

חקרי עגנון

עיונים ומחקרים ביצירת ש"י עגנון

מוגש לפרופ' יהודה פרידלנדר

בעריכת

הלל ויס והלל ברזל



האשה הסוטה והבעל הקרנן דבורה בארון, עגנון, באשביס-זינגר

א

נושא פיקנטי הוא מחייב. כבר אמר מאן דהוא, כי פחות הומוריסטי מכל הוא דיון במהותו של ההומור. ננסה אפוא שלא לשכוח, במהלך דיוגנו, כי לפנינו, אצל שלושת המספרים, הסתכלות משועשעת באופי האנושי. אפילו במדרגה הנוקשה, המרושעת, מתקיים, בצד המרחק האירוני, מעין הסכם סלחני-חייכני בין המספר לקורא ביחס לחולשותיו של האדם.

הנושא הזה, האשה הסוטה והבעל הקרנן, שתי פנים לו: טרגי וקומי. מצד אחד דרמת הקנאה כב"אותלו" (וכמין גלגול שלו בספרותנו בסיפור "הרופא וגרושתו" של עגנון), ומצד אחר דרמת הגיחוך והפארסה, כבמסורת הקומדיה הצרפתית. דומה, כי הבדלי הגישה בין הדרמה האנגלית והקומדיה הצרפתית מושרשים הם, בין השאר, בעמדה שונה כלפי יחסי האהבה: גישה טרגית-מחמירה מזה, ועמדה קלילה-משועשעת מזה. כיום נתערבבו ההשפעות, אך אין ספק כי המסורת הצינית-אירונית היא הדומיננטית, ובקולנוע בפרט.

על-פי התפיסה הטרגית נקודת התצפית הגברית היא הדומיננטית: האָגו הגברי הפגוע אינו משלים עם מעשה האשה, אפילו הוא מבוסס על חשד בלבד, והפתרון למתח הנוצר הוא בסיום טרגי, של מוות, או לפחות קרע שאין לו תקנה, בין בני הזוג; בהבט השני, הקומי, נקודת התצפית מאוזנת, והיא מועברת, בעצם, אל הקורא, או הצופה (בתיאטרון), הבוחן את העלילה ממרחק שקול, תוך נטייה לאהדה עד כדי הזדהות עם האשה, ולא עם הגבר. האשה חוגגת את נצחונה בזכות עורמתה, נעוריה ותשוקת החיים שלה, ולא פחות מכך בגין סכלותו של הבעל, שהבגידה מתרחשת מתחת לאפו, בביתו שלו, ולא פעם אפילו בברכתו, שלא מדעת, לקשר בין האשה למאהבה.

אם נשלים את התמונה של עיצוב המוטיב העלילתי הזה בצלע שלישית, שהרי ממילא עוסקים אנו כאן במשולשים, הרי כאשר נקודת התצפית המרכזית היא של האשה, כמו בשני הרומנים הגדולים 'אנא קרנינה' ו'מדאם בובארי', נעלם האפקט הקומי. הבעל הקרנן — קרינין מזה, היודע כל העת שאשתו בוגדת בו, ושארל בובארי מזה, הנודע על כך רק אחרי מותה של אָמה, מידה של גיחוך מצויה בשניהם, אך בסופו

של דבר סכלם מציג את גיחוכם כשלב ראשוני בלבד בדרמה השלימה, שהיא בעיקרה טרגית. אשר לשתי הגיבורות — אם 'אותלו' הוא דגם היסוד, אנה קרנינה ומדאם בובארי ממחישות לכאורה את לבטיה של דסדמונה, המתענה בנישואיה עם אותלו: הלה שקוע כולו בענייני המדינה והמלחמה, ואינו מכין ללכה של אשתו. כך מבחינת נקודת התצפית המרכזית. ואילו מן הבחינה האסתטית — ככל ששני הרומנים, 'אנה קרנינה' ו'מדאם בובארי', מסמנים צעד חשוב באמנסיפציה החברתית והמוסרית של האשה, הריהם קשורים בעלילתם לתפיסה הטרגית, ולא לתפיסה הקומית. אף כי הבעל, בשני הרומנים, מוגבל הוא, כמעט מגוחך, אין הוא מעלה חיוך על שפתינו. שבירת המוסכמות החברתיות והחירות שהאשה נוטלת לעצמה, תוך יומרה להצגת מערכת מוסר חדשה, לא יכלה להסתמך מלכתחילה על עמדה סלחנית. מגמת ההרס העצמי מצטרפת לערעורם של חוקים שרירים וקיימים, שעדיין לא התאימו עצמם לשינויים חברתיים מתהווים והולכים — והטרגדיה היא בלתי נמנעת.

ועוד מלת הקדמה: השפה ומונחיה לעולם אינם ניטרליים, והם קובעים עמדות והתייחסויות בכל ביטוי כמעט. תחום רגיש במיוחד הוא התחום הפוליטי: יש הבדל אם נאמר כיום יהודה ושומרון, הגדה, או השטחים הכבושים; וכן — רֶצַח, או הרג, או גרם למותו של... אם נסכים, כי הגבר הלכן הנוצרי הוא הדומיננטי בעמדות הפוליטיות, החברתיות והתרבותיות של העולם המערבי, עד שהוא מנסה לכפות את מושגיו על המין השני ועל תרבויות, עמים ומעמדות בעולם כולו, אין ספק כי נושא דיונונו, על הקבט הקומי הגלום בו, והמונח הבעל הקרנן במיוחד, מציגים את הגבר לאו דווקא בעמדת יתרון. במערכה הארוטית נגלית האשה, למן ימי הביניים, תחילה, אולי, כמין לילית, שתחבולותיה מן השטן הן, אך עם השתנות העמדות החברתיות, כמשתקף בדרמה וברומן המודרניים, תכניה, או מאבקיה של האשה מוצדקים הם נוכח סכלותו של הבעל. משמצטרפים אל סכלותו ואטימותו גם זיקנתו, או כיעורו, מתברר כי האשה, הזוכה לאהדת קהל הקוראים או הצופים, כמעט מחויבת לחרוג ממסגרתה, לרעות בשדות זרים, לטחון לאחר, להצמיח לבעלה קרניים — ואף אלו דוגמאות למערכת הנורמות הגלומה בלשון, למן הבנה למניעי האשה ועד לגינויה.

הערה מקדימה אחרונה נוגעת בהתיישמותו של המוטיב העלילתי הזה בספרותנו. אם להודות על האמת, אין אנו מפונקים בעלילות אהבים פיקנטיות. כיבוש הסיטואציה הארוטית הוא בגדר משימה לא קלה לכל יוצר עברי, או יהודי. הטאבו ההיסטורי ביחס לעלילות דברים שבינו לבין עדיין פועל, במידה זו או אחרת, אפילו מאחורי הקלעים של תודעתנו. השירה והסיפורת העברית מרגישות שלא בנוח אל מול תעלולי היצר. גם בסיפורת העכשווית, וכן בקולנוע הישראלי כיום הזה, עם כל המתירנות והחירות, עיצוב ארוטי אמין נתקל במכשולים לא קטנים. לא כל שכן לפני דור או שניים.¹

הבה נתבונן בשתיים-שלוש דוגמאות ממין הנושא שלנו: בסיפור "אהבה", המצייר את שני הרעים הנאבקים על אהבתה של יוליה, קיימת סצינת פיתוי, או בגידה, של יוליה, הנשואה לאחד מהם (אופסקורוב). והנה שופמן אינו מעז לצייר יותר מאשר נשיקה "במישקע-לחיה" של האשה, ואת עיניה, ש"נתמלאו טל-אהבה" למאהבה שמיד.² אפילו כן, הבגידה הזו של יוליה אינה מתמידה, ואין היא הרת-תוצאות קשות. אדרבה, אובסקורוב ואשתו יוליה חוזרים עד מהרה זה אל זה כלומר, שופמן מסייג עצמו כפליים — הן מפירוט הסיטואציה הארוטית, והן

מן הסבך העלילתי-הדרמטי שב'הקרנת' הבעל. אפילו כן, פתרונה של העלילה הוא מאלף: מבין השלושה מי שנענש היא האשה. מותה הוא אומנם טבעי, ולא מיתי (כמו בנידויה של מתה' מאת ברדיצ'בסקי), אך סילוקה מן העלילה מוכיח, כי בשלב חברתי-מוסרי זה נוח לו לשופמן, במשולש שנוצר, להיפרע מן האשה, ולא מאחד מן הגברים.

מקבילה אחרת, של ברדיצ'בסקי, אם גם מאוחרת היא בכעשר שנים, נמצאת בסיפורו "בסתר רעם" (תרפ"א): שם הפגישה בין שושנה, אשת דניאל, לבין שלמה ה"אדום", שהוא חֲמִיָּה, מוצגת כהתגשמות של יצר עז בין שני אוהבים שהם היחידים הראויים זה לזה³ — ועם זאת כחטא כל יכופר, שאת עונשו המיידני נושאת האשה בלבד. היא הסוטה, הזוכה לכינוי הגנאי "האשה הזונה". כביכול, הגבר נקי ותם הוא, והפגישה הלא כשרה נתקיימה כולה באשמתה. בפועל שושנה אף לוקה, כפשוטו, מידי של מאהבה, בסצינה ניצי'אנית אלימה, שבה השוט הוא כלי הביטוי ליצר, כמין הכאה כפולה על חטא, עד שהאשה נוטשת לבסוף את ביתה.⁴ ברי כי אנו כאן בתחום הדרמה, ולא הקומדיה: אף כי ברדיצ'בסקי נמנע כמעט ברומנסות שלו מלהציג את תודעתן של הדמויות, את לבטיהן והתחבטויותיהן, ובעיקר את הכרתן במשגה הגורלי, רחוקה היא הרומנסה שלו מן הקומדיה וקרובה אצל הטרגדיה.

כך הם פני הדברים אצל שופמן וברדיצ'בסקי, כאשר נקודת התצפית הגברית היא הקובעת. העלילה היא בגבול הדרמה והטרגדיה, וללא שמץ חיוך. ואילו מבחינה אישית-חברתית, אפילו כשהיוזמה לקשר האהבה עם האשה הנשואה אינה שלה, כי אם בעיקר של הגבר, היא היא הלוקה.

התקרבות מסוימת לקראת איפיון קומי אפשר למצוא בסיפורו של גנסיך 'אותלו' (1904), המוקדם מבין הנ"ל. העמדה הקומית מבוססת על גיחוכו של הבעל על-פי ראייתו של המחזור, שהוא גם מְסַפֵּר הסיפור. הלה מדגיש את הפער בין האשה הענוגה לבין בעלה: "כיצד אפוא היא חיה עימו?". אך גם כאן עלילת האהבה היא מצומצמת: הפרשה נקטעת באיבה ללא תוצאות קשות אף לא לאחד מן המעורבים, וציור הסיטואציה הארוטית — הבילוי הלילי המשותף — מסתפק בהושבת בני הזוג על הספסל... מכל מקום, למרות הכותרת ("אותלו"), דמות הבעל הנועל את ביתו ואינו מאפשר לאשתו, המתדפקת על הדלתות, להיכנס, היא במסורת הקומדיה הצרפתית. מתאים לכך סיכומו של המחזור-המספר: "בכלל היתה כל ההיסטוריה הזאת [האפיזודה הזאת] מגוחכת מאוד". תוספת דבריו של המספר הראשון — "איש בלעדו לא גיחך",⁵ אין בה כדי להפקיע את הסיפור הזה מפשטותו הקומית.

מיהו אם כן הגבר שאפשרי לגביו כי אשתו, ביוזמתה שלה, תקרנן אותו? כיצד יאבחן המספר העברי את דמות הבעל, שאשתו בוגדת בו, מבלי שהיא תצטייר, כבמסורת ימי הביניים, כמרשעת, או כלילית, או אליבא דברדיצ'בסקי, כזונה? דומה כי המספר העברי אינו יכול לאמץ את המוטיב הזה מבלי להזדקק לתבלין מיוחד, לכעין שומר-ראש, או משכך כאבים. לצורך זה משולב המוטיב העלילתי של הבגידה בבעל במוטיב אחר, הכרוך בדמות הגבר, ויש לו מסורת ארוכה בספרותנו. כוונתי לדמות בעל-המום (בעיקר הפיסח, או החיגר, אך גם העיוור, או העיוורת) — דמות שכיחה בספרותנו למן מנדלי (בעיקר 'ספר הקבצנים'), דרך שופמן ('נקמתה של תיבת זמרה') ועד יעקב שטיינברג ('העיוורת'), ואשר החזיקה מעמד, כמדומה, עד 'עובדיה בעל מום' של עגנון, ומאז

אפשר כי פג תוקפה ונמוג קסמה. אף אם נאמר שעגנון מיצה את הגלום בדמות בעל המום, תרומתם של שופמן ושטיינברג היא בסילוק ונטרול מאפייניה הסנטימנטליים של דמות זו.

נזכיר כי בעל המום מופר בספרות העולמית בעיקר בזכות קוואזימודו ב'עלובי החיים', כדמות מעוררת רחמים והזדהות. רק שקספיר העניק לבעל המום כוח משיכה דמוני, שטני. אפילו כן, ריצ'רד השלישי שלו איננו נחות לא מבחינה חברתית — שהרי הוא מלך, ולא מבחינה אינטלקטואלית — תחבולותיו וכושרו הרטורי אין להם שיעור. אולם דומה כי ריצ'רד השלישי הוא יחיד בסוגו. ושמא טבועה דמותו בדמויות שטניות למיניהן — פיראטים ובעלי מזימה להחריב את העולם, שבדמויותיהם מצטרפת אל הכיעור והמום הפיסי (רגל עץ, יד כרותה, עין אחת עיוורת) מזימה אכזרית כלפי משפחה, עם, או האנושות כולה. בספרותנו, דומה, כי עיצוב בעלי המום מושפע ממסורת ויקטור הוגו. אל הנחיתות הפיסית מצטרפת נחיתות חברתית, ואף כוחם האינטלקטואלי של בעלי המום מוגבל הוא; רק עוצמתם הרגשית מעניקה לעלילה את המתח המלודרמטי.

ב

מוטיב האשה הסוטה והבעל הקרנן מוצע בספרותנו באחד מגילומיו הראשונים בסיפורה של דבורה בארון "על יד החלון". נקדים ונאמר — בהנמכה ובהצנעה מירבית, המגיעה עד כדי טשטוש במעבר מנוסח ראשון לאחרון. רק בנוסח המוקדם ניכר המוטיב במידה סבירה.

סיפור זה, שהתפרסם ב'שלכת', אותו כתב-עת בו ראה אור גם סיפורו הנ"ל של שופמן, "אהבה"⁷ צועד בזהירות מירבית בין החתחתים האורבים למוטיב הפריצות והחטא. דבורה בארון, שהתרחקה והלכה בין נוסח לנוסח מן הדפוסים הריאליסטיים-נטורליסטיים הקשורים במנדלי, מאמצת ברבים מסיפוריה את דמויותיו הפגומות, בעלות המום, ואילו, כמרבית דמויותיה, שייכות ממילא, בעיקר, למעמד החברתי הנמוך. אך אצלה במקום הקריקטורה הסרקסטית מתגברת המגמה המלודרמטית, הקוראת להזדהות רבתי עם הגיבורים: נקודת התצפית איננה מרוחקת-לעגנית, כי אם קרובה כדי הזדהות, ואף הזדהות יתר, עם סבלה של הדמות. כך ב"דרך קוצים" הגיבורה מושה משותקת ברגליה, וב"שברירים" חיה-פרומה צולעת היא וכבדת-תנועה; גם בין הגברים הניף, שעל שמו נקרא הסיפור, הוא גיבן ומעוות גוף, ובסיפור "על יד החלון", בו מתרכז דיוננו הפעם, זליג הוא נכה רגליים⁸ הרתוק אל חלונו, ממנו הוא משקיף ורואה הכל.⁹ בנוסף, זליג גם "זקן" הינו. כלומר, הוא ניחן בכל המעלות... היש פלא כי זלטה אשתו מבקשת לה מישהו אחר על פניו? עם זאת, נוהרת, כאמור, דבורה בארון מחישוף תעלולי היצר. די לה, לכאורה, שהיא מפגישה, לראשונה בספרותנו, את שני המוטיבים — העלילתי (בגידת האשה) והאישי (דמות בעל המום).

בנוסח המאוחר, ב'פרשיות', רמזי הבגידה של האשה מובלעים הם, כמעט מחוקים: זליג מנסה לקשור שיחה עם הנקה, המשרתת שבכית הגביר. זו, משום מה, דואגת לו ואף מביאה לו "שירי אוכל מן המטבח"; והנה מגלה זליג את לבו בשיר:

יֹנֵה תִּמָּה הֵיְתָה לִי,
 ועכשו יש לי פרס,
 בית נאה היה לי,
 ועכשו הוי — רק הרס!¹⁰

כמעט כמו באופרה משמיע הגיבור הזקן אֲרִיָּה — שיר נכאים של נכה, המתרפק על עברו, ועל אשתו הראשונה-האהובה. רק בשיר הוא יכול לגלות את לבו. ועדיין איננו יודעים כיצד לפַּרֵשׁ את מועקתו של זליג — מיהו הפרס והיכן ההרס, עד שהמספרת מסייעת בידינו בחושפה את מניעיה הנעלמים של הדמות. עם זאת, ציפייתנו לפיתוח נוסף של הנרמז בשיר, לפגישה כלשהי בין האשה השנייה, זלטה (היא ה"פֶּרֶס"), לבין הגביר, איננה מתקיימת. במקום זאת מסתגרת העלילה בזוטות משפחתיות. זלטה איננה האשה האידיאלית: לבעלה היא מציעה בפשטות להתאבד (עמ' 321); פעם אחרת, כשהוא פונה אליה היא אינה מקשיבה לדבריו, וכשהוא שואל על ארוחת-ערב היא מציעה לו "מכות, ולקינוח סעודה — תחלואים —" (עמ' 326) — אבל כל אלה אינם אלא רמזים קלושים, ובעצם תחליפים מאכזבים למוטיב הפיקנטי של בוגדנות וקרניים ודרמה סוערת של תעלולים וקנאה.

פיתוח מסוים של המוטיב אפשר למצוא בנוסחו הראשון של הסיפור הזה, "על יד החלון", זה שראה אור, כאמור, ב"שלכת". בדרך כלל הנוסח הראשון של סיפורי דבורה בארון הוא חשוף וישיר, ואף כאן הקשר של זלטה עם הגביר מפורש הוא. זליג שר את שירו, כדלעיל — "[...] ועכשו הוי — רק הרס!", ושירו מתפענח מניה וביה, ובחריפות יתירה, על-ידי המספרת:

ופה הרי רקבון וריח רע, חא-חא-חא...

ומתכוון הוא לְבָאֵר בזה, כי אשתו הראשונה, טובת הלב, מתה עליו זה כבר, כי זלטה, זו השניה, פרוצה היא, ואת תאוותו של "הגביר" היא ממלאה, כי ביתו הקטן חרב, והוא עומד בנס, ולבסוף — כי רגליו הכואבות שוב אין להן תקנה עולמית.

(‘פרשיות’, שם, עמ' 142)

כאן הנוסח המוקדם גלוי הרבה יותר מן המאוחר:¹¹ זלטה אינה מעלימה את הקשר שלה עם הגביר. הליכתה מהבית כוונתה גלויה: את בעלה היא מגדפת, ועל הביקור בבית הגביר אין היא מוותרת, אף כי את ה"פפירוסות" יכולה היתה לשלוח בידי בנה, שלמ'קה. גם פירות מעשיה של זלטה ניכרים. טובות ההנאה של הקשר בינה לבין הגביר מתגלגלות לידי הבן:

— שלמה'לי [שואל זליג את בנו], ומי נתן לך את השוקולדה, א?

— הדוד — מטה הקטן את ידו כלפי הבית הגדול [...]

והזקן ממלא כף של מרק, גומע ומפרפר בכל גופו מתוך צחוק:

— הדוד¹² — הוא אומר — ח-ח-ח-ח...

(‘פרשיות’, שם, עמ' 143)

רמזים, ועוד רמזים. הללו טובים אולי לחוקרי ספרות, אך אינם מזינים את הרצון, שכבר התעורר, להיות מעורבים בדרמה — המתחוללת, אך איננה נגלית. דבורה בארון

נוגעת במוטיב הדרמטי, ונסוגה מגשת...¹³ כמעט שיש רצון לצעוק: "ממה אף פוחדת כל כך, דבורה בארון?" עם זאת, זכותה של המספרת גדולה מחובתה: היא שהביאה את גרעינה של הדרמה המשולשת הזו לספרותנו, ואולי אף הכשירה את הקרקע לפני בחיר מספרינו, עגנון, בכואו לכתוב את סיפורו "עובדיה בעל מום".

ג

עגנון עורם כמעט את כל הקשיים האפשריים בהתמודדו עם נושא האשה הסוטה והבעל הקרנן. ראשית, איפיונו הפיסי של הגיבור הוא בוטה: כי עובדיה בעל מום הוא, אנו יודעים מייד מן הכותרת; כי מומו כפול ומכופל הוא — גם צולע על קפו וגם חטוורת לו על גפו, זאת אנו נודעים תוך מהלכים אחדים (עמ' תי).¹⁴ שנית, עגנון מוסיף התרחשות של בגידה והריון של הארוסה לגבר אחר — התרחשות שמאפייניה המלודרמטיים מאיימים להשתלט על העלילה מפעם לפעם. השאלה היא, מה עושה המספר כדי שלא רק לא נזיל דמעה על סבלותיו של הגיבור הזה ולא נחוש צביטות-לב כשהוא מושפל, כפשוטו, עד עפר — כי אם אפילו נחייך למשבתו. אכן, הווירטואוזיות של עגנון היא בכך שהוא בוחר בדמות פתטית, המעוררת מיידית את הזדהותנו, והוא שובר את מחויבותנו כלפי הדמות בכל דרך אפשרית. כלומר, נקודת הפתיחה לעלילה קשה היא, מעין רץ הפותח במירוץ במרחק מסוים מאחורי קו הפתיחה, ולבסוף, בכל זאת, משיג את האחרים.

שבירת הפאתוס והסנטימנטליות נידונה בהרחבה בביקורת.¹⁵ אכן, עובדיה אינו הגיבור התם, שהוא כלי משחק ביד הסובבים אותו — החברה בה הוא נמצא והאשה אליה הוא קשור. עובדיה יודע, או כמעט יודע, מה מצבו, בכל צעד וצעד שלו (ולכך משמשים קטעי הדיבור הסמוי השזורים לרוב בעלילה), אך אינו יודע להסיק את המסקנות הנכונות מנתוני המשחק, או מערך הכוחות, אליהם נקלע.

כבר על-פי הפתיחה של הסיפור, המרכזת בתמציתיות את מניעיה של העלילה — נתוני הדמות ועמדת המספר, ברור שעובדיה יודע, כי זכה במציאה שלו לאחר ש"נתיאש מלישא אשה". על-פי הסיפא של שני משפטי הפתיחה נוצרת מעין משוואה: "כתולה שמלעיזין עליה" = "מצא כלה מצא טוב"; אף המספר ממהר להוציא אשליה מלבנו: "אבל עלוב היה עובדיה שהיה יודע בלבו שלא שכחה שייני סריל"... אכן, עובדיה יודע, וכידיעתו זו הוא גם עלוב וגם מגוחך. הוא עצמו תורם חלקו לכך שיסתבך בסיטואציה שהיא למעלה מכוחו.

פעם ראשונה שהוא רוצה ללכת לבית המחולות ולהתרות בארוסתו, חוזר בו עובדיה מפני "שאין לו מלבוש נאה". למה? מפני שמסר את כספו לשייני סריל, כדי שתקנה לה היא בגדים. גם בפעם השנייה, על סף בית המחולות, עובדיה כמעט חוזר בו, כשהוא נאחז שוב בנימוק הלבוש — בגדיו אינם הולמים את המעמד. אך לפתע הוא מגלה תקיפות: הוא בועט בדלת ונכנס. כלומר, הוא מגלה תקיפות באותו איבר המגלם את מומו (וכן בהמשך: שייני סריל אינה שמה לבה לעובדיה, והיא ננערת רק כש"נגעה רגלו ברגלה" (עמ' תי). כאן ניכר גרעינה הכמעט טרגי של העלילה. ההכרעה הראשונית, שממנה מתגלגלת העלילה כולה, נעוצה במבוך של אין מוצא. בנתונים מסוימים — כל מה שלא יעשה הגיבור התוצאה תהיה הרת אסון: יבליג עובדיה

ויישאר בביתו, הריהו מסגיר את שייני סריל לאווירת ההפקרות של בית המחולות, שעה שהיא כבר מאורסת לו; ירהיב עוז וילך להתרות בה — הריהי האפשרות השנייה, הנפרשת לפנינו, ולפיה מתגחך עובדיה ומושפל לגמרי.

כך גם בהמשך אותו מעמד: כשעובדיה נכנס לבית המחולות, הוא מבחין בשייני סריל ארוסתו מייד; אבל — "היה עובדיה עומד וצופה ביופיה ולא נתקרב אצלה כדי שלא יבייש אותה". עובדיה יודע, שאין הוא במעלתה של שייני סריל, אך אווירת ההפקרות שמסביבו מטעה אותו. כביכול, אם ריש דוכנא (עוזר המלמד) מרשה לעצמו להתהולל בבית המחולות, נשתנו סדרי עולם, וגם לו, לעובדיה, מותר הכל. לא לשווא משלב כאן עגנון הערת מספר ביקורתית — "באותה שעה זחה דעתו עליו" גיבורנו מנסה לגלות תקיפות, כאילו תכונת התקיפות אפשר לאמצה בשעה מסוימת, וגם החלש ורפה-האונים יכול להיות תקיף לכשירצה. אומנם עובדיה מפקפק בכוחו, וגם הפעם הוא כמעט חוזר בו, אך לבסוף הוא ממצה את מהלכו, עד לנפילתו הגמורה:

גחן ולחש לה [לסריל], לא נאה סרילי ביהדותי.

את כל כלי הרטוריקה מגייס עובדיה: מלת חיבה בלתי צפויה ("סרילי", כמדומה רק כאן) וכן את הסמכות הדתית — "ביהדותי". שתי המלים ביחס השייכות, לכאורה. אבל מה לעשות, ושתייהן אינן בחזקתו. ואמנם, כשהוא פונה אליה שוב, בסמוך, "סרילי", ומבקשה שלא לרקוד עם הבחורים, הריהו "כאדם שמתחנן על נפשו". שייני סריל מבחינה בחולשתו זו מייד: כשעובדיה עומד על דעתו, כי תוותר על הריקוד, היא משיכה לו בתנועה כשלו — "גחנה שייני סריל כלפי עובדיה", ובמשפט המבהיר את ההבדל הגמור ביניהם:

אם כן בוא ורקוד אתה עמי. (עמ' תי)

כאן נפסקים חילופי הדברים בין עובדיה לבין ארוסתו וניתן האות לפורקן היצרים. עובדיה מעמיד פני תקיף, ושייני סריל מציגה אותו ככלי ריק: "כשראו הבחורים ששייני סריל בעטה בו [...]": "שוב תנועה זהה לשני בני הזוג — מה הוא בעט, אף היא בועטת, אך בעיטתה קשה שבעתיים. כאן נפתח הפתח לאחת התמונות המרשימות בספרות העולמית — ההילולה הגדולה, הבככנאליה חסרת המעצורים, שאין לצטטה, אלא לקוראה בלבד.

אך אפילו כאן, כשעובדיה הוא קורבן ליצרי התעללות וסאדיזם ומין המעורבים זה בזה, ועם כל האימה שאנו חשים בסצינה הזו, דומה כי תגובתנו מכוונת לא על-פי רגשי השתתפות בצערו של עובדיה, כי אם בעיקר על-פי החרדה לנוכח יצרי האלימות הגלומים באדם. ההקשר המיני חסר המעצורים מעניק להתפרצות זו מימד קמאי פראי אכזרי, ואולי סופר-מודרני, שבו אדם מסוים הוא קורבן סתמי, כדור משחק, אובייקט בלבד. בנסיבות מעין אלו הופך האדם לחיה, וכל מסגרת של עידון תרבותי נמוגה, לרבות הסמכות הדתית. לא רק המלמד שוכח את תלמודו, אלא גם "ניגון של שמחת תורה" משמש כמוסיקת רקע להתהוללות הפראית.¹⁶

יכול היה עובדיה משלב זה ואילך לרכוש את אהדתנו, אך גם כשהוא שוכב בבית-החולים המספר אינו מפעיל את רגש ההשתתפות בצערו. שוב, במקום רחמים ואהדה, המתבקשים מאליהם, מצליח עגנון לגחך את גיבורו גם בשעה שהוא רתוק למיטתו.

תחילה מרכז המספר את האווירה הכללית בבית-החולים: אין כאן חולים קשים ויסורים ומוות. אדרבה, מוצגים בפירוט תעלולי החולים, המתייעצים כיצד להאריך את שהותם בבית-החולים, וכן מחליפים ביניהם את המאכלים המיוחדים שכל אחד מקבל בגין מחלתו. אשר לגיבורנו – ראשית, מחלתו קלה; שנית, ובכך פותח עגנון אפיק חדש של גיחוך הדמות, עובדיה מתגלה בבית-החולים כמי שהגיע לארץ פלאות. כל כלי ומכשיר הוא לגביו בבחינת חידוש. תחילה אין הוא מבין מהי השפופרת שתוחבים לו בבית שחיו; משמסבירה לו האחות כי זהו מודד חום, עדיין הוא תמה: "ומודד חום מהו?". כדי כך צר הוא עולמו של עובדיה, שהוא חושש שמא הרישומים של האחות על מחלתו יביאו לכך שימסרוהו למלכות, ושמא הרופא יחתוך לו את רגלו (עמ' תטו).

גיחוך נוסף של הפלאת חידושי הטכניקה כרוך בתיאור הבא: "שוכב לו עובדיה כבן מלך"... ומהו הכבוד לו זוכה בן מלך –

ומין כלי שיער נתנו לו לשיניים. ואבק לבן נתנו לו לשיניים [...] (עמ' תטז)

אכן, בן המלך זוכה במברשת שיניים! נודה על האמת, גיחוך זה אינו מן המעלה הגבוהה, או המעודנת של ההומור. המספר פונה ישירות אל תחושות העליונות שלנו לנוכח טמטומה של הדמות הסיפורית. אולם עיקר ההיתול איננו כרוך בנתון של נחיתות גמורה – בין שהיא פיסית (מומו של עובדיה), ובין שהיא השכלתית (אי-ידיעתו מהם מד-חום ומברשת שיניים).¹⁷ עיצוב מעין זה היה הופך את עובדיה למריונטה, ולא ליצור אנושי שכוחות חברתיים ויצריים פועלים עליו. ואכן עגנון משתמש בקו זה של גיחוך כתבלין בלבד. עובדיה נחשף בעיקר לא ביחסו לעולם המטריאלי, כי אם בעמדתו המנטאלית: בשעה שהוא שוכב בבית-החולים הוא מצפה לביקור, לביקורה של שייני סריל. ולא רק לביקור, כי אם גם למתנה שתביא לו שייני סריל. ומפני שהעניין הראשון, הביקור, הוא עיקר, מתרכז עובדיה דווקא בעניין השני, והמשני – המתנה:

אבל אילו היה דבר חפץ מצוי אצלו היה מראה אותו אחר כך לשכניו ואומר, דבר זה נתנה לי שייני סריל.

(עמ' תיז)

כאן נושקים האירוניה והפאתוס, הלגלוג והרחמים. רצונו של עובדיה לחפות על חולשה יחסית וחלקית של שייני סריל מעלה חיוך – אך גם הזדהות כנה. עם זאת, מגביר המספר את הקו האירוני: "אבל שייני סריל לא באה". ממילא לא ניתן לעובדיה לממש את הפוטנציה המלודרמטית שהגה בלבו.

קו שני של גיחוך כרוך בהתאהבותו של עובדיה בבית-החולים: בניסוחו שלו – "בראשונה קשה היה לי ליכנס לבית החולים ועכשיו קשה לי לפרוש ממנו" (עמ' תיח). הרבה נימוקים לעובדיה להאריך את שהותו בבית-החולים: הנוחות, המזון הטוב, ואפילו כספו המושקע היטב, ומתרבה בינתיים. ועובדיה אכן משתקע בבית-החולים. גם מי שאינו אָמון אצל סיפורי עגנון יכול לחוש, כי השתהות זו בבית-החולים אינה מבשרת טובות. ואילו כל המכיר את יצירתו של עגנון יודע, כי כל התמסרות

לתענוגות הגוף, כולל אכילה ושתייה ופינוק האיברים, לא רק מסיחה את הדעת מן העיקר, אלא היא צופנת בחובה פורענות. ואם נתפסנו לכהרף עין, יחד עם הגיבור, לקסמי האידיליה והקומדיה, סופנו להתפכח בקרוב. אף המספר, בטרם יעבור לפרשת שייני סריל, לא חסף מאיתנו את אזהרתו-חזותו:

וכשהיה עובדיה שוכב על מיטה נקיה זו [...] כמעט שהיה משתכח מלבו שהוא חיגר ומלוכלך במומים הרבה.
(עמ' תיח)

הפער האירוני-דרמטי מטופח ונשמר על-ידי המספר במהלך העלילה כולה. פרשת הסתבכותה של שייני סריל שעה שעובדיה ארוסה מתמכר להנאות בית-החולים, מדגימה את סגולתו הדרמטית של עגנון, ואת אי הסתפקותו בקו אחד של עיצוב והנמקה פסיכולוגית. מעל הכל עגנון אינו מסתפק, כמספרים אחרים, בהליכה כדי מחצית הדרך: הוא מְמַצָה את נתוני העלילה עד תום.

יכול היה עגנון לסבך את שייני סריל בפרשייה אחת — עם בנו של בעל הבית, יהודה יואל, או עם משרתו, ראובן האדמוני. אך עגנון טורף את שני הקלפים שבידיו ומציג משחק שלם של מאבק כוחות, בו יד המשרת היא על העליונה — אותו אדמוני, שניהל גם את ההתעללות בעובדיה בבית המחולות. אכן, במקרה זה אין האדון אלא מכשיר את הקרקע לפני משרתו: "ומי גרם לראובן שישלוט בשייני סריל? יהודה יואל בנו של בעל הבית" (עמ' תיט). אין כאן רק תבלין של גירוי יתר. בכך משיג עגנון את אחדות הטון והאווירה: העלילה נשארת ברמה החברתית הנמוכה, מבלי ליצור תסבוכת של קשר ארוטי בין מעמד גבוה לנמוך — בין בנו של בעל הבית לבין המשרתת. משמעות הדבר, כמו כן, כי העלילה נשארת מכוונת אל הקומדיה, ולא אל הדרמה, אל הגיחוך יותר מאשר לחישוף סבלותיו של האדם. בכל אופן, במישור העלילתי נשמר המתח. ראובן האדמוני, המשרת, קורא את הנתונים, והוא אדון המצב: הוא יודע על הסתבכותה של שייני סריל עם בנו של בעל הבית, מאיים עליה שימסור אותה לבעלת הבית, ואז מנצל את חולשתה עד תום.¹⁸

ההימנעות מן המעידה אל המלודרמה ניכרת במעמד הסיום ליחסים בין שייני סריל לראובן האדמוני: משחשה זו כי הרתה, היא מגלה לו את הדבר. זהו מעמד "אבוד" — נערה שהרתה מחוץ לנישואים, וגורלה נחרץ. ואומנם הפאתוס מבצבץ מאחורי כל מלה ומלה של שייני סריל, והדמעות כמעט חונקות אותה:

וכאילו מתוך דבריה עצמה נתגלו לה צרותיה. הוסיפה ואמרה: מה לעשות? אם אין אתה נושא אותי כדת אני מפילה עצמי לתוך הנהר.
(עמ' תכג-תכד)

והנה ראובן לא רק שאינו מתרכך, אלא הוא מגרש את הנערה מעל פניו בגערה. כדי כך, ששייני סריל מתפכחת לגמרי. זהו מעין טיפול בהלם — לשייני סריל ולקורא כאחד. עגנון הוא כאן בשיא שליטתו בחומר הדרמטי. הוא מגיע אל המעמד המרגש ביותר, ויוצא ממנו מנצח. שוב ושוב מציצה עלילת הסיפור הזה אל איומי הרגש העודף, מבלי להיסחף בהם.¹⁹

אם נחזור רגע לעובדיה עצמו, מבנהו של הסיפור תורם לכך שהקורא מתחזק בעמדתו הלעגנית כלפיו: תוך כדי הפרקים המציירים את הסתבכותה של שייני סריל באהבים,

משורבב פרק קצרצר — 13 שורות בסך-הכל, בו מתואר עובדיה כשהוא ממשיך להתפנק בבית-החולים (פרק ט', עמ' תכב). על-ידי עיצוב המשך הסינכרוני (מעלליה של שייני סריל מקבילים לשכיבתו של עובדיה בבית-החולים) והחלפתו במשך כרונולוגי (הרצף הסיפורי) מתחזקת האירוניה הדרמטית. הקורא מבקש, לכאורה, להאיץ בעובדיה לצאת מבית-החולים, שכן ברור משגהו: בתפנוקיו האגוצנטריים מזניח הוא את ארוסתו. כמעט אמרנו אשם בנפילתה.²⁰ יתרון הדעת של הקורא הופך בשלב זה לכתב-האשמה כנגד הדמות הסיפורית.

כשיוצא עובדיה לבסוף מבית-החולים נשלמת הדרמה האירונית. תחילה על-פי התגחכותו הגמורה של הגיבור:

נטל את הקב החדש ונעץ את משערת השיניים בכיס בְּמַעֵלוֹ לַמַּעֲלָה שֶׁתְּהָא נִרְאִית [...] הַבְּלִיט עֹבְדִיָּה אֶת לְבוּ מִקוּם שֶׁנַּעֲוָזָה שֶׁם כְּלִי הַשִּׁיעָר שֶׁל שִׁינָיו בְּכִיס וְהַשִּׁיב [...] (עמ' תכד–תכה)

האִפּיוֹן הַאִירוֹנִי כֹּאן אֵינוֹ מִסְתַּמֵּךְ עוֹד עַל מוֹמוֹ הַפִּיִּסִי שֶׁל עֹבְדִיָּה, כִּי אִם עַל הַהִבְלֹת שָׁבוּ, אוֹתָהּ הַתְּפָאוֹת הַגּוֹבֵלֹת בַּהִיבְרִיס. אֲכֵן, רְאוּיָה תְמוֹנָה זֹו לִיַּצֵּג אֶת דְּמוּתוֹ שֶׁל עֹבְדִיָּה בַּעֲלִילָה כֹּלָה.²¹ וְכֵן הַדָּבָר לְגַבִּי דֶרֶךְ הַיְלוּכּוֹ שֶׁל עֹבְדִיָּה בִּיצִיאָתוֹ הַחוּצָה: "קוֹדֵם כְּנִיסָתוֹ לְבֵית הַחֹלִים הִיָּה מִקְרָטַע וְזוּחַל כְּבַעַל מוֹם וְעַכְשִׁיו הוּא מֵהַלֵּךְ כְּאִיסְטָנִיס". כִּמָּה לְגִלוֹג גְּלוּם בַּמְלָה הַגְּבוּוּהָ הַזֹּו שֶׁל הַמְּסַפֵּר, אִיסְטָנִיס (שְׁאִינָה כְּמוֹכֵן נִיגוּדָה שֶׁל הַמְּלָה בַּעַל מוֹם), וְהִיא בּוֹדָאִי לַמַּעֲלָה מֵהַשְּׁגָתוֹ שֶׁל עֹבְדִיָּה.

מִכֵּאֵן וְאֵילֶךְ עֹבְדִיָּה אֵינוֹ בְּגַדֵּר דְּמוּת הַיּוֹדַעַת פְּחוֹת מִן הַקּוֹרָא, אֲלָא בְּגַדֵּר דְּמוּת הַיּוֹדַעַת פְּחוֹת מִמָּה שֶׁהִיָּה צָרִיךְ וּמְחֻיֵּב לַדַּעַת, אוֹ לַפְּחוֹת לְשַׁעֵר. מִן הַמְּדַרְגָּה הַקּוֹמִית עוֹבֵר עֹבְדִיָּה אֶל סֵף הַמְּדַרְגָּה הַדְּרַמַּטִּית לֹא מִפְּנֵי שְׁאִינוֹ יוֹדַע מָה עָבַר עַל שִׁינָיו סְרִיל, כִּי אִם מִפְּנֵי שְׁאִינוֹ מַעֲלָה בְּדַעַתוֹ, כִּי מִשְׁהוֹ עֲלוּל לְקִרּוֹת לְאִשָּׁה כְּאִירוֹסָתוֹ בַּמִּשְׁךְ הַשְּׁנָה בַּה בִּילָה בְּבֵית-הַחֹלִים. כֹּאן, מַעַל הַמַּתְחִיֵּב בְּקוֹמִדִיָּה, מְלוֹוָה אוֹתוֹ חֲרַדַּת הַקּוֹרָא עַל כִּי אֵינֶן הוּא מְכִיר בְּסִבֵּךְ שֶׁל חַיּוֹ.

אִם יֵשׁ נִימָה קוֹמִית גַּם בְּשִׁלְבֵי הַסִּיּוֹם שֶׁל הַסִּיפּוֹר הַרִיחִי קְשׁוּרָה בַּפְּעָרִים אַחֲדִים שֶׁל יַדִּיעַת־יֵתֵר הַנְּפַעְרִים בִּינֵינוּ, הַקּוֹרָאִים, לְבִין הַדְּמוּיוֹת הַפּוֹעֵלוֹת. הַפְּעָר הַרְּאִשׁוֹן הוּא: אֲנוּ יוֹדְעִים שֶׁעֹבְדִיָּה אֵינְנוּ יוֹדַע עַל תִּינוּקָה שֶׁל שִׁינָיו סְרִיל; אֲךְ עֲגֻנוֹן פּוֹעֵר פּוֹעֵר נוֹסֵף: אֲנוּ נוֹדְעִים, לַהֲפַתְעָנוּ, שְׁכֹל אֲנָשִׁי הַמִּקּוּם אֵינֶם יוֹדְעִים דָּבָר עַל פְּרִשַׁת רְאוּכֵן הַאֲדַמוֹנִי, וְהֵם בְּטוֹחִים שֶׁעֹבְדִיָּה הוּא אֲבִי תִינוּקָה שֶׁל שִׁינָיו סְרִיל. אֶת אִי-הַהֲבָנָה הַנוֹצֵרֶת לְרַגַע מִתִּיר עֲגֻנוֹן בַּהֲבֵרָקָה אֲפִיגְרַמַּטִּית שְׁנוֹנָה: עוֹזְרוֹ שֶׁל הַמְּלַמֵּד נִדְּהָם לְשִׁמוּעַ, כִּי עֹבְדִיָּה הִיָּה רְתוּק לְמִיטָתוֹ שְׁנָה שְׁלִימָה; שׁוֹב וְשׁוֹב מְסַבֵּר לוֹ עֹבְדִיָּה, כִּי לֹא יֵרֵד מִמִּיטָתוֹ לְמֵן אוֹתָהּ תְּקִרִית בְּבֵית הַמַּחֲלוֹת. וְאֵז מִתְחוֹוֵר לְעוֹזְרוֹ שֶׁל הַמְּלַמֵּד כִּי עֹבְדִיָּה אֵינוֹ אֲבִי תִינוּקָה שֶׁל שִׁינָיו סְרִיל:

הַבֵּיט עֲלִיו אוֹתוֹ הַעוֹזֵר וְאֵמֵר, וּבִכֵּן עַל יַדִּי הַטְּלַגְרָף אֶתָּה מוֹלִיד בְּנִים, עֹבְדִיָּה ? (עמ' תכה)

אוֹלָם בְּסִיּוֹם עֲצָמוֹ נַעֲלַמַת הַנִּימָה הַסְּרַקְסִטִּית. עֹבְדִיָּה נִיַּצַּב מוֹל שׁוֹקֵת שְׁבוּרָה, אֲךְ מִפְּנֵי שְׁאֵינֶן שׁוֹם דֶּרֶךְ אַחֲרַת פְּתוּחָה בְּפָנָיו הוּא מְצַטְרֵף אֶל שִׁינָיו סְרִיל וְאֶל תִּינוּקָה כְּמִי

שהשלים עם גורלו, כאילו השוקת שלימה היא, כאילו לא צעקה שייני סריל עצמה על התינוק — "ממזר", וכאילו לא ניכרות על ראשו של התינוק "שערותיו האדמדמות" כמורשה מאביו. עובדיה רחוק הוא מן הזעם (אדרבה, שייני סריל היא המתמלאת "עברה"), וקרוב אל ההשלמה של מי שנתמרק ביסוריו, אך רחוק הוא, גם בשלב הסופי של העלילה, מאינטרוספקציה — מההכרה והניתוח של מצבו. הסיפור שהתחיל כקומדיה, או כפארסה, אינו מנסה לעשות את הבלתי אפשרי: לייחס לדמות העלובה והנחותה הכרה טראגית, או הודאה במשגה, ואפילו לא תחושת כאב. תודעת הגיבור פתוחה בפנינו לגבי זוטות ושיקולים קטנוניים, אך חסומה היא ברגע המשבר והתובנה. מבחינה זו הסיפור אכן קרוב להיות נטורליסטי: הגיבור משועבד לתנאי חייו ולנתונים הפיסיים של דמותו, מבלי יכולת לחרוג מעליבותו, אפילו לא במישור ההכרתי. עגנון, שחשש מן הסנטימנטלי, חסם בפני עובדיה גם את הנתיב הדרמטי.

ד

נזכיר שוב: כדי לרכך את הצגת הנושא הפרובוקטיבי הזה, האשה הסוטה והבעל הקרן, מעבירים המספרים העבריים את העלילה לדמויות נחותות, ובדיוק, בעלי מום שתודעתם אף היא מצומצמת היא. ממילא אנו בתחום הקומדיה, ולא הדרמה, או הטרגדיה. סיפורו של באשוויס זינגר, "גימפל תם", משלים את המכלול בדרך מיוחדת. שלושה שינויים עיקריים מביא המספר אל העלילה:

ראשית, באשוויס זינגר משלים את פיתוחו של המוטיב: בהשוואה לדבורה בארון — בגידת האשה אינה מוטלת בספק, ובהשוואה לעגנון — לפנינו זוג נשוי (ולא כבמקרהו של "עובדיה בעל מום" — זוג מאורס). כלומר, הקרניים הן אמיתיות, ולמהדרין.

שנית, הגיבור אינו בעל מום פיסי, כי אם בעל תכונה מיוחדת: הוא גימפל תם. הסטת המום מן התכונה הפיסית, הפיסחות והחטוטרות, אל רפיסות השכל, מעדנת את הצגת מוטיב האשה הסוטה והבעל הקרן; עם זאת, נחיתותו החברתית של גימפל תם קיימת, וככזה גם הוא תואם תפיסה קומית יותר מאשר דרמטית.

שלישית, השינוי החשוב ביותר הוא בכך שבאשוויס זינגר מציג את הגיבור עצמו כמספר הסיפור. כלומר, כאילו עובדיה בסיפורו של עגנון מספר את קורותיו. כיוון שהסיפור אף מסופר ממרחק רטרוספקטיבי של שנים, מתרחבת האירוניה ומתרככת: בנקודה מסוימת נדמה כי גימפל תם אינו תופס כי מְשֻׁטִים בו, ועמדת היתרון היא כולה שלנו, הקוראים, אבל בשלבים אחרים נראה, כי הוא יודע ששיטו בו, אך הוא גם יודע, כי חוכמתם של כל המְשֻׁטִים בו היא חוכמה נחותה, כי התעללותם בו (אף כי אינה מגיעה לדרגת האכזריות לה זוכה עובדיה), יותר משהיא מצביעה על עליונותם, הריהי מגלה את קלונם. איך אמר הרבי לגימפל? "מוטב שתהיה שוטה כל ימך ולא שעה אחת רשע" (עמ' 271).²² לעיתים נדמה, כי נתהפכו היוצרות: גימפל תם אינו קורבן נלעג, כי אם מי שסוקר את חייו בחיוך סלחני למשוגותיהם של בני האדם, כולל אשתו, שעל ערש מותה התוודתה בפניו כי אף אחד מבניו אינו שלו. עם זאת כולל הסיפור כמה מעמדים קומיים מצוינים. מייד בפתיחה אנו נוכחים כיצד מְשֻׁטִים הכל בגימפל ומספרים לו על אוצר שנמצא, או פרה על הגג המטילה

ביצים, ומשיח שכבר בא... . דוגמה מפותחת יותר מציירת את השתדכותו של גימפל תם עם האשה שהיא גם גרושה וגם אלמנה (עמ' 271–273), ועולים על כולם ציורי הבגידה הגלויה של אַלְקָה, למן ליל החתונה. כגון לילה אחד גימפל תם, העובד כאופה כלילות ומאפשר בכך לאשתו לבלות עם מאהביה, מקדים לחזור לביתו לרגל תקלה בתנור האפייה:

נכנס אני לבקתתי ושומע נחרה כפולה. אחת דקה ואחת מעין נחרה של שור שחוט. המעשה מייד לא נראה לי. אני הולך ובא אצל המיטה ועולם חשך בעדי: אצל אלקה מוטל איש. אחר במקומי היה עושה רעש ומהומה של עיר מתקהלת; ואילו אני אמרתי: למה אעיר את התינוק?
(עמ' 276)

עם זאת, ייחודו של גימפל תם אינו ביכולתו לספוג עלבון ועוד עלבון מתוך סלחנות. זו הפעם מנסה באשוויס זינגר להעביר את העלילה מן המישור הקומי אל המישור הדרמטי. לשם כך מאריך הוא את מישכה של העלילה: בעוד "על יד החלון" של דבורה בארון זמנו קצר ביותר, ו"עובדיה בעל מום" מישכו המסופר הוא שנה אחת, מתמשך הסיפור "גימפל תם" אל מעבר לסערות היצר ולהצמחת הקרניים, וכן לאחר מותה של האשה ה"סוטה", אלקה. אכן, עם מותה של האשה נודע גיבורנו ממנה עצמה, כי ראשו מקורנן הוא לעילא ולעילא, כפול שש לפחות: ארבע בנות ושני בנים לו, ואף לא אחד שלו הוא.²³ ואומנם, לילה אחד, לאחר השכעה, הוא מחליט לנקום: "אם כל העולם משטה בך, קום ושטה אתה בעולם". גימפל אומר ועושה: הוא מטיל מימיו בעיסת הבצק ממנה הוא אופה את לחמה של העיירה. הוא אף אומר לעצמו: "נקמתי, גימפל, כל העלבונות והבזיונות" (עמ' 283).

שינוי מעין זה בדמות, בעלילה, בטון של היצירה כולה הוא בוודאי אפשרי, אך למען האמת אין הוא נאמן. גימפל, שספג כל חייו עלבונות ושתק, נסחף פתאום, לעת זקנתו, אל סערת רגש שבמהות זרה היא לו (כעין "המעשה יוצא הדופן של הדמות", כהגדרתו של י' אבן). ואומנם, מקדים המספר ומגלה לנו, כי גימפל תם יישאר כשהיה. כיצד? רעיון הנקמה הוא משל "יצר הרע בכבודו ובעצמו" (עמ' 282); כלומר, עצתו של הסטרא אחרא. ואכן, על סף ביצוע נקמתו חוזר בו גימפל, והוא משמיד את ככרות הלחם הבאושים.

כך מציג באשוויס זינגר את גיבורו, לבסוף, בפני דילמה מוסרית, והוא מטה את הכף לא לצד הרשעות והנקמות והיצר הרע, כי אם לצד הכרעה מוסרית נעלה. מה עובדיה של עגנון שותק, ומשלים, גימפל תם של באשוויס זינגר נוקם בכוח, וחוזר בו בפועל. ההתמודדות המוסרית הזו (אם מותר לעשות השוואה רחוקה, מעין הכרעתו של "איוב" של חנוך לוויין, שדבק בעקרונותיו, אחרי שכל מרעיו הסתגלו לתביעות השלטון הרומי החדש) מעלה את הסיפור "גימפל תם" והעלילה כולה אל מעבר לשיקול האסתטי: כאן חוצה הספרות את קו הגבול ההדוניסטי, של סיפוק הגעגוע ליופי ולהרמוניה, ואפילו להשתוללות היצרים — עם קרניים או בלעדיהן, ומעבירה אותנו אל תחום ההכרעה האתית. יציאתו של גימפל תם אל העולם כנזיר משולח מהווה צעד נוסף לקראת הכרעה דתית. גימפל תם מתגעגע לאשתו, שבגדה בו כל חייה, והיא נגלית לו בחלומותיו "כמו ביום הראשון להכרותנו. אלא פניה

מזהירות [...] כעיני צדקנית". גימפל תם מצפה בימיו האחרונים לתיקונו של עולם זה, "עולם של שקר", שאינו אלא "פסיעה אחת לעולם האמת [...] שם הכל אמת". בוותרו על הנקמה הגסה, פרי היצר הפשוט, ובוותרו על רכוש וקניין, מוכיח גימפל תם שמקצת תיקונו של עולם אפשרי הוא כאן.

בעיקוב אחר מוטיב האשה הסוטה והבעל הקרן נתבררו לא רק דרכיהם השונות של המספרים דבורה בארון, עגנון ובאשוויס זינגר בהתייחסותם לנושא נתון, כי אם גם עמדות שונות ביחס לעיצוב הספרותי בכלל. דבורה בארון מציגה עיצוב ראשוני, כמעט גולמי, של המוטיב הפיקנטטי הזה, החומק, בעצם, מבין אצבעותיה; עגנון מְמַצָה את נתוני הפארסה והאירוניה שבעיצוב הגיבור הנחות-היומרני בסיפור בעל מקצב דרמטי נדיר, אך חומק ממיצוי הכרתו של הגיבור ברגע המשבר ומעבר לו, ואילו באשוויס זינגר זו הפעם מוביל את גיבורו מעבר לספרות, כביכול, אל ההכרעה המוסרית, המבטלת את פגעי העולם הזה, עד שהיא הופכת את הקומדיה לדרמה של התעלות האדם מעבר למגבלותיו ומעבר לנתונים החברתיים אליהם נקלע בחייו.

הערות

- 1 בהתקיים הפגישה הארוטית קיימת רתיעה בפני ציור מערומי הגוף. רבים משירי האהבה חוזרים ומציירים איבר אחד – העיניים, ותו לא. גם תהפוכותיו של עולם האָרוס עדיין לא זכו לעיצוב שקול.
- 2 ג' שופמן, כל סיפורי, עם עובד, תל-אביב תשי"א, כרך א', עמ' 225.
- 3 המשיכה הארוטית, המתגלה בסיפור "בסתר רעם" בכל מיני צירופים, בכעין פוגה מוסיקלית, מגולמת גם בדמות בעלה של שושנה, ראובן, שהקנאה בוערת בו. אך גם בדמותו אין שמץ מן האפיון הקומי.
- 4 הביטוי "האשה הזונה" הוא בגבול הדיבור הסמוי – בין המספר לבין שלמה האדום; הביטוי המקביל לו – "החוטא", הנוגע בשלמה עצמו, הוא בסמכות המספר, והוא מבטא סלחנות גמורה (מ"י ברדיצ'בסקי, "בסתר רעם", כל סיפורי, דביר, תל-אביב תשכ"ה, פרקים יב–יד, עמ' רמב–רמג).
- 5 "אותלו", כל כתבי א"נ גנסינ, ספריית פועלים והקיבוץ המאוחד, כרך ראשון, תל-אביב 1982, עמ' 51; 57–58; 60.
- 6 ר' גם סיפורו של שטיינברג, "המעיל של קאראקויל" – ישראל כהן (עורך), יעקב שטיינברג: שירים, סיפורים ומחזות אשר לא נכללו בכל כתביו, תל-אביב 1976, עמ' 114–121, וכן מחזהו "החוטא" שלא כונס עדיין (ר' הד הזמן, גל' 170, וילנה, כ' אב תרס"ח): בשניהם הגיבורים, אשה וגבר, הם בעלי מום מעוררי רחמים. ברם שטיינברג הסתייג מהם, וגנום.
- 7 שלכת, בעריכת ג' שופמן וא' ברש, לכוב 1911.
- 8 בנוסח המאוחר מתרחקת דבורה בארון מתיאורים ישירים: בפתחת הסיפור נרמז מצבו של זליג

- על דרך העיצוב המטונימי: "ביתו הקטן [...] שפל-מסד [...] כנוטה לנפול נשען הוא מימין ומשמאל על משענות"; ובהמשך — "רגליו הנפוחות אין להן תקנה", וכן בדבריה של זלטה אליו. עם זאת, במקרה קיצוני כשל אפיון חוץ של בעל מום כל התיאורים העקיפים מאששים את ההגדרה הישירה — "זליג נכה הרגליים" (פרשיות, מוסד ביאליק, ירושלים 1968, עמ' 319, 320, 321).
- 9 בתנחתו זו — איש חדל אונים הרתוק לחלון — זליג מזכיר קרוב רחוק שלו בסרט "הרצח בחלון האחורי" של היציקוק: שם הגיבור רגלו מגובסת, והוא רתוק לחלון, ממנו הוא עד לרצח המתחולל.
- 10 השיר מוטעם בהברה האשכנזית (במהדורה הראשונה נדפס בשתי שורות כפולות, במקום בארבע, אך בניקוד מלא). השינוי האחד שחל בשיר — "ועתה" במקום "ועכשו", אינו במקומו: הוא מרומם לשווא את לשון השיר העממי שבפי האיש הפשוט.
- 11 הנוסח המאוחר בפרשיות הוא פחות חושפני:
(ופה הרי רקבון וריח רע, חא-חא-חא...)
- ומתכוון הוא לאמר בזה כי אשתו הראשונה פייגה, היונה התמה, מתה, כי זלטה, זו השניה, פרוצה היא ואחרי 'הגביר' היא נוהה, כי ביתו הקטן חרב ועומד בנס, ולבסוף גם רגליו הנפוחות אין להן תקנה.
- בצד השמטת הפרט הנטורליסטי — מתוך איסטיסיות מסוימת — בדבר רקבון וריח (השורה הראשונה דלעיל), מרככת המספרת גם את מוטיב הפריצות ("אחרי 'הגביר' היא נוהה" במקום "את תאוותו של 'הגביר' היא ממלאה"), והיא אף מגיעה כדי השתפכות סנטימנטלית באזכור שם האשה הראשונה, פייגה, שמוצמד לה כינוי החיבה השחוק — "היונה התמה". משמע, לא תמיד נוסח פרשיות עדיף על פני הנוסח הראשון.
- 12 בנוסח הנדפס בשלכת חל שיבוש — "הדוד" [פעמיים], שמא כחיקוי לדיבורו של הילד, שאפו זב.
- 13 נגיעה שונה במוטיב מצויה בסיפורה של דבורה בארון "חתונה" (פרשיות, עמ' 339–345). שם מרחיקה המספרת עדותה על-ידי יישום הנושא אל בין הגויים: סטאש נושא לו לאשה את קסניה, שלה כבר בן גדול, בן שלוש, ממהנדס בית-החרושת, בו מועסקים כל הנוגעים בדבר. הפער המעמדי בין המהנדס לפועלים הפשוטים מסביר ומרכך את הסתבכות הנערה, והמשחק כולו גלוי הוא. כולם, לרבות החתן, מודעים למה שקרה והמהנדס אף בא למסיבת החתונה. האירוניה מאופקת היא, ומבוכתו של החתן האטום ניכרת אף בהשתכרותו.
- 14 מראי המקומות לסיפור "עובדיה בעל מום" הם על-פי כל סיפוריו של ש"י עגנון, כרך שלישי, על כפות המנעול, שוקן, תשכ"ד.
- 15 ג' שקד, אמנות הסיפור של עגנון, ספריית פועלים, תל-אביב 1973. ר' בעיקר: "עיצוב תודעתו העצמית של עובדיה"; עיצוב "התודעה הנאיבית המנסה להשלות את עצמה"; ו"דמלודרמטיזציה על-ידי אנליזה נראטיבית" (עמ' 182–184).
- 16 עשרות שנים לפני 'התפוז המיכאני' מנחש עגנון את האלימות הסתמית-אנונימית הגלומה במין.
- 17 מספרים רבים הציגו את גיבוריהם תושבי העיירה כמפליאים ברוב תומם את חידושי הטכניקה — כמו החשמל (דבורה בארון, "אין שם צורך בלכָּנה, כי יש פנסים", "קטנות", פרשיות, עמ' 47; וכן "המנורות הנדלקות על ידי לחיצת כפתור", "בית קיץ", שם, עמ' 211); לא כל שכן מאוורר ("גרעינים", עמ' 362), ואפילו משקה כגון קקאו ("מלפפונים", כתבי י"ד ברקוביץ, תל-אביב 1959, עמ' פא-פב).
- 18 בסיפורו של ברקוביץ "מאריאשקה", מתקיימת סיטואציה דומה: גם שם נקלעת הנערה-המשרתת בין שני גברים — המורה, ובנו של בעל הבית. אך שם במהופך: בנו של בעל הבית יודע על הקשר בינה לבין לווינסון המורה, ואף מנסה לנצל ידיעה זו בחיזורו אחרי הנערה. אך גדול ההבדל בין שני המספרים: מאריאשקה, שאפילו אינה מאורסת, טהורה היא באהבתה. למרות עוניה ותלותה

- הכלכלית היא אינה מתפתית לבנו של בעל הבית. וסגי מכאן כל נסיון של "ניצול" או שימוש "גס" בכוח פיסי, ואפילו לא קונפליקט כלשהו בהתייחסותה של הנערה לשני הגברים. וכמובן, מאריאשקה גם אינה מסתבכת בהריון. משעמדה בנסיון אחד – תומתה נעלית מכל ספק. אכן, עגנון מיטיב להכיר את יצר לב האדם.
- 19 מן הראוי להשוות מעמד זה עם תמונה מקבילה בסיפורו של שטיינברג, "בת הרב": גם שם ניצל המעמד הסנטימנטלי בגין נוקשותו של המאהב, ברל (כל כתבי יעקב שטיינברג, תל-אביב תשי"ז, עמ' קכז).
- 20 שייני סריל מכוונת לכך בדיבורה הסמוי – "אילו היה החיגר כאן אפשר שהיתה ניצלת על ידו מן החטא" (עמ' טיט), אך אנו כבר ראינו בהזדמנות קודמת, כי נוכחותו של עובדיה לא הצילה אותה. משמע, בדיבור סמוי זה גוברת מידת האירוניה של המספר כלפי הדמות.
- 21 בקורס לספרות בו לימדתי בבצלאל, ירושלים, בשנת 1978, נתבקשו התלמידים למצות בציור סיפור כלשהו. אחד התלמידים, שבחר ב"עובדיה בעל מום", התרכז בסינקדוכה אחת, זו של הכיס ומברשת השיניים הצהובה, המבצבצת מתוכו.
- 22 כאן התרגום סוטה מן המקור: במקום – "ס'שטייט: בעסער זיי א שוטה אלע יארן איידער איין שעה א רשע" (עמ' 6), שתרגומו, כדלעיל, פשוט הוא, נוטל המתרגם לעצמו חירות ומוסיף הערה מחכימה: "מוטב לו לאדם להיקרא שוטה כל ימיו מליעשות שעה אחת רשע לפני המקום [?]" (עמ' 271). אכן, תרגום זה לאחד מסיפוריו המעולים של באשוויס זינגר נתיישן. הנה כמה דוגמאות:

המקור היידי

התרגום העברי

- | | |
|--|--|
| 1) כ'האב נישט קיין מורא פֿאַר קיין הינט, אבער כ'וויל נישט אָנהויבן מיט קיין כלב (עמ' 5). | איני מתיירא מפני כלבים, אלא אין ברצוני עסק עם כלב (עמ' 269). |
| 2) נעם א בענקל און ווער צעזעצט (משחק מלים בין 'לשבת' ו'להתפוצץ') (עמ' 7). | 2) טול כסא והיקפד (והיכבד) ושב (עמ' 272). |

כאן הקושי הוא אולי מוחלט, בגלל משחקי המלים שביידיש, אך התרגום העברי כושל שוב ושוב בכיטויים שחלף זמנם. כגון במקומות בהם נדרשת פשטות גמורה:

- | | |
|--|---|
| 3) גיי אינדרויסן צום קעמערל און גיב א קוק צו דער ציג (עמ' 13). | 3) צא לקיטונית ועיין על העז. (אומרת אלקה לגימפל המגלה במיטתו גבר זר) (עמ' 280). |
| 4) זאג מיר דעת אמת (עמ' 7). | 4) אמרי לי קושט דברי אמת (גימפל לאלקה) (עמ' 272). |

וכן ביטויים שהם במקורם צבעוניים, ובתרגום העברי סתמיים:

- | | |
|--|--|
| 5) האט מען מיר געמאכט א קאצן-מוזיק מיט א פּעקל [...] כ'האב געקריגן א וואסער אין אויער [...] ס'פעלט דיר א קלעפקע אין קאפ (עמ' 6 ; 7 ; 14) | 5) עשו לי הילולה וחינגה! [...] לעומת לשון חיה ועסיסית: (עמ' 271 [פעמיים]; 281) |
|--|--|

ועוד הרבה. אומנם גם סול בלו, שבתרגומו האנגלי ל"גימפל תם" הכניס את באשוויס זינגר לעולם הספרות האמריקאית, כשל לא פעם מול ה'עסיסיות' של הנוסח היידי. מראי המקומות הם: המקור היידי – יצחק באשעוויס, גימפל תם און אַנדערע דערציילונגען, הוצאת Central Yiddish Culture Organization, ניו-יארק, 1963, עמ' 5–17; התרגום העברי

אהרן קומס

— השטן בגוריי, תירגם מ' ליפסון, עם עובד, תל-אביב 1953, עמ' 269–286; התרגום האנגלי של סול בלו — “Gimpel the Fool”, *Partisan Review*, vol. 20, May-June 1953, pp. 300–313.

23 יכול היה המספר “להמית” את אלקה ולגרום לו וידויה בשלב קודם, אך השנים החולפות נחוצות לשם התקוות רצון הנקמה ותחושת המחילה של גימפל תם — עד להתעלותו. בנקודה זו בלבד — רגע הגילוי עם מות האשה, דומה גימפל תם לשארל במאדאם בוכארי. ברם, שם אין שארל שומע על כך מאמה עצמה, ותגובת שני הגברים שונה היא בתכלית.