

'בית שבעלי בתים באים לשם': עגנון על התאטרון

דוד הד

אמנויות הספרות, הציור והמוסיקה תופסות מקום נכבד ביצירתו של עגנון וכך גם בכתיבה הביקורתית עליו. לעומת זאת לאמנות התאטרון מקדיש עגנון תשומת לב צנועה הרבה יותר, וגם המחקר בנושא זה מצומצם מאוד.¹ ובכל זאת, עיון באותן פסקאות פזורות של עגנון על התאטרון מגלה תפיסה מוסרית ואסתטית מרתקת, במיוחד אם היא נבחנת, כפי שאנסה לעשות כאן, לאור מסורת ארוכה של ביקורת התאטרון בתרבות המערב המודרנית.

יותר מכל האמנויות האחרות יש בתאטרון לעתים קרובות יומרה לחינוך הקהל, להעברת מסר, להצבת מוסר השכל. אין פלא אפוא שעגנון נוקט באופן בולט טון דידקטי בבואו לדבר על התאטרון. בפרק העשרים ושניים של 'אורח נטה ללון'² מתאר המספר כיצד הוא מנסה להסביר לחנוך (החנוך), דמות של איש תמים שאינו 'מהרהר בדברים', מהו דמיון:

אומר אני לחנוך, יודע אתה חנוך מה זה דמיון? אומר חנוך, איני יודע. אומר אני לחנוך, אם כן שב ואפרש לך (שם, עמ' 109).

שיחה טריוויאלית, המתפתחת סביב פליאתו של המספר על כך שחנוך אינו מדמיון לעצמו את האפשרות הפשוטה להגדיל את הכנסתו על ידי הרחבת עסקיו, הופכת לשיעור בפילוסופיה:

* אני מבקש להודות על ההערות ועל ההפניות מאירות העיניים של המערכת של כתב העת ושל הקורא האנונימי של המאמר, שתרמו רבות להעמקת הניתוח של ההקשר הכולל של יצירתו של עגנון.
1 'אליזו', ש"י עגנון ויחסו אל הדרמה והתיאטרון, ירושלים: רבעון לספרות יג (תשל"ט), עמ' 45-53.
ת' מרוז-אהרוני, 'יחסו של עגנון לתיאטרון ולכתיבת דרמות', דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות ט (ד 2) (תשמ"ו), עמ' 81-88. מאמרו של אליזו מוקדש ברובו לכתיבה של דרמות (מחזאות), נושא שבו אין אני מתכוון לטפל, ומקדיש רק עמוד אחד לתאטרון במונחי הפרפורמטיבי. המאמר של מרוז-אהרוני הוא התיאור הראשון – אף כי תמציתי מאוד – של יחסו של עגנון לתאטרון ולתיאטרון הבובות ב'בתנתו של מר לובלין', אך אין הוא מתעמק ברקע התאורטי של הוויכוח על מהותו של התאטרון ואף מתעלם מן הקטע המכונן מ'אורח נטה ללון'.
2 ש"י עגנון, אורח נטה ללון, ירושלים ותל אביב תש"ך.

'אלמלא כח הדמיון אין העולם מתקיים' (שם), אומר המספר, שכן כל פעולה של התכוונות (לא רק של חנוך עצמו, אלא אפילו של סוסו) מותנית בקיום דימוי ברוח המוביל את הפועל לפעול (אלמלא היה חנוך מדמה את הכפר שבו מזומנת לו פרנסה, לא היה יוצא אל הכפר). אבל אף שטוב לו למי שמשתמש בדמיונו למטרה מעשית (כמו פרנסה), 'אוי לו למי שמשתמש בכח דמיונו לדברי הבל. כגון אותם שעושים טיאטראות ומשחקאות' (שם). והמבחן של המספר להבלותו של התאטרון הוא קל: אם הוא יודע 'סופו של מחזה מתחילתו'. שכן רוב המחזות נוצרים על ידי מה שהמספר מכנה 'כח הדמיון הפשוט', התופס את החזוי והסטראטיפי, ולא על ידי 'כח הדמיון העליון' (הרומז לזה המפעיל את המספר עצמו במלאכת האמנות האמתית – כוח שיש בו מן האלוהי, המאפיין בריאה יש מאין). כוח הדמיון הפשוט, המעשי, המאפשר לנו חיים, הופך לריק מתוכן וחסר ערך כאשר עושים בו שימוש למטרה המתיימרת להיות אמנותית. אבל למרות אפיון הדידקטי, השיעור הפילוסופי הזה על מושג הדמיון נכשל.

חנוך זה מוחזר רופס ואינו תופס מה שלמעלה מכיפתו, אף על פי כן אני מדבר עמו אפילו בדברים העומדים ברומזו של עולם ומפרש לו. ואם אינו מבין אני מטעים לו במשל, ואפילו כן אינו יורד לתחילת דעתי, מפני שלדבר זה צריך אדם לקצת דמיון (שם).

במהלך דיאלקטי מבריק לוכד אותנו עגנון במעגליות חסרת המוצא של הניסיון להסביר מהו דמיון: כדי להבין מהו, יש להבין את המשל – במקרה זה התאטרון – המדגים את המושג, אך לשם הבנת המשל יש צורך בדמיון, שהוא בדיוק מה שעומד להסבר! הסיבה לקוצר הבנתו של חנוך את המשל היא עצמה טריוויאלית: 'רואה אני, חנוך, שאין אתה יודע מה הן טיאטראות', מה שדורש את המשך השיעור:

תיאטרון הוא בית שבעלי בתים באים לשם. ולמה באים לשם והלוא יש להם בית משלהם, אלא שפעמים אדם קץ בביתו והולך לבית אחר (שם).

כאן המשל מקבל כבר עומק שמעבר לתפקיד האילוסטריבי-דידקטי שלו. תאטרון הוא ראשית לכול בית, כלומר מקום פיזי של התכנסות. בהמשך הדברים נראה את חשיבותה החברתית של התכנסות זאת כמכוננת את החוויה התאטרונית שעגנון לועג לה. שנית, הבאים לתאטרון הם 'בעלי בתים', כלומר בורגנים טובים שאף שיש להם קורת גג אין להם קורת רוח, כלומר מתוך שעמום מבקשים הם לחרוג מחיי השגרה שלהם וללכת לבית אחר. בניגוד לחנוך, שאין לו דמיון אלא זה המעשי, הנדרש לכל פעולה יום-יומית, באי התאטרון ניחנו בדמיון, אך מתברר שדמיון זה מכונן כולו לאשליה ריקה:

אותו בית אחר, בית התיאטרון, כך הוא. משמשים שם בני אדם שלא ראו קורות בית מימיהם ועושים עצמם כאילו יודעים כל מה שבבתים ומראים לפני בעלי הבתים כל מה שבבתיהם של בעלי בתים, ובעלי הבתים שמחים ומטפחים בידיהם ואומרים יאה יאה (שם).

באי התאטרון נופלים בפח האשליה, או ליתר דיוק התרמית. מפעילי התאטרון (מחזאים, במאים, שחקנים) 'עושים עצמם' כאילו הם יודעים מהם חייהם של בני אדם ומציגים בפני הקהל את מה שדומה לחייהם שלהם. למעשה, הם לא ראו קורות בית – לא במובן של מוטות העץ המרכיבים אותו ולא במובן של מה שבאמת קורה בו. מלאכתם של אנשי התאטרון אינה אלא מעשה חנופה וניסיון לשאת חן בעיני הצופים, המבקשים מפלט בעולם מדומיין. ואילו הצופים משתלהבים ומריעים 'יאה יאה'.

והלא הם היו צריכין לדעת שאינו נאה, מפני שאינו אמת. אלא ששתי כתות הן, וכל אחת סבורה מה שמראים ביטאטראות אמת הוא לגבי חברתה. אבל אדם אחד יש שאינו סבור כן, שאותו אדם דר בשני בתים ויודע מה שנמצא בשניהם (שם, עמ' 109–110).

הרצאתו הדידקטית של המספר על התאטרון מסתיימת בכתב אשמה חריף – הן על אנשי התאטרון הן על הצופים בו. אין התאטרון מבוסס על האמת. אך עובדה זו נסתרת היא מעיני שני הצדדים כאחד. בעלי הבתים הממשיים (המבקרים בתאטרון) סבורים שדמויות בעלי הבתים הבדיוניות, המוצגות על הבמה, מגלמות את האמת (מבלי לחוש שמדובר בהם עצמם); ואילו במאי התאטרון ושחקניו משוכנעים שבעזרת הדמויות הבדיוניות של בעלי הבתים הם מציבים מראה אמתית של בעלי הבתים הממשיים (מבלי להבין שמראה זה הוא הבל של אותו 'כוח דמיון פשוט'). רק המספר – האמן האמתי – יודע שאין אמת לא בזה ולא בזה שכן, בניגוד ל'שתי הכתות', הוא נהנה מן הפריבילגיה של מי ש'דר בשני בתים', בבית המציאות ובבית הבדיון. הוא יודע שהמציאות הגלויה אינה אולי כל האמת, אך גם שהביטוי הבדיוני שלה בתאטרון הוא זיוף. יש לו 'כוח דמיון עליון', כוח שאינו נמצא בתאטרון.

במבט לאחור מסתבר לנו, הקוראים של הטקסט, שאנחנו עצמנו הם מושא האירוניה הארסית של עגנון. חנוך אינו יכול להבין מהו דמיון כי אינו חשוף לממד התאטרוני והתאטרלי של העולם – כל כולו שקוע בחיי המעשה; אך אנו, בעלי הבתים, המכירים את חווית הדמיון ועינוגי הבדיון של התאטרון, משלים את עצמנו שיש אמת בתאטרון. ולכן המוח שלנו הוא זה ה'רופס ואינו מבין מה שלמעלה מכיפתו', ואנחנו הם אלה שגם אם יפרשו לנו את הדברים וגם אם ימשילו לנו משלים נתקשה להבינם; כי אף שיש לנו 'קצת דמיון', אין הוא פועל בצורה הנכונה. כולו מכון לדברי הבל ומונע על ידי זחיות. קרתנותם ה'בעל בתית' של צופי התאטרון מדושני העונג (הכוללים אותנו, הקוראים) מקשה עליהם להבין את מוסר ההשכל של המשל העגנוני.

'אינו נאה, מפני שאינו אמת'. הדמיון המאפשר לנו את המעשה מבחנו הוא פרגמטי (האם המעשה שנדרש על ידי הכוונה שלנו הוא בר-ביצוע?). לעומת זאת הדמיון, המתיימר להציג בפנינו תמונה של עצמנו, נמדד על פי האמת: האם התמונה מייצגת את המציאות? האם הצגת תאטרון מציבה מראה אמינה של ההווה שבה שרויים הצופים בה? שאלת הייצוג היא הציר סביבו נסב הוויכוח על התאטרון החל מאפלטון. יש משהו פרדוקסלי ביחס הייצוג, שכן הוא מצד אחד יחס של זהות (המייצג הוא המיוצג) אך מצד שני יחס של שונות (המייצג יכול בעזרת

תכונות שונות שלו לומר משהו חדש על המיוצג). כך, מצד אחד יכול עגנון לומר שהתאטרון מציג בעלי בתים לבעלי בתים (יחס של זהות), אך מצד שני לעמוד על כך שמדובר כאן ב'שתי כתות' – זו של הצופים הבעל-בתים וזו של השחקנים המשחקים בעלי בתים. כבר בעידן הקלאסי מיוזג המושג הלטיני *persona* (ביווגיית, *prosopon*) ובעברית פרוצוף) כפילות זו של יחס הייצוג: הפרסונה שלי היא מצד אחד האני שלי (וכך במושג המודרני של *person*), אך מצד שני המסכה שאני לובש, האופן שבו אני מציג את עצמי בפני הזולת או בפני הצופה בהצגה (וכך במושג האנגלי *impersonate*, שהקונוטציה שלו היא התחזות).³ הפרסונה שלי היא אני ולא אני בעת ובעונה אחת. דר'משמעות לוגית זו של מושג הייצוג נתפסה על ידי חסידי התאטרון כמקור מעלתו האמנותית אך על ידי מבקריו כטעם האולטימטיבי לפסילתו. האם יש בייצוג ערך מוסף בהארת המיוצג או שמא אין הוא אלא חיקוי המציב תדמית דהויה במקרה הטוב ומזויפת ומטעה במקרה הרע? אפלטון, כידוע, לא רק גירש את המשוררים מן המדינה האידיאלית שלו אלא טען שהמציאות האמפירית כולה אינה אלא חיקוי מדרגה שנייה של עולם אידאלי. העולם הפנומנלי, עולם התופעות, הוא העולם רק כפי שהוא מופיע בפני החושים שלנו – לא העולם עצמו.

הבנה ברובד עמוק יותר של הקטע הקצר על התאטרון דורשת התייחסות להקשר הדברים במסכת הרחבה של הרומן כולו. רבים עמדו על המעמד המיוחד של דמות המספר ב'אורח נטה ללון'. במקרים רבים מכנים אותו 'המספר/גיבור', כלומר מדגישים את כפילות מעמדו כצופה, ובמידה מרובה מניע של העלילה, אך בה בעת כמעורב בה כאחת הדמויות המתוארות, מושפע מן ההתרחשויות לא פחות משהוא עד להן ומתעד אותן. וכמובן דמות המספר קרובה לעגנון, מחברו של הרומן, באופן גלוי (הן בתיאורו כ'סופר' בעיסוקו הן בזיהוי ישיר שלו, אף כי מוסווה באקרוסטיכון, באמצעות שמו – שמואל – בעמ' 372). צודק גרשון שקד בכנותו את הרומן 'קוואי אוטוביוגרפי'. לכן, אין תמה ש'אורח נטה ללון' נתפס כביטוי מובהק של עיסוקו של עגנון במעמדו של האמן ויצירת האמנות, ובעיקר בשאלה העמוקה של היחס בין בדין למציאות בספרות. מצד אחד, יצירת האמנות אינה בגדר דוקומנטציה גרידא; מצד שני, האוטנטיות שבה כרוכה ביסוד המציאותי העמוק החבוי בה ובמקומו של הסופר עצמו בתוכה. למרות הפירוט שבניתוח של שקד לרומן, אין הוא מזכיר את הקטע על התאטרון שציטטנו לעיל, אך דבריו עשויים לשמש מפתח להבנת משמעותו:

המחבר מצא פתרון מקורי משלו לבעית 'בדין ומציאות' על-ידי שימוש במעמד השניות של הסופר, הני ביצירות בדין ובמציאות כאחד [...] אצל הסופר אין מלכות

3 לדיון מפורט בנושא הייצוג, הן בהקשר של התאטרון הן בהקשר הפילוסופי-פוליטי, ראו מאמרי D. Heyd, 'Between Representation and Impersonation: Rousseau on Theatre and Politics', A. Ben-Tov, Y. Deutsch and T. Herzog (eds.), *Knowledge and Religion in Early Modern Europe* (Brill's Studies in Intellectual History 219), Leiden 2013, pp. 181–204. הפרצוף הוא מצד אחד הפנים הממשיות של האדם, אך מצד אחר, אנו מבחינים בין פרצופים שונים שאדם יכול 'לעשות' ומדברים על 'פרצופי האמת' (כניגודה של מראית העין שהוא מציג).

נוגעת במלכות, ואילו המספר מולך בשתי הרשויות, שהן לגבי דידו (ברומן זה) שלימות אחת.⁴

הרי המספר אומר לנו בדיוק זאת: לא הצופים ולא השחקנים מבינים את האמת בניסיון הייצוג של המציאות על הבמה, שכן גם אלה וגם אלה חיים איש איש ב'מלכותו', כלשונו של שקד. היחיד הקולע לאמת 'הוא אותו אדם שדר בשני בתים ויודע מה שנמצא בשניהם', כלשונו של עגנון. הסופר/המחבר (שביקר בבוצ'אץ' ב-1930 ואחרי כמה שנים כתב את 'אורח נטה ללון') חי בהווה הארץ-ישראלית וזקוק לדמות המספר (שהוא בעצמו סופר, אבל דמות בדיונית) כממצע בינו לבין אנשי הקהילה שעזב ושאליהם חזר בניסיון לתהות על קורותיהם ועל נסיבות חורבנה של תרבותם.⁵

עגנון נותן לנו בעצמו את המפתח לזיהוי 'אותו אדם הדר בשני הבתים' פחות מעשרים עמודים לפני הקטע שבו אנו דנים, שם מתאר המספר את עצמו כ'נתון בשני מקומות' (אורח נטה ללון, עמ' 91). אך המפתח הפרשני שהוא נותן בידינו הוא הרבה יותר מזיהוי הטופוגרפי והפרסונלי גרידא של המתגורר בשני מקומות. הקשר התיאור הוא לשוני, על דרך הרפרור העצמי (self-reference): בניסיונו להסביר את הקשר בין רחל, בתו של בעל המלון, לבין ירוחם חופשי אומר המספר/הסופר:

ראשית מפני... ושנית...

4 ג' שקד, אמנות הסיפור של עגנון, ירושלים תשל"ג, עמ' 274; וראו גם עמ' 264–265. שאלת מהימנותו של המספר עולה במאמרו של ר' שהם, 'המספר הבלתי מהימן ב"אורח נטה ללון"', ה' ויס וה' ברול (עורכים), חקרי עגנון: עיונים ומחקרים ביצירת ש"י עגנון, רמת גן 1994, עמ' 283–294. בניגוד לשקד, שהם סבור שהמספר הוא 'בלתי-מהימן' למרות האירוניה העצמית שלו ומודעותו הגבוהה הכרוכה בתחושת אשמה. אין כאן המקום להיכנס לוויכוח זה, שכן אני מסתפק בטענה שהסופר/מספר הוא דמות מתוכת הכרחית עבור המחבר (עגנון) ביצירת תמונה אותנטית של המציאות של נושא הרומן, דמות המאפשרת הבנה של שני צדי המתרחס ביחסי הייצוג שלא ניתן לתוכם בתאטרון. הטקסט אומר 'אדם אחד יש שאינו סבור כן', והוא האדם שדר בשני הבתים. אין זה משנה לענייננו אם אדם זה הוא המספר או הסופר (שהרי הסופר הוא גם דמות ברומן, 'האורח', וגם המחבר, עגנון). נקודת המבט המיוחסת היא של 'אורח', של מי שאמנם בא לראות ולהעיד, אבל בא רק לרגע, שווה בעולם האחד וחוזר לאחר. כך, מי שדר בשני בתים אינו בעצם בן בית באף אחד מהם – הוא רק 'אורח'. רק ממש בסוף הרומן המתח בין שני הבתים פג כאשר המספר חוזר למקומו בארץ-ישראל, מסדר את ביתו מחדש ומעיד על עצמו ש'יצא מכלל אורח' (עמ' 444).

5 דבורה שריבויס אמנם מאזכרת את המשפט על אותו אדם הדר בשני בתים ויודע מה נמצא בשניהם, אך למעשה יודע שאין הוא 'נמצא באף לא אחד מהם באמת, הוא קרוע בין שניהם'. אך דומני שהיא מתעלמת מן ההקשר של האמירה המצוטטת שהוא בקטע העוסק בתאטרון, בבעלי בתים ובשחקנים, ולכן היא מחמיצה את המשמעות האמנותית שלה. אכן, האורח קרוע בין שני העולמות – הארץ-ישראלית והמסורתית, אבל בהיותו 'בן בית' בשניהם הוא היחיד שיכול לצייר את התמונה הדמיונית אך האותנטית (כלומר הלא-תאטרלית) של משבר המודרנה בעם היהודי. ד' שריבויס, פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון, תל אביב 1993, עמ' 48.

מה טעם מחלק אני כל דיבור ודיבור לומר ראשית ושנית. וכי מפני שאנשי שבוש מחלקים דבריהם לראשית ושנית, או מפני שאני נתון בשני מקומות, דר אני בחוצה לארץ ורואה חלומות בארץ ישראל (שם).

ההתגוררות בשני בתים, היכולת של פרספקטיבה כפולה, אינה רק עניין של חוויה אישית כפולה (או של ניסיון חיים כפול) אלא של מעמדו הייחודי של האמן כמי שתמיד רואה את ה'מצד אחד' אך גם את ה'מצד שני'. דר'המשמעות של יצירת האמנות (כמו זו של הרומן הזה) יש להבינה גם כדו-ערכיות (ambivalence) נפשית (ו'אידאולוגית') – ארץ-ישראל לעומת היהדות המסורתית – אך גם ככפל משמעות (ambiguity) הטמון באופן מהותי בכל יצירת אמנות ואינה לשמה. התאטרון (לפחות זה הבורגני-פסיכולוגיסטי שעמד לנגד עיני עגנון). בתור סוגה ייצוגית, אינו יכול לבטא כפל משמעות זה. לדעת עגנון זו צורת אמנות רדודה, בלתי-מתחכמת וצפויה, שעיקר כוחה הוא בידורי.

האם הביקורת הסטירית והלעגנית של עגנון על התאטרון מכוונת באירוניה או בעקיפין גם לאמנות הסיפור? עגנון, יש לזכור, עומד על כך שהתואר האמתי של 'סופר' (בניגוד לקונבנציה המודרנית) ראוי רק למי ששקד מכנה אותו 'סופר בדברי תורה' (חכם בתורה אך גם סופר 'סת'ם) וכי עגנון 'בוש במקצועו ורואה בו מעין תחליף לשליחות האמיתית – שליחותו של סופר העוסק בדברי תורה'.⁶ שקד מנגיד בין מי שמוסיף נדבך לאוצר המסורת הקיים לבין מי שממציא יצירה חדשה מכוח דמיונו או 'כוח המצאתו'. אבל לדעתי קריאה זו נכונה רק בחלקה: עוקצה של ההגחכה של התאטרון נועד לפנות מקום לאמנות המטוהרת מן הייצוגיות הבורגנית והפשוטנית, אמנות המבוססת על 'כוח הדמיון העליון'. אכן, סוגת הספרות הראליסטית מסופר המאה התשע עשרה ועד תחילתה של המאה העשרים סובלת מאותו יסוד תאטרוני של העמדת ראי בפני הקורא הבורגני, אך כפי שהעירו חוקרים, 'אורח נטה ללון' הוא בדיוק נקודת המפנה בתפיסת האמנות של עגנון. כך, יש לקרוא לדעתי את הקטע על התאטרון ברומן זה כמפתח לחיפוש של עגנון אחר נקודת מבט שאינה חד-צדדית, חד-ערכית וחד-משמעית, שאינה מיוסדת על יחס הייצוג, אלא כזו ש'דרה בשני הבתים'. זו נקודת מבט שאף שאינה מיוסדת על המסורת הקיימת, אין היא סתם המצאה של הדמיון ובוודאי לא של דמיון 'פשוט' (שמתוכו כבר בתחילת העלילה יכול הקורא/צופה להבין את סופה). משל התאטרון נועד ברומן כאמצעי בידול בין הצגה לסיפור. את יחס הייצוגיות האינהרנטי לאמנות התאטרון אי אפשר לשבור, שכן יש חיץ גמור בין השחקנים לצופים, בין הבמה לאולם. אמנות הסיפור, לעומת זאת, אינה ככולה לתנאי ייצוג אלא מאפשרת ל'אורח' לעבור, רצוא ושוב, מן ה'אולם' ל'במה' ובחזרה. עמדת הדיור הכפול של המספר/סופר קשורה גם בערוב השיטתי בין דמיון למציאות,

6 ג' שקד, 'סופר בדברי תורה': על 'אורח נטה ללון' מאת ש"י עגנון, מחקרי ירושלים בספרות עברית ה (תשס"ו), עמ' 237-252, וראו במיוחד עמ' 240.

המאפיין את הרומן כולו (ושעליו היטיב שקד לעמוד). מיד לאחר הקטע שצוטט לעיל אומר המספר שארץ-ישראל שמראה את עצמה לפניו בחלום אינה 'כמות שהיא היום' אלא כפי שהייתה לפני זמן רב כאשר דר בנוה צדק שהייתה 'מעולה שבשכונות' (שם, עמ' 91). כמו כן, 'יש מקומות בארץ ישראל שאפילו בהקיץ דומים הם לחלום' (שם, עמ' 92). לא רק ששבוש השתנתה לבלי שוב לעומת מה שהייתה לנגד עיני הדמיון הנוסטלגי של עגנון, אלא כך גם ארץ-ישראל עצמה. וכדי לבטא את עומק העירוב בין דמיון למציאות מספר לנו 'האורח' על חלום שחלם בביקורו בשבוס על עצמו המהלך בירושלים ('כאדם המהלך בהקיץ') ופוגש בזקן, המוביל אותו למקום הדומה 'לכרך של מתיים', ובו הוא מראה לו ספר עם חותמו של בית המדרש הישן. ושוב, באמנות הסיפור הדיאלקטית במובהק של עגנון מסופר לנו על הגיבור שנמצא בשבוס, חולם על היותו בירושלים חולם על שבוס! המציאות מתפרקת להזיה וגם כאשר המספר מתעורר מחלומו ורץ לבית המדרש הוא עומד בפני דלתו הנעולה (שם, עמ' 92-94).⁷

דמותו של חנוך ונסיבות מותו הן ביטוי מובהק עוד יותר לטשטוש הגבולות בין ממשות להזיה ברומן. חנוך, שאינו מבין את מושג הדמיון, אינו בעצם זקוק לו. חייו עומדים על תמימות אמונתו ועל הסתפקותו הגמורה במה שהמציאות מזמנת לו. אין הוא רוצה, כמו רוב בני אדם, להרחיב את עסקיו, ואין הוא מבקש לחקור, כמו המספר, במופלא או במה שנמצא מעל למציאות. אין הוא זקוק לתיווך כלשהו בינו לבין אלוהיו. כמו חנוך מספר בראשית, חנוך של עגנון 'נלקח' על ידי האלוהים, מת בטרם עת. הרמוז הקבלי למעמדו המיוחד, היותו בעל עגלה, מזכיר מרכבה ואת עליית אליהו לשמים.⁸ חנוך, 'המתהלך עם אלוהים', או מביא אור וחום לבית המדרש (עצים לתנור), אינו זקוק לכוח דמיון עליון כשל המחבר וממילא האומנות כולה זרה לו. במובן עמוק הוא נמצא במעלה גבוהה מזו של המספר, שהוא עצמו עולה בדרגתו על במאי התאטרון.

* * *

עגנון עומד כמובן על אדנים של ביקורת פילוסופית עתיקת יומין על התאטרון ועל בעיית הייצוג. ז'אן ז'אק רוסו (Rousseau) הוא אבי הגישה הביקורתית המודרנית לתאטרון, וממנו התפתחה מסורת ארוכה העומדת ברקע לתיאור האירוני הנוקב של עגנון. ה'מכתב לד'אלמבר על התאטרון' משנת 1758 עשוי להיקרא ככתב שטנה על התאטרון, בראש ובראשונה בגין פרדוקס הייצוג.⁹ כל ייצוג, טוען רוסו, חוטא לאמת. ייצוג הוא אבן נגף לשקיפות, לאותנטיות.

7 ש' הלקין, 'על "אורח נטה ללון"', ה' ברול (עורך), שמואל יוסף עגנון: מבחר מאמרים על יצירתו, תל אביב תשמ"ב, עמ' 186-209. הלקין מדגיש את הבלבול בין חלום להקיץ אצל המספר ואת התמוגות 'הריאליזם והאריאליזם' בסיפור כולו.

8 'צוויק', 'חנוך כדמות איקונית בספרותנו', דפים למחקר בספרות יג (תשס"ג), עמ' 55-74.
9 Lettre à M. D'Alembert concernant les spectacles. מכתב זה, שהוא למעשה מסה, לא תורגם לעברית. התרגום כאן הוא שלי אך ההפניות הן למהדורה הידועה באנגלית: Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the Arts: Letter to M. D'Alembert on the Theatre*, translated with notes and Introduction by A. Bloom, Ithaca, NY 1968

התאטרון הוא האמנות המבוססת יותר מכל האחרות (בוודאי לעומת המוסיקה והמחול, אך גם לעומת הציור והספרות) על יחס הייצוג ולכן סכנתו היא רבה במיוחד. היסוד הנרטיבי (שאינו קיים במוסיקה) המשולב ביסוד הפרפורמטיבי (הנעדר מן הספרות) מעצימים את טבעו הייצוגי. ייצוגיות הרסנית זו מגולמת בשחקן אשר אמנותו היא

אמנות הזיוף העצמי, העמדת הפנים, לבישת המסכה, המיומנות של הפגנת רגש בדם קר, אמירת מה שאין הוא מאמין בו באותה טבעיות כאילו האמין בו, ולבסוף, אמנות שכחת מקומו שלו באמצעות מילוי מקומו של אחר ('המכתב', עמ' 79).

או כפי שעגנון אומר על השחקנים שהם 'עושים את עצמם'. המשחק בתאטרון יוצר קרע משולש: בין השחקן לבין הדמות הדרמטית שהוא משחק, בין השחקן לבין הצופה ובין השחקן לבין עצמו. הקרע הראשון הוא אינהרנטי לאמנות המשחק שכן אין הפרט המשחק יכול (ואולי אף לא רצוי שיוכל) להיות דומה באופיו לדמות המשוחקת; הקרע השני טמון בחוזה הבלתי-כתוב בין השחקן לצופה בדבר האופי המלאכותי-בדיוני של התוכן של ההצגה, המודעות של הצופה שמה שהוא רואה על הבמה איננו 'באמת'; ואילו השלישי, שהוא החמור מכל מבחינתו של רוסו, הוא טיפוח של אישיות לא אותנטית של השחקן שאינו הוא עצמו. כך מן הצופה, המפנים את היסוד החיצוני והמעושה של התאטרון, נמנעת האפשרות להתחבר לרגשותיו האמתיים שלו עצמו. לא רק בבית התאטרון אין האדם אותנטי, אלא גם בביתו שלו.

החטא הקדמון של התאטרון, על פי רוסו, הוא המיצוע – התפיסה של אדם את עצמו דרך הזולת, ובמיוחד כאשר זולת זה הוא דמות בדיונית. כך במקרה של הצופים, בעלי הבתים, הרואים את עצמם דרך התדמית הבדיונית של 'בעלי הבתים' שעל הבמה ומאבדים את חוש האמת. אך כך, וביתר עצמה, גם במקרה של השחקנים שכל תפיסתם העצמית מתווכת על ידי הדמויות שהם משחקים, ויש חשש שאין להם אישיות משל עצמם. בספרו של עגנון 'בחנותו של מר לובלין'¹⁰ נושא התאטרון מופיע שוב ושוב ומשתרג במהלך העלילה. פרדריקה למקי היא שחקנית שאף שפסקה מלעסוק במשחק ממשיכה לראות את עצמה 'כאילו היא הפרימדונה', לפחות כאשר 'באים אורחים אצלה'. כאשר היא, כמו גם בתה ליוזה לוטה, 'משחקת אשה על הבימה רואים אותה שחקנית, משחקת שלא על הבימה הרי היא ככל אשה' (שם, עמ' 44). בניגוד לפרדריקה, בעלה למקי, שהיה אף הוא שחקן אך נטש את מקצועו והפך לפקיד (!), 'סר כוחו התיאטרי ממנו והרי הוא כשאר כל אדם'. גם נורה לבית נאכהוט, אשתו של מר לובלין, גיבור הסיפור, אף שאינה בעצמה שחקנית, נראה כאילו 'כותבת דרמות היא', ומקצת משהו של דרמטיות היה בה' (שם, עמ' 14).¹¹ אחר כך מסופר לנו שאכן כתבה בעבר מחזות. אך מתברר שאפילו 'דרמטיות' זו אינה בלתי-אמצעית:

10 ש"י עגנון, בחנותו של מר לובלין, ירושלים ותל אביב תשל"ה.

11 קשה להימנע מן האסוציאציה של שמה של נורה לובלין לגיבורת 'בית הבובות' של איבסן. נורה של

ואמר מר לובלין, איני מהולכי תיאטראות. מושכת אותי אשתי לתיאטרון אני הולך. עכשיו הולך אני לתיאטרון מפני שאין אשתי הולכת, וביקשה ממני לילך מפני כבוד המחבר שעשה המחבר את אשתי מעין פטרונית שלו, שהיא שהשתדלה שיעלו את המחזה על הבימה. וחושד אני את אשתי שידה במחזה על ידי סיפורי דברים שסיפרה למחבר ואולי אף דברים בכתב מסרה לו (שם, עמ' 140).

כאן מעורר עגנון שוב את פרדוקס הייצוג: נורה אינה מעזה ללכת להצגת התאטרון שכן היא חרדה 'שמא ירגישו קרוביה בדבר, שעשוי הוא המחזה מדברים שסיפרה [...] למחבר מחיי משפחת בית נאכהוט' (שם). במילים אחרות, כמו ביחס הייצוג, היא רוצה שתוכן המחזה יהיה אך בה בעת גם לא יהיה קורות משפחת נאכהוט. היא רוצה לייצג את חייה מבלי שהצופים ידעו על כך. היא מסתרת מאחורי הפסאדה של התאטרון ואפילו אינה מוכנה לשמש כמחזאית שלו אלא לכל היותר כפטרוניתו או כמקור מדרגה שנייה לעלילתו. אפילו בעלה, מר לובלין, לועג לחששותיה באומרו 'סומך אני על המחבר שמרוב פואזיה שהטיל לתוך המחזה לא יכיר איש דבר' (שם).

יכולה היתה נורה לסמוך על המחבר, שאפילו תפס מדבריה שסיפרה לו משנה אותם מדעתו עד שלא יכירו מהם כלום. מכל מקום תמיה אני, הרי בודאי קרא המחבר לפנייה את המחזה והיה בידה להעמידו על העיקר. או אינו אלא ידיהם של בעלי התיאטרון באמצע. יודעים הם מה הולכי תיאטראות דורשים מהם ומשנים לפי טעמים (עמ' 144; ההדגשה שלי, ד"ה).

קלקלתו של התאטרון היא ב'אמצעיותו', בהיותו מתווך (מעוות) בין המחזה לבין התוכן הנקלט בקהל. עבור מר לובלין, המעיד על עצמו שהוא מסתפק בעיתונים (כלומר טקסטים המכוונים באופן מובהק לייצוג של עולם לא־בדיוני), אחת מן השתיים: או שההצגה אכן מייצגת בנאמנות את המתרחש בבית נאכהוט (ואז זו שערורייה מוסרית של הפרת הפרטיות שמפניה יש חשש מוצדק), או שאין היא מייצגת התרחשות זו כלל, אלא כל כולה בדיון (ואז אין בה כל סכנה אך גם לא שום ערך). זו עמדה דיכוטומית המזכירה את זו של למקי – 'או שחקן או פקיד'. אין להתעלם מן היסוד המגדרי המקופל בתפיסת התאטרון של עגנון (שרוסו במידה רבה ביטא אף הוא לפניו, ב'מכתב', עמ' 90): הגברים (לובלין ולמקי) מבחינים היטב בין מציאות למשחק; הנשים – גם כאשר הן מחוץ לתאטרון, הן משחקות (פרדריקה, ליוה לוטה), וגם כאשר הן חיות במציאות, הן מבקשות לכתוב את חייהן כדרמה (נורה).

איבסן היא אישה שבמשך המחזה כולו עושה מאמץ נואש לגבש את זהותה שלה, להיחלץ מתפקידה המחניק בבית הבורות של משפחה בורגנית, לחיות חיים אותנטיים שבהם אין היא צריכה לשחק את התפקיד של הרעייה והאם התלויה בעלה.

מבחינה היסטורית, עולמו של עגנון הוא זה של התאטרון הראליסטי־פסיכולוגי של סוף המאה התשע עשרה ותחילת העשרים. אלה 'המחזות החדשים שמרבים להעלות על הבימה' הם מונגדים למחזות הישנים המיוסדים על 'הפאטוס והנשגב', בהיותם 'מעלים את המציאות ואת האמת'. אבל

מאחר שאין כל כותבי מחזות יודעים את האמת ואת המציאות נותנים לפנינו מה שנדמה להם כאמת וכמציאות. עלתה בידו של מחבר להטיל קורט אמת במחזה שלו, הרי הוא בטל בקולותיהם ובהעויותיהם של השחקנים והשחקניות. בין כך ובין כך נעשתה הבימה מושב של בינונים, שמעשיהם מעשי בינונים ושיחתם שיחת בינונים, כאותה שנשמעת ברוב הבתים. בתים שאנו רגילים בהם יש בהם ממש, ואילו של התיאטרון של קרטון הם. נס שאין הבית נופל על יושביו¹² (עמ' 143).

קל לנחש אלו מטעמים היה עגנון עושה מתכניות הראליסטי בטלוויזיה בת־זמננו. הסוגה של כתיבה ספרותית 'ראליסטית' חשודה בכללותה בעיני עגנון, אך התאטרון מוסיף עוד ממד של תיווך, ההופך אותו לחסר ערך לחלוטין. זהו הממד הפרפורמטיבי שבו השחקנים על הבמה חותרים תחת מעט האמת שהייתה במחזה המקורי. יש כאן רמז לפרדוקס השחקן, שבו נדון להלן. אבל כפי שעגנון אומר בסוף הציטוט הקודם, התיווך התאטרוני מכוון לטעם הקהל, כלומר מטרת התאטרון היא נשיאת חן או חנופה, מטרה שאינה אסתטית או מוסרית (חינוכית), ובכך הוא בהכרח מוביל לבינוניות. במקום הפתוס והשגב של התאטרון הקלסי, זה המודרני פונה אל קהל בורגני מדושן עונג שכל רצונו הוא לראות את עצמו משתקף על הבמה – על שיחותיו הטפלות ומעשיי הבטלים ('מטפחים בידיהם ואומרים יאה יאה'). בדיוק מסיבה זו, כבר טען רוסו שמחזותיו של סופוקלס (המתארים דמויות של גיבורים של ממש) אינם יכולים 'לעבור' בתאטרון המודרני ('המכתב', עמ' 19).

מר לובלין תוהה מדוע אשתו אינה מסתפקת בביטוי אמנותי לא־תאטרוני כמו 'לעשות שירים,

12 באסוציאציה אירונית חריפה אפשר לקשר 'נס' זה לבימוי של יוסי יורעאלי 'סיפור פשוט' מ־1979, שגרשון שקד מיטיב לתאר ולנתח. בהצגה מתמוטטת הבמה ברגע שהירשל יוצא מדעתו בצורה המסמנת את ההתערערות הנפשית והחברתית שלו. חומות התנות שבה עובד הירשל עם הוריו חוזרות למקומן כאשר בסוף הסיפור הוא חוזר לשפיותו ולהווייתו הבורגנית. עגנון אולי לא היה מופתע שהנס לא התרחש ושהתאטרון הממחז את יצירתו שלו הולך אפילו מעבר לדימוי הספרותי ה'קרטוני' (והקרטני) שלו. כפי שקד מצטט את מיכאל הנדלולץ, אחד ממבקרי ההצגה, היו בה 'אפקטים חריפים שהם ברורים לעיתים ברורים ובוטים יתר על המידה'. שקד אינו מזכיר את יחסו של עגנון לתאטרון, אך התיאור של המחזות בתאטרון רק מחריף את התוקף של הבחנותיו של עגנון, למשל הניתוח של הניסיון (המכובד) של הבמאי להתגבר על היחס הבורגני, נוסטלגי ושטחי של הצופים אל מה שהם רואים וחווים בעזרת הלבשת השחקנים במכנסי ג'ינס, הפונה אל הצעירים בקהל שלא חוו את הווי העיירה, או בייצוג חלק מן המשתתפים בסיפור בתור בובות עץ הנעות כמרינטות (ושמא הכיר יורעאלי את חיבתו של המספר ב'בחנותו של מר לובלין' לתאטרון בובות, שעליה נדבר בהמשך). ג' שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל אביב 1989, עמ' 158–186.

לנגן בפסנתר ואפילו בכינור', במקום 'לספר ברבים מה נעשה בחדרי חדרים' (חנותו של מר לובלין, עמ' 140). עדיפותה של האמנות הלא־מייצגת על פני זו המתיימרת לייצג אמת בדינאית אינה רק בכך שהיא נמנעת מן הזיוף שבכל חיקוי ויומרת השווא של הצגת האמת אלא גם בכך שהיא נקייה מכל הממד החברתי הנלווה לתאטרון. תאטרון הוא מוסד חברתי: בניין יומרני שאמור להראות כ'ארמון' (שם, עמ' 85), שאליו באים 'לאחר הכנות מרובות' (הכנת כרטיסים מראש, הזמנת מקומות למסעדה לאחר ההצגה) ובו יושבים במקומות קבועים (כדי לראות ולהיראות) לאחר שמנהלים טקס של הפקדת מעילים הכרוכה בתשלום תשר ורוכשים תכנייה (שם, עמ' 143). בתום ההצגה מתרחש הטקס החברתי של מחיאות הכפיים ('מי מתוך הרגל ומי כדי להראות לעצמו ולאחרים שמבין הוא באומנות התיאטרון'), ההשתחויות והקידות והעלאת המחבר לבמה לקול תשואות הקהל. כיאה למחבר שהצגתו מועלית בזמן מלחמה, הוא עולה לבמה לבוש 'בגדי מלחמה' אף שאין הוא אלא 'יושבי אחת הלשכות' (מה שהיינו מכנים 'ג'ובניק') ורק מתחזה לבעל מלחמה (שם, עמ' 144). כמה דומה הדימוי השלילי של רוסו ושל עגנון של הרדידות והצביעות הקשורים בסוציולוגיה של התאטרון והקונבנציות הטקסיות הנלוות לו:

הצגות אלה של פיקחות וערמה [...] כל מטרותן היא מחיאות כפיים. כאשר המחבר, ועמו השחקנים, זוכים בהן המחזה משיג את תכליתו, ואין הם מבקשים כל גמול אחר ('המכתב', עמ' 27).

רוסו מביע עוינות ומשטמה לחברה הבורגנית הפריסאית של ערב המהפכה הצרפתית, ואילו עגנון מסתפק באירוניה מושחזת ובלגלוג על החברה הזעיר־בורגנית של עיר גרמנית בעידן בין שתי מלחמות העולם. מעניין שגם רוסו וגם עגנון לא בחלו בעצמם בצפייה בתאטרון. רוסו מעיד שלא החמיץ הצגה של מולייר בפריס (שם, עמ' 131). עגנון, או לפחות המספר של 'בחנותו של מר לובלין', אומר שהיה הולך לתאטרון בברלין, אף כי לא מצא בו נחת רוח בגלל 'המשחק והמשחקים' (עמ' 26). כמו כן הוא מודה שאם מזדמן לו ללכת לתאטרון 'בלא הכנה יתרה', הוא הולך, ואפילו נהנה אם המחזה אינו 'רחוק מן הדעת' והמשחק טוב (שם, עמ' 43).

רוסו היה מוטרד מאי־מוסריותה של תרבות התאטרון. השחקנים, שאין להם זהות של ממש מאחורי סדרת התפקידים שהם מציגים, הם נטולי עמוד שדרה מוסרי ובמקרים רבים אנשים מופקרים. עגנון אינו כה חריף בשיפוטו, אך טורח להזכיר שלמקי, בהיותו שחקן בלהקה, הוליד בלא נישואין ילדה לשחקנית, שהייתה במקרה גם המאהבת של ראש הלהקה שמפאת קנאותו פיטר את למקי מעבודתו (שם, עמ' 18). הוא אף מעיר ש'נשים שבתאטרון יש להן מזל ואפילו כשרונן התאטרלי פחות משל זבוב מוצאות להן נער או זקן שמאכילים אותן ומשקים אותן ומלבישים אותן' (שם, עמ' 43). ימיו של שחקן הם או ימים של 'משתה ושמחה ואהבה וחיבה' או של 'קנאה ושנאה ובושה וכלימה' (שם). כך או כך אורחות חייהם הם ניגודם של חיים מהוגנים.¹³

13 הביולוי בתאטרון הוא גם איום על אורח החיים היהודי. 'מודה אני, אמר לי חברי, שאדם בחור פעמים

רפיונם המוסרי של אנשי התאטרון קשור, כמו אצל רוסו, בכך שהם 'מהפכים צורתם שצר להם יוצרם ועושים העויות של ליצנות' (שם, עמ' 18): אין להם אישיות משל עצמם.

דני דידרו (Denis Diderot), בן דורו של רוסו ומהבולטים בתנועת הנאורות הצרפתית, מציג עמדה הפוכה מזו של רוסו ביחס לתאטרון ובעיקר לשחקניו. ב'פרדוקס השחקן' (1778)¹⁴ הוא מציג את המתח הבלתי־פתיר בין שתי צורות ראויות של משחק: זה ה'חם', שבא מתוך הסרעפת וכולו מבוסס על הזדהות רגשית ישירה של השחקן עם הדמות המשוחקת; וזה ה'קר', המנוכר, שבא מן המוח ומבוסס על הבנה אינטלקטואלית. דידרו קרוב יותר לתפיסה השנייה. אסור לשחקן להיות הוא עצמו (שם, עמ' 23) והייצוג, שנראה לרוסו כאבי אבות הטומאה של התאטרון, נתפס כאן כמעלתו. גאונותו של השחקן היא ביכולתו להביע ולעורר רגש מבלי להרגיש אותו בעצמו. עליו להיות כל הזמן מודע להבדל בינו לבין הדמות הדרמטית (שם, עמ' 27–28). הצטיינותו היא בהעמדת פנים של מי שכוּעס – לא של מי שמרגיש כעס בעצמו (שם, עמ' 83). אך דידרו מסכים עם ההבחנה של רוסו שיש מחיר מוסרי ליכולת המשחק: 'כמעט אין להם ארחות־מוסר', 'אין להם אופי, כי בגלגלם דמויות־מדמיוניות שונות הם מאבדים את האישיות שהעניק להם הטבע' ('מהפכים צורתם שצר להם יוצרם' אצל עגנון). ומוסיף דידרו שנסות התאטרון 'דרכיהן קלות וכי לא תמצא אדם שהיה לשחקן מתוך אהבת הטוב' (שם, עמ' 58). עגנון, כפי שראינו, אף הוא מפקפק במוסריותם של אנשי התאטרון – כוונותיהם של המחזאים והשחקנים וסגנון החיים אותו הם מנהלים.

דידרו מתמודד עם פרדוקס הייצוג (כיצד יכול דבר לייצג דבר שאינו הוא) ועם פרדוקס השחקן (כיצד יכול השחקן לשחק באמינות את מי שאינו הוא) על ידי התזה שאמנם התאטרון הוא אמנות החיקוי, אך אין זה חיקוי של הטבע אלא חיקוי של 'מודל אידיאלי'. הציור עניינו לא באישה יפה מסוימת אלא בהתגלמות היופי. התאטרון אינו מציג אדם קמזן פרטי אלא את הקמזן בה"א הידיעה, את רעיון הקמצנות. לכן, איש – כולל השחקן – אינו מוצא את עצמו בדמות הדרמטית. לכן גם אין השחקן אמור לחוש את הקמצנות מתוכו, אלא לשחק אותה מתוך הבנתו קמצנות מהי. דידרו מבקש לעקוף את בעיית היויף של מלאכת השחקן שעליה הצביע רוסו על ידי מניעת הפער בין המייצג (השחקן בעל האישיות שלו) לבין המיוצג (הדמות הדרמטית בעלת האישיות שלה): השחקן דומה לכלי ריק שאין לו אישיות משל עצמו ואילו הדמות שהוא משחק אינה דמות טבעית אלא הפשטה אידיאלית גרידא. אלא שדעתו של עגנון אינה נוחה מסוג כזה של רציונל לתאטרון. כאשר המספר יוצא עם מר לובלין מן התאטרון והם דנים בטיבה של ההצגה שראו, אומר לובלין:

שצריך לילך לטיאטראות, וכבר הסכמתי שלא בטובתי שילך [בנין] לשם בלילי שבתות, שבילילי שבתות הוא בטל ממלאכתו' (אורח נטה ללון, עמ' 256). וכשהמספר שואל אישה בשוק מדוע היא יושבת שם אף שאין לה מה למכור, היא עונה (בין השאר): 'כדי שלא יתנו בי עין הרע, שלא יאמרו מטרונית זו יושבת לה בטיאטראות, לפיכך יושבת אני בשוק' (שם, עמ' 337).
14 ד' דידרו, פרדוקס השחקן, א' ברק (מתרגמת), י' ברונובסקי (מבוא), תל אביב תשמ"ג.

אם מתכוונים הם המחברים הללו להעלות לפנינו אנשים לדוגמא מוטב לי להתנהג כמנהגי אני (עמ' 144; ההדגשה שלי, ד"ה).

אף שהוא דוחה את הסוגה הראליסטית, אין עגנון מוכן לאמץ תפיסה של דמויות אידאליות או פרוטוטיפיות מן הסוג של מולייר (הקמצן, המיוזטרופ, החולה המדומה). מעדיף הוא בני אדם (פרטיים) המתנהגים בדרכם האינדיבידואלית על פני הפשטות ואידאליזציות. ולכן המספר כועס על המחזאי שקיבל מנורה לובלין 'סיפור נאה' (כלומר על בני אדם מסוימים, בני משפחת נאכהוט) 'וקלקל אותו בשיחות של שטות ובפואזיה של הבל' עד כדי כך שאי אפשר להרגיש יותר ב'סיפור המעשה' (עמ' 144). כך, אין עגנון מוצא יסוד גואל בתאטרון – לא בתפיסה הראליסטית של תאטרון המאה התשע עשרה ולא בוו האידיאליסטית של דידרו. כפי שנראה מיד, עגנון גם מסויג מן התאטרון הרומנטי המיוסד על הפתוס והשגב, כמו זה של שילר.

* * *

איזו פונקציה נותרת לתאטרון אם אין בו כל הארה חדשה של המציאות או יכולת טרנספורמטיבית של זיכוך רגשות (קתרסיס) או חינוך מוסרי? במקום אחד מזכיר עגנון 'הסחת דעת', כלומר תאטרון כבידור (diversion): 'הגענו לתיאטרון. אם לא נהנה מן המחזה נהנה על ידו שנסח דעתנו מן המלחמה' ('בחנתו של מר לובלין', עמ' 143). אולם יתרון זה של התאטרון הוא טריוויאלי ואינו מקהה את עוקצה של הסטירה על הבלותו. אך עגנון בודק גם את האפשרות שיש לתאטרון פונקציה תרפויטית. בצד המוטיב החוזר של התאטרון ב'בחנתו של מר לובלין', מלווה את הספר המוטיב של רפואה ורופאים, בדרך כלל בד בבד עם זה של התאטרון. ועגנון מצליף ברופאים לא פחות מאשר בשחקנים. התאטרון והרפואה שניהם בלתי־אפקטיביים באותה מידה, אף שבשניהם יש יומרה ובעיקר העמדת פנים חלולה.

דודה של גב' זלצמן 'לקו עצביו'. שלחו אותו לרופאים קטנים וגדולים, 'בדקוהו וכתבו לו פתקין של רפואות וקיבלו שכר הרבה ואת החולה לא ריפאו'. ואז באה ההמלצה לקחת אותו לתאטרון שכן 'יפה פתק של תיאטרון מכל פתקין של רופאים'. הזקן מובל להצגה של שילר, שאהב במיוחד בילדותו, אך עד מהרה מתברר שפרויקט ההליכה לתאטרון רק מכניס בזקן חרדות על גבי חרדות. הוא נלחץ מהריטואל של ההליכה לתאטרון ('היה מתיירא שמא נאחר', היה 'מתיירא שמא כבר תפסו את כל המקומות' או 'שהחליפו מחזה של שילר במחזה של אחר', או 'שמא זה שיושב לפניו יעמוד על רגליו ויסתיר לו', שם עמ' 85). בנוסף לכך תוכנה של ההצגה מזועזע אותו. הוא נחרד ממראה השחקנים והשחקניות המחבקים זה את זה. הוא עוצם את עיניו מתוך סלידה ומפטיר שבמקום ליצור בנו תחושת שגב המחזה מעורר בנו את יצר הרע. עד כדי כך עגמה עליו נפשו, שיצאו עם הזקן לאחר המערכה הראשונה (שם). התאטרון מתגלה כתרופת שווא, אפילו כמזיק. לא הרופאים התאטריליים בבורותם הנפוחה ולא התאטרון המגרה את העצבים במקום 'לפייס את דעתו' של החולה יכולים להושיע את הסובל מדיכאון. ושוב,

האפקט של החיבוק על הבמה בטקסט של עגנון מזכיר את ההשפעה המשחיתה של נשיקה בתאטרון על פי רוסו:

[...] הנשיקה אף הביעה רגש ראוי לשבח. אך הלהבות התמות של האם יש ביכולתן להשרות על בתה להבות בלתי טהורות. לפיכך, פעולה הגונה לחלוטין יכולה לשמש דגם לשחיתות. זוהי השפעתן של האהבות המותרות של התאטרון ('המכתב', עמ' 52).

והנה נמצא בכל זאת מרפא לזקן מכיוון מפתיע: תאטרון בובות שאליו הוא נלקח לאחר האכזבה מן התאטרון. אדם איזבא, בעל חנות צעצועים שעד המלחמה הייתה הומה אדם ועתה, בעת המלחמה, עומדת היא ריקה,

אומן גדול היה הדוד אדם והיה יודע לעשות בעץ ובאבן ובגומי ובשעוה צורות ופצופות שהיו מביאים לידי צחוק. אף הוא עשה לו תיאטרון של בובות, שהיו מדברות מתוך גרונו בכל מיני לשונות שבעולם. לא של בני אדם בלבד אלא אף של בהמות חיות ועופות (שם, עמ' 77).

הזקן, שהצגה של שילר לא הצליחה לנחמו, מביט מוקסם במחזה של תאטרון הבובות מבלי להסיר את עיניו ולמחרת, כשנשאל לשלומו, משיב:

כל ימי מתקשה הייתי מהיכן נטלו להם פסילי אלהים להטות אחריהם לבם של עובדי עבודה זרה. משראיתי את בובות הגומי כיצד עושיהן מכוון את מעשיהן אמרתי לי, כמעשהו של זה כך מעשיהם של הפסילים, נפעלים היו על ידי הכמרים, אלא שהכמרים שנתכוונו לצוד דעתן של הבריות היו מסתירים את מעשיהם מן הבריות ואילו האדון איזבא גוי כשר הוא ולא לרמות אלא לפרנסתו מתכוון (שם, עמ' 86).

העולם שיוצר אדם איזבא הוא עולם של דמיון קסום, של דמויות המופעלות על ידי אדם. בהיותן גוש חומר גרידא, הבובות אינן סובלות מפיצול בין אישיותן שלהן לבין הדמות שהן מייצגות. אין בהן זיוף. דומות הן לפסילים הפגניים בכישוף שהם משרים על הצופים, אך בניגוד להקשר השימוש הדתי, שאינו אלא גנבת דעת המבוססת על הסתרת אופן פעולתן,¹⁵ תאטרון הבובות הוא שקוף בכוונתו. אין בעליו מבקש אלא פרנסה. בניגוד לשחיתות המוסרית הרובצת לפתח

15 על היסוד התאטרלי שבפרקטיקה הדתית רומז עגנון בהערותו האירונית על אביו של למקי השחקן, שהיה כומר, ש'בדרשותיו בכנסייה עושה מעשה שחקן יותר ממה שהיה למקי הבן עושה בימי שימושו בתיאטרון' (עמ' 44). גם ב'אורח נטה לזון' מבחין עגנון בין השימוש המשחקי (ילדי) בבובות לבין השימוש הפולחני בהן: '[היוונים] היו משתחווים לפסילים. אמר בני, מה בכך, עשו להם בובות ושיחקו בהן, וכי את לא עשית לך בובות. אמרה בתי, כשהייתי תינוקת קטנה עשיתי לי בובות, ואילו הם עשו כן אפילו בזמן שהיו גדולים' (עמ' 437).

התאטרון, בובות הגומי פיקחות הן מרוב בני האדם 'הגורמים על הרוב רעה לעצמם ורעה לאחרים'. בובות הגומי 'כל מעשיהן להנאות את רואיהן' (שם). הזקן נרפא מעיצבונו, וזאת בכוח התום של הבובות ושל מפעילן, היותן נטולות יומרה של ייצוג האמת. הבובה היא מה שהיא ולא שום דבר אחר.

שימוש תרפויטי דרמטי אף יותר מופיע מיד לאחר מכן בסיפור על הבן הקטן של הזוג ולצמן שחלה.

מה שלא עשו הרופאים בפתקין של רפואות והפרופיסור בציוויי בציוויים והרוקחים בצנצנות ובצלוחיות ובמסחות ובסמים עשה הדוד אדם [איזבא] בגולמי כלי גומי (שם), עמ' 90.¹⁶

מתוך אהבה טהורה לילד היה בא אדם איזבא אליו ועורך תאטרון בובות ומשחק לפניו. 'מתים היינו מחמת צחוק כשהיה הילד משנה פתאום את קולו כקול זקנה או כשולטן של התורכים' (שם, עמ' 90). כנגד הזירה המוגבלת של הדמיון הקרנטי, הבעל-ביתי, של התאטרון הראליסטי שעגנון שם ללעג ולקלס, הזירה של תאטרון הבובות היא 'כל מעשי העולם, כל ההיסטוריה כולה, אם של חוה והנחש, אם של קין והבל ואם של הקיסר ברברוסה' (שם, עמ' 84). בסופו של דבר נותן אדם את בובותיו מתנה לילד שאף הוא, כמו דודה הזקן של גב' ולצמן, מחלים ממחלתו – 'הציוץ עיניו ועברה עליהן רוח חיים' (שם, עמ' 89). דווקא האמנות הצרופה, זו שכל

16 על יחסו של עגנון לרפואה עמד באופן מפורט ומעמיק דן מירון. ראו ד' מירון, הרופא המדומה: עינים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל אביב 1995, במיוחד עמ' 222–223. בניגוד ללעג הסטירי שהרופאים זוכים לו בטקסט שלפנינו, ד"ר לנגזם, בסיפור פשוט, הוא על פי מירון, דמות כמעט טרגית של רופא שלא הצליח להסתגל לפרקטיקה של הרפואה המודרנית (הפסיכואנליזה) ונוקק לשיטות מסורתיות בטיפול, כמו שימוש בסיפורי צדיקים. תכליתו בטיפול בהירשל היא צנועה – להרגיע ולמתן את תשוקותיו. על בסיס ההבחנה של מירון אני מציע כאן את האנלוגיה לתאטרון. אדם איזבא, בעל הבובות, הוא זה הנושא כאן בתפקיד של המרפא המשתמש בעקרונות פשוטים, מסורתיים, בלתי-מתוחכמים לכאורה. גם הוא, כד"ר לנגזם, עבר משבר חריף של מעבר היסטורי שנכפה עליו – אצל ד"ר לנגזם ההתנתקות מן המסורת; אצל איזבא מלחמת העולם שרוקנה את חנות הצעצועים הוותיקים האדם שלו והפכה אותו למי שחי בשולי החברה. ושניהם פועלים על פי קשר אישי של אהבה והזדהות עם ה'פציינט' שלהם יותר מאשר מתוך גישה מקצועית. ד"ר לנגזם, במקום לרשום להירשל תרופות, יושב יום יום לידו ומספר לו סיפורים נוסטלגיים על עירו, שעוזב לפני ארבעים שנה. 'אילו שאלו את הירשל כיצד הוא מרפא אותך היה משיב בתמיהה וכי ברפואה הוא עוסק? ואף על פי כן הרגיש שרפואה באה לו על ידו' (עמ' רכז). כך גם דודה הזקן של גב' ולצמן: לא התאטרון שובב את נפשו אלא צורה פשוטה ו'ילדית' של תאטרון – הצגת בובות. בניגוד לרופאי הממסד, המתנשאים על פני חוליהם, ד"ר לנגזם מדבר עם הירשל 'כאדם שמדבר עם חבירו' (שם). כך גם אדם איזבא, בניגוד לתאטרון המציב מראה מתחנפת אך צינית בפני הצופים בו, אינו מקיים את המרחק הבימתי בין השחקן לצופה אלא 'משחק לפני' (או אתו). עגנון מציע בשני המקרים יחסים שאינם מתוחכים על ידי שיקול מקצועי או אינטרס קר אלא יחסים בלתי-אמצעיים, שאין בצדם תכלית אלא להקל על יגונו של מי ששובב בפניהם. אין הם מבקשים לרפא, אך דווקא משום כך מצליחים להקל על ייסוריו.

כוונתה היא להצחיק ולהפיק הנאה בצופה, היא זו בעלת הכוח הטרונספורמטיבי, גם לילדים וגם לזקנים.¹⁷ באמנות זו יש משהו אוניברסלי, כפי שמעיד שמו של יוצרן, אדם. אותו אדם איזנבא, כיאה למי שאמנותו חוצה דתות ותרבויות, מתברר בהמשך הספר כיהודי, אף שכולם (כולל הוא עצמו) סוברים שהוא גוי. לא בכדי הוא מתואר כ'גוי כשר'!

כיצד קורה שבתאטרון הבובות נמצא הפתרון לפרדוקס הייצוג ולפרדוקס השחקן? אין זה מפתיע שבספרייתו של עגנון מצויה מהדורה נאה של כל כתבי היינריך פון קלייסט (Kleist) ובהם, בכרך הרביעי, המסה הקלסית שלו 'על תיאטרון-המריונטות' (1811).¹⁸ קשה לכן לתאר שעגנון לא הכיר את הטקסט. קלייסט מנסח פרדוקס מקביל לפרדוקס השחקן: 'כיצד בובה ממוכנת רב חינה מחזן מבנהו של הגוף האנושי?' (שם, עמ' 91). או במילים אחרות, כיצד יכול תאטרון הבובות להיות ביטוי כה ישיר ואמתי לחיות ולאנושיות? שהרי הבובה אינה אלא גוש חומר, או בלשונו של עגנון 'גולמי כלי גומי'. מה עושה אותה לעליונה על פני השחקן? עגנון מוצא את מעלתו של תאטרון הבובות במדיום החומרי שלו, בתכניו האוניברסליים ובמטרתו המענגת. קלייסט מתמקד בהפעלה של הבובה, באופן תנועתה, באנלוגיה של תנועה זו לריקוד. אך עבור שניהם, מקור המשיכה המיוחדת של תאטרון הבובות הוא בחן ובתום שלו, אותו יסוד 'ילדי' המהלך קסם גם על ילדים וגם על מבוגרים.

עגנון, כמו רוטו, ער לנרקיסיזם של השחקן, למודעותו העצמית ולאיינרס המתרפס שלו כמקור היופיו התאטרלי. קלייסט מציג את אותה טענה מן הכיוון של הבובה, שעיקר כוחה טמון בהיותה נטולת כל תודעה עצמית. המודעות היא מקור הקלקלה של 'חינו הטבעי של האדם' (שם, 92), כפי שעל פי קלייסט, מלמדנו פרק ג בבראשית. בניגוד קוטבי לדרישה של דידרו ('השחקן יודע שהיא [הדמות] והוא לא חד הם', פרדוקס השחקן, עמ' 28). התודעה הופכת את תנועת האדם (הרקדן, השחקן) לגמלונית, גסה, לא מושלמת. תנועה טבעית נמצא באופן מובהק בפסל היווני המפורסם של העלם – ספינארי – המוציא קוץ מרגלו. את התנועה האלגנטית הזו יכול הנער לעשות רק פעם אחת, בטרם בגר; ברגע שהוא עומד על דעתו, מודע ליופיו (וליופיו שלו), אין הוא יכול לשחזרה עוד לעולם. לשחזר תנועה טבעית מושלמת היא מטלה כה מסוכנת עד שרק תודעה אין-סופית יכולה לבצעה.

17 לעומת זאת ב'אורח נטה ללון' (עמ' 61) מתואר תאטרון הבובות כשעשוע גרמני מגוחך. שוסטר החיט מבקש להפיג את השיעמום של אשתו, שהביא לגרמניה על ידי הבאתה ל'תיאטראות שלהם'. 'עומדים להם שם מיני אשכנזים ואשכנזיות. נדמים הם כבני אדם והם גולמי כלי גומי ובובות [...] ומה שמצער אותך מיטיבי, שכל היושבים עמך בתיאטרון שלהם צוחקים או בוכים, הכל לפי מעשיהם של הגולמים והבובות [...] וכי בשביל שאותו האשכנזי מקפץ ומלעז צריכים אנו לצחוק או לבכות'.

18 ה' פון קלייסט, על תיאטרון-המריונטות, נ' מירסקי (מתרגמת), תל אביב 1983. המהדורה בספריית עגנון היא, H. von Kleist, *Sämtliche Werke* (vierte Teil), Th. Zolling (ed.), Berlin and Stuttgart: Verlag von W. Spemann [1885]. סימנה בספריית עגנון הוא 377 ד'. בניגוד לרוטו ולדידרו שקשה לדעת אם עגנון קרא את כתביהם, אין ספק שהיה לו עניין (ונגישות – לשונות ופזיות) לכתבי קלייסט.

וכך מופיע החן במלוא טהרתו בגוף האנושי שאין בו שום תודעה כלל, או בגוף שיש בו תודעה אינסופית; הווה אומר בבובה – או באלוהים (שם, עמ' 94–95).

הבובה היא על כן המודל האידיאלי לרקדן. קלייסט קודם לעגנון באומרו ש'הבובה לעולם אינה מתייפית', שכן, הוא מסביר, התייפיות קיימת רק כאשר הנפש, שהיא הכוח המניע, נמצאת במקום אחר מנקודת הכובד של התנועה. שוב, הזיוף, החריקה הגמלונית, מקורם בקרע בין אישיותו של השחקן לבין אופן הופעתו, בין כוונתו המנטלית לביצוע של הגוף. במריונטה פיצול כזה אינו אפשרי שכן ה'נפש' שלה היא מרכז הכובד הפיזיקלי שלה, המופעל על ידי המושך בחוטים ו'אין כל שאר האיברים אלא מה שהם מלכתחילה – מתים, מטוטלות גרידא [...] סגולה נפלאה, שאך לשוא תחפשנה אצל רוב רקדנינו' (על תאטרון-המריונטות, עמ' 90). אידאל השקיפות של רוסו מושג במריונטה במלואו. והטעם הוא פשוט: הבובה אינה מייצגת את הדמות אלא מכוננת אותה. בניגוד למחזאי שעגנון מתארו עולה לכמה בתום ההצגה כשהוא מחופש באופן מגוחך לגנרל, הבובה היא היא הקיסר ברברוסה בתאטרון הבובות.¹⁹

גם דידרו, שבניגוד לרוסו (ולעגנון) מאמין באפשרותו של המשחק התאטרוני, נוטל את הבובה/מריונטה כדגם האידיאלי של השחקן הגדול. הבובה דומה לחצרוני ביכולת ההסתגלות האינ-סופית שלה, בהיותה מסוגלת למלא אינ-סוף תפקידים:

חצרוני גדול שהסתגל, מיום שיש נשימה באפו, להיות בובה מופלאה, לובש צורות-מצורות שונות על-פי החוט שמושך בעליו.
ושחקן גדול גם הוא בובה מופלאה, שהמשורר מושך בחוטיה ומורה לה, בכל שורה ושורה, איזו דמות תלבש.
וכך, חצרוני ושחקן המסוגלים ללבוש רק דמות אחת, תהי יפה ומעניינת ככל שתהי, אינם אלא שתי בובות לא מוצלחות? ('פרדוקס השחקן', עמ' 56–57).

דווקא הניתוק של השחקן מן הדמות שהוא משחק, שלדעת דידרו עשוי להיות מושג על ידי המשחק ה'קר' מבחינה רגשית, חוסם את סכנת הצביעות של להיות הוא ולא הוא בעת ובעונה אחת.²⁰

19 מקרה גבול מרתק הוא אמנות הפנטומימה, שגם בה הגוף אינו מייצג דמות אלא הופך לדמות עצמה. בהצגותיו של מרסל מרסו הגוף האנושי הופך לבובה המניעה את עצמה. מתוך מרכז מניע נסתר בתוך הפנטומימאי מופעלים איבריו באופן מכני לחלוטין, על פי חוקיות פיזיקלית טהורה, כמו היד המשתלשלת באוויר (זו המטוטלת של קלייסט), כאשר היא כביכול נשענת על דלפק דמיוני. המופלא באמנות זו היא האחדות של המושך בחוטים ו'הבובה' בגוף אחד.

20 אדוארד קרייג (Edward G. Craig), הבמאי/מעצב/שחקן/תאורטיקן האנגלי מתחילת המאה העשרים, מבקש להחזיר למריונטה את גדולתה כביטוי ל'מלאכותיות אצילית', יופי וגאונות. את האידיאל של השחקן הוא רואה במונחים של 'מריונטת-על': 'All its movements speak with the perfect voice'

תאטרון הבובות – הן אצל עגנון הן אצל קלייסט – מוצג כתמונת הראי של תאטרון השחקנים ואף שאין הוא יכול לבוא במקום רעהו, תאטרון הבובות מסייע לחשוף את מגבלות התאטרון המסורתי – את עילגותו ומלאכותיותו, את הגיחוך שבהתנהלותו המוסדית ואת הנלעג שבסוציולוגיה שלו, את הנרקיסיום של מפעיליו ואת סכנתו המוסרית. אך מעל לכול עגנון, ברוחו של רוסו, רואה בתאטרון העמדת פנים, כלומר חטא לאמת, הטעיה ריקה.

ושוב, כפי ששאלנו מה מקומו של מוטיב התאטרון ב'אורח נטה ללון', כך מהו תפקידו הספרותי בספר 'בחנותו של מר לובלין'? בספר זה נושא התאטרון, כפי שראינו, מלווה את הסיפור ומשתרג בו לכול אורכו. ספר זה אינו בדיוק רומן, אלא הוא יותר סדרה של הרהורים אסוציאטיביים שמעלה המספר בפני עצמו כבורם התודעה במהלך שעות ארוכות שבהן הוא יושב לבדו בלי מעש בחנותו של מר לובלין לאחר שקיבל על עצמו לשמור עליה בהיעדרו של בעל הבית. לעתים נדמה שביושבו בחנות עורך המספר לעצמו 'מתוך מחשבות רבות והרהורים הרבה' (עמ' 5) מעין תאטרון פרטי של דמויות מעברו הקרוב והרחוק, קופץ מאחת לשנייה, מקים עולם בדיוני שלם, כמו זה של אדם איזבא המעמיד את בובותיו לפני התינוק. כמו המריונטות, אין דמויות אלה יכולות לשקר. אין להן חיים משל עצמן אלא ברוחו של המספר, שכל כוונתו היא לענג את הקורא (ואת עצמו!). וכמידת חנו של תאטרון הבובות, כך גם זו של סיפורו של המספר והקסם (העגנוני) שהוא מהלך על הקורא. החנות של לובלין הופכת לכמה שעות (שבהן הוא מופקד עליה) לזירת תאטרון בהיותה מנותקת לחלוטין מן העולם החיצוני: לא זו בלבד שמר לובלין מקפיד לפני צאתו מן החנות לנתק את הטלפון, אלא הוא נוטל את העיתונים המסיחים את הדעת (ויש להזכיר שמר לובלין היה מסתפק בקריאת עיתונים שעניינם ייצוג פשטני של המציאות והם הניגוד לטקסטים ספרותיים המיוסדים על בדיון.²¹ סילוקם הוא זה הפותח את הפתח להפעלת הדמיון של המספר). אלא שבמקום הבמה רחבת הממדים של התאטרון, ואף במקום הבמה הקטנטנה של תאטרון הבובות, מקום הופעתן של הדמויות ב'תיאטרון' של עגנון הוא זעיר מכל, וירטואלי – רוחו של המספר.²²

of nature. If a machine should try to move in imitation of human beings, that would be unnatural. Now follow me: the marionette is more than natural; it has style – that is to say, unity of expression; therefore the marionette theatre is the true theatre'. E. G. Craig, 'Alexander Hevesi on Marionettes' [1908], J. M. Walton (ed.), *Craig on Theatre*, London 1983, p. 26

21 לעתים דומה שמר לובלין כה חושש מפני בדיון התאטרון עד כי הוא משתמש בעיתון כמנגנון הגנה: 'נטל מר לובלין את פתקי התיאטרון ותחב את עתוני הערב בכיסיו ואמר, נלך' (עמ' 142).

22 שרה כץ אינה עוסקת במפורש בתפקידו המרכזי של התאטרון ברומן אך מדגישה את הריקנות של החנות ושל תושבי העיירה שחיים שקר וכזב. היא מתארת את המספר כיושב בחנות ומתבונן החוצה אל 'התיאטרון הגדול של העולם', שכולו אחיות עיניים, במקום להסתכל פנימה אל המהות השרייה מתחת למלבושים. אך יש לציין שהמספר הגיע לעיר דווקא משום שקץ בעיסוקו במלבושים בעיר הגדולה. האין עגנון מבקש לטעון שהמספר כאן הוא בעל כוח דמיון שאינו 'פשוט' כלל, כפי שעשה ב'אורח נטה ללון'? ש' כץ, 'התעסקותו של עגנון בחנות הריקה', מאזניים מ (תשל"ה), עמ' 171–177, ובעיקר 174.

ביקורת התאטרון ב'אורח נטה ללון' מדגישה את אי-יכולתו המובנית לשקף פרספקטיבה כפולה, זו הטורדת את נפשו הן של 'האורח' הן של עגנון, הן ברמה האוטוביוגרפית הן ברמה האמנותית. התאטרון בתפיסתו של עגנון אינו יכול לבטא את הטרגי, שכפילות הפרספקטיבה מהותית לו. בהתמודדות של עגנון עם אמצעי ההבעה של החוויה של 'הדר בשני בתים', התאטרון משמש כמודל למה שעל האמנות האמיתית להתרחק ממנו. לעומת זאת, ב'בחנותו של מר לובלין' היחס לתאטרון הוא פחות מחמיר. למרות השלילה המוסרית שלו ולמרות העמידה על קוצר ידו התרפויטית (להביא לידי קתרזיס או לפחות לרגיעה), בשעה שמסלקים ממנו את היסוד הסוציולוגי-מוסדי ואת המיצוע של במאים ושחקנים אנושיים יש בו באופן פוטנציאלי תום וחן ואף אפקט מרפא. זהו תאטרון הבובות, מצד אחד, או הדמיון הפורה של אדם הבונה בדמיונו עולם שלם של דמויות שהוא מביים לעצמו ברוחו – תאטרון בלא ממד פרפורמטיבי, מצד שני.

אך בסופו של דבר, עניינו של עגנון בשני הספרים חד הוא – זה שעמד מאחורי הביקורת של רוסו: ריחוקו של התאטרון מן האמת. בפרק האחרון של 'בחנותו של מר לובלין' הופך דמיונו של המספר להזיה. בהיותו ספק ער ספק חולם, אחרי שעות של ישיבה בחנות, מופיע בפניו, יש מאין ('איני יכול לדייק בפרטים', עמ' 163), 'עקב שטרן, בן עירו של המספר, דמות הקושרת את המספר לביתו המקורי, למשפחתו ולקהילתו שנטש עם עלייתו לארץ-ישראל. יחד עמו הוא משחזר את קורות עירם האהובה. לקראת סוף הסיפור מתברר גם לקורא שיעקב שטרן זה כבר הלך לעולמו ומן המתים הוא בא. המספר מתעורר מהזיותיו. שעת התאטרון הפרטי שלו מסיימת והוא משתחרר מחובת השמירה על חנותו של מר לובלין שהייתה זירת הפנטזיה שלו ויוצא חזרה לעולם, כאילו – ניתן לומר – קיפל אדם איזבא את תאטרון הבובות שלו והחזירן לתיבה. לא במפתיע באותו רגע 'נתעלם מר שטרן', פרח כלא היה. כנראה חזר 'לאבותיו'. כל שנותר למספר הוא להעיר – וכאן בא המשפט האחרון של הספר –

אם במקומות שלנו עדיין השקר מכובד על הבריות, שם במקומם של אבותיו כבר אבד השקר את חינו (עמ' 187).

המבחן האחרון של האמת והשקר, האמנות והדמיון, הוא המוות. אותו חן של תאטרון הבובות של אדם איזבא ופסגת האמנות על פי קלייסט, אף כי אין הוא חוטא ביומרת הייצוגיות של התאטרון הראליסטי, עדיין קשור הוא בשקר, כלומר בדמיון ובבדיון. אך סיפורו של עגנון מנתח אותנו בכך שלמרות העובדה שהגנה של האמנות אינו נובע מן האמת אלא מן הדמיון – הרי נוכל לבטח לומר שזהו 'כוח הדמיון העליון'.²³

23 עם הגיעו למלון בשבוס, מנסה 'האורח' לספר 'דברים כהויתם', אך נתקל באי-אמון של תושבי עירו הסוברים שהוא 'מרבח דברים ומסיע מן העיקר' (מה שהיינו מכנים 'בובע מעייש'). 'בראשונה נסיתי להעמידם על האמת. משראיתי שהאמת האמיתית מטעה אותם הנחתי אותם באמת המזדומה' (אורח נטה ללון, עמ' 26). זו הערת אזהרה של הסופר לקוראיו, שכל שהם עומדים לקרוא ברומן הוא לא 'אמת אמיתית' (שאוילי נמצאת רק בעולמם של המתים) אלא מעשה אמנות, המערב בדיון ומציאות ללא הפרד.

