

בחיים מתבשלים לאט

הספרות מחפשת סיפור, והחיים בדרך כלל אינם סיפור. אנטון צ'כוב הבין זאת ובנה את הגשר. במכחול דקיק, המפזר פתיתי אבחנה זערוריים, הוא עוקב אחר ההשתנות המצטברת שבחיינו. זו המורגשת לא מיום ליום אלא כעבור שנים

א

הסיפור הקצר הריאליסטי, ובאופי הגיבורים, העלילות והמסר פילוסופי שכמו נובע מהז'אנר ה"צנוע" והינו ממותן, מאופק, דולה ניצוצות זוהר מהאפרוריות דווקא. השניים כתבו מאות סיפורים קצרים, ויש בהם טובים יותר וטובים פחות, אך הרגעים הטובים מאוד שלהם מצויים בפסגת הסיפורת העולמית. כדי לעמוד על ההספק העצום של צ'כוב בחייו הקצרים צריך לזכור שחלק מ"הסיפורים הקצרים" שכתב הם בעצם רומנים קטנים או נובלות, בני מאה עמודים ואף יותר. באחד מהם אני רוצה להתמקד כאן.

לאחרונה ראה אור במהדורה מחודשת ב'עם עובד' קובץ בן ארבעה סיפורים של צ'כוב, בכותרת 'פריחה שנתאחרה'. הקובץ, בתרגומה הסמכותי של נילי מירסקי, ראה אור לראשונה בעברית ב-1981 (כאן אפנה למספרי העמודים במהדורה החדשה). כלולה בו בין היתר הנובלה 'שלוש שנים', שראתה אור במקור ב-1895, כלומר היא שייכת ליצירותיו המאוחרות של צ'כוב, בתקופה הנחשבת בעיני כמה מבקרים לבשלה מקודמותיה.

הסיפורת הרוסית של המאה ה-19 נחשבת בעיני רבים לפסגת הישגי הז'אנר. הכישרונות שהתקבצו במקום אחד ובזמן אחד, פחות או יותר – אלה של גוגול, טורגנייב, גונצ'רוב ועוד, ובעיקר טולסטוי ודוסטוייבסקי – נחשבים, בפני עצמם ובזכות ריכוזם, לנטולי מקבילה ומתחרים.

אנטון צ'כוב (1860–1904) הוא מעין גראנד פינאלה לתור הזהב הזה; אף כי, כפי שהעירו מבקרים רבים, צ'כוב שונה מהותית מחלק נכבד מהספרות הזאת. בין היתר, מפני שהוא התמחה בסוגת הסיפור הקצר, לעומת הרומנים עבי הכרס של כמה מהשמות שהוזכרו לעיל. את ההתמחות הזו ניתן לפרש גם באופן מרחיב ומטפורי: הגיבורים והעלילות של צ'כוב "קטנים" יותר ולא "גדולים מהחיים", וגם המסר הפילוסופי של היצירות מתון ומאופק יותר. כשזכתה אליס מונרו ב-2013 בפרס נובל, נכתב עליה בעיתונות האנגלו-אמריקנית ש"היא הצ'כוב שלנו". ואכן, יש קווי דמיון גדולים בין שני הסופרים; דמיון בז'אנר שהתמחו בו,

מבנה חריג ביותר לנובלה בת 73 העמודים המספרת על פרופסור נודע-לשם לרפואה היודע שקיצו קרב. 65 עמודים (!) מהנובלה הזו הינם למעשה אקספוזיציה, כלומר תיאור הרקע של הסיפור שהינו, במקרה זה, תיאור שגרת חייו של הפרופסור, תחילה בחורף ואז בקיץ. רק 7 (!) העמודים האחרונים מהווים את העלילה של הנובלה, עלילה שגם היא נקטמת באיבה, "עלילה" שבה הפרופסור הנכבד יוצא לחרקוב כדי לברר מי ומה היא משפחתו של מבקש ידה של בתו ונקרא לשוב הביתה טרם הושלמה משימתו כי בתו כבר נישאה בסתר לדורש ידה.

המבנה המאוד לא שגרתי הזה מלמד לדעתי אף הוא על כך שצ'כוב ער למלאכותיות המסוימת שיש בעלילה הספרותית, למתח המובנה בינה לבין ריאליזם שאפתני המבקש להציג את החיים כהווייתם: הווייתם הלא-עלילתית בחלקה.

ב

הגיבורים הראשיים של 'שלוש שנים', המסופר בגוף שלישי, הם לפטייב ויוליה. לפטייב הוא בן למשפחת סוחרים מוסקבאית עשירה מאוד, שבפתח הנובלה שוהה בעיר שדה כדי לבקר את אחותו הנשואה שגרה בעיר הזאת ושוכבת על ערש דווי. לפטייב מתאהב בעיר הזו ביוליה, בת הרופא המטפל באחותו, צעירה תמה ואדוקה בדתה (בניגוד לפטייב המוקף בחברה בוהמיינית ו"פרוגרסיבית" אתאיסטית). ללא הכנות מתאימות, מצהיר לפטייב על אהבתו בפני יוליה ההמומה, והיא דוחה את הצעת הנישואים שלו. לפטייב מבין את החלטתה ואף מצדיק אותה, בגלל דלות תוארו

כבר שמו של הסיפור מלמד על יסוד מרכזי בו ובשאיפתו הריאליסטית של צ'כוב בכלל. השם בא לומר כי אין מדובר כאן כביכול ב"סיפור", כי אם בפיסת חיים, תיאור שלוש שנים בחיי כמה דמויות. המבקר האנגלו-אמריקני בן זמננו ג'יימס ווד, שהקדיש לצ'כוב מאמר שכונס בספרו "Broken The Estate", דן במיוחד באופי הריאליזם הצ'כובי ומביא ציטטה מפיו של צ'כוב לסטניסלבסקי על כך שהמחזאי הנורווגי הנריק איבסן "לא מכיר את החיים". ואכן השאיפה בסיפוריו של צ'כוב היא להכניס לסיפור כמה שיותר נתחי חיים רוטטים.

בהתאם לכך אני מפרש, כאמור, את הכותרת של הנובלה הנידונה כאן. זאת משום שיש ניגוד מובנה בין עלילה הדוקה, "אריסטוטלית", לבין הדרך שבה החיים שאנו חיים נגללים להם והולכים. אנחנו הרי חיים בכמה צירי עלילה מקבילים וחותכים זה את זה (בטח בזמננו, עם אמצעי התקשורת הרבים והמעמיסים שאנחנו מצוידיים בהם, כשכל ווטסאפ מזדמן יכול להביא לפיתול ב"עלילת" חיינו שמיטלטלת, לפיכך, אנה ואנה). נוסף על כך, חלק נכבד מהחיים בפשטות אינו עלילתי. הוא דורך במקום, סובב והולך סביב אותם דברים עצמם. אי-המציאותיות המסוימת הזו של העלילה הביאה כמה תיאורטיקנים אוונגרדיים למחשבה שיש לזנוח אותה מכול וכול כי היא אינה "מציאותית".

צ'כוב בהחלט אינו כותב אוונגרדיסטי (לטעמי: למרבה השמחה), והעלילה מרכזית גם אצלו – אך, כפי שציינתי, הוא ער לבעיה הזו. בסיפור מפורסם אחר הכלול בקובץ הזה, 'מעשה משעמם' מ-1889, יצר צ'כוב



בוויכוחים הישירים על צדק חברתי שפורצים בין בני חברתו של לפטייב בעולם של פערי מעמדות בלתי נתפסים (עמ' 121-122; אגב, את צ'יב, שכתב הרבה בעיתוני הימין הרוסי, קשה מאוד למקם פוליטית. דבר אחד בטוח ניתן לומר עליו: הוא היה הומניסט). האתאיזם והמטריאליזם של בני חברתו המוסקבאית של לפטייב באים לידי ביטוי בכך שהלה מסביר שאומנם רווחת הדעה כי "אין אהבה כלל, יש רק משיכה גופנית בין המינים" (עמ' 57), אך מה יעשה הוא, שחש את עצמו אוהב? עם אחד מבני חברתו משוחח לפטייב על החיים ועל המוות. הם אינם מאמינים בהישארות הנפש. ועל החיים, בניגוד לחברו שמצהיר כי "אין כלל חשק למות", אומר לפטייב, שאינו יודע אם הוא אוהבם:

והנה אני, בשום פנים איני יודע היכן אני עומד בעניין זה. מצב רוחי לפעמים קודר, לפעמים אדיש. חששן אני, לא בטוח בעצמי, מצפוני חרד תמיד, ובשום אופן אין בכוחי

המודעת לו ובגלל חיפזון הצעת הנישואין. אך יום למחרת יוליה מחליטה שתשובה חיובית היא המענה הנכון מבחינתה. השניים נישאים ועוקרים למוסקבה ומתחילים לחיות חיי נישואים ללא אהבה.

לפטייב הוא אדם טוב מאוד, התורם מכספו לכל נזקק וסולד מהפטריארכליות האכזרית ה"אסייתית" שבה מנוהל בית העסק המשפחתי בידי אביו הזקן. גם יוליה היא אישה טובה. זו נקודה אופיינית לצ'יב וראויה לציון. סיפורו ומחזותיו הטובים אינם מלודרמות של "טובים" ו"רעים" כי אם כאלה המתארים את האי-נחת והמצוקה של אנשים טובים ביסודם, גם האי-נחת והמצוקה שהם גורמים בעל כורחם זה לזה.

במרצת שלוש שנות העלילה מסתגלת יוליה לחיים במוסקבה, ולחבריו הבוהמיים והמלומדים של לפטייב. היא יולדת ללפטייב בת שמתה בינקותה, עוזרת בגידול בנותיה של אחותו של לפטייב (שמתה לבסוף ממחלתה), ועוברת תהליך התבגרות מרשים ביותר, כשהיא "לוקחת פיקוד" וממריצה את לפטייב להתערב בעסקי בית המסחר של משפחתו עם הזדקנותו של אביו העריץ ויציאתו-מהדעת של אחיו.

'שלוש שנים' כולל מוקדי עניין וניואנסים מזהירים רבים. אזכיר כמה מהם לפני שאפנה למה שהוא בעיניי ליבה של הגובלה ומוקד עוצמתה המרכזי: יחסי לפטייב ויוליה.

צ'יב מעלה את האטמוספירה הרעיונית המעניינת של התקופה. למשל, בוויכוח שפורץ בין ידידי לפטייב על מהות האמנות, האם עליה להיות "מגויסת" לטובת המעמדות המדוכאים אם לאו (עמ' 119). או

בכלל, יש דבר מה מודרני בסיפור הזה מ-1895, שבו הטלפון כבר בשימוש, שבו אחד מחבריו של לפטייב מתאמן במשקולות, מפטיר כלפי האחייניות היתומות של לפטייב השוקדות על לימודי הדת שאל להן להאמין בסיפור המבול, רוצה מאוד להיות סופר אף שאינו מוכשר לכך, ואף מציץ, סקרן, במשקפת על שכניו (עמ' 111–113).

והסיפור עתיר ניואנסים דקים מענגים. למשל: הדריכות של לפטייב האוהב מביאה אותו לנחש את הלך הרוח של יוליה (עמ' 60). הטבע (שצ'כוב, בסיפוריו, מפליא לתארו) דווקא מרגיז בופיו את לפטייב שחש עצמו לא אוהב (עמ' 61, עמ' 58). אביה של יוליה, הרופא, משלב בגסות ענייני עסקים במברק המודיע על מותה של אחותו של לפטייב (עמ' 111). אחיו של לפטייב, כשרוחו סוערת עליו, ובהמשך הנובלה אף יעבור התמוטטות עצבים, אינו מוצא פתאום את דרכו החוצה מביתו המוכר לו היטב של לפטייב (עמ' 153–154).

ג

אבל, כאמור, ליבה של הנובלה נעוץ ביחסים המתפתחים בין יוליה ללפטייב. תיאור יחסים אלה מגיע כאן לכמה שיאים מרגשים שמעטים כמותם מוכרים לי בספרות.

ככלל, הנובלה מתארת תנועה טקטונית איטית אך משמעותית ביותר שבה הופכים יחסי האי-אהבה בין יוליה ללפטייב ליחסי אהבה. מדובר בסחף עז תוצאות אך עדין וכאמור איטי מאוד הסוחף את יוליה לעבר בעלה. בכך לוכד צ'כוב שינוי כדוגמת השינויים האיטיים, הבלתי-מורגשים כמעט בחיינו, שבסיומם, אם אנחנו מתבוננים

לסגל את עצמי לחיים, להיעשות אדון לחיי. הנה ידבר פלוני אלמוני דבר שטות או יעשה מעשה נכלים – וכולו חדווה; ואילו אני, יש שאגמול חסדים בכוונה גדולה, ולא אחוש אגב כך אלא חוסר נחת או אדישות גמורה. את כל אלה, גבריליץ, אני תולה בכך שעבד אני, בן בנו של צמית. (עמ' 145–146).

לפטייב הניירוטי מייחס את מועקותיו למוצאו הנחות. כאן נשמע מפיו קולו של צ'כוב עצמו, שטען על עצמו טענות דומות (סבו של צ'כוב עוד היה צמית).

דמויות המשנה בנובלה מטופלות בדקות, וחלקן רבות עניין. למשל, פנאורוב, גיסו של לפטייב, ביגמיסט שחי עם אישה שנייה במקביל לחייו עם אחותו של לפטייב. פנאורוב זה, הזחוח, עם בקיאותו המסוימת במדעים ועם זאת פרשנותו האישית בתכלית להם (עמ' 66), עם הכישרון שלו לבזבז כסף – שהינו ייחודי, מתאר צ'כוב, כמו הפרשנות האישית שלו למדע (עמ' 66–67). פנאורוב מבוקר ביצירה אך גם עליו חומל המספר. הוא "איש החושים הממוצע", וגם הוא ראוי לחמלה. אפילו ההטרדה המינית שמטריד פנאורוב את יוליה במרוצת הנובלה היא מגוחכת יותר משהיא מאיימת, ואינה מעוררת כעס כלפיו מצד יוליה, ההודפת אותה בקלות (עמ' 128).

או הדמות המקורית מאוד והמודרנית מאוד של המאהבת הקודמת של לפטייב, ה"פלונית", רסודינה, שאסור לשלם עליה ב"מונית" המוסקבאית (עגלה וסוסים) או להציע לה זרוע חלילה כי "אין היא מונה עצמה עם המין החלש והיפה ואינה נזקקת לשירותיהם של האדונים הגברים" (עמ' 101).

אבל היא הוסיפה לבכות, והוא הרגיש שהיא נושאת בנטל ליטופיו רק מפני שזו חובתה, תולדת השגיאה ששגתה. את הרגל שנשק אספה תחתיה כציפור. רחמיו נתגלגלו עליה. (עמ' 126).

במרוצת השנתיים וחצי הבאות חל שינוי ביחסה של יוליה לפלפטייב. והתיאור העדין שלו הוא, כאמור, שיאה של הנובלה.

אלא שלשיא זה קדם שיא זוטא, הדומה בטיבו לשיא המרכזי. מדובר בתיאור הדק מן הדק של הלילה שלאחר הצעת הנישואים הכושלת של לפלפטייב, לילה הרה גורל שבעקבותיו, ביום למחרת, נעתרת יוליה במפתיע לפלפטייב.

אם השיא הגדול של הנובלה מתאר תזווה טקטונית מאי-אהבה לאהבה ביחסה של יוליה לבעלה, הנה השיא הקטן מבאר את התזווה המקומית שהביאה לנישואיהם, תזווה מאי-היעתרות להיעתרות להצעת הנישואין. צ'כוב השקיע מאמצים ניכרים בהסברת התהליך הפסיכולוגי הדק שהוביל להיעתרות המפתיעה הזו. ההסבר של צ'כוב נועד לענות על השאלה שזועק לפלפטייב ליוליה בקטע שציטטני לעיל ("למה נישאת לי?"). וכיוון שאצל צ'כוב מדובר, כאמור, בגיבורים טובי לב והגונים, ההאשמה שהטיח לפלפטייב המתוסכל והכאוב ביוליה על שנישאה לו בגלל כספו אינה יכולה לשמש הסבר לשינוי המפתיע בהחלטתה של יוליה, בוודאי לא ההסבר המלא.

אז מה קרה באותו לילה הרה גורל, אחרי שלפלפטייב עזב בפחי נפש את יוליה?

תחילה מתאר צ'כוב את ההפתעה המוחלטת של יוליה מההצעה (עמ' 74-75). לאחר מכן הוא מתאר את הקושי העקרוני של אדם טוב

לאחור, אנחנו מוצאים את עצמנו להפתעתנו בעמדה שונה בתכלית מזו שהיינו בה אך לפני שנים.

אחד מרגעי השיא של אי-אהבתם של יוליה ולפלפטייב מתגלע כחצי שנה לאחר נישואיהם, כשלפלפטייב מוכיח את אשתו על שהיא מבטאת את רתיעתה ממנו בנוכחות זרים.

"כמה אני מתענה!" אמר לבסוף ולפת את ראשו בידיו. "אני חי כמו בגיהנום, אני יוצא מדעתי!".

"ולי קל?" שאלה בקול רועד. "רק אלוהים יודע מה אני מרגישה".

"כבר חצי שנה את אשתי, אבל אין בליבך אפילו ניצוץ של אהבה, אין שום תקווה, שום קרן אור! למה נישאת לי?" המשיך לפלפטייב בייאוש. "לשם מה? איזה שד דחף אותך אל בין זרועותיי? למה קיווית? מה רצית?"

היא הסתכלה בו באימה, כמו פחדה שמיד יהרגנה.

"מצאתי חן בעיניך? אהבת אותי?" המשיך באנקה. "לא! אם כן, מה היה הדבר? מה? צעק. "אהה, הכסף הארור! הכסף הארור!"

"אני נשבעת באלוהים, לא!" הצטעקה יוליה סרגייבנה והצטלבה". (עמ' 125).

לפלפטייב הנרעש, נרעש גם מההאשמה שהטיח ביוליה, ממשיך לאחור שורות אחדות לדברים המצמררים הבאים:

"די, די לך", מלמל. "עלבתני בך, כי אני אוהב אותך עד טירוף", והוא נשק פתאום לרגלה וחיבק אותה בסערת תשוקה. "ולו רק ניצוץ אחד של אהבה!" מלמל, "נו, שקרי לי! שקרי! אל תאמרי שזו שגיאה!..!"

היא מחליטה להפיל גורל באמצעות הקלפים. תוצאת הגורל היא דווקא נגד ההיעתרות להצעת הנישואים. ובכל זאת, עדיין ללא הכרעה, מבקשת יוליה לראות את לפטיב שוב למוחרת, אולי הוא ימצא חן בעיניה יותר? (עמ' 79). השיחה ביניהם כביכול אינה מוסיפה דבר. אך, בעצם, לפטיב, כעת שהדברים נאמרו בערב הקודם וכשאינן לו דבר להפסיד, משוחרר, טבעי וגלוי לב יותר בשיחה זו. וכך נוצרת למעשה קרבה ראשונית בין השניים. גם היעדר החיזור המקדים, שתרם להלם של יוליה ולסירובה להצעה הראשונה, מתפוגג כעת וניתן לראות בשיחה הזו מעשה חיזור ראשוני (עמ' 80).

או אז, ככלות כל זה, יוליה מקבלת את ההצעה (עמ' 81–82).

חיבוטיה של יוליה באותו לילה ובבוקר שלמוחרתו מתפרשים על פני שמונה עמודים (!). ולא לחינם. כי אכן יש להסביר שינוי דרמטי כזה. שמונת העמודים האלה מהווים "טור דה פורס" פסיכולוגי שמבאר את תהליך ההיענות של יוליה להצעה.

T

השינוי זוטא מאי-היעתרות להיעתרות הוא, למעשה, הקדמה לשינוי רבא שבנובלה מאי-אהבה לאהבה. צ'כוב בונה בקפידה את השינוי הזה סביב שלושה רגעים שבהם משתמשת יוליה בביטוי דומה ביחס לבעלה.

כשילדתה עדיין בחיים תוהים רעיו של לפטיב בפני יוליה מה קושר אותה לבעלה:

"אמרי נא, דרך אגב", אמר יארצב, "את מי את אוהבת יותר, את בעלך או את התינוקת?"

כמו יוליה לסרב, לסרב בכלל! יוליה מהרהרת שהיא נרתעת ממראהו של לפטיב, אבל אז נרתעת מרתיעתה, "כאילו הרעה לעשות". היא סבורה, ובהיגיון רב, שעליה להתייעץ עם מישהו בנושא, אבל אז נוכחת שאין לה בעצם עם מי לעשות זאת. גם הדת, היא מגלה במבוכה, לא נותנת מענה על מקרה כזה: "שכן לא ידעה אל נכון מה בעצם עליה לבקש מאת האלוהים" (כל זה קורה בעמ' 75). לבסוף היא משתפת את אביה בלבטיה (יוליה יתומה מאם). אביה, שאינו מקשיב עד הסוף לדבריה, דווקא בטוח שהיא נענתה ומברך אותה תוך כדי שהוא מקונן על כך שהיא עומדת לעזוב אותו. גם כשהיא מעמידה אותו על טעותו, הוא, שמצוי בשוונג רחמיו העצמיים, ממשיך בעוד משפטים אחדים לקונן על כך (זו עוד דוגמה לניואנסים המענגים של צ'כוב ביצירה). בכל אופן, הפנייה הכושלת לסיוע אבהי בדילמה הרגישה מדגישה עוד יותר ליוליה את בדידותה ביחס לסוגיית הנישואין, וגם מחדדת את העובדה שחיה בבית אביה אינם מספקים באופן כללי ואולי הגיע הזמן לעזובם (עמ' 76). בהמשך, יוליה חשה ייסורי מצפון ספציפיים על שדחתה אדם רק מחמת מראהו החיצוני. לאחר מכן היא נלחצת מכך שאולי תחמיץ את הרכבת ולא תקבל לעולם הצעת נישואין טובה יותר. בליבה היא אומרת שלפטיב אומנם לא אהוב עליה אבל הוא מוסקבאי בכל זאת, ואף מדבר צרפתי, ואולי גם תפגוש בזכותו אנשים מעניינים בעיר הגדולה. ואולי, ממשיך צ'כוב בתיאור תהפוכות לבטי תודעתה של יוליה, "אהבה" אינה דבר מה חשוב כל כך? ושוב מהרהרת יוליה שמא תחמיץ את הרכבת. והרי, מתגלגלים הרהוריה, משעמם כל כך בפרובינציה (כל אלה בעמ' 77–78). בצר לה

יוליה משכה בכתפיה.

של יוליה שלפטייב נזכר ומספר לה עליה כיצד בימים טרום נישואיהם, כשיוליה שכחה את המטרייה בבית אחותו החולה, "כל הלילה ישבתי תחת המטרייה ההיא וידעתי חמדה שלא הייתה כמוה" (עמ' 159) – אומרת יוליה ללפטייב העומד לצאת מהבית לענייניו: "אם תוכל, אנא חזור בשעה מוקדמת. משעמם לי בלעדיך" (עמ' 160).

זו הפעם השנייה שהיא משתמשת בביטוי, 24 עמודים לאחר הפעם הקודמת.

זו לא אהבה. עדיין לא. רק תחושת נזקקות, צורך בנוכחותו של לפטייב. צורך שמונסח באותו אופן מינורי, פשוט משעמם ליוליה בלעדיו.

אבל האם אין נזקקות, צורך בנוכחות הזולת, האם אינם מבוא לאהבה? לכל הפחות, לאחד מסוגיה?

הצורך בנוכחותו של לפטייב הוא כבר מתמיד ועקבי ואף צובר, כפי שנראה מיד, מומנטום.

סמוך לסוף הנובלה מגיעה הפעם השלישית והאחרונה שבה שם צ'כוב בפי יוליה את הביטוי החוזר הזה ("משעמם לי בלעדיך"), ברגע שהוא למיטב זיכרוני אחד השיאים המרגשים בתולדות הספרות המוכרים לי. התנועה האיטית שרוחשת בנובלה התגברה והתגברה ופורצת לבסוף את הסכר:

"מדוע לא באת זמן כה רב?" שאלה, אחות בידו ולא מרפה.

"הנה אני יושבת לי פה כל הימים ומביטה: אולי תבוא. משעמם לי בלעדיך!"

היא קמה וליטפה בידה את שער, מתבוננת בסקרנות בפניו, בכתפיו, בכובעו [שימו לב

"איני יודעת", אמרה. "מעולם לא אהבתי את בעלי אהבה עזה, ואוליה [התינוקת] – הרי זו אהבתי הראשונה, בעצם, יודעים אתם, הרי לא מאהבה נישאתי לאלכסיי [לפטייב]. בתחילה הייתי שוטה, התעניתי, בלי הרף חשבתי שהבאתי אבדון גם עליו גם עליי, אבל עכשיו אני יודעת שאין שום צורך באהבה, כל זה הבל".

"אבל ללא אהבה, מהו אפוא הרגש הקורש אותך לבעדך? מדוע את חיה עמו?"

"איני יודעת... ככה, הרגל מן הסתם. אני מכבדת אותו, אני משתעממת כשהוא הולך מן הבית לשעה ארוכה. איש נבון הוא, הגון, ודי לי בכך, ואני מאושרת. לב טוב לו, הליכותיו פשוטות..." (עמ' 136; ההדגשה שלי, כאן ובהדגשות להלן).

הביטוי "אני משתעממת כשהוא הולך" הוא ביטוי המפתח בבניית התהליך הרגשי שצ'כוב יצר כאן בעדינות מופלאה. כאן, בהופעתו הראשונה של הביטוי, יחסה של יוליה ללפטייב רחוק מאוד מלהיות מלהיב, אם כי יוליה מונה שבחים בעלי משקל באופיו של בעלה.

הופעתו הבאה של הביטוי מעידה כבר על שינוי משמעותי. לאחר מות התינוקת; לאחר שיווליה מבינה שהיא צריכה לצאת מעמדתה הפסיבית ולקחת פיקוד על בית לפטייב המורחב המתפורר, בעקבות תשיות הסב ושיגעונו של האח; לאחר שהיא הופכת גם את לפטייב לאקטיבי יותר בניהול בית המסחר; לאחר שהיא נוכחת שוב ושוב בהגינותו, בליבו הטוב ובתבונתו של לפטייב; ובעקבות גילוי מטרייה ישנה

רואה אותך ואני מאושרת, בלי לדעת למה
ואיך. נו, הבה נשוחח. ספר לי משהו" (עמ'
164-165).

כך מתאר צ'כוב כיצד מהאפור פורץ לפתע
הזוהר; מהקושי - הרוך; מהאי-אהבה,
האהבה.

לדקות התיאור: לפטייב נראה ליוליה מסקרן,
ובעצם חדש, בעקבות שינוי הרגש].

"אתה יודע, אני אוהבת אותך", אמרה
והסמיקה [שימו לב כי יוליה נבוכה מהרגש
המפתיע שפורץ ממנה. ובגלל עוצמתו היא
אף מנסה לעמעם את וידויה במשפטים
הבאים]. "אתה יקר לי. הנה באת, אני