

אפקט בלומה: פואטיקה של הפרעה בסיפור פשוט לעגנון

מיכל פלס־אלמגור

תקציר

במאמר זה אני מציעה בחינה מחודשת של הרומן **סיפור פשוט** לש"י עגנון, מתוך הסטת מוקד המחקר מדמותו של הירשל לדמותה של בלומה נאכט. דרך ציר עלילתה של בלומה אני מגדירה במאמר זה מחדש את המונח 'שיבוש', לא רק כמטפורה לעיירה היהודית או כשיבוש בין־דורי, אלא כעיקרון פואטי מארגן וטכניקה מודרניסטית של הפרעות. באמצעות הדיאלוג המכונן בין בלומה לאביה אני חושפת במאמר פרדיגמה חלופית של קריאה על בסיס מרחק ביקורתי והשהיית נחמה; זו מערערת על מודל הקריאה הרגשי והפסיכי המצופה מן הדמויות. קריאה זו מציבה את בלומה כדמות ספית: היא קרובה אך משרתת; הדמות המגיעה מבחוץ אל הבית ומשבשת את הסדר המגדרי־בורגני בעיירה היהודית, ובה חלק מההיסטוריה המשובשת של המשפחה והפרת השידוך בדור ההורים. המאמר עוסק בחלקו המרכזי בתפקיד המספר העגנוני, המשתמש בטכניקות של שבירת 'הקיר הרביעי' וקוטע כדי לייצר אפקט של ניכור, או שבירה, נוסח ברטולט ברכט, הפועל ברומן כטכניקה ספרותית מודרניסטית אשר מאלצת את הקורא להשתומם על הנסיבות החברתיות המשובשות. לטענתי, עזיבתה של בלומה אינה משמשת תיקון אלא פועלת במה שאני מכנה 'שיבוש של השיבוש' – לעומת השיבוש ההיסטורי־חברתי־מגדרי מתוך מבט ביקורתי ופעולה. בדרך זו מתברר כי סיום הרומן נעדר קתרזיס מכוון, וזה מותיר את הקורא בחוסר נוחות שמעורר למחשבה ביקורתית על האפשרות להימלט מצרתו בתוך מציאות היסטורית־חברתית מורכבת.

מילות מפתח: מודרניזם עברי, סיפור פשוט, פרפורמנס, שיבוש, שמואל יוסף עגנון

מבוא

בפתח הרומן האהוב של עגנון **סיפור פשוט** אנו מתוודעים לסיפורה של בלומה היתומה, הנוסעת לקרוביה בעיירה שיבוש. רבות דובר במחקר ב'שיבוש', שמה הספרותי של בוצ'אץ', כמטפורה לעיירה היהודית המשובשת, ששם נולד וגדל עגנון.¹ אך טרם הייתה התייחסות לשיבוש בתור טכניקה ספרותית מודרניסטית אשר מעצבת את הרומן ואת פרדיגמות הקריאה שעגנון מציב

1 רוחמה אלבג, 'בוצ'אץ' ב"סיפור פשוט" כדגם לעיצוב המרחב ברומנים של עגנון, בקורת ופרשנות: כתביעת ביניתחומי לחקר ספרות ותרבות, 35-36 (תשס"ב), עמ' 167-183.

באמצעות דמותה של בלומה. אנו למדים כי בלומה בקיאה במלאכת הבית, אך גם כי אביה חיים נאכט הנחיל לה ירושה אשר מצוטטת תדיר בחקר עגנון: 'ודע אני בתי שאיני מנחיל לך עושר ונכסים, אבל אני מלמדך לקרוא בספרים, בזמן שעולמו של אדם חשוך בעדו קורא בספר ורואה עולם אחר'.² אנו מבינים כי הספרים משמשים לאב, שירד מנכסיו ונפל לבטלה, נתיב מפלט, ומאפשרים לו הפוגה מן המציאות המשובשת וחלון לעולמות אחרים.

אך הדיאלוג בין השניים אינו מסתיים בנקודה זו, ובלומה מציעה לאב פרדיגמת עמדה חלופית, אקטיבית, שנותרת עד כה בשולי הפרשנות, וזו חושפת קונפליקט יסודי בין השניים: 'אביה שהיה מרקיב את הדפים בדמעותיו היה מתמה על בתו שקוראת ואינה מתפעלת. כאן ראוי לבכות, כאן ראוי לקונן [...] מה תשובה היתה בלומה משיבה לאביה בשעה שהיה אביה מרצה לפניו צרתו של זה. אמרה לו, אבא מפני מה עשה כך, אילו היה עושה אחרת היה ממלט עצמו מצרתו'.³

האב נשאב בדרך של מימזיס לתוך סבלן של הדמויות והיה 'מרקיב את הדפים בדמעותיו', ואילו בלומה מציינה חלופה לקריאה של סיפור המעשה, או השיבוש, מתוך מרחק ביקורתי אשר מנוסח בתור אסתטיקה מודרניסטית שמאפיינת את דמותה העצמאית. לטענתי, בלומה מציגה כאן פרדיגמת קריאה שעוסקת במרחק ביקורתי שבבסיסו הרעיון שסיפור ניתן לשינוי, ולא בהזדהות של חוויה, והדבר יתבטא בהמשך הדברים כשתעזוב את בית הורוביץ לאחר ש'ראתה מה שראתה' ו'בין כך ובין כך נמלכה לשנות את מקומה'.⁴ בדרך זו בלומה מפריעה את מודל הקריאה המתמסר לשיבוש ולכאב שהוא מביא עמו וכן את המבנה המגדרי המצופה ממנה: היא מסרבת לתפקיד הקוראת הפסיבית ומאמצת מבט שמנסה לעצמו סמכות פרשנית אקטיבית אשר מפרקת את מנגנוני הפעולה בטקסט. דרך דיאלוג זה, השולי כביכול, עגנון מעמיד שתי אפשרויות קריאה ברומן ובשיבושי העלילה שיצר: האחת, קריאה נוסח הנטורליזם האירופי, אשר מזהה את רצף האירועים ומזהה עמו הזדהות פסיבית; והאחרת, קריאה מתוך עמדה של ריחוק ביקורתי או הזרה, אשר צופה בשיבוש מתוך עמדה לימינלית שמצויה בה בעת בתוך העלילה ומחוצה לה ושואלת כיצד יכול להימלט מצרתו.

במאמר זה אני בוחנת את השיבוש בסיפור פשוט לא רק כתמה או כתמונת עולם אלא כטכניקה ספרותית של הפרעה אשר אני מכנה 'אפקט בלומה'. השיבוש היסודי ברומן מתנסח כמצב היסטורי מתמשך של שיבושי שידוך מטעמי ממון, אשר נמצא בזיקה לרומן ההיסטורי נוסח לוקאץ', שגורלות פרטיים משקפים בו את המערכת החברתית כולה.⁵ אני רואה בבלומה ופיתוח ציר עלילתה את הערוץ המודרניסטי של הרומן: לא דמות

2 שמואל יוסף עגנון, סיפור פשוט, שוקן, תל אביב 1993, עמ' 19. הציטוטים מתוך ספר זה מובאים באדיבות הוצאת שוקן וברשותה. © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן. הודעה זו חלה על כל הציטוטים מתוך הספר המובאים במאמר.

3 שם. ההדגשה שלי.

4 שם, עמ' 39.

5 Georg Lukács, *The Historical Novel*, Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ 1978

שנבלעת בהיגיון הנטורליסטי של שיבוש אלא דמות שפועלת בתוכו, ובה בעת קוראת אותו מתוך עמדה ביקורתית שמטרתה הנעה לפעולה. בלומה אינה רק דמות אשר מגיעה לעולם משובש; היא ה'זרה' המגיעה מן החוץ, במונחיו של ולטר בנימין, ועומדת על הסף שבין שיבוש הסדר המגדרי והמשפחתי הקיים לפוטנציאל התיקון לשיבוש שנעשה בדור הקודם.⁶ נוכחותה חושפת שה'שיבוש' אינו גזרת גורל אלא מצב היסטורי-חברתי אשר נוצר מרצף פעולות של מה שנכנה, בעקבות בלומה, סוכני שיבוש: מציריל דרך ברוך-מאיר עד גילדרהורן והעיירה כולה, ש'לא לעזה בשידוך'. דרך דמותה של בלומה אנו מזהים את הממד המודרניסטי של הרומן: השיבוש אינו רק תמה או מצב אלא טכניקה ספרותית פרפורמטיבית אשר נעה בין קריאה לפעולה.

במסורת המחקר סיפור פשוט נחשב רומן ריאליסטי, ואולי אף הראליסטי ביותר שכתב עגנון. להבדיל מספר המעשים (1932), שיש בו על פי רוב התערבות של התרחשות פנטסטית, או הרומן המוקדם יותר של עגנון הכנסת כלה (1931), שעולם העבר החסידי במרכזו, סיפור פשוט, כמו שהראה דן לאור, מתרחש בזמן ההיסטורי של ראשית המאה ה-20, ככל הנראה בשנים 1904-1907, ובחברה היהודית המתוארת חל תהליך של מודרניזציה.⁷ הסיווג של הרומן כשייך לסוגה הראליסטית וזיקתו לרומן האירופי של המאה ה-19 החל מיד עם פרסומו בשנת 1935 והתפתח במשך השנים. ברוך קורצווייל בדק את היסודות האפיים בתבנית הראליסטית ברומן, ומצא בה את הביקורת החברתית,⁸ ואילו גרשון שקד הציע קריאה בריאליזם העגנוני ועמד על דרכי העיצוב של הרומן מתוך דגש על המתח (או התזמור) בין מוטיבים רומאנטיים ומוטיבים נובליסטיים.⁹ שניהם ראו ברומן את 'ההתגבשות האמיתית של הצורה הספרותית שהיתה אופיינית לסיפור האירופי מימי בלזאק וסטנדהאל ועד לטולסטוי וגו'.¹⁰

פרשנים מן השנים האחרונות המשיכו מגמה זו מתוך הסתת העדשה לבחינת התא המשפחתי. מיכל ארבל קשרה בין ההידרדרות המוסרית של בוצ'אץ למשבר ההורות של צירל וברוך-מאיר,¹¹ ואילו שירה חדר ונורית ברנע-ברנהיים עסקו בשמות הילדים של

6 ולטר בנימין, 'מהו התיאטרון האפי?' ביקורת ומראית עין: מבחר כתבים על ספרות ותיאטרון, כתבים, ב (תרגמה מגרמנית טלי קונס; ערך והוסיף הערות גלילי שחר), רסלינג, תל אביב 2015, עמ' 58-49 ובעיקר עמוד 53.

7 דן לאור, חיי עגנון, שוקן, תל אביב 1993, עמ' 273-275.

8 ראו: ברוך קורצווייל, 'בעיית הדורות בסיפורי עגנון', בתוך: זיוה שמיר, דן לאור ועוזי שביט (עורכים), מבעד לפשטות, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ' 13-21.

9 גרשון שקד, 'בת המלך וסעודת האם', שם, עמ' 26-57.

10 קורצווייל, 'בעיית הדורות בסיפורי עגנון', עמ' 13. מצוטט גם בתוך: שקד, 'בת המלך וסעודת האם', עמ' 26, כתשתית של קריאתו. עוד על הגלוי והסמוי ביצירת עגנון ראו: דב סדן, 'מבית לפשטות', בתוך: שמיר, לאור ושביט (עורכים), מבעד לפשטות, עמ' 9-12; דבורה שריבוב, "'כפל פירוש" ל"סיפור פשוט": הסתירות, הנגלה, הנסתר והמתעתע בספרו של עגנון, כיוונים חדשים; כתב עת לענייני ציונות, יהדות, מדיניות, חברה ותרבות, 13 (תשס"ז), עמ' 124-131.

11 Michal Arbel, 'A Simple Story: Szybusz and the Crisis of Parenting', *Prooftexts*, 37 (2019), pp. 578-606

מינה והירשל, כלומר משולם והתינוק ללא שם, ובגופניות של מינה, בהתאמה.¹² התשתית הראליסטית של הרומן נקשרת גם לקריאות הפסיכולוגיסטיות של הרומן, שעל פי רוב התרכזו בדמותו (ובנפשו) של הירשל. דן מירון הציע קריאה מעמיקה בשיטות הטיפול של ד"ר לנגוס כעיסוק פסיכואנליטי נעדר עומק ממשי,¹³ ואילו ניצה בן דב ביקשה לברר את היעדר המימוש של האהבה ואת השיבוש היסודי בהשתדכותו של הירשל למינה במקום לבלומה.¹⁴ חיים באר העמיק את תפיסת השיבוש והראה כיצד ייעודה של בלומה לחדר המשרת מתקיים לא רק במסגרת העלילה או בשיבוש הבין-דורי אלא גם ברובד הלשוני, המתבטא בטוויית אינטרקסטואליות עם המקורות.¹⁵

מחקרים חשובים אלה קוראים את השיבוש – בהיותו סמל, מוטיב, משבר הורות או רובד אינטרקסטואלי – כייצוג של העיירה היהודית המשובשת בדרך של אסתטיקה ראליסטית. במאמר זה אני מציעה קריאה אלטרנטיבית שחושפת את הממד המודרניסטי הנמצא ברומן; זו מתעצבת דרך טכניקה של הפרעות בדרכי הסיפור. טכניקה זו מתגלה דרך ציר עלילתה של בלומה והשיבוש המגדרי שהיא מציבה כדמות אשר פועלת בעולם המיוצג מצד אחד וכדמות הקוראת את המתרחש בו מצד אחר. אורי ש' כהן כבר עמד על הכתיבה המודרניסטית החבויה של עגנון בנוגע לעיירה היהודית שיבוש. בקריאה את הרומן המאוחר של עגנון **אורח נטה ללון**, שהמספר שמואל יוסף שב בו לעיר הולדתו שיבוש, טען כהן כי הכתיבה המודרניסטית מתבטאת ב'שבר ופרגמנטציה המכונסים מתחת לתשתית הראליסטית לעין ברובד הטקסטואלי'. בעיני כהן, האובד המודרניסטי מתגלה דרך העיסוק של עגנון במוות ובאובדן עם חזרתו לאירופה.¹⁶ בהמשך להבחנתו של כהן, אני מבקשת להראות כי הסגנון הפרגמנטרי שעוסק באי-המשכיות – או כמו שנראה, בהיעדר קתרוזים או אי-השלמה – כבר מצוי ברומן המוקדם שלו **סיפור פשוט**. אך מימד הזמן משתנה: אם ב**אורח נטה ללון** הפרגנטריות עוסקת בשבר הבית שהיה, סיפורה של בלומה עוסק בבית שמעולם לא נבנה, שכן שידוכה להירשל לא התממש. זאת ועוד, סיפורה מייצר שברים וסדקים בתוך המסגרת הנטורליסטית של הרומן ומתנגד לקתרוזים במובן של אי-נחת בתמונת הסיום, כאשר סיפורה עוד מבקש להיכתב. אין זה מקרה אולי כי עגנון שב לבלומה ב**אורח נטה ללון** ושוב ממקם אותה בתור שוליים שמפריעים למרכז, דמות שמייצרת קיטוע או שיבוש: 'ומה נעשה לה לבלומה נאכט? כל מה שאירע לה לבלומה הוא ספר בפני עצמו. אלקים יודע אימתי נכתוב אותו. ועכשיו נחזור לעניינו'.¹⁷

12 שירה חדר, 'סיפור ללא שם: קריאה ב"סיפור פשוט" מאת ש"י עגנון', **אות כתב עת לספרות ולתיאוריה**, 3 (סתיו 2013), עמ' 155-182; נורית ברנע ברנהיים, "צִלֵּי אֶת דִּדְךָ" קריאה של טעם וריח ב"סיפור פשוט", שם, 10 (סתיו 2020), עמ' 83-117.

13 דן מירון, **הרופא המדומה**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1995, עמ' 161-235.

14 ניצה בן דב, **אהבות לא מאושרות**, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 199-238.

15 חיים באר, 'פנים אחרות: עיון ב"סיפור פשוט" של ש"י עגנון', בתוך: גיל וייסבלאי (עורך), **ספר רפאל וייזר: עיונים בכתיבי יד, בארכיונים וביצירת ש"י עגנון**, מנגד, ישראל 2020, עמ' 221-242.

16 Uri S. Cohen, 'Agnon's Modernity: Death and Modernism in S.Y. Agnon's A Guest for the Night', *Modernism/modernity*, 13, 4 (November 2006), pp. 657-671.

17 ש"י עגנון, **אורח נטה ללון**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1998, עמ' 238-241.

על פי רוב, עלילת הרומן מסופרת כשדמותו של הירשל הורוביץ מצויה במרכז. הירשל נתן עינו בבלומה, שהגיעה לבית משפחת הורוביץ ונתקבלה בו כמשרתת. השניים התאהבו, אך צירל, אמו של הירשל, עמדה בדרכם, והירשל נשתדך למינה צימליך, בת למשפחה אמידה. בלומה עזבה את בית הורוביץ כדי 'שלא תצטרך לשמש בפניי המחזותנים' ומצאה עבודה כמטפלת בביתה של תרצה מזל, גיבורת הסיפור 'בדמי ידיה'. הירשל ומינה נישאו, ולאחר נישואיהם לקה הירשל, שלבו עוד היה משוך אחר בלומה, בשיגעון ונשלח לבית המרפא. באותו זמן ילדה מינה את בנם הראשון. לימים הוא שב לשיבוש ולנישואיו, ולזוג נולד בן שני. בחתימת הסיפור שב עגנון אל בלומה: 'תם סיפורם של הירשל ובלומה אך סיפורה של בלומה עוד לא תם. מי יודע אימתי נספרו'. בלומה נעלמת לאחר השליש הראשון של הרומן, אך אני רואה בדמותה, הפותחת וסוגרת את הרומן, צל אשר ממשיך לרחף על העלילה לכל אורכה ויש להעמיק בה כדי להבין את השיבוש ברומן על שלושת ממדיו: תמה, מצב וטכניקה ספרותית שבוחנת את היחס בין הספרות לעולם המציאות שהיא מתכתבת אתו.¹⁸

אם כן, סיפורה של בלומה, שטרם קיבל תשומת לב מספקת במחקר, מאפשר להגדיר את השיבוש כעיקרון פואטי מארגן של הפרעה. לשם כך אני מבקשת להיעזר במונח *Verfremdungseffekt* של המחזאי, הבימאי והתאורטיקן הגרמני ברטולט ברכט, אשר היה בן תקופתו של עגנון ופעל בברלין בשנים שהתגורר בה עגנון.¹⁹ ה' *Verfremdungseffekt*,

18 פנייתו לבלומה עומדת בזיקה לעבודתו של אלכס וולוך, שטען כי דמויות משניות אינן רכיב שולי אלא מרכיב מבני שחושף את חלוקת תשומת הלב והמשמעות ברומן; לפיכך הדיון בדמות המשנית הוא דרך מרכזית להבין את הפואטיקה של היצירה עצמה. בעיני וולוך, הדמויות המשניות הן 'הפרולטריון של הרומן', ודמותה של בלומה עוזרת להבין – ובה בעת להפר – את הסדר הפנימי של העיירה המשובשת ולחשוף את טכניקות השיבוש של עגנון ברובד האסתטי. Alex Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, Princeton 2003.

19 התרגום הרווח ל-*Verfremdungseffekt* לאנגלית הוא *The Alienations Effect*. המונח נהיה מוכר עם פרסומה של המהדורה האנגלית *Brecht on Theatre*, שתרגם ג'ון וילט (Willett), אשר נכללו בה כתבים של ברכט על התאטרון האפי. מונח זה תורגם לימים לעברית לצירוף 'אפקט הניכור'. פרשנים רבים עסקו בבעייתיות של המונח – ותרגומו, שכן השימוש במילה 'ניכור' יצר הבנה שגויה של התאטרון האפי של ברכט, כזה השואף להרגשה של התנכרות בין הצופה ליצירה. למעשה, כמו שהראו חוקרי ברכט מוקדמים ומאוחרים מתחומי הפילוסופיה, הרטוריקה והתאטרון, המונח *Verfremdungseffekt* טומן בחובו את הכפילות של קירוב והרחקה וממדים של הזדהות, שלעיתים סירב ברכט עצמו להכיר בהם. לדוגמה, ההצגה *אופרה בגרוש*, שברכט ראה בה ביקורת נוקבת על התרבות הבורגנית בגרמניה, זכתה להצלחה כבירה בקרב הקהל הגרמני, ולא יצרה את האפקט של הכעס והמהפכה אשר כיוון אליה ברכט. התרגום לאנגלית (ולשפות אחרות) תרם לכינונו של המונח בתור כזה שמעורר ריחוק או ניכור והעלה שאלות בנוגע למונחים 'הזדהות' ו'הזרה' בתאטרון האפי של ברכט. רבות נכתב על הנושא, ולכן אציין כמה טקסטים מרכזיים: Bertolt Brecht, *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic* (trans. from German by John Willett), Hill and Wang, New York 1964, pp. 179-208; Ernst Bloch, "Entfremdung, Verfremdung":

שתרגומו המקובל 'ניכור', אינו עוסק באפקט ההזרה (defamiliarization) כמו שתיאר אותו שקלובסקי.²⁰ שני התאורטיקנים מבקשים לעשות את המוכר זר בתהליך הקליטה של הקורא ונשענים על אסתטיקה של קיטוע, ואולם מטרותיהם שונות בתכלית: שקלובסקי מבקש להאט את תהליך הקליטה הקורא ושם דגש על הממד האסתטי כדי להשיב את הקורא ליצירת האמנות עצמה, ואילו ברכט פונה לאסתטיקה פרפורמטיבית במופע, שמטרתה לחשוף את מנגנוני הכוח הפוליטיים ואת המצב ההיסטורי-חברתי הנסתר מאחורי ה'טבעי', כלומר ייצוג נטורליסטי של המציאות שתפקידו לעורר הזדהות.²¹ כדי לייצר זאת נקט ברכט טכניקות אסתטיות של קיטועים והפרעות שמאירים על השיבוש לא כדרמה אלא כתאטרון אפי: הנרטיב נבנה ומתפרק דרך קול, ג'סטה, דמות של מספר והיעדר קתרזיס, שמטרתו להותיר את הקהל בחוסר נוחות מול אי-הצדק החברתי ולהניעו לפעולה.²² כמו בלומה, ברכט ביקש לייצר תגובה בקהל שתקרא תיגר על את המתרחש על בימת הסיפור ותבחן את סיפור המעשה בביקורתיות, מתוך מרחק והשתוממות: 'הצופה אומר: לא חשבתי על זה מעולם - לא זו הדרך [...] - הסבל של האדם הזה מדבר אליי משום שאין זה הכרחי - זו אמנות גדולה: שום דבר אינו מובן מאליו בה - אני צוחק כשהם בוכים, אני בוכה כשהם צוחקים'.²³ הדגש של ברכט אינו ביצירת אירוניה דרמטית בלבד, אל התזכורת התמידית כי העלילה המוצגת אינה חלק מסדר 'טבעי', אלא בגדר עלילה אפשרית, שאפשר להתנגד לה או לפרוץ מתוכה. אציע כי בתנועה המנוגדת אשר שרטט ברכט בין הצחוק לבכי נוצר מרחב לימינלי, ספִי, שמאפשר מבט ביקורתי על הסיפור כפתח לשינוי, שהקורא, כמו בלומה, יכול להשתומם בו מן הסדר המוצג ולשאול: 'מדוע עשה כך? אילו היה עושה אחרת, היה ממלט עצמו מצרתו'.

כדי להאיר את 'אפקט בלומה' כטכניקה מודרניסטית של שיבוש ברומן, אנוע במאמר דרך ארבע תחנות: תחילה אעסוק בשימוש של עגנון בפיגורה של 'שיבוש' ברומן בתור

Alienation, Estrangement' (trans. by Anne Halley and Darko Suvin), *The Drama Review: TDR*, 15, 1 (Autumn, 1970), pp. 120-125; Terry Eagleton, 'Brecht and Rhetoric', *New Literary History* 16, 3 (Spring 1985), pp. 633-638; John J. White, *Brecht's Dramatic Theory*, Camden House, New York 2004; Dafna Ben-Shaul, 'Dual Aspects of Illusion and Alienation in Brecht's Thought', in: Gad Kaynar and Linda Ben-Zvi (eds.), *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, The Yulanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University, Tel Aviv 2005, pp. 83-100.

Viktor Shkolovskiy, 'Art as Technique', in: David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory*, Longman, London and New York 1988, pp. 15-30

21 גד קינר עומד על בעייתיות התרגום והמתח שבין הזר למוכר במונח *Verfremdungseffekt* הברכטיאני במסתו 'הטכניקה האפית כעמדה אתית', **מטעם**, 27: **ספר ברכט** (ספטמבר 2011), עמ' 200-214.

22 עבודתי והבנתי את התאטרון של ברכט נסמכת במידה רבה על מסתו המכוננת של בנימין 'מהו התיאטרון האפי?', עמ' 49-58. בנימין פירט שם את חלקי התאטרון האפי שאני מציבה עמם את יצירתו של עגנון בדיאלוג.

23 Brecht, *Brecht on Theater*, p. 71 (התרגום לעברית - שלי, כך גם ההדגשה).

אלמנט שנתן לעיירה היהודית המדומיינת את שמה. אחרי כן אבחן את השיבוש הבין־דורי, הנקשר בשיבוש מעמדי, דרך הגעתה של בלומה לבית הורוביץ ופריסת עוגותיה, תוך כדי התמקדות בפרפורמנס של קול ומחווה: שינוי קולה של צירל וחיבורו ל'בת קול' והג'סטה של אחיות היד, אותה אני קוראת כפעולת דיבור ביצועית ודרכה מתגלה תפיסתה העצמית של בלומה כעגונה, השואלת אם היא 'בת חורין' כי ידיו של הירשל אסורות. דרך כך אעסוק בתפקידו של המספר העגנוני במסגרת סיפורה של בלומה, המשתמש בטכניקות של 'שבירת הקיר הרביעי' בגלגולו המודרניסטי שמשנה את המוכר לזר ואת הזר למוכר; ולבסוף אנתח את סיום הרומן כהיעדר קתרזיס שתפקידו לעורר השתוממות, בהשאלה מברכט, על נסיבות השיבוש בעין ביקורתית, ואטען כי הגעתה של בלומה אינה 'תיקון' אלא פועלת כהפרעה של הסדר המשובש. 'אפקט בלומה' הוא מימוש לפרקטיקה הקריאה שהיא מציעה בתחילת הרומן לעומת מעשי השיבוש: היא עוזבת את בית הורוביץ, ובכך נמלטת מצרתה.

השיבוש העגנוני כטכניקה ספרותית

מהו השיבוש של עגנון וכיצד דמותה של בלומה משמשת בו דמות ספית שמייצרת בה בעת הזדהות וריחוק ביקורתי? כדי להבין את 'אפקט בלומה' כטכניקה פרפורמטיבית של הפרעה ברובד של הטקסט, עלינו תחילה לעמוד על השיבוש של עגנון המתעצב בשני אופנים: הראשון, כמקום, כלומר המרחב הגאוגרפי של העיירה היהודית אשר בלומה מגיעה אליו; והשני, כנרטיב שהוא המנוע של העלילה, המגדיר את סיפורה מרגע עמידתה על סף דלת הכניסה לבית הורוביץ.

כמקום גאוגרפי, שיבוש, כמו שדובר רבות, היא תאומתה הספרותית של בוצ'אץ' הממשית, עיר הולדתו של עגנון. אך להבדיל מהרומן הראליסטי, שלב טולסטוי מעמיד בו לפנינו את מוסקווה ואת סנט פטרבורג ואונורה דה בלזק – את פריז, עגנון מעניק לעיירה שלו מעמד של לימינלי, או ספִי, המצויה בין המציאות לדמיון. זוהי עיר בדיונית מוכרת אך זרה: שיבוש היא בה בעת בוצ'אץ', עיירה מסוימת בגליציה אשר עגנון שב אליה בחייו ובכתביו, וגם לא בוצ'אץ', אלא שיבוש, ייצוג בדיוני למקום המסומן בממשותו אך לא ממשי. בכך אני רואה בעיצוב המרחב של עגנון אסתטיקה מודרניסטית שנשענת על אלמנטים פרפורמטיביים ולא נרטיביים: הבדיוניות של שיבוש מציעה מודרניזם תאטרלי קרוב ליוקנפאטאופה (Yoknapatawpha), המחוז המומצא של ויליאם פוקנר, שאינו מתיימר לשרטט את העיר הממשית. בכך הוא מרחיב את מסורת הרומן המודרניסטי האירופי שביקש להקביל בין התנועה בעיר ותנועת המחשבה דוגמת 'ליוטננט גוסטל' של ארתור שניצלר (Schnitzler), בסיפור שמתרחש בווינה ומסמן בחקר המודרניזם את תחילתו של זרם התודעה, או המרחבים העירוניים של ג'יימס ג'ויס (Joyce) בדבלין, וירג'יניה וולף (Woolf) בלונדון ואלפרד דובלין (Döblin) בברלין. במובן זה אני רואה בשיבוש במה שנענית לתכתיבי המסורת של התאטרון הברכטיאני: מרחב ספִי אשר

מסמן את העולם הממשי אך רחוק ממנו ומייצר במכוון מייצרת משחקיות תאטרלית שבין בדיון למציאות. בדרך זה הרומן, ששיבוש במרכזו, נהיה אתר פרפורמטיבי שעגנון מציב עליו סיפורים מתקופות שונות ומתפתח כבית טרנסצנדנטלי אשר רבות מהדמויות שאנו פוגשים בסיפורים מאוחרים יותר יוצאות ממנו ושבות אליו. שיבוש אינה פיגורה סמלית בלבד: בעיצובה הספרותי, כמקום שמצוי בין הפיגורטיבי לממשי עשה ממנה עגנון מרחב פרפורמטיבי אשר בה בעת בורא את העיירה היהודית הראליסטית ומפריע את העולם הנטורליסטי המיוצג שהיא מדמה.

בוצ'אץ' ההיסטורית, או הביוגרפית, מהדהדת את התנועה הפרפורמטיבית שעסק בה עגנון, בתור מרחב של שינויים גאוגרפיים שחלו לנוכח תזוזות הגבולות באירופה טרם ולאחר מלחמת העולם הראשונה. ראשית, הניעות שהביאה רכבת הנוסעים שהחלה לפעול במאה ה-19 אפשרה לבני העיירה להגר למקומות אחרים, כמו דודו של הירשל שעבר לאמריקה, נסיעתה של מינה להתחנך בלמברג, ורעשי המסילה שבלומה שומעת עם השחר הראשון שלה בשיבוש, שכן 'רצועה של מסילת הברזל יוצאת מסטניסלב ונכנסת לשיבוש ורכבת יוצאת ורכבת נכנסת פעמיים ביום'.²⁴ שנית, גם מי שהיה מצוי בבוצ'אץ' ההיסטורית ולא שינה את מקומו הפך נודד מבחינה גאוגרפית אף שמעולם לא עזב את ביתו. לדוגמה, עד תחילת מלחמת העולם הראשונה, התקופה שסיפור פשוט מתרחש בה, הייתה בוצ'אץ' חלק מהאימפריה האוסטרו-הונגרית, ובשנות המלחמה ואחרי כן – גם חלק מרוסיה, הרפובליקה העממית של מערב אוקראינה, פולין וברית המועצות.

שיבוש שבה ונזכרת בסיפורי עגנון, וכמוה גם הדמויות המקושרות אליה. בסיפור פשוט בלומה תעזוב את בית הורוביץ ותעבור לשמש בביתם של תרצה ועקביה מזל, מסיפורו הידוע של עגנון 'בדמי ימיה'. הירשל עצמו מייחל כי בלומה תהיה אקטיבית כמו תרצה, שהייתה מאז לאם ובלומה מטפלת בתינוקה. דמויות אחרות בכתבי עגנון מקורן בשיבוש, ונדמה כי ככל שעגנון, או המספר בן דמותו שעונה לא פעם לשם שמואל יוסף, מדבר על 'בן עירי', הוא מזמין את הקורא לחשוב על שיבוש, שסיפור פשוט העמיד אותה על במת היצירה. מרחב ספי זה הוא שמגדיר את דמותה של בלומה: כמו שיבוש עצמה, היא עומדת על הסף – בין פנים לחוץ, בין קרובה למשרתת – וכמו שמיד נראה, מרגע עמידתה על סף דלת בית הורוביץ, סיפורה מתעצב כקריאה ביקורתית של השיבוש מבפנים.

הגעתה של בלומה: שיבוש הבית או השבת הסדר?

הגעתה של בלומה לבית הורוביץ, כמיקרוקוסמוס של העולם המשובש, מציפה את שיבושי העבר שקדמו לסיפור אהבתם של הירשל ובלומה, ובפרט השיבוש הבין-דורי. מתברר כי בין שתי המשפחות קיימת היסטוריה של עוול: אביו של הירשל, ברוך-מאיר, היה אמור להינשא למירל, אמה של בלומה, וביטל את האירוסים ברגע של זחירות דעת כשנתן לו

24 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 6.

שמעון הירש קלינגר את צירל בתו. הפרת האירוסים הייתה שיבוש של הסדר, והייתה תגובה לשיבוש מסדר אחר: אחיה של צירל דעתו השתבשה עליו. מקרה זה עשה אותה בחברה היהודית שידוך מסדר נמוך או אישה שאי אפשר לשדך כלל. התערבותו של קלינגר, ששמו מעיד על עיסוקו בחומר ובמטבעות מצלצלים, שיבשה את חייה של מירל, והיא נפטרה מן העולם, ובתה בלומה הגיעה לשיבוש והתאהבה בבנם של בעלי הבית.

בעיית הדורות העסיקה חוקרים רבים; הם עמדו על ביטול האירוסים בין מירל לברוך-מאיר כהפרת הסדר, ועל הגעתה של בלומה כאפשרות לתיקון.²⁵ שאלת התיקון וכישלוננו שסדן, קורצווייל ושקד מזהים נקשרת על פי רוב בדמותו של הירשל, שנישא לבסוף למינה צימליך, ובשאלה למי משתי הנשים היה עליו להשתדך.²⁶ הסתת העדשה לדמותה של בלומה מאפשרת לנו לחשוב על בעיית הדורות והתערבותה של צירל בסיפורי האהבה ברומן כפעולה של שיבוש. סיפורה של בלומה מתעצב מול שיבוש זה כאמצעי פואטי אשר נע בין שביל מרכזי לדרכים צדדיות, שעגנון מתווה: המשרתת הגיבורה המתאהבת בבנם של בעל הבית, והוא משיב לה אהבה, וכאשר חוצצים ביניהם ומשדכים אותו לאחרת היא בוחרת לעזוב. נראה כי ביום הגעתה לבית הורוביץ לא הייתה לה אחיזה בעולם, ויש לה בעיזבתה, ובכך היא מתווה סדר חדש. אם נשוב לעולם המונחים שהיא טווה עבורנו בדיאלוג עם אביה, היא מסרבת לשרת את אהובה בהיותו נשוי לאחרת, ובכך נמלטת מצרתה.

כדי להבין תהליך זה עלינו לבחון מקרוב את יום הגעתה של בלומה לבית הורוביץ; הזרה המגיעה מבחוץ ופוגשת את בעלת הבית. בתמונה זו בלומה עומדת עם חפציה מול צירל, אשר מקבלת אותה בפנים צוננות:

עלתה בלומה על העגלה ונסעה לשבוש. הגיעה אצל קרוביה, באה והניחה את מטלטליה על גבי כסא וישבה לצדם.

נכנסת צירל הורוביץ וראתה פנים חדשות. נטלתה בקצה סנטרה, ושאלתה, מי את בתי ומה את מבקשת כאן?

עמדה בלומה מכסאה ואמרה, בתו של חיים אני. עכשיו שאמי מתה ואין לי לא אב ולא אם באתי אצלכם שמשפחתנו אתם.

קימצה צירל את פיה ושתקה.

השפילה בלומה את עיניה ואחזה את מטלטליה כמי שנאחז בשלו במקום שאין לו אחיזה אחרת.²⁷

25 ברוך קורצווייל ראה בבעיית הדורות 'דוגמה לתפיסה חדשה של הסיפור החברתי', שיש בניסיון (הכושל) של הפרט למרוד בחוקים שהחברה כופה עליו. כמו דב סדן, קורצווייל שייך את בעיית הדורות אל סוגיית הגורל, אשר לפיה היה אמור הירשל לתקן את מעשי אביו, כמו תרצה מזל, שמרדה בחברה ונישאה לאהוב נעוריה של אמה, וזו אף נזכרת כדמות ברומן. בן דב, **אהבות לא מאושרות**, עמ' 199-238.

26 עמוס עוז, **שתיקת השמיים: עגנון משתומם על אלוהים**, כתר, ירושלים 1993, עמ' 39-72. עוד על עיצוב דמותה של מינה ראו: ברנע-ברנהיים, 'אֶלֵי אֶת דְּדִיךְ', עמ' 83-117.

27 עגנון, **סיפור פשוט**, עמ' 5.

פגישתן של צירל ובלומה מחולקת לשני סוגים של דיאלוגים: מילולי ולא מילולי. הדיאלוג המילולי משמש כמעשה של תקשורת גלויה, אינפורמטיבי, והג'סטות הגופניות והקוליות מסגירות את יחסי הכוח בין השתיים: צירל משנה את קולה ובוחרת את היתומה תוך כדי שהיא אווזת בסנטרה, ומראה בכך כי אינה מרוצה מהגעתה של בלומה לביתם. בלומה, שנותרה ללא כול, משפילה את עיניה מתוך הבנה כי היא תלויה לחלוטין בחסדי בעלת הבית. עמידתה של בלומה בחדר כלשהו בבית המיועד לכניסת זרים היא ביטוי למרחבי סף או ספיות (threshold); ומיכאיל בכטין מגדיר אותם בחקר הרומן לימינליות שמצויה בין חוץ ובין פנים. מרחבים כאלה, המיוצגים באמצעות דלתות, חלונות ומסדרונות, מגלמים רגעי עימות בין ניסיון העבר לאפשרויות חדשות. זו נקודת מעבר או צומת שמאפשר תנועה ממצב אחד למצב אחר, מעולם אחד למשנהו.²⁸ בעיני בלומה, שעם כניסתה של צירל התרוממה מיד מהכסא, ההשתהות במרחב הכניסה מייצרת חוויה של תלישות, שאין בה אחיזה בעולם. המספר אינו מפרט באיזה חדר בבית השתיים נמצאות, אך אפשר להניח כי זהו חדר כניסה כלשהו, המיועד לכניסת זרים. על דרך הדיאלוג, מנכיח המספר את סף הדלת עליו עומדת בלומה באופן מטאפורי בזמן שצירל נוטלת את סנטרה. מפתן הבית, אם כן, אינו רק מרחב סמלי אלא איתות של יחסי כוח וסדר חברתי: צירל משאירה את בלומה תלויה בין החוץ לפנים ומסמנת סימון פרפורמטיבי שיתומה זו נתונה לחסדיה. התאטרליות של הרגע הזה באה לידי ביטוי גם בקימוץ הפה של צירל ובשתיקתה. איננו יודעים כיצד צירל נראית, אך אנו למדים כי פיה אינו רק סוכן של מוטיב האכילה, שעל חשיבותו הצביע גרשון שקד, אלא גם משמש מדיום פרפורמטיבי של קימוץ השפתיים, שתיקה, דיבור, וכמו שנראה כעת – שינוי קול.

המתח גובר כשצירל מדברת על אביה של בלומה:

אף איבך עליו השלום נטרד קודם זמנו. חבל עליו שמת. מושלם גדול היה. שמעתי שכל ימיו היה הוגה בספרים, ואף אותך ודאי הדריך בדרך זו. אני איני בקיאה בדברים כגון אלו, אלא הלוואי שהיו מלמדין אותך דברים שאשה צריכה לדעת. תוך כדי דבריה שינתה צירל את קולה ואמרה, היום הרי אי את חוזרת לעירך ומחר נתייעץ על ענייניך, שמא נמצא עצה להשיא לך.²⁹

הדיאלוג מעצים את יחסי הכוח בין בעלת הבית ליתומה, ובכך מסגיר את דעותיה הקדומות של צירל על בלומה כאישה אשר קוראת ספרים: אין היא יודעת את המלאכה שאישה צריכה לדעת. כמו שהראה חיים באר, לשונו של המספר, המשתמשת בשם הפועל 'להשיא', מסגירה את הקונפליקט שעתידי לבוא: צירל מתכננת להשיא לבלומה עצה – לא בעל.³⁰

28 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. Caryl Emerson), University of Minnesota, Minneapolis 1984

29 עגנון, **סיפור פשוט**, עמ' 6. ההדגשה שלי.

30 חיים באר ראה בהגעתה של בלומה אפשרות לתיקון מסדר תאולוגי גבוה, אשר עניינו העוול שנעשה בדור הקודם והפרת האירוסים בין ברוך מאיר למירל. ראו: באר, 'פנים אחרות', עמ' 221-242.

שינוי הקול מעבה את הפרפורמטיביות של הסצנה ומדגיש את חשיבותו של הקול המדבר בעיצוב גורלה של בלומה. אך בהמשך הדברים יתברר כי בלומה יודעת לקרוא ספרים וגם את מלאכת הבית: היא דמות פועלת וגם יודעת לקרוא את המצב שהיא נמצאת בו, לראות ולהבין את המתרחש בעיניים מפוכחות ולהחליט לפיו. קולה של צירל, שהיא משנה אותו לפי מי שמצוי מולה, אינו רק אקט סמלי אלא מעשה שיביא לשינוי גורלות. נדמה כי בשינוי קולה היא שינתה גם את מסלול הקול של הנבואה, ובכך התירה את הירשל מבלומה, 'שהיתה בבחינת תאומתו', ולאחר שהביאה את מינה – ליציאתה של 'בת קול' [ש]אמרה בת גדליה להירשל'.³¹

המשכו של הדיון בענייניה של בלומה מתקיים בבוקר שלמחרת, שאז בלומה קמה מוקדם כדי להתקין ארוחת בוקר ולסדר את העוגות שהביאה כדי להרשים את בעלת הבית. גרשון שקד עמד על חשיבותו של מוטיב הסעודה בתזמור המוטיבים ביצירה וקשר את תאוות האכילה עם דמותה של צירל מחד וחוסר מימוש העצמי של הגיבור הירשל מאידך. אך כיצד העוגות משתתפות בכינון יחסי הכוח בין בלומה לצירל ושאלת השיבוש שאנו עוסקים בו? כיצד המתח שבין הדיאלוג המילולי, הנקשר עם הציר הראליסטי של הרומן, תורם לאלמנטים לא מילוליים שמתוארים מפי המספר המפריעים – או עומדים באירוניה – למילים המדוברות, כגון תנועת עיניה של בלומה והטעמת הקול של צירל? הסבת תשומת הלב אל האלמנטים הקשורים בממד הביצועי של הטקסט חושפת את המתח בין העין לקול ומעצבת את יחסי הכוח בדיאלוג בין שתי הנשים ובין בני הבית. היחסים האלה באים לידי ביטוי בתגובה השונה של כל דמות למראה בלומה ועוגותיה ומשמשים מעין צמת דרכים לגורלה של בלומה בבית הורוביץ כשכל אחת מהדמויות מגיעה משביל מטאפורי אחר בכניסתם למטבח: ברוך מאיר 'הביט בעינים יפות על בלומה ועל עוגותיה' והתווה נתיב המקבל אותה אל הבית. לאחריו הוסיף הירשל 'עוגות נאות אני רואה', ובכך העמיק את האפשרות לכניסתה כבת משפחה.³² תגובתם של ברוך מאיר והירשל, אם כן, מתוארת דרך פעלים הנקשרים במבט הסתכלות כגון 'הביט' ו'רואה'. אך לעומתם, צירל מתוארת ברובד הסוגרי, קרי, דרך הצליל שבוקע בדיבורה. קולה משתנה בגוון שלו ומשנה את הדינמיקה ואת התקבלותה של בלומה אל הבית מקרובה למשרתת:

פירסה צירל פרוסה קטנה, טעמה ואמרה, מי אופה עוגות אלה? את? נסתכלה בלומה בפניה ואמרה, לא אני. אך היא פירסה פרוסה ואכלה ואמרה, אף אני יכולה לאפות עוגות כאלו.

שינתה צירל את קולה ואמרה, ברוך השם שאין אנו אופי עוגות וכעכים ורקיקים. די לנו בלחם זול.

השפילה בלומה את עיניה וקול העוגות מפוצץ והולך.³³

31 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 51.

32 שם, עמ' 7.

33 שם. ההדגשה שלי.

המתח בין הקול המדבר של צירל ובין המבט המושפל של בלומה מעצב את יחסי הכוח בין שתי הנשים ומעורר תמיהה בנוגע לתגובתה של צירל: מדוע אין היא שמחה למראה העוגות? הלא 'כל שמחתה של צירל סעודה נאה'.³⁴ גרשון שקד עמד על מרכזיותו של מוטיב האכילה של צירל, אשר אוכלת לתאוה ועסוקה בממון, בספירת מצלצלים ובמעמד חברתי, אך במקרה זה צירל שוקלת את צעדיה מול העוגות היפות שפרסה בלומה על שולחנה. לעומת השיבוש בהגעתה של הזרה המאיימת אל ביתה, המספר העגנוני משתמש בשינוי קולה של צירל כמעין איתות לאופן שבו היא מציגה את עצמה כמי שמסתפקת בלחם זול. להבדיל ממילים, פעולתה מתבהרת מתגובתה המושפלת של בלומה, המורידה את עיניה למשמע קול לעיסת העוגות.³⁵ במובן הזה, בלומה מגלמת מה שראתה ננסי ארמסטרונג בתור כתיבה מחדש של המרחב הביתי כדרך להביע את המוסר הפנימי שלה ולהתקומם נגד סדר פטריארכלי חיצוני, שצירל הורוביץ מייצגת אותו.³⁶ באותו רגע נדמה כי דווקא הירשל הוא שעומד לצדה של בלומה; אך בהמשך הדברים יתברר כי גם ההתרסה – כשהוא לוחש על אוזנה של אמו בקול גבוה, שיישמע: 'מודה את אמא שעוגות אלו טעימות'³⁷ – היא הצגה, מחווה ריקה שאינה תואמת את בחירותיו של הירשל, אשר כל הרומן בוחר שלא לבחור, ובכך משמר את הסדר המשובש.

התגובות המנוגדות של הירשל וצירל לעוגותיה של בלומה מכניסות את הקוראים ללב הקונפליקט שעתידי להתפתח בנוגע לאהבתם של הירשל ובלומה ולאופן שהגעתה של בלומה לבית הורוביץ עבור צירל משבשת את הסדר ומשיבה אותו בעת ובעונה אחת: היא משבשת את הסדר מכיוון שהירשל עתיד להתאהב בה ולסכן את תכניותיה לשדך אותו ממניעים של ממון ויוקרה חברתית. בכך צירל ממשיכה את דרכו של אביה, אשר פיתה את ברוך-מאיר להפר את אירוסיו למירל ושידך אותו לצירל. בה בעת, עבודתה כמשרתת, שנחשבה תחילה שיבוש, משיבה את הסדר בבית הורוביץ על כנו. כמו שהמספר מתאר בדרך של מבע משולב עם תודעתה של צירל: 'מיום שבאה בלומה חזר העולם לתפקידו, כאילו כל עתות השנה חקוקות למעלה למעלה מן הכירה. תבשיל תבשיל בעונתו, תבשיל תבשיל וטעמו. בלומה זו, אלוקים בשמיים יודע מהיכן לה כל זה'.³⁸

אם כן, הגעתה של בלומה קשורה דווקא בהשבת הסדר שבבסיסו מצוי יחס הפוך: אם תינשא להירשל, תשבש את תכניותיה של צירל אך תשיב למסלול את סדרי הלב, שכן היא 'היתה בבחינת תאומתו', והוא 'בבחינת תאומה'. בהישארותה של בלומה כמשרתת נשמר הסדר המעמדי, אך ישתבשו רצונו של הירשל וכן דעתו. בכך, ברמה התמטית

34 שם, עמ' 22.

35 צליל לעיסת העוגות ישוב בסעודת האירוסין של מינה והירשל אצל משפחת צימליך. על הכפילות של הביטוי ראו בהמשך.

36 Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford University Press, New York 1987

37 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 8.

38 שם, עמ' 22.

השיבוש בסיפור פשוט מעגלי. תחילתו בהפרת האירוסים של מירל וברוך מאיר, והמשכו בהתערבותה של צירל באהבתם של בלומה והירשל שלבבותיהם היו מתואמים. הכפלת השיבוש מאירה את הכפילות המצויה בו: דרכו האחת היא לקטוע את ההמשכיות, כמו שקטעו קלינגר בשעתו וצירל בשעתה שני סיפורי אהבה והכניסו זוגות אחרים בנישואים, אך דרכו האחרת היא החזרתיות על מעשה הקטיעה, שמראה כי השיבוש עתיד לחזור, אם לא יכירו בגלוי באדם ששיבש את הדרך. מבחינה לשונית, מעגלי השיבוש ביצירה מהדהדים את השורש העברי שב"ש, שהיפוך אותיותיו באות הראשונה והאחרונה שין מותיר את השורש ש-ב-ש זהה מבחינה ויזואלית וצלילית ומשכפל את המשמעות של המילה שָׁבַשׁ או שָׁבַשׁ. מול השיבוש ומעגליותו בלשון ובעלילה בסיפור פשוט ניצבת דמותה של בלומה. היא מצויה בתוך העולם המשובש, אך גם זרה לו; מן הבחינה התמטית דמותה מציעה אפשרות של תיקון דווקא, אך בזיקה לאי-מימושו הנרטיבי בלומה פועלת כסוכנת של שיבוש הפואטיקה הראליסטית, כבימה שמאפשרת למספר העגנוני לקרוא תיגר את המוסכמות המוסריות והספרותיות. יש בה מן השיבוש, ובה בעת היכרות עם סדר אחר.

המספר העגנוני והפניה אל הקורא: שבירת הקיר הרביעי

העולם הראליסטי של סיפור פשוט מאפשר לעגנון לטוות את המתח בעניין הגעתה של בלומה, הזרה מבחוץ, לבית משפחת הורוביץ. כמו שראינו, ברובד זה הוא משתמש בתבניות המוכרות של המלודרמה, כגון הזוג הצעיר המאוהב, האם החוסמת את אהבתם, האישה החדשה העשירה התופסת את מקומה של הענייה וכן הלאה. אך לצדן, דרכי הסיפור של עגנון משתמשות בטכניקה מודרניסטית של פריצת 'הקיר הרביעי' של הרומן, שעניינה לנהל דיאלוג עם הקורא על המתרחש בעלילה ואופן קליטתו את הסיפור.

פנייה אל הקוראים בפרוזה אפשר למצוא עם צמיחתו של הרומן של המאה ה-18 והמאה ה-19. המחבר יכול לתקשר עם הקוראים באמצעות דמות בדויה ברומן – כמו במקרה של טריסטם שנדי (חיי ודעותיו של טריסטם שנדי, ג'נטלמן), ללורנס סטרן (1759-1967), 'קלריסה', או סיפוריה של עלמה צעירה' לסמואל ריצ'רדסון (1748) ואחרים – או באמצעות המספר או המחבר המובלע, בלשונו של וולפגנג איסר, ה'משוחח' עם הקורא מאחורי גבן של הדמויות.³⁹ פניות כאלה שייכות לסוגה של המטאפיקשן, ספרות שמודעת לעצמה, מסיבים את תשומת לב הקוראים אל מעשה היצירה, ובכך מעלים שאלות בנוגע ליחסים שבין מציאות לבדיון.⁴⁰ אך ברומן הראליסטי של המאה ה-19 צמחו אמצעי הסיפור

39 איזר וולפגנג, מעשה הקריאה: תיאוריה של תגובה אסתטית, מאגנס, ירושלים 2006.

40 אני נסמכת על הגדרתה של פטרישיה וואו את תחום המטאפיקשן בתור ספרות שמודעות לעצמה ואת התפתחותה – כחלק מהמסורת של הרומן. ראו: Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984, pp. 2-7 על הרטוריקה של הרומן ביחסי מחברים-קוראים ראו: Virginie Iché and Sandrine Sorlin, 'Introduction: Addressing Readers: New Theoretical Perspectives', in: Idem (eds.) *The*

מתוך אמונה שהפרוזה יכולה לייצג עולם היסטורי יציב משותף לקהל הקוראים. ברומן המודרניסטי לעומת זאת שבירת המוסכמות הספרותיות של הרומן ההיסטורי ושאלות בנוגע לסמכות המחבר צמחו כתגובה לשבר או משבר האמונה בעולם כזה שהתחולל במעבר מן המאה ה-19 למאה ה-20 ואפיין את המחצית הראשונה של המאה ה-20 לפני ואחרי מלחמת העולם הראשונה.

שטפן קרן בוחן את התפתחות תפקיד המספר מן התקופה הראליסטית אל העידן המודרניסטי ומדגיש את המעבר מסמכות מוחלטת לנקודת מבט מקוטעת.⁴¹ לשיטתו, סופרים ריאליסטים נטו להשתמש בקול אחד ואמין שמספק יציבות פרשנית ואילו המודרניסטים הציגו טכניקות חדשניות, כגון מיקוד נרטיבי (focal point) אחד סדרתי כדי לשקף את מגבלות התודעה האנושית. סופרים כמו הנרי ג'יימס ווירג'יניה וולף השתמשו בפוליפוניה, קרי, ריבוי קולות, ובהטרולוסיה, כלומר, רב-לשוניות, כדי לתפוס עולם פלורליסטי שלעיתים קרובות הידיעה סובייקטיבית או חלקית בו ומשקפת מורכבות פנימית ואת החוויה האישית הנבדלת. אי-הוודאות האפיסטמולוגית באה לידי ביטוי בדמותו הרבגונית של המספר, שיש לה ראייה רחבה אך מוגבלת. אצל ברכט, כתיאורטיקן וכבימאי, המספר מצוי כדמות על הבמה שעניינה לקטוע את העלילה ולהציע הרהור, או התבוננות על המתרחש, שמטרתה, כמו אצל עגנון, למקם את הקורא בתוך מרחב דיאלוגי של פרספקטיבות מרובות. להבדיל משבירת 'הקיר הרביעי' הראליסטית, שתפקידה להגביר את הרגשת ההזדהות של הקורא עם הנאמר, שבירת 'הקיר הרביעי' בפואטיקה העגנונית פועלת בדרך שונה: מטרתה לקטוע את ההזדהות ולאליץ את הקורא להשתומם ממה שנדמה כמובן מאליו.

מרטין בובר היה מן הראשונים שתיארו את חשיבתו של את המספר העגנוני כמספר אפי; את העמדה הזאת פיתח ברוך קורצווייל בעבודתו על האלמנטים האפיים ביצירת עגנון. המספר העגנוני כמספר אפי מהדהד את התפיסה של ברכט של קטיעת הנרטיב הדרמטי-עלילתי לטובת הסגנון האפיזודי, הבא לידי ביטוי בקטיעה של ציר העלילה המרכזי באמצעות הכנסת סיפורים משניים. לדברי בובר, 'על שלושה דברים עומדת מהות המספר: על תחושת המעשים בבחינת מאורעות, על זכירתם בבחינת מאורעות ועל היכולת להרצותם בבחינת מאורעות, – תפיסה אפית, זכרון אפי, ותיאור אפי'.⁴² בובר ראה בבוצ'אץ', הלוא היא שיבוש הספרותית, את הגרעין המרכזי לזיכרון האפי של עגנון, שממנו צמחו

Rhetoric of Literary Communication: From Classical English Novels to Contemporary Digital Fiction, Routledge, New York 2022, pp. 2-22. להרחבה על פרקטיקת הפנייה לקוראים ועל אינטרפלציה בספרות העברית ובספרות האמריקנית בהקשר פוסט-מודרני ראו: חן אדלסברג, "הצטרף אלי, הקורא, ואל תחשוש ללבך": יחסים בין מחבר/ת וקורא/ת כפועל יוצא של אינטרפלציה, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2018.

Stephen Kern, *The Modernist Novel: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, New York 2011, particularly chapter seven: 'The Narrator', pp. 179-201

42 מרטין בובר, 'המספר', מאוניים, ז, ה (תרצ"ח), עמ' 604-606. הציטוט מעמ' 605.

שלל המאורעות. הממד האפי שזיהה בובר ביצירת עגנון התפתח בקרב הפרשנים; הם ראו במספר העגנוני את המבטא, את המספר האפי במובנו האריסטוטלי, של תיאור מאורעות ומקיים, במונחים ספרותיים, זיקה למספר היודע-כול של הרומן ההיסטורי לשיטתו של גאורג לוקאץ'.⁴³ המחקר עמד על עמדתו האירונית של המספר העגנוני; אך בסיפור פשוט לטענתי יש להבין את עמדת המספר לא רק כמי שמצוי באירוניה כלפי הדמויות אלא כמי שמפריע את העלילה ומייצר עצירות, שבירות, רגעים של *Unterbrechung*, שבירה נוסח ברכט, שמחייבים את הקוראים להשתומם על המצב הסיפורי והמתרחש בו. לפיכך המספר העגנוני בסיפור פשוט אינו רק מתאר אירועים אלא הוא מעמיד מצבים, משוטט בהם כמעין *flâneur* בנימיני, דמות שמצויה בה בעת מחוץ לסיפור ובתוכו. דמות מספרת זו אינה רק משוררת את האפוס של העבר או מעמיקה את הפסיכולוגיזציה של הדמויות אלא עניינה בשיבוש אסתטי שיוצר קירוב והרחקה: ההפרעות של המספר אינן מאפשרות לקוראים להתרווח ולהרגיש הקלה. השיבוש, בהפרעותיו לעלילה, מפריע גם לרצף הקריאה, ובעיקר מפריע בבניית העמדה האתית של הקוראים מול המתרחש ומחייב שינוי גם ברגע החזרה של הקוראים אל העלילה. המספר משתתף בהפרעותיו במה שאני מכנה, בעקבות ברכט, הדיאלקטיקה של ההזרה: הוא עושה את המוכר זר ואת הזר – מוכר.

כיצד מתארגן קולו של המספר בסיפור פשוט? כיצד הוא מפריע לעלילה? באיזו מידה הוא חיצוני לעלילה ובאיזו מידה הוא חלק מהקהילה? המספר של עגנון ברומן מצוי על הסף שבין המספר בגוף שלישי ובין היותו דמות על במת הסיפור. על פי רוב, הפנייה הישירה אל הקורא נעשית בגוף שני, ואולם המספר של סיפור פשוט משתמש בגוף ראשון רבים. כך הוא מייצר אפקט כפול של מי שהוא חלק מהקהילה אך מצוי מחוצה לה; יודע יותר מהדמויות אך בו בזמן הוא גם חלק מעולמן. אותה הימצאות על הסף מתרחשת גם מול הקוראים. הכינוי 'אנחנו' מתייחס לא רק לדעות הקדומות השולטות בקרב בני קהילת שיבוש, העיירה היהודית, והמשמעות (או הפרשנות) שהם נותנים למתרחש, אלא גם לקהל הקוראים. בדרך זו המספר העגנוני מהדהד את הדיאלוגיות הכפולה שביקש ברכט להתוות בשימושו בדמות במספר כ-*storyteller*, כמי שעוסק בקיטוע או הפרעה, המצוי בתוך אותו 'אנחנו', כמספר בגוף ראשון, ובה בעת כמספר בגוף שלישי, אשר מגיב למתרחש בטכניקות של קיטוע או הפרעה שתפקידה, אם נשוב למונחיו של ברכט, ללמד את הקוראים להשתומם על הנסיבות שהדמויות פועלות בהן.⁴⁴

43 גיאורג' לוקאץ', הרומן ההיסטורי – התפתחות המגמות והצורות בענפי הספרות (תרגום מהונגרית אריה סולה), הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1955.

44 ברכט עסק בהשתוממות מסוג זה בעבודתו עם השחקנים במה שמוכר במילים 'סצנת הרחוב', שיש בה תאונה, ועל הדמות לדווח עליה: השחקן פועל כעד שמדווח על התרחשות שכבר קרתה ומציג את תמצית הפעולות של אלה שהיו מעורבים בה, תוך כדי הצגת ההקשר הרחב יותר של פעולתם ומתוך הרגשה של אחריות חברתית-פוליטית, משל זמן לתת עדות בבית המשפט, ראו: Bertolt Brecht, 'The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre', in: John Willett (trans. and ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Methuen, London 1964, pp. 121-129.

פעולת המספר בסיפור פשוט כפולה, שכן הוא בונה את 'הקיר הרביעי' של העולם הראליסטי, המיוצג – ושובר אותו בו זמין – באמצעות שימוש בטכניקות ספרותיות כמו פנייה את הקוראים ושימוש בלשון רבים, דיאלוגים וג'סטות אשר מוסיפים על המתרחש בציר הראליסטי ומצויים באירוניה לעומתו. אבקש אפוא להבין את דמות המספר באמצעות שני הצירים שפתחתי עמם את דבריי. המספר בסיפור פשוט, כמספר ראליסטי, תורם בבניית העולם הבדיוני שמציג לפנינו את אותה 'עלילת משרתות'. אך בה בעת הוא משמש דמות פרשנית וביטוי ספרותי ל-Verfremdungseffekt, שחושפת את המנוע הפוליטי-חברתי בבסיס פעולותיהן של הדמויות דרך הפרעות ושיבושים. בכך הוא מחייב את הקוראים להתחבט לא רק במבנה הפוליטי-חברתי המשובש בעיירה שלפניהם אלא גם בעולם החורג מספרות ומה הם יכולים לעשות כדי להימלט מצרתם. אם כן, כיצד המספר העגנוני מייצר בסיפור פשוט זיקה לאפקט הניכור הברכטיאני, וכיצד הדבר מפריע לעולם הבדיוני? כדי להבין את המספר כדמות מארגנת ומפריעה אתמקד בשתי דוגמאות אשר המספר נהיה בהן לדעתי דמות דידקטית שעניינה לייצר בו זמין הזדהות וביקורתיות: קיצוץ השכר של בלומה והגעגוע של מינה לבית הורוביץ.

זכור, בלומה מגיעה, וצירל הקצתה לה את מקומה של המשרתת. בלומה הוכנסה לבית לא כבת משפחה (כמו במקרה של מרים של בריצ'בסקי), ובצירוף תאוותה לאוכל ומצלצלים, מתעצבת דמותה כמי שעסוקה בכסף, בממון ובמעמד. אך כשמתברר '[כי] הואיל והיא [בלומה] קרובה ואינה משרתת לא קיצצה לה [צירל] שכר',⁴⁵ המספר העגנוני פורץ את גבולות 'הקיר הרביעי' ופונה אל הקורא:

לכאורה קיפוח שכר יש בדבר, אבל מי שמביט בפנים העניין רואה שהאמת עם צירל, שהרי כשתגיע בלומה לפרקה ויבוא אדם לישא אותה, כלום תתרוצץ צירל על פתחי חברות צדקה ותאמר תנו נדוניה לקרובתי, אלא ודאי שהיא בעצמה תעניק לה כמספר השנים שעבדה, ואם שידוך הגון הוא תכפיל לה מתנתה.⁴⁶

הפנייה אל הקוראים חורגת מגבולות המבע המשולב של המספר עם תודעתה של צירל. המספר עומד כדמות נפרדת וממקם את מעשיה של צירל בתוך הקשר היסטורי-תרבותי מסוים, ודרך כך מאיר על הגינותה של צירל, ומעמת את הקורא עם הפער בין מה שנדמה למראית עין וכיצד הדברים בפועל. טכניקה זו של הפניה לקורא משמשת כהפרעה ברכטיאנית בכך שהיא אינה מאפשרת לקורא לבנות את דמותה של צירל כ'רעה' אלא מצביעה על הגינותה בנסיבות ההיסטוריות במסגרתן היא פועלת.⁴⁷ באמצעות דמות

45 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 8.

46 שם, עמ' 9.

47 בדרך זו מהדהד עגנון את הטכניקה הפרפורמטיבית של ברכט במחזה מעגל הגיר הקווקזי. בלב המחזה מצויה דמותה של גרושה, משרתת ענייה אשר מצילה את בנו התינוק של המושל, שנרצח במרד הנסיכים בדוכס. גרושה נמלטת עם הילד להרים ואף נאבקה עליו בבית המשפט לאחר שוך המהפכה במה שנהיה מעין משפט שלמה, ובו גרושה מעדיפה את טובת הילד יותר מכול. ברכט

המספר עגנון מעמת את הקורא עם המתח בין הגלוי לסמוי ועם המנגנונים הפוליטיים-חברתיים המעצבים את העולם הבדיוני ושולטים במציאות החורגת ממנו, מחוץ לבימת הסיפור. להבדיל מרומנים ריאליסטיים, כגון **אנה קארנינה**, עגנון לא רק תיאר את המצב הפוליטי-חברתי אלא עצר את הקורא מהסקת מסקנות שגויה בנוגע לדרכיה של צירל כדי לעורר לחשיבה ביקורתית דרך מורכבות דמותה וחתך תחת סיווגים ארכיטיפים של 'רעה' או 'טובה': צירל אינה מקבלת את בלומה כבת משפחה, אך נוהגת בה בהגינות יחסית לתקופה.

ידו המכוונת של המספר שבה ומפציעה עם הגעתה של מינה לבית הורוביץ. כשאנו שומעים על כוונתה של צירל להביא את מינה, הרומן מכונן לכך שאנו הקוראים נתגד לכך. הלוא בלומה היא 'בבחינת תאומת' של הירשל, והתערבותה של צירל מעוררת התרעמות על האם, המחבלת באהבתם של האוהבים הצעירים. על כן המספר פורץ את גבולות 'הקיר הרביעי' ומתריע: 'אנחנו לא נספר בגנותה של מינה כדי לבוא לידי שבחה של בלומה'⁴⁸. הוא מוסיף: 'אף מינה ריבה נאה וחסודה' ומתאר אותה כנערה תמימה וחרוצה, אשר אינה ערה כלל לתפקיד שהיא ממלאת עבור צירל, המבקשת להפריד בין הירשל לבלומה. באמצעות הפנייה אל הקוראים והשימוש בגוף ראשון רבים המספר העגנוני חושף את טבע מחשבתו של האדם כמודל של השוואה: כדי לדבר בשבחה של בלומה עלינו לדבר בגנותה של מינה. המספר מצביע בהתערבותו על עוד שני שיבושים: האחד, כלפי מינה, שאינה מודעת לדרמה שלתוכה נכנסה; והאחר, השיבוש בתודעתו של הקורא, שבהתניה אוטומטית ידבר בגנותה של האחת כדי להאדיר את האחרת. בדרך זו הפנייה של דמות המספר אל הקורא מפריעה לרצף הקריאה ומייצרת רגע רפלקסיבי של הקורא, הנדרש להתבונן לא רק במתרחש אלא גם בעצמו. זו למעשה שבירה של הציר הדרמטי-עלילתי, באמצעות הציר האפי שהמחבר חורג בו מגבולות ההתרחשות העלילתית וחושף לפני הקורא את תגובתו לעולם הבדיוני ולהתנהלותו בעולם הממשי.

בשני המקרים המספר פונה אל הקורא בגוף ראשון רבים, וכך מדגיש את המתח בין תדמית למציאות בנוגע לנורמות חברתיות, ארכיטיפים ספרותיים, וניואנסים שחותרים תחת מנגנוני העיצוב של הרומן הריאליסטי. המספר העגנוני בסיפור פשוט מתגלה כדמות שמקדמת את העלילה ובו בזמן ומפריעה לה. עגנון מרחיב את מנעד המופעים של המספר כדמות ספית אשר מצויה בחוץ ובפנים: הוא נע בין מספר היודע-כול המשתלב בתודעת הדמויות בדרך של מבע משולב לדמות על במת הסיפור שמביעה את עמדתה כלפי המתרחש,

ביקש בהנחיות הבימוי שלו לחתור תחת סיווגה של גרושה כ'טובה' וכך השק שנשאה עמה דווקא גדל ולא הצטמצם מכיוון שהייתה גונבת. בכך, ביקש ברכט להצביע על מורכבות הטבע האנושי, וכן לנפץ את הדעות הקדומות של הצופה, שלא יחשוב שמי שהציל תינוק אינו יכול לגנוב. על יישום המודל האפי של ברכט ראו: Toby Cole, 'A Model for Epic Theater', in: Bertolt Brecht, and Helen Krich Chinoy (eds.), *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theater*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1963, pp. 234-244.

ובכך שוברת את 'הקיר הרביעי' של העולם הבדיוני. בדרך שמעצבת את תודעת הקוראים ומעוררת אותם לחשיבה ביקורתית כלפי הנעשה. להבדיל מהמספר של הרומן הבריטי של המאה ה-18, כמספרו של סטרן בטריסטם שנדי, הפונה אל הקורא כדי ליצור עמו שותפות סוד, שעשוע או אינטימיות של 'אנחנו שיודעים יותר מן הדמויות' – המספר העגנוני פונה אל הקורא כדי לעצור אותו ולהפנות אליו את אצבעו. כך לדוגמה סטרן פונה אל הקוראת ומפנה אותה לפרק הקודם, ובכך מקרב אותה ליצירה, אך אין הוא מעמת את הקוראים עם הדרך שהם קוראים את ושבויים בתוך נורמות פוליטיות, חברתיות ומגדריות. עגנון לעומתו מאמץ טכניקות מודרניסטיות נוסח ברכט, ואלה מפריעות לעולם המיוצג. מספר זה מפציע בנוגע לדמותה של בלומה, שהיא הזרה המשבשת את בית הורוביץ כמיקרוקוסמוס לעצירה כולה. בפעולתה היא מציבה מנגנון חלופי של התפתחות מול השיבוש ומפריעה את התפיסה המקובלת של צירל כדמות אקטיבית והירשל כדמות פסיבית. אם צירל ממשיכה את דרכו של אביה בשיבוש יחסיהם של בלומה והירשל, והירשל ממשיך בהיעדר הבחירה מול רצון אמו, ובלומה מציבה אפשרות אחרת של התמודדות עם השיבוש:

בלומה ראתה את מה שראתה. מביאתה של מינה למדה את שניתן ללמוד. עדיין לא שמעה במפורש אבל ליבה הגיד לה.

תמיהה בלומה על עצמה שאין היא מתמרמרת ואינה מתרעמת. כל זמן שניתן לה לתקן מה שעיוו אחרים אינה מתדיינת עם עצמה, כל זמן שדעתה צלולה וליבה שלם אינה זועמת. אלא מה היא מבקשת, לשנות את ענייניה עד שלא יבואו המחונתנים ותצטרך לשמש לפנייהם. בין כך ובין כך נמלכה לשנות את מקומה.⁴⁹

הירשל וצירל שניהם ממשיכים את מעגלי השיבוש, ואילו בלומה פורצת מתוכו החוצה, באמצעות המעשה הסימבולי – עזיבת בית משפחת הורוביץ. כמו בציפייה שלה מהדמויות שבספרים, היא נמלטת מצרתה, משנה את מקומה ועוברת לשמש בבית אחר: בבייתם של תרצה ועקביה מזל. במילים אחרות, בלומה 'מפריעה' לסדר המשובש ברומן, ובכך מציעה אפיק שאני מכנה בעקבות עגנון 'והיה העקוב למישור', כלומר פעולה אשר משבשת את הסדר המשובש ומייצרת סדר, גם אם חלקי, בציר עלילתה של בלומה. אני טוענת כי בדרך זו דמותה של בלומה לא רק משקפת את האפשרות להתנגד לשיבוש אלא גם מדגישה את המחיר שהתנגדות זו גובה: ביציאה מבית הורוביץ בלומה אינה רק נמלטת מצרתה אלא גם מוותרת על הנדוניה שהייתה עתידה צירל לתת לה. בעזיבתה שרטט עגנון ציר ביקורתי של דמות אשר מסרבת להמשיך את מעגל השיבוש של בית הורוביץ ופותחת מעגל אפשרויות חדש. ביום הגעתה של בלומה לבית הורוביץ היא עמדה מול צירל מושפלת, כמי שאין לה אחיזה, ודמותה התבגרה והתפתחה והפריעה לא רק לסדר החברתי אלא גם לסדר המגדרי, כאישה אשר משנה את מקומה.

49 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 39.

בלומה – מותרת או אסורה? הג'סטה כפעולת דיבור

עם הגעתה של בלומה לבית משפחת מזל היא מסדרת את חדרה ומהרהרת: 'כלום נגזר עליי להיות משרתת כל ימי? וכי בשביל שנסתלקתי מבית צירל נסתלקו קיווי (תקוותי)? [...] אמרה בלומה בליבה, וכי בשביל שהירשל משוך אחר אמו צריכה אני להתייאש. אם ידיו אסורות אני בת חורין. בלומה עצמה לא ידעה מה פירוש הדברים, אם עליה להתיר ידיו או עליה להסתלק'.⁵⁰

מדוע תמהה בלומה אם היא בת חורין? וכיצד הדבר קשור לשאלת ידיו של הירשל, והאם הן אסורות? שאלת האירוסים והתרתם מהדהדת את השאלות המעסיקות את עגנון ביצירתו בנוגע לשיבושים בהקשר של אירוסים, נישואים וגירושים מראשית יצירתו; מהסיפור 'עגונות', שבעקבותיו שינה שמואל יוסף את משפחתו לעגנון, דרך הגט של טוני ומיכאל הרטמן ב'פנים אחרות', עד שמירת הסוד כתיקון ב'זהיה העקוב למישור'. בכל אחד מהסיפורים הללו מתקיים שיבוש בתוך מערכת יחסים ומייצר מרחב לימינלי בין איחוד להתרה. חיים באר הראה בקריאתו את סיפור פשוט כי סצנת ההשתגעו של הירשל מהדהדת את טקס החליצה המשחרר אדם ממחויבות לאישה. באר קושר בין תשוקתו של הירשל לבלומה ובין השיגעון שהוא לוקה בו, מתוך דגש על יצירת המחויבות בין השניים, שנוקקה להתרה. פירוש זה מתחזק בשל הבלבול שבלומה שרויה בו בדבר ידיו האסורות של הירשל. הביטוי 'ידיו אסורות' משמש במסגרת העלילה כמטפורה לאירוסיו של הירשל עם מינה, אך הידיים, כמו שהראתה ניצה בן דב, תופסות חלק נרחב בכינון היחסים בין בלומה להירשל וכן ביחסיו עם מינה.⁵¹ אין הן ביטוי פיגורטיבי בלבד אלא [הן] משתתפות פעילות ביצירת המחויבות של הירשל לבלומה מצד אחד ולמינה מצד אחר. המחויבות הזאת אינה נאמרת במילים – גם לא של המספר – ואבקש, בעקבות ברכט להתחקות על הג'סטה הפיזית של אחיזה היד כרצף של מחוות שמבטאות 'פעולת דיבור', בלשונו של ג'ון ל' אוסטיין, שמוסיפה על הסדר החברתי. פעולה זו גם משבשת את הנעשה ומעלה שאלות ברומן בנוגע לאירוסים כמרחב לימינלי של מחויבות בינו ובינה, שכן היד נאחזת פעמיים: בפעם הראשונה בינו ובין בלומה בחדרה, בהיעדר אנשים וללא הכרזות במילים, ובפעם השנייה עם מינה, במסיבה בבית גילדהורן, שגילדהורן רואה בה מחוות אירוסים ומכריז על כך בפומבי במילים.

המודל הקוגניטיבי שרומן כצמן מציע לעיבוד מחוות בקריאה מאפשר לחדד את הטענה הזאת. כצמן מציע להבין מחווה ספרותית לא כאלמנט מלווה בלבד אלא כצומת שהגוף, התודעה והתרבות נפגשים בו: המחווה הגופנית אינה רק פעולה פיזית אלא נשאת של משמעות סמויה, ולעתים אף מפעילה תהליך של עיבוד קוגניטיבי בדמות, המספר והקורא

50 שם, עמ' 41.

51 ניצה בן דב, 'הכף והאצבעות: בין טירוף לשירה ב"סיפור פשוט"', אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 238-199.

גם יחד. בו בזמן הוא מדגיש שגם מחווה לשונית – הפנייה, החזרה, שינוי הקול או אופן הניסוח – פועלת כמנגנון גופני משום שהיא מתרגמת תנועה, יחס ועמדה לתוך השפה עצמה.⁵² אני סבורה כי בשתי סצנות נטילת היד, המספר מציג את הפעולה הפיזית עצמה ('נתן לו את ידה', 'נטל ידה של מינה') אך משאיר עלום את מה שהיא 'אומרת'. באופן זה הקורא, בדיוק כמו הירשל עצמו, נדרש להבין מה נעשה ולא נעשה מתוך מאגר תרבותי של מחוות המסמלות אירוסים ולא אירוסים; פְּרָדָה ולא פְּרָדָה, בלי שהטקסט יספק לו מסגרת חד-משמעית. במעבר מן המחווה הספרותית לג'סטו הפרפורמטיבית נוסח ברכט, שעניינה Verfremdungseffekt, נוכל לבחון איזה רגש אחיזה היד מבטאת ולהפריד בין המחווה, כלומר הפעולה, לג'סטו החברתית-תרבותית שהיא מביעה. זוהי הפרשנות שניתנת לה על ידי הדמויות ותוצאותיה – הן בעולם הבדיוני הן בקריאת הפרשנות המשובשת של הקורא. כדי להבין את הכפילות במעשה האירוסים עלינו לבחון את פעולת אחיזה היד המתרחשת פעמיים ובספונטיות: פעם אחת עם כלומה בחדרה, כשהוא עומד מולה ואינו יודע מה להגיד, ופעם אחת כמחווה במסיבה אצל גילדהורן, שמביאה לאירוסים של הירשל ומינה.⁵³ הכפילות של אחיזה היד מצטרפת לשרשרת ההכפלות המדוברות ברומן, הבדיונית והפיגורטיבית. בכפילות הנרטיבית הכוונה לזו של שתי הנשים, לשכפול השיבוש הבין-דורי, לכפילות השיגעון של הירשל ודודו, לשני הילדים הנולדים להירשל ועוד. העיסוק בהכפלות קיים גם בביטוי הלשון של המספר, כגון 'הוכפלה יתמותה', 'כפל חיבתו', 'הוכפלה זריזותו',⁵⁴ וכן בכפילות ביטויים ומשפטים דוגמת 'מודה אתה שפשטת טעימה היא' שצירל אומרת להירשל בארוחת הערב הראשונה אצל צימליך המחוננים המכוונת ליום הגעתה של כלומה. כפי שמעיד המספר, 'שלא זה העיקר, העיקר הוא שדיבור כיוצא בזה אמר הוא [הירשל] במקום אחר ביום שבאה כלומה לביתם פעם ראשונה והביאה עמה עוגות נאות ואמר הוא לאמו מודה את אמא שעוגותיה נאות'.⁵⁵ על דרך החזרה, כמו שטען גרשון שקד, עגנון מושך קשרים בין שני הרגעים ברומן שבהם נדמה כי הירשל מערער את עמדת אמו, אך בסופו של דבר מתמסר לה.

דומה היא אחיזה היד הקושרת בין שתי תמונות שנראות חסרות קשר: הראשונה היא המפגש הקצר עם כלומה בחדרה שבבית הורוביץ, והשנייה ישיבתו עם מינה במסיבה אצל גילדהורן. הסצנה שבה נכנס הירשל לחדרה של כלומה אינה הפעם הראשונה שהשניים מחליפים דברים או נמצאים יחד בחדרה. אך בפעם הזאת ה'שיחה' ביניהם מתקיימת לא במילים אלא דרך תנועת הידיים:

52 רומן כצמן, 'מחוות בספרות: תיהלוך קוגניטיבי וסימיוזיס תרבותי בשני מקרי מבחן: "אחות" ו"מעגלי צדק" מאת ש"י עגנון', מחקרי ירושלים לספרות עברית, כב (2008), עמ' 407-436. Roman Katsman, *At the Other End of Gesture: Anthropological Poetics of Gesture in Modern Hebrew Literature*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2008.

53 הכפילות של אחיזה היד מצטרפת להכפלות אחרות ברומן: מינה וכלומה; צירל ומירל; הכפלת השיגעון של הירשל ודודו; הכפלת השם משולם; וכן הרכבות המגיעות ועוזבות את שיבוש 'פעמיים ביום'.

54 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 13.

55 שם, עמ' 70.

יום אחד נכנס הירשל אצל בלומה. לא הספיק לדבר עמה עד שנודעוזה הארץ תחתיו, כאדם שנפתחה לפניו מערה ונתגלו לו כל כלי חמד שבעולם, אין לו אלא לפשוט את ידיו מיד הם ברשותו. אבל ידיו של הירשל נתרפו [...] נבוכים היו שניהם. חתימת השחוק על שפתיה של בלומה נתעלמה. פתאום זקפה שתי ידיה וסידרה את שערה שנסתר מאליה ונתנה לו את ידה ורמזה לו שילך. אבל הוא לא הלך ולא הניח ידה מידו. באותה שעה האדימו פניהם כבני אדם שעשו דבר שאינו הגון. עמדה והוציאה את ידה מידו ויצתה.⁵⁶

אחיזת היד מביעה את מה שהירשל אינו יכול להביע במילים. הושטת ידה של בלומה אל הירשל משמעה 'להתראות', ואילו אחיזתו של הירשל בידה משנה את המשמעות, ובלומה נמלטת מן החדר. המספר אינו מסגיר מה פירושה של אחיזת יד, אך מעיד כי מיד אחרי כן הרהר הירשל במה שעשתה ולא עשתה בלומה ו'אף על פי כן הרגיש שנעשה מעשה'.⁵⁷ אבקש להבין את אותו המעשה לנוכח ההקבלה או ההכפלה של אחיזת היד והמקום שלה במתן תוקף לאירוסים של הירשל ובלומה.

בסיפור, האירוסים של הירשל ומינה נקשרים ברצף אירועים שתחילתם באחיזת ידו של הירשל בידה של מינה. השניים יושבים במסיבה של משפחת גילדנהורן ומשיחים ביניהם. הירשל נסער בעקבות יחסיו הדוממים עם בלומה וכעסו עליה, והוא מוצא נחמה בשיחה עם מינה, אשר מאזינה לו בקשב רב. מכיוון שהרגיש כי היא מבינה אותו, ותשומת לב נותנה לו, אחז בידה. גילדנהורן חלף על פניהם והעיר להם בחיבה, והירשל הרגיש כי בייש את מינה ואת עצמו, קם ואחז בידה בלי לדעת שבפעולה זו ייחתמו אירוסיו:

קם ונטל ידה של מינה ואחז בה כמה שאחז. דבקה ידה בידו ואור חדש האיר את עיניה, זה האור שהיה גנוז בה מיום שאמרה בת קול בת גדליה להירשל ועכשיו חזר והבהיק בה. מה רצה הירשל בשעה שנטל את ידה? הירשל רצה לומר, איני חייב בעלבונך. לא הספיק לומר עד שבא גילדנהורן וטפח לו על כתפו ואמר, מרוצה אני ממך, כך נאה וכך יאה, גבר בגוברין, כאיש גבורתו.

נתחלחל הירשל והוציא ידו מתוך ידה של מינה. נטל גילדנהורן ידו של הירשל בידו ואמר, איך גראטולירע [גרמנית: אני מברך].

לא הרי איך גראטולירע כהרי ברכת מזל טוב שמברכין חתן לאירוסין [...] וכל האוכלוסיא שלו ראו את דבריו כברכת מזל טוב, שגילדנהורן מברך את הירשל לאירוסיו [...] הקיפו כולם את הירשל ואת מינה, אלו נייענעו את ידה ואלו נייענעו את ידו וברכו אותם ושמחו.⁵⁸

אחיזת היד היא זו שבישרה לגילדנהורן על האירוסים, אם כי הירשל עצמו לא נתכוון לכך כלל. למעשה, הירשל ומינה נתארסו לא באמצעות הצעה מפורשת או מדוברת אלא

56 שם, עמ' 25.

57 שם.

58 שם, עמ' 51-52.

באמצעות ג'סטה פיזית – אחיזת יד אשר מלווה בפרשנותו של גילדהורן כי בת קול דיברה מגורנו. עגנון שינה את המחווה לאירוע פרשני, ולא רק רגשי: היד האוחזת, היד הנמשכת והיד הנסוגה יוצרות מעין שפה חלופית של מחויבות, היסוס והחמצה. לכן בעזרת כצמן אפשר לטעון שסצנת אחיזת היד ברומן אינה רק 'מה שקורה', אלא צורת משמעות שהגוף עצמו נעשה בה לשון, והלשון ממשיכה את פעולת הגוף.

בפעמים שהוזכרו נטל הירשל את ידה של האישה, אך בפעם הראשונה הוציאה בלומה ידה מידו, ואילו בפעם השנייה, עם ברכתו של גילדהורן, התחלחל הירשל והוציא את ידו מידה של מינה. לפנינו כפל משמעות: אחיזת היד בתור מחווה ספרותית עומדת ביחס ישר לרגש של הירשל, שמרגיש קרבה למינה באותו רגע מכיוון שהיא עזרה לו להשכיח את כעסו על בלומה. אך בתור מחווה פרפורמטיבית היא הובילה לפרשנות מוטעית של בעל הבית, ואילו הקוראים רואים בסצנה אירוניה, שכן הם יודעים כי הג'סטה עומדת ביחס הפוך למה שבפועל התרחש.

פעולת אחיזת היד של הירשל ומינה מחייבת אותנו לשוב לסצנה בחדרה של בלומה ולבחון אותה כאנלוגיה וכאקט של אירוסים.⁵⁹ זאת ועוד, אני טוענת כי המחויבות הכפולה של הירשל בעקבות ג'סטות אלה הן שיובילו אותו זמן קצר לאחר נישואיו להתפרצות השיגעון ביער ולמה שזיהה חיים באר כטקס החליצה. אך באר רואה בהתחייבותו של הירשל לבלומה תוצאה של מעשה האבות והפרת האירוסים של אביו לאמה של בלומה, ואילו אני טוענת כי אחיזת היד מציבה את הירשל ובלומה במרחב לימינלי אשר 'נעשה [בו] מעשה', אך לא הוכרז עליו כאירוסים. עגנון מראה את הסכנה המצויה באותם מרחבים לימינליים שבין בחירה לחוסר בחירה והשאלה ידיו של מי אסורות ומי בת חורין.

הקטגוריה המשובשת המוכרת מכל בסיפורי עגנון היא העגינות, כמצב ספי אשר האישה שידיה אסורות מצויה בו, ואילו בעלה בן חורין. עגנון זיהה עצמו עם קטגוריית העגינות בסיפורו הראשון 'עגונות' וכן בשינוי שם המשפחה שלו מצ'עצ'קעס לעגנון – תחילה כשם עט, ואט-אט החל גם לחתום כך על מכתביו, עד שניטשטשו הגבולות בין שם הספרותי לשם הממשי. 'עגונות' עוסק בשיבוש המגדרי בגלוי, ואילו **סיפור פשוט** מציב את בלומה במצב ספי בין פלימות לפריחה (blumen). זאת ועוד, להבדיל מהייצוג הנטורליסטי של שיבושי השידוכים, במה שמיכל ארבל רואה שבר בתפקיד ההורות, בלומה ניצבת בו בזמן כדמות פועלת וכדמות קוראת; עגנון מציע לנו דרכה מרחק ביקורתי מן הנעשה ואפשרות לעלילה חלופית. דמותה מתעצבת למול הפרגמנטריות המודרניסטית של אי-סגירה, שכן גורלה של בלומה נותר חידה.

59 לדברי ג'ון אוסטין, שימוש במילים מייצר פעולה בעולם. ראו: ג'ון ל' אוסטין, **איך עושים דברים עם מילים** (תרגום מאנגלית גיא אלגת), רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 31-29. אוסטין נותן כדוגמה את טקסט החתונה כפעולת דיבור אשר משנה את המציאות. בטקסט שלפנינו אנו רואים הגיון של הדבר מכיוון שהפעולה נעשית לא באמצעות מילותיו של הירשל אלא באמצעות הפעולה הפיזית מצד אחד ודיבורו של גילדהורן מצד אחר.

מרגע נישואיהם של הירשל ומינה דמותה של בלומה נעדרת כמעט כליל מהרומן. אף על פי כן, נוכחותה נותרת בעינה, ואנו רואים כי עד סופו של הרומן הירשל ממשיך להגות בה, להזכירה ולחפש את קרבתה. היא נותרת ברומן כנוכחת-נעדרת שבחרה את גורלה להבדיל מהירשל, שעתידי נקבע באמצעות היעדר בחירתו. עם זאת, ברגע אירוסיו, היה הירשל בעצמו נעדר-נוכח, שכן היה עסוק בדיבורו, שרק חיפש אוזנה של אישה מבלי להבחין אם בלומה זו או מינה. כמו שהמספר מתאר את דיבורו של הירשל במסיבה בבית גילדהורן: 'ישב הירשל ודיבר. לא השתדל להעלות חנו בעיניה [מינה] כדרך שהיה עושה לפני בלומה. לא הרי מינה כהרי בלומה, ולא שיחתו לפני בלומה כהרי שיחתו לפני מינה, אלא כמה ימים היה יושב ודומם, ומשניתן לו מקום לדבר לא הבחין בין מינה לבלומה'.⁶⁰ כפילות זו מהדהדת את תמונת הפתיחה מהסיפור הקצר של עגנון 'פנים אחרות'. בפתח הסיפור יוצאים טוני ומיכאל הרטמן מבית הדין הרבני ופוגשים בשני מחזריה של טוני, סווירש וטנצר. בדרך זה, מאותת לנו עגנון כי אין לטוני יחסים רציניים עם איש מהם, שכן, היכן שיש שניים, אין אחד. כך גם בהכפלתן של מינה ובלומה: היכן שנטלטל הירשל בדיבורו, הוכרזה לו בחירתו.

'אלקים שבשמיים יודע אימתו': סיום הרומן כהיעדר קתרזיס

שאלה מרכזית שהעסיקה את חוקרי הרומן היא מי היא האישה ה'אמתית' – מינה או בלומה. בסיום הרומן הירשל ומינה עומדים מעל מיטת בנם השני ומדברים על מהות האהבה. הירשל אינו לוקה עוד בשיגעון, ומשולם, התינוק שלא התפתח דיו, נשלח מן הבית לגור אצל הוריה של מינה בכפר. גרשון שקד הבחין בין המוטיבים הנובליסטיים למוטיבים הרומאנסיים וטען כי בסוף הרומן, משהתפתח הירשל, הוא מקבל עליו, קבלה טרגית, את מוסכמות החברה הבורגנית, כלומר את נישואיו למינה. לעומתו טען עמוס עוז כי בבחירה במינה לא התפשר הירשל אלא בחר באהבה הבוגרת והארוטית.⁶¹ בעקבות ברכט, ברצוני לבחון את התמונה החותמת את הרומן באמצעות המתח בין מה שהקורא 'רואה' ומה שהוא 'שומע' וכביטוי לאנטי-קתרזיס שעניינו להפריע את הרגשת ההתרה.

קתרזיס פירושו שחרור של רגשות באמצעות האמנות, ובפרט דרך הטרגדיה. אריסטו, אשר טבע את המונח, נשען על ההקשר האטימולוגי של המילה, שמשמעותה המילולית היא 'שחרור פיזי שאחרי ים הקלה'. הוא ראה בתחושה הפיזית הזאת את ההשפעה שיש לטרגדיה על הצופה, שאחריה יוכל להעמיק את המחויבות שלו לאתונה, כלומר לפוליס, ושמירת הסדר החברתי הקיים.⁶² ברכט ביקש לעורר את הצופים לזהות את הכשל שבסדר

60 עגנון, סיפור פשוט, עמ' 51.

61 עוז, שתיקת השמיים, עמ' 39-72.

62 פואטיקה (תרגמה והוסיפה הערות ומבוא שרה הלפרין), אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 1977. דורותיאה קרוק עמדה על חלקי הטרגדיה וזיהתה ארבעה יסודות של המהלך הדרמטי: המעשה המביש; חזיון של סבל אנושי; ידיעה של גורל האדם הנובעת מן הסבל; ואישור מחודש של גדולת

החברתי, הוא חתר תחת השחרור הקתרטי וביקש להשאיר את הצופה בחוסר נוחות בנוגע למעשה היצירה. המטרה של אריסטו הייתה להביא את הצופה לכדי שחרור והתרה, ואילו המטרה של ברכט הייתה להותיר את הקורא עם חוסר נוחות בנוגע לטרגדיה של המציאות ההיסטורית. דרך ברכט אנו רואים כי סופו של **סיפור פשוט** מציג אשליה של התרה מבחינת העלילה עם לידתו של הילד השני החסר שם, ובה בעת משתמש בדיאלוגיות בין הירשל למינה ובהערותיו של המספר כדי לא לאפשר את הרגשת השחרור וההתרה.⁶³ כזכור, בתמונה המסיימת את **סיפור פשוט** הירשל ומינה עומדים מעל מיטת בנם, שרק נולד. אחיו הבכור משולם, שלא התפתח כיאות, נשלח לגור עם הוריה של מינה, והילד הבריא נשאר עמם. כך הם משיחים:

שאל הירשל את מינה כשעמדו שניהם אצל עריסת הקטן ואמר, מינה במה הגית?
אמרה מינה, על אחיו של זה שאינו כאן.
אמר הירשל, טוב שהוא דר עם הזקנים.
אמרה מינה, אף אני סבורה כך.
אמר הירשל, סבורה את כך אבל לא מן הטעם שלי.
אמרה מינה, טעמך מה?
אמר לה, מפני שאין אהבה מתחלקת לשניים.
אמרה לו, סבורה הייתי שדרכה של אהבה שהיא גדלה עם כל אחד ואחד.
הוריד הירשל את ראשו ואמר, לא כי, אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו.
אלקים שבשמיים יודע שלא נתכוון הירשל אלא לאותו תינוק.⁶⁴

הירשל אינו מזכיר את בלומה בשמה, אך בשיח זה, שעניינו אהבה, נוכחותה מורגשת. לכאורה הירשל ומינה מדברים על שליחת משולם לגור עם ההורים, אך ההשוואה בין הילדים והשאלה אם האהבה מתחלקת לשניים מעלה את דמותה של בלומה, שהירשל אינו פוסק מלחשוב עליה. אבל ברצוני להסיט את הדיון מהשאלה באיזו אישה היה צריך הירשל לבחור ולטעון כי המתח הדרמטי בסוף הרומן אינו בחירתו של הירשל במינה אלא תוצאה של המתח הלימינלי בין בחירה להיעדר בחירה. במילותיו של מיכאל בכטין, ניתן לכנות זאת דו־קוליות שמעידה על חוסר השקט בנפשו של הירשל על אף ניסיונותיו להשקיטה, הבאה לידי ביטוי בטכניקה של דיאלוג ממשי. אילו היה הירשל שקט בבחירתו במינה היינו שקטים גם אנחנו הקוראים. בתמונה כאילו אידיאלית הירשל ומינה עומדים מעל מיטת בנם. הם נראים נשואים באושר, אך נשאר תמיד אותו תינוק שאינו שם, ועבור הירשל נשארת תמיד אותה עלמה שאינה אֶתו. אציע כי יותר משעגנון מעוניין בתשובה על שיבוש ובחירה הוא מבקש מאתנו להרהר בשאלה שהירשל עצמו מהרהר בה, ביודעים או

האדם וערכם של חיי אנוש, הבאה באמצעות קתרזיס. ראו: דורותיאה קרוק, **יסודות הטראגדיה** (תרגם מאנגלית אברהם יבין), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1972.

63 לעניין השמות ברומן והיעדר שמו של הילד השני ראו: חדר, 'סיפור ללא שם', עמ' 155-182.

64 עגנון, **סיפור פשוט**, עמ' 194-195.

שלא ביודעים, על היעדר הבחירה שלו. אך הדיאלוג חושף את הגלוי ואת הסמוי: התדמית של תמונת המשפחה המסודרת (אב, אם ותינוק חדש) מול התדרים התת־קרקעיים שאין מדובר בהם: בלומה שנדחקה לתחתית הרהוריו של הירשל או משולם התינוק, שנשלח לגור עם הזקנים.

'תם מעשה הירשל ומינה', ואולם אקורד הסיום אינו תו של השלמה ושחרור עבור הקורא אלא מותיר אותו ברגע של השתוממות על התמונה הכביכול אידאלית והמלאה סדקים. על דרך הדיאלוג עגנון מעמיד מצב, ולא עלילה, ומדגיש את הטרגדיה של הירשל, אשר דבק במעגלי השיבוש והממון. הרגשה זו מתעצמת בשל הקריצה האירונית של המספר בסופו של הדיאלוג, אשר מדגיש את האנלוגיה בין שיח האהבה על שני הילדים ובין אהבתו של הירשל לשתי הנשים. בדרך זו ייצר עגנון סיום של אנטי־קתרזיס, כלומר חוסר נוחות מול היצירה, והכריח אותנו להתעמת עם משמעות הבחירה של הירשל או נכון יותר היעדרה. מנגד, בלומה היא הדמות שסיפורה עוד לא תם. בדרך זה בנה עגנון ניגוד בין הירשל לבלומה ושאלת התפתחות דמויותיהן. דמותו של הירשל לא התפתחה; בתחילת הרומן היה 'עומד הירשל לפני המאזנים ותוהה בליבו מפני מה אני מקבל כל דבר בשתיקה',⁶⁵ ובסופו, וגם לאחר שהייתו בבית המרפא, הוא עוד קיבל את חייו בשתיקה והוציא את מה שאיים לנפץ את הבועה, כמו משולם שלא התפתח דיו או תשוקתו לבלומה. 'מהרהר הירשל בליבו, אילו מתה מינה אפשר הייתה בלומה מתרצית להינשא לי. חס ושולם שביקש על אשתו שתמות, אלא מה יעשה אלמן שלא ישר, ומאחר שאינו מכיר אחרת חוץ מבלומה נתן עיניו בבלומה',⁶⁶ כלומר הירשל עוד חשק בבלומה, אך נדמה כי גם תשוקותיו היו עניין של נוחות, ולא של רצון ובחירה.⁶⁷

סיפורו של הירשל תם במובן שהאפשרות שלו לשינוי תמה, ואילו ציר עלילתה של בלומה נותר פתוח, שהוא מסמל בו בזמן את השיבוש של אי־נישואיה ואת מה שאני מכנה 'השיבוש של השיבוש' בכך שיצאה לדרך עצמאית. כאמור, בסיום הסיפור 'והיה העקוב למישור', המתרחש גם הוא בבוץ־אץ', מנשה חיים הכהן בוחר לשקר בנוגע לזהותו כדי להציל את אשתו, שנישאה בשנית כי חשבה שאינו בחיים. דווקא השקר, המקושר לשיבוש, מאפשר תיקון, גם אם חלקי, של השיבוש ונשיאה באחריות.⁶⁸ דמותה של בלומה מבטאת את ההתמודדות עם השיבוש בדרך שמאפשרת חלופה, שמסתכלת על המציאות ומאפשרת לה להימלט מצרתה. בבית הורוביץ היא עבדה ללא שכר, אך עם הבטחה לנדוניה. בבית מזל היא עובדת ללא נדוניה, אך מרוויחה את שכרה. בהמשך הדברים אנו למדים כי היה לה מחזור שדחתה – גציל שטיין, והיא נצפתה עם קנאבינהוט, שמקדם את האיגודים עבור

65 שם, עמ' 44.

66 שם, עמ' 186-187.

67 לשאלת שיגעונו של הירשל ראו: מלכה שקד, 'האם הירשל היה משוגע?', בתוך: שמיר, לאור ושביט (עורכים), **מבעד לפשטות**, עמ' 81-113. דן מירון עמד על הפן הטיפולי של ד"ר לנגוס והראה כי הירשל אינו עובר בשדות התפתחות או שינוי. מירון, **הרופא המדומה**.

68 ש"י עגנון, **והיה העקוב למישור**, שוקן, ירושלים 1974.

מעמד הפועלים. ב'אורח נטה ללון' אנו מגלים כי בלומה לא נישאה לקאנינבאט ושהוא נישא לבסוף, כמו הירשל לפניו, לאישה עשירה, ואילו גורלה נשאר תעלומה. כמו ברכט, עגנון מציג לנו את התחלואים שלא כדי להציע פתרון אלא כדי לייצר הרגשה של אנטי־קתרזיס, חוסר נוחות בנוגע לסיפור ששמענו ומעשיהן של הדמויות לנוכח השיבושים. הבעיה מצויה ביצירת האמנות שלפנינו, ואילו הפתרון מצוי בחוץ, במציאות. בסיפור פשוט עגנון מזכיר לנו שוב ושוב, באמצעים אמנותיים שונים, שאנו קוראים יצירה שמייצגת את העולם, אך אינה העולם עצמו. השבירות האפיות של דרכי הסיפור העגנוני כאמצעי פרפורמטיבי של Verfremdungseffekt מאפשר את פרקטיקת הקריאה שבלומה מדברת עליה, סיפורה של בלומה מאפשר לזהות את הציר הראליסטי של 'עלילת המשרתות' ואת הציר המודרניסטי המגיב לשיבושים העלילה ברובד הלשוני והסגנוני. 'במת סיפור' כזו, אשר עוסקת במלאכת הייצוג נותנת לקורא, ה'צופה' בה, להשתתף בהבניית המרחב וההתרחשות בו, ובכך נעשית טקסט כתיב, כך כינה זאת בארת, שהקורא לא רק חודר אליו בתהליך הקריאה וכותב אותו מחדש⁶⁹ אלא בהיעדר הרגשה של קתרזיס, הוא נדרש לחשוב, או להשתומם, במושגיו של ברכט, באופן אקטיבי כיצד יכול הירשל להימלט מצרתו, ואולי, אם ירחיק לכת, יחשוב בחייו כיצד הוא עצמו יכול להימלט מצרה זו או אחרת.

על אודות המחברת

ד"ר מיכל פלס־אלמגור היא חוקרת ספרות, תאטרון ותרבות יהודית. מחקרה בוחן את התעצבות מושג הבית במאה ה־20, בזיקה להגירה, רב־לשוניות ואסתטיקה ספרותית. כיום היא עמיתת פוסט־דוקטורט בתכנית עמיתי מרטין בובר באוניברסיטה העברית בירושלים. ספרה *Writers at the Threshold: Hebrew, German, and the Paradox of Jewish Belonging, 1900-1950* עתיד לראות אור בקרוב בהוצאת אוניברסיטת אינדיאנה.

<https://orcid.org/0009-0001-6550-8935>

69 רולאן בארת, הנאת הטקסט; וריאציות על הכתב (תרגום מצרפתית אבנר להב; ערך מדעית משה רון). רסלינג, תל אביב 2004.