאסטוראלית של תרצה תורמת הרבה לפער בין שתי התפיסות של המציאות, תפיסתה שלה ותפיסתו של המחבר. שימושה בלשון זו מנומק במסגרת הסיפור, שהרי אביה דאג תמיד לחינוכה העברי, ואם החליטה לכתוב זכרונות בעברית היא תיזקק ממילא לאותו סגנון מקראי משפילי של מוריה. אבל ההנמקה לחדד והאפקט לחדד. אשר לאפקט, הרצאתה התמימה מתאשרת על-ידי הסגנון המקראי המאופק והקצוב, הסגנון הפאסי טוראלי של שיר השירים ("פשט" ולא "דרש"), מגילת רות או "אהבת ציון" למאפו. הזיקה למאפו, שאת שמו אין אנחנו מוצאים בסיפור, היא הנחת-יסוד ביצירה, שהרי "אהבת ציון", המאמץ הרציני ביותר בתקופת ההשכלה לעצב עולם מקראי על לשונו ועל דמויותיו, אומר כולו שיבה מודעת להני יהודי אותנטי, ראשוני. כל שיבה מודעת - לרבות שיבה דרך העיצוב הספרותי פירושה הכרה בפער בין השב לבין מטרת שיבתו. הסגנון המקראי הפאסטוראלי והזיקה ל"אהבת ציון" מעצימים את השאלה שבסיפור: האם מעונת יוכל לתקן? המספרת סוברת, שהתשובה לשאלה זו היא חיובית, ועליכן היא מוצאת מרגוע בכתובה. המחבר בודאי אינו מאמין באפשרות של תיקון שלם. עקביה מזל חוזר לעיירה היהודית, אבל הוא גר בשוליה, בבית איכר, אינו חי את חייהם של אנשי בית-המדרש ואינו מקובל עליהם, עובד כמורה בבית ספר ממשלתי וכותב ספר על תולדות העיר. תרצה חושבת, שנישואיה עם עקביה מתקנים את המעונת בחיי עקביה, שלא הורשה לו לשאת את בחירת לבו, לאה. אבל תרצה אינה מבינה, שיש בנישואיה מעין גילוי עריות כפול (מבחינה פסיכולוגית, אבל לא מבחינה הלכתית): היא נשואה לאדם שהיה אהובה של אמה, בן דורו של אביה, ולא פעם היא נוטה לבלבלם זה עם זה;

ועקביה מזל נשוי לבתה של אהובתו, לבתו הפוטנציאלית כביכול. על כן שזורים ברקמה הפאסטוראלית חוטים מספרים כמו קוהלת ואיוב. לא מקרה הוא, שהסיפור מוגש לזכרונותיה של תרצה שעקביה מזל כותב את תולדות העיר, שהזיקה ל"אהבת ציון" ולמקרא כולו יסודית בסיפור. מן החזרה על נושא הכתיבה אנו למדים, שעצם פעולת הכתיבה - דהיינו: היצירה הספרותית, אינה אלא עיצוב עולם ספרותי ותו לא. היא אינה יכולה למלא את היומרה של הרבה סופרים רומאנטיים, כאילו היצירה האמנותית יש בה כוחות גאולה והאמן הוא יוצר וגואל. על כן תורמת הנימה הפאסטוראלית הרבה לביטול האתוס הרומאנטי.

תרצה כותבת לפי תומה, מוסרת לנו את כל הפרטים שהיא יודעת ואינה מעלימה דבר - אבל אינה מבינה איך מתקשר פרט לפרט, ואיך נוצרת על-ידי התקשרות זאת מערכת סיפורית שמשמעותה מנוגדת ניגוד דיאלקטי למשמעות הסיפור בעיניה. מבחינת הקורא, זו דוגמה מובהקת של אירוניה טראגית. אבל דווקא מפני שתרצה היא המספרת את הכל, ודבריה התמימים מתקשרים והולכים כביכול מעצמם, יסיק הקורא, ששולט בעולמה ובעולם הסיפור שהיא מספרת כוח נעלם בלתי-מוגדר, המקשר את העובדות עד כדי רקמה דחוסה, משמעותית. המדובר, כמובן, בקורא בשעת קבלתו את האשליה הסיפורית תוך כדי קריאה, ולא בקורא המנתח לאחר-מכן את תגובותיו לסיפור ותוהה על מרכיבי הסיפור שעוררו בו תגובות אלו. הקורא, במעמדו השני, מעמד המבקר, יודע להבחין כאן במעשי ידיו של המחבר, שעיצב את דמותה של המספרת, תרצה, ומסר בפיה דברים, שהפירוד ביניהם מאפשר קריאה תמימה ואילו ליפודם יחד אומר פיקחות והכרה בתהום שעל שפתו יושבת תרצה.

אפשר להדגים דברים אלה מהרבה מקומות בסיפור, אבל דומני שכדאי ביותר להתעכב על מיתתה של לאה, הקובעת את הטון הפאסטוראלי התמים של הסיפור. תרצה פותחת את ספר זכרונותיה בתיאור מות אמה: "בדמי ימיה מתה אמי" (עמ' ה'). הלשון המקראית על מקצבה האפייני (המשפטים הראשונים כתובים בתקבולת איברים) מאופקת ופשוטה כסגנון הנאראטיבי בספר רות, כאמור, ולא מתוחה כפרקי חזון. האוירה הפאסטוראלית הנוגה מבליטה את העובדות החשובות ומעצבת אותן במכלול שירי מאוזן. הטון הוא אנטי-פאתטי, כאילו קיבל המספר את הדין ואינו מהרהר אחריו. הפרטים נמסרים כמו שנראו דרך עיני הבת הצעירה (אין הקורא לומד אם המספר הוא בן או בת עד שמתה לאה [עמ' ח']) והמספר כותב: "אני אמרתי ביגוני שכוח

6 חלקים רבים של הנוסח הראשון של סיפור זה נדפסו בטורים שיריים: "התקופה", י"ז (1923), 77-124.

שכחני אבי, נשכחתי כי חיה אני", שאינה מבינה, שיש במעשיה של אמה בימים שלפני מיתתה משהו יוצא-דופן, כגון קריאת הכתבים (שירי האהבה של עקביה מזל) ושריפתם יום לפני מותה, או אמירתה למינטשי באותו ערב: "עתה אראה את פניך באחרונה" (עמ' ז'). תרצה אינה מבינה גם מדוע לבשה אמה בגדים לבנים, מדוע ישבה חלומה עלייד החלון, ומדוע תלתה על צווארה חוט מפתח ש"קשר אותה אל התיבה ואל הכתבים" (עמ' ז').

הקורא, לאחר שהבחין בתחבולה השלטת והבין את השלכותיה, מבין מה שתרצה אינה מבינה: שמחלתה של לאה ומיתתה קשורות קשר סיבתי בקיום המנחים של הסיפור. אביה של לאה לא השיאה לעקביה מזל, בחיר לבה, מפני שחולת-לב היתה, והוא טרח לבחור לה בעל אמיד, שיכול לדאוג לרפואתה. מזל אומר בסוף ספר-זכרונותיו (עמ' כ"ד): "אדוני, מחלה אחרת בלב בתך, שכל מעיינות הרפואה לא ירפאוה, ואנכי אמרתי רפא ארפאנה, ואתה הרחקתני"; ומאחר שזה אחד משני המעונות בסיפור, ברור לנו, שמחלת-הלב של לאה אינה מחלת-לב פיזית גרידא, ועליכן מיתתה אינה אלא תוצאה הגיונית של המעונת שענת אביה. תרצה מקבלת את מות אמה כמוות טבעי, אבל לאה עצמה הבינה, כנראה, מה מקור מחלתה, וידעה שאין לה ישועה, שלא יועילו לה מעיינות הישועה. תרצה מספרת לנו, שלאה ברחה ממעיינות הישועה "כי אמרה כי אין לה מנוח מפני געגועיה. ושוב ישבה בחלון או שכבה על מיטתה" (עמ' ה'). לאה חשה אפילו מתי עליה למות, ועליכן שרפה את צרור הכתבים יחד עם המפתח. היא הבינה את סיבת מיתתה, קיבלה אותה בשקט - ואולי אפילו רצתה בה. לפיכך משפטה התמים של תרצה, "בערב שבת מתה אמי, כאשה צדקנית מתה" (עמ' 4), מתבלט כאחד השיאים הדראמטיים של הסיפור, הממזגים תמימות עם אירוניה, מעונת בתחום האהבה עם מעונת בתחום המטורת. השימוש בדימוי "כאשה צדקנית" מערער, למעשה, את המהימנות הלשונית של הפיגורה הזאת, מפני שהקורא אינו יכול להעלות על דעתו, שלאה היתה כאשה צדקנית. אף-על-פי שהיא בת עיירה ואביה אדוק במצוות ישראל, אין בחייה המתוארים בסיפור זה, באהבתה הנכזבת ובנישואיה ללא רצון, כל צד שוה לחייה של צדקנית. עצם הדימוי הניתן מפיה של תרצה מדגיש את המרחק בין המספר לבין המחבר ובין המספר לבין הקורא.

ג

גם ב"מיכאל שלי" וגם ב"בדמי ימיה" מהימנותו או אי-מהימנותו של המספר אינם רק מרכיב ממרכיבי הסיפור המרובים, אלא התחבולה השלטת, המעצבת

את הסיפור. נמצא, שכל תיאור, כל אינטרפרטאציה וכל הערכה של סיפור כזה אינם לגיטימיים אלא אם יתפוס הקורא את טיב התחבולה ואת השלכותיה המרובות ביצירה.

בדיקת התחבולה כפי שהשתמשו בה שני הסופרים בשתי יצירות שונות העמידה אותנו על הגיוונים הרבים באפקטים של השימוש בה. לא מספר בלתי-מהימן זה כמספר בלתי-מהימן זה. הגיוונים הם בלתי-מוגבלים. בכמה אפשרויות אחרות משתמש י. ח. ברנר ב"בחורף", אחת היצירות הראשונות בספרותנו, שמופיע בה המספר שמהימנותו מועמדת בספק. ירמיהו פייארמן טוען שוב ושוב שהוא אינו גיבור, אבל רואה בעמדתו הניהיליסטית-האירונית, הסולדת מכל גילוי של זיוף, גבורה. הוא מעמיד פנים כאילו אינו סופר, אבל מעצב פרקים "ספרותיים" להפליא. ועוד: הוא מודה, שבעמדתו כלא-גיבור יש מעין התהדרות או העמדת-פנים. מצד שני, עצם ההודאה הזאת היא עדות לכך, שהוא ביסודו אדם ישר, ולא זייפן כרוב חבריו. הקורא נכנס לרומאן כאל ביצה סינית, מקליפה לקליפה, בלי לדעת איזוהי האחרונה, הגרעינית. וכך מכריח המחבר את הקורא להיות "נקרן" כמו מספרו-גיבורו, ירמיהו פייארמן. כלומר: התחבולה היא בעצם מהות המספר, וכשמצליח המחבר לכפות את תחבולתו על הקורא, הוא מכריח אותו להיות בשעת הקריאה את חניותו של הגיבור.

7 על תכונות אלה של גיבור "בחורף" ראה: גרשון שקד, "האני במשפט". "גזית", כ"ה (1969), גיל' א-ה', 25-30.