

הודיה בונן-אלק

דוקטורנטית בחוג לספרות עברית והשוואתית, אוניברסיטת חיפה

Bonen.alek@gmail.com

"סוף לסיפור":

על אופני סיום סיפורי האהבים של ש"י עגנון

אין הכל עשוי יפה בעתו

"שלוש אחיות דרו בבית אפל והיו תופרות כלי לבן לאחרים. מאור הבוקר עד חצות לילה, ממוצאי שבת עד ערב שבת עם חשכה לא זזו מאצבעותיהן לא מספרים ולא מחט ולא פסקה גניחה מליבן, לא בימות החמה ולא בימות הגשמים. אבל ברכה לא ראו בעמלן, ואם מצאו פת חריבה לא היה בה כדי שביעה. פעם אחת נתעסקו בעשיית כתונת נאה לכלה עשירה. משסיימו מלאכתן נזכרו צרתן שאין להן כלום חוץ מעורן על בשרן, ואף הוא מזקין ותושש. נתמלא ליבן צער.

נתאנחה אחת ואמרה כל ימינו אנו יושבות ומתייגעות לאחרות ואנו אפילו פיסת בד כדי לעשות לעצמנו תכריכים אין לנו. אמרה שניה אחותי, אל תפתחי פה לשטן. ואף היא נתאנחה עד שזלגה דמעות.

ביקשה שלישית לומר אף היא דבר. כיון שפתחה לדבר ניתזה צינורה של דם מפיה וטינפה את הכתונת.

כשהביאה את הכתונת אצל הכלה, יצא הגביר מטרקלינו. ראה את הכתם. גער בתופרת והוציאה בנזיפה. ואין צריך לומר שלא נתן לה שכרה.

הוי, אילו רקקה שניה דם והשלישית היתה בוכה, יכולים היינו לכבס את הכתונת בדמעותיה ולא היה הגביר בא לידי כעס. אבל אין הכול עשוי יפה בעתו. ואפילו הכול היה עשוי יפה בעתו, כלומר אילו היתה זו בוכה אחר שזו רקקה דם, עדיין אין כאן משום נחמה גמורה." ("שלוש אחיות", עגנון 1962: קצו-קצז).

"אבל אין הכול עשוי יפה בעתו", קובע עגנון, ומוליך את סיפורו "שלוש אחיות" אל סוף לא-ברור ואל מבוי סתום. בפסקת הסיום המספר פונה מתיאור עולמן של השלוש - התופרות יום וליל ואינן רואות ברכה בעמלן - אל מעשה הסיפר עצמו. האירוניה שבדבריו גלויה; רצונכם בהתרה עלילתית? הוא כמו שואל את קוראיו, בקתרזיס, בהיפוך גורל? "הוי, אילו..." הוא נאנח אל מול קהלנו, אילו רק הייתי יכול.

עגנון, המודע היטב לציפיות קוראיו מן הסיום, הרוצים להאמין כי "הכל עשוי יפה בעתו" כדברי קהלת ומקווים לתיקון עולמן הבדוי של השלוש, מצהיר על אי-יכולתו לשנות את סדר הדברים. עליו להתגבר על הרצון לספק את תשוקת הקוראים באמירת "סוף טוב – הכל טוב", הוא אומר לנו, לסופר אין חופש לעצב את העלילה כרצונו. גם אם אני הוא היוצר, אינני כל יכול. אני מחויב לאיזושהי אמת, שהיא חיצונית ואובייקטיבית לתודעתי (הירשפלד, 2011: 27-28). עבודת הכתיבה עבור עגנון איננה אפוא יצירת בדיון ו"דמיון", והמילה "מעשה" איננה מכוונת למשהו רופף כמו "מעשייה". היא מסמנת משהו ש"נעשה בעולם" ולכן עליה להיות נאמנה למערכת חוקי-המציאות (שם).

פסקת הסיום של "שלוש אחיות" מהווה מקום טוב להתחיל בו את הדיון אודות מעמדו של הסיום אצל עגנון. עגנון בוחר לצקת תוכן שיש בו ניפוץ אשליה אל מבנה סיפור שיש בו שבירה, שכן העלילה נקטעת באיבה. "ואין צריך לומר שלא נתן לה שכרה", הוא מסכם ומשאיר את הקוראים ללא הסבר וללא תחושת סיום. המודל העלילתי המצופה לא הושלם, הסיום פתוח ולקורא נותר רק לנחש. על כן זוהי דוגמא מעניינת לאופן בו עגנון מגלה עמדה עקרונית כלפי ההחלטה על גורל דמויותיו, ולדרך בה מבנה הסיפור עולה בקנה אחד עם תוכנו.

והם חיו באושר ועושר

הקביעה כי סיום הסיפור אינו שלם טעונה הסבר. זיהויו של דבר מה כשלם או כחסר מחייב את קיומו של מודל שעל פיו הוא נשפט. מהן הקונבנציות העומדות כנגד עיניהם של הקוראים כאשר הם מעריכים, במודע או שלא במודע, את סיומה של יצירה? נראה כי התודעה האנושית תופסת את הזמן ואת ההיסטוריה במושגים של התחלה ושל סוף. סיומים הם חלק אינטגרלי מתפיסתנו את המציאות ומן הנרטיבים שאנו מכוננים. כך הסיומים הספרותיים הם תוצר של תפיסה זו ומייצגיה כאחד (ארבל, 2008: 38). באותה תודעה משותפת של הקהילה התרבותית קיימת מעין "ספרייה" של מודלים עלילתיים, והם אלה שמבְּנִים את הציפיות לסיום במהלך הקריאה. המודלים הקונבנציונליים ביותר הם סיום של סיפור אהבה בנישואין ושל פרשת חיים במוות. נוספים עליהם מודלים כמו סיום של חיפוש בהגעה ליעד, סיומה של חקירה בהגעה לידיעה, סיומו של סיפור חניכה בהשגת בגרות, כמו גם סיומים שעיקרם פתרון קונפליקט, הרחקת סכנה, היחלצות ממצוקה, גילוי זהות, תיקון עוולה וכדומה. הדגמים הללו עולים מן הדרך שבה חבריה של קהילה תרבותית מסוימת מספרים לעצמם את סיפור חייהם. בבסיס רובם עומד מהלך של הסתבכות והתרה: השגת מה שחסר, תיקון מה שאינו תקין (שם: 22).

אם נחזור ל"שלוש אחיות" נראה את התייחסותו של המספר לדגם "תיקון עוולה", הטבוע עמוק בתרבות (וביהדות): "ואפילו הכול היה עשוי יפה בעתו, כלומר אילו היתה זו בוכה אחר שזו רקקה דם, עדיין אין כאן משום נחמה גמורה." כאן נוגע עגנון ברצון הקוראים לכך

ששלוש האחיות העניות, החולות, המסכנות, "ימנפו" את רגע המשבר ויעברו "תהליך", שבסופו תהיה התגברות, תיערך צמיחה מתוך ההרס ותתאפשר קימה מתוך החורבן. אפילו בסיום מקווה כזה, כאשר כל מהלך חייהן פגום ואומלל מיסודו, אומר עגנון, אין משום נחמה גמורה.

מסיום-סיפור זה ניתן לגזור עמדות פילוסופיות-ערכיות המהותיות לתפיסת היצירה כמו גם לתפיסת העולם של עגנון. מכאן שמחשבה אודות תכני הסיום כמו על מבנהו, יש בה כדי להאיר על היצירה כולה. "חוליית הסיגור היא אולי החוליה החשובה ביותר בקביעת מכלול המשמעות של המבנה הרומאניסטי כולו", (מירון, 1992: 403), כותב דן מירון על סיומו של הרומאן. בהגעה לסיום הספרות, כמכוננת עולם בדוי, נדרשת למהלך שאינו קיים בעולם שמחוץ לטקסט: במציאות נרטיב אינו יכול להצביע לא על תחילתו ולא על סופו. אם עד עתה עבודת הסופר התמקדה ביצירת המשכיות סיפורית קולחת, הנראית כאילו היא נובעת מהחיים עצמם, כעת עליו לקטוע המשכיות זו מבלי להרוס את העולם הבדוי שברא בסיפורו, וליצור נקודת-השלמה אמנותית המהווה סימון סופי של משמעות (שם).

לצורך הרחבת הדיון אודות המשמעות העולה מסיומי סיפורי-אהבה של עגנון נפנה אל קובץ הסיפורים הנפלא "על כפות המנעול", ומתוכו נבחר שלוש יצירות קאנוניות: "סיפור פשוט", "פנים אחרות" ו"הרופא וגרושתו". שלוש היצירות הללו נכרכו תחת הכותרת "סיפורי אהבים", והן עוסקות ב"נקודת העגינות", על הציר שבין חיבור לפירוד של שלושה זוגות: הירשל ובלומה, הרטמן וטוני, הרופא ודינה.

יצירות אלה נבדלו זו מזו באופן סימני. הרומן "סיפור פשוט" מסתיים בהולדת בנו השני של מינה והירשל, ואינו מסגיר את סיפורה של בלומה, שמסתגרת בביתם של תרצה ועקביה מזל, גיבורי "בדמי ימיה".

סיום הסיפור "פנים אחרות" מהווה דוגמא קלאסית לסוף "פתוח", והשאלה האם יש דרך חזרה לזוג שזה עתה יצא מבית הדין הרבני נותרת ללא מענה. הסיפור הנועל את הקובץ,

1 בבסיס אמירה זו ניצבת הנחת היסוד כי מתפרשת לקורא משמעות מסוימת עם ההגעה לסיום. עד שנות העשרים של המאה הקודמת הניחו כיוונים ביקורתיים שונים שהמחבר מטעין משמעות מסוימת ביצירה, וכי סופה של היצירה הוא הנקודה שבה נשלמת ההעברה הפוטנציאלית של המשמעות אל הקוראים. בשנות העשרים והשלושים יצאו הוגים המזוהים עם "הביקורת החדשה" כנגד הסתמכותה של הפרשנות על כוונות מוצהרות או מובלעות של המחבר. לעמדתם הפרשנות צריכה להתחקות אחר המשמעויות כפי שהן מגולמות באופן "פנימי" ביצירה. למעשה, גם תפיסה זו מניחה שמשמעות היצירה נתונה מראש וניתנת להעברה, והקריאה נתפסת כמעשה הפענוח שלה. בהתאם לכך, הסיום נתפס כנקודה שבה משמעותה וצורתה של היצירה נקבעות סופית ונתונות בידי הקוראים. בשנות ה-70 תפיסות של תהליכי קריאה ערערו את ההנחה בדבר ההיקבעות של המשמעות על ידי הטקסט הספרותי. על פי איזר, משמעות היצירה נוצרת דרך האינטראקציה בין הטקסט לקורא והיא משתנה מקורא לקורא ואף מקריאה לקריאה. גם תפיסות מעין אלו של תהליכי הקריאה מאפשרת להניח התייבבות מסוימת של המשמעות בסיום, כאשר נקודת הסיום היא הנקודה שבה כל קריאה משלימה את מילוי הפערים ובונה על פי דרכה משמעות מסוימת. בניגוד לתפיסות אלה, בעולמה של הדה-קונסטרוקציה ההנחה בדבר קיומם של פתיחה וסיום מתערערת. פרשנות כזאת תנכיה את ההתחמקות המתמדת של המשמעות (ארבל, 2008: 18-20).

"הרופא וגרושתו", אודות הגבר שאמלל את אשתו על אף אהבתו לה, נע במעגל סגור וכותרתו כבר מעידה על סיומו העגום.

"פתחתי אני לדודי, ודודי חמק עבר"

שם הקובץ, "על כפות המנעול" לקוח משיר-השירים והוא חלק מסצנת ההחמצה הגדולה של מפגש האהבה:

"אני ישנה ולבי ער, קול דודי דופק: פתחי לי אחתי, רעיתי, יונתי, תמתי, שראשי נמלא טל, קנצותי רסיסי לילה. ג פשטתי את כתנתי - איככה אלבשנה, רחצתי את רגלי - איככה אטנפם. ד דודי שלח ידו מן החר ומעי המו עליו. ה קמתי אני לפתח לדודי, וידי נטפו מור ואצבעתי מור עבר על כפות המנעול. ו פתחתי אני לדודי ודודי חמק עבר, נפשי יצאה בדברו, בקשתיהו ולא מצאתיהו, קראתיו ולא ענני." (שיר השירים, פרק ה', ב'ו-ו').

"על כפות המנעול" הוא מצב של המתנה, הימצאות בין לבין, מעין ספירת-ביניים ועמידה על הסף – לא בפנים אך גם לא בחוץ. "על כפות המנעול" הוא הרגע המגיע לפני פתיחת השער, וגם הרגע לפני גילוי ההחמצה הכואבת בצורת "דודי חמק עבר".

את הרגע הזה ממש מתאר עגנון ב"סיפור פשוט", בסיטואציה חודרת-לב:

"עצוב עצוב הלב, עצוב עצוב ומבוייש. כל פעם היה תופס ראשו וצועק מה אירע, מה אירע? [...] הניח הירשל את ראשו על כפות המנעול והתחיל בוכה. וכך היה עומד אצל הדלת ובכה. כל מימי הגשמים נתכנסו לתוך נעליו, הסוכך נשמט מידו ונפל והגשמים ליחלחו אותו ואת בגדיו. לבסוף פסקו הגשמים והלבנה יצתה. ניגב את עיניו ונתן דעתו לחזור לביתו, אלא מאחר שהמתין המתין." (עגנון, 1960: קצג).

הרומן "סיפור פשוט" פורסם ב-1935 והוא שייך לקלסיקה של הספרות העברית החדשה. סיפור אהבתו הבלתי-אפשרית של הירשל לבלומה, "שהיא בבחינת תאומתו", מתרחש בעולמם של סוחרים יהודים במרכז אירופה על סף המאה העשרים. זהו סיפור חברתי המנסה להציג סקירה כוללת של מהות החברה בה הוא מטפל. מדובר באפוס של הקהילה הגלותית בכלל, במאבקה בין העבר לבין העתיד (קורצווייל, 1970: 38-39).

הרומן מסתיים בחזרתו של הירשל "ממחוזות הטירוף" אל מינה אשתו ואל הבן השני שנולד להם, כלומר, בניצחון החברה הבורגנית וערכיה ובהכפפת היחיד לחוקי הקהילה. סימן שאלה מרכזי נותר בסיום הרומן ללא מענה - עגנון לא סיפר מה עלה בגורלה של בלומה:

"תם מעשה הירשל ומעשה מינה, אבל מעשי בלומה לא תמו. כל מה שעבר עליה על בלומה נאכט הוא ספר בפני עצמו. אף ענין גציל שטיין שהזכרנו כלאחר יד, וכן שאר

כל המשוקעים בסיפורנו הפשוט, כמה דיו נשפוך וכמה קולמוסים נשבר לכתוב את מעשיהם. אלקים בשמים יודע אימתי." (עגנון, 1960: 272)

במאמרו: "ביתו של הז'אנר הזר: לבעיית אמנות הרומן של ש"י עגנון", עומד מירון על כך שהפנייה של עגנון אל צורת הרומן החלה יותר מעשרים שנה לאחר התחלת הקריירה הציבורית שלו כסופר². איחור זה, לדעתו, נובע ממתיחות ומקושי שחש עגנון ביחס לז'אנר, בעייתיות תרבותית-היסטורית מקיפה, שיש לה קשר לנקודת המוצא של התרבות הספרותית היהודית המקורית³ (מירון, 1992: 399).

אחד מהסימפטומים לקושי עם צורת הרומן שחש עגנון הוא בנקודות הסיגור של הרומנים. לראשונה, טוען מירון, הקורא נתקל בבעיית הסיגור ברומן "סיפור פשוט". כאמור, סיפורה של בלומה נקטע כאילו באמצע, והקורא חש בבירור שהסיפוק המסורתי הצפוי לו בסיגורו של הרומן נפגע כידוע, עגנון מסיים את הרומן מבלי שיישב תמיהות אלה, והוא מעולם לא כתב את סיפורה של בלומה נאכט. עובדות אלה, לדעת מירון, מעידות על כך שעגנון לא ידע לסיים את סיפורו "באופן שיניח את דעתו ואת דעת הקורא" וכי הערת המספר בסוף הרומן היא מעין התנצלות ומעין ניסיון לייצב את שיווי המשקל הסיפורי (שם: 403-404).

למעשה, מבקר דן מירון את העובדה ש"סיפור פשוט" אינו עונה על אופן הסיום המסורתי של הרומן, המתבטא בהשלמת העלילה על פי מודל מוכר, בפתרון קונפליקטים ובהגעה להתייצבות. סברה זו של מירון מעלה תמיהה וקריאתו את פסקת הסיום כהתנצלות-המחבר איננה כורח המציאות. פשוט מזה הינו ההסבר כי עגנון פעל כאן ברוח המודרניזם. דרכי הסיום המודרניסטיות ניכרות ברומן העברי החל מראשית המאה העשרים (ארבל, 2008: 109), כאשר הרומן המודרניסטי מפר לעיתים קרובות, כחלק ממהלך מכוון, את הציפיות הקונבנציונליות להתרה עלילתית. העלילה עשויה שלא להשלים את עצמה על פי המודל המשוער, או להגיע להתרה חלקית בלבד, למשל כאשר מהלך אחד או שניים ישלימו את עצמם בהתאם לציפיות והשאר ייוותרו ללא ההשלמה המצופה (שם: 28).

הימנעות מסיגור סיפורה של בלומה מחזקת את העמדה העקרונית של רעיון ההימצאות "על כפות המנעול". כתיבתו של עגנון תמיד הקיפה את הארוס ואת הכוחות הפועלים בו, כמו גם את מושג העגינות, שהוא הפירוד החודר אל עולמו של הזוג האוהב. כבר ב"עגונות" ברור כי אין המדובר בעגינות במובן ההלכתי אלא במתח המתמיד שבין תנועת הריחוק לבין תנועת החיבור (הירשפלד, 2011: 91). **לעובדה כי בלומה נותרת ב"עגינותה" בעולם הסיפורי יש**

² עגנון החל את דרכו כסופר באמצע העשור הראשון של המאה העשרים. שנות החניכה הספרותית שלו עברו עליו בימי ישיבתו הראשונה בארץ ישראל, בין השנים 1907-1913. מאמציו הופנו למעשייה הכמו-יראית ("עגונות") ולתחום הנובלה האימפרסיוניסטית או גם הסימבוליסטית ("גבעת החול", "לילות"). שנות החניכה הגיעו לסיכומן ביצירת המופת הראשונה של עגנון, "והיה העקוב למישור" (1912). לדעתו של דן מירון ניתן לראות בה משום הפניית עורף מכוון לצורת הרומן: "עגנון נראה כאן בפירוש כמי שמעדיף אלטרנטיבה אפית יהודית מסורתית לדרך ההליכה במסלול הרומן האירופי שאליו פנו מרבית יוצרי הסיפור העברי הארוך ממאפו ואילך." (מירון, 1992: 399).

קשר לעמדתו של עגנון בנוגע להוויית הזוגיות בכלל. ב"סיפור פשוט" משמעות זו מופעלת ומחוזקת דרך המהלכים התמטיים בסיפור. אי ההשלמה העלילתית מביאה מהלכים אלה לכלל מיצוי.

לכל זאת יש להוסיף טעם ספרותי מובהק: כאשר עגנון אינו עוקב אחר חוקי הרומן המסורתי בשלמותו, המחיל סיגור על כל אחד מאגפי הסיפור, הוא תורם בכך לחיזוק דמותה הנשית-חידתית של בלומה. מדוע בלומה מסתגרת בבית עקביה ותרצה מזל? שואל המספר ומגלגל את תמיהתו לידי הקורא. כך דמותה של בלומה נאכט ממשיכה להלך קסם על קוראים וחוקרים עד היום.

מה קרה בסוף?

בעוד שבסיפור "סיפור פשוט" הסיבה לפירוד בין הירשל לבלומה היא צירל, אמו של הירשל, ומערכת הערכים הבורגנית הכופה את חוקיה על היחיד, עולמו של הסיפור הקצר "פנים אחרות" (1932) שונה מאוד מן העיירה היהודית המסורתית שעל סף המאה ה-20. הוא מתרחש במונרכיה האוסטרו-הונגרית או בגרמניה. גיבורי הסיפור, טוני ומיכאל הרטמן, נמנים על חברה עירונית⁴, וכלפי חוץ מנהלים חיים סדירים, מהוגנים ותרבותיים (גולדברג, 1956: 214).

את בחינת אופן הסיום של "פנים אחרות" ראוי להתחיל דווקא מהפתיחה, שכן הסיפור מתחיל מיד ממצב משברי, כביכול מהסוף, מקבלת הגט. לאה גולדברג מציינת כי הטכניקה של הסיפור הקצר לפעמים דורשת את ההתחלה העזה הזאת ומעמידה אותנו כמעט בהרגשה של סיום, הדוחקת את ההתפתחות לסיום אחר (שם: 207).

"היא היתה לבושה שמלה חומה ועיניה החומות היו חמות ולחות. כשיצאה מבית הדין וגיטה בידה המתינו לה סווירש הבלונדיני ודוקטור טנצר, שני בני אדם בחורים שנתקרו אצלה משנה ראשונה לנישואיה. מתוך ריסי עיניהם ניכרת היתה שמחתם. שעה טובה שכזו שטוני הרטמן נפטרה מבעלה לא ראו אפילו בחלום. שמחים קפצו שניהם לקראתה וחיבקו את ידיה. אחר כך הוציא סווירש את סוככה מידה ותלאו בחגורתה ונטל את שתי ידיה בבת וניענע אותן בחיבה יתירה. ואחריו נטל טנצר את ידיה בידי הגדולות והקרות כשהוא מביט בה באותו מבט צונן ואורב של בעלי הנאה שהנאתם מפוקפקת בידם. טוני הוציאה את ידיה הליאות מידיהם וניגבה את עיניה" (עגנון, 1960: תמט).

4 בסיטואציה הנהדרת בה הרטמן מסלק את שני המחזרים נכתב כך: "טנצר הפסיק את פזמונו וקינח את משקפיו העבים ואמר, בחיי סנדלו של האפיפיור, על כגון זה היה מחמד מנענע זקנו." (עגנון, 1960: תנ). ההלצה הזאת, המעידה על איזושהי השכלה אקלקטית, מעמידה אותנו על נוסח החברה אותה מתאר עגנון. זו לא אותה חברה שאנו מוצאים ברוב הסיפורים, חברת היהדות המסורתית החיה בעיירות הקטנות. בעניין זה כתבה לאה גולדברג: "אותם בחורים טרזניים, המרבים להשתמש במילים לועזיות, והמפגינים את 'אירופיותם הנאורה' ולו גם בהלצות תפלות, מעולם לא עוררו את אהדתו היתירה של מחבר סיפור זה" (גולדברג, 1956: 211).

כאמור, הסיפור נפתח רגע לאחר קבלת הגט. הוא ממשיך במעין "טיול-טיפול" משותף, כאשר טוני ומיכאל, שכבר אין להם בית לשוב אליו, יוצאים מן העיר. דרך, גן ופונדק הם זירות ההתרחשות, והטבע מצטייר כמנוגד לרוח המריבה שקלקלה את מערכת היחסים. דמויות המשנה וכן האובייקטים המופיעים בסיפור (מוכרת הכוכבות, הזוג החבוק, הסוכך, חלומו של הרטמן, התלולית ועוד) משמשים כחומרי בבואה בהם משתקפות הדמויות או הבעיות המרכזיות שהסיפור עוסק בהן (ברזל, 1975: 61-59).

מי הם טוני ומיכאל הרטמן ומה אירע להם? דמותה של טוני, הגיבורה בעלת העיניים "החמות והלחות" מצטיירת כעדינה וכמלאת רגש. דמותו של הרטמן עומדת בניגוד לדמותה של טוני: "סוחר הוא הרטמן, אדם קשה, נוקשה. חרוץ במלאכתו, שקוע כולו בעסקיו, בעל אמביציות. בן עניים המטפס למעלה. כביכול אדם מכובד הדואג לפרנסת ביתו, מי שהשכיל לטפס בחברה ההיררכית ולהיאבק בחברה תחרותית (כנעני, 1982: 484), וכן: "יש בו בהרטמן מידה גדולה של עוינות וחשדנות בסיסית, חשדנות שאינה תלויה בדבר, בשותפים, בפקידים, במלצר, בפונדקאי הזקן אם רכים המצעים שהציע וכמובן – בגברים אחרים 'המארבים כל ימיהם למה שמוכן לחבריהם...' הישיבה הדוממת צוחת בקול: אני כאן ואת אינך שועה אלי. כי שניים הם הכוחות המתרוצצים בקרבנו: כמיהה לחיבה מזה וקנאה ועוינות מזה" (שם: 490).

בהתאם לכך, המספר של "פנים אחרות" מטיל על מיכאל הרטמן את האחריות להתפוררות מערכת היחסים, ומוסר שהוא זה שקלקל את חיי הנישואים, באמצעות הפרדה מלאכותית בין ביתו לעסקיו, באמצעות אובדן הדיאלוג ובאמצעות קנאה חסרת טעם: "אמת שאשתי משתדלת לעשות רצונו ותינוקות שילדה לו גדלות והולכות ולכאורה אין על ביתו כלום, אלא שאינו יודע מה יעשה שם" (עגנון, 1998: תנג).

מה קרה בסוף הסיפור? על שאלה זו נהוג להשיב בתחום העלילה. בדרך כלל בתום הקריאה מבקש הקורא לדעת בעיקר מה עלה בגורלן של הדמויות. למרות שהעלילה נחשבת למה שמאפיין ספרות פופולארית ולא ספרות "יפה", עדיין היא קודמת לכל שאר יסודות הפרוזה. העלילה היא הקו המארגן, החוט המעצב, ובהיותה סופית ונתפסת, היא שהופכת נרטיבים לאפשריים (ארבל, 2008: 22). הטענה על קדימותה של העלילה בעיצוב הציפייה לסיום עולה מן ההנחה על דבר קדימותה של העלילה בסיפורת בכלל. מקורה של קביעה זו נעוץ במחשבתו של אריסטו, הקובע כי הטרגדיה היא חיקוי עלילה הנעשה על ידי נפשות פועלות. ב"פואטיקה" הוא מגדיר את הטרגדיה כמימזיס של מעשים, כאשר צורת הטרגדיה היא מבנה מסוים של העלילה המביא לקתרזיס (אריסטו, 1992: 41-40).

אם כך, דיון בסיום הסיפור "פנים אחרות" מתמקד בעיקר בעובדה שהעלילה נותרה פתוחה, והקורא למעשה אינו יודע "מה קרה בסוף" והאם בני הזוג חזרו זה לזה. בסצנת הסיום הרטמן וטוני ישנים בנפרד, היא בחדר והוא על שולחן הביליארד בפונדק. כך ברגע ההשלמה של הסיפור בני הזוג הם פרודים הן במישור ההלכתי-פורמאלי והן במובן הפיזי, שכן בעל

הפונדק, אותו "שומר הגן", הרחיק ביניהם. רגע לפני שהרטמן נרדם הוא עורך חשבון נפש וחולם על הרגע בו לא תפריד ביניהם מחיצה:

"הרהורי בקורת כלפי טוני שהיו בלבו כל הימים לא נסתלקו ממנו גם בשעה זו, אבל הרגיש שכל החסרונות הללו אין גורעים ממנה כלום. ומתוך דביקות מתוקה העלה את דמות דיוקנה לפניו, דיוקן מופלאה זו שהתחילה מתעלמת ממנו שלא מרצונו. מה צנומות כתפיה, אבל גזרתה כשל נערה נאה. הרטמן עיגל את זרועו באויר והרגיש בעצמו שהאדים פנים. עם שהוא מדבר עם עצמו שמע מין המיה. מאחר שהגה באשתו נדמה לו שהמיה זו באה מחדרה. פקח את עיניו וזקף את ראשו וכיון לבו לשמוע. עזרני אלקים עזרני, כלום אירעה דבר. באמת אי אפשר היה לו לשמוע, הואיל וקיר עבה הפסיק ביניהם. גם המיה זו לא המיה של צרה היתה, אף על פי כן ישב זקוף על משכבו שמא ישמע דבר, שמא יגיע משהו לאוזניו מהווייתה החיונית. שמא יש בידו להושיע לה. שוב נגלתה לפניו כביום שהיא מקפלת את צעיפה כלפי מצחה ומגביהה את הכוכבות כנגד פניה ונועצת את סוככה בקרקע ומפספסת את עשן הציגרטה. בינו לבינו נתעלם הסוכך וכלה העשן ורבו הכוכבות עד שכיסו את כל אותה תלולית. תמיה ומשתומם נסתכל כנגדו. בתוך כך נתעצמו עיניו וראשו צנח על הכר ונפשו נתנמנמה ורוחו התחילה מרחפת בעולם החלומות **שאין כל מחיצה מפסקת ביניהם.**" (עגנון, 1960: 468).

משפט הסיום הזה הינו המפתח להבנת עולם-האהבה המתואר אצל עגנון. עד כה תוארה מערכת יחסים שיש בה חיצוי והפרדה: הפרדה בין גבר לאשתו, בין הבית לעסקים, בין מציאות חיצונית לפנימית. עם ההגעה לסיום שואף הרטמן לתיקון, למצב בו "אין כל מחיצה מפסקת ביניהם". עם זאת, באמצעות סיום זה עגנון רומז שמדובר בשאיפה השייכת "לעולם החלומות", ואת שקולקל יתכן שאין להשיב.

המחקר נחלק בשאלה האם עגנון השאיר פתח לאופטימיות או כיוון לסיום ללא-מוצא. לאה גולדברג מיד בתחילת הדיון בסיפור קובעת כי מדובר באהבה שאין להשיבה: "מעשה בזוג שנתגרשו, וכמעט מיד אחרי הגירושין תפס שמעשה הגט היה מיותר לחלוטין ואין להשיב" (גולדברג, 1963: 207) וכן: "אהבת שווא זו שאין להשיבה אחרי הגט" (גולדברג, 1963: 221). גם דויד צימרמן, המנתח את דמותו של הרטמן, הולך בדרך זו וסבור כי האפשרות לחידוש האהבה חסומה בפני בני הזוג, בגלל אופיו הקשה של הרטמן: "הוא הדבר אשר אמרנו, הרטמן לא נשתנה מיסודו. האגוצנטריות, הנטייה הנרקסיסטית, אי היכולת לתת, הם שהכשילו את חיי הנישואין בעבר, והם שחוסמים עתה את דרך השיבה. אופיו נשאר כשהיה, כך הוא הווה, וכך הוא יהיה – זה גורלו." (צימרמן, 1962: 23). מנחם פרי ומאיר שטרנברג במאמרם "המלך במבט אירוני" טוענים לדרך ביניים, על פיה עגנון רומז גם לאפשרות של חידוש הנישואין וגם לאפשרות לפרידה מוחלטת (פרי ושטרנברג, 1968: 286-287). לעומתם סבור הלל ברזל כי: "הסיפור על כל מרכיביו מוקדש לתיאורו של מסע מתקן, מחזיר

דברים לקדמותם" (ברזל, 1975: 54). את הסיום, לדעת הלל ברזל, בחר עגנון להשאיר את הסיום פתוח מטעמים ספרותיים מובנים, שהרי: "חזרה מיידית של בני הזוג היתה נוטלת את המעמקים מן המסופר והיתה פוגמת בשורשים הפסיכולוגיים המעודנים, שהמספר טורח בחישובם" (שם).

כך או כך, בסצנת הסיום שוב ניצב זוג עגנוני במצב של פירוד, עם מחיצה המפסקת ביניהם. ב"פנים אחרות" הסיום הפתוח מבטא את מצב העגינות באופן עמוק ביותר, שהרי העגונה היא אישה הסובלת מחוסר-ידיעה, ומעמדה אינו ברור, היא איננה נשואה ואיננה גרושה. רגע לאחר שהמספר יורד מן הבמה, גם הקורא חוכך בדעתו ומשתעשע ברעיון שבני הזוג מתאחדים בשנית. זהו שוב מוקד העגינות, המצב שבין לבין, בין ידיעה לחוסר ידיעה. ההתנדנדות הזאת היא המהות של "על כפות המנעול", ובכך עצם פתיחותה של הצורה מייצרת משמעות.

במעגל סגור

ברומן "סיפור פשוט" מצאנו עלילה שאינה משלימה את עצמה על פי המודל המשוער ומגיעה להתרה חלקית בלבד. בסיפור "פנים אחרות" מצאנו סיום פתוח לחלוטין שאינו מגיע להכרעה בדבר גורלן של הדמויות. נבדל מהם הסיפור "הרופא וגרושתו", הנועל את הקובץ "על כפות המנעול" ונסמך ל"פנים אחרות", שמציג עולם בדוי במעגל סגור: הסיום ידוע מראש והעלילה כולה מובאת כבר בשם הסיפור.

מבחינה תמטית, ניתן לראות דמיון מסוים בין "הרופא וגרושתו" לבין "פנים אחרות". בחברה אירופית שני גברים מתנכלים לנשותיהם בגלל קנאה: הרופא מקנא לאשתו לאחר שגילה שידעה גבר אחר בטרם נישאה לו. הרטמן מקנא אף הוא לטוני. שניהם חיים כביכול בחברה נאורה – אך אינם מחילים את אותה נאורות על נשותיהם. עם זאת, אין קנאתם של השניים דומה, מהבחינה הנפשית החמיר עגנון את מצב הגבר האחד והקל במצבו של האחר.

חוקרים כמו קרמוד והרנשטיין סמית קשרו בין הסיום הסגור לבין הרומן המסורתי ובין הסיום הפתוח לבין סיפורת מודרניסטית (אצל: ארבל, 2008: 28). עם זאת, יהיה זה שטחי לטעון כי באופן עקבי סיום פתוח משמעותו פירוק ברוח המודרניזם וסיום סגור הינו הליכה בעקבות עולם שיש סדר. מובן כי הסיום הספרותי המתוחכם חותר תחת המודלים הקונבנציונליים, וכי משמעותם של סיומים ספרותיים עשויה לעלות לא דרך יישומם ואישושם של מודלים כי אם דרך המניפולציה של מימוש הציפיות האלה (שם), שכן המודל העלילתי הסגור מבוסס על בעיה המוצאת פתרון.

בסיפור "הרופא וגרושתו" הציפייה לתיקון אינה מתממשת, והסיום הסגור אינו מייצר תחושה של השלמה והתייצבות. מדובר בסוף מטריד, המביא לסיום העלילה אך לא לפתרון הקונפליקט:

"...עם זה ידעתי שכל תוחלתי תוחלת שוא. מזכרתי אותה שעה שדיברתי עמה תחילה על גט ונזכרתי מה שאמרה היא בין שאני רוצה בין שאיני רוצה מרוצה אני לעשות כל מה שאתה מבקש ובלבד להקל עליך את יסורך ואפילו על ידי גט. [...]

אבל צדקה דינה שעלינו לעשות את שרשום עלינו מלמעלה. לא עברו ימים מרובים עד שראיתי בעיני ותפסתי בשכלי מה שלא ראיתי תחילה ומה שלא תפסתי תחילה. מיד נתייעצתי בלבי לפטור את דינה. בנים לא היו לנו, שחששתי להוליד בנים שמא יהיו דומים לו. סידרתי את עניינינו ונתתי לה גט פטורין.

כך נפטרנו זה מזה, כדרך שנפטרין כלפי חוץ. אבל בלבי ידידי שמור חיזקה שבשפתיה ואותה תכלת שחורה שבעיניה כביום שראיתיה בראשונה. פעמים בלילה זוקף אני עצמי ממיטתי כאותם החולים שטיפלה בהם ומושיט את שתי ידי וקורא **אחות אחות בואי אצלי**". (עגנון, 1960: תצ).

למעשה, סיום זה חוזר אל פתיחתו של הסיפור כמעגל:

"כשנכנסתי לשמש בבית החולים מצאתי אחות רחמנית בחורה בלונדינית, שהיתה אהובה על הכל והחולים סיפרו בשבחה. כשהיו שומעים את קול רגליה היו זוקפים את עצמם ממיטותיהם וכל אחד ואחד היה אומר, **אחות אחות, בואי אצלי**" (שם: תסט).

דגם זה של חזרה, שיש בו תנועה זו של מלכוד במעגל סגור, ממחיש באופן עמוק את המנגנון הנפשי הלקוי ואת הכפייתיות המקננת ברופא, אותו מספר בגוף ראשון שקנאתו העבירה אותו על דעתו. בשיר השירים, רגע לאחר ההחמצה הגדולה על כפות המנעול, מכריזה האהובה "כי חולת אהבה אני". ב"רופא וגרושתו" חושף עגנון את הפצע היסודי המפעיל את מחלת האהבה של החולה המענה את אהבתו. "מקור המחלה הוא במכה קדומה או בנטישה, בתשוקה ובגעגוע של בן לאמו להיות לה בן יחיד," כותב על כך אריאל הירשפלד, "תהליך החישוף של הרופא וגרושתו מגלה כמה עמוק העלבון ה"אני" החולה, כמה מאוס וחסר אונים הוא בעיני עצמו, ועד כמה אין הוא יכול להישען על מעלותיו האחרות, בבואו אל מוקד כאבו." (הירשפלד, 2011: 144).

בבואנו לקשור בין שלושת הסיומים, צפה ועולה נקודה מעניינת: הירשל, הרטמן והרופא חווים איש-איש מסיבותיו שלו ערעור נפשי כתוצאה מסיומה של מערכת יחסים רומנטית. אין זה מקרי; גיבורי עגנון ידועים כגברים הכמהים אל האישה ופוחדים ממנה, חושקים בה ונרתעים ממנה⁵. עגנון היטיב לתאר סיטואציות שבהן הגיבורים מתמרנים את עצמם למצבים

⁵ כבר מקריאתו של הסיפור המוקדם "גבעת החול" ניתן להבחין בדמותו של חמדת, הגבר העדין שאיננו מסוגל לממש את הארוס. הגבר העדין, בן העלייה השנייה, מאייש את תפקיד "האמן המיוסר" המסוגל לדאוג ליעל חיות למאכל ולבגדים, אך לא לספק את צרכיה המיניים. יעל חיות אמנם מנסה לחזר אחריו ולפתח קשר רומנטי, אך הכישלון אינו מוביל לייאוש או לשיגעון, בנוסף אנה קארנינה או מדאם בובארי. היא בוחרת בנתיב

שבהם תאבד להם האישה שיחסם אליה הוא אמביוולנטי ומורכב (בן דב, 2005: 11). הירשל, בעצם רפיון-כוחו ושתיקתו מאבד את בלומה, הרטמן באמצעות אופיו הנוקשה והריחוק שנהג באשתו, והרופא על ידי קנאתו החולנית והאובססיה שנתקף בה לאחר שדינה מגלה לו, "דברים היו לי עם אחר".

סיומי הסיפורים ממחישים את חוסר היכולת לממש את הארוס, את נקודות הפירוד והחיצוי, את המצב הנפשי הכרוך באי-מימוש האהבה. "סיפור פשוט" מסגר את העלילה בחיים שיש בהם פשרה ומותיר את בלומה בבדידותה המזהרת, "פנים אחרות" משמר את בני הזוג במצב של בין-לבין, בין חיבור לפרידה, בין עולם החלומות לעולם המציאות, "הרופא וגרושתו" פורש את הרגשות העזים של הקנאה והחולי שיש בכוח הארוס לעורר באדם.

אופני הסיום נבדלים לחלוטין זה מזה, אך באופן מתוחכם שלושתם עשויים במבנה המעמיק את המשמעות ומהדהד את המצב הקיומי של אותה עגינות עגנונית. אם על ידי הפרת הציפייה הקונבנציונלית להשלמה עלילתית ב"סיפור פשוט", אם באמצעות פתיחותה של צורת הסיום ב"פנים אחרות" או דווקא באמצעות סיום סגור המייצר תחושה של מבוך-רגשי שאין ממנו דרך החוצה. סיום שלוש היצירות מעלה את הטרגדיה האמיתית – העובדה כי תנועת ההלוך ושוב הנוצרת ב"סיפורי אהבים" הינה תמידית. הירשל ובלומה, טוני והרטמן, הרופא ודינה, כולם נידונו לחוסר מימוש של אהבתם ולעמידה נצחית על הסף מול כפות המנעול.

רשימת מקורות

- ארבל, מיכל
2008: *תם ונשלם? על דרכי הסיום בסיפורת*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
אריסטו
1992: *פואטיקה*, מרדכי הק (מתרגם), מחברות לספרות, תל אביב.
בן דב, ניצה
2005: *נעילה שהיא בעילה: על היעדרות, על ארוס ועל תשוקה ביצירותיו של עמוס עוז*, ישראל, 7, 117-129.
ברזל, הלל
1975: *סיפורי אהבה של שמואל יוסף עגנון*, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן.
גולדברג, לאה
1956: *אמנות הסיפור*, האוניברסיטה העברית, הפקולטה למדעי הרוח, ירושלים.
הירשפלד, אריאל
2011: *לקרוא את ש"י עגנון*, אחוזת בית, תל אביב.
כנעני דוד
1982: 'הרטמן או החרדה', בתוך: הלל ברזל (עורך), *שמואל יוסף עגנון- מבחר מאמרים על יצירתו*, פני הספרות (סדרה), עם עובד, תל אביב, 481-500.
מירון, דן
1992: 'ביותו של הז'אנר הזר: לבעיית אמנות הרומאן של ש"י עגנון', בתוך: ברשאי אבינועם (עורך), *ש"י עגנון בביקורת העברית*, פרשנות לרומנים של ש"י עגנון, האוניברסיטה הפתוחה והוצאת שוקן, תל אביב, 397-420.
עגנון, שמואל יוסף
1960: *על כפות המנעול*, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב.
קורצווייל, ברוך
1970: *מסות על סיפורי ש"י עגנון*, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב.
רודין, שי
2010א: 'האם עגנון היה פמיניסט?', *כיוונים חדשים* 22, 242-253.