

"Three Sisters": Notes on Narrative Closure in the Fiction of S. Y. Agnon /
'שלוש אחיות': משאלת הסיום ובקשת הנחמה ביצירת עגנון

Author(s): מיכל ארבל and Michal Arbel

Source:

Jewish Studies /

מדעי היהדות

42 pp. 207-238 , תשס"ג-תשס"ד

Published by: World Union of Jewish Studies / האיגוד העולמי למדעי היהדות

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23383375>

Accessed: 11-12-2019 04:49 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



World Union of Jewish Studies / האיגוד העולמי למדעי היהדות is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to

Jewish Studies / מדעי היהדות.

JSTOR

<https://www.jstor.org>

‘שלוש אחיות’: משאלת הסיום ובקשת הנחמה ביצירת עגנון

מאת

מיכל ארבל

ב־14 במאי 1937 פרסם עגנון בדבר סיפור קצרצר בשם ‘שלוש אחיות’.¹ עגנון לא הרבה להקדיש את יצירותיו, אבל את הסיפור הזה, על אלו שלא ראו ברכה בעמלן, הקדיש בברכה לידידו, מייסד ועורך העיתון, איש העלייה השנייה ומנהיג תנועת הפועלים — ברל כצנלסון. הסיפור מתאר את עבודתן הלא־פוסקת ואת עקת חייהן של שלוש תופרות עניות, ונראה שלפחות על־פי נושאו יכול היה להיות קרוב ללבו של סוציאליסט ככרל:

שלוש אחיות

לב. כצנלסון ברכה

שלוש אחיות דרו בבית אפל והיו תופרות כלי לבן לאחרים. מאור הבוקר עד חצות לילה, ממוצאי שבת עד ערב שבת עם חשכה לא זזו מאצבעותיהן לא מספרים ולא מחט ולא פסקה גניחה מלבן, לא בימות החמה ולא בימות הגשמים. אבל ברכה לא ראו בעמלן. ואם מצאו פת חריבה לא היה בה כדי שביעה. פעם אחת נתעסקו בעשיית כתונת נאה לכלה עשירה. משסיימו מלאכתן נזכרו צרתן שאין להן כלום חוץ מעורן על בשרן, ואף הוא מזקין ותושש. נתמלא לבן צער. נתאנחה אחת ואמרה כל ימינו אנו יושבות ומתייגעות לאחרות ואנו אפילו פיסת בד כדי לעשות לעצמנו תכריכים אין לנו.

1 הסיפור התפרסם לראשונה ב־14.5.37. ההפניה היא לכל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (‘אלו ואלו’) [עגנון 1953].

אמרה שניה אחותי, אל תפתחי פה לשטן.
ואף היא נתאנחה עד שזלגה דמעות.
ביקשה שלישיית לומר אף היא דבר. כיון שפתחה לדבר ניתזה צינורה של דם מפה וטינפה את הכתונת.
כשהביאה את הכתונת אצל הכלה, יצא הגביר מטרקלינו. ראה את הכתם. גער בתופרת והוציאה בנוזיפה. ואין צריך לומר שלא נתן לה שכרה.
הוי, אילו רקקה שניה דם והשלישית היתה בוכה, יכולים היינו לכבס את הכתונת בדמעותיה ולא היה הגביר בא לידי כעס. אבל אין הכל עשוי יפה בעתו. ואפילו הכל היה עשוי יפה בעתו, כלומר אילו היתה זו בוכה אחר שזו רקקה דם, עדיין אין כאן משום נחמה גמורה (עמ' קצו-קצז).

למרות השימוש במוטיבים מוכרים נראה שאין מדובר כאן בניסיון לשחזור ספרותי 'תמים' של מעשייה עממית.² במובן מסוים 'שלוש אחיות' דומה לסיפורים מוקדמים יותר של עגנון, כמו 'עגונות' או 'אגדת הסופר'. כשם שבסיפורים אלו הנרטיב הפסאודו-יראי הוא מעין מסך, שעל רקעו נשקפים (ודרכו נבנים) מתחים רומנטיים-מודרניסטיים, כך גם כאן: נוסח המעשייה משמש מצע להעלאתן של פרובלמות מודרניות.

הראשונה והגלויה שבהן היא שאלת הצדק – או יותר נכון: אי-הצדק – הסוציאלי. כבר במשפט הפתיחה מעלה עגנון ביד אמן את הניגוד בין העמלים לבין הנהנים, בין אלו שאין להם ובין אלו שיש להם, בין ה'אפל' ל'ילבן', בין שלוש האחיות ובין ה'אחרים'. המשכה של הפתיחה מציג וממחיש את המלכודת הסינפיית של העמל והמחסור. אחר משפט הפתיחה הקצר, המנגד, המחולק לשני חלקים ריתמיים המוצבים זה מול זה, נפרס משפט ארוך. גם תכניו של המשפט, גם החלוקה התחבירית ואפילו המצלול החוזר ממחיש את המלכוד המעגלי, האינסופי, הכולא את האחיות בתוכו. השלוש, היושבות ותופרות בלא הפוגה, לכודות במרכזם של שלושה חישוקי זמן – מעגל היום, מעגל השבוע, מעגל השנה – הנעים סביבן בלא הרף. אפילו מבנה המשפט סוגר אותן במרכזו: ייצוגן הסינקדוכי של האחיות (העמל מגולם ב'אצבעותיהן' והסבל ב'לבן') מחושק בקצה האחד על-ידי תיאור היום ותיאור השבוע, ובקצה השני – על-ידי תיאור השנה. הזדמרותו האונומטופאית של הטקסט מנכיחה

2 השימוש במספר שלוש, החזרות והדיאלוג מזכירים מעשייה עממית; המוטיב של שלוש מכשפות או שלוש זקנות בלות חזר בסיפורים רבים [Thompson 1975: *G201]. באגדות האחים גרים מצויה מעשייה על שלוש בתולות זקנות שאבדו את יופיין מרוב טויה. השלוש עזרות ללכה צעירה לטוות כמות עצומה של פשתן כדי שתוכל להינשא לנסיך, והוא מצדו משחרר את כלתו מטווייה עתידית כדי שלא תתכער כמותן [גרים 1994: 50-52]. בסיפור, להבדיל מן המעשייה, לא הכלה הצעירה והמזלזלת (המודל הסקסואלי הרצוי) היא הגיבורה, כי אם שלוש הנשים המזדקנות. אני מודה לפרופ' לואיס לנדה על הבחנתו זו.

את זמזום גלגלי המכונות ואת קול הגניחות ויוצרת אף היא מעין מעגל ריתמי הנע סביבן בלא הפסק. כל אלו מעלים על לבנו תנועה מעגלית בלתי-פוסקת נוספת – תנועת העמל הסיזיפי שאינו מסתיים לעולם ואינו נושא עמו ברכה.

הסיפור פותח אפוא בהעמדת מצב סטטי ומתמשך של עבדות ומחסור. בכך הוא מעורר בקורא ציפייה מיידית לשינוי, להצלה ולהתרה, אם דרך התמרדותן של האחיות ואם דרך תשועה חיצונית. בשל הפתיחה הסטטית הציפייה כאן היא לשכירת ה'תמיד' על-ידי 'פעם אחת'. לכאורה הציפייה נענית, שכן מייד לאחר תיאור ה'תמיד' העלילה יוצאת לדרך: 'פעם אחת נתעסקו בעשיית כתונת נאה לכלה עשירה'. הסצינה שוברת את המצב הפותח משום שקורה דבר-מה שלא אירע קודם-לכן – 'משסיימו מלאכתן נזכרו צרתן' – העבודה נעצרת. מלאכת תפירתה של הכתונת האחת מובחנת מן הרצף האחד של העמל, מן התנועה הלא-פוסקת; היא עומדת בפני עצמה ולכן אפשר לסיימה ולעצור. תנועת המספרים והמחט נפסקת, ופוסק גם קולן של הגניחות. מתוך העצירה וההשתתקות עולה תהליך של התעוררות, מודעות וביטוי, של גאות וזרימה החוצה: זכרון הצרה מעלה את הצער, והצער עובר על גדותיו, נשפך באנחות, במילים, בדמעות ובדם ומכתים את הכתונת.

אולם המהלך אינו מהלך של היחלצות, והוא אינו מוביל לשום שינוי ממשי. תמצית העלילה היא, שהיו שלוש תופרות עניות שעמלו בלא הרף וחיו במחסור; פעם אחת הן הכתימו כתונת בדם לבן ולא קיבלו שכר על מלאכתן. יש לשער, שמנקודה זו ואילך הן המשיכו לעמול בלא הרף ולחיות במחסור. לא זו בלבד שהכתמת הכתונת, הנויפה ואי-מתן השכר אינם בונים עלילה של מרד או הצלה ותיקון העוול, אלא שהם אינם בונים אפילו עלילה אלטרנטיבית של התדרדרות וקטסטרופה. אין כאן שום מובן ברור של התקדמות, לא לקראת התרה ב'טוב' ולא לקראת התרה ב'רע', וברי שמהלך עלילתי כזה, המסתיים בלא-כלום, אינו עולה בקנה אחד עם נורמות הייצוג של הריאליזם הסוציאליסטי, הרואות בהתקדמות העלילה לקראת התרתה גילום של תפיסה טליאולוגית של המצב האנושי בזיקה לחוקיות היסטורית דיאלקטית.³

נראה אפוא שלמרות תיאור העמל והמצוקה התימה ב'שלוש אחיות' איננה תימה סוציאליסטית. לא רק אי-התקדמותה של העלילה מעיד על כך, אלא גם עצמאותה ומרכזיותה של התימה המינית. הטקסט שחזר אמנם את תיאורו של החסך המיני בתאור המחסור הכלכלי, אבל אינו מאפשר להעמיד את השני על הראשון. הטקסט מנכיח את הגוף המזקין, הלא-אהוב: ההיזכרות – המודעות הראשונה של האחיות ברגע העצירה – היא לכך ש'אין להן כלום', וה'אין' הוא היעדר הכתונת, היעדר הבד המכסה, היעדרו של מה שהן מייצרות בלא הרף ותמיד חסרות. לא הכיסוי נזכר אלא היעדרו, והיעדרו הוא הגוף העירום: 'משסיימו מלאכתן נזכרו צרתן שאין להן כלום חוץ מעורן על בשרן,

3 וראו על כך בסקירת המחקר על סיומים שמציע דן מירון [מירון 1995: 169-170].

ואף הוא מזקין ותושש'. התמונה איננה של גוף לבוש סחבות, קר ורעב, אלא של גוף עירום, בלה, שעורו 'מזקין ותושש'. המשפט מזהה אפוא את ה'צרה' עם החסך המיני, ומדגיש דרך זאת בדיעבד אזכורים קודמים ומובלעים יותר של קיפוח מיני: האחיות, היושבות בבית אפל, אינן תופרות סתם בגדים אלא 'כלי לבן', *trousseau* לנדוניות; גם ב'פעם האחת' הן תופרות 'כתונת נאה לכלה עשירה'.⁴

גם המחסור הכלכלי וגם החסך המיני מדכאים את הגוף ודוחפים את התופרות אל מותן. חיי הרעב והעמל בבית האפל מסתיימים במחלת העניים, בשחפת. בלייתו של הגוף הלא-אהוב מובילה לחתונה חלופית עם המוות: 'כל ימינו אנו יושבות ומתייגעות לאחרות ואנו אפילו פיסת בד כדי לעשות לעצמנו תכריכים אין לנו' — אומרת האחות הראשונה; 'לאחרות' יש והן הולכות לבושות כתונת לבנה למיטת-כלולות עם חתניהן החיים, ואילו לנו אין 'ואנחנו' הולכות אל המוות ערומות, מבלי שיהיה לנו אפילו בד לבן לתכריכים. מכאן המילים הופכות לדמעות, הדמעות לדם, וכתונת הכלולות מוכתמת בדם המחלה במקום בדם הבתולין. ההמרה ממזגת את הנישואין והמוות, והמוות אכן ממתין לאחיות מעבר לפינה: האחת רוקקת דם, שלושתן גונחות מלבן בלא הרף — נראה שהפה כבר נפתח לשטן, והמוות חדר לגופן.

אולם בנקודה זו הסיפור נסוג מן ההדגש המיני-תנטי. אמנם, עמידתה של התופרת מול הגביר התקיף, היוצא מטרקלינו ורואה את הכתם, אינה נטולת קונוטציות מיניות, אבל בסך-הכול הסצינה מחזירה אותנו אל העוול הסוציאלי. עם זאת, ההערה האירונית — 'אין צריך לומר שלא נתן לה שכרה' — אינה מכוונת רק כלפי הדורסנות הבורגנית; היא מובילה את הסיפור לפסקת הסיום, השונה מכל מה שקדם לה. עגנון בוחר לחתום את הסיפור הקצרצר ב'סיום מספר'; הוא יוצר חטיבת סיום מובחנת, המתאפיינת על-ידי שינוי בולט בנרטיב: המספר תופס את קדמת הבמה הסיפורית ופונה מתיאור העולם הברזי אל הקונטמפלציה עליו — ועל מעשה הסיפור עצמו.⁵ ההצהרה המפורשת של המספר על דבר סיומו של הסיפור הופכת את דבריו האחרונים לטקס חגיגי של פרדה;

4 גם בשני מקורות משוערים לסיפור (תרגומו היידי של י"ל פרץ ל'שיר הכותנות' של תומס הייד, שגרשון שקד הצביע עליו כמקור ל'שלוש אחיות' [שקד 1983: 216], והתיאור האוטוביוגרפי של בית המלמד ב'הדום וכסא' [עגנון תשל"ה: 193-194]) שלוש הנשים תופרות לכלות וההקשר המיני מובלט. בתרגום שירו של הייד האומללות האירוטיות כרוכה בלא הפרד בעמל הלא-פוסק ובמחסור, ושני החסכים כאחד דוחפים את התופרות הרווקות, העניות והמשוחפות לחתונה הלא-נמנעת עם המוות. ב'הדום וכסא' החיבור שונה — הזיכרון מעלה את הסקרנות המינית של הילד המספר, התווה על 'דרכן של כלות' (שם, 194).

5 'סיומי מספר' מופיעים ברומנים 'סיפור פשוט' ותמול שלשום ובנובלות 'שבעת אמונים' ו'עד הנה'; בהכנסת כלה ובאורח נטה ללון דברי החיתום מצומצמים לקולופון. דוגמאות לסיומי מספר קצרים וארוכים אפשר למצוא גם בסיפורים 'הנדח', 'עם פטירת הצדיק', 'מקטרתו של זקני עליו השלום', 'לילות', 'בלבב ימים', 'קורות בתינו', 'ברמי ימיה', 'ותרב חכמת שלמה', 'המלבוש', 'שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו', 'עידו ועינים', 'עד עולם', 'בשעה אחת', 'הצפרדעים', 'קללה שנהפכה לברכה', 'הדרשה' (1966).

אלא שמשמעותה של אמירת הפרידה אינה ברורה. איזה יחס נוצר בין סיפור העלילה ובין המחשבה עליו? כלפי מי מכוונת האירוניה הנפתלת, לאן מובילה אותנו השבירה המבלבלת של הגבול בין מספר, סופר וקוראים?

קוהלת אומר ש'את הכל עשה יפה בעתו' (קהלת ג, יא), כנגדו אומר המספר, ש'אין הכל עשוי יפה בעתו'. מה אינו עשוי יפה בעתו? אם התשובה ממוקמת במישור הסוציאלי, הרי שהמספר נדרש כאן במובלע לשאלה הפותחת את ספר קהלת: 'מה יתרון לאדם בכל עמלו שיעמול תחת השמש?' (שם א, 2). השאלה אינה נתפסת על-ידו כהתייח פילוסופית מופשטת, העולה מתוך עמדה פטליסטית, אלא כאידאולוגיה סוציאלית פוזיטיבית ואולי אף כפרוגרמה פוליטית פרגמטית: צריך שיהיה לאדם יתרון בעמלו. אולם האפשרות לקריאה פוזיטיבית מעין זו מתפרקת מיד בהמשך; המשאלה האירונית לשינוי סדר הארועים — 'הוי, אילו רקקה שניה דם והשלישית היתה בוכה, יכולים היינו לכבס את הכתונת בדמעותיה ולא היה הגביר בא לידי כעס' — מצביעה על כך שאופק הציפיות 'שלנו' אינו מרחיק אל מעבר לניקוי הכתם בדמעות; הבקשה אינה לסילוקו של העוול מן העולם, אלא להרחקתו מן העין לטובת שלוות נפשנו — המספר והקוראים כאחד — שהרי איננו מבקשים באמת לבטל את ההבדל בין הגביר לתופרות, בין עצמנו לתופרות, אלא לשמרו.⁶ האירוניה אינה מכוונת אפוא כלפי הגביר, כלפי העוול, אלא כלפי מוגבלות ציפיותינו, כקוראים, לתיקון. נראה אפוא שגם כאן, כמו בחלקיו הקודמים של הסיפור, התימה הסוציאלית איננה התימה הבלעדית ואולי אף אינה העיקרית: קריאה זהירה בפסקת הסיום מראה לנו שחוד החנית של החשיפה אינו מכוון כלפי ציפיותינו החברתיות, אלא כלפי ציפיות אחרות — ציפיותנו הספרותיות מסוימים.

אם כן, הקונטמפלציה בסיום 'שלוש אחיות' איננה מוסבת בעיקרה על העולם הברוי שהסיפור מכונן ועל מה שהעולם הזה מייצג, אלא על מבנהו של הסיפור ועל מה שהמבנה הזה מייצג. הסיום מושך כביכול את השטיח מתחת להסכמות ולהבחנות (למשל: ההבחנה בין מחבר, מספר וקוראים) שהסיפור הניח ונשען עליהן עד כה, ומשתמש בבלבול ובאי-היציבות שהוא יוצר כדי להעלות שאלות פואטיות עקרוניות. במובן זה דומה סיומו של 'שלוש אחיות' לסיומו של 'האף' לגוגול: גם שם סיום המספר פונה מן העולם הברוי אל הסיפור עצמו, והמספר שם לחוכא לא את גיבוריו ואת אווילותם, אלא את עצמו כסופר ואת אווילותו שלו; ודרך כך הוא נועץ בתוך חגיגת השטויות שאלות לגמרי לא-אוויליות בדבר ייעוד האמנות ונאמנות החיקוי. להבדיל מסיומו של 'האף', סיומו של 'שלוש אחיות' ממוקד בעצמו במובן נוסף: כפי שצינו קודם, הוא עוסק בשאלת הסיום עצמה.

6 המושג הטעון 'נחמה', המובא בהקשר אירוני בסיום, מעצים את הפער בין הציפיה (החסרה) לגאולה שלמה לבין הציפיה (הקיימת) להרחקת העוול מן העין, ואני מודה לפרופ' איתמר גרינולד על הערתו זו.

גם לשון הרבים המבלבלת שבפניה ('יכולים היינו'), השוברת את גבולות המבדה ומכניסה את הקורא לסירה אחת עם המספר המציג את עצמו כמחברו של הסיפור, גם ההצעה המזוהה, חושפת התחבולה, לשינוי סדר האירועים בעלילה ובעיקר ההכרה שהסדר אינו ניתן לשינוי — אף לא על-ידי מחברו של הסיפור — כל אלה מאירים, מבעד ללגלוג האירוני, את סוגיית הסיום הספרותי. ציינו קודם, שהתיאור הסטטי במשפטי הפתיחה מעורר בקוראים ציפייה לשינוי. הציפייה עולה מן המשאלה הרגשית והערכית לתיקון העוול ולגאולה ממצוקה, אך מקורה גם בהתניות האסתטיות של הקורא. ציפייה זו אינה אלא הציפייה הקונבנציונלית, האבסטרקטית יותר, לתנועתה הדינמית של העלילה מן הקשירה (המצב הלא-תקין) אל ההתרה (או אל המצב התקין או, למצער, אל ההיוואשות הגמורה מן האפשרות לתקן: אל הקטסטרופה).⁷ חשוב לראות שבפסקת הסיום לא רק הבקשה לתיקון, לסיום בטוב, מושמת ללעג ולקלס, אלא גם ובעיקר הציפייה לסדר עלילתי 'נכון', לעלילה המובילה להתרה, ל'סיגור ספרותי' (poetic closure) יציב.

קריאה כזו משנה את ההבנה התימטית של הסיפור. המצוקה הכלכלית והעוול הסוציאלי, החסך המיני, הבלות והמחלה, המוות האורב בפתח — אפילו נוסח המעשייה — כל אלו מצטרפים כדי להעצים ולחשוף את משאלתנו העזה לסיום יציב, ומשאלה זו היא העומדת במרכז הסיפור. הבקשה המופרכת לשינוי סדר האירועים מצביעה על טיבו של הצורך שלנו בהתרה, על טיבה של משאלת הסיום שאנו מפנים אל הסיפור האחד הזה ואל סיפורים בכלל. כפי שצינו קודם, הבקשה בכלל איננה מכוונת להשגתו של פתרון אמיתי, אלא רק להתרתה של ההסתבכות האחרונה. נראה שהיא עולה מן המשאלה שלנו להגן על עצמנו כקוראים יותר מאשר מן ההזדהות והרצון לגאול את האחיות מסבלן. הבקשה גם מתעלמת מן ההיגיון הפנימי של הסיפור, שהרי אינו סיפור ריאליסטי. האפשרות שהאחיות יכבסו את הכתם במים ובבורית בכלל אינה עולה על הפרק, ולא חסרון בנוזלים הוא זה שמונע את אפשרות הניקוי. נראה אפוא כי מה שאנו מבקשים הוא את ההקלה המקומית שמייצרת התרה סיפורית קונבנציונלית. בקשה זו אינה נגזרת בהכרח מן ההזדהות הרגשית עם סבלן הפרטי של הגיבורות או מהתמודדות ערכית עם עוול חברתי, ונוסף על כך אף אינה נאמנה להיגיון האסתטי של הסיפור. אם כן, הפסקה האחרונה מוציאה את המהלך התימטי המוביל אליה מן הכוח אל הפועל בכך שהיא מצביעה בעת ובעונה אחת הן על בקשתנו להתרה עלילתית שתגונן עלינו ביציבותה והן על כך שבקשה זו אינה נגזרת משיפוטנו את המציאות, מהבנותינו האסתטיות, ואפילו ממשאלותינו הרגשיות והערכיות לתיקון.

7 מונחי ה'קשירה' וה'התרה' של העלילה לקוחים מן הפואטיקה לאריסטו. היליס מילר הצביע על כך, שאנו משתמשים במושגים אלו באופן סותר. אנו מאפיינים את הסיום בעת ובעונה אחת כ'התרה' (התרת הקשירה העלילתית) וכ'קשירה' (קשירת חוטי הטקסט בסימום) (Miller: 1978)

המספר, המציג את עצמו כמחברו של הסיפור, אינו מלגלג עלינו מעמדה חיצונית; גם הוא שותף למשאלתנו לשינוי סדר האירועים. אולם הוא יודע שהתגשמותה אינה אפשרית: אי־אפשר לכתוב את הסיפור מחדש כך שזו תבכה אחר שזו תירק דם. אין אפשרות לעשות כן משום שזה איננו סדר הדברים בעולם, שהרי ‘אין הכל עשוי יפה בעתו’, גם במציאות וגם בספרות המייצגת אותה נאמנה; וגם אנו, מחבר וקוראים כאחד, מחויבים לנאמנותו של החיקוי למציאות.⁸ קודם־לכן עמדנו על כך, שהמשפט המסיים — ‘ואפילו הכל היה עשוי יפה בעתו, כלומר אילו היתה זו בוכה אחר שזו רקקה דם, עדיין אין כאן משום נחמה גמורה’ — מצביע על אופק הציפיות הנמוך שלנו לתיקון חברתי. כעת האירוניה החותמת נראית טעונה עוד יותר: המשפט המסיים מצביע על התהום הכרויה בין העולם, שביסודו מתנהל כך ש‘אין הכל עשוי יפה בעתו’, ובין משאלתנו לקרוא (ולכתוב) סיפורים המציגים את אותו עולם כאילו הכול עשוי בו יפה בעתו.

על־פי קריאה זו, הסיפור ‘שלוש אחיות’ הוא על אודות הפער שבין העולם, המציאות, ובין הסיום הספרותי הקונבנציונלי בהתרה, ועל־אודות משאלתנו כקוראים להדחיק את הפער הזה. אנו מבקשים ‘זיוף מימטי’: אנו מצפים לסיום מסודר, מאורגן, פתור ויציב, שכביכול משקף איכויות כאלו במציאות. סיומים כאלה מעניקים לנו אשליה מנחמת ומגוננת של סדר, ועל אשליה זו מעיר עגנון באירוניה, שגם כאשר היא מתקיימת בספרות — עדיין אין בה משום נחמה גמורה.

אין זה מקרה, שעגנון מעמיד שאלות פואטיות כבודת־משקל מעין אלו — שאלות בדבר נאמנותה של היצירה לייצוג המציאות ונאמנותה לעצמה, בדבר המשאלה האסתטית לסדר, בדבר מעמדו המייצג של הסדר הזה ובדבר מעגל הקסמים של אמת וזיוף — על סוגיית הסיום. נראה, שבמשך כל שנות יצירתו הוא מתחבט בסוגיית הסיום באופן עמוק ומרכזי. הדבר ניכר לא רק בהתייחסויות מטא־פואטיות מפורשות, אלא גם, ובעיקר, במורכבות העצומה של סיומי יצירותיו המרכזיות, בשיווי המשקל המשתנים בין יסודות מסגרים ובין כוחות מפרקים החותרים תחתיהם, בדחיסות המשמעות המגולמת לא רק בתוכני הסיומים, אלא אף בעצם מבניהם ולעתים אף בתחושת המתח והקושי המלווים את בנייתם. נראה הדבר שבמובנים שונים, אך באופן חוזר ונשנה, הסיום הוא מעין מבחן — נקודת־שבר־והכרעה כאחד — ליחס שבין היצירה הספרותית ובין המציאות שהיא אמורה לגלם. סיום ספרותי נושא עמו מעצם טיבו משמעות של השלמה, ונראה הדבר, שאצל עגנון גם מקור הכוח גם מקור הפרובלמטיות של הסיום עולים מן המטען המייצג שאותן השלמות נושאות עמו; שהרי אל השלמות מסוג מסוים — כמו השגות של מטרות ותכליות — נלווים מובנים

8 במונחי של מנחם ברנקר, הנאמנות הנדרשת כאן מן היצירה אינה בדומתה למציאות, אלא בייצוג המציאות שבה [ברנקר חש״ס: 92–109].

אופטימיים של תיקון. לכן כינון או פירוק של השלמות כאלו, קיומן של מהלכים סותרים, החותרים תחת ההשלמה או מפצים על אי-ההשלמה — כל אלו נטענים במשמעויות מורכבות ביותר של משאלות תיקון וגאולה. ואמנם, החל ב'עגונות' וכלה בסיפורים המאוחרים, עגנון משתמש לא רק בתכניהם של סיומי הסיפורים, אלא אף במבנים שאותם תכנים מכוננים, כדי לייצג סוגים שונים של מתחים — מתח בין משאלות תיקון ושלמות ובין מודעות אירונית לאשליותן, בין חוויות מודרניסטיות של פירוק ובין מובנים תימטיים של השלמה מ'סדר שני' שהמודעות לאותו פירוק מייצרת, בין סוף שאינו אלא אבדן וכליון ובין כוחם המחיה של הזיכרון והיצירה, הנולדים מתוך אותו סוף, וכן הלאה.

אי-אפשר לעמוד במסגרתו של מאמר אחד על הגיון, המורכבות וההתפתחות של פואטיקת הסיום ביצירותיו של עגנון. תיאור חלקי של פואטיקה זו הצעתי במקומות אחרים.⁹ במאמר זה אני מבקשת רק להצביע על קיומם של שני מהלכים מרכזיים ושונים במחשבת הסיום של עגנון. אל המהלך הראשון נדרשנו עד כה, ועניינו מבנהו ומשמעויותיו של הסיום ביצירה היחידה. בהקשר זה הדיון יצביע על השבירות השונות של המבנה הקונבנציונלי של הסיום המסורתי ועל החתירות תחתיו — ועל טעינתן של השבירות והחתירות הללו במשמעות — כעל העיקרון המכונן הבסיסי של מלאכת הסיום ביצירה האחת. פואטיקת הסיום תובן בהקשר זה על רקע הדיון המודרניסטי במימטיות של הסיום. המהלך השני מתכונן ביצירתו המאוחרת של עגנון והוא אינו ממוקד בסיום האחד, במבנהו ובמשמעותו, כי אם בפירוק גבולותיהם של סיומים בכלל. היצירה האחת נתפסת כקטע בתוך מרחב כל היצירות, מרחב פתוח ואינסופי המשחזר את זכרון עולמה של העיר האבודה של הילדות, בוצ'אץ'. המהלך הזה לא יבחן בכליו של דיון תיאורטי מודרניסטי, כי אם דרך מהלכיה של מחשבה פוסט-מודרניסטית, דה-קונסטרוקטיביסטית המאוחרת לו בהרבה — מחשבה המטילה ספק בעצם קיומם של סיומים ספרותיים או באינהרנטיות שלהם לנרטיב.

נפתח במהלך הראשון, המודרניסטי. העיסוק המודע בסיום הספרותי ובפרובלמטיות המימטית שלו, שהסיפור 'שלוש אחיות' הוא רק אחד מגילוייו, מציב את עגנון כשותף נאמן למחשבת תקופתו. יצירת עגנון מצויה בצומת כפול של תמורה: מצד אחד, התמורה הלאומית-תרבותית היהודית במעבר מעולם המסורת המזרח-אירופאי ללאומיות חילונית חדשה, ומצד אחר, התמורה שמחוללת המהפכה המודרניסטית, המקעקעת הן את הרציונליזם של המאה הי"ט הן את המהלך הרומנטי בתרבות המערבית. יצירת עגנון מגלמת — במובנים ובדרכים שונים — את כל קצותיו של

9 עבודת הדוקטור 'סוף המעשה' — על אופני הסיום ביצירותיו של ש"י עגנון, שנכתבה בהדרכת פרופ' גרשון שקד, מציעה תיאור של 'אסטרטגיות סיום' שונות בסיפוריו של עגנון. דיון בסימו של הסיפור 'שני תלמידים שהיו בעירנו' מוצע במאמר 'דילמות חברתיות ואסטרטגיות של סיום' [ארבל 2000].

הצומת הכפול הזה ואת המתחים שביניהם, וסיומי היצירות מייצגים גם הם אותו ריבוי פנים; אולם עצם ההתחבטות בסוגיית הסיום ובמעמדו המייצג נושאת אופי מודרניסטי מובהק. תפיסות מודרניסטיות על דבר הסתייכות של החיים, על דבר אי-הרציונליות ואפילו הכאוטיות של המציאות, הובילו את המחקר למחשבה ביקורתית על-אודות מלאכותיותן של יצירות אמנות, המבקשות לחקות את המציאות והחיים, אך מגלמות סדר והרמוניה. לעומתן, תפיסות מרקסיסטיות (מודרניות אף הן) על דבר התנועה הדיאלקטית של ההיסטוריה הובילו למחשבה על אודות הסדר הנכון שיצירת האמנות צריכה לגלם. כך או כך, כיוון שהסיום הספרותי נתפס כנקודת התממשותו של ה‘סדר’ (המזויף או המבוקש) ביצירה, נדרשה הביקורת המודרניסטית לעניין הסיום באינטנסיביות הולכת וגוברת.

בסיסו של הדיון המודרניסטי בסיומים נשען על הבחנה קלאסית. ‘סוף’, אומר אריסטו בהפואטיקה — הוא ‘מה שמטבעו קיים אחרי משהו אחר או בהכרח או בדרך כלל, אבל אחריו אין שום דבר אחר’ [אריסטו 1987: 31]. לא רק שאחר סיומו של סיפור ‘אין שום דבר אחר’ בפועל, אלא שבאופן עקרוני לא צריכה להיות תחושה שמשהו חסר. בנקודת-הסיום השאלה ‘מה קרה אחר כך’ מאבדת את הרלבנטיות שלה. היא מפסיקה לייצר ציפייה להמשך ומפסיקה להניע דרך כך את הקריאה, שהרי כל מה שהיה אפשר לספר במסגרתו של הסיפור כבר סופר.¹⁰ אמנם, תמיד אפשר להעלות שאלות חדשות: מה קרה לאוהבים אחר נישואיהם, מה עלה בגורל בניהם של גיבורים שמתו וכיוצא בזה. אולם ההנחה הקונבנציונלית היא, ששאלות אלו כבר יהיו שייכות לסיפור אחר. הניסוח המודרני לתחושה זו הוא, שיצירות ספרות אינן ‘נגמרות’ באותו מובן שהרוח מפסיקה לנשוב או שהטלפון מפסיק לצלצל [Herrenstein Smith 1968: 1–2]. ליצירות ספרות אין ‘סוף’ במובן של הפסקה בלבד — שקודם-לכן היה משהו, ועכשיו הוא איננו עוד — הן אינן מפסיקות או נגמרות, אלא מסתיימות: בסופן הן הופכות למסוימות, למובחנות; במובן מסוים — למושלמות. ההשלמה היא זו ההופכת את ה‘סוף’ ל‘סיום’ ומייצרת את מה שפרנק קרמוד כינה ‘תחושת הסיום’, ‘a sense of an ending’ [Kermode 1966].

מהו הדבר המשלים את עצמו בסיומן של יצירות סיפורת? נראה הדבר שמה שנשלם, ברמה מסוימת, הוא תהליך הקריאה. בנקודת-הסוף מסתיימות גם ההצטברות של פרטי המידע על העולם הבדוי וגם הצטברות הרמזים לעמדותיהם של המספר והמחבר המובלע. בנקודה זו מסתיימת גם האינפורמציה על הקומפוזיציה. הסוף הוא הנקודה שבה גם פרשנות המשמעות וגם תפיסתה של הצורה האסתטית מפסיקות לצבור את

10 פורסטר מסביר את החשיבות שאנו מייחסים לסיומים בכך, שכל הנרטיבים מפעילים את הדחף הבסיסי של הסקרנות. השאלה ‘מה יקרה אחר-כך’ מפסיקה להיות שאלה הולמת רק בסיום ולכן הסיום הוא לא רק הסוף כי אם מטרת הקריאה (Forster 1937: 26–27).

חומריהן, משום שכל החומרים כבר נתונים בידן.¹¹ עם סיומו של השלב הראשון של תהליכי המשמור, הפענוח והפרשנות מושלכת תחושת ההשלמה על היצירה: תפיסתנו זו היא שלא רק הקריאה, כי אם היצירה עצמה, משלימה את משמעותה ואת מבנה האסתטי בסיומה. ההשלמה המצופה בסיום היא של העלילה, הקומפוזיציה והתימה. מובן שהציפיה אינה מתממשת במלואה – העלילה והקומפוזיציה יכולות להשלים את עצמן באופן חלקי בלבד (יחסית למודלים קונבנציונליים) או אפילו ליצור משבר של אי-השלמה, והתימה יכולה שלא להתייצב ולהותיר בסיום דילמות וספקות לא-פתורים. היסודות המשלימים את עצמם באופן קונבנציונלי נתפסים כיסודות 'מסגרים' בעוד שאי-ההשלמה נתפסת כיסוד 'מפרק', והמשחק המורכב שבין הכוחות הללו – בין סיגור מסורתי ובין כוחות שחותרים תחתיו, בין פירוק מודרניסטי של הסיגור ובין השלמות תימטיות שהפירוק מייצג את עצמו – כל אלו מכוננים את הסיום כנקודת השלמתה התמיד חלקית של היצירה.

על פי תפיסתה של ברברה הרנשטיין-סמית, בסיומה של יצירה הסטרוקטורה היא זו הנתפסת בכת-אחת כדינמית וכשלמה. אמנם, תפיסות השלמות עצמן הן תלויות-קונבנציה, אולם ביסודן עומדים מושגי שלמות כה בסיסיים, עד שיש להם מעמד אוניברסלי [Herrenstein-Smith 1968: 31–36]. הרנשטיין-סמית מציעה מורפולוגיה של אמצעי הסיגור בשירה: היא מאפיינת ומתארת את אמצעי הסיגור המשלימים – והמאותתים על השלמתן – של סטרוקטורות פורמליות ותמטיות.¹² גם מבלי לעסוק בבעיות עקרוניות במורפולוגיה המוצעת, התחושה היא כי הכלים שהרנשטיין-סמית מציעה לאנליזה של סיומים בשירה אינם מספיקים לאנליזה מקבילה

11 על עניין זה יש להוסיף שתי הסתייגויות: ראשית, תהליך המשמור (ואף תהליך ההערכה האסתטית) אינו מתחיל בסיומו של הסיפור, כי אם מתקיים מתחילתו, ותיאר זאת מנחם פרי [פרי 1979]. שנית, הסיום אינו מלכד ברטרופסקציה את היצירה כולה באמצעות ארגונה המושלם של המשמעות. נראה לי, שיש לקבל את ביקורתו של די.אי. מילר על ההנחה הפורמליסטית, שהנרטיב כולו מתקיים מתוך זיקה הכרחית וסמור להיקבעות הסופית של המאורעות והמשמעות בסיום. תפיסה זו מניחה קהרנסיות מלאה של היצירה ואינה מאפשרת תפיסה של נתקים ואי-רציפות בין הסיום ובין המהלכים שקדמו לו, שלא לדבר על סתירות ועמימות בסיום עצמו [D. A. Miller, 1981: XIII–XV]. ואלאס מרטין מצג בעניין זה עמדות דומות (Martin 1987: 81–82). נראה שהדבר נכון עקרונית (אם כי במידה פחותה) לא רק לגבי צורות ארוכות ומסובכות כמו הרומן, אלא אפילו לגבי סיפורים קצרים. אולם גם מבלי להניח קהרנסיות מלאה של היצירה, המתבררת ומתכוננת עם סיומה, כרי שנקודת-הסיום היא נקודת-ההפסקה של התהליך הדינמי של שינויים בפרשנות על סמך הצטברותם של נתונים חדשים, ומעתה מקור השינויים בתפיסה יהיה פנימי לקורא בלבד.

12 בתחום הפורמלי נמנים אמצעים מסגרים, כגון סיגור בשינוי, היפוך, קטיעת סדרה של חזרה סיסטמטית או סיגור בחזרה על יחידה פותחת, או בהכרה, כסיכום ובהכללה. בתחום התימטי הכותבת מתארת כיצד הסיגור יוצר מניפולציות על ציפיותיו של הקורא להשלמת תהליכים. ציפיות אלו צומחות מנסינו ב'עולם המעשים או בעולם המילים' (Herrenstein Smith 1968: 110) דהיינו: מהערכותיו באשר לסיום קונבנציונלי או 'טבעי' של תהליכים. סיגור במסקנה, במבנה דיאלקטי או בהתלכדות המשמעות באלגוריה הן דוגמאות לאופני סיגור תימטיים נוספים.

בסיפורת. נראה לי, שהסיפורת זקוקה להבחנות משלה גם משום שמדובר ביצירות ארוכות יותר ופחות לכידות, אבל במיוחד משום שבסיפורת, להבדיל מן השירה, קיים גורם נוסף שבו הקורא תולה את עיקר ציפיותיו והערכותיו לגבי מידת ההשלמה בסיום — העלילה.

עניין זה של קדימות העלילה בעיצוב תחושת הסיום איננו עולה בדיון הביקורתי המרכזי בסיומים, ונראה לי שיש לתת עליו את הדעת. כאשר אנו שואלים מה קרה בסופו של רומן או סיפור שלא הספקנו להשלים את קריאתו, התשובה המבוקשת איננה בתחומה של התימה, באופן שבו היא מצטיירת לנשאל עם סיומה של היצירה, או בתחומה של הנרציה, באופן שבו המספר נפרד מקוראיו, ואף לא בתחומם של אמצעי סיגור קומפוזיציוניים כמו השלמתם של מעגלים מוטיביים וכדומה. כאשר אנו שואלים מה נשלם בסיומו של רומן או סיפור, התשובה המבוקשת היא בתחום העלילה: מה עלה בגורלם של הגיבורים? גם בקריאה מתוחכמת של ספרות ‘גבוהה’ האפקט הבסיסי של הסיגור עדיין נוצר על-ידי העלילה. הטענה כאן איננה שהעלילה ‘חשובה’ למשמעותה של הסיפורת בכלל ושל והסיום בפרט יותר מאשר הנרציה או התימה (לא נראה שאפשר בכלל להבחין הבחנה כזו), אלא שבשל קדימותה, באופן קונבנציונלי הציפיות לסיום מתמקדות בה.¹³ תגובות הקורא למהלכי סיגור תימטיים אמצעיות יותר ותלויות פרשנות יותר מאשר תגובותיו לסיגור העלילתי, ותגובותיו למהלכי סיגור נרטיביים וקומפוזיציוניים דומיננטיות פחות מבחינת הערכתה של הלכידות הטקסטואלית, דהיינו: מבחינת הערכת צמיחתו של הסיגור באופן אינהרנטי מן הטקסט. לכן אופיו של הסיום ומשמעותו נקבעים על-פי האינטראקציה שבין המידה והדרך שבהן העלילה נשלמת או לא נשלמת ובין פעילותם של מהלכים מסגרים ומפרקים אחרים — תימטיים, נרטיביים וקומפוזיציוניים.¹⁴ ואכן, בסיומו של ‘שלוש אחיות’ המספר אינו

13 קדימות העלילה בקביעת אופיו של הסיום נגזרת מתפיסת קדימותה של העלילה בסיפורת בכלל, על עמדה כזו מכריז בהתלהבות אי.אם. פורסטר: *‘Yes — oh dear, yes — the Novel tells a story. That is: the fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels’* (Forster 1937: 45); הגנה עכשווית יותר על קדימותה של העלילה מציג פיטר ברוקס: *‘And yet, one must in good logic argue that plot is somehow prior to those elements most discussed by most critics, since it is the very organizing line, the thread of design, that makes the narrative possible because finite and comprehensible’* (Brooks 1985: 4). הבחנותיו של ואלאס מרטין (Martin 1987: 81) ואת עמדתו של אוסטין רייט על עליונות העלילה בהיררכיית הצורה בתפיסות חיאורטיות נאראטיביות (Wright 1982: 108–111). מעניין לראות, שהדיונים המקיפים של די.אי. מילר ושל מריאנה טורגובניק במהותו ובמאפייניו של הסיום בסיפורת אינם מתייחסים להבחנה העקרונית בין תפקידה של העלילה לבין תפקידם של גורמים אחרים בקומפוזיציה של הסיום, נראה שההבחנה מנוגדת לשיטתם.

14 ההבחנה בין המושגים מסתבכת משום שהמושג ‘עלילה’ (כפבולה; ‘plot’ במונחיו של פיטר ברוקס) כולל בתוכו לא רק את רצף המעשים, אלא גם את משמעותם. פיטר ברוקס רואה בעלילה השלכה של הקוד ההרמנויטי על הקוד הפרוארטי (במונחים שרולן בארת טבע כ־S/Z) לא רק בהקשר המצומצם של עלילת הפענוח בסיפור בלשי, אלא גם במובן הרחב של הבנת רצף המעשים בכל סיפור (Brooks).

מקונן על כך שאיננו יכולים לשנות את התמה או את הקומפוזיציה, אלא על כך שאיננו יכולים לשנות את סדר האירועים בעלילה. ראינו שלמרות טקס הפרידה המפורש בסיום, הסיפור אינו 'נפתר' ואינו 'נסגר'. תחושת אי-ההסתיימות עולה מן העלילה, שגם אינה פותרת את מצוקת האחיות בתיקון וגם אינה מובילה לקטסטרופה. המבוי העלילתי הסתום הוא זה המאפשר למספר להצביע על משאלתנו, שהאמנות המייצגת לא תייצג באמת את העולם כפי שהוא. דרך הזיקה למבוי הסתום בעלילה המספר יכול להנכיח את המבוי הסתום במחשבה, את האפֶּזְרִיָה שאינה מאפשרת התייצבות תימתית בסיום. תחושת ההשלמה — זיהוי של דבר-מה כשלם — מחייבת את קיומו של מודל שעל-פיו הוא נשפט כשלם או כחסר. נראה שבתודעה המשותפת לקהילה התרבותית המערבית בת-זמננו נתונה 'ספרייה' של מודלים עלילתיים: על-פי הקונבנציות שלה אנו בונים גם את ציפיותנו מסיומים מלכתחילה גם את שיפוטנו לגביהם בדיעבד.¹⁵ הסיומים הקונבנציונליים הידועים של עלילת אהבה בנישואין ושל פרשת חיים במוות הם רק מקצת מן המודלים המוכרים ונוספים עליהם, למשל, סיומו של חיפוש (quest) בהגעה ליעד, סיומה של חקירה (inquest) בהגעה לידיעה, פתירת קונפליקט, הרחקת סכנה, היחלצות ממצוקה, תיקון עוולה או תקלה וכדומה.¹⁶ רוב המודלים העלילתיים הללו נגזרים ממודל-האב האריסטוטלי, שעניינו המעבר מקשירה להתרה. אם נגמיש מעט את מודל-האב וננתק אותו מן הצמידות הז'נרית לטרגדיה, נגיע לכך שבבסיסם של רוב המודלים העלילתיים עומד הניסיון לעבור ממצב לא-תקין למצב תקין וסיומם הוא בהצלחה, בהשגת המבוקש, או למצער בהיוואשות הגמורה מן האפשרות לעשות כן. נוספים עליהם מודלים הלוקחים מתפיסות תבניות קונבנציונליות לגבי המציאות, כמו פרשת חיים המסתיימת במוות, עלילת התחנכות (התעצבות) וכיוצא באלה. השאלה הנשאלת — במחקר וכפי שראינו גם ב'שלוש אחיות' — היא באיזו מידה המודלים העלילתיים הללו מימטיים. ושוב, השאלה איננה מכוונת כלפי האופטימיות של הסיום — שהרי גם סיום בקטסטרופה יכול לענות על מודל קונבנציונלי ולהיתפס

18-19 (1984). יוצא מכך, שתיאור משמעות הקשירה וההתרה העלילתיות נדרש לעיחים קרובות לפרשנות תימתית.

15 ייחוס עלילה נתונה למודל עלילתי קונבנציונלי תוך כדי מהלך הקריאה תלוי כמובן בהכרעות פרשניות, וההשערה יכולה לעבור מודיפיקציות או להתחלף במהלך הקריאה. המודלים העלילתיים השונים אינם חופפים את ההגדרות המקובלות של הז'נרים; אותו מודל עלילתי יכול להופיע בדרמה ובסיפורת, ברומן ובסיפור קצר, בסיפורת ריאליסטית ופנטסטית וכדומה. עם זאת לעתים מודל עלילתי מסוים יכול להגדיר תת-ז'נר, כמו למשל המודל העלילתי של הרומנס ב'רומן הרומנטי' הפופולרי, המודל העלילתי של חיפוש האמת או החקירה ברומן הבלשי.

16 ההבחנה בין עלילה חיצונית לפנימית בעייתית ביותר, שהרי מדובר ברצף אחד של אירועים בעולם הבדוי, נראה שה'ספרייה' כוללת מודלים של עלילות חיצוניות; ואמנם השלמתם של מהלכים רגשיים בסיום אינה יוצרת את אותו אפקט כמו השלמתה של עלילה חיצונית על פי מודלים מוכחנים, המוטבעים כה עמוק בתרבות.

כהשלמה המייצרת סיגור – אלא כלפי עצם קיומו. הנרי ג'יימס היה הראשון שהצביע על מלאכותיותה של הצורה האמנותית הסגורה:

‘Life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection’ [James 1962: 5]

הסיום המבוקש ברומן המסורתי אינו אלא:

...a distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks
[James 1967: 833]

בעוד שלרומן מחויבות לנאמנות מימטית:

The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life, A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life; that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression. But there will be no intensity at all, and therefore no value, unless there is freedom to feel and say (ibid pp. 831, 834–835.)

הדיון המודרני בסיומים נדרש לסוגיית המימטיות באופן כה מרכזי, עד שסקירות של המחקר, כמו אלו של דן מירון (מירון 1995: 169–172) ומריאנה טורגובניק (Torgovnick 1981: 3–12), מעמידות עליה את התפתחותו. דן מירון פותח את סקירתו בעמדתו של פורסטר, הרואה בסיגור אקט מלאכותי המוכתב על-ידי קונבנציות של צריכה. לעומת עמדה זו מציב מירון את עמדותיהם של מבקרים מרקסיסטים בשנות השלושים, המניחים שרק עלילה המתפתחת בדרך סיבתית ומגיעה למפנה ולהתרה יכולה להציג תפיסת מציאות נכונה, הקושרת את גורלם של הגיבורים למציאות ההיסטורית האובייקטיבית של המצב האנושי. בשנות הארבעים והחמישים מובילות עמדות אקסיסטנציאליסטיות לתפנית נוספת בחשיבה הספרותית על סיומים: כיוון שכל סוף ברצף האנושי הוא שרירותי ואבסורדי, הסיומים הספרותיים, בשל הסדר המבוטא בהם, אשלייתיים ואינם אלא גילויים מועצמים של האבסורד המונח ביסודו של הסיפור לכל אורכו. קרמוד מתמודד עם תפיסה זו בשנות השישים. לתפיסתו, הסיפור לא בא למסור את הרצף הטנטטיבי המתמשך של ההתבוננות במציאות כי אם להתגבר עליה דרך הענקת משמעות וסדר. זו תכליתה ההומניטורית של הספרות. מירון מסיים את

סקירתו בהתייחסות למבקרים דה-קונסטרוקטיביסטים, הכופרים בעצם ההנחה שלסיפור יש מבנה מרכז ומשמע, המסגר את גבולותיו.

הביקורת הדה-קונסטרוקטיביסטית חורגת מגבולותיה של הביקורת המודרניסטית על חוסר המימטיות של הסיגור המסורתי. היליס מילר אינו מבקר את חוסר המימטיות של הסיים, אלא טוען שהסיים כלל אינו קיים וכי הנסיון לדבר עליו מוביל בהכרח לאפוריה. די.אי. מילר טוען טענה חלשה יותר: שהסיים אינו אינהרנטי לנרטיב, אלא נכפה עליו מבחוץ. מעניין לראות – ולהוסיף בכך עוד שלב על סקירתו של מירון – שהביקורת על התפיסות הדה-קונסטרוקטיביסטיות, המנסה להגן על קיומו של הסיים (על היותו חלק אינטגרלי של הנרטיב ועל האפשרות לדון בו בלא סתירה) חוזרת ונדרשת לטענות מימטיות. הפעם הטענה היא, שסיומים אכן קיימים בעולם: הם חלק אינטגרלי מתפיסתנו את המציאות ומנרטיבים שאנו מכוננים. מריאנה טורגובניק מצביעה על כך, שנוסף על חוויית 'אמצע הדרך', חווית ההתמשכות המנוגדת לסיגור, המאפיינת את התחושה האנושית לגבי חיי אדם, קיימת גם חוויה אחרת, של עצירה והתבוננות רפלקסיבית ומסכמת לאחר (Torgovnick 1981: 3–5, 8, 208); ואלאס מרטין טוען שאנו תופסים את החיים, הזמן וההיסטוריה במושגים של התחלות וסיומים, ועמדות ספקניות, המנסות לשכנע אותנו שהמחשבה והדיבור על התחלות וסיומים אינם אלא דלוזיה, חייבות לבאר את מקורה של הדלוזיה הזו, לנמק את האוניברסליות שלה ולהסביר את אופני פעולתה (Martin 1987: 82). בהמשך הדברים נחזור ונידרש לביקורת הדה-קונסטרוקטיביסטית על דבר קיומם או אי-קיומם של סיומים, אך תחילה נתעכב על תפיסותיו של קרמור, המגלמות מובן מרכזי של המחשבה המודרניסטית על דבר המימטיות שלהם.

מן המפנה מסיום מסורתי לסיום מודרניסטי קרמור מסיק מסקנות רחבות ביותר על תמורות באמונה הדתית ובתפיסה הפילוסופית של הקיום. לדעתו, הרומן המסורתי, כמו מבידים אחרים (בדת, בפילוסופיה, במדע), מייצג ומזהה באמצעות לכידותו בסיומו את קיומם של סדר ועלילה אלוהיים בעולם ומעיד על האמונה בהם. לעומתו, הסיים המודרניסטי המפורק מביא לחשיפה האקסיסטנציאליסטית של אשליית האמונה והזיהוי הללו.¹⁷ אולם מובני הסדר המתקיימים בכל-זאת בתוך הסיים המודרניסטי מובילים את

17 תפיסת הפירוק של הסיים כתופעה המאפיינת את המודרניזם חוזרת גם אצל הרנשטיין-סמית, המתארת את המגמה ההיסטורית של שינויים בסיגור בשירה האנגלית: סיגור חזק ברנסנס, מקסימלי בתור הזהב, חלש ברומנטיקה ומינימלי במודרניזם (Herrenstein Smith 1966: 234) וגם אצל די.אי. מילר, המצביע על המעבר מן הסיגור המסורתי (המייצג כהבחנת סארטר ובארת את הדיכוי הבורגני של המאה ה־19), אל המחאה המודרניסטית כנגדו בספרות המשוחררת-יחסית מאשליות דתיות. אולם הוא מסייג את חר-משמעותיותה של ההבחנה בהצגת מהלכים סותרים החותרים כנגדה (D.A. Miller 1981: 281). טורגובניק מקבלת עמדות קודמות בעניין פירוקו המודרניסטי של הסיים, אולם מצביעה על הסתגלותו של הקורא לקונבנציות החדשות ועל מובנים של המשכיות בטכניקות הסיים (Torgovnick 1981: 200–208). פירוקן של צורות מסורתיות נתפס כחלק מרכזי מהפואטיקה המודרניסטית, וראו

קרמוד להכרה בעומקה של המשאלה ההומניסטית להענקת משמעות וסדר לעולם.¹⁸ חשוב לראות שקרמוד מניח, כי הדיאלקטיקה בין סיגור לפירוק יוצרת דיבור: היא אומרת דבר-מה על בקשת סדר ושלמות, על ספקנות, על מודעות לקרע ולשבר, על הכחשה ועל חשיפתה וכדומה. הסיום איננו רק הפועל היוצא של רעיונות אלו, אלא אף מגלם ומכונן אותם.

נראה לי, שמדבריו של קרמוד אפשר לגזור שתי הבחנות: אחת, שבסיומים מודרניסטיים עצם השבירה של הסטרוקטורה נושאת עמה משמעות — פירוק העלילה מייצר מתוך עצמו סיגור מ'סדר שני'. הקורא האמון על סיפורת מודרניסטית רואה במניפולציה על המודל העלילתי המסורתי חלק מן הקומפוזיציה הכללית של היצירה. שבירת הקונבנציה העלילתית הופכת אפוא במובן מסוים לקונבנציה חדשה. עם זאת, הקונבנציה החדשה חלשה בהרבה מקודמתה. השבירה המודרניסטית יכולה לייצר השלמה תימטית מסדר שני רק משום שעדיין היא נתפסת על רקע הקונבנציה הישנה, המופרת. בסופו של דבר, הסיום המודרניסטי, המפוכת, מנפץ-האשליות, איננו אפקטיבי בלא ציפיותו הנאיבית והאשלייתית של הקורא לתיקון ולהשלמה.¹⁹ לכאורה התמסדותו של סיום מודרניסטי כזה אמורה להפוך אותו למודל יציב בפני עצמו, אולם מעצם טבעו כסיום שובר ציפיות — כדי שלא לבטל את האפקט שהוא יוצר ואת משמעותו — הסיגור המתקיים בו חייב להיות תמיד במעמד מ'שני ואפילו 'טפילי'.²⁰ הבחנה שנייה, הנובעת מן הראשונה, היא שהמשמעות המיוצגת בשבירה המודרניסטית של הסיום מוסבת על השבר עצמו ומסמנת אותו. כאשר סיומו של סיפור מאכזב את ציפיותו של הקורא להשלמה של מודל עלילתי מוכר, המודלים עצמם עוברים הזרה, ומלאכותיותה של הצורה הקונבנציונלית נחשפת. אי-הסיגור מנכיח בתוכו את היפוכו, את הסיגור המסורתי, המצופה, שאינו מתקיים. אי-ההתקיימות הזו נתפסת כאמירה מורכבת על העולם שאין בו סדר, על הסיום המסורתי, המבקש לקרוא בעולם סדר לא-קיים ולכתוב אותו לתוכו, ועל הסיום המודרניסטי עצמו, החושף כל זאת. בלשונו של היידן וייט: הזיקה בין שלמות לפרוק היא 'תוכנה של הצורה' (White 1989). אם כן, התפרקותו של הסדר הספרותי המסורתי בסיום המודרניסטי נתפסת כמימטית

למשל בסקירתם של מלקולם ברדבורי וג'יימס מקפרלן על המודרניזם (Bradbury and McFarlane 1976: 19–56).

18 עצם קיומם של מובני סדר אלו ועצם קיומה של משאלה זו מובילים את הכותב ב'קפיצה' אקסיסטנציאליסטית-דתית (שאינה קונסיסטנטית עם חלקים אחרים של המסה) לא רק להנחה בדבר כינונם של סדר ומשמעות במציאות באמצעות ייצוגם ביצירה האנושית, אלא אף לזיהוי-מחדש כסדר ומשמעות אלוהיים, הקיימים בעולם קיום בלתי תלוי בייצוג (Kermode 1966: 132).

19 העיסוק במניפולציה על ציפיות הקורא לסיום קונבנציונלי מוביל את רוב הדיונים הפרשניים בסיומים להידרש לשפה המניחה את קיומו של קורא מובלע ומתארת תהליכי קריאה.

20 'טפילי' משום שהאפקט שלו מסתמך תמיד על הפרת הציפייה לסיום קונבנציונלי. על מובנים 'טפיליים' של אסטרטגיות קריאה מודרניות ראו במאמרו של מנחם ברניקר, 'אריסטו והאשליה הרפרנציאלית' (ברניקר חש"ס: 42–35).

להתפרקותו של הסדר בעולם (להתפרקותה של האמונה המסורתית בקיומו של סדר בעולם) וזו המשמעות ששבירתו המודרניסטית של המודל הקונבנציונלי מייצרת בהכרח. משמעות זו מופעלת, מחוזקת ומקבלת תוכן ספציפי דרך ההקשר התימטי הכולל של הסיפור, ואי-הסיגור העלילתי מייצר סיגור תימטי (חלש יותר) מסדר שני. ואכן, קרמוד רואה באי-הסיגור המודרניסטי השלמה של תמה (Kermode 1966: 127–130), הרנשטיין-סמית מציינת שאי-סיגור לרוב איננו היעדר-סיגור, אלא סיגור נסתם במקום גלוי (Herrenstein-Smith 1966: 244), די. אי. מילר מעיר, שכאשר סטנדל מפרק אקטים של סיגור וממלא אותם שוב בנרטיביות, אנו מובלים להתמודדות עם האפשרות האוקסימונית — אך הרחוקה מהבלותיות — של סיגור על-ידי פתיחות (D.A. Miller 1981: 280) וטורגובניק מדגישה, שבעיניה המושג 'סיגור' (אולי יותר נכון 'סיום') כולל גם יסודות שחוקרים קודמים כהרנשטיין-סמית הגדירו כאנטי-סיגוריים (Torgovnick 1981: 6, 207).

על רקע הדיון התיאורטי שפרשנו כאן בולט במיוחד עד כמה המעט מחזיק את המרובה ועד כמה הסיפור הקצרצר 'שלוש אחיות' נוגע בלבן של הסוגיות כבדות-המשקל שתיארנו. המהלך העלילתי, שאינו מוביל לשום מקום ואינו מסתיים על-פי מודל קונבנציונלי, מייצג את החוויה המודרניסטית של עולם שאינו עשוי יפה בעתו. הסיפור שותף לרגישות החדשה, המהפכנית והמתריסה כלפי המימטיות של הסיום, ששוב אינו יכול יותר לשקף סדר במקום שזה אינו קיים. יחד עם זאת, דברי המספר בסיום מבטאים את המשאלה האנושית העמוקה לתיקון, לנחמה ולסדר, המגולמת בבקשה המסורתית להתרה עלילתית. אמנם, המספר חושף את ההונאה העצמית הכרוכה במשאלה זו ואת נמיכות רוחה, אך החשיפה אינה מבטלת לא את עוצמתה, לא את דחיפותה ולא את הכרחיותה הרגשית, הערכית והאסתטית. המתח בין כל הגורמים המתנגשים הללו — עולם שאין בו סדר, פירוק השלמתה של העלילה, בקשת ההשלמה, המודעות לאשליותה של הבקשה אך גם לכוחה ולהתבקשותה — כל אלו מעלים על הבמה את המודעות המודרניסטית של הסיום לעצמו. מודעות זו מתייחסת לא רק לתכניו של הסיום, אלא אף לצורתו ולמשמעויות שצורה זו מייצגת.

נראה הדבר, ש'שלוש אחיות' הוא מניפסט פואטי הנוגע לכלל יצירתו של עגנון. אמנם, לא כל סיומי יצירותיו של עגנון הם סיומים מודרניסטיים, אולם רוב יצירותיו המרכזיות אכן מסתיימות בסיומים מורכבים, המקיימים את המשחק המודרניסטי, טעון המשמעות, בין יסודות משלימים ומפרקים. נראה כי מאפיינים רבים שהביקורת חזרה וייחסה לעגנון — כמו מורכבות, רב-משמעיות, אי-מוכרעות, אירוניה ומודרניזם (הנטוע באופן פרדוקסלי לכאורה בתוך זיקת נאמנות לעולם של מסורת) — כל אלו מתבהרים דרך ההתבוננות במלאכת סיומיהם של סיפורים. הניסיון לעמוד על הצורה, על התוכן ועל 'תוכנה' של הצורה' כאחד בסיומי סיפוריו של עגנון מוביל אותנו ללב-לבן של הפואטיקה והמחשבה העגנונית כאחד.

העיסוק המחקרי בסימיו יצירותיו של עגנון אינו עצום. מובן, שפרשנויות ליצירות שונות נדרשות – במסגרת הדיון הכולל – גם להבנת סיומה של היצירה, אך קיימים גם דיונים המציעים יותר מזה ומציגים תפיסה מובנית של היחס ההדדי בין הסיום ליצירה השלמה או דיון הממוקד בסיום.²¹ שני מחקרים מאפיינים באופן מקיף את סיומי הרומנים של עגנון: מאמרו של גרשון שקד, ‘החלום והסלע, בין עלילה לעלילה-שכנגד ברומנים של ש. י. עגנון’ (שקד 1989: 62–90); ומאמרו של דן מירון, ‘ביתו של הז’אנר הזר – לבעיית אמנות הרומאן של ש”י עגנון’ (מירון 1992). שני המחקרים מבקשים להעמיד הסבר כולל אחד לתופעות שונות של אי-סיגור בסימיו הרומנים. שקד מתאר כיצד סיומי הרומנים בונים מבנה חוזר של ניגוד, המציב מול עלילות ‘סיומן העקבי מוביל בדרך כלל אל התנאטוס ואל החורבן עלילות-שכנגד, שהן כעין אפשרויות שכנגד, המרמזות על גאולה קרובה או רחוקה’ (שקד 1989: 85). שקד עומד על המשמעות של מבנה חוזר זה בסימיו הרומנים ועל התימות החברתיות והלאומיות המגולמות בו הן לגבי כל רומן בנפרד והן בכלל.

לעומת שקד, המציג את סיומי הרומנים של עגנון כנקודת השלמה מכוונת מראש של תבנית צורנית ותימטית כוללת של היצירה, מירון רואה בהם סימפטום לבעייתיות ולמתח העולים מן האחרות התרבותית הלא-פתורה של היוצר. מירון אינו מבקש לדון בסוגיות של הערכה אמנותית, אלא לרכז את הדיון ‘בהבהרה ובקונצפטואליזציה של התחושה, שלמרות זיקתו המובהקת של עגנון לז’אנר הרומאניסטי ולמרות ההישגים הגדולים שהשיג בו, לא היה זה ז’אנר ‘טבעי’ לגביו. אדרבה, לאורך כל יצירתו מתגלות אי-נוחות, מתיחות ובעייתיות ביחס לז’אנר זה... כמו כן מבקש הדיון להציע באורח כללי כעין פירוש לקשיים אלה של עגנון ולמשמעותם הספרותית-היסטורית’ (מירון 1992: 399). הכותב מציג את ‘התקשותו הכוללת של עגנון בסיגור הרומאנים שלו’ (שם, עמ’ 403) כאחד מן הסימנים המעידים על קשייו של עגנון לגבי הז’אנר. לדעת הכותב, לאחר הכנסת כלה ‘נעשה הסיגור הבעייתי לגילוי העיקרי של הפער המתרחב בין נקודת המוצא היהודית דתית לבין המציאות הפסיכולוגית, החברתית והמוסרית של האדם היהודי בזמננו’ (שם, עמ’ 419).

אם כן, שקד רואה את אי-הסיגור של העלילה בסימניהם של הרומנים כרכיב בגשטלט, כחלק מהשלמה של תבנית תימטית מכוונת של הרומן; ואילו מירון רואה את

21 וראו למשל, אצל משולם טוכנר על חילופי נוסח הסיום בהכנסת כלה, על יצירות שעגנון לא השלים ועל הבטחות-השוא בסימיו רומנים לחיבורן של יצירות (טוכנר 1969: 50–61, 221–226); אצל גרשון שקד על האפילוג המושמט בסיום תמול שלשום (שקד 1971); אצל מלכה שקד על ‘סיפור פשוט’ (מ’ שקד 1992); אצל גרשון שוקן על הסיומים המושמטים לשירה (שוקן 1992); אצל אריאל הירשפלד על סיומו של שירה (הירשפלד תשנ”ד); אצל דן מירון על סיומו של ‘סיפור פשוט’ ובכלל זה על התפתחות התפיסה התיאורטית של הסיגור (מירון 1995: 161–236); אצל בעז ערפלי על סיומו של תמול שלשום (ערפלי 1998); וכן במאמרי על ‘שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו’ (ארבל 2000).

אי-הסיגור כאינדיקציה לכשלוננו הלא-מכוון של המחבר להשלים תבנית כזו. אולם שני הכותבים מציינים את אותה תופעה – הרומנים של עגנון אינם נסגרים בסיגור מלא, שכן אל מול המהלכים המסגרים מעלה הסיום תמיד מהלכי-נגד מפרקים. יתירה מזאת: שניהם קושרים את אי-ההשלמה למתח ספציפי – למתח שבין זיקת נאמנות למסורת לבין חיבור לעולם המודרני, בהקשריו ההיסטוריים והתרבותיים.

עבודותיהם של שקד ומירון דנות ברומנים בלבד. כפי שציינתי לעיל, נראה לי שביצירתו של עגנון המתח בין סיגור לפירוק מתקיים גם בסיומיהן של יצירות קצרות יותר ומאפיין גם אותם, ובחינתן של דרכי הסיגור בסיפורים ובנובלות רבת-עניין. דווקא הצורה הקצרה והקומפקטית-יחסית של הסיפור – צורה שאינה זרה מעיקרה למסורת העברית (מסיפורי המקרא והמדרש ועד סיפורי יראים וסיפורים חסידיים) – חושפת את הפואטיקה המודרניסטית המכוונת של סיגור ואי-סיגור.²² ואמנם, כמו ברומנים כך גם בסיפורים: היחס המורכב והמתוח בין ההשלמה המסורתית של העלילה בסיום לבין הכוחות החותרים תחתיה ומפרקים אותה, עומד בזיקה אינטראקטיבית הדוקה. ליחס המורכב והמתוח בין תימות (מסורתיות, רומנטיות, לאומיות) של שלמות לבין תימות מודרניסטיות מערערות של ספק, קרע ופירוק. המשחק בין השלמה לפירוק, המאפיין את דרך הסיום המודרניסטית, הוא זה המאפשר לקומפוזיצית הסיום לייצג תימות שעניינן משאלות שלמות ואכזובן במציאות מפורקת. כך עצם מבנהו של הסיום בסיפורי עגנון מייצג משמעויות שונות של משאלות הגיבורים לתיקון, להשלמה ולגאולה. משאלות אלו נעות מן הבקשה לגאולה דתית טוטלית ומגיעות אל בקשות לשלמות רומנטית ביצירה, בקשות קיומיות לסילוק החסר והקרע מן המציאות האנושית ואף אל בקשות צנועות יותר לתיקון ולהשלמה אישיים באהבה, ביצירה, בידעה העצמית.

22 הנחה זו בדבר הסיפור הקצר אינה טריביאלית. נורמן פרידמן, היוצא נגד מורשתו של אדגר אלן פו, שראה בסיפור הקצר יצירה אחדותית בהכרח, טוען שהסיפור הקצר אינו שונה שינוי עקרוני בחומריו ובדרך ארגונו מן הרומן (Friedman 1996). סוזן פרגוסון מסכימה עם פרידמן, שהמאפיינים הפורמליים של הסיפור הקצר המודרני והרומן המודרני זהים, אולם היא מציעה שתי הבחנות בין השניים. ההבחנה השנייה נוגעת לענייננו: לטענתה, יש הבדל במבנה העלילה בין סיפורים קצרים לרומנים בסוף המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים – שלא כמו ברומן, עלילת הסיפור הקצר יכולה לסמוך על כישוריו של הקורא והיכרותו עם קונבנציות עלילתיות ולבנות עלילות 'חסרות' (חסרות אקספוזיציה, חלקי אמצע או סיגור) או 'מטפוריות' (שבהן חלקים מן העלילה ההיפוטטית מומרים באירועים אנלוגיים) מבלי שהסיפור יאבד את מובנותו. נראה לי, שאמנם הסיפור הקצר אינו אחדותי בהכרח, אולם להבדיל מן הרומן, הוא איננו מועד לאותן בעיות של לכידות, הנובעות מאורכה של היצירה. ואמנם, די.א. מילר מעיר שמבחינת הסיגור יש הפרש של ממש בין יצירות קצרות ובין הרומן של המאה הי"ט, שבו הגידול בעלילות-משנה ובסציות מסכן את האחדות האורגנית, שאדגר אלן פו מעריך ביצירות הקצרות. גם ברמת הכתיבה גם ברמת הקריאה הרומן קשור בחזקות סיגור (D.A. Miller 1981: 278). אם כן, ברומן ההפרות המכוונות של הסיגור מטושטשות על-ידי בעיות של לכידות, הנובעות בהכרח מן ההיקף הרחב של הרומן ואולי אף מבקשתו לייצג את מלאותם של החיים ולא רק היבט מסוים ומבודד שלהם באמצעות פעולה אחת (בהקשר זה ראו את דיונו של מירון [מירון 1996: 206-207]). ואילו בסיפור הקצר הפרות הסיגור יכולות להיתפס ביתר קלות כחלק מסטרוקטורה מכוונת.

פואטיקה מודרניסטית זו של הסיום ניכרת ביצירת עגנון לכל אורכה. כבר ‘עגונות’, סיפורו הראשון של עגנון בארץ-ישראל, מסתיים בפירוק ובאי-שקט. ההתרה העלילתית – כשלון תוכניתו של הקצין רבי אחיעזר, היעלמות הארון ובן אורי, פרידת שני זוגות האוהבים לנצח, גירושין ועזיבת הארץ – מתערערת על-ידי תחילתו של מהלך חדש: חיפושי הרב אחר בן אורי הנעלם. לא רק שהמהלך העלילתי החדש נותר פתוח – החיפוש אינו מסתיים לא בתיקון ולא בהיוואשות – אלא שהסיום כולו (הנרטיב היראי-עממי בכיכול של סיפור הרב) חורג מן הנרטיב הדתי-מיסטי והרומנטי כאחד שקדם לו. בכך דומה הסיום לפתיחה, שגם היא חורגת מגוף הסיפור, שהרי תפיסת הגאולה והמודל העלילתי המוצגים בפתיחה כדגם להמשך אינם אלו המתקיימים בפועל. מבנה הסיום מדגיש לנו אפוא, שהסיפור אף הוא אינו מוכל בעצמו, והמבנה משקף משמעות. ‘עגונות’ מציג תפיסה רומנטית של המציאות כהוויה של חסר, של גלות מתמדת ממצב ארכאי – או טרנסנדנטי – של שלמות. מתואר מצב קיומי-דתי מתמיד של עגירות, של זיווג שגם אינו ממומש גם אינו מבוטל, מצב שביסודו עומדת הזיקה המתמדת אל מה שחסר. גם הגלות עצמה – היעדרה של השכינה מציון – גם המובנים הרבים והשוניים של היעדר וזיקות עגירות המוקרנים ממנה, מגולמים כולם במטונימיות של חלל ריק, במצב מתמיד של אי הכלה. מתוך מצב זה הבקשה היא למלאות הטוטלית, לגאולה השלמה.²³

מן ה‘קצה’ השני של יצירת עגנון אפשר להביא כדוגמא את סיומי הסיפורים ב‘ספר המעשים’ – סיפורים מאוחרים הנושאים אופי מודרניסטי מובהק. הסיפורים דמויי החלום עוסקים כולם במעשים שיש לעשותם, וגם אם מעשים אלו נראים לכאורה טריבייליים, הם נטענים בתחושה גורלית מאיימת. רק שלושה מסיפורי הקובץ מסתיימים בעשיית המעשה הנדרש, וסיפורים אלו שונים משאר הקובץ במובנים נוספים. בכל השאר חלון המעשים הלא-מובן של הגיבור – ההתמהמהויות, ההיסוס הלא-מוכרע בין חלופות שקולות, התעייב במרחב, אי-היכולת לקשור את המעשים זה לזה בשרשרת סיבתית של התקדמות ליעד, התמוססות מושג היעד עצמו, ומעל הכול, התפוררות סדרי ההכרה שאינה מאפשרת לגיבור לחבור למציאות לא בהבנה ולא במעשה – מוביל את הגיבור למצוקה קשה ואת העלילה המפורקת למשבר. חלק מן הסיפורים מסתיימים בלא התרה – הגיבור נותר בפתיחה של קטסטרופה מאיימת; חלקם מסתיימים במעין נס, בקפיצת-דרך, במציאת המקום, ברטט האימה ובמתיקות המופלאה של התאיינות העצמי באמצעות התמזגותו עם כוחות מיסטיים חיצוניים.²⁴

23 בהקשר אחד המשכן והארץ ריקים משכינתם, בית ה' ריק מארץ-הקודש וארץ-הקודש ריק מספר-התורה; בהקשר אחר הגוף מבקש להתמלא בנשמה והנשמה מבקשת להשתכן בגוף: הנרטיב קושר את הגאולה הן לתיקון הקבלי שבדיוח בין גבר לאישה והן לאיחוד הרומנטי בין האמן ליצירתו.

24 על עניין זה הרחבתי במאמר ‘הכתיבה במצבה’ – המעבר מרומנטיקה להיסטוריוסופיה בסיפוריו של עגנון (ארכל 2001).

מובן שגם הפתרון החיצוני הזה, 'דאוס אקס מכינה', לא רק שאינו מאפשר התרה 'משכנעת' של העלילה, אלא אף מצביע על היעדרה של התרה כזו. ושוב: הצורה הופכת לתוכן. הסיום באי-עשייתו הלא-מנומקת של המעשה המבוקש מצביע על הכישלון החוזר ונשנה, על אי-היכולת הפנימית למלא את התביעה החיונית להתקדמות ולהשגה, כעל עקרון הקיום עצמו. הסיום אינו יכול להציע מוצא, וחדלון המעשים אינו תקלה מקומית וזמנית שאפשר להתגבר עליה. אי-אפשר להיחלץ מהתפרקות סדרי העצמי, מאובדן החשיבה הרציונלית, מהתפוררות תפיסת המציאות והעולם הרגשי. אין להינצל מן הבדידות, מן הניתוק מן העולם ומעצמנו, מאובדן של כל נקודות האחיזה והעניין, מהתפוררות השייכות והזהות. המבנים החוזרים של סיומי הסיפורים מראים לנו שאין אלטרנטיבה; הם מביאים אותנו לוותר על בקשת הפתרון והתיקון. הם מותירים אותנו עם החוויה הקיומית המודרניסטית של אי-הבנה, היעדר שליטה, שיתוק וחוסר-אונים, עם תחושות אשמה, חרדה ואימת כליין ועם כמיהה להתאיינות, לשינה ולמוות.²⁵

מבני הסיפורים — גם אלו על סף הקטסטרופה וגם אלו שבהצלחה המיסטית — אינם מבוססים רק על שבירה של המודלים הקונבנציונליים. ב'ספר המעשים' המודל העלילתי המסורתי של הסיום מומר במודל עלילתי אחר, זר ומוכר כאחד — מודל החלום.²⁶ הבחירה במודל סיום הלקוח מן החלום ניכרת ביותר לחוויית החלום, כמו גם חוויית שיתוק השינה וחוויית הפרפור חסר-השליטה בין שינה לערות, משמשות בקובץ מיטונימיות מודרניסטיות למצבו של האדם. ההוויה הקיומית שדיברנו בה — הניכור והאימה, חוסר-השליטה ואי-ההבנה, עוינותו של העולם, זרותה של המציאות וזרותה של ההכרה, הניתוק מן הזולת ומן העצמי ונוכחותם המאיימת והמפתה של כוחות מאיינים, לא-מוכנים ורבי-עצמה — מגולמת בחלום ובשינה. אנו רואים אפוא, שגם שבירתה של הצורה הישנה וגם הופעתה של הצורה האלטרנטיבית נושאות עמן תוכן, שמשמעו השלמה מסדר שני. הלחץ הפנימי שלנו ל'מעשים', להשלמת השרשרת התכליתית בהשגת היעד, המשאלה הספרותית המסורתית שלנו להתרה ולפיתרון מלובים, מתוסכלים ונחשפים, והמהלך כולו הופך לחלק אינטגרלי ממשמעות היצירה.

25 ההזדהות של הקורא עם הגיבור מועצמת דרך חוויית הקריאה. ההיעדר הבולט של כל ניסיון מצד הגיבור המספר לפרש ולנמק את ההתרחשויות התמוהות, חסרונן של חוליות-קישור לוגיות, בעיקר סיבתיות, המעברים הלא-ברורים מעניין לעניין וחוסר הבחנה בין טפל לעיקר מותירים במידה מסוימת גם את הקורא — כמו את הגיבור — חסר-אונים, אובדן ובוכן בסיפור שנותר זר, לא-נשלט, לא-מושג. תוכני החלומות המתוארים בסיפורים אלה הם מן הסוג שפרויד כינה 'חוסר-היכולת לעשות משהו': 'מה משמעה של תחושת התנועה המעוררת, המופיעה בחלום לעתים כה קרובות, והקרובה כל כך לשולי החרדה? אתה תאב ללכת ואינך זז מן המקום, ברצונך לעשות משהו וכל הזמן הנך נתקל במכשולים' (ויגמנו פרויד, פשר החלומות, תל אביב 1974, עמ' 308).

בין שני הקצוות הללו — סיומו של ‘עגונות’, מכאן, ושל הסיפורים המודרניסטיים במובהק, מכאן — נפרש המגוון העצום והמורכב של סיומי שאר סיפוריו של עגנון. גם מבלי לנסות ולשרטט כיוונים במגוון הזה, או אפילו לתת בו סימנים, אפשר לראות באיזו מידה חוזרת ומתקיימת בו הדינמיקה המודרניסטית של מתח בין יסודות מסגרים ליסודות מפרקים. כך, למשל, ‘פנים אחרות’ מסתיים באי־השלמה מטרידה של מודל הרומנס. השאלה ‘מה קרה בסוף’ לטוני ולמיכאל נותרת פתוחה ומטרידה באופן בולט כל־כך, עד שעגנון עצמו עונה עליה באורח נטה ללון. אולם נראה, שהסיום בכל־זאת מציץ לנו סיגור עלילתי — אמנם, לא של עלילת הרומנס, אבל של עלילה פנימית: עלילה של חיפוש, היזכרות, היוודעות והגעה לידיעה. מהלך דומה, אם כי פחות אופטימי, מתקיים גם ב‘בדמי ימיה’. שם מודל הרומנס מפורק לא על־ידי אי־השלמתה של העלילה כי אם על־ידי המשכה, הלוקח אותנו אל מעבר לאיחוד האוהבים — אל ההריון והאכזבה. הסיפור מסתיים גם באמצע הדברים וגם לא באמצע; כתיבת הזכרונות היא גם המשכו של רצף מעשי השכפול, שתרצה מבקשת לבטל באמצעותם את האובדן וההיעדר, וגם שבירתו של אותו רצף — ולכן גם סיומו — דרך המודעות המפוכחת לכשלוננו. סוג אחר של מודעות מפרק — ומשלים — גם את סיומו של ‘עד עולם’. עדיאל עמזה מוותר על הדפסת ספרו, שעמל בו עשרים שנה, בעבור מציאתו של הפרט האחרון החסר להשלמת המחקר. אולם עם כניסתו לבית־המצורעים והקריאה בספר העיר הוא מוותר לא רק על השלמת המחקר וסיומו, כי אם על מושגי ההשלמה והסיום בכלל. הוא נחלץ מהוויית הקיום המודרנית והגומליניתית כאחד — הווייה שעיקרה חדירה, השגה וכיליון, ועובר להוויית הקיום שונה לגמרי — הווייה של אי־מגע, אי־השלמה ואי־התכלות, הווייה של תשוקה מתמדת אל החכמה והתקרבות מתמדת ‘עד עולם’. אם כן, הגם שמודל החיפוש (quest) כביכול מושלם — הפרט האחרון נמצא — הסיפור מבטל את ערכם של ההשלמה והסיום מעיקרם. משאלת הסיום מוצגת אפוא כמשאלה לא־רלבנטית, והסיפור מציץ לנו, כקוראים, להחיל את הידיעה הזו גם על משאלות ה‘חיפוש’ ההרמוניטי שלנו־עצמנו בקריאת הסיפור עצמו. ביטול אחר של ההשלמה בסיום מתקיים בסיפור מוקדם יותר כמו ‘אגדת הסופר’. לכאורה סיומו של הסיפור מציג מלאכת מחשבת של סיגור. רפאל ממלא את חללה של האות האחרונה במלה האחרונה שבספר־התורה שכתב לזכר אשתו, הספר שנתן לה אחר מותה כתמורה לתינוק שלא מילא את חלל גופה. עם ההשלמה הוא נעתק לעולם של הזיה שבו מתמזגים ספר־התורה ואשתו, העבר וההווה, המתים והחיים, חג שמחת תורה, חג הכלולות וחג סיום הכתיבה, הזיווג עם האשה והמוות. רפאל מתאחד בהזייתו עם מרים, ההופכת לאחת עם הספר, ומתמוטט. הסיפור נחתם בהבזק לשון האש מן העששית הדועכת, הקופצת ומאירה את פניו של רפאל הצונח בתום ריקודו וספר התורה בידי, ושמלת חופתה של אשתו נפרשת עליו ועל ספרו. כאמור, הסיגור נראה מושלם: הסיום מתיר את העלילה בהשלמתה של יצירת המופת, הממירה את החיים, ובמות

היוצר. האמן נעתק ממצואות חלקית, אנטרופית, מוגבלת, זמנית ומתכלה, אל קיום נצחי בתוך היצירה המושלמת והאל-זמנית, ומשלם על כך בחייו. אפילו הנרטיב מוסיף ומחזק את הסיגור בהשלמתם של מעגלים מוטיביים ובשימוש בסמלים טעונים כמו דעיכתה של המנורה. למרות כל זאת, עגנון מצליח לערער את המבנה המפואר שהקים: תחת ההעמדה רומנטית חותר ספק מודרניסטי בלתי-פוסק.

האירוניה המודרניסטית מציגה את הכמיהה הרומנטית למעתק לעולם טרנסנדנטי, נצחי ומושלם, כהזיה אסקפיסטית, כוויתור על הריבוי ועל המורכבות, על השפע, על הפירון ועל כוח החיים, בשל חוסר יכולת אדולסצנטית להתמודד עם חלקיותה, מורכבויותה וסתירותיה של המציאות; כסימפטום לאשמה אדיפלית ולחרדה מפני האשה והמיניות; וכמשאלת מוות המתגלגלת לשאיפה להתמזגות עם העולם שמעבר. אפילו הסיום איננו חד-משמעי. האמנם מת האמן או שמא — כעדות עגנון על גיבורו — רק ראה קרי?²⁷ האירוניה שבפירוש זה מפרקת את הגרנדיוזיות הרומנטית ואת הרצינות המיסטית ומאירה את הסיום באור מגוון ופתטי. רגע הסיום נתפס בעת ובעונה אחת גם כרגע של התעלות רוחנית, כגאולתו המיסטית של אמן המצליח לנצח בכוח שלמותו של אמנותו ובמחיר חייו את מגבלות הקיום האנושי וגם כרגע של פורקן מיני והתמוטטות נפשית של אומלל, התופס את התמוטטותו־שלו כמנוחים גרנדיוזיים שאין להם שום אחיזה במציאות. עם זאת חשוב לראות, שהאסקפטיות המודרניסטית אכן חותרת תחת ההבנה הרומנטית, אבל היא אינה מצליחה להכריע אותה ולבטל את תוקפה. עקב כך, הסיגור הרומנטי המעורער אינו מומר באופן ברור בסיגור אחר, והסיפור מסתיים אפוא בהבנה כפולה וסותרת של אירועי הסיום ושל משמעותם כאחת, בלא התייצבות והכרעה.²⁸

אפשר להמשיך ולהציע דוגמאות רבות למתן שבין השלמה לפירוק ובין סדר לערעור ולהצביע על המשמעותיות שהוא נושא בסיומי הסיפורים של עגנון. ואולם, כיוון שאין הכוונה כאן למפות את דרכי הסיום המודרניסטיות של עגנון ולעמוד על טיבן וייחודן, אלא רק להצביע על עצם קיומן, נראה שדי בהדגמה זו, ואעבור לתיאורו של מהלך אחר ונוסף ביצירת עגנון, הנוגע אף הוא לתפיסת־הסיום. כפי שצויין בתחילת המאמר, מהלך זה מתכונן בשנות היצירה המאוחרות. להבדיל מן המהלך הראשון, המודרניסטי, המהלך השני אינו ממוקד במבנה ובמשמעות של הסיום ביצירה האחת, כי אם בפירוק גבולותיהם של סיומים בכלל. הוא אינו נוגע בסוגיית המימטיות של הסיום כי אם בעצם שאלת קיומו. הוא אינו מתגלם במבנה החוזר בסיומיהן של יצירות יחידות, כי אם בכינונו של 'מרחב יצירות' פתוח — מרחב המציג את עצמו כרקונסטרוקציה לא־גמורה ומתמשכת של עולם אינסופי שכלה ואיננו עוד.

27 וראו בראיון שמירון ערך לגרשם שלום (ברשאי 1991 : 370).

28 על הסיפורים 'אגדת הסופר', 'בדמי ימיה' ו'עד עולם' דנתי ביתר פירוט במאמר קודם. וראו לעיל, הערה 24.

כשם שעגנון מעלה במפורש את סוגיית המימטיות של הסיום בדיון המטה-פואטי ב‘שלוש אחיות’, כך הוא נותן ביטוי מפורש גם לשאלות הרדיקליות יותר בדבר עצם קיומו של סיום. בסיפור ‘לפנים מן החומה’ אומר המספר ללאה, שעדיין לא סיפר לה את סוף המעשה באלכסנדרה והחדרים. ללאה שואלת: ‘וכי יש מעשה שיש לו סוף?’ והמספר עונה לה שעדיין לא עמד על דבר זה. בהמשך הוא מעמיד אותנו על דיוקם של דברים: ‘ואני מספר לה דברים הרבה בלא קץ ובלא סוף, שאין לך מעשה שיש לו סוף. רבים וארוכים הדברים, אין קץ לדברים’ (עגנון תשל”ה: 17, 19). השימוש המכוון בעמימות השפה מאפשר לנו להבין את ה‘מעשה’ בעת ובעונה אחת גם כמה שנעשה בעולם וגם כסיפור על מה שנעשה. הגבול בין פעולה לסיפור מטושטש כיוון שמה שנעשה בעולם אינו רק פעולות, אלא גם סיפורים, וגם עליהם מספרים (והדבר ניכר, למשל בעיר ומלואה). הוא מטושטש גם כיוון שה‘מעשה’, הסיפור על-אודות מה שנעשה וסופר בעולם, הוא בעת ובעונה אחת גם ‘מעשה’, פעולה בעולם. ביצירות מאוחרות של עגנון, כמו ‘הסימן’ ועיר ומלואה, הסיפור על מה שעשה וסופר הוא מעשה של העמדת מצבה; מצבה לעיר שנשמדה וכלתה מן העולם. כיוון שהמעשים בעולם קשורים זה בזה בלא קץ ובלא סוף, גם ל‘דברים’ המסופרים עליהם אין קץ ואין סוף. אם כן, הטענה הרדיקלית בדבר היעדרו של סוף איננה נגזרת ממבנהו של המעשה האחד, אלא מתפיסתו כחלק משרשרת סיפורית מתמשכת, רציפה ואינסופית. השרשרת היא שרשרת הסיפורים על עולם שהיה – היא שחזורו של אותו עולם, על אינסוף הדברים שקרו בו והסיפורים שסופרו בו, והיא המצבה שהמספר מקים לאותו עולם במלים. ‘אין קץ לדברים’ וכאמור, ‘הדברים’ הם בעת ובעונה אחת גם הדברים שקרו וסופרו גם הדברים, הדיבורים, המספרים אותם קורות וסיפורים. המהלך כולו מעוגן בתפיסותיו המאוחרות של עגנון בדבר הקשר בין כתיבה לזיכרון, בין מעשה יצירה ובין רה-קונסטרוקציה של עבר אבוד.²⁹

נראה, שהערותיו של עגנון בדבר אי-קיומו של סוף מקדימות את זמנו, הן מטרימות כיווני מחשבה העולים מגישות דה-קונסטרוקטיביסטיות המאוחרות לתפיסותיו ואף זרות להן מעיקרן. למרות המרחק והשוני מעניין לבחון את מחשבת עגנון, המבטלת את תוקף סיומו של הסיפור האחד בשל היותו חלק מרצף מתמשך ואינסופי של סיפורים הנסגרים רק כדי לשוב ולהפתח בסיפור הבא, על רקע עמדות מאוחרות בדבר היעדרו של סיום. היליס מילר משתמש בהבחנות האריסטוטליות הבסיסיות על קשירתה והתרתה של העלילה כדי להראות שסיגורים, כמו פתיחות, אינם קיימים (J. H. Miller, 1978). האפוריה של הסיגור עולה מכך, שלעולם אי-אפשר להראות את רגע המפנה

29 הסיפור ‘לפנים מן החומה’, שממנו מצוטטת השיחה בין המספר ללאה, איננו מסיפורי בוצ’אץ’. עם זאת, גם כאן משחזר המספר ממצעי עיר אבודה, הפעם ירושלים שלפנים מן החומה, שאינו יכול עוד לבוא בשעריה.

שבו הקשירה (העלילתית) הופכת להתרה ואי־אפשר לזהותו ככזה, משום ששתי התנועות הן תנועה אחת שאינה ניתנת להפרדה. כל נקודה שהמתבונן מתמקד בה היא מפנה, הקושר ומתיר בעת ובעונה אחת; ולכן שום נרטיב אינו יכול להעיד לא על תחילתו ולא על סופו. מכאן עולה הסתירה המתמדת שלנו בדימויים על הסיום, כאשר, מצד אחד, הסיום הוא התענוג של ה'התרה', ההיחלצות הפתאומית מן הסבך הלבירינטי של חוטי הנרטיב; ומצד אחר, הוא התענוג ההפוך, שאינו פחות, של ה'קשירה' או הסיגור — איסוף מסודר ומאגד של אותם חוטים. לטענת היליס מילר, לעולם אי־אפשר לומר אם נרטיב מסוים מושלם, שהרי אם הסיום נתפס כאיסוף קפדני של החוטים לקשר מסודר, הקשר יכול תמיד להיפתח על־ידי המספר או על־ידי הסופר המוסיף אירועים חדשים. אם הסיום נתפס כישור, כהתרה, של החוטים, הרי שהחוטים נותרים פתוחים ויכולים לשוב ולהיקשר מחדש, כשם שמושגי ההתרה והקשירה חוזרים ומתהפכים:

³⁰...ravel, unravel, un-unravel, un-un-unravel

להבדיל מביקורתו של היליס מילר, ההערות ששם עגנון בפיו של המספר ב'לפנים מן החומה' אינן מכוונות להטיל ספק באפשרות הביקורתית לחשוב ולדבר על סיומים בלא סתירות, אלא הן מכוונות להצביע על הזרימה הלא־נפסקת של המסופר: 'ואני מספר לה דברים הרבה בלא קץ ובלא סוף, שאין לך מעשה שיש לו סוף'. מובן זה של אי־הסתיימות קרוב לכמה מהבחנותיו של די. אי. מילר. לעומת היליס מילר, די. אי. מילר אינו מערער על עצם קיומם של סיגורים, אולם הוא מציג אותם כאקט חיצוני וזר של דיכוי הנרטיב ברומן המסורתי (D. A. Miller 1981). לפי מילר, הנרטיב מונע בלא הפסק על־ידי הזרימה של התשוּקה, הנמצאת במצב מפתח של הרחקה, ועל־ידי הזרימה של הסימן, המייצר סימנים נוספים בתנועתו המתקרבת או המתרחקת ממשמעות קבועה. גם במימד הארוטי גם במימד הסמיוטי ייצורו של הנרטיב — שמילר מכנה ה'נרטיבלי' — חסר סיומיות באופן אינהרנטי. כיוון שהרומן המסורתי מכוון להגיע

30 מריאנה טורגובניק מבקרת את היליס מילר בשם ההיגיון הפשוט והניסיון־המעשי המורים לנו על כך, שלרומנים גם צורה ומשמעות, והסיומים חיוניים לבנייתם של אלו (Torgovnick 1981: 4). כפי שהזכרנו קודם, ואלאס מרטין טוען כנגד מילר שאנו תופסים את החיים, הזמן וההיסטוריה כמושגים של התחלות וסיומים. עמדה ספקנית כמו של מילר, המציגה את המחשבה והדיבור על התחלות וסיומים כדלוחיה, חייבת לבאר את מקורה של הדלוחיה הזו, את האוניברסליות שלה ואת אופני פעולתה (Martin 1987: 82). נראה לי, שמילר מתעלם מן המשקל היחסי השונה של הטקסט הכתוב לעומת המשכיו המדומיינים או אפילו הכתובים. הסיגור של נישואי האוהבים בסיומו של רומנס אינו מבוטל על־ידי עלילה עתידית (שברוב המקרים לא תיכתב) של גורל צאצאיהם. גם לגבי נקודות־מפנה ברצף מילר אינו מבחין בין המשקל היחסי השונה של מהלכים עלילתיים מקומיים למבנה העלילתי הכולל. התרה של מהלך עלילתי מקומי אכן יכולה לגרום לקשירה של מהלך ממשך, אולם ההתהפכויות המקומיות הללו אינן מבטלות את האפשרות העקרונית להבחין בהתפתחותו של המהלך העלילתי הכולל מקשירה להתרה. נוסף על כך נראה שיותר ממה שהעמימות המושגית בין 'קשירה' ל'התרה' (שאכן קיימת) מעידה על אי־קיומו של סיום, היא מעידה על מורכבותו, על ריבוי הכוחות הפועלים בו ועל תנועותיהם המנוגדות.

להתייצבות, נוצרת סתירה אינהרנטית. כך, לדוגמה, הרומנים של ג'ייין אוסטן מבקשים להגיע להתייצבות המוחלטת בִּמְהוּגוּגוּת ופִּנְכוּנוּת דרך ההכנה, דרך הבחירה באובייקטים ארוטיים מתאימים ובסידורים חברתיים מתאימים; לעומת זאת, הנרטיב צומח מאי־היציבות בתשוקה, בשפה, בחברה (שם, XI-X).

אי־הנחת של הרומן המסורתי נגזר ממצב ההתקיימות שלו: הנרטיבילי אפשרי רק בתוך ההיגיון של אי־מספיקות, של חוסר־איזון ודחייה, ואילו סופרים מסורתיים מבקשים עולמות המצטיינים ביתר יציבות ושלמות מאשר היגיון כזה יכול לספק. יתירה מכך: ההשגחה המייצרת את הנרטיבילי מורה בהכרח גם על השגחית הסימון, כך שעצם האפשרות לקיומה של משמעות יציבה עומדת בסכנה. לכן סופרות כמו ג'ייין אוסטן וג'ורג' אליוט חייבות להציב את הטקסטים שלהן תחת שליטתה המרסנת של פרספקטיבת הסיגור, המבקשת להחזיר את העולם — ועמו את המילה — למצב של שקיפות, כשהם משוחררים לתמיד מרב־משמעות ומאפשרות של טעות. הסופר המסורתי מעלה אפוא את אי־הנחת שלו רק כדי לשככה בסיום דרך הסיגור: יציבותה של המשמעות נעלמת רק כדי לשוב ולהתגלות בסיום. במובן זה הרומן המסורתי פועל כמין חיסון: הוא מוהל את הנרטיבילי במינון בטוח כדי למנוע ממנו להתפרץ. אולם נסיונו של הרומן המסורתי לשלוט בנרטיבילי אינו יכול להצליח הצלחה גמורה, והוא נראה כמו סימפטום של החרדה שמטרתו היתה לדכא: הנרטיבילי חזק מהסיגור שאליו הוא מנוגד. זאת משום שהנרטיבילי הוא עצם ההוכחה לטקסט הנרטיבי, ואילו הסיגור הוא רק הסימן שהטקסט הזה נגמר. לטענת מילר, בעיות הסיגור (כמו הדחקה אצל אוסטן או אי־בהירות אצל אליוט) מעידות על הקושי להיפטר בטקסט מכל זכר של הנרטיבילי, במיוחד ברגע שבו הוא אמור להיות מבוטל: הסיגור אינו נראה כמו היעדרו של הנרטיבילי, אלא כמו הכחשתו האסטרטגית או הדחקתו הרצויה. יתירה מזאת: אף־על־פי שהסיגור מסמן פתרון, לעולם אין הוא פותר באמת את הדילמות שהנרטיבילי מעלה. ואמנם, סופרים כסטנדל וכאנדרה ז'יד, המודעים לכך, נמנעים מסיגור. במהותו, הסיגור הוא אקט של העמדת פנים, הצהרה על דבר אפשרותו של סיגור. מילר מצביע על יתרונותיה המוסריים של הצהרה או הנחה זו, אך הוא גם מדגיש את חוסר האדוקוטיט שלה, את ההכשלה העצמית העקרונית של הסיגור (שם, 265-267).³¹

31 ההבחנה בין שני כוחות מנוגדים — בין זרימתו של הנרטיבילי ובין הכפייה החיצונית של סיגור — מאפשרת למילר להעמיד פרשנות מרתקת לסיימי הרומנים של אוסטן, אליוט וסטנדל. אולם, הצגתה של בקשת הסיום ככוח חיצוני חר לגמרי לנרטיב נראית בעייתית. העולם שבו אנו חיים אכן אינו מצטיין ביציבות ובשלמות, כדברי מילר, אולם, כפי שמזכירים לנו טורגובניק ומרטיץ (שבביקורתם עסקנו לעיל), הוא גם אינו כאוטי לחלוטין. אנו חווים, מבינים ומעצבים את חיינו הפרטיים והציבוריים במושגים של התחלות וסיומים, וגם הנרטיבים שבאמצעותם אנו מבטאים, מפרשים ומכוננים אותם חיים אינם מתכוננים רק על־ידי 'הזרימה של התשוקה' אלא גם על־ידי בקשות התרה והשלמה וכוללים אפוא באופן אינטגרלי התחלות וסיומים. הכחשת קיומה של בקשת השלמה וסיגור אינהרנטית לנרטיב (ולו בקשה חלקית ואמביוולנטית) אינה מאפשרת למילר לעמוד על תפקידה של העלילה בבנייתו של

הבחנותיו של די.אי. מילר עוזרות לנו לנסח מחדש הבנה מסוימת של המורכבות והקושי בסיומי הרומנים של עגנון. אפשר לחשוב על כך, שגם אצל עגנון לפעמים 'ההיגיון של אי-מספיקות, של חוסר איזון ודחייה' איננו רק התנאי ל'נרטיבלי', אלא הוא גם אחד ממאפייני העולם המתואר; שלפעמים 'כפיית' הסיום בלתי-אפשרית (כמו בשירה); שלפעמים יציבותו ושלמותו של הסיגור מפורקות על-ידי רמזים לאי-מספיקות, ופעילותו הלא-מושבתת של ה'נרטיבלי' – המבקש להמשיך ולספר מה עלה בגורלם של אחינו בני גאולתנו בתמול שלשום או בגורלה של בלומה נאכט ב'סיפור פשוט' – מוננחת. אולם המחשבה על דבר 'הזרימה של התשוקה', המניעה את הנרטיב בלא בקשת עצירה, מקרבת אותנו לא רק להבנתם של סיומי הרומנים של עגנון, כי אם גם להבנת הנסיון לביטולו של הסיום באמצעות ההתמשכות המתמדת של הסיפורים הנפתחים מחדש, דהיינו למהלך השני והמאוחר של פרוק הסיום ביצירת עגנון.

באופן פרדוקסלי, מחשבת עגנון על כך שאין מעשה שיש לו סוף, על כך שאין קץ לדברים, מקורה בסוף ובקץ – בסוף טוטלי ומחריד, באובדנו הגמור, הפיסי, של העולם היהודי במזרח-אירופה ובכלל זה אובדנה המוחלט של בוצ'אץ', עיר הילדות, עם השמדת שארית יהודיה ביום אחד במלחמת-העולם-השנייה. אבדנה של העיר וההכרה בשליחות הספרותית הנגזרת מאובדן זה ניכרים כבר בין שתי מלחמות-עולם, באורח נטה ללון. אלא שאין ירידה כה שמדה ואין ראשית האובדן כאחריתו. המספר ב'הסימן' רואה בעיני רוחו את בני עירו המתים שנהרגו 'זה בפורענות ראשונה וזה בפורענות אחרונה'; אבל יש הבדל בין הפורענויות, 'בפורענות ראשונה נשתיירו מקצת מישראל, בפורענות אחרונה לא נשתייר אדם מישראל'. כפי שהוא מעיד על עצמו באותו סיפור, באותו יום שהגיעה אליו השמועה 'על העיר ועל הרוגיה' הוא הפך לאדם 'שניטלה עירו מן העולם' (עגנון 1962 ח: שז, רפג, רפז); והאובדן קבע את הייעוד הספרותי. מאותה עת המספר מבקש לתת סימן לעירו, להעמיד לה מצבה של מלים ולמלא את החלל האינסופי שנוצר ברצף אינסופי של סיפורים המשחזרים ומקוממים את מה שאבד.

חשוב לראות, כי במשך שנות כתיבתו מעמיד עגנון את מעשה היצירה על חוויה והוויה של אובדן ושל חסר.³² סיפורים ארס-פואטיים כמו 'עגונות', 'אגדת הסופר', 'בדמי ימיה' ו'עידו ועינים' מעלים מובנים שונים שבהם היצירה נועדה למלא את החלל במילים, להמיר אותו, להעמיד לו מצבה. התימה החוזרת הזו עוברת תמורה כאשר

הסיום ולכן, הגם שהוא מכיר בכך שהעלילה היא מרכיב הכרחי של הנרטיב בסיפורת (עמ' 265, 28), הוא אינו מתייחס למבנה העלילתי הקונבנציונלי או המודיפיקציות שלו כאל חלק אינטגרלי של הנרטיב (ולכן גם של הנרטיבלי). אם נידרש לאנלוגיה להבחנה הפרוידיינית שמציבה כותרת ספרו של מילר, ראייה כזאת היתה מכניסה כביכול את גילוייו של חוק התרבות אל תוך עקרון העונג עצמו.

32 בעניין זה מתמקד המאמר שהוזכר לעיל, בהערה 24.

החלל מזוהה עם כליונה ההיסטורי של יהדות מזרח-אירופה, עם אבדנה של בוצ'אץ'. זיקה היסטורית עתיקת-יומין בין אובדן לאומי ובין הכתיבה עולה כבר בסיפור 'חוש הריח'. בסיפור המאוחר יותר, 'המכתב', החותם את 'ספר המעשים' (הסיפור פורסם ב-1950 אבל נכתב כנראה כעשר שנים קודם-לכן בתחילת מלחמת-העולם השנייה),³³ מוצג מניפסט פואטי בהקשר היסטורי, והפעם בן-הזמן. כמו ב'אגדת הסופר' ו'עד עולם' גם ב'המכתב' הגיבור מבקש לעבור מן המציאות אל תוך הספר, מן ההווה אל העבר, מעולמם של החיים אל זה של המתים. אולם כאן המעבר מוצב בגלוי בקונטקסט היסטורי. המספר מבקש להימלט מגשמיותה, מגסותה ומפגמיה הלא-נסבלים של ירושלים החדשה, הציונית, ההולכת ונבנית, אל רגעיו האחרונים של עולם המסורת המזרח-אירופאי: אל עולמם האבוד של רבותינו האחרונים שעליהם הוא כותב את ספרו. לא רק משאלות אסקפיסטיות ותנטיות מניעות את הגיבור; לבבו מושך אותו לבית-מדרשם של המתים משום שהוא יודע כי שם מקומו. בכניסתו לבית-המדרש הוא חוזר ומאשר את מושאי כתיבתו, משחזר ומכונן את רגעיו האחרונים של אותו עולם אבוד אשר אליו הוא מתגעגע ובו הוא רוצה לשהות 'כתינוק שעומד שבת עם חשכה ומתנחם שעדיין השבת שוהה מלצאת' (עגנון 1962 ו' 224). בסופו של דבר גם לנקיעת הנפש מציון הנבנית וגם למעבר אל מקומם של המתים נלווית משמעות חיובית של התקדשות: המספר בוחר לשהות בעולם המשמר את עברו ומכונן את זהותו, עולם שהוא יכול לכתוב מתוכו ועליו.

אולם 'המכתב' עדיין איננו מסמן במלואו את המהלך שהצגנו קודם. עובדת אובדנו המחריד של העולם היהודי במזרח-אירופה זעזעה את המחשבה הפואטית-היסטוריוסופית של עגנון והעמידה אותה על בסיס אחר וחדש. ב-1944, שנים ספורות אחרי מועד כתיבתו המשוער של 'המכתב', פורסם במאזנים נוסחו הראשון של הסיפור 'הסימן'; ב-1962 פורסם נוסח שני ומורחב בהאש והעצים. ב'הסימן', להבדיל מ'המכתב', המספר אינו מבקש לחזור למחזותיו האבודים של העבר ולכתוב מתוכו ועליו רק משום שלשם מושך אותו לבו. המספר ב'הסימן' מודע לכך שעירו ניטלה ממנו לעולמים והוא מבקש להציל אותה מן השכחה, להעמיד לה סימן. בבית-הכנסת הנטוש כליל שבועות נגלה אליו רבי שלמה אבן גבירול. המשורר רואה בייגונו של המספר וקובע את שמה של בוצ'אץ' כסימן באקרוסטיכון בשיר. השיר והסימן נשכחים, אבל דרך הסימן — ודרך אבדנו — מקדיש אבן גבירול את המספר וחוקק בו את הצו להפוך את כתיבתו-שלו לסימן ולמצבה לעיר שנכחדה. בנוסח המאוחר של הסיפור המניפסט הפואטי מורחב. באותו ערב שבועות, כאשר 'באה השמועה שנהרגו כל היהודים שהיו בעיר' (עגנון 1962 ח: רפג), המספר עומד מול החלל הנורא והלא-נתפס: 'אפשר עיר מלאה תורה וחיים אפשר נעקרת פתאום מן העולם וכל יושביה כולם זקנים ונערים

33 וראו אצל דן לאור (לאור 1998: 432).

אנשים ונשים וטף נהרגו ועתה כל העיר דוממה, כל נפש מישראל אין בעיר' (עמ' שב). בקשתו הראשונה היא למלא, לספר: 'השקפתי על אנשי ביתי ורוח באה בקרבי לספר להם דברים שהיו נוהגים בעירי' (עמ' רפח) והוא חוזר ומספר: 'הוספתי וסיפרתי להם עוד' (עמ' רצ), 'הרבה הרבה יש לי לספר על אותם הימים', 'עוד דברים רבים ונכבדים סיפרתי לאשתי ולילדי מעניינה של עירי ומענייניו של יום, ועל כל דבר ודבר אמרתי, כל זה בימים שעברו היה, בימים שעירי שלי בשלוותה עמדה' (עמ' רצא). התשוקה לספר אין לה גבול, ואין גבול למה שאפשר לספר עליו. היעדר הגבול והסיום הללו הוא המאפשר למספר לבטל סופיות אחרת, לחצות את הגבול שבין ההווה לעבר, בין החיים למתים, ולהביא את עירו אליו: 'בכך עצמתי את עיני וקראתי לעירי לעמוד לפני, היא וכל בתי התפילה' (עמ' שג).

המהלך המשחזר, האינסופי, מגיע לשיאו בשנות החמישים והשישים במפעל הספרותי הגדול עיר ומלואה.³⁴ כפי שמוצג בפתיח, הספר מבקש להיות מצבה לעיר שאבדה ואיננה עוד:

זה ספר תולדות העיר ביטשטאש היא בוטשטאש אשר כתבתי בצערי וביגוני למען ידעו בנינו אשר יקומו אחרינו שעירנו עיר מלאה תורה וחכמה ואהבה ויראה וחיים וחסד וצדקה היתה למן היום הוסדה ועד שבא השיקוץ המשוּמם והטמאים והמטורפים אשר עמו ועשו בה כליה. ה' ינקום נקמת דם עבדיו ונקם ישיב לצריו והוא יפדה את ישראל מכל צרותיו (עגנון תשל"ה: 5).

בגוף הספר, ברצף סיפורי קיומה של בוצ'אץ', המספר חוזר ומעלה כמעט באופן ריטואלי את סיפור ההשמדה והאובדן:

וכן היה המעשה. כשעלה השיקוץ המשוּמם לחבל את העולם נכנסו שלוחיו הטמאים והארורים לעירנו, פקדו על אחינו אנשי עירנו לכרות להם בור. לאחר שכרו להם הבור השליכו חמש מאות איש מהם חיים לבור ונקברו בו חיים, ושאר כל היהודים אחינו אנשי ביטשטאש שנשארו חיים כינסו הטמאים הארורים לככר אחת שהקיפוה בגדר של ברזל ושפכו עליהם בנוזל והציתו בהם אש ועלו כולם באש להבה' (עמ' 206). והדברים חוזרים בעמ' 16, 27, 28, 29, 174, 186, 206, 212, 230, 233, 238).

³⁴ בתוך עירי' פורסם לראשונה בעיתון הארץ, 9.9.1953. הכותרת 'עיר ומלואה' הובאה לראשונה בתוך מאסף לדברי ספרות ביקורת והגות, א, (1960), עמ' 22. בשנת 1965 קרא עגנון בבית-העם בירושלים את המבוא לספר ושני פרקים מתוכו והקדים דברים על כתיבת הספר ועל עירו שנשמדה. וראו אצל לאור (לאור 1998: 484-488, 533-534); דברים אלה פורסמו בתוך מעצמי אל עצמי (עגנון תשל"ז: 83-84).

הכתיבה מבקשת לגבור על סופיות שאין קשה ממנה ולמלא חלל שאין לו גבול. משתי סיבות אלו כאחת אין לזרימה של הכתיבה לא סיום ולא גבול: ‘מעתה אל תתמה שכל מקום שאני מזכיר את עירנו מאריך אני בפרטי פרטים, שאם אינם חשובים בעיניך חשובים הם בעיני כל באי עירנו שראו את עירנו בגדולתה ומתאבלים עליה שאבדה מן העולם’ (עמ’ 186). עגנון מבקש דרך זרם הסיפורים להקים מחדש את העיר האבודה. ב-1956 הוא כותב לקורצווייל: ‘בונה אני עיר, את בוטשאטש. אם יהי’ ה’ עמי אעשה אותה עד לחנוכה.’³⁵ אלא שהרקונסטרוקציה של העיר האבודה במלים היא מלאכה שאי-אפשר להשלימה, לא בחודשים ספורים ואף לא בעשרים שנות עמל וכתיבה.

אם-כן, לכתיבה אין סיום במובן כפול. במובן האחד, לסיפורים הנכתבים אין סיום, שהרי גם אם הסיפור האחד מסתיים, מעשה הכתיבה אינו מסתיים, ו‘מעין הסיום’ (הביטוי שעגנון נוקט ב‘לפנים מן החומה’) אינו אלא הפתח וההתחלה לסיפור חדש. כך, למשל, מסתיים הסיפור ‘בית המדרש החדש’ בהפניה לסיפור העוקב אחריו: ‘ואם אתה רוצה לדעת אימתי זה היה קרא בסיפור עד שיבוא אליהו’ (עמ’ 56). השרשור אינסופי וכשם שהחפצים, המאורעות, בני-האדם והמעשיות אינם אלא חלקים שונים מברצאין, כך גם הסיפורים שעליהם מכוונים עולם משותף שבו אינם אלא חלקים אשר מסוימותם חוזרת ונפתחת בהקשרים שונים. כבר מתחילת דרכו הספרותית נטה עגנון לפרק – גם באמצעות הופעתן והזכרתן של דמויות מיצירה אחת ביצירה אחרת וגם על-ידי קישורים בין אישיותו הביוגרפית לבין יצירתו – לא רק את החיץ שבין היצירה לבין העולם שמחוצה לה,³⁶ אלא אף את החיץ שבין סיפור לסיפור. הרושם הנוצר הוא כאילו הסיפורים הם רק מקטע במציאות רציפה שבה כביכול פועלים גם הסופר הביוגרפי, המיוצג על-ידי המספר, וגם הדמויות.³⁷ נטייה זו מקבלת משנה-תוקף והופכת לבעלת משמעות מרכזית בסיפורי עיר ומלואה. לא רק הזכרתן וחזרתן של דמויות מוכרות מיצירות אחרות ולא רק הזכרתם של אישים ומאורעות היסטוריים, אלא אף השרשור שהזכרנו מסיפור לסיפור, ההתייחסות הגלויה ליצירות קודמות ולפרטים

35 וראו אצל לאור (לאור 1998: 484).

36 וכבר צמד על-כך גרשון שקד (שקד 1976: 273-274, 1989: 13).

37 כך, למשל, ר’ יודל חסיד מהכנסת כלה נזכר כזקנו של יצחק בתמול שלשום וכזקנו של ר’ אברהם יצחק ב‘ספר תכלית המעשים’ ושב נזכר ב‘הדום וכסא’; דמויות חזרות ב‘גבעת החול’, ב‘שבועת אמונים’ ובתמול שלשום והן שבות ונזכרות גם ב‘עד הנה’; טוני ומיכאל הרטמן מ‘פנים אחרות’ נזכרים באורח נטה ללון; תרצה ועקביה מזל מ‘בדמי ימיה’ מופיעים ב‘סיפור פשוט’ ונזכרים באורח נטה ללון, פרשת קנאבינהוט כולל אהבתו לבלומה נאכט מ‘סיפור פשוט’ מזכרת באורח נטה ללון, שם מזכרת גם שושנה אהרליך מ‘שבועת אמונים’, והיא שבה ומזכרת גם ב‘לפנים מן החומה’; ד‘ר רכניץ נזכר ב‘עידו ועינים’. האחות שירה משרה נזכרת ב‘הדום וכסא’, שם נזכרים גם רבי אדם בעל שם מ‘על אבן אחת’, אורח נטה ללון וחסידו ‘כלבב ימים’. ב‘מזל דגים’ מזכיר יצחק קומר מתמול שלשום, ונכדה של קרינדל טשאוני מ‘היה העקוב למישור’ מופיע ב‘בערינו חקנינו’; גבריאל גמזו מ‘עידו ועינים’ מופיע גם בשירה וגם ב‘פתחי דברים’ וכן הלאה. ראו חזרות נוספות במאמרו של שמואל ורסס (ורסס 2000: 56-36).

מתוכן³⁸ והצגתו החוזרת של המספר את עצמו כמחברם של הסיפורים וככרוניקאי של עירו האבודה, כל אלו מפרקים את סגירותם של הסיפורים היחידים. כל סיפור הופך מיחידה אוטונומית גם למעשה סיפר אחד מני רבים של אותה פרסונה וגם לאות במצבה אינסופית, לחלק מסיפור כולל, חיצוני וחסר גבולות של זכרונה ודימויה של עיר אחת, של אנשיה ושל רוחה.

למעשה הכתיבה אין סיום גם במובן נוסף. לקורות בוצ'אץ' יש תחילה וקץ היסטוריים, אבל להיקף מאורעותיה וסיפוריה אין קץ. המספר יודע שאינו יכול להעמיד תמונת-מצבה שלמה של העיר. תמונה כזו חייבת לקפל בתוכה את כל עברה של העיר, החל בתנועת מבקשי הגאולה הפונים לציון, מסעותיהם ביער הפרא, מציאת המקום וייסוד העיר, קורות רבותינו מן הראשונים ועד לאחרונים וכן הלאה עד לפורענות האחרונה. התמונה חייבת להקיף לא רק את כל אנשי בוצ'אץ', בנייניה וחפציה, אלא אף את כל הסיפורים הכרוכים בעקבם, שהרי 'מה נשתייר מכל הכלים המפוארים שהיו בבית הכנסת הגדול? סיפורי מעשיות נשתיירו' (עמ' 29). ככל שיירבה המספר בפרטים וככל שיזרמו הסיפורים, עדיין החסר יהיה ניכר ונוכח. המספר תמיד יהיה משול 'לאישה שנקרעה כתובתה ואבדו קרעיה והיא שומרת את פירוהי הבצק היבש שאיחה את הקרעים':³⁹ סיפורי בוצ'אץ' אינם אלא הפירוורים.

אם כן, במובן מסוים, המהלך השני והאחרון, המערער את עצם קיומם של סיומים, גם צומח ועולה מתוך סופיות היסטורית שאין קשה ממנה וגם חוזר ומעלה את אותה סופיות מתוך עצם אי-ההסתיימות של עצמו. 'פרורי הבצק' ההולכים ומתאספים לנגד עינינו חוזרים ומצביעים על מה שאיננו עוד, על הכתב שאבד ועל ברית האהבה שכלתה. עם זאת, פירוק הסיומיות אינו מצביע רק על המוות ועל הסופיות; זרימתם הלא-פוסקת של הסיפורים מאפשרת לעגנון לחזור על מעשהו של גיבורו, עדיאל עמזה מ'עד עולם'. כמו עמזה כך גם המחבר של עיר ומלואה אינו מסיים את מלאכתו: לא רק שאינו יכול להציב את ה'פרט האחרון' ולהשלים את המלאכה, אלא שנראה כי הוא יודע שאין בכך טעם. העיר האבודה, על כל כוחות החיים השוקקים בה, מתכוננת מחדש עברו ועברונו בכל חיותה וממשתה דווקא לא בכוחה של הסיומיות, אלא בכוחה של ההתמשכות, בכוחה של תשוקת התקרבות מתמדת; שהרי רק בהתקדשות לסיפור שאין לו סוף, רק בויתור על ההשלמה והסיום, נמשל הסופר לצדיק הבא בשערי ה', למי 'שיועד תמיד שעדיין אין הוא משיג ואינו עובד הש"י בשלימות שיש עדיין השגה למעלה מזו שאינו משיג עד אין סוף'.⁴⁰ וגם אם אין בכך נחמה גמורה, מעין נחמה יש כאן.

38 ראו, למשל, עמ' 33, 120, 121, 123, 133, 212, 279, 307.

39 וראו 'הדום וכסא', שמואל יוסף עגנון, לפנים מן החומה, ירושלים ותל-אביב תשל"ה, עמ' 131.

40 ר' לוי יצחק מברדיטשוב, 'קדושת לוי על התורה לשמות' (לשמות ג, יב), ספר קדושת לוי השלם, עמ' צב.

קיצורים ביבליוגרפיים

- ארבל, מיכל. 2000 — 'דילמות חברתיות ואסטרטגיות של סיום בסיפור' שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו' לש"י עגנון, בתוך: יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר הס (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה, תל-אביב וירושלים, עמ' 137-155
- 2001 — 'הכתיבה כמצבה — המעבר מרומנטיקה להיסטוריוסופיה בסיפוריו של עגנון', מכאן 2, עמ' 94-65
- אריסטו. 1987 — פואטיקה, תרגום שרה הלפרין, תל-אביב
- בריקנר, מנחם. תש"ס — סובב ספרות: מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות, ירושלים ברשאי, אבינועם (עורך). 1991 — ש"י עגנון בביקורת העברית — סיכומים והערות על יצירתו, כרך א, תל-אביב
- גרים, יעקב וילהלם. 1994 — מעשיות — האוסף המלא, תרגום יעקב לוי, תל-אביב
- ורסס, שמואל. 2000 — ש"י עגנון כפשוטו, ירושלים
- לאור, דן. 1998 — חיי עגנון, ירושלים
- לוקאץ, גיאורג. 1951 — הראיילים בספרות, מרחביה
- מירון, דן. 1992 — 'ביתו של הזיגור הזר — לבעיית אמנות הרומאן של ש"י עגנון', בתוך: אבינועם ברשאי (עורך), ש"י עגנון בביקורת העברית — פרשנות לרומנים, ב, תל-אביב, עמ' 397-420
- 1995 — הרופא המדומה — עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל-אביב
- עגנון, שמואל יוסף. 1962 — כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ירושלים
- תשל"ג — עיר ומלוואה, ירושלים
- תשל"ה — לפנים מן החומה, ירושלים
- תשל"ו — מעצמי אל עצמי, ירושלים
- ערפלי, בעז. 1998 — רבי-רומאן — חמישה מאמרים על תמול שלשום מאת ש"י עגנון, תל-אביב פרי, מנחם, 1979 — 'הדינמיקה של הטקסט הספרותי — איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו', הספרות 28, עמ' 46-6
- שקד, גרשון. 1971 — 'חלקת השדה הנטושה — הערות אחדות לאפילוג מושמט', מאזנים, לב (ג), עמ' 215-213
- 1989 — 'החלום והסלע — בין עלילה לעלילה-שכנגד', פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל-אביב, עמ' 62-90
- שקד, מלכה. 1992 — 'האם היה הירשל משוגע?', בתוך: אבינועם ברשאי (עורך), ש"י עגנון בביקורת העברית: פרשנות לרומנים, ב, תל-אביב, עמ' 115-133

- Brooks, Peter. 1985 — *Reading for the Plot — Design and Intention in Narratives*, New York
- Forster, E. M. 1937 — *Aspects of the Novel*, London
- Herrnstein Smith, Barbara. 1968 — *Poetic Closure — A Study of How Poems End*, Chicago
- James, Henry. 1962 — *The Art of the Novel*, New York
- 1967 (1884) — 'The Art of Fiction', *The American Tradition in Literature*, Vol. 2
- Kermode, Frank. 1966 — *The Sense of an Ending*, London
- 1978 — 'Sensing Endings' in: Alexander Welsh (ed.), *Narrative Endings — A Special Issue of Nineteenth-Century Fiction*, pp. 132-144 Berkeley
- Martin, Wallace. 1987 — *Recent Theories of Narrative*, Ithaca
- Miller, D. A. 1981 — *Narrative and Its Discontents — Problems of Closure in the Traditional Novel*, New Jersey
- Miller, J. Hillis. 1978 — 'The Problematic of Ending in Narrative' in: Alexander Welsh (Ed.) *Narrative Endings — A Special Issue of Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, pp. 3-7
- Thompson, Stith. 1975 — *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington
- Torgovnick, Mariana. 1981 — *Closure in the Novel*, Princeton, New Jersey

- White, Hayden V. 1987 — *The Content of the Form — Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore
- Wright, Austin M. 1982 — *The Formal Principle in the Novel*, Ithaca