

הסיפורת המקראית והטרגדיה היוונית

1

"הטרגדיה זרה לתחושת העולם היהודית", פסק ג'ורג' שטיינר בפתח ספרו רב-התהודה *מות הטרגדיה*. "אלוהים פיצה את איוב על סבלותיו, וכשיש פיצוי יש צדק, לא טרגדיה. דרישה זו לצדק היא הגאווה והעול של המסורת היהודית. ה' צודק, אפילו בחרון אפו. לעתים קרובות מתמיה להחריד מאזן הגמול או השכר, או שהליכיו של האל נראים איטיים במידה בלתי נסבלת. אבל בסיכומו של דבר, אין ספק בצדקתן של דרכי האל עם האדם. הן מוצדקות – והן מובנות. רוח היהדות איתנה באמונתה שניתן לאדם להבין את סדר העולם ואת מצבו בתוכו. דרכי האל אינן מרושעות ואינן אבסורדיות", ואילו "הטרגדיה צומחת מההנחה המנוגדת בתכלית. כורח המציאות הוא עיוור, וההיתקלות בו גוזלת מהאדם את עיניו בין הוא בתפאי בין אם הוא בעזה."¹

ברוך קורצווייל התרשם עמוקות מדבריו של שטיינר, וכתב תחת השפעתם שתי מסות שבהן קבע כי ספר איוב בפרט, וסיפורי התנ"ך בכלל, אינם טרגיים הואיל ותפיסת העולם הטרגית, היוונית, זרה להם לגמרי.²

כנגד שטיינר וקורצווייל פרסמה שרה הלפרין, ב-1982, מאמר שכותרתו "היסוד הטרגי בסיפור המקראי", הנושא את כותרת המשנה "רביזיה של הדעה המקובלת".³ לאמור: רביזיה של הדעה כי תפיסת העולם היהודית (ובהגדרה מצמצמת: התפיסה המקראית) מנוגדת לתפיסת העולם היוונית, ולפיכך, בלאו הכי, יצירות הספרות הקלאסיות של שתי התרבויות מנוגדות ברוחן ובאופיין.

כמי שתרגמה לעברית את *פואטיקה* של אריסטו⁴ ופרסמה מחקר פרשני מקיף על טקסט מכונן זה,⁵ ביקשה הלפרין להוכיח במאמרה הפולמוסי כי "יש אפשרות לטרגדיה בתנ"ך דווקא

¹ 4-5 George Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London 1961, pp. (בתרגומי, א.ע.).
² ברוך קורצווייל, "איוב ואפשרות הטרגדיה התנ"כית", "על יסודות טרגיים בספר איוב", בתוך ספרו *במאבק על ערכי היהדות*, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1970, עמ' 3-38.
³ שרה הלפרין, "היסוד הטרגי בסיפור המקראי", *דעת* 8, אוניברסיטת בר-אילן (רמת-גן, חורף 1982), עמ' 13-28.
⁴ אריסטו, *פואטיקה*, תרגמה: שרה הלפרין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1977. (להלן: *הלפרין* 1977).
⁵ שרה הלפרין, *על ה"פואטיקה" לאריסטו*, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1978.

לפי תורת הטרגדיה האריסטוטלית".⁶ הגדרת הטרגדיה של אריסטו היא, כידוע, הגדרה מבנית, והנחת העבודה של הלפרין היא, שעל פי הגדרה מבנית זו אפשר לאתר בתנ"ך סיפורים הראויים להיחשב "טרגדיות", חרף כל ההבדלים הרעיוניים בין תפיסת העולם המקראית לבין תפיסת העולם היוונית. "למרות שרוח התנ"ך מושתתת על האמונה באל רחום וחנון, בשכר ועונש ראויים למעשי האדם ובכוחה של תשובה לבטל את רוע הגזרה, מתברר [...] שיש בתנ"ך סיפורים שקורות גיבוריהם ערוכים במבנה שמתאים לטרגדיה."⁷

על פי קריטריון מבני זה, של עמידת סיפורים מקראיים בתקן שהציב אריסטו, מוכנה הלפרין לשלול מספר איוב, יחד עם שטיינר וקורצווייל, את התואר "טרגדיה", אבל היא מסרבת להקיש מכך, כפי שהקישו שטיינר וקורצווייל, שאם סיפור מקראי זה אינו טרגי הרי שאר סיפורי התנ"ך – קל וחומר. קורצווייל, בעקבות שטיינר, נכשל לדבריה בהנחת המבוקש; הוא הניח מראש שספר איוב הוא הטקסט המקראי הפרדיגמטי מבחינת שאלת נוכחותם או היעדרם של יסודות טרגיים בתנ"ך, ומאחר ששלל את הטרגיות של הפרדיגמה, דימה ששלל בכך, על דרך קל וחומר, את הטרגיות של כל שאר סיפורי התנ"ך (ופטר כך את עצמו מבדיקתם של סיפורים מקראיים אחרים, זולת ספר איוב). אבל מדוע לטעון שספר איוב הוא טקסט פרדיגמטי בזיקה לטרגדיה? אם הקריטריון הפואטי המנחה אותנו הוא הקריטריון המבני האריסטוטלי, הרי שאין לספר איוב כל מעמד מיוחד בין שאר סיפורי התנ"ך: יהא אשר יהא תוכנו הרעיוני של ספר איוב, יהיו אשר יהיו המוניטין (המוטעים והמטעים) שיצאו לו כטקסט "טרגי" – יש לבדוק באמצעות אותה אבן בוחן מבנית-אריסטוטלית שבאמצעותה יש לבדוק אם כל סיפור מקראי אחר הוא טרגי אם לאו.

זו בשורתה של הלפרין, ומידת תוקפה של בשורה זו תלויה בשאלה: האם הבינה הלפרין לאשורם את מונחיו של אריסטו. שכן, אחת משתיים: או שעלה בידה להחיל את מונחי הפואטיקה, מתוך נאמנות למשמעותם המקורית, על סיפורים מקראיים – או שהמונחים שבאמצעותם היא "מוכיחה" את הימצאותם של יסודות טרגיים בסיפורים מקראיים הם מונחים אשר הבנתה אותם שונה מהמובן שהעניק להם אריסטו, ואז מה תוקפה של תיזה זו?

2

כך מציגה הלפרין את מבנה העלילה הטרגי המשורטט בפואטיקה: "אפשר לראות את פעולתה של הדמות הראשית בטרגדיה כמסע אל מטרה חשובה, מסע שבמהלו נעשית טעות הרת אסון, המתגשמת במעשה נורא (טוֹרְיָנוֹן), שמוליך למפנה דראסטי (פריפטיזה), ההופך את כיוון מסעה של הדמות ומרחיקה ממטרתה, עד שהיא מגיעה להכרה

⁶ הלפרין 1982, 28.
⁷ שם, 13 (ההדגשה במקור).

(אנאגנוריסיס) קורעת לב בטעות שביצעה ובאי האפשרות לתקנה, ומתחילה להתייגר בסבל (פאתוס) הנוקב של כשלון הפעולה ושל הפורענות המתחוללת עליה.⁸ הבה נתעכב על המשמעות שמעניקה הלפרין למונחים אריסטוטליים אלה, לאור בדיקת משמעותם בפואטיקה עצמה.

א. "טעות הרת אסון" (המְרִיָּה)

על פי הבנתה של הלפרין את אריסטו, אמור גיבור הטרגדיה לבצע טעות הרת אסון במהלך מסעו אל מטרה חשובה. כלומר: עוד בטרם ביצע גיבור הטרגדיה את טעותו, הוא כבר שרוי בעיצומה של חתירה אל איזה יעד נכסף וחשוב. נקודת המוצא של עלילת הטרגדיה אינה, אפוא, הטעות שמבצע הגיבור, אלא שאיפתו המוגדרת מראש של הגיבור להגשמתו של יעד כלשהו (שאיפה שבמהלך פעולותיו להגשמתה הוא עתיד לבצע טעות גורלית), ולכן, בבואו לכתוב טרגדיה, עליך להגדיר ראשית כל את היעד שלהגשמתו ישאף הגיבור לפני שיבצע את טעותו הגורלית, משום שיעד זה, המוגדר מראש, הוא ההקשר העלילתי של הטעות הגורלית.

כך מבינה זאת הלפרין, אבל כלום כך הדבר, למשל, באדיפוס המלך של סופוקלס – הטרגדיה שעל פיה, יותר מאשר על פי כל טרגדיה יוונית אחרת, הדגים אריסטו את מונחיו? היעד שלהגשמתו חותר אדיפוס – מיגור המגיפה המשתוללת בתבאי על ידי פיענוחה של סיבת המגיפה – עולה על הפרק שנים רבות לאחר שאדיפוס ביצע את טעותו הנוראה (כשהרג את אביו וכשהתחתן עם אמו). אדיפוס עשה את טעותו בעלומיו, ורק בבגרותו הוא פוצח ב"מסעו אל מטרה חשובה", כניסוחה של הלפרין.

ההמרתיה – הטעות הרת האסון – עשויה אפוא להתבצע, לשיטתו של אריסטו ולשיטתם של הטרגיקונים האתונאים עצמם, לאו דווקא במהלך חתירתו של הגיבור להגשמתו של איזה יעד בהווה הבדוי המוצג על הבמה; היא עשויה להתבצע בידי הגיבור שנים רבות לפני שהגיבור מתעסק, בהווה הבדוי, בחתירה אל איזה יעד (מיגור מגיפה) – ואריסטו ממליץ על אפשרות שנייה זו, המודגמת למופת באדיפוס המלך, משום ש"ארגונה של הטרגדיה היפה ביותר", לדבריו, "צריך שיהיה לא פשוט [=לינְאָרִי] כי אם מורכב [=מפּוֹתֵל]" מבחינת סדר המסירה של סיפור המעשה.⁹

אם לומר זאת במונחי הפורמליסטים הרוסים: סדר המסירה האפקטיבי ביותר של סיפור המעשה, לדידו של אריסטו, הוא סדר מסירה (סוֹז'וּט) החושף באיחור מירבי את מה שהתרחש "למעשה" (בפאבולה) בתחילתה של שרשרת הארועים המשוחזרת. שכן, אריסטו תופס את

⁸ שם, 14-15 (ההדגשות במקור).

⁹ אריסטו, פואטיקה, פרק יג, תרגום: יואב רינן, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2003, עמ' 32. (להלן: רינן 2003). בתרגומו של מרדכי הק: "היפה בטרגדיות, קרפבה אינו צריך להיות פשוט אלא מסובך" (אריסטו, פואטיקה, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב 1947, עמ' 62. [להלן: הק 1947]). ובתרגומה של הלפרין: "המבנה של הטרגדיה היפה ביותר צריך להיות לא פשוט אלא מסובך" (הלפרין 1977, 36-37).

הדרמה הטרגית, בראש ובראשונה, כדרמה קוגניטיבית, מעין "בלשית", ששיאה הוא גילוי (מאוחר, לכן מדהים) של מידע אשר אילו התגלה בעוד מועד, לא היתה מתבצעת הטעות הגורלית. לפיכך, התנאי המוקדם להתרחשותה של הטעות הגורלית, לפי אריסטו, אינו יעד כלשהו שהגיבור אמור לשאוף אליו מלכתחילה (יעד אשר עצם השאיפה להגשמתו מוליכה את הגיבור, לפי הלפריין, לבצע בשלב כלשהו טעות הרת אסון), אלא פער הרה אסון בין המידע המצומצם או המוטעה שבו מצויד הגיבור בתחילת השתלשלות-הארועים לבין העובדות כהווייתן. הגיבור הטרגי אמור, בפשטות, לא לדעת דבר-מה אשר אי ידעתו תעלה לו בביצועה של טעות איומה. מוגבלות ידיעתו – לא חתירתו אל עבר יעד כלשהו – היא סיבת טעותו. במבנה נפתל הזמן שעליו ממליץ אריסטו, מתמוטט הפרויקט שבו טרוד הגיבור בהווה הברוי על ידי פיסת עבר (הטעות הגורלית) המתבררת לו פתאום, כרעם ביום בהיר; בדיוק משום כך חייבת הטעות הגורלית להתבצע (במישור הפאבולה) לפני שהגיבור פוצח בפרויקט המוצג על הבמה בהווה הברוי.

שרה הלפריין גיירה את המונח האריסטוטלי "המרטיה". הפרשנות שהיא מעניקה ל"טעות הרת האסון" כטעות המתבצעת על ידי הגיבור במהלך "מסעו אל מטרה חשובה", מכופפת את אריסטו כדי להתאימו לתנ"ך. אלוהי התנ"ך אינו שם מכשולים בפני עיוורים; אין הוא מסתיר מידע קריטי מבני ישראל (כיחידים וכאומה) כדי להכשילם בזדון בביצוע משימותיהם; מה שקורה בתנ"ך הוא ההפך הגמור: גיבורי התנ"ך הנכשלים במבחנים, נכשלים בהם למרות שידוע להם כל המידע הנחוץ לעמידה במבחן. אלוהים עצמו, בהתגלותו בפני האבות ובפני בני ישראל בסיני, מודיע להם כיצד עליהם לפעול, מלאכיו מודיעים זאת בשמו עד שלהי תקופת השופטים, ונביאיו מודיעים זאת בשמו לאנשי תקופת בית ראשון ולאנשי תקופת בית שני. המבחנים שנדרשים גיבורי התנ"ך לעבור, הם אפוא תמיד מבחנים עם "חומר פתוח": התשובות כתובות מראש על לוח הכיתה, כי המורה הבוחן (אלוהים או נביאו) רוצה בטובתם של תלמידיו-נבחניו.

הוא מורה למשה: "ודיברתם אל הסלע"¹⁰ – ומשה נכשל משום שלא ציית להוראה המפורשת, לא משום שלא קיבל הוראה מפורשת. שמואל הנביא מורה לשאול: "כה אמר ה' צבאות, פקדתי את אשר עשה עמלק לישראל אשר שם לו בדרך בעלותו ממצריים, עתה לך והיכיתה את עמלק והחרמתם את כל אשר לו, ולא תחמול עליו, והמתה מאיש עד אשה, מעולל ועד יונק, משור ועד שה, מגמל ועד חמור"¹¹ – והוראה זו, המנוסחת במפגיע במלאות פרטנית שאינה מותירה כל ספק באשר להיקף מימושה (משל למורה המכתיב לכיתה את התשובות המלאות לשאלות המבחן), עשויה להוליד, מצדו של שאול, רק הגשמה צייתנית או הפרה מכוונת – סירוב פקודה במצח נחושה (כלומר, חטא).

¹⁰ במדבר, כ 8.
¹¹ שמואל א, טו 2-3.

עלילת האב המקראית, המתגלמת שוב ושוב בסיפורי התנ"ך הספציפיים, היא עלילה של בחירה בין טוב לרע, כאשר ידוע לגיבורו של כל סיפור וסיפור מהו הטוב ומהו הרע העומדים לבחירתו. משעה שנאכל פרי עץ הדעת טוב ורע, נידונים כל צאצאיו של אדם הראשון לבחור בין טוב לרע בכל סיטואציה שבה הם מעורבים, ומשעה שניתנה תורה בסיני לבני ישראל נידונים בני ישראל בכל דור ודור, כיחידים וכאומה, לבחור בין הטוב המפורט במצוות "עשה" לבין הרע המפורט במצוות "לא תעשה". הכושר לבחור בין טוב לרע הוא מותר האדם (הנחש), ראוי לזכור, לא אכל מעץ הדעת), ואלוהים גוזל את הכושר הזה ממאן שהוא רק פעם אחת בתנ"ך, כשהוא מכביד את לב פרעה. אדם שאינו כשיר לבחור בין טוב לרע (משום שאין הוא יודע מה טוב ומה רע), אינו כשיר להתייבב למבחניו של אלוהים – והתנ"ך אינו מכיר בקיומו של איש כזה (לא כל שכן, בקיומו של איש עברי שכזה).

לכן, כשמבצעים גיבורי התנ"ך, כיחידים וכאומה, טעות קשה כלשהי, לעולם אין זו "המרטייה" במובן האריסטוטלי. הם טועים מתוך בחירה – לא מתוך אי ידיעה. הם מממשים את חירותם, את מותר האדם, על ידי בחירותיהם הטובות והרעות. מכאן נובע, כמובן, העיקרון המקראי של מתן שכר או עונש כמשוב על הבחירה. האדם המקראי חופשי לחטוא (ולהיענש), כשם שהוא חופשי לבחור בטוב (ולהיבנות) – ותשתיתו ההכרחית של החופש הזה היא, כאמור, הידיעה המייצרת טווח תימרון.

ב. "מעשה נורא" (טו דינון). "מפנה דראסטי" (פריפטיה) ו"הכרה" (אנאגנוריסיס) לפי הבנתה של הלפריין, ה"מעשה הנורא" מוליך ל"מפנה דראסטי" המוליך ל"הכרה" של גיבור הטרגדיה בטעותו הרת האסון, שנעלמה מעיניו עד לאותו "מפנה דראסטי". אבל לא זה סדר הדברים על פי הפואטיקה, ובלאו הכי – לא זו משמעותם של המונחים "פריפטיה" ו"אנאגנוריסיס" לדידו של אריסטו.

לפי אריסטו, האנאגנוריסיס – לא המעשה הנורא – הוא זה שמוליך ישירות לפריפטיה.¹² סדר הדברים, לפי אריסטו, הוא זה:

א. [טו דינון]: כתוצאה מטעות גורלית, מבצע הגיבור¹³ מעשה נורא.

ב. [אנאגנוריסיס]: יום אחד מתברר לגיבור מידע החושף את טעותו הגורלית.¹⁴

ג. [פריפטיה]: המידע שהתגלה לגיבור גורם למפנה (לשון אחר, למהפך) במהלך הארועים.

¹² זהו, מכל מקום, סדר הדברים בטרגדיה "סבוכה", כלומר אופטימלית, לשיטתו של אריסטו. אבל מאחר שעצם המונח "פריפטיה" כרוך כמעט לבלי הפרד במונח "אנאגנוריסיס" (שהרי מה עשוי לחולל מפנה, אם לא גילוי מפתיע של מידע רלבנטי?), אפשר לומר שהאנאגנוריסיס הוא תנאי מוקדם לפריפטיה: כמעט תנאי הכרחי, גם אם אריסטו רק ממליץ עליו.
¹³ לפי אריסטו, רצוי אבל לא הכרחי שדווקא הגיבור הראשי הוא זה שייכשל בטעות גורלית ויבצע את המעשה הנורא; עלילה טרגית אופטימלית היא עלילה שבה מבצע הגיבור הראשי את המעשה הנורא, אבל עלילה שבה מבצעת דמות-משנה כלשהי את המעשה הנורא, עומדת בדרישת-הסף של אריסטו לעלילה טרגית: שיעשה מעשה נורא – תהא אשר תהא זהותו של העושה.

¹⁴ שוב: אין הכרח, לפי אריסטו, שהטעות הגורלית המתבררת במפתיע היא טעות שביצע הגיבור הראשי, אף שזו האפשרות העדיפה, לשיטתו.

אריסטו, כדרכו, מדגים זאת על ידי *אדיפוס המלך*: "המבשר בא אל אדיפוס לשחררו מהפחד באשר לאמו, אבל משגילה את זהותו [=אנאגנוריסיס], הביא לתוצאה ההפוכה [=פריפטיה]"¹⁵. במלים פשוטות: המפנה מתרחש כתוצאה מהגילוי.

אריסטו אינו טוען, אמנם, שהמפנה חייב לנבוע מגילוי (אנאגנוריסיס), אך הוא ממליץ על כך כחוס: זה המבנה האופטימלי. "הזיהוי [=אנאגנוריסיס] היפה ביותר הוא זה הכרוך במהפך [=פריפטיה], כפי שקורה באדיפוס. אמנם יש מקרים אחרים של זיהוי, שהרי יכול להיות זיהוי של חפצים ודברים מקריים, וכן אם עשה משהו דבר-מה או לא עשה. אבל הזיהוי המתאים ביותר הן למארג הסיפור והן לפעולה הוא זה שתואר לעיל [לאמור: זיהוי המחולל מהפך]"¹⁶. מן הראוי לתת את הדעת על ההבדלים המכריעים בין שלושת תרגומיה העבריים של הפואטיקה, כשעסקינן במונח "אנאגנוריסיס". מרדכי הק בחר במלה "היוודעות", שרה הלפרין – במלה "הכרה", יואב רינון – במלה "זיהוי". הציטטה שהובאה זה עתה מהפואטיקה מלמדת שרק יואב רינון, מבין שלושת המתרגמים, היה קשוב למשמעות המדויקת שהעניק אריסטו למונח "אנאגנוריסיס". שכן, אם מונח זה חל, לדברי אריסטו, לא רק על גילוי של מידע בין-אישי בעל משקל עלילתי מכריע (האיש שרצחתי, אדיפוס, היה אביך), אלא גם על גילוי של מידע אמפירי גרידא (ביחס ל"חפצים ודברים מקריים"), הרי שהמלה העברית הנדרשת כאן חייבת ללכוד את אופיו הקונקרטי, האינפורמטיבי, הלא-בומבאסטי, של המונח "אנאגנוריסיס". טוב עשה יואב רינון שבחר במלה "זיהוי" (ובאותה מידה היה מיטיב לעשות אילו בחר במלה הקרובה לה, "גילוי"). המלה של מרדכי הק, "היוודעות", מצמצמת את משמעות ה"אנאגנוריסיס" לגילוי של מידע בין-אישי, מלודרמטי, ולכן זו הכרעה תרגומית לא מוצלחת. אבל המלה שבחרה שרה הלפרין, "הכרה", היא כבר מלה מטעה ממש. "הכרה", לדבריה שצוטטו לעיל, היא "הכרה קורעת לב [של הדמות הראשית] בטעות שביצעה ובאי האפשרות לתקנה". לאמור: "הכרה", לפי הלפרין, פירושה טובנה, שלא לומר הארה. אמנם, הלפרין אינה חוזרת על טעותם הגמורה של כל אותם פרשני הפואטיקה שהעניקו למונח "אנאגנוריסיס" משמעות מופלגת של הארה פילוסופית, אקזיסטנציאליסטית, הפולחת את תודעתו של הגיבור (או הנפלטת מפי המקלה, או – מופרך מכל – הנחוית בתודעתם של צופי ההצגה)¹⁷; אריסטו,

¹⁵ פואטיקה, פרק יא: רינון 2003, 30. בתרגומו של הק: "השליח שבא כאילו לשמח את אוידיפוס ולשחררו מן הפחד לאמו, גילה מי הוא וגרם את ההיפך" (הק 1947, 55-56). תרגומה של הלפרין למשפט זה, זהה לתרגומו של הק (הלפרין 1977, 35).

¹⁶ פואטיקה, פרק יא: רינון 2003, 31. בתרגומו של הק: "היפה שבהיוודעויות היא זו שמתהנה איתה מפנה, כגון: זו שבאוידיפוס היא בעלת מפנה. אמנם קיימות אף היוודעויות אחרות, שכן ההיוודעות אפשר לה שתעלה, כאמור, אף מתוך דברים דוממים או מתוך עניינים מקריים; ואפשר להיוודע אף מתוך מה שעשה משהו דבר או לא עשהו; אך זו האמורה לעיל קשורה יותר בסיפור-המעשה, כלומר, בעלילה" (הק 1947, 56-57). ובתרגומה של הלפרין: "ההכרה היא יפה ביותר כאשר בעת-ובעונה-אחת איתה נוצר היפוך, כמו למשל זו שבאוידיפוס", וכו' (הלפרין 1977, 35). המשך-תרגומה של הלפרין למשפט זה, זהה פחות או יותר לתרגומו של הק.

¹⁷ הספר שהשריש במקומותינו יותר מכל ספר אחר את הטעות הבסיסית הזאת בהבנת הפואטיקה, הוא ספרה של דורותיאה קרוק *יסודות הטרגדיה* [1969], תרגום: אברהם יבין, הקיבוץ המאוחד (1972), אשר על פיו, למרבה הצער, מונחלת כבר למעלה מ-30 שנה תורת-הטרגדיה בשיעורי-ספרות תיכוניים ואוניברסיטאיים בישראל. על התהום הרובצת בין תורת הטרגדיה של קרוק לבין תורת הטרגדיה של אריסטו הצביע בפרוטרוט מאיר שטרנברג במאמרו "יסודות הטרגדיה ומושג העלילה

יודעת הלפרין, לא דיבר כאן על שום הארה פילוסופית, מטא-עלילתית, בדבר "מצבו של האדם", אלא על גילוי של מידע עלילתי: מידע ספציפי על אודות פיסת עבר עלילתית, שגילוי בהווה הברוי המוצג הוא עוד שלב בקידומה של עלילת המחזה. ועם זאת, הלפרין מעמיסה על המונח "אנאגנוריסיס" מטען חורג – ולמטען החורג הזה יש אופי יהודי. "הכרה קורעת לב" בטעות שבוצעה "ובאי האפשרות לתקנה", היא הגדרה השאובה לא מעולמו של אריסטו, אלא מעולם המושגים היהודי ("קלקול", "תיקון"). מנקודת ראות יהודית, אין דבר "קורע לב" יותר מאובדן האמונה באפשרות התיקון; "שערי תשובה פתוחים תמיד" בפני המאמין היהודי; הוא מאמין שלעולם לא יאחר את המועד לתקן מה שקלקל; שאין קלקול בלתי הפיך. הגיבור הטרגי, לפי הבנתה של הלפרין, נופל לתהום היאוש, תהום אובדן האמונה באפשרות ה"תיקון" – ותהום זו היא-היא האימה הצרופה הרובצת לפתחו של יהודי, לא יווני. על היווני לא מאיים אובדן האמונה באפשרות ה"תיקון", כי הוא מכיר מראש באי הפיכותם של מעשיו (כלומר, באי הפיכותן של מכות הגורל). לכן רגע ה"אנאגנוריסיס", במשמעותו אצל אריסטו, אינו רגע של תגלית תיאולוגית מרעישת, אלא רגע של תגלית עלילתית גרידא, דרמטית – תגלית המטלטלת את חייו של הגיבור, לא את תפיסת עולמו, כפי שהלפרין סבורה.

זרותה של פרשנות מגיירת זו של הלפרין למשמעותו המקורית-אריסטוטלית של המונח "אנאגנוריסיס", מתחזרת ביתר שאת לנוכח הערתו המאלפת של אריסטו בנוגע לסיומיהן של טרגדיות: "טועים אלה המאשימים את אוריפידס שכך עשה בטרגדיות שלו, ושרבות מהן מסתיימות בפורענות", שהרי "הצגות כאלה [=המסתיימות בפורענות] נראות טרגיות מכול". מהערתו זו של אריסטו אנו למדים שלא כל הטרגדיות שהוצגו באתונה (ואפילו לא כל הטרגדיות של אוריפידס, הטרגיקון הקודר ביותר) הסתיימו בקטסטרופה, ויתרה מזאת: שאתונאים לא מעטים גינו את אוריפידס על כך שרוב הטרגדיות שלו מסתיימות בקטסטרופה. כלומר: הסיום הקטסטרופלי לא נתפס כלל, באתונה, כמאפיין הכרחי של סוגת הטרגדיה; טרגדיה המסתיימת ב-happy end, עד כמה שאפשרות זו נשמעת מוזרה לאוזנינו המודרניות, היתה טרגדיה לכל דבר ועניין בעיני האתונאים (ואדרבא, טרגדיה אשר רבים מהאתונאים העדיפוה על פני טרגדיה המסתיימת בכי רע). אריסטו מעדיף סיום קטסטרופלי (כי טרגדיות המסתיימות כך "נראות טרגיות מכול"), אבל כמו תמיד אצל אריסטו, חשוב להבחין בין מה שהוא מגדיר כאפשרות עדיפה לבין מה שהוא מגדיר כתכונה הכרחית של הסוגה הספרותית-הדרמטית טרגדיה. ומאחר שהסיום הקטסטרופלי הוא אופציונלי, יוצא שהמידע המתגלה באנאגנוריסיס אינו חייב כלל ועיקר להיות מידע "קורע לב": הוא עשוי, אדרבא, להיות מידע מרנין לב, שבזכות חשיפתו ניצל הגיבור (ו/או ניצל קורבנו המיועד של הגיבור) – בקיצור, אנאגנוריסיס המוליד happy end.

בטרגדיה" (הספרות ד:1, אוניברסיטת תל-אביב, ינואר 1973, עמ' 23-47) – ולעניין תפיסתה האנטי-אריסטוטלית של קרוק את המונח "אנאגנוריסיס", ראה שם: 30.

לדידו של אריסטו, חשיבותו של האנאגנוריסיס נעוצה בתרומתו המבנית לעלילה הדרמטית: האנאגנוריסיס מוליד מפנה דרמטי עז ומלהיב, בין אם המפנה הוא "מאֹשֶׁר לאומללות" ובין אם המפנה הוא "מאומללות לאושר" (כפי שקורה אכן, בפועל, באי אלו טרגדיות, ואפילו, כאמור, בטרגדיות של אוריפידס). ואילו לדידה של הלפרין, האנאגנוריסיס הוא תמיד, בהכרח, מומנט תודעתי של "הכרה קורעת לב". טעות זו מצדה, כמתרגמת הפואטיקה, קדמה אמנם חמש שנים למאמרה על "היסוד הטרגי בסיפור המקראי", ולכן מוגזם להאשים אותה בסילוף מכוון של המינוח האריסטוטלי; אבל הכרעותיה כמתרגמת הפואטיקה הכשירו את הקרקע שעליה היא הציבה, כעבור חמש שנים, את התיזה שלה בדבר הימצאותם של יסודות הטרגדיה בסיפורת המקראית.

ג. "סבל" (פאתוס)

כשארסטו מדבר על הסבל (ה"פאתוס") הנגרם כתוצאה מהמעשה הנורא, הוא מדבר על סבל פיזי: על הָרַג או פציעה. לפיכך, "המעשה הנורא" וה"סבל" אינם אלא שני כינויים שוני זווית לאותו מאורע עצמו: המונח האחד מתייחס למבצע המעשה הנורא, והמונח השני – למי שבוצע בו המעשה הנורא. אדיפוס, שהורג את אביו, מבצע בכך מעשה נורא, ואביו, קורבן המעשה, הוא הסובל. הסובל הוא, בפשטות, האדם הסביל בארוע אלים. כדבריו של אריסטו: "[ארועים טרגיים הם] ארועים גורמי סבל המתרחשים בין קרובים, כמו אח ההורג, או המתכוון להרוג, את אחיו, בן את אביו, אם את בנה, בן את אמו, או מעשים אחרים כאלה".¹⁸ מי שנהרג (או נפצע) הוא הסובל, על פי הגדרה ברורה זו. חשובה בפני עצמה, כמובן, הדגשתו של אריסטו כי הארועים גורמי הסבל צריכים להתרחש בין קרובי משפחה (שהרי אין רצח מצמרר וטרגי יותר מרצח אב, רצח אם, רצח בן או רצח אח), אבל רבים מדי מקרב פרשניו של אריסטו שמו לב משום מה רק למלים "בין קרובים", והתעלמו משום מה מהנקודה העיקרית: מהות הסבל שגורמים הקרובים זה לזה. הסבל הטרגי, על פי הפואטיקה, אינו פסיכולוגי אלא גופני. למות, להיפצע, משמע לסבול. חד וחלק.

כאן מגיעה לשיאה טעותה של שרה הלפרין בהבנת הפואטיקה. על פי הבנתה, הגיבור הראשי הוא זה שסובל, והוא סובל במובן הנפשי: הוא מתייסר. נחזור ונצטט את ניסוחה בעניין זה: "[הדמות הראשית] מגיעה להכרה קורעת לב בטעות שביצעה ובאי האפשרות לתקנה, ומתחילה להתייסר בסבל הנוקב של כשלון הפעולה ושל הפורענות המתחוללת עליה".¹⁹ הגדרה זו אינה מתיישבת עם אף היבט מהיבטיה של הגדרת הסבל הטרגי בפואטיקה: לא עם הגדרת זהותו של הסובל, לא עם הגדרת מהותו של הסבל ולא עם הגדרת עיתו ותפקידו של ארוע הסבל במבנה

¹⁸ פואטיקה, פרק יד: ריבון 2003, 34.

¹⁹ תפיסה פסיכולוגיסטית זו של מושג ה"סבל" הטרגי-אריסטוטלי באה לידי ביטוי ביתר שאת במאמרה של הלפרין "מפחד לא-מודע לסבל מודע בטרגדיה 'איפוס המלך'" (עלי שיח 15-16, 1982, עמ' 65-73), שבו מסבירה הלפרין את ה"סבל" הטרגי לאור תורותיהם של פרויד, יונג ואדלר.

העלילה. הסבל, לפי אריסטו, הוא ארוע, לא רגש: הוא ארוע המפתח מחולל העלילה, ובתור שכזה הוא מתרחש בתחילתה של שרשרת הארועים – לא בעקבות המעשה הנורא ובתגובה לו. המעשה הנורא, כאמור, הוא הסבל. מישהו הרג אחד מבני משפחתו, וארוע זה מתניע את כל העלילה.

הלפרין אינה הראשונה שלא הבינה זאת. מאז הרנסאנס השתגרה קריאה נוצרית, פסיכולוגיסטית-תיאולוגית, של מונחי הפואטיקה – קריאה המרוחקת מפשט הכתוב בעיקר כשהכתוב מדבר על ה"סבל". מנקודת ראות נוצרית (או "יהודו-נוצרית", אם לאמץ מונח של ניטשה), חזיון הטרגדיה הוא חזיון של יסורים, של חרטה, של הכרה והודאה באשמה, של שבירת יוהרתו הסרבנית של הגיבור – שבירה המזככת אותו ואותנו. לשום דבר מזה אין זכר בטקסט של אריסטו. "חטא היוהרה" ("היבריס") אינו אלא אחד מאותם מושגים מנוצרים שטפלו על הפואטיקה, קוראיה הנוצרים; ה"זיכוך" ("קתרזיס") האריסטוטלי – תהא אשר תהא משמעותו המדויקת של מונח זה שאריסטו התעצל להבהירו – אין פירושו בשום פנים זיכוך נפשו של הגיבור (המתמרק מחטאיו באמצעות יסוריו, כפי שתפסו את העניין הפרשנים הנוצרים), אלא זיכוך רגשותיהם של צופי הטרגדיה: זיכוך המתרחש באמצעות החרדה והחמלה שהצופים חשים כלפי הגיבור. הזיכוך הזה, על פי הגדרתו אצל אריסטו, אינו "מייסר", אלא להפך – מהנה. "המחזאי", הוא אומר, "צריך לגרום להנאה הנובעת מחמלה ומפחד";²⁰ טרגדיה מוצלחת היא טרגדיה מהנה.

אכן, קשה לרדת לסוף דעתו של אריסטו בנקודה זו, כשם שקשה להבין מדוע דווקא בשאלת השאלות של תורת הטרגדיה – שאלת תכליתה האמנותית של הסוגה הזאת – דן אריסטו בצורה כה אגבית ועמומה, המתסכלת מראש כל קביעת מסמרות באשר למשמעותה של ההנאה הקתרתית. אבל המעט שאפשר להגיד על הקתרזיס מתוך נאמנות לאריסטו הוא זה: מדובר בהנאה הנגרמת לקהל – לא בייסורים שעובר הגיבור.

תולדות הקריאה בפואטיקה של אריסטו, ב-400-500 השנים האחרונות, היו בעיקרן תולדות הנסיונות לנצר את הטקסט, ובעיקר את מובנם של מונחי המפתח "סבל" ו"קתרזיס". לנצר – או לגייר, במקרה של שרה הלפרין. משה הוא גיבור טרגי, לדבריה, משום שהוא "עובר את חיבוטי הטרגדיה" (כלומר, מתייסר) בסוף חייו, לאחר שניפץ במו ידיו, כשהיכה בסלע, את חלומו להיכנס אל הארץ המובטחת.²¹ שאול, לדבריה, הוא "דמות טרגית par excellence העולה מטרגדיה מופתית הארוגה בתנ"ך", משום שהוא "אומלל מראשית מלכותו ועד לסופו ההרואי";²² מדוע הוא "גיבור טרגי"? משום שהוא אומלל; משום שהוא מיוסר. מה לזה ולאריסטו?

²⁰ אריסטו, פואטיקה, פרק יד: רינון 2003, 34.

²¹ הלפרין 1982, 22.

²² שם, שם.

נסיונה של שרה הלפרין להוכיח את הימצאותם של יסודות טרגיים-אריסטוטליים בסיפורי התנ"ך, נגזר משאיפתה העקרונית להציע מודל של "טרגדיה יהודית": שאיפה שמצאה את ביטויה במאמרים שכתבה על כמה מסיפוריו של עגנון.

כשנה לפני שפרסמה את מאמרה על "היסוד הטרגי בסיפור המקראי", פרסמה הלפרין מאמר שכותרתו "לאופיה היהודי של הטרגדיה 'והיה העקוב למישור'",²³ ובו העלתה שתי קביעות: (א) הסיפור "והיה העקוב למישור" מושגת על מבנה הטרגדיה האריסטוטלי, ולכן יש לראות בו טרגדיה;²⁴ (ב) אף שמבחינה מבנית לפנינו טרגדיה, מבחינה תמטית לפנינו טרגדיה יהודית, אשר "ניתן להבינה רק במושגים יהודיים, בהווי יהודי ובדרכי חשיבה של יהודי המאמין בערכים יהודיים",²⁵ משום שהדילמה המוצגת בסיפור היא דילמה הלכתית – לא דילמה מוסרית-אנושית אוניברסלית.

את קביעתה כי סיפור זה של עגנון מושגת על מבנה הטרגדיה האריסטוטלי "ביססה" הלפרין – כפי ש"ביססה" כעבור שנה את טענתה בדבר היסודות הטרגיים-אריסטוטליים של סיפורי המקרא – על קריאה מגיירת של מונחי הפואטיקה. את ה"זיהוי" האריסטוטלי (האנאגנוריסיס) הגדירה הלפרין, במאמרה על סיפורו של עגנון, כ"הכרה טרגית המשמעת את נפשו של הגיבור", כלומר: כרגע של תובנה תהומית, שבו "נפקחות עיניו [של הגיבור] פתאום, והוא רואה מה עולל לעצמו [...] ולבו נקרע בקרבו".²⁶ הגיבור הטרגי, לפי הבנתה של הלפרין, מעולל לעצמו דבר-מה נורא; רגע ה"זיהוי" העלילתי הוא, לפי הבנתה, רגע של "הכרה" (תובנה, הארה); הגיבור הטרגי הוא זה שסובל; והסבל הוא סבל נפשי ("לבו נקרע בקרבו"). כאמור לעיל, לא זו משמעותם של מונחי הפואטיקה. הגיבור הטרגי, לפי אריסטו, מעולל לא לעצמו אלא למישהו אחר דבר-מה נורא; הוא מסב סבל לאחד מקרוביו, והסבל שהוא מסב הוא סבל פיזי (מוות או פציעה). אריסטו אינו אומר מלה על סבלו הנפשי של הגיבור, ולכן, בלאו הכי, אין הוא אומר שהגיבור "מתייסר" כתוצאה מהאנאגנוריסיס. "אשמנו, סררנו, עוונו, פשענו, צררנו, שיחתנו, תיעבנו, תעינו, תיעתענו": ההתייסרות היהודית של יום הכיפורים, לא הפואטיקה של אריסטו, היא שמדברת מגרונה של הלפרין.

ובאשר לקביעתה כי ה"טרגדיה" העגנונית היא טרגדיה יהודית הואיל והיא עוסקת בדילמה הלכתית: דווקא קביעה זו שומטת את הקרקע מתחת לטענתה של הלפרין בדבר אופיים הטרגי של סיפורי המקרא, שהרי סיפורי המקרא לא נכתבו בעולם ההלכה היהודי אלא בעולם התוכן העברי הקדם-יהודי, הקדם-הלכתי. הערתם המפורסמת של חז"ל כי אין דופי הלכתי בדוד המלך

²³ שרה הלפרין, "לאופיה היהודי של הטרגדיה 'והיה העקוב למישור'", עלי שיח 10-11, 1981, עמ' 101-108.

²⁴ שם, 103.

²⁵ שם, 108.

²⁶ שם, 103.

ששכב עם בת-שבע,²⁷ די בה כדי ללמד על התהום ההיסטורית, הרעיונית והספרותית, הרובצת בין עולם המקרא, שהצמיח סיפורים כמו סיפור דוד ובת-שבע, לבין עולם התלמוד, שהצמיח נסיונות פרשניים-מדרשיים (מאולצים להביך, בדרך כלל) להעניק בדיעבד משמעות הלכתית לסיפורי המקרא. קשה להצביע על גיבור מקראי אחד הנקלע לדילמה הלכתית, ועצם הניסיון לייחס לגיבורי התנ"ך לבטים הלכתיים הוא אנאכרוניזם גמור. יוצא, אפוא, שהמושג ההלפריני "טרגדיה יהודית" עשוי להקיף, אם בכלל, רק את הסיפורת היהודית, הפוסט-מקראית, מאגדות חז"ל עד סיפורי עגנון. במלים אחרות: אם סיפורי התנ"ך ראויים להיחשב "טרגדיות", לדעתה של הלפרין, הרי שאין הם יכולים להיחשב "טרגדיות יהודיות", לשיטתה שלה, משום שהקריטריון התמטי שלה ל"טרגדיה יהודית" – הקריטריון ההלכתי – אינו חל ואינו יכול לחול על סיפורים שחברו לפני כניסתו של עם ישראל לעידן ההלכתי.

ב-1994 פרסמה הלפרין מאמר שכותרתו: "עגונות" – טרגדיה יהודית,²⁸ וחזרה בו על שגיאותיה הבסיסיות בהבנת הפואטיקה. לאחר שהציגה את "והיה העקוב למישור" כ"טרגדיה יהודית", העניקה עכשיו הלפרין טיפול דומה ל"עגונות" ול"תהילה". הסיפור "תהילה" הוא "טרגדיה יהודית", קבעה הלפרין, משום שהוא מספר על אשה אשר "רק לאחר שנתמרקה בסבל האסונות שפקדו אותה, היא מסוגלת להבין את המשמעות העמוקה של חיים בקדושה".²⁹ שוב לפנינו גיור כהלכה של מונחי הפואטיקה: תהילה, אליבא דהלפרין, היא גיבורה טרגית משום שהיא סובלת (בעוד שהגיבור הטרגי, אליבא דאריסטו, גורם סבל לזולתו), ומשום שהיא זוכה בתובנה קיומית-רוחנית עמוקה (בעוד שהגיבור הטרגי, אליבא דאריסטו, מגלה מידע מכריע מבחינה עלילתית ותו לא), ומשום שהיא "נתמרקה" בזכות הסבל (בעוד שה"מרוק" האריסטוטלי – הקתרזיס – נחוזה על ידי קהל הצופים, לא על ידי גיבור הטרגדיה). ומ"תהילה" ל"עגונות": "בדיקת הסיפור 'עגונות' לאור תורת הטרגדיה האריסטוטלית מצד אחד ומושגי יסוד במורשת היהודית מצד שני", כותבת הלפרין, "מראה שסיפור זה הוא טרגדיה יהודית מופתית".³⁰ את ה"הוכחה" לכך שעלילת "עגונות" היא עלילה טרגית-אריסטוטלית, מוצאת הלפרין בכך ש"מעשה חיפוש החתן בגולה הרחוקה, בשילוב מעשה קירובו של האמן הצעיר, פותח פתח למעשה נורא".³¹ אצל אריסטו, נחזור ונזכיר, "מעשה נורא" פירושו רצח המבצע בין קרובים. ב"עגונות" של עגנון אין רוצחים ונרצחים (האם סיפור עגנון אי פעם על רוצחים ונרצחים?), ומשום כך – יאמר אריסטו – לא אירעה כאן שום טרגדיה. אריסטו לא דיבר על "טרגדיה רגשית"; טרגדיה, לדידו, מתחילה בשפך דם.

²⁷ בבלי, מועד, שבת, נו ע"ד: "אמר רבי שמואל בר נחמני אמר רבי יונתן: כל האומר דוד חטא, אינו אלא טועה", משום ש"כל היוצא למלחמת בית דוד כותב גט כריתות לאשתו". לאמור: בת-שבע היתה גרושתו של אוריה – לא עוד אשתו – כשדוד שכב איתה, ולכן, גם אם יש מקום לביקורת מוסרית על התנהגותו של דוד בפרשה זו, אין כל דופי הלכתי בהתנהגותו; הוא לא שכב עם אשת איש, על-פי הספקולציה החז"לית.

²⁸ מעריב, המוסף לספרות, 9 בספטמבר 1994, עמ' 30.

²⁹ שם, שם.

³⁰ שם, שם.

³¹ שם, שם.

"עגונות" הוא "טרגדיה יהודית", לשיטתה, משום ש"בטרגדיה היהודית [בכלל, וב"עגונות" בפרט] שואף הגיבור לקשר עם מה שלמעלה מן האדם – לשילוב הקודש והחול", בעוד ש"בטרגדיות מספרות העולם מצטמצמת ה'שלמות' שאליה שואף הגיבור הטרגי בערכים ארציים שבחיי האדם – שלטון, כבוד, גבורה ונקמה"³². עינינו הרואות, שהגדרתה של הלפרין ל"טרגדיה יהודית" אינה עקבית כלל ועיקר, אלא משתנה ממאמר למאמר. במאמרה על "והיה העקוב למישור" הגדירה הלפרין "טרגדיה יהודית" כטרגדיה העוסקת בדילמות הלכתיות, במאמרה על "עגונות" היא הגדירה "טרגדיה יהודית" כטרגדיה העוסקת ביחסים שבין אדם למקום – כלומר, כטרגדיה הכוללת את הממד הטראנסצנדנטלי, הנעדר מעולמן הארצי-אימננטי של טרגדיות הגויים – ובמאמרה על "היסוד הטרגי בסיפורי המקרא" לא הצביעה הלפרין על חוט שני תמטי כלשהו העובר בין סיפורי התנ"ך ה"טרגיים" לשיטתה, אשר יש בו כדי להבדילם עקרונית מסיפוריהם וממחזותיהם הטרגיים של היוונים ושל שאר הערלים. לא ברור, אפוא, אם תמטיקה "יהודית", לשיטתה של הלפרין, פירושה תמטיקה הלכתית, או שמא תמטיקה רוחנית-רליגיוזית, או שמא תמטיקה שאפשר לאתרה, כביכול, כבר בסיפורי התנ"ך, שחוברו לפני העידן ההלכתי-יהודי, קל וחומר לפני העידן הרוחני-רליגיוזי שהצמיח את החסידות, ולימים את עגנון. ברור רק דבר אחד: שהתמטיקה ה"יהודית", אם יש חיה כזאת, לא נוצקה מעולם – לא בתנ"ך, לא בתלמוד ולא אצל עגנון – למבנה הטרגדיה כהגדרתו אצל אריסטו.

4

התועלת הצפונה לפיכך במאמרה של הלפרין על "יסודות הטרגדיה בסיפורי המקרא", היא דווקא המסקנה העולה מליבונו, שתורת הטרגדיה של אריסטו זרה לחלוטין לפואטיקה המקראית.

אבל אין זאת אומרת שהצדק עם שטיינר ועם קורצווייל. יתכן בהחלט שסיפורים מקראיים מסויימים, ואולי אף רובם ככולם, מכילים יסודות רעיוניים ומבניים הדומים, או אפילו זהים פה ושם, ליסודותיהן של הטרגדיות האתונאיות שבידינו. יתכן בהחלט, במלים אחרות, שהפראקטיקה הפואטית של הטרגיִקונים האתונאים – להבדיל מהתיאוריה הפואטית של אריסטו, שהוצעה על ידו כחמישים שנה אחרי שהסתיים תור הזהב של הטרגדיה האתונאית³³ – היתה קרובה בכמה וכמה ממאפייניה לפראקטיקה הפואטית שננקטה בתנ"ך. בקיצור: אם אין

³² שם, שם.

³³ אוריפידס וסופוקלס מתו בשנת 406 לפנה"ס. 51 שנה אחר-כך, בשנת 345 (על פי המשוער), חיבר אריסטו (או הרצה לתלמידיו) את הפואטיקה.

יסודות טרגיים-אריסטוטליים בסיפורי התנ"ך, אין פירושו של דבר שאין בסיפורי התנ"ך יסודות טרגיים לא-אריסטוטליים.

שנות הדור שחצו בין הטרגיקונים האתונאים לבין אריסטו חייבות להילקח בחשבון. האקלים הרוחני שהצמיח את אריסטו היה שונה מאוד מן האקלים הרוחני שהצמיח כתשעים שנה לפני הולדתו את הטרגדיה האתונאית, החל ב*הפדסיס*.³⁴ הארוע ההיסטורי שעיצב את אייסקילוס, סופוקלס ואוריפידס, היה נצחון היוונים על הפרסים (480 לפנה"ס) – ניצחון שהעלה את אתונה לגדולה, ושהביא לה שגשוג כלכלי ותרבותי שהצמיח, בין שאר פירותיו, את הטרגדיה. הטראומה שעיצבה את אפלטון ואת אריסטו היתה תבוסת אתונה במלחמתה נגד ספארטה (מלחמה שהסתיימה בשנת 404 לפנה"ס). התבוסה יצרה אקלים רוחני של בדק בית: פילוסופיה במקום חגיגות לדיוניסוס. אריסטו מתבונן באתונה שהיתה; הוא מסכם את הישגי הדורות הקודמים מפרספקטיבה חיצונית (שכן, הזמן הוא מרחק); אין הוא מכיר מבפנים את החוויה התיאטרלית שחוו האתונאים שצפו ב*אגממנון*, ב*אדיפוס המלך*, ב*אנטיגונה*, ב*מדיאה* (אולי לכן הוא כה עמום בדברו על ה"קתריזיס" – עמום לתלמידיו ועמום לעצמו). החוויה הפולחנית אינה אומרת לו כלום, לדידו החגיגה המשלהבת היא שמועה. לכן הוא מזלזל בחיזיון הבימתי, ומשליך אותו לתחתית הרשימה ההירארכית שעל פיה הוא עורך את יסודות הטרגדיה.³⁵ "החיזיון [...] הוא הפחות מהותי לאומנות השירה", הוא אומר, "שהרי כוחה של הטרגדיה עומד גם ללא הצגות ושחקנים",³⁶ ובמלים אחרות: "[המחזאי] צריך לארגן את אירועיו של מארג הסיפור כך שגם מבלי לראותם יחוש השומע הן חמלה הן אימה לשמע מהלך התרחשותם".³⁷ התחפושות, המסכות, הריקוד, הזמרה, איכות קולו ותנועתו הייחודית של כל שחקן, אביזרי הבמה (המרתף, המנוף)³⁸, עוצמתה הקמאית-המקדשית של הבמה המוקפת קשתות-מושבים על צלע הר, התאורה הטבעית המחשיכה בהדרגה,³⁹ כניסותיהן ויציאותיהן המרשימות של הדמויות, הדממה הדרוכה (או רחשיו) של הקהל – כל הרכיבים החזותיים והאקוסטיים הללו, שחברו ליצירתה של החוויה התיאטרלית הטוטלית, הדתית-פולחנית בשורשה, היו זניחים עד מיותרים בעיניו של אריסטו. הוא אהב מחזות; הוא לא אהב הצגות.

³⁴ *הפרסים* של אייסקילוס, הטרגדיה הראשונה, הוצגה בשנת 472 לפנה"ס. אריסטו נולד 88 שנים לאחר מכן, בשנת 384 לפנה"ס.

³⁵ מידרג-חשיבותם של יסודות-הטרגדיה לשיטתו של אריסטו הוא, מלמעלה למטה: 1. מבנה-העלילה ("מיתוס", כלומר: הסו'ט); 2. אופיין של הדמויות ("אתוס"); 3. התוכן הרעיוני ("דיאגוניה": מחשבה); 4. הלשון ("לקסיס"); 5. הזמרה ("מלוס"); 6. החיזיון ("אופסיס"). ראה: *פואטיקה*, פרק ו.

³⁶ *פואטיקה*, פרק ו: רינון 2003, 26-27.

³⁷ *פואטיקה*, פרק יד: רינון 2003, 34.

³⁸ בתיאטרון האתונאי נעשה שימוש נרחב במרתף שמתוכו הגיחו דמויות אל הבמה, ובמנוף (שזכה לכינוי "מכונה", *machina*) ששימש להנחתת דמויות-אלים על הבמה, ומכאן המונח "*dues ex machina*".

³⁹ ההצגות הוצגו תחת כיפת השמיים, ארבע ביום אחד, מבהוקר עד הערב, ולכן היה מהלכה של השמש, עד שקיעתה, גורם מרכזי בחוויה התיאטרלית; די אם נחשוב, למשל, על ההבדל בין הצגה שהוצגה בצהריים, כשהשחקנים לא הטילו צללים, לבין הצגה שהוצגה בין-ערביים, כשהשחקנים הטילו צללים ארוכים (שהגיעו, אולי, עד לצופים שישבו על קשת-המושבים הקרובה לבמה).

מבנה העלילה היה חשוב בעיניו הרבה יותר מתוכנה הרעיוני של הטרגדיה. לכן, תכנית העבודה שהוא נותן למי שמבקש לכתוב טרגדיה היא: (1) טול סיפור מעשה ובנה על פיו שלד עלילה אפקטיבי; (2) אכלס את שלד העלילה בדמויות, והענק לדמויות תכונות רלבנטיות; (3) הענק לדמויות עמדות רעיוניות שתבטאנה את תכונות אופיין.⁴⁰ הווה אומר: הרעיונות המובעים בטרגדיה אינם אלא מכשירים לחשיפת אופיין של הדמויות (שאינן, בתורן, אלא מכשירים להנעת העלילה). לשיטתו של אריסטו, הטרגיקון אינו אמור ללבן סוגיות מוסריות, פוליטיות, דתיות או מטאפיזיות באמצעות יציקתן לעלילה שובת לב, אלא להפך: היא אמור לרקוח עלילה שובת לב, שאותה ישרתו הויכוחים הנסערים (המוסריים וכו') שיתלקחו בין הדמויות.

אדישותו של אריסטו לפונקציה הדתית-פולחנית של התיאטרון, ואדישותו לתמטיקה הרעיונית שהתלבנה באתונה על במת התאטרון, חייבות להדהים כל מי שקרא ולו טרגדיה אחת מבין אלו ששרדו. האווירה הפולחנית הכבדה, המסתורית, והמטען הרעיוני הכביר המתפוצץ בקטעי המקהלה ובוויכוחי הדמויות, בכל טרגדיה אתונאית שניטול לדינו, נוטרלו – שלא לומר הוכחו – בפואטיקה. גישתו הפורמליסטית של אריסטו לטרגדיה היתה מהפכנית: גישה שנועדה להעניק לגיטימציה לשירה הדרמטית כתשובה לאפלטון, שטען כי השירה מזיקה לציבור באשר היא בדיונית (כלומר, עוסקת בכזבים). כנגד אפלטון, ביקש אריסטו להוכיח שהשירה הדרמטית (ובפרט, הטרגדיה) מועילה לציבור באשר היא תראפויטית; אין היא משמרת פולחנים אי-רציונליים ואין היא מלעיטה את הציבור בכזבים, אלא עושה שימוש מושכל בסיפורי המיתולוגיה כדי לזכך את רגשותיו של הציבור. כדי לייחס לטרגדיה את הפונקציה הזאת, צימצם אריסטו ככל שעלה בידו את הפונקציות הפולחניות והתמטיות שלה, שהרי בפונקציות אלו התבטאה "סכנתה" של השירה הדרמטית, לטענת אפלטון. וכך, מתוך פולמוסו עם אפלטון, רושש אריסטו את הטרגדיה מן היסודות המרכזיים ביותר – הריטואליים והרעיוניים – שציינו את הטרגדיות שהוצגו באתונה.

לכן שומה עלינו להתעלם מהפואטיקה, אם ברצוננו לאתר נקודות דמיון בין סיפורי התנ"ך לבין הטרגדיות היווניות. ה"רביזיה של הדעה המקובלת", שהלפרין ביקשה לבצע במאמרה על "היסוד הטרגי בסיפור המקראי", ראויה להתבצע (או לפחות להיבחן) – אבל היא תוכל להתבצע רק באמצעות הגדרתם של יסודות הטרגדיה כנתינתם בטרגדיות עצמן, לא בתיאוריה של אריסטו על אודות הטרגדיה. באתונה ובירושלים של תקופת בית שני פותחו במקביל צורות ביטוי ספרותיות שהנחילו מיתוסים מכוננים ופולחנים, שגיבשו תודעה וזהות קולקטיבית, ושהמחישו עמדות מוסריות, פוליטיות ומטאפיזיות באמצעות עלילות ודמויות שובות לב. חרף כל ההבדלים הפואטיים והפרפורמטיביים בין צפייה בטרגדיה לבין האזנה לסיפורי התנ"ך, וחרף כל ההבדלים התיאולוגיים (והאחרים) בין תפיסת העולם היוונית הפאגאנית לבין תפיסת

⁴⁰ השלב הרביעי בתכנית-העבודה – שלב העיצוב הלשוני של דיבורי הדמויות – הוא כה ברור מאליה, עד כי כמעט מיותר לציין. הטרגדיה היא אחת מסוגות השירה, ולכן ברור מאליה שהדמויות צריכות לדבר שירה, כלומר להתנסח בסגנון מרומם ומתובנת משקלים.

העולם המקראית המונותיאיסטית, ראוי בהחלט לתת את הדעת על מה שמשותף לשתי צורות המבע שפותחו במקביל בשתי התרבויות.

עצם השימוש שנעשה בשתייהן בנרטיבים המיתיים שרווחו בציבור ליצירתה של סוגה ספרותית, מכולפלת; עצם ההכרעה שהוכרעה בשתייהן לחנך את הציבור באמצעות סיפורים המבצעים קונקרטיזציה של אידיאות מופשטות; עצם ההתמקדות האתונאית והירושלמית בדמויות אנושיות (אנושיות כמו הקהל), שגדולתן האנושית תמיד שלובה בפגמיהן; עצם התפיסה המשותפת לשתייהן, שהכוח השולט בעולם הוא מסתורי, בלתי נראה, בלתי מובן, בלתי צפוי, נורא הוד, ⁴¹ ושהכוח הזה, המסתורי לאין חקר, הוא מושא הייצוג (הפרדוקסלי, כמובן, שהרי אי אפשר לייצג את הנסתר) אשר לשם ייצוגו העקיף, הספרותי, מוצגות/מסופרות העלילות הארציות – די במקבילות עקרוניות אלו כדי להשמיט את הקרקע מתחת לקביעותיהם הנחרצות של שטיינר וקורצווייל בדבר זרותם הגמורה של סיפורי התנ"ך לעולמן ולמאפייניהן הספרותיים של הטרגדיות. דיון השוואתי מתבקש זה יחד וידייק את ההבדלים בין אמנות הסיפור המקראית לבין אמנות הטרגדיה היוונית דווקא בזכות ההצבעה על קווי הדמיון. מכל מקום, אריסטו רק יפריע כאן. הניחו לו.

© אסף ענברי 2005

⁴¹ ה"מוֹיָקָה", הגורל, שולט גם באלים. הגורל אינו עוד אל בין שאר אלי-יוון, כי אם כוח מסתורי, ריבונו של עולם. הוא מעל כל הכוחות המגולמים באלים. מבחינות מכרעות הוא שונה, כמובן, מאלוהי ישראל (הבורא, המצווה, המוצג בתנ"ך כסובייקט מדבר), אך הוא חולק עם אלוהי ישראל תכונה זו, של היותו מסתורי, נבצר מדעת אנוש.