

הגיבור בטראגדיה

דורותיא קרוק

מימטית הגבוהה, הריני מציגה אידיאל: את ה-
תנאים האידיאליים — כלומר, התנאים הטובים
ביותר או המרביים — להשגת טראגדיה מן המד-
רעה הגבוהה ביותר. מעשה זה של צמצום והפ-
קעה ייראה, מקווה אני, שרירותי פחות, אם נז-
כור כי האידיאל הוא אידיאל אַמפירי, המבוסס
רק על יתרון האיכותי המוכר של הטובות שב-
טראגדיות הידועות לנו במודוס המימטי הגבוה
על הטובות שבטראגדיות במודוס המימטי הנמוך.
בבואנו איפוא לדון בגיבור הטראגי בטראגד-
יה המימטית הגבוהה, עלינו לקבוע, לדעתי, קו-
דס-כלל כי הוא יציג במובן מיוחד. הריהו המין
האנושי כולו: יציג לכל יצורי-אנוש בגלמו אס-
פקט יסודי ומתמיד של טבע האדם; בהתמודדו
עם הסיטואציה היציגה שלו בכליו בני-ההיכר
של ילוד-אשה — הללו שנקראו בפי בעלי-המו-
סר מן הדורות הקודמים היצרים האנושיים הי-
סודיים וכוח-התבונה האנושי; ובהוכיחו כי יש
בסבלו ובידיעתו מן המשותף לו ולשאר הנבר-
אים עד כדי לעשותם מופת ולקת.

אולם הגדרה מקדימה זו מחייבת מיד הבחנה.
כדי שיהיה יציג בבחינה טראגית לאמתה, לשם
המטרות המיוחדות לטראגדיה, אל לו לגיבור ה-
טראגי להיות יציג בבחינה אחרת. אל לו להיות
האדם הממוצע — רגיל, בינוני, חסר-ייחוד; אדם
שכמותי או שכמותך. מה שהוא מייצג הוא קצה-
גבול הישגה של אפשרות אנוש, ולא הישגה
האמצעי או האמצעי ביותר; מה שהוא מציג
הוא מרומיו ומעמקיו של הנסיון האנושי, קצוי
המכאוב והדעת, ולא ברמתם וטווחם הממוצעים
והרגילים. וכך, באופן פאראדוקסאלי, הגיבור ב-
טראגדיה הוא יציג לגבי האנושות כולה בתיותו

נותרת פריי, בנתחו את הטראגדיה בספרו
"האנטומיה של הביקורת", מבחין הבחנה רבת-
ערך בין טראגדיה במודוס ה"מימטי הגבוה" ובין
טראגדיה במודוס ה"מימטי הנמוך".¹ הטראגד-
יות של אייסקילוס, סופוקלס ושקספיר (למשל)
הן כולן טראגדיות במודוס המימטי הגבוה; רוב
הטראגדיות הנאטוראליסטיות המודרניות — כגון
הטראגדיות של איבסן — הן טראגדיות במודוס
המימטי הנמוך. בבואי לדון כאן, במסה זו, בגי-
בור הטראגי, אגביל עצמי במתכוון בגיבורה של
הטראגדיה המימטית הגבוהה. וזאת, משום של-
דעתי טראגדיה מוצלחת לגמרי ממדרגה גבו-
הה — טראגדיה גדולה (כגון "אדיפוס המלך" ו-
"המלך ליר") בהבדל מטראגדיה טובה (כגון
"בית-הבובה" ו"גן הדובדבנים") — תושג רק
במודוס המימטי הגבוה; ואף כי טראגדיה אמי-
תית ממדרגה צנועה תיתכן בתחום המודוס ה-
מימטי הנמוך, הרי אפילו זו היא הישג שקשה
עד מאוד להגיע אליו (בכך אני חולקת בחרי-
פות על דעתו של נורתרופ פריי, שאינו מבחין
הבחנה איכותית כזאת ורואה את שני המודוסים
האלה של הטראגדיה כשווי-כוח, כשתי קטיגור-
יות תיאוריות גרידא). דבר זה, שהמודוס המימ-
טי הנמוך יכול להיות טראגי (טוב) לאמתו, אפ-
שר להוכיח, למשל, על-ידי עיון בדראמות נא-
טוראליסטיות בפרוזה מן הזמן החדש כמו "בת-
השחף" ו"גן הדובדבנים" של צ'יכוב ו"בית ה-
בובה" של איבסן ובמחזה פיוטי בלתי נאטורא-
ליסטי מן המאה השבע-עשרה "נשים הוהרו בנ-
שים" מאת מידלטון; ומה קשה להגיע אל ה-
טראגי במודוס זה, אפשר לראות מתוך בדיקת
מחזות, כמו "הדה גאבלר", "ברווז-הבר" ו-
"אדריכל סולנס" של איבסן.² בהגבילי את גי-
תוחו של הגיבור הטראגי לגיבור הטראגדיה ה-

² בענין זה דנתי במפורט, לגבי המחזות האמורים, בפרקים אחרים בספרי. הדיון במחזותיו של איבסן תורגם לעברית ונתפרסם ב"הספרות" כרך א' עמ' 477-500; המסה על מחזותיו של צ'יכוב נתפרסמה בעברית ב"מבפנים" ל"א" 3/4 עמ' 405-418.

¹ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957), pp. 35-34

זו האחרונה ימצו מיצוי המרובה ביותר כל מה שיקרה להם ובכך יתנו גם לנו, כקוראי פרשת קורותיהם, כשותפים מתוך תשומת-לב חרדה, ל-תגיע לידי מיצוי כזה. מודעותם הגמורה – בדוי מה לנו של המלט או ליר, למשל, בה כלולה דריכות מעולם, ממנה בא מירב המשמעות למת-רחש להם. מה שיקרה לסכלים, לאטומי הלב, ל-עירי, מעורר בדוחק את לבנו – היינו את סק-רנותנו והשתתפותנו. הוא ותוצאותיו מעוררים אותנו לכל היותר כמסייעים להחיש את המתרחש לתוהים תהיה עמוקה יותר, למרגישים באמת.⁵

כך מוצאת לה יציגותו האידיאלית של הגיבור הטראגי משכן ושם בייחודו הרם – ייחוד של ה-אופי, הרוח, הנפש, וכיוצא בזה. פרטי התכונות שמהן מצטרף ייחוד זה רבים הם ושונים, ככל שיעלה על רוחו של המחזאי, וקצתם אפשר יהיו מן הסוג שאין משייכים בדרך כלל לגיבור ה-טראגי. מן הבולטים שבהם הוא זה הקרוי קסם אישי – לא במובן המודרני, הטרקליני, הממוס-מס, אלא כאותה כאריזמה של אישיות, אשר ב-ספרות כבתיים היא חלק מכוח-המושך של ה-דמות ההרואית, והיא לגיבור הטראגי, בחזקת גיבור, ואם לא בחזקתו כטראגי. קסם כאריזמא-טי זה הוא כביכול האצלתה של נפש השופעת שפע חיים וחיות, שהוא המעין ממנו נובעים כל מתנות רוחה וחנה. הוא בא על ביטוי בהנאת הבריות ספונטאנית; בסקרנות רבגונית, ערה ל-גבי העולם; בחריפות של תגובה וקליטה לגבי כל הרשמים; ופעמים רבות בעליצות, בהוש-הומור, שאינם ממעטים, אלא, אדרבה, מגבירים ומעצימים את העמוקות בסגולות רוחם ונפשם. בהמלט של שקספיר הוא מצוי בשיעור מופתי: בתמונה עם השחקנים, בכל פגישותיו עם הוראצ-יו, בשיחותיו המטורפות-כביכול עם פולוניוס ו-במונולוג שלו לפני גולגלתו של יוריק; ותכונה כאריזמאטית זו היא-היא, דומני, שהביאה אנ-שים כדובר וילסון לתאר את המלט כ"בסיד מל-בב". אפשר שיש כאן ביטוי מופלג להרגשה, אך

שונה עד-מאד מאנשים סתם. הוא יוצא מגדר הרגיל, נפלה: מובדל מן האדם הפשוט ולמעלה ממנו בהבדלה רוממה שרכיביה (הטעונום ניתוח והגדרה) הם מיסודות הווייתו.

וזה, כמובן, תפיסה ישנה וידועה, שניסוחה וניתוחה שוב ושוב אלה שכתבו על הטראגדיה. אריסטו בבואו להביע את השגתו בענין היציגות הסגולית של הגיבור הטראגי נזקק לאנטיטזה של האידיאלי והממשי. הגיבור, טען, יציג הוא לגבי אנושות אידיאלית, ולא לגבי אנושות ממ-שית – ממוצעת, רגילה; ואף שהאידיאלי אינו מתפרש כאן כמושלם מבחינה מוסרית (אריסטו תקיף בדעתו כי הגיבור היא "אדם שאינו דוקא) בעל-מידות וצדיק בשלימות"³, מתפרש הוא כמושלם שלא בגדר המוסרי, בגדר הטלאולוגי, של השגת קצה-גבולה של האפשרות שבאדם. אחד הניסוחים הטובים ביותר לענין זה בעת האחרונה הוא ניסוחו של גורתרופ פריי:

הגיבורים הטראגיים הם נקודות-השיא בנופם הא-נושי, עד שדומה כי הם בהכרח מוליכי הכוח שמסביב, אילנות גבוהים הצפויים יותר לפגיעת ברק מאגודת עשב... משהו מאויר-פסגות של שינוי-ערכים ניצשיאני דבק בגיבור הטראגי; מחשבותיו אינן מחשבותיו, כשם שמעשיו אינם מעשיו, גם אם נגרר הוא, כמו פאוסט, אל הגי-הנום בעטיים.⁴

עניין זה מעלה גם הנרי גיימס בפיסקה אחת בהקדמתו ל"הנסיכה קאזאמאסימה". אופייני הוא כי לדידו רום-סגולתו של הגיבור הטראגי הוא בעיקר ענין שבמודעות המלאה ביותר, הדקה ב-יותר:

הדמויות שבכל תמונה, הנפשות-הפועלות שבכל דראמה, מעניינות רק בה במידה שהן השות כל אחת את הסיטואציה שלה... אולם יש דרגות שונות בתחושה זו המעומעמת, הרפויה, המספיקה בקושי, שבדוחק היא בת-דעת כביכול; וזו הח-ריפה, הדרכה, השלמה, בדיבור אחד – היכולת של דקות המודעות ושפעת האחריות. בני דרגה

Henry James, Preface to the Princess Casa-⁵ maxima (London, John Lehmann, 1950) p. IX

³ "פואטיקה" 1453, 9.

⁴ "האנטומיה של הביקורת", עמ' 207-208.

וכן בכל יצירותיו של הנרי ג'יימס, שהוא מזרעו הרוחני של שקספיר בהכירו מה חשובים לטראגדיה גיבורים וגיבורות שיש בהם קסם גפלא, הדור ושופע, ובהצליחו, בחוש שקספירי, לעשות תם כאלה.

והנה הקסם המדובר שהוא תכונה תדירה של הגיבור הטראגי אצל שקספיר ולאחריו, געדר לחלוטין מן הטראגדיה היוונית הקלאסית. יש הרבה מעצמת-האישיות—זו של המלך ליר וליי-די מאקבת—אך אין אף שמץ מן הקסם ההמלטי באחד אדיפוס, באחת קליטמנסטרה, מדיאה, אנ-טיגונה, אלקטרה. לפיכך אין תכונה זו יכולה להיחשב כתו-ייחוד אוניברסאלי, וממילא לא מובהק, של הגיבור הטראגי, ובצער עלינו למנותה למנותה עם החמודות שהגיבור הטראגי אפשר לו, אך אין הכרח לו, להתברך בהן.

מבין תווי-הייחוד האוניברסאליים, המובהקים של הגיבור האידיאלי בטרראגדיה, שניים הם שב-הם דומה מקופלים כל השאר. ואלה הם אומץ-הלב והאצילות (גודל-הנפש), כשהאומץ הוא תולדתה של האצילות והאצילות מוגדרת בעי-קר על-ידי אומץ-הלב. את אומץ-הלב ניטיב, ל-דעת, להבין כמשמעו האפלטוני—כמידה הטור-בה שהיא סימנו של אותו חלק בנפש, שאפלטון מכנה אותו "עוז הנפש". בפסיכולוגיה האפלטו-נית עומד "העוז" בתציה-הדרך בין כוח-התאוה (היסוד הנמוך ביותר) ובין ההגיון (היסוד הגבוה ביותר): יש בו מטבעם של שני היסודות האלה, אך אינו זהה אף עם אחד מהם. פירושו של דבר הוא, כי מצד אחד, העוז, ולא-כל-שכן האומץ, שהוא המידה הטובה המיוחדת לו, מקור-רו ביצרים—בצדו הבלתי-אינטלקטואלי, הבל-תי-אנאליטי, האמוצינאלי או האימפולסיבי של טבע האדם; יש לו בסיס גשמי, חייתי, ואת כוחו וחייתו שואב הוא ממקור פרימיטיבי זה. ומצד אחר מנחה אותו ההגיון, שהמידה הטובה המיו-חדת לו היא החכמה (דעת במובן של כוח הבנה והדירה); ובפרט, אותו חלק של ההגיון שאפל-טון קורא לו ההגיון "המעשי" להבדיל מן ההג-יון "הטהור" או "העיוני"—חכמה בפעולה, אם

מעלתו היא לפחות שהוא מעיד על תגובה לדבר שהוא קיים קיום מובהק וקורא לתגובה.

בטרראגדיה השקספירית בכללה גודע לכאריז-מה מקום נכבד ביותר. שקספיר מבין יותר מרו-בם את כוחה לעורר את החמלה האריסטוטלית:

הַה, אֵיזָה רוּחַ רָם הִיָּה לְעִי-מַפְלֵת!

עֵין שׁוֹעַ, שְׁפַת חָכֵם וְחַרְב־מִלְחָמָה,

תִּקְוַת מַמְלָכָת זֹו, עֲטָרַת תְּפָאֲרָתָה,

רְאֵי הַנְּנוּיִם, מוֹפֵת הַהֲלִיכוֹת,

חֲמַדַּת פֶּל מִתְבוֹנָן – אָבֵד, אָבֵד כְּלִיל!⁶

(“המלט”, ג', א')

הוא אינו מהסס לנצל זאת עד קצה הגבול למן המחזות הטראגיים המוקדמים ביותר, כגון “ריצ'רד השני”, ועד למאוחרים ביותר, כגון “אנטוניוס וקליאופטרה”; זהו חלק מקסמו ה-נצחי שהוא קוסם למתוחכמים ולבלתי-מתוחכ-מים כאחת—קסם שמוטב למחמירים במבקריו המודרניים שלא לטרוח כל-כך לעמוד בפניו. ו-הרי זה חיזיון מודרני מובהק—כלומר, מימי הרנסאנס ואילך. אצל שקספיר הוא מצוי, מלבד בהמלט, באנטוניוס וקליאופטרה, רומיאו ויוליה, קרסידה, ריצ'רד השני וריצ'רד השלישי; אצל ובסטר—בדוכסית של מאלפי וויטוריה ובראצי-יאנו; אצל מידלטון—בביאטריס-ג'ואנה. זהו, בלי ספק, אחד מפירותיה רבי-הפנים של מוזיגת ההומאניזם הרנסאנסי עם המסורת הרומנית של אירופה הביניימית; הוא שוקע ונעלם מעינינו בספרות הבלתי-דראמאטית והבלתי-טראגית של המאה השמונה-עשרה, שב ומופיע עם הרומאנ-טיקה, בצורה חיווריינית במקצת, ושוב קם לת-חיה במלוא כוחו בספרות הטראגית משלהי המאה התשע-עשרה. הוא מצוי במחזותיו של צ'כוב, שגבירותיו החמודות נתברכו בכל החן החסר ל-גברות של איבסן; ועוד יותר באחדים מן ה-רומאנים הטראגיים הגדולים של אותה תקופה—ב“אנה קארנינה”, למשל, וב“דניאל דירונדה”;

⁶ המובאת מ“המלט”—בתרגומו של אברהם שלונסקי (מחזות ו. שקספיר, כרך ב', ספריית פועלים / הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ“א).

ערים של אנטיגוניה ואַלקטרה, המחזק את מדי-אה בגבורתה האכזרית ואת אַיאפס במריו. בצדק מייחסים לו חשיבות כה רבה בטראגדיה היוונית, משום שהוא הסימן החיצוני העיקרי ל"הוברים" (רהב, יוהרה), הממיטה אסון על הגיבורים והגיבורות הטראגיים; עם-זאת נתפסת היא תמיד גם כפונקציה של אומץ-לבם, ולפיכך כפגם שצב יונו טראגי מובהק. ומחוץ לתחומי הספרות הי-וונית — די לנו להיזכר בזעמו של המלט ברצחו את פולוניוס מאחורי הפרגוד, או בזעמו של ליר בהרחיקו מעליו את קורדליה וקנט, או בזע-מו של אותו כשהוא אוחז בגרון הכלב הנימול, כדי שנכיר כי תכונה זו, שאפלטון מוצא באומץ-לבם של לוחמיו הצעירים העזים, היא מן הסי-מנים הקבועים באומץ-לבו של הגיבור הטראגי.

סגולה יסודית יותר של אומץ-הלב בניתוח ה-אפלטוני היא היותו מוסרי במידה מכרעת: לא תכונה של הרוח אלא של האופי; לא האומץ או הגבורה של הרוח ההתבוננותי (של הפילוסוף, של המלומד, של איש-המדע) אלא של האיש או האשה המשוקעים כל-כולם בחיים והמונם; הווה אומר, אומץ-לב מעשי, שימושי ופעיל, ש-על-פי אֶפיו מתבטא בתגובות בלתי-אמצעיות לסיטואציות מוסריות בממש. ואף-על-פי-כן, כיון שעוון-הנפש בסכימה האפלטונית יש לו חלק ב-הגיון, תכליתו היא הדעת. אכן הדעת אינה החכ-מה, או דעת שלמה ומושלמת של ההגיון ההתבו-ננותי. זוהי ההבנה המוסרית של ההגיון המעשי או השימושי; ובהיותה כך היא הולמת יפה את ענין חפש הדעת של הגיבור הטראגי כפונקציה של אומץ-לבו. היא מתגלה בראש-ובראשונה כיכולת לעמוד, ללא התחמקות והשתמטות, בפני המכאוב והאימה שבגורל האדם, כצורתו בסי-טואציה היציגה שלו עצמו, לחקור סיטואציה זו עד קצה גבולה, כדי לראותה בקביעותה ובשל-מותה, ולאחר ראייה זו, להתפייס עמה במובן-מה, לבוא עמה לעמק השווה. זהו מעשה הדורש את הפעלתו של אומץ-הלב בדרגה קיצונית או מוחלטת — כפי שמפעילו אַדיפוס בחתירתו העקשנית לידיעה אמיתית של מצבו, או אנטי-

אפשר לומר כן. וכך, האומץ, אף כי הוא עצמו אינו חכמה, הוא משמש את מטרותיה ונובע ממנה. אולם, בסכימה האפלטונית כוללת החכ-מה, כמידה העליונה, גם את הטוב, כלומר המידה המוסרית. האומץ הנוטל לו מטבעה של ה-חכמה על-ידי כניעתו לה והשירות שהוא משר-תה, חדל להיות תכונה גשמית, תאונית גרידא ונעשה מידה מוסרית — מידה של אופי, תחמו של ההגיון המעשי, אך בשום פנים לא מידה של הרוח, תחמו של ההגיון הטהור או העיוני.

הניתוח האפלטוני, ככל שהוא סכימטי ולא מפורט, מסייע במידה רבה להארת אומץ-הלב של הגיבור הטראגי — להבהרת מהותו ודרך-פעולתו בטראגדיה. במצאו מקום הגיוני לכל רכי-בי אומץ-לבו של הגיבור הטראגי, הוא קובע קשרים הדוקים בין אלמנטים, שאלמלא כן היו נראים נטולי זיקה זה לזה ואפילו שרירותיים.

ראשית כול, הוא מוצא מקום למה שנראה לנו כבסיס הגשמי לאומץ-לבו של הגיבור הטראגי. שפע החיות, שהוא כפי שהצעת, מקור הכאריזמה שלו, הוא גם מקור אומץ-לבו; וזהו, במובן-מה, ענין של הגוף, משרשי החיים החייתיים, הגש-מיים. דבר זה נכון לא רק לגבי איש-המעשה ה-מובהק — אדם כאותלו או אנטוניוס; הוא מתג-לה לנו באותה מידה גם באדם כהמלט, ליר או אַדיפוס, באנטיגוניה ובאַלקטרה. אומץ-לבם הוא, כמובן, מוסרי ולא גשמי; אך בהפעלתו (אם נסגל לענינו רעיון מבריק משל ליונל טרילינג) מעורבים תחושותיהם, רגשותיהם ומיניותם; ו-אספקט זה ייעשה נהיר יותר (ומעניין יותר) אם נזכור כי בניתוחו של אפלטון יש בעוון-הנפש גם מטבע כוח-התאווה.

יסוד אחר באומץ-לבם של הלוחמים הצעירים אצל אפלטון הוא זה הקרוי "חרון" ומשמעו כאן אותו סוג של חום-מזג, נוחות לכעוס ("מהירות להגיב", במובן הסומאטי), רתחות ונחרצות, ש-עליו עומד רוח הגבורה של שכבת לוחמים אריס-טוקראטית. זהו החרון המעורר את אדיפוס לפשוע את פשעו הגורלי, המפעם את המונולוגים הנס-

משנה מקומו של קישוט, מציצה בדיוקן אביה הגנראל — לא זו בלבד שאנו חשים בשממונה הנואש, הדוחף להתאבדות, המחלחל בה, אלא אנו גם יודעים שייאוושה מודע לה לעצמה. התנאי ההכרחי שיש לקיים הוא שחזיון-הסבל יניב דעת הגורל האנושי, או אחד מן האספקטים הבסיסיים שלו, לאו דווקא לגיבור הטרראגי כי אם לנו הקוראים או הצופים. על הגיבור הטרראגי שומה לסבול ותו לא, לסבול עד גבול יכלתו של יצור אנוש; לחרות במודע בגופו ובדמו את האימה, האכזריות והחרפה של גלגל-העיויים שהוא ע- קוד עליו; והסבל צריך להיות מודע משום שה- סבל המודע — סבלם של אלה שנוצרו כדי לחיות ולראות כאחד — הוא, לאמיתו של דבר, העז ב- כל גילויי הסבל.

אין פירוש הדבר כי גיבור טראגי בעל ידיעת עצמו וראיה פנימית לא יהיה מעניין יותר (כלומר, מופתי ומאלף), בייחוד לאדם בן זמננו, מגיבור טראגי שאין לו אלה. לפיכך הדמויות הטרראגיות של שקספיר מעניינות בעיני האדם המודרני מדמויות של איסקילוס, ואלו של הנרי גיימס יותר מאלו של איבסן. אף אין בכך משום ניגוד להשקפתנו אם אנו באים לדרוש דרגה גבוהה של דעת-עצמו בגיבור טראגי, המעוצב ומוצג באופן שהוא יעורר בנו ציפייה לכך, ואם אנו באים לשפוט, לפחות באופן חלקי, על הצלחתה או כשלונה של דרמה כטרראגדיה, על-פי סוגה ואיכותה של ידיעת-עצמו שמשגי גיבור כזה על-ידי סבלו. דבר זה כוחו יפה בייחוד לגבי טראגדיות מודרניות. כך הוא, למשל, ב"הדה גאבלר" של איבסן; וכמו שניסיתי להוכיח במקום אחר⁷, כשלוננו של מחזה זה כטרראגדיה נעוץ, לפחות בחלקו, בעזרונה — או, חמור מזה, בראייתה המסולפת — של הדה גאבלר, לגבי מצבה, שהיא כאן הכלי המודע-לעצמו עד מאד של החוויה הטרראגית הפוטנציאלית.

אולם הנקודה העיקרית, הנכונה לגבי כל

גונה במריה הבלתי-נכנע כלפי קראון, או אלקט- רה בלחצה האכזרי על אורסטס אחיה, או ליר בדחייתו הבלתי-פשרנית המרה של "בנות-הפ- ליקן" שלו, או המלט בחשבון-הנפש חסרי-הרח- מים שלו, כשהוא שואל את עצמו האם להיות או לא להיות, מה לעשות ומה לא לעשות לגבי גרטרוד אמו וקלאודיוס, היה זו של ניאוף וגילוי עריות.

לגילוי כזה של אומץ-לב נדרשת היכולת לס- בול באותה מידה מוחלטת, בלתי מסויגת, קיצו- נית. הגיבור הטרראגי נחשף, כליל וללא סייג, לנטל המשמים של כל זה העולם הבלתי-מובן, נושא במלוא הלחץ של אי-מובנותו המשפילה, האיזומה, המכאיבה, עושה אותו מובן על-ידי קי- צוניות סבלו המודע, ובעשותו אותו מובן הוא מביא לידי הפיוס הסופי שבטרראגדיה. זהו ייחודו העליון והנשגב של הגיבור הטרראגי; ואם יש לו עוד ייחוד — בולמוס האמת של אחד אדיפוס, רדיפת הצדק של אחד ליר, התחושה המוסרית של אחד המלט, כוח-המדמה המוסרי (שאינו זהה עם תחושה מוסרית) של אחד מקבת, עוז הדב- קות במטרה של אחת אנטיגונה או אלקטרה — תכונות טראגיות הן במלוא מובן המלה רק מהי- תן צמודות ליכולת לסבול, ששיעור קיצוניותה ומוחלטותה כשיעור מודעותה.

ולבסוף, הניתוח האפלטוני מבהיר גם את טב- עה של הדעת הנובעת מסבלו של הגיבור הטררא- גי או כרוכה בו. אמרתי כי הסבל מן ההכרח שיהיה מודע, אך די לו בכך. למרות סברותינו עקב הדעות המוקדמות שנקבעו בלבנו בעולם שלאחר שקספיר, אין הכרח שהסבל יביא לדעת- עצמו או יהיה כרוך בה; ואפילו אינו הכרח שיה- יה מפורש — כלומר מבוטא במלים או בלשון. תפילתה האילמת של קליטמנסטרה סמוך לפתי- חת "אגממנון" מבטאת את תחושת מצוקת רוחה לא פחות מן המוגולוגים של גיבורי שקספיר; ובשעה שהדה גאבלר מהלכת בשתיקה בחדר- האורחים שלה, סודרת שוב ושוב את הפרחים, סוגרת את הווילאות וחוזרת ופותחת אותם,

⁷ ר' "הספרות", כנ"ל, עמ' 494-495.

נקל ביותר לטעון את עיקר טענתי — כי הסבל שבטראגדיה צריך להניב דעת, אך לא דוקא דעת-עצמו — אם נעיף עין על הנוהג של בעלי הדרמה היוונית הקלאסית. באותה נקודה של האופק ההיסטורי, המרוחקת מזמננו, אין אתה מצפה לתודעת-עצמו ודעת-עצמו מן הסוג המודרני; ומוצא אתה שם, כי אף-על-פי שהסבל הוא אמנם מודע, הוא כרוך בדרך-כלל במיזער של דעת עצמו. אכן — וזו העדות רבת-הערך שאפשר למצאה במחזותיהם של איסקילוס וסופוקלס לחיוק טענתי — הידיעה הנובעת מחיון-הסבל פעמים רבות כמעט אינה מבוטאת כלל על-ידי הגיבור הטראגי, אלא בעיקר על-ידי המקלה. ב"אורסטיאה", ב"אנטיגונה", ובייחוד מופתי ב"אלקטרה", התשבחות, הקינות, דברי הסיכום ודברי הפירוש של המקלה הלירית מאירים באור בהיר את הסבל המודע של הגיבור או הגיבורה; ובמידה שהם עושים כך, עליהם להימצא מסייעים במידה ניכרת לעשות את הסבל מובן ולפיכך טראגי לאמתו.

מתפקיד זה של המקלה בטראגדיה היוונית מתבקשת ההכללה, כי המשימה של הנחלת הדעת, הכרוכה בחיון-הסבל שבטראגדיה או נובעת ממנו, נחלקת כביכול בין הגיבור הטראגי ובין גורם אחר בדראמה, כגון המקלה; וכי במקרים כאלה משאם של המקלה או האקווילנט שלה הוא גדול ביותר כשתודעת-עצמו של הגיבור הטראגי היא מועטת ביותר (כמו ב"אלקטרה"), ומשאם מועט ביותר כאשר (כמו ב"אדיפוס המלך") תודעת עצמו של הגיבור היא גדולה ביותר. יתר על-כן, מתקבל על הדעת, לפחות להלכה, כי אפשר לכתוב טראגדיה מוצלחת, אשר בה תהיה מודעותו של הגיבור הטראגי לסבלו חסרת ביטוי לחלוטין, היינו ביטוי במלים, והמשימה לבטא את משמעותו של הסבל — כדי שיהיה מובן לצופים — תוטל כולה על גורם אחר בדראמה, כגון המקלה או (כמו בכמה מחזות מודרניים ביותר) איזה מנגנון סמלי, בעיקר חזותי או שימעי, או גם זה וגם זה. איני יודעת אף מקרה אחד, שבו נוסה או הושג הדבר בהצלחה:

טראגדיה (ובעצם גם כל קומדיה), היא שקיים תמיד פער שאין לצמצמו בין מה שאפשר לחשוב כראיה (האידיאלית) השלמה והמושלמת של הסיטואציה היציגה של הגיבור הטראגי ובין הראיה הבלתי-שלמה והבלתי-מושלמת שמגיע אליה הגיבור, ואפילו המבין, הרגיש, המודע-עצמו והמבקר-עצמו ביותר; ושפער זה הוא הכרח לעצם קיומה של עלילה טראגית. נקודה זו דומה היטיב להבין הנרי ג'יימס, ומטעם נכבד. בכתבו, בהקדמה לסיפורו "The Turn of the Screw", על האומנת ועל החזיון שדימתה לחזות, הוא מעיר כי "היותה שומרת צה כבדולח את זכרונן של כל-כך הרבה אנומאליות וסתומות עזות" הוא דבר אחד, ואילו הסברה להן הוא "כמובן" דבר אחר.⁸ ובמבוא ל"הנסיכה קאזאמאסימה" הוא מעיר על זאת במפורש להפליא:

מכיר אני . . . בסכנה שבגדישת כל כלי-קיבול של תודעה שהוא מדומה, ובייחוד זה שהוא מוגבל בעליל. אם אנשים המעורבים בחיים, בין באורח טראגי בין באורח קומי, מעניקים לנו את הערך הקומי או הטראגי של מעורבותם לפי השיעור שמאבקם הוא מחושב ומכוון, בכל זאת נכון הוא, למרבה הפלא, כי מעבר לנקודה מסוימת הם מתקפחים לגבינו, בהיותם נושאים כך מאור נאות. יש שמשאם רב מלעורר את אמונתנו, את המלתנו, את בוזנו. שמא יסתבר כי הם יודעים יותר מדי ומרגישים יותר מדי — בודאי לא יותר מדי בשביל שיוסיפו להיות נחשבים אלא בשביל שיוסיפו להיות "טבעיים" וטיפוסיים, בשביל שתהיינה להם הזיקות הנחוצות לנטייתנו היקרה להיות נופלים במלכודות ואובדים עצה. סברה שאילו לא אבדנו עצה אף פעם לא היה כלל מה לספר על-אודותינו; צריך שיהיה לנו חלק בטבעם העילאי של בני האלמוות הכל-יודעים, שקורותיהם משמיות להחריד כל עוד אין יצורי-אנוש מבולבלים מתער-בים ביניהם, לרווחתם המפורשת של שוכני האולימפוס המשועממים (עמ' 10).

⁸ Henry James, Preface to *The Turn of the Screw* in *The Art of The Novel*, ed. R.P. Blackmur (New York and London, Charles Scribner's Sons, 1950) p. 173

הסיפור יצא לאור בתרגום עברי בשם "בטבעת החנק" (הוצאת "תרמיל") ללא ההקדמה.

האנאליטי כרוך בהכרח בהכללה (של נסיון-
החיים האינדיווידואלי) ובטיעון או היסק (ההולך
מהנחות למסקנות), מה שאין כן היסוד הרפלק-
טיבי גרידא. ממש כך מכלילים וטוענים המלט
וליר:

אִיךְ כָּל הַמְּסֹבֹת יִקְטְרוּנוּ אֶתִי
וְנִקְמְתִי נִרְפָּה יִמְרִיצוּ! מַה אֲנוֹשׁ,
אִם כָּל תְּכֻלֵּית יָמָיו וְרֵאשׁ-תַּעֲנוּגָיו
הֵם אֵיךְ יִשָּׁן וְזוֹלָל? כְּמֹהוּ כִּבְהֶמָה.
אָכֵן, מִי שֶׁחֲנֹנֵי דַעַת וּבְיָהּ
לְרֵאוֹת אַחֲוֵר וְקָדָם, לֹא טַעַע בְּלֵב
סִגְלֵת-יִקְרַת כְּזֹאת, זֶה שֶׁכָּל אֱלֹהֵי
לְבַעֲבוֹר יִקְרִיב לְבִטְלָהּ; וּבְכֵן,
אִם שֶׁכַּחַת בְּהֵמָה הִיא ז', וְאִם הַסּוֹס
שֶׁל מֶרֶץ, הַמְרָבָה דִּקְדָק בְּתוֹצְאוֹת
(דִּקְדוּק, שֶׁקָּב אֶחָד מִמֶּנּוּ הִיא חֻכְמָה,
וְשָׂאָר תִּשְׁעָה קָבִים הֵם פְּחָדָנוֹת בְּלִבָּד). —
מִדּוּעַ זֶה אֶחֱיָה וְאַשְׁנֵן בְּלִי-הֶרֶף:
שׂוּמָה הִיא לַעֲשׂוֹת! וְלִי סִבָּה וְעוֹ
יִכְלַת לַעֲשׂוֹת.

...גְּדוּלוֹת-אֲמַת הִיא,

לְהִמְנַע מֵרִיב בְּאֵין סִבָּה וְכִבְדָּת,
אֲלֵא עֵינָיו גְּדוֹל לְמִצּוֹא בְּרִיב עַל קֶשׁ
עַת יִסְתַּכֵּן כְּבוֹד. וּמָה, אֶפְסֹא, דִּינִי,
דִּין בֵּן לְאָב נִרְצָח וְאִם שְׁנִטְמָאָה
(סוּפּוֹת הַמְּסַעֲרוֹת שֶׁכְּלִי וְגַם דְּמִי), —
וְהוּא עוֹמֵד נִרְדָּם...

(“המלט”, ד', ד')

סְלַחְתִּי לוֹ; אֵיךְ מָה הָיָה פֶּשְׁעוֹ? הַנְּנוּת? חָיָה תְּחִיָּה!
דִּין מוֹת עַל זְנוּנִים? לֹא, גַם אֲנִקּוֹר, גַם קִטּוֹן זָב בִּי-
רְקִמָה מְנֹאפִים פֹּה לְעֵינַי. הֲרָבּוּ מִשְׁנָל! ... רֵאָה
בְּאֲזוּיָהּ: הַרְוָאָה אֶתָּה שׂוֹפֵט זֶה, הַמְתַּעַלְל בְּאֶחָד
הַגְּבִיבִים הַעֲלוּבִים? וּמִפֶּה לְאֲזוֹן: חַת-שְׁתִּים, הַפֶּךְ
יָדִים! וְעַכְשָׁו אָמַר: מִי כָּאֵן שׂוֹפֵט וּמִי כָּאֵן גָּנֵב?...
שׂוֹפֵט גָּבֵל, אֶסֶף יְדֵי רוֹצֵחַ! עַל מָה תִּכָּה זֵנְה?
הַלְקָה גּוֹפֶךְ! הֲלֵא תַחֲמַד הַחֲטָא עָלָיו תִּלְקָנָה.
אֵת הַגָּב תּוֹלָה נוֹשֵׁף-הַנֶּשֶׁף. קָרְעִי-לְבוֹשׁ חוֹשְׁפִים
כָּל מוּם קָטָן, אֲדַרְתַּת תִּכְסֶּה עַל כָּל פֶּשְׁעִים. עוֹזֵן
עוֹטָה זָהָב יִשִּׁיב אַחֲוֵר אֵת חֶרֶב הַמְּשֻׁפֵּט; עוֹטָה-

איסכילוס התקרב לכך, סמואל בקט, ב"מח-
כים לגודו", אולי עוד יותר; "השליטים"
(The Dynasts) של תומאס הארדי היה מן
הסתם נסיון, לא מוצלח ביותר, להשיג משהו
מעין זה. אולם להלכה האפשרות קיימת, וחשי-
בותה לתורת הטראגדיה היא בכך, שהיא מראה
לנו היכן יש לשים את הדגש: בדעת, לא בדעת-
עצמו, שחזיון-הסבל בטראגדיה גותן, ובחירותו
של המחזאי לפתוח לפנינו פתח אל דעת זו בכל
דרך או כמעט בכל דרך הנראית לו.

אם יסוד הדעת לובש כמעט בכל טראגדיה
צורה של דעת-עצמו, וכמעט אף פעם אינו
מופיע בצורה זו בטראגדיה היוונית הקלאסית,
הרי בשקספיר צורותיו רבות ומגוונות כל-כך,
עד שאין לשבצן בדיכוטומיה פשוטה זו. שקספיר,
כמו תמיד, דורך את המבקר להבחנות נוספות
ודקות יותר; וגם במלאכה זאת יהיה לנו לעזר
הגיתוח האפלטוני, שכבר נזקקתי לו. מצד אחד
יש בעוון-הגנפש מטבע ההגיון, ומשום כך שואף
אומץ-הלב, התכונה המגדירה את העוון, להשגת
מלוא החכמה (דעת, חדירה), שהיא התכונה
המגדירה את ההגיון. ואולם מצד אחר, כיון שעוון-
הגנפש אינו ההגיון עצמו, לעולם אין אומץ-הלב
יכול להגיע לשלמות זו של חכמה או חדירה.
כלום אין הדבר מסביר, או לפחות מאיר באופן
מעניין ביותר, כמה הבדלים חשובים בין תודעת-
עצמו של גיבור טראגי בשקספיר לזו של משנהו?
איש לא יכחיש כי יש הבדל איכותי משמעותי בין
תודעת-עצמו של אחד המלט ואחד אנטוניוס,
או של אחד ליר ואחד אותלו. כולם שואפים
אל החכמה — כלומר, אל מלוא הדעת או ההבנה
בסיטואציות שלהם, של עצמם, של גורלותיהם;
כולם רפלקטיביים — כלומר, מסוגלים לעשות את
נסיון-חייהם מושא של תודעה, לחקור אותו,
לבחון אותו, להתעמק בו, להרהר אחריו, לבקר
אותו; ועם-זאת נכון בוודאי לומר שתודעתם
של המלט וליר היא בעיקרה אנאליטית, באופן
שאינו אמור בתודעתם של אנטוניוס ואותלו,
ואפילו של מקבת. אם נסתכן בכמה הגדרות
כלליות ולא-מדויקות, נוכל אולי לומר כי היסוד

הָיָה שְׁלוֹם, קוֹל הַצּוֹצְרָה פּוֹלֵחַ,
צְנִפְתַּת הַסּוּס, יָלַל הַחֲלִילִים,
הַתֶּחֱף מִרְעִישׁ הַלֵּב, גֵּאוֹן הַדְּגָל,
תַּפְאֶרֶת מְלַחְמוֹת הַנְּצַחוֹן.
וְגַם אַתֶּם, כְּלִי-רַעַם שְׁקוֹלְכֶם
אֲדִיר וְמֵר קְקוֹל סוּפוֹת שָׁמַיִם.
הָיָה שְׁלוֹם! דְּרָכֵי אוֹתְלוֹ תִּמּוּ.

(“אותלו” 11, ג', ג')

ובאלו של מקבת:
חַיִּים שְׁבַעְתִּי. נְתִיב חַיִּי הָיָה
עָלָה נֹכַח, צָהָב, וְכָל אֲשֶׁר
לְיִתְחֹן לְזִקְנָה, כְּבוֹד, חֶבֶה,
מִשְׁמַעַת, רַב רַעִים, לֹא לִי יַחַל לְאֵלֶּה;
אֲךְ תַּחַת זֹאת קְלָלוֹת, לֹא בְרָמָה,
כִּי בְעַמְקֵ-לֵב, כְּבוֹד-שָׁא, רַק הִבְלִ-פָּה
אֲשֶׁר הֵלֵב הִדַּל לְדַחֹת יִרְצָה
וְלֹא יַעֲזוּ.

(“מקבת” 12, ה', ג')¹³

הם נראים כאנאליטיים, אך אינם כך; ודבר זה קובע את מקומם לבטח בתחתיתו של סולם האפלטוני דמיוני של דרגות החכמה שיכולים להשיג הללו שהם עוֹיֶנְפֶשׁ בלבד; ועובדה בעלת משמעות היא, כמובן, שאנטוניוס, אותלו ומקבת הם אנשי עשייה — לוחמים ומנהיגים גדולים — כמשמעו המילולי שבכוונת אפלטון בשעה שהגדיר את מעמד הלוחמים במדינתו האידיאלית כאותו חבר אנשים שבהם עוֹיֶנְפֶשׁ כוחו גדול מכוח התאוה וההגיון. ואם כן הוא, הרי המלט וליר עומדים ברומו של סולם-הדרגות האפלטוני. שני אלה הם — מכל-מקום, על-פי רוב, וודאי יותר מאנטוניוס, אותלו או מקבת — אנאליטיים

¹¹ המובאות מ"אותלו" — בתרגומו של נתן אלתרמן (מחזות ו. שקספיר, כרך ב', ספריית פועלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"א).

¹² המובאות מ"מקבת" — בתרגומו של אפרים ברוידא (מחזות ו. שקספיר, כרך ה', הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספריית פועלים, תשכ"ב).

¹³ אולם בכמה משאר גאומיו המפורסמים מקבת מכליל וטוען או גם זה וגם זה, לא פחות מהמלט. למשל, המובולוג "מחר, מחר ועוד מחר" (ה', ה)

סְחָבוֹת בְּקֶשׁ נִדְרָף יִכְנֹה הַנְּמַד. אֵין אִישׁ חוֹטֵא בְּאַרְצֵי.
אָן, אָן!

(“המלך ליר” 9, ד', ו')

אולם אנטוניוס אין בפיו טיעון והכללה:

יֵשׁ וְרוֹאִים אֲנַחְנוּ
עָנָן כְּדָמוֹת דְּרָקוֹן, או עֲרַפְלִים
כְּדָב וְכַאֲרִי, או מְגִדְלִי
מְבַצֵּר, או צוֹק נְטוּי, או הַר פְּרָצִים,
או גְּבַעַת תְּכֵלֶת אֲשֶׁר עֲצֵי חֶרֶשׁ
מְנַפְנְפִים עָלֶיהָ בְּדִיהֶם
אֵלֵי תֵבֵל וּמְאַחֲזִים עֵינָיו
בְּחֻזְיוֹנוֹת אֲוִיר. הָאֵם רְאִיתָ...
עָנָן כְּמֵרְאָה סוּס, — הוּא בֶן-הַרְהוּר
יִמְגֵג בְּאֵד הַשֵּׁט, עַד יִטְשֵׁשׁ
כְּמִים בְּתוֹךְ מַיִם...
אָרוֹס, עֲבָדֵי הַטוֹב. מִפְקָדָךְ
הוּא בְּבוֹאָה כְּזֹאת. עוֹדֵי אֲנַטוֹנְיוֹס,
אֲבָל צֵל זֶה, אֲשֶׁר תִּרְאֶהוּ, אָרוֹס,
כְּבָר אֵין לוֹ אֲחִיזָה בִּי.

(“אנטוניוס וקליאופטרה” 10, ד', י"ד)

אכן דברים רפלקטיביים עד מאוד, אך לא אנאליטיים. אין כאן אלא תיאור מרומם של החוויה, הארתה באור בהיר ועז, חיקור הפרטים. אין זה ניתוח המנסה להסביר את החוויה בדרך של הוכחה והכללה. והוא הדין במובולוגים הרפלקטיביים עד מאד של אותלו, למשל:

וְאֵלוֹ כָּל הַמַּחְנָה כְּלוֹ
הָיָה רִוְהָ אֶת מְתִיקוֹת גּוֹפָה,
מִבְּלִי יִדְעֵתִי כְּלוֹם — הֵלֵא שְׁקֻטִיתִי!
עֲכָשׁוּ — הֵקֵץ! הֵי שְׁלוֹם, שְׁמַחָה!
מְנוּחָה, הֵי שְׁלוֹם! שְׁלוֹם לְעַד
צָבָא נוֹצֵץ וְרַעַשׁ מְלַחְמוֹת,
הוֹפְכוֹת עֲזוֹת-הַמַּצָּח לְעוֹיֶנְפֶשׁ.

⁹ המובאות מ"המלך ליר" — בתרגומו של אברהם שלונסקי (מחזות ו. שקספיר, כרך ה', הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספריית פועלים, תשכ"ב).

¹⁰ המובאות מ"אנטוניוס וקליאופטרה" — בתרגומו של נתן אלתרמן (מחזות ו. שקספיר, כרך ו', הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספריית פועלים, תשכ"ג).

ליוויס, "אותלו" הוא בראש-וראשונה חקירה בהונאת עצמו המתחזקת על-ידי קנאה מסוג שפל, תאוותני ושתלטני במיוחד. אפילו נסיח את דעתנו מן השאלה, אם הקנאה מטבעה אפשר לה שלא תהיה תאוותנית ושתלטנית, חייבים אנו להעיר, שאם אמנם זו כל האמת על אותלו — והוא אינו אלא אדם שפל בקנאתו וסכל בהונאת עצמו — אם כן הוא, נתקשה שלא לראותו גם כדמות בזויה ומגוחכת. (וגם מעוררת חמלה, כמובן, אולם כדרך שהחלשים והבוזיים — אלה ש"צר לנו" עליהם — מעוררים את חמלתנו). אם כך הדבר, חדל "אותלו" להיות טראגדיה ונעשה כמין סאטירה, אולי בנוסח הקודר של בן ג'ונסון. מחזה זה ימצא תיקונו כטראגדיה רק אם יהיו הסיכלות שבהונאת עצמו והשפלות שבקנאה נראות כשל אדם גדול, ולכן כמושא לאותה חמלה רכה ומשתתפת, הקוראת "הה, מה רב הצער" למראה האסונות שממיטים חסרונותיה הגורליים של הגדולה.

באותה המעטה באצילותם של הגיבורים הטרַאגיים של שקספיר לוקה גם ת.ס. אליוט בהערתו המפורסמת על דברו האחרון של אותלו:

לי נראה כי במונולוג זה לא בא אותלו אלא לעודד את עצמו. מידת הענווה קשה להשיגה יותר מכל שאר המידות; ולא בגלל תמות שאיפתו של אדם להיות טוב בעיניו. אותלו מצליח להפוך את עצמו לדמות מעוררת-חמלה, בנקטו עמדה אסתטית במקום עמדה מוסרית, בהעמידו עצמו באור דראמאטי כנגד סביבתו. הוא מוליך שולל את הצופה, אך המניע האנושי הוא בראש-וראשונה להוליך שולל את עצמו. נדמה לי ששום סופר לא חשף מעולם "בובאריזם" זה, את הנטייה האנושית לראות דברים כמות שאינם, באופן ברור יותר משעשה זאת שקספיר¹⁵.

ה"בובאריזם" שרואה אליוט כמוהו, בעיקרו של דבר, כ"הונאת עצמו" שרואה ליוויס; שניהם

כמשמעו אולם הדעת שהאנאליזה שלהם מניבה היא תמיד בלתי-מושלמת ובלתי-שלמה. לעולם אינם משיגים מלאות ושלמות אידיאלית של הבנה; תמיד נשאר הפער שדיבר עליו הנרי גיימס בין חדירתם לחדירתנו; וכל זה תואם לגמרי את הגדרת אומץ-לבו של הגיבור הטרַאגי היוצאת מהאנאליזה של אפלטון — היינו, שאומץ-לבו, כביטוי בחפש הדעת העז שלו, היא פונקציה של עוון-הנפש, שיש לו חלק ביסוד ההגיון, אך הוא גופו אינו ההגיון, ולכן אינו יכול, לפי טבעו, להניב אותה שלמות של דעת או חכמה, שהיא יתרונו היחיד של השכל האלוהי אשר לאדם.

אכן אומץ-לבו של הגיבור הטרַאגי הוא פונקציה של אצילותו, ואלו האצילות אינה אלא התכונה שאריסטו קרא לה "גודל-נפש" ועשאה מידתו הסגולית של "האדם גדל-הנפש" ב"אתיקה הניקומאכית". עניין חשוב להבנת טיבו של גודל-נפש זה הוא כי (אם נקוט לשון של אפלטון יש בו מטבע המידה המוסרית, אך אינו ממהותו בגדר המוסר; או, מזוית ראייה היסטורית, הרי זו בראש-וראשונה מידה פגנית, לא-נוצרית, ואינה כשלעצמה (היינו כצורתה, ללא שינויים נכבדים) ממידותיה של מערכת המוסר הנוצרית. חשיבותו לגבי תורת הטרַאגדיה היא בכך שהוא תנאי הכרחי לייחוד הרם, שמכוחו הגיבור הטרַאגי נעשה יציג לאנושות אידיאלית וקורותיו נעשות מופתיות ומאלפות באורח טראגי מובהק. כל ערעור על האסוציאציות הויקטוריאניות-הסנטימנטאליות שדבקו במלה "אצילות" לא יוכל לשנות עובדה זו. במקום שאין אצילות או גודל-נפש, אין ייחוד מן הסוג הנדרש לטרַאגדיה גדולה; במקום שאין ייחוד, אין טראגדיה.

מה יקרה בשעה שבאים להכחיש או למעט את אצילותו של הגיבור הטרַאגי, בנימוקים אנטי-ויקטוריאניים או אחרים, זאת אנו למדים מיחסו של ד"ר פ.ר. ליוויס לדמות אותלו במסתו "האינטלקט השטני והגיבור האציל"¹⁴. לפי ד"ר

Porsuit (London, Chatto and Windus, 1958) pp. 136-159

"Shakespeare and the Stoicism of Seneca", ¹⁵ *Selected Essays*, (London, Faber and Faber, 1934), 131. ההדגשה מאת המחבר.

"Diabolic Intellect and the Noble Hero" ¹⁴ *Scrutiny* 6 No. 3 (December 1937) pp. 259-83; reprinted in *F.R. Leavis The Common*

של הרגילות וההמוניות של האנושות הממוצעת. זוהי על-כל-פנים ההלכה, אשר לא תמיד היא מתגשמת למעשה: באדריכל סולנס, רוסמר מרוסמרסוהולם, יוהאן גבריאל בורקמאן, כולם מר-צבים למעלה מן הגוף הבורגני השטוח שלהם, אך לא גבוה כל-כך כמו שניצבו המלכים, המלכות והנסיכים במחזות הקודמים, למעלה מנופם שלהם. אולם ההלכה פועלת כאן על המעשה לפחות כדי צמצומה הבולט, אם לא ביטור-לה הגמור, של מידת האצילות או גדולת-הנפש של הגיבור הטראגי המסורתי. לפיכך ניכר במחזות אלה ברור, כיצד משפיע על הטראגדיה ביטול הצורך בגיבור טראגי; הנני לבדוק השפעה זו בשנים ממחזותיו המעניינים ביותר של איבסן: "הדה גאבלר" ו"האדריכל סולנס".

שאלה שעלינו לישבה ראשית-כל היא השאלה, האם אפשר לראות מחזה כ"הדה גאבלר" כטראגדיה — האם יש מקום, אפילו לכאורה, לדון בו כטראגדיה. סוף-סוף הנרי ג'יימס (שלא חיבב את איבסן, אך נהג בו כובד-ראש ככוח רב-השפעה בתחום הדראמה) הגדיר את המחזה כ"מהתלה ארסית"; ואף איבסן עצמו לא הודיע מעולם על כוונתו לכתוב טראגדיות ולא הכריזו כי כתב מחזות כאלה לאחר מעשה. ואף-על-פי-כן אני באה לטעון כי "הדה גאבלר", ועוד יותר מכן "האדריכל סולנס" מעוררים אותנו לדון בהם ולהעריכם כטראגדיות. בשניהם ישנו סבל המערער ולבסוף מהרס; ישנה חתירה להבנת משמעותו של הסבל; בנפתולים על הדעת ישנו מאמץ בידועים ובמתכוון למצוא אמת גואלת; וישנו גם סוף האבידה והשכול שבמוות. כולם אין בכל אלה יסוד מספיק לדון מחזות אלה כטראגדיות? לפיכך, אצא מן ההנחה כי "הדה גאבלר" ו"האדריכל סולנס" יכולים להיבחן כטראגדיות על-פי כוונתם, ודמויותיהם המרכזיות — כמועמדים להיות גיבורים טראגיים.

אפתח ב"הדה גאבלר". תדה, כך מתברר לנו מהדרמה שנגולה לפנינו, היא אנוכית, קשוחה והרסנית בלי גבול. תכונות מדאיבות אלה של הגיבורה אמנם עלולות לעורר קשיים אחרים

ממעטים את אותלו כדי דמות שהיא בוזיה או מגוחכת או גם זה וגם זה, "דחליל אשר הבז באצבעו יורה עליו דומם כמחוג שוון"; ואף כי גישה זו מניחה מקום רב לרגשות אימה, הרי אינה מניחה מקום כלל לרגשות החמלה הנאותים לטראגדיה. מיעוט-דמות זה מושג על-ידי הדגשת יסוד הונאת-עצמו בהבנת הגיבור הטראגי את עצמו ואת מעמדו היציג, הדגשה המוציאה כל יסוד אחר. והנה כבר הצעתי השקפה אחרת על תופעה זו השכיחה בטראגדיה: ההשקפה כי הראייה (הדעת) של הגיבור הטראגי היא תמיד ובהכרח בלתי שלמה ובלתי מושלמת; כי הפער בין ראייתו של המבקר המושלם ובין ראייתו של הגיבור הבלתי-מושלם הוא-הוא התנאי לעלילה טראגית; והשקפה זו, מלבד היותה נכונה, יש לה במקרה הנדון היתרון, שהיא מביאה בחשבון במידה מלאה את יסוד הונאת עצמו בלי לפגום באצילותו של הגיבור הטראגי.

את דבריהם של אליוט וליוויס על "אותלו" אפשר איפוא לראות כתעותעים נוסח-ריימר של מבקרים מסוימים אלה לגבי דרמה (הדרמה השקספירית), אשר אפשר להוכיח ללא קושי כי הגיבור הטראגי בה הוא באמת תמיד בעל תכונת האצילות; אצילותו היא בה תנאי הכרחי. שונה לגמרי הוא מקרה הדראמה הנאטוראליסטית המודרנית: כאן מוצעת לפנינו, בידועים ובמת-כוון, השקפה על יציגותו של הגיבור הטראגי בניגוד קטבי לזו המקופלת בטראגדיה היוונית הקלאסית ובטראגדיה השקספירית. בדראמה זו ה"יציג" (או "הטבעי" או "האמיתי") אינו זה המייצג את קצה-גבולה של היכולת האנושית, אלא את היכולת האנושית הממוצעת. נתח-ההיים שהיא באה להציגו אינם הייהם של מלכים, מלכות ונסיכים, אלא חיי בני-אדם רגילים וממוצעים כמונו. והגיבור הטראגי, בהיותו אחד מהם, אינו אצילי במיוחד או גבוה משכמו ומעלה — לא כלירעם נוסח נורת'רופ פריי, המת-נשא גבוה מהגוף, או הנסיך המלכב של שקספיר, אשר היה "ראי הגיגונים, מופת ההליכות, חמדת פל-מתבונן". הוא אדם ככל-אדם, המייצג המובהק

לספר לנו כי שיערה של הדה הוא "מצבע חום בהיר יפה-להפליא, אך אינו שופע ביותר"; ואילו לאשה האחרת, מרת אליוסטד — בעלת ההשפעה המרוממת על לבברג, המיועד להיות גיבור הדראמה — יש שער "בהיר ביותר... עבות וגלי באופן יוצא מהכלל". לשערן של שתי הנשים נועד תפקיד נכבד בדרכה, וזהו נושא המחלוקת. קנאתה הנוראה של הדה בהשפעה שיש למרת אליוסטד על לבברג אין בה, כשלעצמה, כדי לפגום במעמדה כגיבורה טראגית. מה שיש בו כדי לפגום הוא שהיא נטפלת דווקא לשערה של מרת אליוסטד, כמושא הסמלי לשנאתה-קנאתה: שהדה גאבלר, בתו של הגנרל גאבלר, מהלכת אנה ואנה בועם ומצוקת-נפש בחדר-האורחים שלה, למחשבה כי אותו יצור חיוור, רהוי, נטול-מין, תיאה אליוסטד יש לה המזל שאינה ראויה לו, המזל הבלתי-רגיל, המעורר בחילה, להיות בעלת שיער שכוה. הרי זה בלי ספק נאטוראליסטי וריאליסטי בהחלט; אין ספק כי יש נשים רבות בעולם המציאותי שזו ברגיל רמת מחשבתן והרגשתן בנושאים מסוג זה. אך מעשים כאלו הם דוקא הדבר שאיננו מתיישב עם גודל-הנפש המינימלי, הנדרש מן הגיבור בטראגדיה.

עוד דוגמה אחת, אחרונה, מאותו מחזה: שאלת הקונוונציונאליות של הדה גאבלר. הדה מוצגת שוב ושוב כאשה הסולדת וחוששת מהיחשף לפני דעת-הקהל, אשה השרויה בפה-דמות מפני שערו-ריות ושומרת בכל מאודה על שמה כאשה בעלת מידות מוסריות. והנה יכולה גפש גאה לסלוד מן המחשבה, שהיא עלולה להיות מוצגת ללעגו המטומטם של מה שמוחזק בעיניה (בצדק או שלא בצדק) אספסוף. כך נוהגת קליאופטרה של שקספיר, אשר, כמו הדה כביכול, מחליטה לשלוח יד בנפשה ובלבד שלא תלך בשבי לרומא ותראה "איזה דרדק-צייצין מעלה את קליאופטרה הרוממת בכרכורי זונה". אולם ההבדל בין קליאופטרה ובין הדה גאבלר הוא בכך שקליאופטרה הוכיחה במהלך המחזה כולו את גדולתה, אף כי לא את מידותיה המוסריות, על-ידי הבז המלכותי שגהגה בדעת-הקהל. בעקיבות, ובפרהסייה — לעיני

בתפיסת המחזה כטראגדיה, אך הן כשלעצמן מתיישבות הן עם אצילות או גודל-הנפש מן הסוג שדנתי בו קודם. מה שאיננו מתיישב עם אצילות זו הוא הצד השפל, הקטנוני, המכוער, שבמעשים המבטאים את המגרעות הללו באפיה — מעשים שאיבסן שקוד להדגישם. כדוגמה לכך יוכל לשמש לנו הבז הצונן שהיא רוחשת ליוליה, דודתו של בעלה — אשה חביבה ולא חכמה. אולם לא הבז כשלעצמו הוא הנקלה, אלא האופן שהדה מבטאת אותו באפיוודה החור-שפת בעניין הכובע במערכה א'. הדודה יוליה קנתה לה כובע חדש, לפי האפנה האחרונה, כדי לקדם פניהם של הדה וטסמאן בשובם ממסע-כלולותיהם. היא באה כשלראשה הכובע החדש, מעוררת עליו תשומת-לבו ושבתיו הנלהבים של טסמאן המסור ושמה אותו במקום בולט בחדר האורחים. עתה נכנסת הדה; הדודה יוליה מקבלת אותה בהשתפכות רגש המרגיזה את עצביה של הדה, בייחוד ברמיזות החכמניות על "מצבה"; והנה, במאמץ המכוון להיפטר מן הדודה, היא מציצה בכעס בכובע, מעמידה פנים כסבורה שהוא שייך למשרתת, ואומרת משתוא על רשלנו-תה של המשרתת שהשאירה את "הכובע הישן" שלה מתגלגל בחדר-האורחים. הדודה יוליה מת-בלבלת ונפגעת, טסמאן שרוי במבוכה ובנאמנות-הצויה, ורק הדה נהנית — כפי שאנו למדים אחר-כך מן האופן שהיא מדווחת על המקרה לידידה בראק. אפיוודה זו של מה-בכך לכאורה (כמעט כל האפיוודות בדראמה של איבסן הן מסוג זעיר זה, והמבקר אין לו אלא לקבל את הזדיון, כמיטב יכלתו) היא דוגמה מובהקת למה שקרוי התנהגות של כלבתא: קורטוב של המוניות אשר, להבדיל מרשעות, אינן מתיישב כלל עם האציו-לות או גודל-הנפש של הגיבור הטראגי; ומן הטעם שצויין קודם, זו אחת הדרכים השפלות, הקטנוניות, הנבזיות ביותר שיצור אנושי יכול לבחור לו כדי להרוס — בכל אופן שהוא, ולו החולף ביותר — יצור אנושי אחר.

עוד דוגמה למופת היא עניין שערה של הדה. בהוראות-ההבמה המפורטות שלו טורח איבסן

בעיקר פחד מפני עוזרו הצעיר ברוביק, המראה סימני כשרון דגול כאדריכל. הוא שירטט כמה תכניות של בנין, שסולנס מבחין בערכן הרב; ותיכף לתחלת המחזה, בא אליו אביו החולה של הצעיר ומתחנן לפניו שיאמר עליהן מלות-שבה אחדות כדי לעודד את רוחו (של ברוביק האב) לפני מותו. אך סולנס מסרב — מסרב בכעס ובחריפות, אף כי יודע הוא מה ערכם של דברי השבח לזקן. שוב מעשה של מה-בכך לכאורה, אשר גם בו צרות-המוחין וקטנוניות-הנפש פוגות מות באצילות ובזכותו של סולנס למעמד של גיבור טראגי.

מה פשר אפיוזות אלה שבמחזותיו של איבסן לגבי הגיבור בטראגדיה — דבר זה, דומני, ברור למדי. הן אף מוכיחות כמה קשה לכתוב טראגדיה על-פי התנאים שקבעה לה הדראמה הנאטוראליסטית. אם נפנה מאיבסן ונחזור אל הדראמא-טורגים היוונים הקלאסיים ואל שקספיר, מן הראוי להדגיש עוד קו אחד, אחרון, בתפיסתם את הגיבור הטראגי, קו שהכל הכירו בו, אך אולי לא עמדו על מלוא משמעותו. הכוונה למעמד — המעמד החברתי הרם — של הגיבורים והגיבורות הטראגיים בדראמה הקודמת. הללו הם תמיד "אנשים רמי מעלה": רבים מהם מלכים, מלכות ונסיכים, וכולם אנשים וגושים בני טובים ורמי יחס; משמעותה הדראמאטית הנגלית של עובדה זו היא כפולה: ראשית, הגדולה החברתית משמשת כסמל חיצוני — אקויואלנט גראה-לעין למעלות נפשו ורוחו הפנימיות של הגיבור הטראגי — ועל-ידי כך היא משקפת ומחזקת את גדולת-נפשו. שנית, היא מסיפה לדמות הגיבור הטראגי את מימד האחריות החברתית והמדינית, וכך עושה אותו ביתר שלימות ועוז נציג לכל האנושות שאין עליה אחריות והכפופה לאחרים. (אדיפוס, ליר והמלט הם דוגמה לכך; וקריאתו של המלט: "נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו/ אבוי לי כי עלי לשוב להתקינו!") יש בה כדי מוטו לפן זה של הגיבור הטראגי).

אולם בחירתם של אנשים רמי-מעלה כגיבורים וגיבורות טראגיים יש לה, לדעתי, משמעות

"ממלכת קיסרים הערוכה" המרתה אותה באורח-חייה, ונתנה בלא פחד ביטוי לזלוזה; נמצא שאי-רצונה להיחשף בשלב זה בדרמה נובע לא מפחד אלא מתוך בוז לקהל אשר יגנה אותה. וזהו סוג של אומץ, שאולי אינו עולה בקנה אחד עם מידת המוסריות, אך ודאי שהוא מתיישב עם אצילות הגיבור או הגיבורה בטראגדיה. הדה גאבלר, כשהיא יורה כדור ברקתה, כדי להימלט, בין השאר, מן השערוריה המאיימת עליה, אינה נפש עצמאית גאה כזאת, הבזה למידות הבורגניות עד כדי כך שאינה יכולה לשאת את המחשבה שהיא עומדת להיחשף לביקורת. גם היא כקליאופטרה בזה להן; אולם, שלא כקליאופטרה, היא תיה את חייה מתוך קבלת דינן בשלימות. תמיד נכספת היא למרוד בהן, אך אינה מעיזה; היא מגנה אותן אך אינה מוצאת עוז בנפשה לבטא את גיבויה במעשיה; ולבסוף, היא מאבדת עצמה לא מבוז לאספסוף הבורגני, אלא מפחד מפניו — אותו סוג של פחד קטנוני, שפל וחרד מפני דעת-הקהל, שהוא עצם ה"קונוונציונאליות" במובנה השלילי ביותר. וסוג זה של קונוונציונאליות, דוקא משום הצרות והקטנוניות שבה, הוא אויבה של כל אצילות או גדולה שבנפש.

"האדריכל סולנס" שונה מבחינות רבות מ"הדה גאבלר", ובסולנס, המיועד לגיבור, הלך איבסן בגדולות יותר מאשר בהדה. אולם הרב הפאטאלי של הנקלות מצוי גם בו, ותוצאות הדבר לגבי שיעור-קומתו הטראגי דומות הן. סולנס, האדריכל המזדקן, מתענה (זאת שומעים אנו שוב ושוב) ב"פחד הדור החדש" — הפחד שמא יירשו את מקומו בתחום אומנותו אנשים צעירים, שישלדו ממנו את תהילתו וישימו קץ לחייה-יצירה שלו. ושוב, זה כשלעצמו אינו עומד בסתירה לאצילותו של הגיבור הטראגי. אדרבה, הוא עשוי לפעול כפגם שגנוזות בו אפשרויות טראגיות מעניינות. אולם, גם כאן כמו ב"הדה גאבלר", האופן שבו מביע סולנס את פחדו הוא הדבר הנקלה. האפיוזדה עם ברוביק האב במערכה א' מקבילה, מבחינה זו, כמעט בדיוק לאפיוזדה של הכובע ב"הדה גאבלר". פחדו של סולנס הוא

זוהי, לדעתי, הטענה הניצחת ביותר בזכות ערכם הדרַאמטי של אנשים רמי מעלה בטרַא-גדיה. ממה שיקרה להם ביכלתנו לקנות לבו ידי עה של גורל-האדם, שהיא מלאה, שלמה ומוסמ-כת, לעומת זו שאנו יכולים להפיק מנסיון-חיינו שלנו; ודבר זה הוא המבטיח את סוף האפקט הקאתארטי של הטרַאגדיה. שהרי אנו יודעים ב-אמת, ועינינו הוארו באמת, לאחר שהועמדנו פנים-אל-פנים מול המציאות והתבוננו בה בהת-מדה ובשלמות, ולפיכך אנו מגיעים לבסוף לכלל פיוס עמה.

ארתור קוילר-קוץ' גיסה פעם להביע את תחו-שת היציגות העילאית של הגיבור הטרַאגי בנוס-חה מפורסמת: "לולא חסדי האל, אני הוא." ה-גיבור הטרַאגי מייצג את האנושות כולה; לכן הוא יציג לגבי אנו; לכן אני מזדהה עמו — חש בסבלו כאילו הוא סבלי, רואה את גורלו כגורלי. זה היה, לדעת קוילר-קוץ', התהליך שבו הוגשם הקאתארוזיס על-ידי חמלה ואימה שהע-מיד אריסטו. סבורה אני שניתוח זה מוטעה מש-גי טעמים עיקריים. ראשית משתמעת ממנו תפי-סה מוטעית בדבר סוג ההזדהות הכרוכה בתגו-בתנו לטרַאגדיה; ושנית, תפיסה מטולפת לגבי יציגותו של הגיבור. כמובן, צודקת נוסחה זו ב-הניחה כי איוו צורה שהיא של הזדהות היא חלק חשוב מתגובתנו. אולם צורת ההזדהות שהיא מעלה היא האישית במצומצם, ואילו הטרַאגדיה באה לעורר צורת הזדהות בלתי-אישית לעומ-קה: השתתפות עזה של הדמיון בחזיון הסבל, הדעת והתחייב הנגול לפנינו; התנסות בכוח דמ-יוננו בחוויה הטרַאגית שאנו עדים לה. דבר זה (ככל מעשה של תשומת-לב דרוכה) בולע את כל עצמו של ה"אני" בשלמות כואת, עד שהש-תפתותו בחוויה הטרַאגית שוב אינה מודעת לו לעצמו. ה"אני" שוקע במושא של תשומת-לב, והוא הדבר העושה תשומת-לב או השתת-פות מסוג זה לבלתי-אישית. לפיכך, אם הדין עמי באמרי כי בסוג השתתפות כזה מדובר, הרי טועה קוילר-קוץ' בראותו אותו כמשהו פשוט וישיר הרבה יותר ("לולא חסדי האל, אני הוא").

נוספת ועמוקה יותר לגבי הטרַאגדיה. כאן לפנינו בני-אדם שזכו בכל היתרונות שלא ניתנו לאדם הפשוט: שלטון וזכויות-יתר, חירות ממחסור חמרי, כשרונות והליכות נאות שהם פרי החינוך של בני-טובים. מלוא האושר וטובו בהישג-ידם; אושר מן הסוג שאין ביד האדם הפשוט להגיע אליו; אושר בממדים הגדולים, הנהדרים והרו-מאנטיים ביותר שאפשר לצייר בדמיון. והנה דווקא אנשי פלאות אלה, על כל מעיני הכוח, הזכויות והסגולות שברשותם, מוצגים בטרַאגדיה כמטרה לקלעיו וחיציו של הגורל האכזר; מתייס-רים יסורים קשים ביותר במבוכה, באימה וב-השפלה של גורל האדם; ולבסוף עליהם לשאת את האבידה וההשפלה האחרונה, זו של הכחדת האישיות במוות. והנה דווקא זה (כביכול אומרים לנו הדרַאמטורגים הקודמים) הוא-הוא העושה את קורות-חיייהם כה מופתיות ומאלפות. שכן, אם הם, העומדים גבוה כל-כך מעל למדרגת האדם הרגיל, תודות לכוחם, זכויותיהם והאפשרויות לאושר שניתנו להם, עלולים "לנפול", לסבול ולהיכחד, הרי זה מן הסתם גורל כל האדם. אם דבר כזה עלול לקרות אפילו להם, עלול הוא לקרות לכל אחד מאתנו.

אם יקרה גם לנו הדבר, הרי אין בכך משום הוכחה כלל. כי מנין לנו שחיינו הקטנים אמנם יציגים לגורל לאמתו? לעומתם, אנחנו דלים, אלמונים, חסרי-ייחוד; טרודים ולחוצים תמיד בדאגות חמריות; סגורים בד' אמות של חיינו, ודרכנו אל מלוא ההתפתחות האנושית רצופה מכשולים. מתוך נסיוננו יכולים אנו לדעת רק מה גורל-האדם בחסרונו ופגימותו; לעולם לא נדע מה יוכל להיות במלואו ובמידת שלמותו האידי-אלית — בהעדר הגבלה ומכשול, במצב של החי-רות בעיצומה, הכוח והזכויות בעיצומם, היופי ו-התפארת בעיצומם. לפיכך, מתוך חוויות הסבל והשכול שלנו, לעולם לא נוכל לדעת בוודאות, האם הסבל הוא גורלו האמיתי, האוניברסאלי של האדם. אולם יכול נוכל לדעת זאת מתוך נסיונם של הללו שחיייהם אינם גורים בתחומם, של אלה שהם עשירים, יפים, אצילים ובני-חורין.

משום שאני כה דומה לו, אלא משום שאני כה שונה ממנו—משום שלא זכיתי אף לאחד מיתרוונותיו, משום שאין לי אף אחד מסגולותיו וכשרונותיו לעמידה בפני גורל־האדם, ולכן אני חשוף ומחושף עוד יותר לכוח ההרסני. נוסחה זו היא, לדעתי, מדויקת יותר, משום ש־ היא מדגישה את זיקתנו העקיפה, זיקת־אמצעות, לגיבור הטראגי.

כלומר, טועה הוא בקבעו זיקה ישירה אל הגיבור הטראגי, ולא (כסברתי) יחס עקיף, באמצעותו של החזיון המוצג. אם אמנם זקוקים אנו לנוסחה שתבטא את זיקתנו אל הגיבור הטראגי, מן הדין שתהיה זו לא "לולא חסדי האל, אני הוא", אלא, כמו שכבר רמזתי קודם, משהו כעין זה: "אם דבר כזה יכול לקרות אפילו לו, הרי יוכל לקרות לי": לא

שירים

ברכה זק

אוכל למצא מקום פנוי
ומרחוק להתיצב ובעשן
לשתק ומן האוב פתאם להעלות
אתמול אחד ישן:

שריקת שפתים על שלגי נכר
(חלומותינו לא זמנו להתחטב
ביתד בחותם אחד), עצב לבנוני הולך סובב
ברוח ובעמק תהומות שדון מרדן כובל עצמו היטב.

*

בשעה נאלמת אחת נשמה יתרה, כשל שפת,
יוצאת עם אותיות שחורות מן העלים
של ספרה וכאילו מתפללת למרגלותיה תפלת יחיד.
אין לה גואלים.

ורגע מסתתם אחד,
כזה שקדם, כזה שיבוא, ובהכרה,
כל אות חוזרת אל דפוסה.
בדין ובשורה.

*

מכאן ומעלה—אגדה. כי לו הייתה ממש, הן לא
הייתי מתירה ללב לכתב את כמיהתו הבקר מחדש. אמנם
אני חושבת שבאגדה יש עץ; חכמת־השמש מכוננת אל ורדות־פרחיו
כתרים והענן גונו תפארת רכותו בתוך לבנם...

בינינו אלה זכוכיות צבועות ובאמת
איני רואה דבר שכן עיני אינן מקדשות
אל הצפייה מעבר... אל תחקר את פשר סימניו, הנת,
הן רק כי לפי שהוא חלום אמרתי לעצמי: אפשר לרשם.