מבחינה יהודית עלול לעבור גיבור טראגי יהודי, המסתבך במצב דילמה, ומהם נסיונות פתרונו במסגרת עולמו היהודי.

מנשה חיים איננו מוצא פיתרון מעשי למצבו והוא מחליט לא לעשות מאומה: לא להודיע על קיומו, מצד אחד, לא לאבד את עצמו לדעת, מצד שני, אבל גם לא לדאוג לקיומו ולצורכי גופו, מצד שלישי. מוות טבעי בתהליך אטי הוא הדבר שאליו הוא נושא עכשיו את עיניו, והוא מתחיל לברוח גם מעצמו, על ידי היחלשות (בשל אי-אכילה ואי-שתייה) והתאפסות גמורה, שעל ידן הוא עושה דין לעצמו, אך גם מציל מיד הדין את גורל יקיריו.

אמנם גם המתה עצמית על ידי הזנחת צורכי הגוף היא עבירה יהודית. ההלכה היהודית מחייבת את היהודי לדאוג לצורכי גופו ולשמור על צורתו, כי האדם נברא בצלם אלוקים. אך מנשה חיים רואה בפיתרון זה את הרע במיעוטו ומצפה לכך שהקב"ה יגאל את נפשו מגופו ומן הייסורים הנוקבים שאולי ימרקו את עוזגו.

לא צדקו איפוא שמעון מנחם לאזר בשעתו ופרופ' דב סדן בשעתנו בביקורתו האומרת שסוף היצירה "והיה העקוב למישור" "אינו ראוי לאיש ירא וחרד כמנשה חיים"[30] ו"אינו מתאים לרוח היהדות"[31] ועל כן הוא "כישלון".[32] אדרבה, דווקא משום שמנשה חיים היה ביסודו "איש ירא וחרד", מקבל סוף חייו, שאליו הגיע, אחרי הידרדרותו ונסיונותיו להיחלץ ממנה, משמעות טראגית מיוחדת. סוף זה משלים את המעגל של עלילה טראגית יהודית, שניתן להבינה אך ורק במושגים יהודיים,[33] בהווי יהודי ובדרכי חשיבה של יהודי המאמין בערכים יהודיים. גם להמשך הטענה של לאזר "איש צדיק ותמים ידע בעצמו שהוא חי... להרבות ממזרים בישראל ז" אין שחר. כי גם אם היה מנשה חיים מודיע על קיומו ואשתו היתה מתגרשת משני הבעלים, היתה נפתרת בזה אך ורק הבעיה של אשת-איש אך לא הבעיה של ממזר, שכבר נולד לפני בואו ולא היה מועיל דבר לתקנתו. ואשר לעצם היסוד של לידת הממזר ביצירתו של עגנון, הרי לא עגנון המציאו. הוא היה כבר קיים כיסוד עלילתי בסיפורים העממיים על גושא זה שהתהלכו בחברה היהודית בגולה,[34] ונגדם לא אמרו לאזר וסדן דבר!

שלישית, אם על כתיבת היצירה "והיה העקוב למישור" או על סופה הצטער עגנון "כל ימיו",[35] כדברי סדן, או אולי על הביקורת הקטלנית נגדה — זאת קשה לברר היום. מה שברור מעל לכל ספק הוא, שביצירה זו בא לידי ביטוי כשרונו הספרותי-אמנותי המיוחד של עגנון, כישרון הניכר לא רק בווריאציות המעניינות של גירסתו לסיפור העממי הידוע, אלא באופי הטראגי-היהודי המיוחד שהקנה לחומרים עממיים שנתעצבו בידיו לטראגדיה יהודית עמוקה.

(אוניברסיטת בר-אילן)

30. ראה לעיל עמוד 1, הערה 3.
31. שם, הערה 4.
32. שם, שם.
33. וכי איזו משמעות יש למושגים כמו "ממזר", "תצא מזה ומזה", האיסור לאיבוד עצמי לדעת, בעלילותיהם של גיבורים לא-יהודיים בספרות עולם?
34. כפי שראינו בסיפורים העבריים והיידיים הנזכרים לעיל. ראה הערה 21.

(1981) 10.11.81 מעי - שיח

לואיס לנדאו

בין מופסאן לעגנון — מן ה"שיבה" עד "והיה העקוב למישור"

"המקוריות שאנו דורשים מהאמנות היא מקוריות של טיפול. לא של נושא. רק חטרי הדמיון — ממציאים. האמן האמיתי ניכר בשימוש שהוא עושה במה שהוא נוטל והוא נוטל הכל."

(אוסקר ויילד)

סיפורו של עגנון "והיה העקוב למישור" מקיים זיקה כפולה, הן למקורות יהודיים-עממיים, מהם שואב עגנון את סיפור המעשה,[1] הן ליצירות דמויות-נושא בספרות העולם. מוטיב השיבה של אדם שנחשב למת אל ביתו והגילוי שהוא מגלה, כי אשתו נישאה לאחר, יש בו עוצמה גנראטיבית כמעט בלתי גדלית. הביקורת העברית עמדה מזה כבר על קודי-דימיונו של "והיה העוקב למישור" ליצירות כגון "קולונל שובר" לבלזק; "חנוך ארדן" לטניסון; "המת-החי" לטולסטוי,[2] אך הרשימה עדיין ארוכה וניתן להוסיף עליה כהנה וכהנה, החל ב"מתיא פסקל המגוח" לפיראנדלו[3] וכלה בקורות הדוד לאזר ב"זכרון דברים" ל'

1. ראה: א' יערי, "מסיפור עממי לסיפור אמנותי", דבר, (כט באב, תרצ"ח); ל' לנ־דאו, "מקורות ופסבדו־מקורות ב"והיה העקוב למישור" לש"י עגנון, הספרות, 26 (תשל"ח) עמ' 94־130.
2. ראה: פ' לחובר, "והיה העקוב למישור", בתוך ראשונים ואחרונים, א, דביר אביב תרצ"ד, עמ' 173־178; י' פיכמן, בבית היוצר, תל־אביב תשי"ט, עמ' 120־124; א"מ הבר־מן, "על ספרו הראשון", הארץ (ח באב תש"ח).
3. בסיפורו של פיראנדלו "החיה והנפטרת", התחלפו הדמויות: האשה האובדת מגלה כי בעלה נישא בהיעדרה לאחותה. ראה: סיפו־רים (תירגם: מ' הרטום), תל־אביב תשל"ז.

שבתאי. עגנון עצמו נזקק במישרין לגושא זה עוד פעם אחת, בסיפורו "פרבהיים"".

אחת ההדגמות הגאות ביותר לדבריו הפאראר־דוכסאליים והקיצוניים במקצת של אוסקר ויילד, אשר הובאו כמוטו לרשימתנו, מוזמנת לנו תוך כדי עמידה על הדימיון והשוני שבין "השיבה" למופאסאן ל"והיה העקוב למישור" לעגנון. אין לדבר בוודאות על יחסי משפיע־מושפע. אפשר כי עגנון לא הכיר כלל את סיפורו של מופאסאן בבואו לכתוב את "והיה העקוב למישור". מכל מקום, לפניו שתי יצירות־מופת הרחוקות זו באורח קוטבי בדרך הטיפול של מחבריהן באותו גושא. עיון משווה בשני הסיפורים האלה, הוא מטרת רשימתי.

"השיבה" נכתב ב־1884. כמרבית הסיפורים הקי־צרים של מופאסאן ראה אור תחילה באחד העי־תונים היומיים של צרפת. המסגרת הז'ורנאליס־טית השפיעה לא רק על אורכו של הסיפור, כי אם גם על צורתו. "השיבה" — כשאר סיפוריו של מופאסן — אינו עולה על שלושת אלפים מלים. יש בו מסממני הסיפור שבעל־פה או לפ־חות, מן התכונות של סיפור שאפשר לקרוא בקול מבלי להוגיע את השומע על ידי רטיות תיאו־ריות נרחבות או דיגרסיות האופייניות לספרות שבכתב. הוא ממוקד כולו באירוע מרכזי אחד: מעמד ההתוודעות של הבעל האובד. הלשון ישי־רה, פונקציונאלית, רבויית פעלים, שקופה, דלה, כמעט עילגת במכוון. אין היא זורמת, אלא כמו נחצבת באיטיות ממחצב עני בחומרים. המשפטים קצרים, פאראטקטיים. הריתמוס מקוטע. לשונו של המספר ולשונן של דמויותיו נמצאות כמעט באותה רמה של פשטות קמאית. סגנונו של מו־פאסאן הוא כעין מחאה אמנותית כנגד "הכתיבה האמנותית" גדושת האורנאמנטים הריטוריים בעקבות עצותיו של פלובר, מורהו הגדול, כותב מופאסאן: "יהיה אשר יהיה הדבר אשר בר־

צונך לומר, אין אלא מלה אחת בלבד לבטא זאת; פועל אחד להחיותו; שם תואר אחד בלבד לתארו"[4] דומה, כי "השיבה" ממחיש היטב את החתירה לדיוק ולצמצום, את הסגפנות האמנותית של מופאסאן. ריבוי הפעלים בזמן הווה, הדו־שיח הישיר בין הדמויות ממקדים את הסיפור סביב שיאו: שיבתו של מרטין הביתה. הרושם המתקבל הוא של דראמה.

שתי מערכות של זמן פועלות בסיפור: המקרו־טמפוראלית והמיקרוטמפוראלית.

א) המערכה המקרוטמפוראלית מתארת את מר־ווחי הזמן הגדולים. היא מקיפה תקופה של חמש עשרה שנים, אך תקופה זאת אינה נזכרת במ־פורש, אלא מתקבלת מתוך צירופים חלקיים: היא מתחילה עם נישואיו של מרטין ומסתיימת עם שיבתו הביתה. הופעתה של מערכת זאת אינה עצמאית, כי אם משתלבת במערכת המיק־רוטמפוראלית, תוך כדי שתי נסיגות לאחור. בראשונה, מסכם המספר בשורות ספורות את קורות חייהם של הדמויות. בשנייה, מדווח מרטין בקיצור נמרץ על קורותיו בשבי.

ב) המערכת המיקרוטמפוראלית משתרעת על קצת יותר מיממה אחת, אך היחס בין זמן הסי־פור לבין דרך עיצובו עומד ביחס הפוך. זמן ההתרחשות העכשווי הקצר הוא הזמן העיקרי ועיצובו מדוקדק: יציאת לבסק והנשים בשעת בוקר והפגישה של הנשים החוזרות מן החוף עם הבעל האובד; צפייתו של מרטין בביתו במשך למעלה משעה; חזרתו מעט אחר כך; הסתלקותו בשעת הצהריים; חזרתו בשעה חמש בערב; שיבתו של לבסק מן הים עם רדת הלילה; הו־פעתו המחודשת של מרטין בשעה תשע בבוקר למחרת וסיום הסיפור, מעט אחר כך, בשעה ששגי הגברים נכנסים לבית הקפה.

אין כל ציון של זמן היסטורי, אך עיצובו של הזמן ממחיש את אופייה הריאליסטי של היצירה. בשתי המערכות מתבצע מהלך מעגלי מקביל. באחת — תהליך היציאה והשיבה של מרטין אחר שנים רבות. באחרת — מהלך של יום־לילה־יום. אולם המערכת המקרוטמפוראלית מסתיימת בשיבתו של מרטין הביתה, בעוד שהמערכת ה־מיקרוטמפוראלית מסתיימת ביציאת שני הגברים מן הבית.

גם היחס בין מימדי המרחב לבין דרך עיצובו הוא מהופך: המרחב הקרוב מוזכר בשמו בלבד וללא כל תוספת. המרחב הקרוב כולל את הבית, את הגינה, את השוחה שליד הבית, את המאפיה ואת הכפר. המרחב הרחוק הוא מה שמעבר לים: חופי קנדה ואפריקה.

במישור המרחב כמו במישור הזמן בולט עקרון המעגליות הקטועה. במרכז המרחב הסיפורי עו־מד הבית: הכל יוצאים וחוזרים אליו. מרטין יוצא יציאה ארוכה וחוזר אליו כעבור שלוש־עשרה שנה; השאר יוצאים לנסיעות קצרות: לגי־נה, למאפיה, לים, אך תמיד שבים לבית. רק לאחר יציאתם של מרטין ולבסק אל בית הכומר לא מתוארת השיבה: מעגל היציאה והשיבה אינו שלם. מעמדו המרכזי של הבית מודגש ע"י תיאורו המפורט ועל ידי דבריו של מרטין:

> אעשה כרצונך. אינני רוצה להזיק לך. הבע־ייה היא הבית. לי שתי בנות. לך שלושה בנים. לכל אחד את שלו. האשה היא שלך, שלי? החלט לפי טעמך, אבל הבית שלי הוא, כי אבי הוריש לי אותו ואני גולדתי בו. הגיירות שמורים בלשכת הנוטריון.

כיצד להבין את דברי מרטין? האם יש כאן בי־טוי לאטימות, לחומרנות ולאגואיזם? דרך ראייה זאת אינה נראית לי. אחיזתו של מרטין בביתו אין משמעותה העדפה של קניינים חומריים על פני דברים שברגש, כי אם היענות חיובית של הגיבור לצו הפנימי לחיות, למרות הכל. אולי דרושה קהות חושים ומוגבלות כלשהי כדי להת־מודד בצורה כזאת באסון. מכל מקום, מרטין שומר על צלם־אנוש גם בנסיבות של מצוקה. כמוהו כאשתו וכלבסק, יש בו היכולת לחיות בתוך מצב של חוסר־פיתרון ריאלי לצרותיו. "השיבה" הוא סיפור טראגי על דמויות אנטי־טראגיות. בין הדמויות עצמן אין עימות. טבוע בהן רגש של כבוד עמוק כלפי הזולת. לא נש־מעת מפיהן מילה של טרוניה. אהדתו של המספר לאנשים אלה, אשר כדוגמתם אולי ראה מופאסאן בילדותו בחופי נורמאנדיה, מבוטאת באיפוק רב, אך מתוך הזדהות גמורה עם דרך התנהגותם. הנוף האנושי בסיפור זה שונה ביותר מן הנוף הבורגאני של סיפורים אחרים של מופאסאן. ביתם של המרטין—לבסק מסמל את מאגר כוחות

4. Guy de Maupassant, "Le Roman", in Pierre et Jean, Paris 1902, pp. XXIV—VVI.

(התרגום שלי: ל"ל)

הנפש האצור בדמויות, את מאבקם העיקש והי־בלתי־נלאה: קירות טיט, אך גם איריסים וקר־פולים וגינה בגודל של מטפחת.

למרות ש"השיבה" הוא סיפור קצר, מופיעות בו לא מעט דמויות. מרטין ולבסק נזכרים בשמם, אך האשה מכונה על שם בעלה הראשון. יתר בני הבית נותרים ללא איזכור שם, אך כינוייה של המשפחה: המרטין־לבסק, ככינוייה של האם: לה מרטין, מבליטים את הקשר שבין העבר להווה. קשר זה מתגלה ברמות שונות:

בתו הצעירה של מרטין נושאת בזרועותיה את התינוק של לבסק ושל אמה; ילדו של לבסק מגישואיו הראשוניים צמוד אל בנו מגישואיו האחרונים. זיקות אלה מצביעות על היחס ההר־מוני שבין בני הבית ועל הקושי שבהתרתו.

הדמות הקולקטיבית של בני הכפר מעוצבת מתוך אמירה קצרה הנשמעת מפי הבריות: "אנשים ישרים הם המרטין־לבסק. לה־מרטין סוחבת יפה בעול, ולבסק — אין מי שידמה לו בדיג." מדי־בור זה משתקף לא רק יחסם של בני הזוג הללו, כי אם גם סולם הערכים המוצק של תושבי הכ־פר ויושרם.

הראייה הפסימית של החיים, האופיינית כל כך ליצירת מופאסאן, אינה ניכרת כאן.

המספר ב"השיבה" ממעט להתערב. התיאור ה־חיצוני רב מן התיאור הפנימי, החודר לנפש הדמויות. אין אנו יודעים אלא מעט ממה שמת־רחש בנפשו של מרטין. רק פעם אחת, בשיאו של הסיפור, נמסרים לנו פרטים על רגשותיה של לה־מרטין, וזאת — תוך כדי שילוב החתירה הפנימית בתיאור היחצוני:

> "מרטין, בעלי! הנה חזרת. מרטין המסכן שלי, הנה חזרת!".

והיא לחצה אותו בין זרועותיה שסועה לפתע בידי רוחות העבר, נסערת בגלל שטף זכ־רונות שהחזירוה אל עשרים שנותיה ואל לטיפותיו הראשונות.

זו, דרך אגב, אחת ההזדמנויות הבודדות בסי־פור, שבה נוקט המספר לשון מיטאפורית המת־רחקת במקצת מן העיצוב הישיר של המציאות הסיפורית. לרוב, נמצא המספר ליד הדמויות הפועלות. לא מעליהם ולא בתוכם ורושם כביכול את אשר מוצג לנגד עיניו בהשליטו על המתואר קו של הבלגה ושתיקה. המעמד הנרגש של הפ־גישה מוחלש על ידי היסטים הומוריסטיים: בכיו של התינוק דומה לצליל הצורמני של חלילית לא מכוונת. המלצר ושני הגברים נוהגים בפש־טות המעלה חיוך.

סיום השיבה פתוח מבחינה עלילתית, אך המסר שבו ברור. לעולם לא נדע מה היה, כביכול, סו־פו של אותו מעשה ומה היתה ההכרעה שהוכרעה בבית הכומר.[5]

התבנית האידיאית של "השיבה" היא זו: אסון — התמודדות עמו. מופאסאן מתמקד בהבלטת יכולת ההתמודדות ולא בתוצאה הקונקרטית של הת־מודדות זאת. הכניסה לבית הקפה מציינת את החזרה העיקשת אל שגרת החיים.

בסוף ימיו נטה מופאסאן להעריך דווקא את ה־רומאנים שכתב ומיעט להעריך את סיפוריו הק־צרים, אשר כינה בשם "היסטוריאטות",[6] אלא שדווקא סיפוריו הם שהקנו לו בצדק את עיקר פרסומו. "השיבה" הוא, לדעתי, אחד המשובחים שבהם.

על "והיה העקוב למישור" נכתבו מאז הופעתו ועד עתה מחקרים רבים וחשובים.[7] אין בכוונתי לעסוק עתה בניתוח מדוקדק וכולל של יצירה מורכבת זאת, אלא להתרכז בליבון כמה אספק־טים המבליטים את השוני שבין סיפורו של עגנון לבין סיפורו של מופאסאן.

"העקוב" היא אחת היצירות הראשונות של עגנון. היא ראתה אור בהמשכים מעל דפי "הפועל הצעיר" בשנת תרע"ב (1912) ועגנון אז סופר צעיר בן כ"ד שנים. לאחר מכן, מימן ברנר את הוצאת הסיפור בצורת ספר: ספרו הראשון.[8] סיפורו של עגנון אינו סיפור קצר כ"השיבה", אלא נובילה במשמעותה המודרנית של המלה,

5. אגב, על פי דין הכנסיה הנוצרית חוזרת האשה אל בעלה הראשון. פיראנדלו מזכיר את הדין הנ"ל בספרו: מתיא פסקל המנוח (תירגמה מ' רודה), תל־אביב תשכ"ו, עמ' 192.

6. A.M. Schmidt, 'Advertisement", in Guy de Maupassant, Cotes et Nouvelles, I, Paris, 1967 p. VII.

7. ראה, בין השאר: ד' יונה, ספרים ומאמרים על ש"י עגנון ויצירתו, ירושלים תשל"ב.

8. ראה: א"מ הברמן (הערה 3, לעיל).

דהיינו סוג סיפורי שבין הסיפור הקצר לרומאן.[9] בפני הקורא נפרשת יריעה אפית רחבה; מרו־בות הסטיות מן המהלך העיקרי של העלילה; הסיפורים שבתוך הסיפור הראשי; שפע התי־אורים. אין כאן התמקדות באירוע מרכזי אחד, אלא מיצוי מסלול חיים כמעט שלם, המתחיל לאחר נישואי מנשה־חיים וקריינדיל והמסתיים במותו של מנשה חיים ובעליית אשתו אל קברו. היסוד הדראמאטי המודגש שב"חשיבה" מפנה את מקומו ליסוד הסיפורי־האפי, שבו הדו־שיח בין הדמויות חדל להיות דרך המסירה העיקרית. הסגנון רחוק ביותר מסגנונו של מופאסאן. לשו־נו של "העקוב"" היא לשון תשבצית רווייה ב־שברי־פסוקים, מובאות מספרות חז"ל, זוהר, סי־פורי־יראים, אגדות ודרושים. ריבוי הציטטות תואם את דרך העיצוב של הגיבור הראשי: הד־מות העממית בסיפור העברי אינה זו של אדם פשוט־הליכות ושתקן כב"השיבה", אלא זו של תלמיד־חכם, אשר הפסוקים אינם משים מפיו לעולם. דברי עגנון על סגנונו הוא יפים במיוחד לגבי "העקוב": "אמת נכון הדבר באמת אני כותב בלשון ספרי יראים אלא שיש לי תירוץ על זה. כך מקובלני מבית אבא וכך היו אבותי הגאונים הקדושים זכרונם לברכה כותבים וע־דיין ספריהם פתוחים לפנינו וכל הרוצה לראות יבוא ויראה."[10] ויפה כינה ג' שקד את דרך העיצוב של "והיה העקוב למישור" בשם "ריא־ליזם מסוגנן"[11]

9. באחד הניסיונות המעניינים להבחין בין סו־גיה השונים של הנובילה מכונה בשם novella הסיפור הקצר בתקופת הרנסנס; novelle הסיפור הרומאנטי והפוסט־רומאנטי בגר־מניה; short novel or novelette צורות הביניים בספרות המודרנית בין הסיפור הקצר לרומאן. וראה:

K.K. Polheim, Novellentheorie und Novellentorschung, Stuttgart, 1965, pp. 101—10a; R.J. Clements & J. Giboldi, Anatomy of the Novelli, New York, 1977, pp. 1—35.

10. ש"י עגנון, "זה חמישים שנה", הארץ, (14.5.1954), דברי עגנון מצוטטים לפי ג' שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל־אביב—מרחביה, עמ' 23.

11. ראה: ג' שקד (הערה לעיל), עמ' 177.

הזמן, בנובילה של עגנון, שלא כב"השיבה", מעו־צב ברצף כרונולוגי, שאינו מופרע כמעט על ידי חזויות לעתיד לבוא או נסיגות לאחור.

רק במעבר ממרחב עליתי אחד למשנהו, כגון במעבר מתיאור חיי הנדודים של מנשה חיים לתיאור חייה של קריינדיל טשארני בביתה, נוצ־רים פערים מסויימים ונסיגות טמפוראליות קלות. זמן ההיעדרות של הגיבור מסוכם ב"השיבה" בשורות מספר, אך אצל עגנון זהו הזמן העיקרי. במקביל לו מתנהלים חייה של קריינדיל טשארני; בין שני הזמנים הללו מפרידים נדודיו של מנשה חיים. הבית אינו עומד במרכז המרחב הסיפורי אלא בקצהו הבלתי־מושג. "השיבה" מתמקד ב־תיאור ההתוודעות של הבעל האובד אל בני־ביתו. "והיה העקוב למישור" עוקף את ההתוודעות. זמן "השיבה" הוא ההווה ומרחבו העיקרי של הסיפור קבוע ומרוכז בתוך הבית ובסביבתו הק־רובה. הזמן של "העקוב" הוא הזמן האפי של העבר המתקדם לקראת ההווה הקרוב. המרחב דינאמי, מתחלף ומשנה את תפאורתו תדיר, אך חומק מן הבית הנכסף.

ב"השיבה" ישנו הומור המפיג את המתח הדרא־מאטי שבפגישה המחודשת, אך אין בו לא אי־רוניה ולא סארקאזם כב"והיה העקוב למישור", מספר ה"שיבה" אינו דן את דמויותיו לכף חובה. לא כן, מספר "העקוב". הוא חושף את פגמיהם של גיבוריו ומאירם לעיתים באור הגיחוך. הרא־ייה האירונית אינה פוסחת אף על הדמות הקו־לקטיבית של בני העיירות היהודיות. כמה שו־נים היהודים הללו "אשר מעקימת השפתים היה ניכר, כי גוי עם עסק קטן כקוצו של יוד חשוב בעיניהם יותר מכל מעשה החסד והצדקה" (עמ' 44)[12] מאנשי הכפר הצרפתי של מופאסאן, המ־גלים סולידאריות עמוקה עם משפחת הדייגים. גיבוריו של עגנון שרויים בבדידות. דמויותיו של מופאסאן חיים בהרמוניה עם הסביבה האי־נושית המקיפה אותן.

המספר ב"והיה העקוב למישור" ממוקם כמו ב־"השיבה" מחוץ ליצירה, אך הוא שרוי בעמדה

12. דברי מוסבים, כמובן, לעניין העיצוב הספ־ריותי של דמויות אלה ולא למישור העובדתי־ההיסטורי. ציוני העמודים מתוך "העקוב" הם מכאן ולהבא מתוך: ש"י עגנון, והיה העקוב למישור (בצירוף הערות מאת נ' גינתון), ירושלים—תל־אביב, תשל"ג.

דיאלוגית עם הקורא, ממתיק סוד עמו, פונה אליו בנוסח כגון "ועתה ידידי הקורא" (עמ' 33) וקורץ לו מיני קריצות מאחורי גבן של דמויותיו. הוא מצוי לא רק ליד הגיבורים, אלא גם מע־ליהם. למרות שאין בו תוי־זיהוי של דמות־סי־פורית, הוא קורם עור וגידים בעינינו בעזרת לשונו השאולה, פרשנותו, הערותיו ופניותיו הת־כופות, ומצטייר כמין דמות־סיפורית נוספת, אח וריע למנשה חיים וגם בעל־טענות כלפיו. להב־דיל מן המספר ב"השיבה" אין הוא מהימן כלל. טודורוב, חוקר הספרות הידוע, כתב על האו־דיסיאה: "הגיבורים משקרים זה לזה, אך המ־ספר לעולם אינו משקר לנו".[13] לא כך נוהג המ־ספר בנובילה של עגנון, המתעתע בקורא לא אחת. אסתפק עתה בדוגמה אחת בלבד. לפרק השני אנו קוראים: "שותה שכור ומוחלין לו כל העוונות" (עמ' 38), אך בפרק גופא מסמלת ה־השתכרות של מנשה בבית המרזח את שיא הידר־דרותו, ואין בו רמז למחילה.[14] פרשנותו של המ־ספר היא בעלת תוקף מוגבל. היא אינה מצביעה על משמעות אחת ומחייבת, אלא פותחת פתח לאפשרויות הבנה אחרות. תהליך הפיענוח של המסר ב"והיה העקוב למישור" מוטל על כתפי הקורא. שוב אין המספר בבחינת "מדריך קריאה" מוסמך.

הנובילה של עגנון כ"השיבה" למופאסאן מקיי־מת זיקה מהופכת לתבנית האודיסיאית של השיבה המאושרת,[15] אך ב"העקוב" מצטרפת לתבנית ה־חילונית של האודיסיאה גם התבנית הדתית של ייסורי איוב. "השיבה" ממוקם כולו במישור ה־ארצי, אך ב"העקוב" מופנות עיני הדמויות והמ־ספר אל השמים. ייסוריו של מנשה חיים הם חלק

13. T. Todorov, Poetique de la Urose, Paris 1971, p. 73.

14. על ההתעייות המרובות ב"והיה העקוב למישור" עמדו, בין השאר, ב' קורצוייל בספרו: מסות על סיפוריו של עגנון, ירוש־לים—תל־אביב תשכ"ו, עמ' 186־229; ה' ויס, פרשנות לחמישה מסיפורי ש"י עגנון, תל־אביב תשל"ד, עמ' 94־152.

15. ראה: ב' קורצוייל, מסות על סיפוריו של עגנון, ירושלים—תל־אביב, תשכ"ו, עמ' 31. י' בהט עמד על מוטיב האריגה של פנלופי בנוסחיו הראשוניים של "העקוב". ראה: ש"י עגנון וח' הזז — עיוני מקרא, חיפה תשכ"ו, עמ' 109—110.

משאלת האדם על טיב ההשגחה האלוהית. ה' ויס, במחקרו החשוב על "העקוב" עמד בהרחבה על קווי הדימיון והשוני שבין דמותו של איוב לבין זו של מנשה חיים, אך דומה שהוא פסע פסיעה אחת מעבר לכתוב בשעה שקבע כי "בסי־פורו של עגנון עושה הא־ל מעשה לפגים משו־רת ההלכה: הוא נכנע כביכול ואוסף את האדם אל צרור החיים למרות חטאו. ואילו איוב לא חטא."[16]

"העקוב"" היא נובילה ריאליסטית המדגישה תדיר את מוגבלות הידיעה האנושית. זיקת "הע־קוב" לאיוב היא זיקה קטועה, כי חסר בסיפורו של עגנון האפילוג המקראי, שבו מתגלה הא־לוהים במישרין על בימת הסיפור. הניסיון שבו מתנסה מנשה חיים מרוקן מוודאות הפיצוי העל־אנושי. עמידתו בו הופכת לבעייתית. שתיקתו היא עמידה בניסיון במישור הארצי, אך היא חטא במישור ההלכתי. השכר והעונש ב"העקוב" הם מחוץ למעגל ידיעתו של האדם. הניסיון שבו מתנסה מנשה חיים הוא ניסיונו של אל מסתתר. איוב זוכה למענה מן השמים, אך המספר של "העקוב" נזהר שלא לחצות את הגבול המפריד בין ידיעתו של האדם לבין ידיעת האל. מבחינה זאת, הסיום של "העקוב" הוא פתוח. וזה פתי־חות שונה מזו שבסיום של "השיבה".

בהקדמתו לספרו: "פיאר וז'אן כתב מופאסאן: "מבקר ראוי לשמו מן הדין שלא תהיינה מג־מות, העדפות, תשוקות, בניתוחיו. כאותו מומחה לציור, צריך הוא לגלות את הערך האסתטי הט־מון ביצירה המוצגת בפניו. הבנתו צריכה להיות פתוחה לכל. חייב הוא להדחיק לחלוטין את אי־שיותו הוא, על מנת שיהיה מסוגל להעריך ולשבח ספרים שאין הוא אוהב כאדם פרטי, ואשר אותם הוא חייב להבין כשופט."

הקורא ב"השיבה" או ב"העקוב" אפשר כי יע־דיף על פי מזגו ונטיותיו יצירה אחת על פני רעותה. לא זה מצבו של כותב שורות אלה, אשר לבו הולך שבי אחר שני הסיפורים גם יחד, למ־רות השוני הרב בדרך העיצוב. מופאסאן אמר אי־פעם: "הכל חוזר בלי סוף, למרבה הצער."[17] באמנות אולי הכל חוזר, אבל אחרת, ושלא למר־בה הצער.

16. ה' ויס (הערה 14, לעיל) עמ' 100.

17. A.M. Schmidt, Maupassant par luimeme, Paris 1965, p. 1.

(התרגום שלי: ל"ל)