

תורת העלילה של א. שטיינמן ומימושה בסיפורי

אפשר לדבר על הפואטיקה של אליעזר שטיינמן ועל מימושה בסיפוריו, משום שהוא היה ער לדרך בנייתם, אף נדרש לה במאמריו ובמסותיו וכן במסגרת הסיפורים עצמם. את הפואטיקה שלו בעיצוב העלילה אפשר להעמיד על עיקרון אחד: על העלילה להיות תמציתית וסמלית ועליה לבטא את רוח הסופר ואת רוח הדור כאחד.

עיקרון זה של בניית העלילה בסיפור, הוא חלק ממסכת פואטית-פילוסופית שלמה, שכן שטיינמן מקשר את ה"ארס פואטיקה" שלו עם השקפתו הפילוסופית. לא אודק פה לפילוסופיה זו כשלעצמה, אלא ליישומה בספרות. המסה החשובה ביותר, שכתב שטיינמן בנושא זה היא, לדעתי, "תבוסת הסיפור". הוא מעלה בה את השאלה: הייתכן סיפור מודרני? המחבר מטיל ספק באפשרות לכתוב סיפור (במתכונת המקובלת), משום חוסר האפשרות לכתוב עלילה מודרנית. העלילה – רצופה מאורעות, והמאורע, לדעתו, הוא שם נרדף לנס, אך הואיל ונתקפחה האמונה בנסים, שוב אין מה לספר. המאורעות בחיי הפרט והציבור חשובים רק כשהם "משתעבדים בכוח חוקיות עליונה למטרה סופית וגורלית, המתרקמת ומתוודעת בתוך תודעה קדמאית אחת, החווה מראש את המעללים עם כל תסביכותם, עד היתרם האחרון". הפרטים שבסיפור חשובים רק כתחנות-מעבר אל מטרה סופית "ואילו כל תיאור של דברים ומצבים, המרתק אותנו אל הפרטים וקובע ערך לכל אחד מהם, ולא עוד, אלא גם ערך עצמאי, ראוי הוא שנציין אותו בתואר אחד שהוא – שאין בינו ובין הסיפור ולא כלום". סיפור שאינו "משחר מוסר" נהפך ל"שיחה בטלה".

שטיינמן דורש, איפוא, כי לסיפור יהיה "מרכז כוח סוחף", שכל הפרטים משועבדים אליו והוא רואה מרכז-כובד כזה במטרת הסיפור המוסרית או הרעיונית. מכאן, שהסופר מתנגד לעלילת המאורעות או ל"העלילה החיצונית" (בניגוד למושג "העלילה הפנימית", הנזכרת בהמשך המאמר ויבואר להלן). וכך לא מחמת זלזולו בה מעצם טיבה, או ראייתו בה עלילה

הסיפורים והמסות של א. שטיינמן הנזכרים במאמר זה

- א. "אסתר חיות", רומאן בשני חלקים. הוצאת "שטיבל", וארשה, תרפ"ג.
- ב. "שקיעה", ר' הקובץ "סיפורים", הוצאת המחבר, וארשה, תרפ"ג, עמ' 30–35.
- ג. "מת וחי", כנ"ל, עמ' 19–27 (סיפור זה נתפרסם בששה נוסחים בבמות שונות ובארבעה שמות שונים).
- ד. "נשים צרות", כנ"ל, עמ' 3–18.
- ה. "המאמין, האוהב והאמן", "התקופה", כרך י"ח, טבת-אדר, תרפ"ג, וארשה, עמ' 477–486.
- ו. "אח ואחות", "התקופה", כרך כ"ב, טבת-אדר, תרפ"ד, עמ' 115–128.
- ז. "זוגות", סיפור בשני חלקים ופתח-דבר. הוצאת "שטיבל", ברלין-תל-אביב, תר"ץ. שני כרכים.
- ח. "דודאים", הוצאת "כתובים", ת"א, תרצ"א.
- ט. "תבוסת הסיפור", "מאוננים", כרך רביעי, חוב' א' (י"ט) – ו' (כ"ד), סיוון תרצ"ה, תשרי תרצ"ו, עמ' 467–477.
- י. "אמנות הסיפור", "הפועל הצעיר", י"א ניסן תש"ט.

הסיפורים הנ"ל פה נתפרסמו בשנים תרפ"ג–תרצ"א. בתקופה זו נכתבו, לדעתי, החשובים בין סיפורי א. שטיינמן.

שטחית, אלא משום שלדעתו סוג זה של העלילה אינו מתאים לתקופתנו, תקופה, שבה אבדה האמונה באלוהים.

עלילה הרצופה הרפתקאות ומאורעות, כגון זו שהמחבר דן בה, משתמשת בחמרים דמויי מציאות. מן הנאמר מובן, מדוע שולל שטיינמן את השימוש בחמרים אלה. לדעתו, חייב הסופר לתאר את "שגת הזמן באוני בן הדור", אך מצד שני צריך ש"גשג הזמן לא יהיה סואן יתר על המידה, שלא יגדיש את הסאה". הסיפור אינו צריך להתמלא בעובדות ("עובדות מתיישנות ומסתאבות"). "ואם דיוק ונאמנות לגלמי העצמים, למה לנו שרטוטי צלמיהם, מוטב נלך אל העצמים גופם". הסיפור השואב את חמריו מן המציאות, התאים לעבר: "לפנים כשמראה קמה בשדה או שור או פר — — — עוררו רחשי השתוממות, הרי הדברים הללו, כשנכתבו בסיפור התנגנו כסימפוזיה והסיפור עליהם נעשה שיר השירים. אולם לאחר שגס לבו של המסתכל במראות ההווה, שוב אין כדאי לתאר ולצייר אותם אפילו אם נמלא אותם עובדות ועלילות".

שטיינמן טוען, שהסיפור הריאליסטי כוחו היה בראשוניותו, ולאחר שנתמצת, מחמת חזרות תכופות על תיאורה של אותה מציאות, שוב אין טעם להשתמש בו. יש, איפוא, צורך למצוא דרכים חדשות לתפיסת החיים ולגילומם הספרותי. השקפתו זו מתבטאה גם בסיפוריו. בצורה מרוכזת וקיצונית ניתן למצוא אותה בהתנצלות המחבר שבסיום "דודאים": "לבסוף, האפשר בכלל ללוש סיפור-מעשה מחמרים שכליים לחלוטין, גזיים, רוחניים הוותיקים, הנהגרים באיטר בלי כל כסות העשייה ובלי עסקיות, כנוהג בסיפור המקובל" (עמ' 204). ועוד אומר הוא על העלילה: "עוד נטף חד על סיפור-המעשה שלא בנוהג. ויהא שלא בנוהג! מה? אין סיפור? ובלי עלילה? איני רוצה להכעיס ולאמור: אדרבא, יש! ויהא שאין! וכי יש חס ושלום מחסור בסיפורי מעשיות?"

אין זה מקרה, ש"התנצלות המחבר" ניתנת דווקא בסיום "דודאים". ספר זה הוא נסיונו הקיצוני ביותר של שטיינמן לסלק את רובד העלילה החיצונית (כפי שהוא עצמו מודה). מגמה זו, של המעטת רובד "העלילה החיצונית", מצויה אצלו כבר בסיפורי המוקדמים ביותר, והיא הולכת ומתחזקת במאוחרים יותר, שנכתבו בשנים תר"פ-תרצ"ה. לא נמצאו בין סיפוריו כאלה, שיש בהם מאורעות דראמאטיים ו"עלילות מותחות" בעלות סבכים ונפתולים.

גם ב"זוגות" וב"דודאים" יש הד חזק לדעותיו אלה על העלילה החיצונית. הד זה הוא המספר, שאיננו גיבור, אך הוא מורגש ומודגש לאורך כל הסיפור, לדוגמה: "והנה אומרים הפיקחים ואנשי מעשה: הבה לנו מעשים! ספר לנו עובדות! הצג לפנינו גיבור פועל עלילות! ולמה לנו חיטוטים, פלפולים ותבלין של התפנקות הווה בטלה? הבה עלילות! דהיינו, למשל, האיש נשק את האשה! האיכר חלב פרה! מהפכה סוציאלית! אירון עף ונתפוצץ! כן. עלילות! ואולם אחרת ישקיף השיכור על האיש והאשה והפרה והאירון. אחרת יחזה האיש כל העולם יצא לפניו בחינה וכל ההווה תיגלה לעיניו כמהפכת אלוהים. והלא ניתנה הרשות לאמור: יפלו לו כל אמן נתיב נעלם לפי דרכו: אם למעמקים ואם למרחבים. הכל הוא דרך לעלילה. אף בחיי הנפש יפק כמעטיני הפרה חלב ההווה. אף בחביון הגשמה של הגיבור או הגיבורה יתגעש כל היקום וידעו מוסדות תבל" ("זוגות" א, עמ' 200). או: "אין זה מן המידה למחבר סיפור-חיים להתחזקת אחרי גפשותיו הפועלות עקב בצד אגודל — — — אשר לא הליכות האנוש, אלא קפיצותיו ודילוגיו, יקרו לחיזה המסיח משום כן לרגעים את קשבו ממצעד הגוויות על האדמה מתחת, על מנת לשים אוזן קשבת לקול פסיעות הגשמות בעתות הפגישות הקטטרופליות" ("זוגות" ב, עמ' 83). וכן: "אומרים: הבה לנו סיפור-מעשה; גול לפנינו פרשת חיים; הרצה לנו מחוויות העולם בטבעיות, בנימוסיות, בטקסיות, בחברתיות, במשקיות, בגזעיות — — — תאר נא: יפ"נו, תבנית חוטם, חרטום נעל, אפנת בגד — — — ואולם רוחי לא לממשות, לא לגלויות ולשלטנות. אני לעבר ההוא באדם, לחלק הב' בישותו, לגנוי-גנוי. ואם תרצה לומר: גם לא לכמוס בקרבו לעד ולחלוטין, אלא לזה המופיע כמעט, המתהווה מבלי להתיש עד הממש החי וקיים במזל השמא, הצץ ומלבלב במולדת האולי" ("דודאים", עמ' 5).

המספר רומז, שאין לחפש בעלילות סיפורי דברים דראמאטיים ("אירון עף ונתפוצץ") או סיפורי אהבה שיגרתיים ("האיש נשק את האשה") ואף לא תיאור הווי החיים בצורה ריאליסטית ("האיכר חלב פרה"); עלילתו היא עלילת המעמקים, והדראמה היא זו המתרחשת ב"חביון הגשמה". גם בדוגמה שהובאה לעיל ("זוגות" ב, עמ' 83) הוא מסביר, מדוע אין

הוא ממשיך בתיאור מעשיהם של גיבוריו כפי שהתרחשו במציאות: הוא חותר למציאות אמיתית שהיא, לדעתו, לא המציאות הגשמית, אלא זו הרוחנית. הוא, בתורת מספר, מקשיב ל"קול פסיעות הנשמות". המספר מדגיש ב"זוגות", כי הוא נמנע מפירוט אפיונות שאינו חשוב לעלילה האמיתית של הסיפור. כן הוא נמנע מתיאור המאורע בכלל ומדרך "ההרצאה" ומשתמש בצורת "ההגדה" המסכמת. על הקורא להאמין למספר שכך קרה הדבר והתיאור המפורט כיצד קרה, אינו חשוב. והרי דוגמאות מספר:

"ויותר אין לספר דבר על אפיונה בלתי חשובה זו, המובאת פה לשם אמנות הסיפור, הזקוק, כידוע, לפעמים לפרקי-ביניים, שאינם משמשים אלא מעברות לגופי ההרצאה" ("זוגות" א, עמ' 139).

"אין המחבר יכול לנטות פה בסיפור זה הקו הישר ולהודיע מפורש ושום שכל, כיצד זה התחולל, אבל זה התחולל" — — ("זוגות" א, עמ' 127).

"דלי-גוון הם חיי בית המשפחה בכרך, חיי כל בית-משפחה, ודלי-מאורעות הם. מדי יום לבקרים, או בשעות הצהריים מפיעה האשה ריזן במעון ברגר — — הכל כמסופר אצל סופרי-הזמן, המציגים את האשה כטיפוס, ואת הטיפוס הם עושים חצירה-מטרה לדברי היתול וחיידודין" ("זוגות" א, עמ' 143).

במסתו "תבוסת הסיפור" (עמ' 467–470), מחלק שטיינמן את העולם לתקופות לפי השינויים שחלו באמנות הסיפור: א. העולם העתיק — שבו סיפור העלילה היה אפשרי. לא היו בו הרפתקנים והרפתקאות, אלא גיבורים ומפעלים. ב. תקופת ימי-הביניים — שבה האביר הוא גיבור, אך שוב אינו גיבור אלוהי, אלא אנושי ועל כן מעשיו הם הרפתקאות. ג. העולם המודרני — תקופת הרומאנים של זולא, איבסן, טולסטוי, דוסטויבסקי ואחרים, שיצרו, לדעתו, את העלילה הפנימית. עד כאן דיבורו המופשט של שטיינמן על מגמת-הסיפור המשעבדת את פרטיו. בהמשך מסתו הנ"ל הוא מבהיר, כי לדעתו קיימת רק מגמה אחת. מגמה זו היא, — המהלך של העולם כולו: "מעשה התאחדות של נפרדים, זיווג של שני פרטים". זהו משפט-המפתח להבנת הפילוסופיה של שטיינמן. מימוש של משפט זה עומד במוקד יצירתו הסיפורית. שטיינמן סבור, שעל הסיפור לקבל את כוונתו של העולם והוא מקשר, איפוא, בין העולם המציאותי-הרוחני לבין העולם הבדיוני. הוא אף מרחיק לכת ועובר לחמרי הקונקרטיים של הסיפור.

עלילת הסיפור של העולם העתיק, היא זו של "אדם הראשון שאכל תפוח וסופו שבה על ענשו וגורש מגן-העדן". עלילת ימי הביניים היא זו של האביר הדון-קישוטי, החושב, שהוא גיבור בדומה לגיבור העולם העתיק, אבל כל איש זולתו יודע, שהוא אדם רגיל, ועל כן מעשיו שוב אינם בגדר עלילות גבורה. העלילה של תקופת זולא, איבסן, טולסטוי ודוסטויבסקי היא זו, שבה מסתיים איחוד הגבר והאשה, בחתונה. זו התחנה האחרונה "שאלה ירוצו המאורעות", משום שיש בה איחוד הנפרדים ואחריה אפשר לתאר רק פרטים מיחסי בני הזוג (ותיאורם של הללו הוא, לדעת שטיינמן, חסר ערך). העלילה תימשך רק אם "נכנסים לתוך מישחק שני הכוחות כוח שלישי, או-אז סיפור המעשה מתחיל מחדש". איחוד זה אינו חייב להיות איחוד הארמוני. ייתכן שהכוחות לא יהיו שווים, וכוח אחד מתגבר ו"בולע" את זולתו, ואפשר שהאיחוד יהיה ע"י מותו של אחד האותבים. ולפי דברי שטיינמן, אפילו כשאחד האותבים "חוגג את זיווגו במוות" הרי הוא מאבד "רק את חיו הפרטיים ואילו את החיים הכלליים הוא מאבד, מתוך שבמותו הוא מקדש את האהבה בת הנצחים". אולם אותה עלילה פנימית, שאפשרית היתה בימי טולסטוי ודוסטויבסקי, לא תיתכן בימינו, הואיל ובנפשות של היום "פגו הבטחון במציאות התוך והכיסופים לשלמות ולהתאחדות האנשים הבודדים".

הפסיכולוגיה המודרנית עזרה, לכאורה, ליצור את הסיפור החדש: במקום שני כוחות חיצוניים, העומדים זה מול זה ומנסים להתאחד, העמידה זו "שני כוחות נגדיים בתחומי הרשות האחת" ואפשר לספר על "הקרע שבנפש הפרט, על השניות השזורת בגוף אחד". אך הפסיכולוגיה אינה תחליף לנס ולאמונה בחוקי המדע, משום שאין היא "מביאתנו אל המנוחה. היא מורה לנו על גופים ולא על חופים" (כלומר: היא חסרה "מרכז כובד", מטרה סופית). "אין פסיכולוגיה אחת, אלא מילי מיליונים פסיכולוגיות, ההוויה כולה נהפכת למרחשת רסיסים".

שטיינמן מדגיש, שהאמן חייב להגיע אל הצורה האחת והאמיתית. צורה זו מופשטת היא מעצם טיבה, ומשום כך גם פמלית. יסוד הסמליות שבאמנות מודגש במסתו "המאמין האוהב

והאמן", שבה אומר שטיינמן, כי לסמליות מגיע רק האמן "אשר ויתר על העשיה ומסר את פרטי הענינים לשם העצם הטהור"; "לכל נדנוד של הרגשה יש המון צורות, והאמן חייב למצוא את הצורה האחת והיחידה הקרובה ביותר אל העצם הטהור ועליו להתאבק עם כל הערב-רב של צורות ממזרות מזויפות, כדי לפנות את הדרך אל האחת, היסודית, המלכה". בראשית הפרק הוגדרה מהות העלילה כיסודית, תמציתית וסמלית, המבטאה את רוח הדור. לאחר בחינת מסתו "תבוסת הסיפור", ניתן לומר, כי סיפור העלילה שהתאים, לדעתו, לבטא את רוח דורו, הוא סיפור בעל "עלילה פנימית". אולם יש לחזור ולהדגיש שהעיקרון האחרון של "עלילה פנימית" אינו נתון במישור אחד עם קודמיו. עלילה יסודית, תמציתית וסמלית – זהו עקרון אוניברסאלי ונצחי, המתאים וההכרחי, לדעתו, בכל התקופות, אלא שעלילה זו לובשת בכל דור לבוש אחר, ו"לבוש" העלילה בדורו של שטיינמן היא – העלילה הפנימית או העלילה הפסיכולוגית.

בניתוח עלייתם של סיפורי שטיינמן, נעזרתי, כאמור, בדבריו עצמו על מהות העלילה בסיפור המודרני. חילקתי את העלילה לרבדים עלילתיים אחדים, על פי התוכן שהם יוצרים, לפי זיקותיהם של היסודות שבסיפור לשיטות עיון (הפילוסופי, הפסיכולוגי, המיתי, הקבלי והרומאנטי). חלק מרבדים אלה נזכרים בדברי שטיינמן.

א. העלילה התמציתית האחת, כפי שמכנה אותה שטיינמן, תיקרא להלן "העלילה האידיאלית", והיא נמצאת בתשתית הסיפור; ב. העלילה הפנימית, שתיקרא להלן "העלילה הפסיכולוגית", שהיא, לדעתו, "לבוש" לעלילה האידיאלית, לבוש ההולם את רוח דורו; ג. העלילה המיתית, שהיא, מבחינה כרונולוגית, סיפורו של העולם העתיק; ד. העלילה הקבלית; ה. העלילה הרומאנטית, שהיא סיפורו של עולם ימי-הביניים; ו. "עלילת המאורעות", שתיקרא להלן "העלילה החברתית", והכוונה לאותו רובד עלילתי, המתאר מאורעות הקשורים במציאות של התקופה.

להלן תתואר בקצרה מהותם של הרבדים השונים תוך הרחבת-מה של תיאור רובד העלילה האידיאלית.

ה ע ל ל י ה א י ד י א י ת

ראינו במסותיו של שטיינמן, כי באופן עקרוני הוא קושר את העלילה למציאות, אלא שאין זו המציאות הממשית, כי אם המציאות האידיאלית של זמנו (לפי תפיסתו). עלילת היסוד של הזמן העתיק מתארת, לדעתו, את הפרת ההארמוניה בין האדם לעולם, שכן זוהי הסמליות שבסיפור החטא הקדמון. העלילה האידיאלית מתרחשת בזמן ההיסטורי והיא ממשיכה את עלילת העולם העתיק. סיפור-העלילה האידיאלי מתמצה במשפט אחד: זהו סיפור נסיונו וכשלונו של האדם ההיסטורי לחדש את האחדות בינו לבין העולם, בינו לבין הזולת ובינו לבין עצמו. הרובד האידיאלי של העלילה גורם לסיבתיות עקיבה. מהלך העלילה הוא הברחי, הן מבחינת סיומו והן מבחינת כל שלביו. המתפזת של סיפורי שטיינמן קובעת, שהעלילה תתאר נסיון לחידוש האחדות ונשסיון זה ייכשל. עלילה זו היא התשתית המצויה כמעט בכל סיפורי שטיינמן ואפשר לתארה כך:

שני כוחות עומדים זה מול זה ומנסים להתאחד. כנגד מגמות האיחוד, קיימות מגמות הפיצול. משום כך אין האיחוד מגיע לעתים לידי מימוש, ואפילו הוא מתממש, אינו מחזיק מעמד אלא תקופה קצרה ביותר. מגמות הניגוד גוברות והכוחות מתרחקים זה מזה. בסיפוריו הקצרים ("נשים צרות"; "שקיעה"; "מת וחי"; "אח ואחות"), דגם האיחוד-פיצול הוא, בדרך כלל, פשוט מאוד וכולל שלושה-ארבעה שלבים: (א) המשיכה המביאה להתקרבות בני הזוג; (ב) האיחוד ההארמוני; (ג) הדחייה, הגורמת לבני הזוג לשוב ולהיפרד; (ד) נסיון של איחוד עם בן זוג אחר. הדגם, שתואר לעיל, מצוי ב"נשים צרות":

(א) אסתר ומישה מתאהבים ונישאים; (ב) הנישואים הם שיא ההארמוניה; (ג) אסתר חשה דחייה חריפה כלפי מישה; (ד) השלב הרביעי בסיפור זה, כמו בסיפורים אחרים ("שקיעה"; "אח ואחות"), איננו ודאי, הואיל ואסתר מאשימה את מישה, שהוא חושק בחנה אחותה, אך אין ודאות, שאמנם כך הדבר, וייתכן שזה פרי דמיונה. הדגם של "שקיעה": (א) פסח ורחל מתקרבים זה לזה; (ב) הם מרגישים קרבה גפשית חזקה; (ג) הקשר הרוחני ביניהם מתערער בגלל תשוקותיה הגופניות של רחל; (ד) גם כאן

השלב הרביעי אינו ודאי ותשוקתו של פסח לסוגיה, חברתה של רחל, הוא אולי רק פרי דמיונה של רחל.

הדגם של "אח ואחות": באקספוזיציה, הניתנת במהלך הסיפור, מסתבר, שלגיבורים חוה וצבי, שהתקרבו זה לזה ושרויים עתה בפיסגת אהבתם, היו פעם בני זוג אחרים: חוה היתה אהובתו של ברג וצבי אהב את מינה. במהלך הסיפור מתערערים יחסיהם של חוה וצבי (גם כאן בגלל תאוות גופנית המפריעה לאהבה הרוחנית השלימה וההארמונית) ובסיומו רומזת חוה, שצבי חומד שוב את מינה ואילו צבי רואה את חוה מתהלכת עם ברג.

בעזרת הדגם הנ"ל ניתן לנתח גם עלילות בסיפורים מורכבים יותר כגון, העלילה ב"זוגות". ספר זה הוא בעל ארבעה חלקים עיקריים: פתח דבר, "זוגות" חלק א, "זוגות" חלק ב, הפטורה. לשם תיאור העלילה בחלקים השונים, נתבונן תחילה בעלילת האיחוד והפירוד מנקודת הראות של הגיבורה הראשית, רחל, בלבד.

1) פתח דבר מתאר את הגיבורה רחל, מהתבגרותה ועד לנישואיה לברגר. ומצויים בו שני "איחודים": תשוקתה הנסתר של רחל להתאחד עם סאשה בן הכומר (שהוא איחוד שבדמיון); האיחוד עם ברגר הממומש בנישואין.

2) חלק א של "זוגות" מתאר את ההתפוררות ההדרגתית של הנישואין, עם כניסת "הכות השלישי" – הדייר כהנא. חלק זה מסיים את כשלון שלב האיחוד הראשון, ופותח פתח לשלב הבא.

3) חלק ב של "זוגות" מתאר את נסיון האיחוד של רחל עם כהנא והאכזבה ממנו והנסיון לאיחוד ממשי פיזי עם סאשה והאכזבה ממנו.

4) הפטורה מתארת את נסיון האיחוד המחודש עם הבעל ברגר והאכזבה ממנו עד למותה של רחל. העלילה נעשית מורכבת יותר אם מתבוננים גם בברגר, המתאחד חליפות עם רחל אשתו ועם מיצי פילגשו. איחוד נוסף הוא איחודם של מיצי וכהנא.

תיאור העלילה האידאית שלעיל, הוא תיאור כרונולוגי של האיחודים הממשיים המתרחשים בהווה הסיפורי של היצירה. נוסף לכך מצוי גם האיחוד שבדמיון, היינו, איחודה של רחל עם סאשה וכן פגישותיהם של כהנא ומיצי וברגר ומיצי, שאירעו לפני תחילת הסיפור והם ניתנים כאקספוזיציה במהלך העלילה.

הדגם של העלילה האידאית הוא דגם מעגלי. וזאת משום שעלילת הסיפור אצל שטיינמן מתארת את הנסיון והכשלון האין-סופי של הזמן ההיסטורי, המנסה לחזור לאחורה האבודה. נתרכז פה בשני אמצעים עיקריים ליצירת הדגם המעגלי: (א) החזרה על הדגם העלילתי של איחוד-פירוד. (ב) המסגרת שבתוכה מציב שטיינמן את הסיפור.

(א) החזרה על דגם העלילה של איחוד-פירוד

סיפור-חייה של רחל יכול היה להסתיים לאחר שהיא נואשת מאיחוד אמיתי ושלם עם ברגר, כהנא וסאשה. אולם נסיון-ההתאבדות הראשון נכשל, ולאחר התלמדה היא חוזרת ומנסה לחדש את הקשר הנפשי בינה לבין ברגר. נסיון מחודש זה נכשל אף הוא וחלק ב' של הספר מסתיים בתיאור הבא: "משיצא ברגר למטבח, נשקה רחל את כהנא במצחו, בוקנו ובשפתותיו, כמו בעבר הקרוב-רחוק" ("זוגות" ב, עמ' 240). המלים "כמו בעבר הקרוב-רחוק" מצביעות על האנאלוגיה שבין שני שלבי העלילה. הדגם היסודי חוזר על עצמו, ודגם יסודי זה מרמז גם על כך, שהוא יחזור בעתיד עוד ועוד. ואמנם ב"הפטורה", נואשת רחל בשנית גם מכהנא ומוצאת את מותה. אילו הוסיפה לחיות, היתה סיפור חייה נע, בוודאי, בין נסיונות למציאת איחוד שלם לבין אכזבות מחמת כשלון. כן הדבר גם לגבי סיפור חייו של ברגר, שהכיר את מיצי והתקשר אליה עוד לפני התקשרותו עם רחל, נפרד ממנה, ובמהלך העלילה הוא חוזר ומתקשר אליה, נפרד ומתקשר. שלוש פעמים חוזר אצל שטיינמן דגם העלילה – איחוד-פירוד ביחס למיצי: 1) איחוד-פירוד הניתן כאקספוזיציה; 2) איחוד-פירוד הניתן במהלך העלילה; 3) איחוד-פירוד הניתן ב"הפטורה".

(ב) המסגרת שבתוכה מציב שטיינמן את סיפוריו

כבר ברומאן "אסתר חיות" מצויה כעין מסגרת, שבתוכה משובץ סיפור חייה של אסתר. הסיפור פותח במשפט: "מעשה ישן נושן". משפט זה מוציא את עלילת הסיפור מחד-פעמיותה, וקובע אותה בשרשרת העלילות שהיו הווות ותהיינה, כל עוד יימשך העידן ההיסטורי. קורות

חייה הפרטיים של אסתר חיות הן רק הדגמה נוספת של הסיפור העתיק החוזר ונשנה. גם הקטע בסיום "זוגות" הפותח במלים "אמר המחבר: בסוף דבר הבה ואענה אף אני את חלקי המעט" – נועד לאותה מטרה: אם הדגם העלילתי היסודי החוזר בסיפור האחד, תכליתו להראות, שמעגל חייו של הגיבור יחזור על עצמו עד שיסתיים במותו, הרי "סוף דבר" בא להראות, שגם המוות הוא סיום רק לגיבורה "הפרטית" רחל, אך עלילת הסיפור "זוגות" תחזור. רחל היא רק חוליה בשרשרת הגיבורים והגיבורות הטראגיים, אשר חייהם מורכבים מנסיון ומכשלון, ורק לאחר שתסתיים השרשרת (בסיומו של הזמן ההיסטורי), תבוא הגאולה.

"ובכן, הבה נקווה, כי כל כיסופיה וגעגועיה ולבטיה של רחל, כגון כל כיסופיה וגעגועיה ולבטיה של כל הנפשות הנעלות והתרומיות העוברות בזה העולם, לאיזה כיסא־הכבוד, ושם הם עומדים ופניהם כלפי העתיד, על מנת להצמיח את האדם הבא בצביונו החדש, בתכלית ובבריאה הצרופה מאוד" – – – ("זוגות" ב, עמ' 250).

העלילה ב"זוגות" היא מורכבת, נוצרת משילוב דגמים יסודיים פשוטים החוזרים על עצמם, ובסיפור "זוגות", כמו בכל סיפורי שטיינמן, יש ואריאציות שונות החוזרות על אותו סיפור־עלילה. קיצורו של דבר, העלילה האידיאלית ב"זוגות" היא מצד המיבנה, עלילת איחוד ופירוד הבנויה מעגלים ומצד רוחה – היא פסימית לגבי ההווה, אך נוטה להאמין בגאולה שלאחר המוות, או בעידן שלעתיד לבוא.

העלילה האידיאלית ב"מת וחי" וב"שקיעה"

על פי מסותיו של שטיינמן אפשר היה לצפות, שיימצא דגם נוסף לעלילת היסוד, שכן לדעתו ייתכן איחוד האוהבים בזמן ההיסטורי רק אם אחד האוהבים או שניהם ימותו (ראה: "תבוסת הסיפור", עמ' 471). גישה זו יכלה, באופן תיאורטי, ליצור עלילה אידיאלית שניתן לתארה כך: גבר ואשה, המתקרבים זה לזה, ומגיעים לידי איחודם השלם וההארמוני במותם או במות אחד מהם. השוני בין דגם זה לקודמו הוא בכך, שבדגם הסיפורי האחרון אהבתם של הגבר והאשה מוצאת את פתרונה בעולם הלא־ארצי ורק בכך, שאיחוד זה הוא סופי ואחריו לא יבוא עוד פירוד. דגם זה לא נמצא בשלמותו, אבל יש שני סיפורים שהרובד האידיאלי בונה בהם את עיקר העלילה והם מתקרבים לדגם זה. סיפורים אלה הם "מת וחי" ו"שקיעה".

"מת וחי". – בתחילתה של העלילה, מתגלה הדגם היסודי שתואר לעיל: אביבית, החושבת, כי אהובה היניק מת, "מתאחרת" עם זכרו. שום חציצה אינה עומדת ביניהם והם נעשים גוף אחד: "היא תפרה לו כתונת פסים והשכיבתו על ידה. הוא כבר היה רק תינוק, יוצא ירכה ויונק שדיה, תמיד בחיקה; במיטתה גוף בגוף. עכשיו כבר היה מוצל מן החולין" – – – (עמ' 22).

האהבה שלאחר המוות היא טהורה ושלמה ונמנעים ממנה הקנאה והשינויים המלווים את החי. ולכן, כשחזר היניק, היה ברור, שנסיון האיחוד המחודש לא יצלח, כי יעמוד ביניהם כל מה שהפרידם לפני "מותו": החשד, הקנאה והקטנוניות ודמותו האידיאלית של היניק המת תתנפץ. גם האיחוד בין אביבית לבין "הגבר הברין" לא ייתכן, משום שאיחוד בין הגיבורה, השואפת לאהבה נאצלת, לבין הגבר הארצי, החי חיי גוף וחי שעה, נידון, לפי מהלך העלילה האידיאלית, לכשלון. הדגם של "איחוד במוות" משתנה, איפוא, ונהפך לדגם של "איחוד־פירוד".

"שקיעה". – בסיפור זה בוחר שטיינמן פרק זמן קריטי: התקופה הקצרה שלפני המוות. בכך מחדד הוא את השאלה: מה קורה לזוג הנאהבים כשהם עומדים למות: האם ברגעים אלה של מעבר בין העולם הזה לעולם הבא, ייתכן איחוד גמור ביניהם או שמא לא? זהו הגרעין שסביבו נבנית העלילה האידיאלית. השינויים הפיזיים, העוברים על הגיבורים במשך הזמן, משמשים יסוד־מניע לעלילה. הסיפור מחולק לפרקים קצרים, כשכל פרק מהווה שלב ביחסי פסח־רחל.

פרק א' מהווה אקספוזיציה לסיפור. פסח שליט מגיע לאודיסה לאחר ששהה שלוש שנים בעיר ו'. הסיבה לעזיבתו את אודיסה ולשיבתו אליה, קשורה ברחל. הוא אהב אותה אהבה נסתרת, אך היא פגעה בו כשסירבה לטייל עמו ואז נסע. עתה חזר כדי לראותה. בפרק זה מתברר, כי מעולם לא גילה פסח לרחל את יחסו האמיתי אליה ואף הוא אינו יודע מה יחסה האמיתי של רחל אליו.

פרק ב'. התקשרותם המחודשת של פסח ורחל. תחילה הם מקניטים זה את זה כמו בעבר,

ופגישה זו עומדת להסתיים כמו פגישתם הקודמת – בפרידה; עד שפסח מבחין שפניה של רחל רעים. זוהי תחילתו של המיפנה, אך עדיין המחיצה ביניהם לא הוסרה והם ממשיכים בקנטור הדדי. פסח עומד שוב להיפרד מרחל, אלא שהפעם מבחינה רחל במצב-בריאותו הגרוע של פסח ועוברת זו מתחילה לקרבה.

פרק ג' מקדם את המיפנה שביחסיהם. הוא כולל תערובת של התגלות והתנכרות, התקרבות והתרחקות.

פרק ד' מהווה את שיא הסיפור. פסח ורחל מגלים זה לזה, שהם חולים במחלה אנושה ונמצאים על סף המוות: "הם חייכו על צערם המזהיר והמשותף, על הראיון שהזמין להם הגורל, ועל שסופם להסתלק מכאן בקרוב – – הידיים היו לוחצות זו את זו, הנשמות, שכבר התערטלו מקליפתן הגופנית העומדת להתפורר, היו מגששות זו את זו בלא חציצה" (עמ' 44).

פרק ה' הוא המשך השיא ותחילת הירידה. לאחר וירוי האהבה, מתחילים החשד והקנאה: פסח מקנא את רחל לפראנק ידידה, ורחל מקנאה את פסח לסוגיה.

פרק ו'. היחסים הרוחניים הנעלים שבין בני הזוג מוסיפים להתערער. רחל מתחילה לגלות את רצונה הכמוס לחיות חיים שיגרתיים, חיי נישואים מאושרים: "אלמלא... גלה גא... אילו לא כך... אילו לא היינו באים לידי כך... אלמלא היתה עוד הורדיות בפרצוף... אתה היית... היית... כאחרים... עם טבעת? הן?" (עמ' 50). כך מתחילה הנסיגה מחיים רוחניים לחיים ארציים. רחל ופסח אורגים בדמיונם מסכת חיים של אהבה ארצית: "שיחה, שיחה, אהובי, על כל... אותם הדברים... שאבדו מאתנו... שיחה גא. על חדות-אושר ועל נווה-חום, בית-חומר קטן, מוגן מרוח, אנחנו לבדנו. ירח שפוך אור" (עמ' 52).

פרק ז'. מהווה על אהבת תום ארצית ופשוטה, עוברת רחל לרצון להשיג במציאות אושר זה. אצל שניהם חוורים ומתעוררים היצרים (בעיקר מודגש הדבר ביחס לרחל). רחל מפסקת אם אמנם אהבתה הרוחנית גורמת לה אושר והיא מקנאה בסוגיה, שאותה, לפי דעתה, חומד פסח כאשר בשר ודם. לשיא ירידתה היא מגיעה, שעה שהיא מתחננת לפני פסח שיחבק אותה בזרועות בשר וכשפסח מסרב להוריד את אהבתם למדרגה כזאת, הם נפרדים כשהחשד וחוסר ההבנה ביניהם גדול מאשר בפגישתם הראשונה: "ברח לך, שקרן... כמוך ככל הגברים... חשקת בסוגיה!" (עמ' 55).

הרובד האידיאלי של סיפור זה מדגיש את עומק הטראגדיה האנושית: אפילו על סף המוות, כאשר נדמה כי הנאהבים הצליחו להתגבר על המכשולים שמעמיד לפניהם היסוד הגופני-ארצי שבהם, אין האיחוד האמיתי מצליח אלא לזמן קצר בלבד. גם על סף המוות אין האדם משתחרר לחלוטין ממגבלותיו הארציות.

העלילה ב"שקיעה" אינה מנומקת די הצורך ברובד העלילה החיצוני, דמוי המציאות, שכן רחל מקנאה את פסח לסוגיה עוד בטרם ראה הלה את סוגיה, ו"בגידתו" של פסח מתרחשת בלי כל סיבה נראית לעין. אעפ"כ משמשת הבגידה הדמיונית בעלילה האידיאית עילה מספקת למנוע יחסי תום ואמון בין רחל לפסח.

העלילה הפסיכולוגית

בעלילה הפסיכולוגית נחשפות גפשות הגיבורים (בעיקר הגיבורות) עד תומן, בעיקר באמצעות המספר. העלילה הפסיכולוגית נסמכת הרבה על תורתו של פרויד. בסיפור "זוגות", למשל, יוצר רובד העלילה הפסיכולוגית (בין השאר) אנאלוגיה בין הגיבורה הראשית רחל, לבין הגיבורות האחרות – מיצי ושפרה – כאשר רחל מייצגת את "האני העליון", שפרה, המשרתת – את "האני" ואילו מיצי, ידידתה וצרתה של רחל – את ה"תת-מודע". עלילת רחל-שפרה-מיצי יסודה, איפוא, בחלוקת "האני", ושפרה ומיצי מייצגות את המדורים השונים בנפש רחל. היסוד לראיית שפרה ומיצי כדמויות-צל לדמותה של רחל, הוא גורלן המשותף וההשוואה שעושה רחל בינה לבינה. לדוגמה: ענין האונס. שפרה המשרתת מספרת לגב' רייז, כי בחור אלמוני אנס אותה במרתף-בית אחד, וכי היא ביצעה הפלה ("זוגות" חלק א, עמ' 137). גם ברגר אנס את מיצי בשעה שזו אהבה אותו אהבה עזה וכנה ("זוגות" חלק ב, עמ' 60–61). ואילו רחל רואה עצמה כאילו נאנסה ובעלה הוא שודד בתוליה. כאשר היא בהריון, היא רוצה להפיל את ולדה ואינה מקיימת רצון זה. בדמיונה ובחלומותיה היא רוצחת את התינוק, ולבסוף הוא אמנם מת.

רחל עורכת הקבלה בינה ובין שפרה. "האם לא ביער התנפל עליה, כעל שפרה, אנסה וחללה?" (חלק ב, עמ' 6). שפרה טוענת, כי הבחור אנס אותה, ואילו השכנה, הגב' רייז, חושבת כי שפרה נתפתתה למאהבה. שאלה זו מעסיקה את רחל: "היא נאנסה או נתפתתה?" "ומה זה נוגע לי? למה אני כה מרבה להרהר בזה? לפי שזה נוגע לי. נוגע ונוגע" (חלק ב, עמ' 142-143). וממש לפני מותה של רחל "הכירה שפרה, כי הגברת שואלת ממנה פשר איזה מאורע בלתי ברור לה — — — שפרה פעם בשפרה... בשם גבר בליעל אחד — — — (חלק ב, עמ' 245).

שאלת האונס או הפיתוי מעסיקה את רחל משום שזוהי שאלתה שלה: האם ברגר אנס אותה, האם הוא אשם בחילולה או שנתפתתה לו והיא האשמה בטומאתה. רחל אף מרגישה ב"ערבוב התחומים" שבינה לבין מיצי ושפרה: "ומי אמר כי את הנך רחל? ואולי את הנך מיצי! ושמה את עצולה כשפרה" (חלק ב, עמ' 71).

על רחל נאמר שגדלה לבדה. היא בת יחידה המתנכרת להוריה, ורואה עצמה שייכת לעצמה בלבד. הרגשות אלה נתממשו במציאות בגורלה של שפרה. הבדידות אינה פרי הרגשה בלבד: "היא היתה יתומה מנערותה. גדלה לבדה. נראתה כאילו היתה עמוסה על שכם עצמה כל המעמסה" (חלק א, עמ' 136). רחל מביעה משאלה: "מי יתנני אמיצה להיות רחל-לא-יפה, רק רחל הרה ויולדת!" (ב, עמ' 211). שפרה העוזרת, אמנם מגשימה צד אחד שברחל. היא המכוערת, מבטאה את הצד הקיומי-ארצי שברחל, היא החלק הנכנע לגבר, הפשוט, המובן וחסר הרמיון.

דמות שפרה וזה בשלב מסוים לדמותה של רחל, כאשר לאחר הלידה, היתה רחל דומה בעיני ברגר "לאם בהמית, שכולה מרוכזת בסיפוק צרכי התינוק" (א, עמ' 96). כדי להקל על רחל, שכר אז ברגר את שפרה וכאילו "הועמס" צד זה שבאישיותה של רחל על שפרה, והיא יכולה לחזור ולהיות רחל ההווה והחולמת. לאחר שפסקה אהבתה לבעלה, רואה רחל את עצמה כ"רחל רובצת לא מלכה, לא נאהבת, כי אם שפחה; כר-מנוחות לבעל" — — — (א, עמ' 83). דימוי זה מתממש בדמותה של שפרה: היא באמת שפחה ונראית בעיני רחל באותו אור שבו תיארה את עצמה: "רחל הרובצת"; "כר מנוחות לבעל" — מקביל לתיאור שפרה כ"כבשה מסורבלת", אשר העלתה בזכרונה של רחל "פיסת-נוף מהילדות: כר למרעה, כר לצאן ולבקר, כר למשכב לילה". רחל מקבלת עליה, כלפי חוץ, את דין גורלה כאשה, שכל עולמה מתרכז בעבודת-הבית. שפרה מקבלת גורל זה גם כלפי פנים ועושה את עבודתה מתוך זמר. שפרה מעריצה את גברתה רחל; היא היסוד החיוני התומך ברחל ומעודד אותה. היא מפגינה את אהבתה אליה ומעודדת את רחל בזמן מחלתה הקשה ("הזרימה את חיותה אל תוך ישות גברתה האהובה עליה"; ב, עמ' 225), בהפנותה אותה אל הטוב שבמציאות. היא מתחזקת בה את רצון החיים: "רב תודות לך שפרה, שהצלת את חיי — רטנה החולה — הנני רוצה עכשיו לחיות!" (ב, עמ' 229).

לעומתה מבטאה מיצי את הצד הנסתר שברחל, שאף הוא פורץ לעתים לתחומי המציאות, והוא הצד המרדני שבה. מיצי אומרת בגלוי את אשר רחל חושבת בסתר ובאופן מעורפל. יתר על כן, היא מבצעת מה שחושבת רחל אך אינה מעזה לבצע. מיצי ניחנה בראייה פלאית, חודרת ומעמיקה, והיא "דולה" את הרהוריה הכמוסים ביותר של רחל: "הגחליות הנגדיות השחירו והחדירו למעמקי המזימה. לרחל נדמה: כקרני רנטגן הן תיכנו כל הטמירין" (א, עמ' 150).

חלומה של רחל (א, עמ' 141-142), מגלה לה את הנפשות השונות המתרוצצות בקרבה (המתגלות במיצי ובשפרה). לאחר שנפגשה עם שפרה וטרם הכירה את מיצי, היא חולמת על שתייהן. בתקופה זו, כשגובר רצונה "להשתחרר מכלא הנישואים", חוזרות ומטרידות אותה מחשבות על מות בעלה ובנה, כדי שתשוב ותהיה בתולה טהורה, כקודם. פיצול אישיותה מתבטא בחלום בכך, שהיא רואה שתי רחל: "רחל הבוכה" ו"רחל הצוחקת". זו הבוכה, המבכה על החולין שהשתלטו על חייה, פונה לישות המרדנית, רחל הצוחקת, ושואלת: "מדוע את מתגוללת על קופה של אשפה?" ורחל מסירה את האשמה מעליה: היא זכה כשהיתה, מישוהו אחר נתלכלך. זו שנתלכלכה הרי היא שפרה, שתפקידה לעסוק באשפה ("אני נתלכלכתי בצואה? זו היא שפרה"). ברגר מופיע בחלומה מחיך, וחיוך זה מסמל שמחה-לאיד. ורחל שואלת: "הקדרה נתנפצה ואתה עומד ומחייך?" הסמל הקבלי של גיפוף הכלים משמש

בחלומה של רחל אמצעי להבעת ההרגשה שהתום והטהרה שלה נסדקו בגלל נישואיה. ברגר מסביר את חיובו כשמהח לאידה של שפרה: "אני מחייך, לפי שנתפתה ונאנסה". הוא אינו אומר במפורש מי היא זו שנתפתה ודברים אלה קשורים להרגשה המלווה את רחל תקופה ארוכה, כי בנישואיה עם ברגר יש משום התפתות ואונס. שפרה מקבלת את גורלה בהכנעה בחלום "חד, תרי, תלת" ממש כפי שהיתה נוהגת למנות כביסה (א, עמ' 138), אבל חלק אחר מהווייתה של רחל מתקומם נגד הכנעה זו. חלק זה מופיע כאשה הסוטר לברגר על פרצופו כנקמה על האונס: "הרי לך, חד תרי תלת! מקפצת אשה וסוטר לברגר שלוש פעמים על פרצופו". פני האשה הזאת מופרות לרחל "אך שמה נשתכח ממנה". שפרה טוענת שהיא היא זו שהרביצה לברגר, אך רחל אומרת: "לא, לא את הרביצת בו – כי אם זו... זו... זו...". לאחר שרחל נפגשת עם מיצי, היא חולמת שנית ובחלומה החדש היא פותרת את החלום הקודם: "והיד הסטרנית – זו, שכבר הופיעה פעם בחלומה – היתה, כפי שהוברר לה עכשיו, של האשה השחררה – – –" (חלק א, עמ' 154). "האשה הסטרנית" – היא מיצי.

בסיפור "דודאים" נוצרת ברובד הפסיכולוגי עלילה משולשת: עלילת-מסגרת, שבה הגיבור המצוי בתחילת הסיפור בראשית מחלתו (מחלת הסכיזופרניה, כפי שניתן להבין מהסיפור), הולך ומידרדר ונעשה חולה יותר, והעלילה הפסיכולוגית החיצונית, מתארת את התפתחות המחלה, בעיקר באמצעות היות הגיבור ובאמצעות הלשון שהוא מביע את הזיותיו. בתוך עלילת-מסגרת זו מתרחשות שתי עלילות-מישנה: (א) זו של יחסי הגבר ושתי הנשים; (ב) עלילת היחסים בין שתי הנשים. עלילות אלה הן פרי דמיונו החולני של הגיבור ואין להן כל אחיזה במציאות, שהרי קשה לדעת אם בכלל היתה "אשה שחורה" בנוסף ל"אשה הבהירה" – אשתו של הגיבור. "האשה השחורה" נזכרת לאחר שפגה האהבה הטהורה והשלמה בין הגיבור לאשה הבהירה ולאחר שניסה לבנות את היחסים עם הבהירה על עקרון העקרונות ושנאת החיים. האשה מגלה את הסוד ל"אשה האחרת", וכך מצטרפת זו לסיפור (עמ' 22). יסודה של האשה הזאת הוא סודו של הגיבור, סוד השנאה והחידלון. "הסוד" לבש, כביכול, בשר ודם – צורת אשה. "שיערת: הסוד יחמר אחרינו ויחברנו לאחדים. ומאז היינו תמיד בצוות השלישייה: היא ואני וזו האחרת; היא ואני וסוד המוקע!" (ע' 22). והגיבור תוהה: "מדוע השתיים הן כאחת? מדוע השתיים הן אחת? מדוע השתיים הוות ואינן הוות בבת אחת?"

העלילה המיתית

לפי סיפורי שטיינמן (בעיקר "זוגות", "דודאים" ו"סודות"), מסתבר כי "גן העדן" של התקופה המיתית מתפרש אצלו כתקופה היחידה, שבה נתקיימה האחדות: אדם-עולם-אלוהים. ואחדות זו תתחדש באחרית הימים בזמן האַסְכַּאטולוגי. המיתוס העיקרי המצוי בסיפורים אלה הוא מיתוס האנדרוגינוס, שנמצא, כידוע, ב"המשתה" של אפלטון. אריסטופאנס מספר, כי לפניו היה מין שלישי בנוסף לזכר ולנקבה – והוא האנדרוגינוס. מין זה ניסה לעלות השמימה ולהוריד את אלוהים ונענש ע"י זיאוס שניסר אותו לשניים (מיתוס זה מצוי גם בבראשית רבה, פרשה ח'). הרי דוגמאות לעיצובו של מיתוס זה בסיפורים:

"והה, על שום מה לא נולד בר-גש זוגי? מדוע לא הופענו לעולם תאומים? שיהא לכל בר-גש בן לווייה משלו. שיהא כל אדם יכול לדבר עם עצמו, להסתכל בעיני עצמו, לנשק את מצחו בשפתיו, לשכב עם עצמו; שיהא הכל כמו שהיה לפני דוריי-דורות, טרם שהזכר והנקבה נהפכו לשתי משפחות, החתול והעכבר?" ("זוגות" ב, עמ' 107).

"האם לא תאות לנו האהבה בחד-מין מקדמת הימים? האין היא שבה אלינו כבת-קול מתקופה רחוקה, בה נעלסו בני חד-מין זה עם זה באהבים? האין בשורה לנו בפיה, כי בערפלי הבאות עתיד המין לשוב אל חיק עצמו ככד אל מבועו?" ("זוגות" ב, עמ' 77).

"— — — אנו חיינו את הרגעים המופלאים והשטניים האלה, שבהם בר-גש בולש את עצמו וצמד הזכר והנקבה משתקף לעיניו מאוחד בצורת בראשית, בדמות אחת בתאום הקדמאי לפני הנפילה האנושית" ("דודאים", עמ' 173).

הנסיון לממש את מיתוס-הראשית בזמן ההיסטורי (שבו מתרחש סיפורם של גיבורי שטיינמן) נוצר מנסיון הגיבור להחזיר לעצמו את האחדות האבודה של התקופה המיתית או להביא את האחדות העתידה של העידן האַסְכַּאטולוגי. עלילת-הסיפור חוזרת על העלילה

המיתית: האדם מנסה לחזור ולהיות אנדרוגינוס והקשר של קוֹ-עלילה זה למיתוס, מודגש על-ידי קישור הגיבורים לגיבורים מיתיים (כגון: אדם וחווה, המשיח והבתולה הקדושה, או כלת המשיח, הלילית ועוד) ולפעילותם של גיבורים אלה.

העלילה הקבלית

רובד העלילה הקבלית מצוי בסיפורים "אסתר חיות" ו"זוגות". העלילה הקבלית נוצרת על-ידי קישור הגיבורים האנושיים למהויות על-אנושיות. זו עלילה המורכבת מניגודים ופאראדוקסים. הפאראדוקס המרכזי הוא, שכל דמות היא דו־ערכית; היא נציג של צד הטהרה ושל צד הטומאה כאחד. אף-על-פי-כן אפשר בדרך כלל לקבוע, לפי סימני היכר בולטים, מהו הצד הדומיננטי שבכל גיבור.

הניגוד שבנפש הגיבור יוצר את "העלילה הפנימית" המתרחשת בנפשו, שעה שפעם גובר בו צד הטומאה ופעם צד הטהרה. אך כיוון שבכל גיבור יש צד דומיננטי, הרי הגיבור השטני הוא ניגודו של הגיבור האלוהי, וכך נוצרת עלילת פגישות בין הגיבורים, שהכוח המניע אותה הוא – המתח בין משיכה ובין דחייה. אביא רק דוגמה אחת לקישורה של דמות בסיפור ליסודות הקבליים: מיצי ("זוגות") היא הדמות הנשית המסמלת את כוחות הטומאה. במראָה היא שחורה: גופה, פניה, עיניה, שיערה ואף לבושה. כך גם קולה, צחוקה וחיוכה, הנצבעים בשחור. היא חזקה וחסונה, גברית במראָה ובהתנהגותה. והיא מתוארת כאשה השוכבת עם גברים רבים והיא עקרה. היא מפחידה. החשוב מכל הוא, שהיא מקושרת עם הלילית ועם כוחות "סיטרא אחרא". דוגמאות: "קולה טיפסף מיץ שחור אף שיערה השחיר מאוד" (חלק א, עמ' 127); "שיניה האמיצות כברגי המכונה הצחירו מבעד לשפתיה המפושקות כמלחעות הפראים על בדי ראי־נוע" (חלק א, עמ' 128).

לפי ספר הזוהר, מתגוררת הלילית בכרכי הים ואין זה מקרה, איפוא, כי ב"זוגות" נזכר שרחל וברגר מתגוררים בכרך על שפת הים. זהו "מקום מועד" לפגישה עם מיצי – הלילית. יתר על כן, מיצי מתגוררת במקומות בעלי שמות סמליים: "ברחוב הים", במלון "העוף השחור". כשם שמסופר, שלילית הזדווגה עם אדם הראשון לפני בריאת חווה, וכשנבראה זו – ברחה ומאז היא מתנכלת בתינוקות להמיתם, כך מסופר גם ב"זוגות", כי מיצי נפגשה עם ברגר עוד לפני שפגש ברחל (חלק ב, עמ' 60–61). מיצי אהבה את ברגר, אך הוא רק חשק בה, ולאחר שאנס אותה, גמלה בלבה השנאה. מיצי מופיעה בעלילה הקבלית בבחינת הלילית ההורגת תינוקות (חלק ב, עמ' 180). היא מופיעה בבית ברגר בדיוק בשעה שתינוקם של רחל וברגר גוסס. היא מתעופפת כמכשפה, עיניה נוטפות זפת שחורה וגם הזמן שבו היא מגיעה "כמעט קרוב לחצות הלילה", הוא זמן פעולתם של הרוחות הדמוניים. התינוק מת שעה שהוא נשאר לבדו עם מיצי. היא אף מופיעה כאשה המפתה לדבר עבירה והיא מקושרת עם הנחש (א, עמ' 124, 125 ועוד).

ברגר מתאר באוזני רחל את פגישתו עם מיצי, כפגישה עם כוחות הסיטרא־אחרא: "אף קליפת־נוגה תתעה לעתים את הגבר בשחר חייו, בצאתו בדרכו אל בת־זוגו האחת היחידה" (ב, עמ' 235). וכידוע, קליפת הנוגה, היא אחת מארבע קליפות המקיפות את הקדושה.

לפי הזוהר, יש בסיטרא־אחרא גם צד של חיוב. הסיטרא־אחרא הוא בבחינת יצר הרע, הוא סמל ההרס והמוות, אך הוא גם פועל בהנהגת העולם כבית־דין עליון ומגלה את מידת הדין. הוא בתפקיד של שופט צדק, כלומר, הוא מגביל את שפע החסד הבלתי־מוגבל וקובע שכוֹר ועונש בהתאם לדרישות הצדק והישר, תוך מיצוי הדין. מיצי מכונה בסיפור גם "מטרונתא". בספר הזוהר הסמל השגור ביותר לציון תפקיד השכינה בהנהגת העולם, הוא סמל המלכה או המטרונתא. זהו שמה של מיצי בקרב "גדוד הנשים המואסות", גדוד, שתפקידו לחנך דור של נשים עצמאיות, שימרדו בשלטונו העריץ של הגבר. מיצי – שהיא סמל יסודות הטומאה, משתמשת איפוא בשמה של "מלכות", שעה שהיא ממלאת את התפקיד החיובי של הסיטרא־אחרא: תפקיד של שופט־צדק. אולם גם כאן אין החיוב שלם משום ש"גדוד הנשים המואסות", הוא החזון הטהור בהיטמאו ומיצי בתפקיד המשיחה היא משיחת שקר. רחל חלמה על מרד בבעלה, כדי ליצור סוג אדם שלם יותר וחסר־מין והנה מתגלה לה, כי "גדוד הנשים המואסות", הן גדוד נשים גסות ופרוצות והטקס שלהן, שבו היא משתתפת, אינו נראה כחזון אלוהי, אלא כחזון־אימים שטני ("זוגות" ב, עמ' 128). מיצי ממלאת את יעודה הקבלי כמשיחת השקר בנפצה את הקדירה ("היד הנגידה השליכה בשאט נפש

את הקדירה, שהתנפצה לרסיסים – ככה ינופץ שלטון האדון!". דימוי קבלי זה, יסודו, כידוע, בתורת האר".

העלילה הרומאנטית

המושג רומאנטי, לפי שנלמד מסיפורי שטיינמן, משמעו התרחקות מהמציאות לאווירה של חלומות והזיות, געגועים על עולם התפארת שאבד, שהוא זהה בעיניו עם ימי-הביניים. מושג זה קשור בסיפוריו לשתי סכימות של זמן: א) הרומאנטיקה היא חלק מהזמן ההיסטורי ונמצאת ב"עבר" שאינו מוגדר בבירור, והוא מוצג כניגוד לעולם המודרני. כתוצאה מקישור הרומאנטיקה לסכימת זמן זו, נוצרת עלילת הגיבור או הגיבורה (רחל ב"זוגות"; אסתר ב"אסתר חיות" ופסח שליט ב"שקיעה"), המנסה להחזיר את הגלגל אחורנית ולחיות בתקופה המודרנית את תקופת הרומאנטיקה. ב) הרומאנטיקה בסכימת הזמן של הפרט, היא התקופה הקצרה של אהבה והחזיון שלפני הנישואין. שילוב הרומאנטי בסכימת הזמן של חיי הפרט, יוצר את עלילת הגיבורות (אסתר ב"אסתר חיות" ורחל ב"זוגות"), המנסות להימלט מגזירת ההיגיון לחולין של חיי הנישואין, לאחר אהבה רומאנטית קצרה ולשמור על גחלת הרומאנטיקה באמצעות המאהב.

העלילה החברתית

מגמתו של שטיינמן בהמעטת רובד העלילה החברתית החיצונית, ניכרת כבר בסיפוריו המוקדמים ביותר. ניתן לסכם את דעתו על עלילה זו בשני קטעים קצרים מתוך מסתו "אמנות הסיפור": "אמנות, פירושה שלמות, אחדות, הארמוניה, פריצת גשרי המציאות הגולמית ואף בריחה מהן אל תוך שברירי חביון החלום". ועוד: "העובדות הן אותו חומר גלמי, שמביאים לתוך כור ההיתוך על מנת להוציאו משם שונה מכפי התרחשותו. הן נטחנות עד דק מן הדק ואין לשייר מהן אלא משהו תמציתי ונאצל בדומה לאותו שייר עובדתי המשתמר אף בחלום".

כדי לעמוד על מגמה זו נתבונן, לדוגמה, בעלילה החברתית של הרומאן "אסתר חיות". לכאורה, רובד העלילה החברתית נראה עשיר יותר מאשר בסיפורי שטיינמן האחרים. במרכזה עומדת אסתר חיות, האשה המודרנית, הנאבקת במעמדה הנחות בקרב משפחתה, אשה המתנגדת לקיפוחה מצד הגבר ושואפת לאהבה כנה וליחסי כבוד בין המינים. ולא עוד, אלא שבסיפור זה הגיבורים מעוגנים בזמן ובמקום ברורים: הם גרים באודיסה, מתהלכים ברחובותיה, נכנסים לבתי-הקפה, סובבים בסימטאות העניים והזונות; הגיבורים נקראים בשמות רוסיים או יהודיים אופניים; מתנהגים לפי נימוסי הזמן ומתלבשים לפי האופנה השלטת. אלא שהנסיון לתאר את כל עלילת הסיפור ברובד החברתי – אינו עולה יפה.

ברובד החברתי נוכל להסביר, כי אסתר עוזבת את ביתה, כדי למרוד בנחיתות מעמדה. קצה נפשה לעסוק בבישול ובטיפול בילדים והיא מרגישה, כי בעלה אדיש לחיי הרגש שלה, לאידיאלים שלה. אסתר הולכת לאחותה חנה, כדי לחיות עמה בצוותא ללא היוזקות לגבר המשעבד. עד כאן ניתן להסביר את העלילה כבעלת גוון חברתי; אך מכאן ואילך מסיימת כמעט האפשרות להסביר את העלילה בכיוון זה. העלילה החברתית מציגה את האדון חיות באור חיובי למדי: הוא אוהב את אשתו ומעריך אותה, אף על פי שאינו מבין לרוחה ובסיום הסיפור, כשהוא מתחנן לפני אסתר שתחזור אליו ואל ילדיהם ומבטיח לסלוח לה, הוא מתגלה בגדלותו האנושית. ואילו אסתר, הלועגת לו, נראית כאשה אכזרית וחסרת-לב. גם יחסה לילדיה אינו מסתבר ברובד העלילה החברתית: מה טעם היא שונאת את ילדיה הנחמדים? מדוע היא כה אדישה לגורלם?

כן מעלה העלילה החברתית תמיהות נוספות: מדוע שונאת אסתר את פויזנר ומכניעה אותו, בעוד שחנה, אחותה, מעריצה אותו ונכנעת לו? ואם שולטת אסתר בפויזנר, מה טעם היא נכנעת להירש הפנר? נוסף לכך, דמויות כמו "הפיטן", קטיה בוריסובנה, ובעיקר הזקן במשקפיים הכחולים, כמעט שלא ניתן להסביר את אופנים ואת קשריהם לעלילה ברובד החברתי-החיצוני. מסתבר, כי השמות, "התפאורה", תיאורי הזמן והמקום, אינם אלא עטיפה חיצונית הנקלפת בקלות ואין לה כל תפקיד בעלילה. לעומת זאת, רבדי העלילה הפסיכולוגית, המיתית והרומאנטית ברומאן "אסתר חיות" יתבלטו אם נכנה את הגיבורים בשמות סמליים

כמו ב"דודאים" (הגיבורה הרוחנית, הגיבור הדמוני וכו') וניתן להם לפעול בעולם חסר מקום וחסר זמן.

המספר עצמו מבטל את העלילה החברתית-חיצונית במסגרת שבה הוא מציג את סיפורו. כשהוא פותח את הסיפור במשפט "מעשה ישן נושן", הוא מוכיח בכך, כי פרטי המאורעות שהוא מספר, ידועים ושיגרתיים ולא בהם החידוש. מה שמתרחש בבית זה, מתרחש במיליוני בתים אחרים: "כזה הוא גם בית חיות שבעיר המחוזית ז' בפלך צ'" (עמ' 6). הייחוד שבבית חיות הוא ב"שינויים קלים בלתי בולטים ביותר" (עמ' 6). אלא ששינויים אלה נעוצים במערך הפסיכולוגי המיוחד של אסתר חיות, ולפיכך מפנים את תשומת הלב לעלילה הפסיכולוגית המתרחשת בנפש אסתר.

חמשת רבדי העלילה, נתונים זה על גבי זה (הרובד האידיאלי נמצא תמיד בתשתית) או מצויים זה בצד זה (למשל, הרובד המיתי בצד הרובד הרומאנטי), או זה בתוך זה (חלק מהרובד המיתי מצוי בתוך הרובד הפסיכולוגי. העלילה המיתית נקשרת לעלילה הפסיכולוגית בכך, שהמיתוס נברא בדרך כלל ע"י הגיבור(ה), הכואב את הטראגדיה האנושית והעלילה המיתית היא חלק מחזונו, חלק מעולמו הפנימי).

רבדי העלילה השונים אינם משנים את מיבני העלילה הנוצרים, אלא משמשים טעמים ונימוקים שונים לקשירת האלמנטים לסטרוקטורה אחת. הרבדים הם בבחינת מיבנים אלטרנאטיביים של העלילה, אלא בשעה שהקורא מממש אלטרנאטיבה אחת, אין השאר נעלמות לחלוטין מתשומת לבו. שכן, אי אפשר לתאר את העלילה תיאור שלם, אם לא נממש את כל רבדי העלילה בבת-אחת. נביא דוגמה אחת לנימוקים לקישור העלילה המשתנים מרובד עלילתי אחד למשנהו:

מות הגיבורה (מוות טבעי, רצח או התאבדות) בסיפורים "אסתר חיות", "זוגות", "דודאים", "סודות" – נקשר בנימוקים אחדים לרבדי העלילה השונים:

ברובד האידיאלי אין פתרון לתסבוכת שבחיי הגיבורה, זולת המוות, הואיל וכל עוד נמשך העידן ההיסטורי, תהיה שרשרת בלתי פוסקת של נסיגות איחוד, שיסתיימו בכשלון.

ברובד הפסיכולוגי, יצר המוות שבנפש הגיבורה מתגבר לאחר שלא הצליחה לחיות לפי ערכי "האני העליון" שלה, ו"האני העליון" מעניש את "האני" שנחלש.

ברובד המיתי, הגיבורה מתה, כדי לקרב את העידן האסכטולוגי, שבו יהיה איחוד אמיתי והארמוני בין גבר לאשה.

ברובד הרומאנטי, הגיבורות מבקשות את המוות, כי דק בו יתאחדו הנאהבים באהבה אמיתית.

ברובד החברתי, הגיבורה מתה, כיוון שנתאכזה מכל האהבות שבחייה, עקב אי-השוויון בין המינים המושרש בחברה.

לסיכום: נמצאנו למדים, שהגדרת העלילה המקובלת בתורת הספרות כתבנית האירועים בסיפור או בדראמה, איננה ממצה את מהות העלילה שבסיפורי שטיינמן. האחרון שובר כל תבנית מקובלת בהמירו תבנית עלילתית אחת בשונה ממנה והעברתה לפסי-הוויה אחרים: הוויה חברתית מתחלפת בהוויה נפשית וזו מתגלגלת בהוויה מיתית או קבלית. ולא שהראשונות נעלמות לחלוטין, אלא הן מוצנעות ברקע ולעתים חוזרות ומתגלות שוב.

ולבסוף, ראוי לציין את ייחודו של שטיינמן כמספר בספרות העברית. חידושו ניכרים בעלילת הסיפור, בבחירת הנפשות הפועלות ובעיצוב אופן. בדרכי תיאורו הושפע משיטות חקר מודרניות (פרויד, יונג, נוימן). ביצירתו ניכרת לא רק מציגה של יסודות אלה, אלא גם "ייהודם" של חלק גדול מהם, כגון: שילובו של המיתוס הקבלי בסיפוריו והלבשת העלילה הפסיכולוגית במונחים מעולם הקבלה.