

כמה שנותיו של הירשל, שש עשרה, וכבר הכיר שהעולם הזה לא כל מה שיש בו הוא טוב. יש אומרים שכל הצרה משום שהעולם חלוק לעניים ולעשירים. אפשר שדבר זה צדק. מכל מקום לא עיקר הצרה. עיקר הצרה שהכל בא במכאוב. (סיפור פשוט)

ככל שאנו דנים בסיפור ריאליסטי מובהק מבין סיפורי עגנון, הסוגיה של הגלוי והסמוי, ושאלת היחס שבין דרכי עיצוב ישירות ועקיפות, נעשות מורכבות יותר. המאזן בין גורמי העיצוב בסיפור הריאליסטי שקול יותר וייחודו של הרומאן תלוי בשתי-זעזוב המורכב של הגורמים השונים בתבנית.

בקריאה ראשונה נראה הרומאן הריאליסטי "סיפור פשוט" כמאוזן וכמסורתי ביותר שבין הרומאנים של ש.י. עגנון. "הכנסת כלה" אִמֵן על המסורת הפיקאסקית ומתדש אותה; "אורח נטה ללון" ו"תמול כלה שלוש" פורצים מסגרות ויוצרים מסורת חדשה. ב"סיפור פשוט" יש, כדברי ב. קורצווייל: "ההתגבשות האמיתית של הצורה הספרותית שהיתה אופיינית לסיפור האירופאי מימי בלזאק וסטנדהאל עד לטולסטוי וג'י. ואן, אין להכחיש הנחה זאת; אך יש מקום לבדוק אותה ולתהות על קקנה של "הצורה הספרותית האופיינית" הנדונה. הרומאן האירופי בשלוי המאה ה-19 וראשית המאה ה-20 אינו עשוי מקשה אחת, וכדרכה של אמנות - יוצרים לא קנו עולמם ביצירתם הממוצעת אלא בסביבת מן הממוצעת.

העיון הבא אינו בא רק להציע פירוש נוסף על הפירושים ש"סיפור פשוט" כבר זכה להם, אלא להצביע בעיקר על דרכי העיצוב של אותן משמעותות שחשפו מבקרים שונים. במשמעותיות הללו גופו אין עגנון משנה סריבראשית, כשם שאין חידוש בעיצובן של אלה בדרכי מסורת הרומאן האירופי במאה ה-19, אך יש חידוש בעיצובן האתר-החדש של המשמר

מתוך: אמנות הסיפור של עגנון, ספרית פועלים, 1973.

עויות, כלומר בדרכי האירגון האמנותי של הרומאן המעניקות לתכניו את ייחודו. זאת ועוד: דרכי האירגון הם שמעניקים ייחוד מפורש למשמעות הכוללנית שהביקורת עמדה עליה. מבחינת המשמעות הכוללנית אין ביצירה זו חידושים רבים. בפרטי האירגון ובפני המירקם - כולה חידוש.

ד. סדן, בהתייחסו לדמות הראשית, הטעים כי "הסיטואציה הטיפוסית לו היא שאין הוא מברר לעצמו רצונו".<sup>2</sup> הוא תיאר את הירשל כדמות מסוכסכת כת בעיניי אהבה שוויתורו הביאו לידי טירוף. כמו כן עמד סדן על גודלה של הדמות ועלילתו של הרומאן המיטלטלת בין "גורל" ל"הכרעה" או בין "הנמקה פסיכולוגית" ל"זוועת הפאטוס".<sup>3</sup> דברים אלה עדיין תופסים. וכשם שנתעשרנו בהבנת הרומאן מהארתו של סדן שנטה לחיבור פסיכולוגי, גי, נתעשרנו מפירושו של קורצווייל שהטעים את הקונפליקט החברתי, שמקורו במלחמת-הדורות. לידו מודגים הרומאן את המאבק שבין "החוויה הקולקטיבית" לבין "חוויה אינדיבידואליסטית השוללת את זכות הקדימה של החלטות קולקטיביות בצורתן המסורתית. רגש חיים חדש מתקדם על הישן".<sup>4</sup> המסקנה הפנימית בעינו של קורצווייל היא שמתוך התנגדות ל"כל ביטויי התרבות והציביליזציה" בורח הגיבור למצב "טרום-תבונית".<sup>5</sup> כבודם של הפירושים הללו במקומם מונח, אך הקונפליקטים "יחיד וחברה", "אדם וגורל" אינם מייחדים את עגנון, אלא שגורים על-פי מסורת הרומאן בכל אתר ועין, ורק בעיצובם המפורט מתגלה ייחודם.

ב. עינונו יעסוק בעיקר בדרכי התיזמור (קומפוזיציה) של המוטיבים ובחסיים שביניהם ברומאן. לפני שניכנס לפני-ולפנים נתאר בפתח העיון כמה מן המושגים העיקריים שבאמצעותם נמיין את התופעות.

אנחנו מבקשים לעמוד בעיקר על היחסים הפנימיים שבין מוטיבים גלויים (המסמנים עולם היוצני משוער) לבין מוטיבים סמויים (המשמשים כמטאפורות של עולם הנפש או העולם העליון) ביצירה. תיזמורה של היצירה תלוי בקשרים וקשרי-הקשרים שבין הגורמים השונים.

דין שנתייחס בעניין זה לנ. פריי, שניסה למיין את סוגי הסיפורות ותבניתם על-פי סוגי המוטיבים השליטים בהם. הבחנתו בין הסיפור הדמיוני, שהוא מבנה Romance לבין הסיפור החברתי שהוא מבנה Novel, מבוססת על סיווג-סיפורות שהוא כבר בעל היסטוריה.<sup>6</sup> תרומתו המקורית בעניין זה הוא תיאור המוטיבים המיוחדים לטוגים אלה ולדרכי האיפיון הרווחות בכל אחד מהם. ה"נובליסט" מתאר בעיקר את "המסווה החברתי" של גיבוריו ומתייחד בעיצוב פעילותם בהקשר חברתי, ואילו הרומאניסט נוטה לעיצובן של דמויות מסוגנות, שאינן אלא גיבושים חד-פעמיים של ארכי-

טיפים פסיכולוגיים. ה"נובליסט" עניינו "המצב הקיים", הרומאניסט, שאינו נזקק למסווים חברתיים של גיבוריו - נזקק לכותל הפורצים ומבקעים מצב זה. חומיו המוטיביים של הרומאן החברתי הם מתחום המציאות; חומרו של ה"רומאנס" הם מתחום הדמיון. "סוגים" אלה אינם אלא כמין דפוסיס אידיאליים, שאינם מתממשים בטהרתם. ברומאנים של-כל-ימות השנה החומרים ודרכי האיפיון של שני הסוגים ה"אידיאליים" משמשים בעירובייה. מי שבא למיין יצירות ולשייכן לסוג מן הסוגים יעשה זאת על-פי כלל של ריבוי ומיעוט. משגוברים חומרים רומאניסטים על נובלי-סטיים, הרי "רומאנס", ואם נהפכו היצירות - הרי "נובלי".<sup>7</sup> מצוי יחס-גומלין הדוק שבין מוטיבים "נובליסטיים" ל"רומאניסטיים" מצוי בכלל יצירתו של עגנון המתחכמת ביניהם מאפיין את יצירתו. תיאור הגילוי והכיסוי ביצירתו אינו אלא חשיפת היחס הפנימי שבין "המסווים החברתיים" והמוטיבים ה"חברתיים" ובין הדמויות הארכיטיפיות והמוטיבים כיום הדמיוניים. ככל שהיצירות "דמיוניות" יותר (כגון "המול שלושם"), עומד אמנם הפרשן בפני תמיהות ופליאות; אולם פרשנותו מתבקשת מאלה. ככל שהיצירות "גלויות" יותר, נדרש הפרשן לחדור ללב-לבן של היצירות "מפועד לפשטות".<sup>8</sup>

1

הביקורת הפרשנית לרומאן זה עסקה בעיקר בשלל המוטיבים ה"נובלי-סטיים", כמו מלחמת הדורות, התפוררות העיריה, בעיית ההדחקה תוך שציינה כמוטיב "רומאניסטי" את בריחתה של האישיה הלחוצה אל מציאות טרום-ציביליזציונית. בין כה וכה, אם אין אתה נכנס בסיפור זה לפני ולפנים ואיך חושף את קשרי המוטיבים ויחסי התבניות, הרי מתגלה לך עלילה שיגרתית במתכונת "רומאן השפחות" והמלודרמה הסנטימנטאלית:<sup>9</sup> מעשה בבלומה היתומה שנתגלגלה לבית קרובה העשירים, וכן על-הבית מחור אחריה, עד שאמו נכנסת בעבירה-הקורה, "מצילה" אותה מנישואים פחותים ומשיאה אותו לאשה בערכו. זהו מעשה שיגרתית שאינו ניצל מן השיגרה על-ידי טירופו של הירשל וריפויו על-ידי רופא-הנפש, שאינו אלא גילגול המודרני של הרבי החסדי. אין המעשה יוצא-דופן בעינינו ובמבנהו (כגון מעשה הכלב ב"תמול שלושם" או המבנה הבלתי מהודק ב"אורח נטה ללון"), אלא בעיצוב הרב-משמעי של המעשייה השיגרתית בכוח מערכת סבוכה ומורכבת של מוטיבים נובליסטיים ורומאניסטיים.

המתחנות המוטיבית שבין המצב החברתי לבין רבדי קיום פנימיים יותר

נמסרת לנו על-ידי דמות "המספר" בתיאור תודעתו של הגיבור הירשל: "כמה שנתויו של הירשל, שש עשרה, וכבר הכיר שהעולם הזה לא כל מה שיש בו הוא טוב. יש אומרים שכל הצרה משום שהעולם חלוק לעניים ולעשירים. אפשר שדבר זה צורה. מכל מקום לא עיקר הצרה. עיקר הצרה היא שהכל בא במכאוב" (על כפות המנעול, עמ' סא). "דמות המספר" מעצבת כאן בדרך דרמטית את ענייניו של הרומאן החברתי. הדברים באים ספק משמו של "המספר" ספק כ"דיבור פנימי" של הדמות ומרמזים שאפילו גיבור תמים זה שוב אינו מקבל את ההסבר החברתי של "המצב האנושי" כפשוטו. בין "יש אומרים" לבין "דעת יחיד" התחווה בעולמו של הירשל ניגוד, שאינו אלא אותו ניגוד נצחי שבין הנגלה והנדמה לבין הישות האמתית, ניגוד שהרומאן מכל סוגי הסיפור יודע להצביע עליו.<sup>10</sup> ניגוד זה מקבל תוקף אירוני בהקשר מאוחר יותר כשהוא חוזר על עצמו כמעט כלשונו אך לא כמשמעו: "הירשל לא הכיר את העולם. מה כל ידיעותו של הירשל, שהעולם מחולק לעשירים ולעניים. לעשירים טוב בעולם ולעניים רע בעולם. אף על פי שלבו של הירשל דחוק לא מחמת עניות משותמם היה על הרופא שפניו כמי שארעו אבל, אם משום פרנסה הרי הוא עשיר" (עמ' רלד). בדברים אלה, שמביא המספר משמו של הירשל, מהרהר הגיבור בשהותו בבית לנגוס הרופא, המנסה להעלות אורכה למדוי נפשו של הפאזיניט. בעל המחשבות, שרעתו נטרפה עליו, ומושא ההרהורים, שאשתי טרפדה-נפשה בכפה, מהווים שניהם כמין עדות חיה לסתירתה של התפישה ה"חברתית" הרואה לעין ואינה רואה ללבב. אמות-המידה של החברה, שמתוכה צומחים גיבור הרומאן ורופאו, אינן תופסות. אין למדוד ולשקול אושרו של אדם על-פי קנייניו ואין אושר ועושר מושגים זהים. זאת ועוד: ספק אם האושר עצמו הוא יעוד אנושי ואם אין המכאוב למעלה ממנו. תמיהות אלה, שהן ספק של הירשל ספק של "המספר" מגלות טפח מענייניו של הרומאן, הבא להגיה אור אירוני על אותה חברה בורגנית המחזיקה בעיקר גדול, שהכסף יענה את הכל. באמצעות המוטיבים הנובליסטיים של הרומאן אנו רואים את אשיות החברה; באמצעות המוטיבים הרומאניסטיים - את סתירותיה וניגודיה.

7

משיפעת המוטיבים ה"חברתיים" מבקשים אנו לדון באחד שנראה לנו החשוב מכולם. אני נזקק כאן למושג מוטיב לא במובן שהפולקלוריסטים משתמשים בו, דהיינו יחידת-עלילה מסוימת החוזרת במסורת הספרותית, אלא במובן של יחידה ברומאן, המופיעה אם כציור חוזר או מצב חוזר

ואם כאביו, יחידה שבאמצעותה יוצר המספר קשרי-משמעות שמעבר לרצף העלילה. המוטיב, במובן הזה, חשיבותו רבה, לפי שאינו גילוי חברתי ייצוגי בלבד אלא מופנם בהקשרים שונים ומתגלה כך כמוטיב-פרייה הקושר בין הממד חברתי לבין הממד הנפשי, עד להיותם כמין הפנמה נפשית של מצב חברתי או השלך עניין נפשי על המצב החברתי. הרי מוטיב "האכילה" – התופס מקום מרכזי ברומאן "סיפור פשוט", כשם שמצוי הוא בהקשרים דומים ובמשמעות קרובה בסיפורים אחרים מוקדמים ומאוחרים של ש.י. עגנון. מוטיב זה מתייחס בעיקר לדמותה של צירל, אמו של הירשל, שהיא מפתחנה מסוימת המתנגדת (בחזית אנטיאגוני-סט) העיקרית למימוש-העצמי של הגיבור. עיקר האוהתה היא האכילה, ובעטיה היא מקבלת כסבר פני-יפות את בלומה קרובתו העניה של בעלה ומעסיקה אותה כמשרתת בביתה (עמ' נג-נח). נאמר עליה על צירל: "צירל באה לכלל שנים שכל עיקרה של אשה אינו אלא מאכל ומשנה" (עמ' עד). לאחר-מכן מונה המספר שורת מאכלים האהובים עליה ומסכם: "מיום שכאה בלומה חזר העולם לחפקירו, כאילו כל עתות השנה תקוקות למעלה מן הכירה וכי" (עמ' עה). צירל תופסת מקום רב בכל סעודות המשפחה, שהן תחנות מרכזיות בהתפתחות היצירה.

קטעי ה"סעודה" הם מצבים אנושיים ממשיים, שבאמצעותם מן המחבר נפשות שלו ליד שולחן אחד ורוקם את רקמת יחסיהן. חיי המשפחה הבורגנית מוצאים תיקונם ליד השולחן וה"סעודה" נעשית כמין סמל שלהם. צירל תופסת מקום מרכזי בסעודות אלה, והזהות בינה וענייניה לבין המשפחה הבורגנית כמוסד משתמעת מן הטקסט.

ראולי כאן המקום להעיר שההארה ה"סמלית" של ה"סעודה" אופיינית ביצירתו של עגנון לא ל"סיפור פשוט" בלבד. באמצעותו של צירל הסעודה מרבה עגנון לתאר את פיתוי-היצר המטיס דעתו של אדם מיעודו.<sup>11</sup> ה"סעודה" משמשת כמין השלך כיסופי האדם לפסטר עצמו מאחוריות. להתפרק מתביעות הקיום ולשוב אל המצב הטרומי של ינקות עוברית. מצבים אלה במרומו ימצא המעיין ב"הכנסת כלה" ואגב דיגוש המשמעות הסמלית הם מצויים ב"יהיה העקוב למישור" (אלו ואלו, עמ' קב-קד), ה"אודותית והרוכל" (סמוך ונראה, עמ' 79-59), "פת שלמה" (שם, עמ' 152-153) ו"המלבוש" (עד הנה, עמ' שיג). בהשוואה זאת איני מתכוון לומר שהצירוף הזה משמש בתפקיד שווה בהקשרים השונים, אלא שדברי תורה עניים במקום אחד ועשירים במקום אחר. ואף-על-פי שהמצב היסודי ברומאן דגן הוא ריאלי כמוהו, הרי יש לפיזוש הפסיכולוגי של המצב הריאלי גם מקבילות תודיות בכלל יצירתו של עגנון. כלל גדול הוא ביצירה זו של עגנון: נמצא אצלו לעתים קרובות הרחבה סמלית של מצבים ריאליים. הרחבה זו אופיינית לכל סיפורת ריאליסטית גדולה, שהמצבים

הממשיים שלה מעוצבים באופן שמשמעותיים הם למחוזות-קיום ולמחוזות-רוח מקבילים ודומים, בממדים רחבים. כוחו האמיתי של הסמל הספרותי ברומאן הריאליסטי מקורו בזיקה הפנימית המתמדת שבין משמעותו המילולית הראשונית לבין משמעויות רחבות יותר. התפתחות הצירוף הריאלי לצירוף סמלי ברומאן ראשיתה בצירוף ריאלי, שהקשריו השונים מרחיבים את משמעותו (כגון יחס הדמויות לאותו צירוף, יחס המקנה לצירוף משמעות החלויה ביחסם יותר מאשר במצב הממשי); המשכה בכך שהצירוף נושא עמו כבר את המשמעויות שנצטברו, וסופה שהמשמעויות הנרחבות יותר (הסמליות) חוזרות ופעולות בהקשרים חדשים, בלא שהסופר מתחייב שוב בעיצוב "סמלי". הצירוף נושא עמו את משמעותו הסמלית להקשרים החדשים. ולהדגמת הרחבה "סמלית" של מצב ריאלי שעניינו "סעודה" משפחתית" נביא את הקטע הבא: "הירשל שלא אכל כמעט כלום נסתכל במסוכים שיגעים מחמת אכילה ושתייה ונהנה ונצטער. נצטער שהוא רעב ונהנה שרכסו אינה מלאה. לפני ימים נתגלגלה לידו חוברת קטנה של צמחוניים בננות אכילת בשר ודגים ויין ומיני מותרות. כשראה הירשל את המסוכים יגעים מרוב אכילה ושתייה ועדין הם ממשמשים בגופם להכניס במעיניהם יותר ויותר הרהר בלבו, שמא אחי אמי שנתפרנס מן העשבים ניזר היה מן הבשר, אלא שבני דורו לא ירדו לסוף דעתו וקראוהו משוגע, ושמו אמת מה שכתוב באותה חוברת, שכל הצרות באות בשביל זוללות יתרה, שאין אדם מסתפק במועט והומה ומהמה אחרי דברים הרבה. אלמלא לא רפה אמה שלי אחרי הממון לא הייתי אני צריך לישב לפני פגרי עופות ודגים. הגביה הירשל ראשו לראות מה נשתייר מאותם הדברים המתועבים שריחם מגרה את יצרו וראה את מינה" (עמ' קכח).

כדרכו עובר כאן עגנון מן המונולוג הפנימי הנמסר בגוף שלישי אל המונולוג הפנימי הישיר בגוף ראשון ומהם לתיאור היחס בין פעלו החיצוני של הגיבור לעולמו הפנימי ("הגביה הירשל"). המיפנה כריאלוג הוא בקטע זה בעל חשיבות יתירה. השינוי חל משעובר הירשל להרהר באמו, והקרי-בה האישי של המהרהר אל מושא ההרהר מתבטאת במיפנה הטכני מצודה לצורה. מיפנה זה מדיגיש בעקפיין את היחס הפנימי העמוק שבין מצב הסעודה לדמות האם והתמוזותם לכדי מוטיב אחד. התודעה המעוצבת עשירה למדי. היא מתייחסת אל תכני-תודעה שונים, שנמסרו לנו בהקשרים קודמים בין כמצבי-מציאות ובין תכני תודעה. מה שמעצב את המשמעות הסמלית של מוטיב הסעודה הם יחסי ההקבלה והניגוד שיוצר המספר בין תכני התודעה השונים. אחי האם שהתייר אסורי החברה ואשר כפינה תבויה שבנפשו (כפי שיתברר לנו להלן) מצטייר הירשל כירשו, מזוהה עם ההתמרות מן הזלילה. האם ותאוות-ממון שלה מזוהים עם הזלילה. הקשר למעגל החיים הבורגניים, על תאוות הכצע והזלילה שלו,

מתבטא בעולמו של הירשל בויקתו העמוקה אל "אמא שלי" (ועיין, למשל, עמ' ק). ההתנגדות לחיים אלה הופכת את ה"אח" האמורה (כמוכן של outsider) מ"משוגע העיירה" שהרס את אמות-המיידה של חברתו, לדמות אידיאלית. הפעולה המסיימת את הקטע מעבירה אותו מ"פגרי עופות ודגים" אל דמותה של מינה ויצירת כמין קשר אליפטי בין הרהוריו של הגיבור לבין הפעולה. הקשר הנסתר בין החליות מלמדנו, שכניעת האיש לתאוות הממון והזלילה של אמו היא-היא אשר כפתה עליו את מינה. מינה קשורה איפוא למעגל הזלילה, האם והממון, כשם האחי האם הוא ניגוד של מעגל זה.

מצב הסעודה הריאלי קיבל איפוא חוכן סמלי על-ידי קשרי מוטיבים ומצבים שנוצרו בתודעתו של הגיבור; חוכן זה חוזר בכמה הקשרים, נוספים כגון זה: "הרי דוקא בשעה שאני רעב אני חושב על תיקון המדות, אלא כל זמן שאני תלוי באבא ואמא אין לי תקווה לתקן כלום" (עמ' קכט). משמעות תלותו של הכן באמו, וכן הזיקה שבין תלות זו לבין הניגוד שובע ורעב, או הניגוד מעוות שאינו ניתן לתקן ותיקון המידות, הללו מתגלות במלואן - בסיפא של הקטע: "הירשל שמשך ידיו תחילה מן הסעודה נטל חתיכה גדולה ואכל להנאתו. מתחה צידל שפחיה כלפי בנה ואמרה, מודה אתה שפשידיה טעימה היא. פניו של הירשל האדימו. הרי שנתגאה שלא נהנה מאותה סעודה לבסוף נאחו כרעבתן, אלא שלא זה הוא העיקר, העיקר הוא שדיבור כיוצא בזה אמר הוא במקום אחר ביום שבאה כלומה לביתם פעם ראשונה והביאה עמה עוגות נאות ואמר הוא לאמו מודה את אמא שעוגותיה נאות" (שם).

בקטע זה נוצרת בתודעתו של הירשל מערכת הזויות מעניינת ביותר: ראשונה - זהות ההשתתפות בסעודה והתלות באם, כאילו יש באכילתו משום בגידה ביעוד נסתר ומסירת עצמאותו לידי אמו; והשנייה - זהות "הסעודה" עם המעגל הארוטי. זהות זו נוצרת על-ידי ההקבלה הניגודית שבין הסעודה כהווה לבין זו בעבר. השבח לסעודה כהווה (סעודה של מינה ובני משפחתה) הוא משמך של האם, הדברים בשבח הסעודה בעבר (משל בלומה) היו משמו שלו. במובלע משתמע שהירשל קיבל מה ששיב-חה אמו במאכלים כמו בבחירה הארוטית, בוותרו על טעמו שלו.<sup>12</sup> הסעודה השנייה היא ערות לאובדן עצמאותו של הכן, שנעשה חלק של "הסעודה המשפחתית", סמוך על שולחנה של הוויה שאינה מותירה לו מקום משלו. ההזדהות עם הוויה המשפחתית מחזירה את האדם למצב של ינקות: "כבר שכח הירשל תורתם של צמחוניים כגנות אכלת בשר ודגים ומיני מותרות. מיום שנשא אשה נפתחו מעיו לקלוט הרבה" (עמ' קסא-קסב) והיא מוגדרת על-ידי הדמויות המשתתפות ב"סעודה" כ"אן עדן תחתון" (עמ' קסג). "אן עדן תחתון" זה הוא מפלט מן הסירוף הרוחף

אותו. נראה, כאילו המשפחה והממון, שניהם-כאחד כפי שהם מתגלים בסמל "הסעודה", הן הוודאיות הבטוחות היחידות בעולם מעורער. מי שחורג ממסגרת ברכה זאת הוא יוצא-דופן ונכנס לתחום המפוקפק של האֵימה, ששכרה האחד הוא ה"מכאוב".

ה  
ניגוד זה שבין המסגרת הכורגנית לבין מה שמתרחש מחוץ לדפנותיה מצטייר כראוי באחת התמונות המרכזיות של הרומאן. המדיום לעניין זה היא תודעתו של ברוך מאיר אביו של הירשל ובעלה של צירל: "הדלת סגורה חציה, כנגדה הקופה פתוחה. ברוך מאיר מצירל מצרפים מעותיהם, את של נחושת לחוד ואת של כסף לחוד ושתי המדינה לחוד. את המטב-עות עושים גללים גללים ואת השטרות אגודות אגודות. אין לך נאה מישיבת לילה בחנות בשעה שמעותך מונחות לפניך. אתה מצרף דינר לדינר וזוקפם בצדי השולחן ורואה ומרגיש שהגעית למקום שביקשת. באותה שעה יוצאים זוגות זוגות ועוביכם על פתח חנותך ומרפשים עצמם זה לפני זה. אם בעל אוניס אתה שומע לבם מפסיעותיהם. אוי, כמה לילות הם מתיגעים וכמה לילות עתידים הם להתיע ולילך ואיני יודע אם טובה מוכנה להם" (עמ' צא).

המעבר מנקודת-הראות של "דמות המספר" לזו של ברוך מאיר חסר פועל חשיבה, מה שממששש את התחומים בין שתי נקודות-הראות ומגביר את העוקץ האירוני של זויות-הראיה השנייה. לשון הדיבור היא של אני המדבר אל עצמו כאל נוכח, כשבמשפט האחרון (שאינו מסיים את הקטע) החזרה לשון אני מציימת את משמעות הדברים. היחידה כולה עומדת מלכתחילה בסימן האירוניזציה המובלעת של ה"מספר", אשר לשון סגיר נהור שלו בתיאור המפורט הפותח ובחזרה המפורטת של דרכי צבירת הממון קורצת עין ברמיזה על טיבה (נחשת, כסף, שטר-מדינה, גללים, אגודות). ההדרור הזיאולוגי הוא של ברוך מאיר, שדמותו נתפרשה לנו כפי שנתגבשה בתודעתנו עד כאן. ברוך מאיר הורכב, נסחבר לנו, הוא אבטיפוס של אדם שהשלים עם קיומו ויתר בשלב מסוים של חייו על אהבתו למירל, אמה של כלומה נאכט, על-מנת להסתפח לבית קלינגר העשיר ולרשת את בתו וביתו. הוא זכה בבטחון שהכסף פִּקְנָה לאדם והתגבר על חזויות האהבה ה"מרפישת" את בעליה" ומעבירה אותו על דעתו. חוכן החזיעה על ניגודיו השונים - "מעות, חנות, מקום שבקשת" לעומת "זוגות, לב ולילות" - עומד בויקה אנאלוגית לדמות המהירה,

שהערך ראשונות על אחרונות. תוכן התודעה מגלה את שיקל דעתו של האיש בבירתו: העולם שבחר הוא בטוח וודאי, זה שרצה הוא מאיים ובלתי-ודאי ("כמה לילות הם עתידים? ואיני יודע..."); הממון, האשד-האם וה'סעודה' מעניקים לרלאדם בטחון; בניגוד לאלה שאינם זוכים לזה כגון "המאהבים" למיניהם (בראש-ראשונה מוטישי שיינברד) העומדים על-בלימה. אמת-מידה זו אופיינית למשפחת הורביץ, והישל נחבע להיכ-נע לה.

כניעה פירושה הזדהות עם עולם ערכים זה, שאינו רק של משפחת הורביץ בלבד, אלא של העיירה כולה. מוטיב הסעודה כמוטיב "נובליסטי" עיקרי מתעצם על-ידי יחסן של תודעות שונות אליו וכן על-ידי יחסה של העיירה שהמספר העניק לה עמדה משלה; "שבש לא לעזה על אותו שידוך. אדרבא שמחה היתה בשמחת בית הורביץ. ברוך מאיר וצירל יפים לשבש כפלפלין לדגים. כל המתלוצץ עליהם עושיין לו נחת רוח וצוחקין. לא שרוצים לעשות צחוק בהם, אלא כדי לעשות נחת רוח לליצן. מי שאוקיו עמו גם אנשי עירו אינם כנגדו וכי" (עמ' קלב). וכן: "כשם ששבש מרצה מבית הורביץ כך היא מרצה מבית צימליך" (עמ' קלה). המחבר יצר כאן ל"חברה" זוית-ראייה משלה. זו מחייבת את היוזג שבין הממון לממון. שבש משתתפת גם היא ב'סעודה הגדולה', והעולם כולו נתפש על-ידיה כאם גדולה המעניקה מטיבה לבניה המצליחים. החברה בראה לעצמה את אלוהיה כדמותה וכלמה, והצלחה הכלכלית של האדם ("אלוקים עמו") היא קנה-מידה ליחסו של "אלוקים" אליו. המחבר אינו מודעה עם אמות-מידותיה של שבש. וההצגה של עמדה אחרת כאפשרות בדימוי הקומי (כפלפלין לדגים) ובהצגה של עמדה אחרת כאפשרות הנשללת, כשמכלל לאו אמה למד על הן (כל המתלוצץ).

המחבר מציג איפוא את הזדהותה של החברה עם המסוים של בניה "המצלחים". באמצעות הסמל המרכזי של "הסעודה" - מצביע עגנון על חוסר בגרותה של המציאות המוצבת. ברוך מאיר מייצג מציאות חברתית שאינה מגיעה לעולם לכלל עצמאות ובגרות, לפי שהיא חרשת מן הפג" שה עם הבליתי-ירוע והבליתי-מודע, שרק בהתמודדות עמהם עשוי אדם להגיע לכלל בגרותו ושלימותו. מידת-בגרות תובעת ניתוק מטבורה של האם-החברה. כשם שצירל משמשת בחימוי נציגת האם-החברה, כך משמש ברוך מאיר נציגם של אלה שקיבלו עליהם אמות-מידותיה כדי לזכות בבטחונותיה. לכדי עמידה עצמית מגיעה בלומה נאכט היתומה בלבד. הוא הדין בעקביא ובתוצה מזל, שנישואיהם מרמים על פתרון מבוגר לדחף הארטי ככוח יסודי הדוחף את האדם ליבוש עצמיותו. עקביא ותוצה, בניגוד לבלומה ולהישל, תיקנו בחייהם מה שעיוותו אבותיהם בחייהם שלהם. אם לא יתמות ממש, הכוח ליחמות נפשית מן

העם והחברה הוא תנאי לעצמיותו של אדם. ניסיונו עד כאן לפרש את המשמעות הנפשית שיש למוטיבים החברתיים-הנובליסטיים (הסעודה, אידילית המעות וכר). יכולתו של האמן מתגלית בעיצוב הקשר הפנימי שבין המצבים החברתיים למצבי-הנפש. אמות-מידת-היה של משפחת הורביץ ושבש הן בורגניות טיפוסיות; אך זיקתן אל ציורי הסעודה מעידה כי אלה הן קני-מידה של מבוגרים, שלא הגיעו לכלל בגרות. הם כופים עצמם וערכיהם על ילדיהם. בין כה וכה נוקט המחבר עמדה משלו ומאיר בכוח האירוניה את ההנמקה הנפשית של הנפשות הפועלות בציורים השאובים מחיקוי של מצבים חברתיים.

"סיפור פשוט" הוא איפוא, לכאורה, מאותם רומאנים חברתיים שספרות אירופה נתכרבה בהם, שעניינם גילוי תורפתה של החברה הבורגנית. אך כבר בשלב זה של עיונו יכולים אנו לציין שאין זה "נובל" כפשוטו והוא רחוק בהגותו מסיפורת המאה ה-19 כרחוק תומאס מאן מבלואק. אמות-מידותיו של המחבר המצרף את שבש ובניה באש האירוניה אינן חברתיות. הוא אינו מצביע על מגבלותיו של סדר חברתי אחד כדי לרמוז על עדיפותו של סדר חברתי אחר. הפוך-הוא: מתאזר הפעילויות החברתיות שמחוץ לזיקת "הישולחן המשפחתי" נעשה איזמל האירוניה מושחו עוד יותר עד שהוא מקבל צורת סאטירה. המסיבה בבית גילדנהורן (עמ' קג ואילך), שהשות במועדון הציני (עמ' סז, קט) והאסיפות הסוציאליסטיות של קנאביהוט (עמ' עד) ריקות בעיניו במידה שווה. אם "הסעודה" היא הגילוי הכן ביותר של המצב הקיים - המסיבות והמתכנסים למיניהם אינם אלא כמין מפלט מן הקונפליקט שבין קבלת דינה של החברה לבין ההתקוממות נגדה. הביקורת כבר עמדה על כך, שהשקפת עולמה של "דמות המספר" ברומאן חברתי זה אינה חברתית אלא אנטי-חברתית. אין אדם עשוי לממש עצמו כמורד "חברתי" נגד חברתו אלא בדרך-לא דרך של יסורים שהצלחתה כרוכה בכשלונה. ברומאן מתממשת ההכרה של היישל שאין ה"מצב האנר-שי" מתמצה ביחסי-המעמדות, כי שורשיו ב"מכאוב".

1  
מוטיב "הסעודה" זומן לשם הצגת העמדה כי עולם ה"אם" וה"בית" הוא הוראות האחת של הקיום האנושי, שמעבר לו משתעעים תהומות טירוף-הדעת. העולם-שכנגד גובש במוטיבים רומנטיים שידונו לחלן. ובין הקטבים - שני מעגלי-מוטיבים המגשרים בין העולמות. כוונתי לשתי דמויות, שבאמצעותן ביקש המספר לתאר את אי-הזדהות, שבתוככי הווד-אור (המדומה).

תחילה ניתן דעתנו להופעה אמנותית האופיינית לרומאנים של עגנון בפרט ולרומאן בכלל: כ"חזיונור המוטיביים" ממלאות־הדמות תפקיד כפול: היא משמשת נפש מנפשות העלילה מכאן, וגורם מוטיבי מכאן. המלים המתחייכות לדמות צריכות ליצור אצל הקורא ציור של "גיבור", כשכל חייו מרחיב ומעמיק את הדיקון ואת תרומתה של הדמות להתקדמות ה"עלילה" בזמן. עם־זאת מהווה הדמות ברומאן, בדומה למצבים ולעצ-מים, תופעה־חוזרת הטעונה משמעות. תחילה "מתמלאות" הדמות משמעות על־ידי הפירוש שהיא מקבלת במצבים שונים, לבסוף היא נושאת את המשמעות וממלאה בה את המצבים. וענין זה מגיע לשיאו ולמיצויו בטכניקת ה"זימונים". מעמדה הריאלי של "הדמות המודמנת" נופל מפעם־דה המוטיבי והפסיכולוגי. ככל שצירותיו של עגנון מאוזנות יותר, ממלאות הדמויות תפקיד כפול ומשמעות הן כגורמים ריאליים והן כגור־מים פסיכולוגיים ומוטיביים בתבנית.<sup>13</sup>

בדמויות הראשיות מתגבשת המשמעות העיקרית - כשלצדה ועימה מתפתחת אף משמעות־ליווי מקבילה וניגודית. באמצעות יחסי הדמויות, נכיסתן, יציאתן ותזמוורתן, מבקש איפוא המחבר לייצג לא רצף פעולות של דמויות בדינמיות בלבד, אלא גם מערכת "מוטיבית", שיחס הגומלין בין מרכיביה יוצר את תכולתו השלימה של הרומאן. בעיצוב הקשרים שבין הדמויות כנושאי־משמעות מרחיב המחבר את יריעת־תכולתו של הרומאן ובאמצעותה נעשית המעשייה השיגרתית (על בלומה היתומה וכו'), המשמשת כשלדתו של "סיפור פשוט", רומאן חברתי־פסיכולוגי רב־אנפין.

עגנון מרבה להזדקק לגורמי־חזיונור עקיפים להרחבת תכולתו של הור־מאן, כאשר הוא סולד מדרכי־פירוש ישירות (מסאיות), שספורים עבריים רבים הגדישו סאָתן. דוקא דמויות־המשנה משמשות לגיוונה, עידונה ועיצובה הרב־משמעותי של התכולה, משום שהיחס האנאלוגי שביניהן ובין הדמויות הראשיות מגוון ומרחיב את הנושא העיקרי, שהאחרונות טוענות על כתפיהן. ושוב, גם ענין זה מגיע למיצויו ושיאו בתבניות האנאלוגיות שגדונו בפרק שהוקדש לנושא זה.

משפע דמויות־המשנה ברומאן הן,<sup>14</sup> בחרנו בשתיים, שתפקידן לייצג את חולשותיו הפנימיות של הקיום הבורגני. גדליה צימליך אשר שמו סימן לו (כמעט, מעט־למרד) הוא בעל תפקיד מסוים בעלילת הרומאן, כאביה של מינה וחתנו של הירשל. התקבולת בין מעגל המשמעויות המתרמו מדמות זאת לבין מעגל־המשמעויות העיקרי היא מאלפת, הן להבנת הרומאן והן לשאלת תיפקודה של הדמות המשינת בסיפור.

משפחת קלינגר, שברון מאיר הורביץ הסתפח אליה, הגיעה אל המנוחה ואל הנחלה כדור הקודם; כנגד זה משפחת צימליך היא מן העשירים וה־

מקורב - כשגדליה, האב, נושא בעול הפרנסה. החוויות העיקריות של הדמות, שהגיעה כביכול אל מחוץ חפצה של השאיפה הבורגנית, הן הפחד מפני יום־המתח ואימת האבדון המוחלט של בטחונותיה: "גדליה לא היה שמח בחלקו, לא מפני שביקש יותר אלא מפני שהיה מתירא שמא יטלו ממנו מה שיש לו ויחזור להיות עני" (עמ' קלה).<sup>15</sup> ובמקום אחר: "הרבה מחשבות בלבו של גדליה ואין לו פה להרצותן. יותר משיש לו קורת רוח מכיני הוא מיצר ודואג. עדין שוהה בעל החוב לגבות את חובו, מחוץ או לאחר מחר יבוא ויגבה כפלים" (עמ' קסה). המספר נזקק איפוא לנושא א־הווראות בעיצובה של הדמות. מה שגראה בעיני צירל וברוך מאיר כוודאות הגדולה ביותר - הרכוש, המאכל והמשקה (גדליה צימליך הוא ספק של דברי מאכל), הם בעיניו דברים המוטלים בספק. נראה כאילו חרב חדה מונחת על צוארו וחיייו תלויים על־בלימה. יראָתו הדתית אינה אלא ביטוי לאימת החיים. זו מתממשת, כביכול, במשבר היחסים שבין מינה בתו להירשל, שיש בכך רמז כי לא לעולם חוסן ושחששותיו של צימליך מוצדקים היו. גם מצבה הריאלי של הדמות עוצב בהתאם למשמעותה המוטיבית: גדליה צימליך אינו אלא חוכר שפרנסתו תלויה באדוניו. יחסיו עם הרשויות מבוססים על שוחד ומטעמים את תלותו המוחלטת. מ"חזויר־חיו" של הגיבור וממעמדו הריאלי משתמע שערכי ה"סעודה" והקניין עומדים גם הם על בלימה ומעיינות השפע עשויים להסתם. המציאות התברתית תלויה בגורמים אימפוטנטאליים מסוכנים לא פחות מן הגורמים האיראצינאליים, המאיימים על אותם "זוגות המרפשים עצמם זה לפני זה".

דמות אחרת בעלת תפקיד מוטיבי בחזיונור אינה פעילה במהלך העלילה אלא קיימת בתודעתם של גיבורים שונים בחלק של הסיפור הטורמי (שקדם למשך הסיפור). דוקא בדמות מעין־זאת, שאין לה חלק ממישי בעלילה, עדיף התפקיד המוטיבי בחזיונור על כל תפקיד אחר. כוונתי לדודו של הירשל, אחיה של צירל, שנטרפה דעתו. דמות זאת היא הגשמה רב־משמעית של מאמר חז"ל: "הנושא אשר צריך שיבדוק באחיה". דמות מוטיבית זו מביאה לתודעת הקורא: בלב־לבו של מעגל הקיום הבורגני קיימת סתירתו. השפיות המאוזנת אינה אלא מסווה, והסירוף האיראצינאל־י דבק באדם כספוח: הדמות מתגלגלת מתודעה לתודעה: צירל מרמות על חשש יציאה מכלל־ישראל (עמ' 10) וניכר שהיא חוששת שמא ילך הבן אחרי האח; הירשל נוהה בלבו אחר דוד זה שהשיג בחייו מה שלגבי הירשל הוא אך משאת־נפש: חרג ממסגרת התברה וסל לעצמו דרך משלו (עמ' קעג). בהמשך מתגלגלת נפשו של האח בנפש הירשל (עמ' רב), עד שלנגדם נוטל מהירשל את "נפשו". הסירוף כביטוי של הנפש המודחקת מתגלגל מדור לדור ואינו מניח לאדם. מתוך זיקתו התמאטית של מוטיב־

מְשֵׁנִי זֶה אֵל הַנוֹשָׂא הַעִיקְרִי מִסְתַּבֵּר, אִם כֵּן, שְׂאִין הַקִּיּוֹם הַבוֹרֵגִי וְדָאֵי מַעֲקֵרוֹ. מִדְּמֹתוֹ שֶׁל צִימְלִיךְ מִסְתַּבֵּר לֵנֵן, שְׂחִי אִדְם־תְּלוּיִם בְּכוֹחוֹת חִבְרָתִיִּים אִימְפֻרְסֹנְאֵלִיִּים; מִדְּמֹתוֹ שֶׁל הָאֵחַ מִסְתַּבֵּר, שֶׁכֶּלֶב־לֵבָה שֶׁל הַחִבְרָה חֲבוּיִים מִלְכַּחְזִילָה כּוֹחוֹת אִימְפֻרְסֹנְאֵלִיִּים, שֶׁהֵם מִבְּחִינָה מְסֻיָּמָה תּוֹצֵאָה הַכְּרָחִית שֶׁל הַנְּחֻחֹתִיהַּ הַמוֹסְרִית (הַהַחֲקָה). אֵלֶּה פּוֹרְצִים מְדִי פַעַם אֶת מִסְגְּרוֹתֶיהָ וְקוֹרְעִים מַעֲלִיָּה אֶת מְסוּיָהָ.<sup>16</sup> מוֹטִיב הַ"שִּׁירוֹן" הוּא כֹּכֵר בְּחֻחֹם הַמוֹטִיבִים הַרוֹמָאנִיִּים – אֶף שֶׁבְּמִיּוֹשֵׁנוֹ הוּא מְתִיחֵם עֲדִיין לַמִּסֵּי־בוֹת הַ"עוֹכְלִיסְטִיּוֹת". תַּפְקִידֵן הַמוֹטִיבִי שֶׁל שְׂחִי דְמוּיֹת־הַמִּשְׁנָה (וּוּ הַמְמוּמָשֶׁת בַּפְעוּלָה זֶה הַקִּיָּמָה בְּתוֹדְעָה בְּלִכְרֵד) הוּא תַּפְקִיד אִירוֹנִי. בְּאִמְצֵי־עוֹתָן מֵאִיר הַמְחַבֵּר אֶת הַנוֹשָׂא הַמְרֻכָזִי בְּאִוֵּר אִירוֹנִי. בְּתִזְמוּר הַמוֹטִיבִים נִיכְרָת יָדוֹ הַמְדִרְיָכָה שֶׁל הַמְחַבֵּר, שְׂאִינוֹ מְתִיחֵם בְּמִישְׂרֵין אֶל הַנוֹשָׂא הַמְעוֹר־צֵב לַפְרֵשו פִּירוֹשׁ מִסָּאֵי, אֲלֵא יוֹצֵר רִקְמַת יַחֲסִים הַמְבַלְעִיָּה מִשְׁמַעֲוִיּוֹת רַבּוֹת; תִּזְמוּר הַמוֹטִיבִים בְּרוֹמָאן מִשְׁמַשׁ בְּתַפְקִיד דּוֹמָה לֹזֶה שֶׁמַּמְלֵאֵת בְּשִׂירָה מִסְכַּת הַיַּחֲסִים הַרְבֵּי־מִשְׁמַעֲוִיּוֹת שֶׁל הַהִשְׂאָלוֹת וְהִדְמִיּוּיִם, מִסְכַּת הַמַּעֲלָה אִירוֹנִיּוֹת, רְבִי־מִשְׁמַעֲוִיּוֹת וּפְרֻדְקֻסִּים. כֶּשֶׁם שֶׁכּוֹחוֹ שֶׁל מְשׁוֹרֵר נִיכֵר כַּעֲצוּב רְבִי־מִשְׁמַעֲוִיּוֹת שֶׁל הַיַּחֲסִים בֵּין גּוֹרְמֵי הַלְשׁוֹן הַפִּיזִיתִית, כִּךְ נִיכֵר כּוֹחוֹ שֶׁל הַמְחַבֵּר כַּעֲצוּב רְבִי־מִשְׁמַעֲוִיּוֹת שֶׁל יַחֲסֵי הַמוֹטִיבִים בְּתִזְקָבוֹלוֹת וּבִאֲנָא־לוֹגִיּוֹת שֶׁמוֹנִים שׁוֹנִים. נִרְאֵה לִי שֶׁעֲגוּנָן הַגִּיעָה לַהִישְׁגִים חֲשׂוֹכִים בִּיּוֹתֵר בְּאִסְפֵּקֵט זֶה שֶׁל יַצִּירוֹתוֹ הָאֲמֹנֹתִית.

1

נִגְנוּ דַעְתָּנו לְתוֹרֹמָתָם שֶׁל מוֹטִיבִים שׁוֹנִים וּמְקוֹמָם בְּתִזְמוּר הַכּוֹלֵל, הַבֵּא לְהַפִּיק מִשְׁמַעֲוֹתָהּ שֶׁל הַיַּצִּירָה. הַדְּגִישְׁנוּ שְׁמַעֲשֵׂה הַתִּזְמוּר הִיא מִלְאֲכָתוֹ שֶׁל הַמְחַבֵּר, שְׂאִינוֹ נִגְלָה בְּמִישְׂרֵין לְקוֹרָא. לַפְנֵי שְׂנִיגֵשׁ לְכִדִּיקַת תְּרוֹמָתָם שֶׁל הַמוֹטִיבִים הַרוֹמָאנִיִּים וְתִיאֹר מְקוֹמָם בְּתִזְמוּר, נִתְעַכֵּב קֶצֶת עַל מַה שְׂתוֹר־מַת לְתַכּוּלָה "דְּמוֹת הַמִּסְפֵּר" הַגְּלוּיָה. אֲנִי מִבְּחִינִים בֵּין הַמְחַבֵּר, שְׂאִינוֹ מְתִיחֵם בְּמִישְׂרֵין לְקוֹרָא, אִינוֹ חוֹשֵׁף עֲצָמוֹ בְּפִנֵּי וְאִין לְהַצְבִּיעַ עַל חֲבוּחֹתָיו שֶׁל – לְבִין "דְּמוֹת מִסְפֵּר" גְּלוּיָה, הַמְתִּיחֵסֶת אֶל גִּבּוֹרֶיהָ וְאֵל קוֹרְאֶיהָ, חוֹכְשֶׁת מִסִּכָּה מְשֻׁלָּה וְמַהוּדָה אֶף הִיא גּוֹרֵם מְגוֹרְמֵי הַתִּזְמוּר, שֶׁהַמְחַבֵּר נִזְקֵק לוֹ כַּעֲצוּב מַעֲרַכַת הַמִּשְׁמַעֲוִיּוֹת.<sup>17</sup> אִינוֹ מְתַבְּחֵן כֵּאֵן לְהַגְדֵּרָה חִיצוֹנִית. אִין רַבּוֹתָא בְּהַגְדֵּרָה, שׁוּוּיָה "דְּמוֹת מִסְפֵּר" בַּעֲלַת מִסְכּוֹת כִּל־יִדְעֵת וְאִינָה דְּמוֹת שֶׁל מִסְפֵּר־גִּיבּוֹר אוֹ "מִסְפֵּר־עֵד". אֶף אִין כֵּאֵן כּוֹנֵה לְחֻזֵר עַל הַגִּירָסָה הַמוֹצֵדֶקֶת שֶׁלְמַעֲצָמָה, כִּי "דְּמוֹת הַמִּסְפֵּר" שֶׁל עֲגוּנָן מְתִיחֵסֶת בְּאִירוֹנִיָּה אֶל גִּבּוֹרָה הַלְמִים וְיַצִּירַת נִיגוּד אִירוֹנִי מְתַמִּיד בֵּין הַעֲרוּחֵיהָ לְבִין עוֹלָמוֹ שֶׁל הַגִּיבּוֹר.<sup>18</sup> כּוֹנֵנִי כֵּאֵן לְכַמּוֹ

קוּיּוֹם שֶׁהֵם אֹפִיִּינִיִּים לְ"דְמוֹת הַמִּסְפֵּר" בְּרוֹמָאן "סִיפּוֹר פְּשׁוּט" וְלַמִּשְׁמַעֲוֵר־תַּם שֶׁל אֵלֶּה. בִּיצוּנֵי לַעֲמוּד עַל כַּמָּה שִׁגְרוֹת־לְשׁוֹן הַמֵּאֲפִיּוֹת אֶת "דְּמוֹת הַמִּסְפֵּר" וְשֶׁבְּאֲמַצְעוֹתָהּ הִיא מְפֻרֶשֶׁת אֶת גִּיבּוֹרֵי הַסִּיפּוֹר וְאֶת עֵלִילָתוֹ. שִׁגְרוֹת־לְשׁוֹן אֵלֶּה הֵן בַּעֲלֹת תַּפְקִיד מוֹטִיבִי. הֵן חוֹזְרוֹת בְּהַקְשָׁרִים שׁוֹנִים, וְשִׁינּוּיֵי מִשְׁמַעֲוֹתָן הַקְשָׁר חוֹשְׁפִים שֶׁלְבִים שׁוֹנִים בְּהַתְּפַחְחוֹת הַרוֹמָאן. כּוֹנֵנִי לַצִּירוֹפִים "אַלְקִים בְּשָׁמַיִם"<sup>19</sup> וְ"אַלְף־שֵׁנִים, דְּבָרִים, מִיתוֹם, פַּעֲמִים" הַחֻזְרוּם לְכָל אֹרֶךְ הַרוֹמָאן. שִׁיגְרָה שִׁיגְרָה וּפְרָשָׁה.

לְמִלּוֹא אֹרֶךְ הַרוֹמָאן וּמְתוֹכָתָה בְּאֲמַצְעוֹתָהּ בֵּין הַעֵלִילָה וְגִיבּוֹרֶיהָ לְבִין דְּמוֹת שִׁיגְרָת הַלְשׁוֹן הָרִאשׁוֹנָה תִּדְרִיָּה לְמִדָּה.<sup>20</sup> וְ"דְמוֹת הַמִּסְפֵּר" חוֹזְרוֹת עֲלֶיהָ "אַלְקִים נְסֻחֶרֶת".<sup>21</sup> תִּדְרִיּוֹתָהּ שֶׁל שִׁיגְרַת־הַלְשׁוֹן מַעֲדִיָּה שִׁישׁ כֵּאֵן לֹא שׂוֹף־לְשׁוֹן אֲלֵא כּוֹנֵנֶת־הַמְכוּוֹן, וְשִׁישׁ לֶה תַּפְקִיד בִּיחֻסָּה שֶׁל "דְּמוֹת הַמִּסְפֵּר" אֶל הַעוֹלָם הַמַּעֲצוּב. תַּפְקִידָה בְּרִיךְ־כֹּלֵל אִירוֹנִי, וְהַמִּסְפֵּר מַשְׁעִים אֶת רִיקְנוֹתָהּ שֶׁל הַנוֹסַחָה. זֶהוּ שִׁימוּשׁ בִּי־אֲמָרֵי אֲנָשִׁי" בַּעַל מִשְׁמַעֲוֹת דְּחִית, שֶׁבְּהַקְשָׁר שֶׁל לְשׁוֹן הַדִּיבּוֹר אֵיכֵד כֹּל תַּפְקִיד פִּיזִי וְרַק כּוֹת־הַצִּירוֹף שֶׁל הַמִּסְפֵּר הַשִּׁיר לוֹ חִיּוֹת וְתַפְקִיד.<sup>22</sup> הַנוֹסַחָה מְתַמְלֵאֵת בְּצִירוֹת־מַצְרוֹת שׁוֹנוֹת חוֹכֵן חֲדָשׁ; יֵשׁ וְעִינֵיהָ הַטְּחָה כְּלִפִּי־מַעֲלָה כֶּשֶׁ"דְמוֹת הַמִּסְפֵּר" מְסַנֵּג־רַת עַל הָאִדָּם וּמְקַטְרָגַת עַל הַגּוֹרֵל וְיֵשׁ שְׁעִינֵיהָ שׁוֹנָה.

הַסִּיפּוֹר פּוֹתַח בְּשִׁיגְרַת־הַדִּיבּוֹר: "מִיֶּדֶל הָאֲלֵמָה שֶׁכֶּבֶה יָמִים רַבִּים חוֹלָה. וּרְפֹאִים וְרְפֹאוֹת אֲכַלּוּ אֶת יַעֲזֵה וְאֶת חוֹלָה לֹא רְפֹאוּ. אֲלֵקִים בְּשָׁמַיִם יַדַּע בְּהַקְשָׁר דּוֹמָה: "יָמִים הַרְבֵּה שֶׁכֶּבֶה מִיֶּדֶל עַל מִיטַתָּה חוֹלָה. וּרְפֹאִים וּפְרִי אֹת כִּילוּ אֶת שְׂאֵרֵי־מִמּוֹנָךְ וְאֶת חוֹלָה לֹא רְפֹאוּ. אֲלֵקִים בְּשָׁמַיִם רֵאֵה אֶת צַעֲרָה וְנִטְלָה מִן הָעוֹלָם" (עַמ' עב).

בְּשֵׁנֵי הַהַקְשָׁרִים זֶהוּ נִסְחַ דִּיבּוֹר שֶׁל "דְמוֹת הַמִּסְפֵּר" הַמַּעֲרִיכָה אֶת הַמִּסְפֵּר, כְּשֶׁהִיא מְפֻרֶשֶׁת אֶת מוֹתָהּ שֶׁל מִיֶּדֶל כַּחֲסֵד גְּדוֹל שְׁעַשֵׂה הַקְדוּשׁ בְּרִיךְ הוּא לְמִיֶּדֶל שׁוֹגֵלָה מִסְכְּלָה. זֶהוּ אִירוֹנִיָּה בְּרוּחַ "אֲשֵׁרֵי יַחֹם אֲנִי". נִוִּסַּחַת הַדִּיבּוֹר הַמִּיחֵסֶת לְאֵלֹהִים אֶת חֲסֵד הַגְּאוּלָּה מִן הַסֶּבֶל מְרַמֵּז, כְּמֹכֵן, שֶׁהַסֶּבֶל נּוֹבַע מְאוּתוֹ מְקוֹר עֲצָמוֹ שׁוֹיכָה אֶת מִיֶּדֶל בַּחֲסֵד הַמּוֹת. בֵּין כִּךְ הוֹאֵרָה דְמוֹת הַגְּאוּלָּה הַאֲלֵקִי בְּאִוֵּר אִירוֹנִי וְהוֹצֵדֵק הַקְּוֶרְבָּן.

תַּפְקִיד דּוֹמָה יֵשׁ לְנוֹסַחָה זֶה כְּשֶׁהִיא מִיּוֹחֶדֶת לִ"כַּח" שְׂתַנן "אַלְקִים בְּשָׁמַיִם" לְבִלּוּמָה לַעֲבוֹד לְעִבּוֹד בְּבֵית קְרוֹבִיָּה (עַמ' נט, עב) – שְׂגַם בְּהַקְשָׁר זֶה "בְּרַכַת הַכַּח" שִׁנִּיתָה לְבִלּוּמָה בְּאֵה כְּרוּכָה בְּהֵאֵרָה אִירוֹנִית שֶׁל "אַלְקִים", שֶׁהַכִּבִּיד עוֹלָה עַל בִּלּוּמָה וְהִיא נִזְקֵקַת לַעֲבוֹד בְּבֵית קְרוֹבִיָּה.

בְּאֲמַצְעוֹת שִׁיגְרוֹת־הַלְשׁוֹן הַלְלוּ מְתַבְּנֵנֶת "דְמוֹת הַמִּסְפֵּר" בַּעֲלִילָה וּמַגְלָה אֶת יַחֲסֵי הָאִירוֹנִי אֵלֶּיהָ וְאֵל אוֹתוֹ כּוֹחַ רְבִי־עֵלִילוֹת שֶׁהַעֵלִילָה הָאֲמֹנֹתִית בְּאֵה לְהַצִּיג אֶת עֵלִילוֹתָיו. "דְמוֹת הַמִּסְפֵּר" כְּגוֹרֵם בְּתִזְמוּר מְתִיחֵסֶת כֵּאֵן אֶל הַעֵלִילָה וְהַיַּחֲסִים שֶׁבִּינָהּ וּבֵין הַגִּיבּוֹרִים כִּפִּי שְׁעוֹצָבָה עַל־יַדֵּי הַמְחַבֵּר.

באמצעות "דמות המספר" מעריך המחבר את העולם שברא ואת "הבורא הבריוני" של עולם זה המייצג את בורא-העולם.

הנוסחה חוזרת גם בתיאור גודלה של מינה, וכן, למשל, האגדה ההודית על כיבוי הנו, המסופרת בשעת נישואי הירשל ומינה, מלווה בהערה הבאה של "דמות המספר": "אלקים בשמים יודע נרו של מי כבוי" (עמ' קנב).<sup>23</sup> במקום נוסף חוזרת ומאירה שיגרת-הלשון את דמותה של מינה: "אלקים בשמים עשה לה בית ואינה צריכה לשל אחרים. כל כליה של מינה נרתק וסוכך, דברים שנחזים לטלסלם ואינם מכבידים על נושאים" (עמ' קנה). בשתי המובאות ובמובאה אחרת (עמ' קע) מתייחסת "דמות המספר" באירוניה אל גורלו של הווג - כשרחמיו המעורבים-באירוניה נכמרים בעיקר על מינה: בהארה הראשונה, שנמוז לנו כי נישואיה לא תפסו מלכתחילה; ובשנייה כשמסתבר כי "הבית" שהוקם לה כחסדי "אלקים בשמים" אינו בית כל-עיקר. בין כה וכה מעצמת נוסחת הדיבור את התחר"ש, שהגורל האלקי פועל באורח סתמי וחסר-רחמים. "אלקים בשמים" מכיל בקרבו, בכיכול, אותה אירונית הגורל האופיינית לו באסכולה הרומ-אנטית.<sup>24</sup> השימוש האירוני בנוסחה מגיע לשיאו במובאה הבאה, המתחייבת הפעם להירשל עצמו, הגיבור הראשי של הסיפור: "מכל אותה שהגיעו לפרקם הוא כלבד נשא אשה, את מינה צימליך נשא בתו של עשיר נשא. אמת שהוא נתן עניו בכלומה, אבל אלקים בשמים צידל וטויר על הארץ עשו וישא את מינה ולא ישא את בלומה" (עמ' רסא-רסב). ההקב"ל לא בין אלקים-בשמים ובין צירל וטויר על-הארץ מאירה לא רק את טויר וצירל באור אירוני, אלא גם את "כוחו של גורל" וכן את הירשל, אשר ספק מזוית-ראייתו שלו, ספק מזוית ראייתו של המספר (מונולוג פנימי עקיף): נאמרים הדברים, המנמקים את כשלונו שלו במעשי וזלזו ובכוחו של "אלקים בשמים". "דמות המספר" מרמזת, שהיא וגיבוריה יש להם טענות-זמנעות ל"אלקים שבשמים", שנתגלה ככוח שלילי ולא עמד להסליליכורים בשעת הדחק. איני סבור שקיימת כאן זהות בין "דמות המספר" לבין המחבר. בתזמור הכולל מודגשת אמנם פעילותם של כוחות אימפרסונאליים פנימיים וחיזוניים, שהגיבור תלוי בהם תלות מוחלטת; אבל כוחות אלה מתפוסים למדי: כוחה של החברה, יצרים פנימיים שורשיים, כוח התלות באם, יסודות ארכיטיפיים שנתגלגלו בדמויות, וכלי הנפשיים השבידים של הגיבור הראשי, שאינו מסוגל להכיל את הכוחות הנאבקים בתוכו - בכל אלה מתגלה "אלקים בשמים". נוסחת-הדיבור היא גם כעין עקיפה תמימה ואירונית כאחת של הכוחות המתממשים בגוף היצירה. אין להקל ראש בשיגרת לשון זו, המטיחה כלפי שמיא רמיות על דרכי-רכיידון ושכביכול אינו גואל את האדם אלא גורם לחורבנו; אך דרכי גילוי של כוח זה ברומאן הלכה-למעשה מורכבים עד-מאוד. אין לשכוח

איפוא כי שיגרתה של "דמות המספר" היא הארה אחת בלבד מכלל ההארות של הנושא.

גלגול אירוני מעניין עובר על שיגרת הדיבור לקראת סוף הרומאן, המסתתים בנוסח שפתח אותו. ראשית הדברים בתיאור דמותה של מיל, שבחייה ובמותה טענה מרי-גורלה על כתפיה ונשאה ב"מכאוב" קיומה כהוד פאתטי. סוף הדברים בתיאור חייהם של הירשל ומינה, שנגאלו מן ה"מכאוב". הירשל נתמקד בכיכול מחסאיו ומסבלו והגיע אל נחלת השובע והאשר. ה"מכאוב", שהעניק לו גם בסירותו הדר פאתטי, מפנה מקומו לשבעות הבורגנית. ודוק: "אמרה לו, סבורה הייתי שדרכה של אהבה שהיא גדלה עם כל אחד ואחד. הוריד הירשל ראשו ואמר, לא כי אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה ובינינו. אלקים בשמים יודע שלא נתכוון הירשל אלא לאותו חינוק. תם מעשה הירשל ומעשה מינה, אבל מעשי בלומה לא תמו. כל מה שעבר עליה על בלומה נאכט הוא ספר בפני עצמו. אף עניין גציל שטיין שהוכרנו כלאחר יד, וכן שאר כל המשוקעים בסיפורנו הפשוט, כמה דיו נשפך וכמה קולמוסים נשבר לבחוב את מעשי-הם. אלקים בשמים יודע אימתי" (עמ' רעב). הנוסחה "אלקים בשמים" מופיעה כאן בשני הקשרים שונים בתכלית. הראשון אינו שונה בהרבה מקודמיו. גם כאן זוהי הערת-אגב של "דמות המספר" המפרשת באמצעיה תה את המספר. בסיום הדיאלוג שבין הירשל למינה מובלע במשפט האחרון כפל-משמעות: "...אלא שהיא באה אם אין מי שחוצץ בינה לבני-נו". מצד אחד, לפי תמימותו של הגיבור אין דבריו מתכוונים אלא לאותו חינוק, אבל דווקא מנוסחת "אלקים בשמים", שאף תפקידה האירוני נחרגלנו כבר במשך הרומאן, אתה למד שמכלל לאו ("שלא נתכוון הירשל אלא") יכול אתה ללמוד הן; והכוונה המובלעת היא שאין בלומה נאכט עומדת יותר בין השניים.

נאכט הוצאה כאמת מחשבון-עולמו של הגיבור והשאירה את חייו ריקניים, חד-מדיים וחסרי כיסופים. בעזרת "שיגרת הדיבור" יוצאת איפוא לאור אירוני משמעותו האחרונה של הסיפור.

בסיום הסיפור שוב אין "דמות המספר" מייחסת את נוסחת הדיבור לאחת מן הדמויות ואף אינה משמשת מתוככת ביניהן לבין הקוראים, אלא חושפת את ה"תחבולה" כשהיא מייחסת את שיגרת-הלשון לעצמה: "דמות המספר" חוזרת ומתבוננת בכל חומרי הסיפור ומתייחסת אליהם כאל שפע נתונים שאפשר להגשימם או לעוקפם. כמו שבחס לחיי גיבורי נשתמעה האירוניה מנוסחת "אלקים בשמים", כך זו משתמעת גם כש"דמות המספר" מתייחסת אל עצמה כאל גורם מעצב של מציאות. "דמות המספר" בתפקידה כסופר מדיגשה שחטיבות שלימות מחומרי הסיפור לא



עוצבו כל-צרכן והיא מטילה ספק ("אימתי") אם תוכל לשוב אי-פעם אל חומרי היצירה כדי לתקן את המעוות. נטייה זו להשאיר את החלק ה"חידר" כ"ש של סיפור-המעשה מחוץ לזיקת העלילה, אגב הכטחה ספקית לשוב אל הדברים במקום אחר – היא תחבולה אופיינית למדי ליוצרי שחורות ברומאן "תמול שלשום" ("חלקת שדה") ובכמה סיפורים אחרים.<sup>25</sup> היא מדגישה, שהחומר החיובי נשאר מחוץ לזיקת העלילה ושהמציאות המוצגת – בת היא מוגבלת. וכן: ההדרהד האחרון נשאר ספקני מאוד, משום שה"מספר" משחק באמצעות נוסחאותיו עם הכריזן ויוצר מצב דרמטי שבינן בדיון למציאות.

כללו של דבר: "דאמרי אינשי", "אלקים בשמים" חזר ונתממש כשיגרת לשון של "דמות המספר" המשתמשת בה לצרכיה האירוניים. משמעותה של הנוסחה בהקשרים השונים מדגישה ש"דמות המספר" אינה מאמינה שבעולם שנברא על-ידי המחבר שלטת סמכות חיובית. הרשות העליונה היא אירונית ואינה אלא גילגלה של האירוניה הרומאנטית, אותו "נצח שלילי", אשר כן-התמותה המוגבל אינו יכול לעמוד בפניו. סתימת היש היא מעקרונות השקפת-העולם הרומאנטית. משמעותה הפרודסקאלית היא, שכל שנותרו נהרס על-ידי "אלקים בשמים" זוכה לאהבת המספר (מידל, מינה בשעות של "מכאוב", הירשל); ואילו מי שנגאל כביכול מידו הקשה ונמלט ממעגלי הסתירה וה"מכאוב" (הירשל ומינה לקראת סוף הרומאן) מוצג ככל-ידיק.

פרדוקס רומאנטי זה מתגלה ביתר-שאת בשיגרת-לשון אחרת – נוסח ה"גומה": "אלף" גם כן "דאמרי אינשי" בלשון הגומה סתמית "אלף" פירושו "הרבה מאוד". ב"גומה לשיגרת "אלקים בשמים" מתחדשת גם נוסחת "אלף" בהקשרים השונים. הפקידה העיקרי הוא להרחיב ולהעצים את היסוד הריגושי. היא מרמזת כי מעבר למציאות של יום-יום ומחת למסוויהם החברתיים של הגיבורים קיימים בשמים-זכארוך "דברים שנפלא מודעת חכמים".

נחזור ונבדוק את שימוש השיגרה הזאת בכמה הקשרים נבחרים: "יחידי עמד הירשל בחדרה של בלומה. משיצתה הרגיש בה יותר. כל חללו של החדר ספוג ריחה. כתפוח שנפל מן העץ וריחו נודף. הירשל פנה אילך ואילך. כיון שראה את עצמו יחידי הניח ראשו על מיטתו.

אלף שנים היה ראשו מונח על מיטתה של בלומה. כל היקום נמחה, רק הירשל לבד קיים. דמום שוכב לו הירשל ולבו מתוק כרשב. כל עצם חיותו נייער בקרב. אלקים בשמים יודע כמה היה הירשל שוכב. פתאום נגעה ידה של אשה בראשו והחליקה את שעריו. גם כי אחריש ולא אספר תבעו, שידה של בלומה היתה זאת. כיון שהרגיש בה נייער ויצא" (עמ' פכ-פג).

המצב הנדון הוא מן המטוענים ביותר שברומאן. הוא מתאר את התקדמות היחסים שביין הירשל לבלומה. עומק החוויה של הגיבור מתבטא בהפקעת עצמו משיגרת הסביבה ("כל היקום נמחה") ובהשתקעו כולו בספינת הווייתה הנעלמת של האהובה. הניגוד שבין זמן החוויה המעוצם לבין הזמן הפיזי מתבטא בשיגרת-הלשון "אלף שנים". ההקשר המחושמל מבטל את שגירותו של הצירוף "אלף שנים" – לפי שהוא מוצדק ואינו סתמי. לא פאתוס ריק, אלא ביטוי ל"הווייתו הניעורה" של הגיבור. החוויה הארוטית פורצת גבולות ומגבלות של הקיום הוגיל ונוש-אה מתנשא עמה אל חוויית "אלף השנים". והנה פאתוס זה ממותן על-ידי שיגרת הלשון האירונית "אלקים בשמים" כפי שגדונה לעיל. מסתבר, שדמות-משמים, הקרויאה על-ידי המספר, מתבוננת באירוניה נוגה בדמות הנער המאוהב שאהבתו גדולה ממנו.<sup>27</sup>

דוגמה נוספת לשימוש מעוצם בתיבת "אלף": "כל אותו היום היה מחור אחר בלומה. אלף דברים יש לו לספר לה. אף על פי ששתק לפני אמו ראה את עצמו גבור. אבל בלומה נחלמה, קול רגליה אינו נשמע בבית" (עמ' צה).

שוב משמשת התיבה "אלף" לתאור חווייתו הרגשית של הגיבור. הם עשויים לפרוץ את גבולות המצב החברתי ומוסכמותיו. "דמות המספר" נוקטת את המספר "אלף" כדי להטעים את הניגוד; ואכן כסיפא נרמז כי גודש זה לא יגיע לידי הגשמה וסופו סתידה אירונית.

במקום אחר משמשת אותה שיגרת-הלשון לשם עיצוב בלתי-שיגורתי ביותר. לאחר שיהיה-שבדמיון שמנהל הגיבור עם מינה, לאחר שבגד בה בפשטו ובת-שיחו הדמיונית דימתה אותו ליוסף דילה ריינה: "פשט הירשל את בגדיו ונתעטף בשמיכתו, נפלה עליו שינה ונתגמם. אלף שנים היה הירשל יכול לישון. אלקים בשמים עשאו חטיבה אחת עם המטה. פתאום שמע קול ונייער. ועדיין לא הגביה ראשו, אלא היה מתעוץ בכריז ונסתר תיו וכיו" (עמ' קצה-קצו). בדברים אלה מתארת "דמות המספר" את תגובתו של הירשל על מתח הקיום שנכפה עליו הר כגיגית. אינה דרמה שינה של אלף השנים לשנתה של היפהפייה-הנרדמת המצפה לגולה הארוטי, אלא זהו נסיון מעוצם מאוד להימלט מן הארוס. ודוק: שוב חוזרת שיגרת "אלקים בשמים" בנימה ספק-אירונית ספק נוגה-חומה. מיטענה הוגיש של סיפרת "אלף" כלשון-גומה חוזר ומתממש. ניצר באמצעותה אפקט פאתטי אמיתי המערב תידי בקורטוב של אירוניה. דר משמעות זו נובעת מכפל-פעולתה של התיבה: מצד אחד עדיין פועלת הקונטראציות השיגוריתיות (לשון אלף כגומה סתמית חסרת-משמעות) ומצד אחר מעניק ההקשר לשיגרה משמעות חדשה. בין כה לכה מתקשרת אותה אוריה אירונית-נוגה ללשונה של "דמות המספר". האפקט הדרמטי-משמעי של

הדוגמאות, שהבאנו עד כאן, מסתבר יפה, עד כדי דרגת הכללה, על רקע הקטע הבא, שבו דווקא נעלמת דרשה-משמעות, והנוסחה חוזרת ומתרוקנת מכל עוצמה ריגושת, כשהיא משמשת בלשון הרומאן כדרך שהיא משמשת, כביכול, בלשון היומיום: "אחיו של משולם בא לעולם מתוך צחוק על פיו. בריא בנופו ושלם באיבריו. אף אמו הבריאה כל צרכה ונשתלמה על ידו. אלף שמחות שמוחו עליו אבותיו על אותו תינוק ואלף שמות קראו לו, כל יום שברא הקדוש ברוך הוא ברא עמו שם חדש". וכן: "אלף שמות קראו לאותו תינוק ואלף פעמים ביום באים אבותיו לראותו, עומדים אצל עריסתו ומונים את שבחיו. הרי הוא מחיך, הרי הוא מתעטש, ראת את חטמו, הביטו וראו היאך הוא מצמצם את שפתיו, חכם זה מכין כל דיבור, אוי, אזנו נתקמטה על כסתו" (עמ' רעא).

התיבה "אלף" כסימן ריפוי נצטרפה, בהקשרים הקודמים, לתיבות "שנים", "דברים" וכיו"ב ובהקשרים ההם (וסביבתם) היתה לה משמעות לא רק טריוויאלית, וכין הטריוויאלי לריגושי נוצרה דרשה-משמעות אידו-נית-הנוגה. כאן צורך "אלף" לתיבות "שמחות", "שמות" ו"פעמים", ויחס המתקתן של זוג ההורים אל בן-האבהם משמש כמסגרת. המשמעות הטריוויאלית של שם המיספר "אלף" אינה מתחייבת מן השמות שהוא מצטרף אליהם אלא מן ההקשר כולו - הנסיבות הטריוויאליות של המשפחה הבורגנית הקטנה. הן שנחשפות, למשל, במניין שבחי התינוק (חינוך, התעטשותו, חוסמו, שפתותיו ואוזנו). בניגוד להקשרים הקודמים הרי האחרון הוא מעין פארודיה על השימוש הריגושי בצירוף "אלף". ההצמעה הריגושת הוטלה מן העולם הפנימי על העולם החיצוני ואיבדה את עוצמתה. שבר השלווה החיצונית יצא בהפסד עולמו הפנימי של הגיבור ו"אלף שנות" אהבה שהיו בלבו.

הגילגול שעברה שיגרת-הלשון "אלף" לקראת הסוף הוא אופייני למדי להתפתחות הרומאן. דין שיגרת-הלשון כדין הדמות המבקשת לפרוץ מגבלות - היא מצליחה לשעה קלה, אך חוזרת כנועה ומוצחת לאכסניה שלה - החיים הבורגניים. כיסופיו של אדם להוויה ולחויה שדין כל רגע שלהן יהא כדין אלף שנים נידונו לכשלון.

ח

מעין במוטיבים הנובליסטיים של הרומאן למדנו, שגם הם יצאים מידי-פשוטם; והמספר מעצב באמצעותם לא בעיות חברתיות בלבד, אלא מבליע בצירוף החברתיים עניינים נפשיים. מסכת מוטיבים זאת היא שמקנה לרומאן את ממדיו החברתיים: ניגודי ארוס-חברה, תאוה-הדחקה, טירוף-ריפוי,

שייכים לתחום זה. ואולם, וכאמור, לצד המוטיבים הנובליסטיים ארוג הרומאן שתי-דעות מוטיבים רומאניים, המעניקים לפעילותו של הגיבור הנמקה מעמיקה ומחדירים את יסודות החלום והזמין לתוך המצבים החברתיים.<sup>28</sup> המוטיבים הרומאניים, בניגוד לאלה הנובליסטיים - עומדים מחוץ לזיקת העלילה והם לכאורה "מוטיבים עיווריים", שאינם קשורים כלל למחלך הדברים. "מוטיבים עיווריים" אלה ממלאים בתחום התיזמור המוטיבי תפקיד דומה לטכניקת הזימונים בתבנית הסיפורית. כאן כמו שם נתקלים אנו בדמות, נושא או מוטיב, שאינם מתחייבים כביכול מרצף העלילה, אך מתגלה לנו בראייה שנייה כי אלה יסודות בלתי-מודעים שבנופש הגיבורים או צפויים בסתר העלילה.

ונפתח בעין במוטיב (וכאן גם במובן שניתן למושג על-ידי הפולקלוריסטים) שכל קשר בינו לבין עניינים אחרים שבעלילה אינו נראה לעין. והנה, דווקא במוטיב זה מתמצות כמה ממשמעויותיה העמוקות ביותר של היצירה. הוא מופיע בקטע המתאר את האידיליה הכפרית בה שרויים הירשל ומינה לאחר חתונתם: "הירשל אינו מורה ואינו מדבר על גרמי השמים. מורשל הוא יושב על ספסל של עץ כשרגליו מרחפות על הקרקע ואינן נוגעות בה ואזוני שומעות ואינן שומעות. מרוסקים מרוסקים באים קולות מן הכפר. דומה שבנות הכפר שרות שירת בת המלך שעור בשרה של דג היה, וכל אימת שכן המלך היה מתקרב אצלה היה מחלחל. מה עשה בן המלך כשהרגיש בדבר? רחוקות רחוקות הן בנות הכפר מהירשל וקולותיהן מגיעים אליו מרחוק ולא מקרוב" (עמ' קמ).

מוטיב זה חוזר כמעט כלשונו אך בשינוי הקשר במקום נוסף (עמ' קס) וחוזר ומתגלגל בהקשר אחר, כשנימת אירוניה משתרכבת בו: "מה מבקשת בלומה, שמא בן מלכים היא מבקשת? בלומה אינה מחזרת אחרי בני מלכים וכו'" (עמ' רח).

מוטיב "בת המלכים בעלת עור הדג"<sup>29</sup> מובא כאן באקראי ובלא זיקה הכרחית למחלך העלילה. הוא מובא ספק משמה של "דמות המספר" ספק משמו של "הירשל" כדיבור פנימי שלו. משפט-המשאלה: "מה עשה בן המלך כשהרגיש בדבר?" הוא ספק של הירשל המתניחם לחומר הרומאני המדרסם בקרבו וספק של "דמות המספר" המתניחם לחומר התחומים והקצוות ומשמש להבעה רב-משמעית. האווירה המטוענת טוש התחומים והקצוות (הכפלתן של מלים שיש להן תפקיד מתבטאת (וזוהו קו אופייני לעגנון) בהכפלתן של מלים שיש להן תפקיד ריגושי מובהק ("מרוסקים מרוסקים", "רחוקות רחוקות").<sup>30</sup> טישטוש דמותו של המאזין, הלשון הריגושת, השאלה הדר-משמעית יוצרים מצב של ניס לא-נים פיר לא-חיר, שבו מאזין הגיבור ספק לקולו הפנימי ספק לקולות הבאים מן החוץ. בין כה לכה נוצר אפקט סגנוני ריגושי המושך

תשומת-לבנו אל הקטע ומדגיש כי נודעת לחומר זה זיקה פנימית אל הגיבור ה"קולט" את המוטיב, ספק מבפנים ספק מן החוץ. השוואה בין הציונים המרכזיים של המוטיב (בת המלך, בן המלך המתחלחל וכיו') ובין המצבים הממשיים בסיפור יצירת קשרים מטאפוריים-אנאלוגיים. המוטיב אינו אלא מיצוי מטאפורי של המצבים הריאליים, כשכן המלך משמש כמין "מוביל" של הירשל עצמו, בת-המלך - של בלומה, והיחסים המעוצבים הם גיבוש מטאפורי של היחסים הממשיים בין השניים (הירשל כמורה כבן המלך שהיה "מתחלחל כל פעם שהיה מתקרב אצלה").

אולם, יחסי מוביל-נושא הם יחסי-גומלין: אין בלומה מדומה לבת המלך שעושה עור של דג אלא היא גילגולה של דמות זו. בלומה אינה אלא התגשמותה במציאות של הדמות הדמיונית. זה מרחיב את תחום המשמעות של הסיפור. המוטיב הוא חלק מעולמו הפנימי של הגיבור, וזה מגשים את המוטיב בחייו. כוחות אידיאולוגיים, שהדרך האחת לגילומם היא הלשון הפיזית, פועלים בנפש הגיבור ומפעילים אותו.<sup>31</sup> הרוואן מואר באור עולם-הדמיון, שלשונו היא לשון הפיזי, ובאור זה אין הירשל ובלומה אלא גילגולים אנושיים של כוחות על-אנושיים. הירשל אינו מונע בכוח דחף ארוטי ומנוע בכוח מוסכמות חברתיות, אלא הוא גילגולו של אָרוס, כשם שהיא גילגולה של האהובה הנוצחית שאין להגיע אליה לעולם (עור של דג). בן הסותרים והשפחה היתומה חובשים אמנם מסווה חברתי, אבל מאחורי מסווה זה מסתתרים כוחות נפשיים נעלמים הפורצים את גבולות הזמן והמקום של העיירה הקטנה. לכוחות אלה חוקיות משלהם, שאינה כפופה למוסר ולמנהגים של קרנתי שבויש.

חומר "רוואנסי" ממקור ישראל מופיע אף הוא באקראי וללא זיקה הכרחית למהלך העלילה בשיחה הדמיונית שמנהל הירשל עם מינה. אנו שומעים בדיאלוג פנימי זה את הדברים הבאים: "ובכל לילה אני הולך אצלה. כשאני ער אני הולך ברגלי וכשאני ישן מביאים אותי אצלה."

"הינריך כלום לא החלפת עצמך ברכי יוסף דילה רינה שהסמך מ'ם היה מביאו כל לילה אצל הילני מלכת יון."

"לא מינה. איני מחליף עצמי בשום אדם, וכי יוסף דילה רינה לחוד ואני לחוד" (עמ' קצד).<sup>32</sup>

ברד-שיח קצר זה יוצר המספר בדרך-רמוז זהויות בין שתי דמויות מעולם-הדמיון (יוסף דילה רינה והילני המלכה) לבין הדמויות הממשיות: בלומה והירשל. זהות זו קיימת-יעומדת אף-על-פי שהירשל מכחש אותה בלבו. מתברר שוב, שהדמויות הן גילגוליהן של דמויות ארכיטיפיות. כוח הפיתוי של בלומה הוא כוח הפיתוי של הילני, והירשל מזדהה בחטאו עם חטאו של יוסף דילה רינה. המגע הפנימי של הירשל ובלומה עם עולם המסתורין מתגלם בשתי הדמויות המשמשות כמטאפורות ארכיטיפיות.

המחבר מדגיש באמצעים אלה כי האדם מוקף מפנים ומאחור כוחות איראציונליים. הללו מופיעים כמוטיבים מופנמים וכמוטיבים חיצוניים, ובדרך-כלל ברמותה של בתי-מאיימת ומושכת, שהיא כעניבת חשק וחוק לצואורו של "כל-אדם". תפקיד זה ממלאים הסיפורים על שש מאות הנוי-רות שנאנסו (עמ' קפה) ועל יהודי העיירה שהושלכו לנהר (שם) מלבר, והסיפור על גירושין נוסח-הורדו מלגו (עמ' רצג).

ברצוני להתעכב על שני מוטיבים נוספים מסוג זה, שאחד מהם הוא ספק מלגו מלבר והשני מופיע כדי להתבטל מיד, שכן מיקומם בתייד מור-המוטיבים יש לו השלכים חשובים על התפתחותו הפנימית של הרוואן.

הראשון הוא מוטיב "המנגנים הסומים". בקריאה ראשונה גם הוא נראה כ"מוטיב עיורי". אך עיון שני מלמדנו איזה תפקיד חשוב נועד לו בתייד-מור. באמצעות המוטיב מבטא המספר התפתחות פנימית בנפש הגיבור. המוטיב מופיע לראשונה בזמן שהותו של הירשל בביתו של לנגום. זה מרפא בדרך משלו, כשהוא משחרר לאט ובמכוון את עולם-הדמיונותיו המודחק ומנסה (על דרך הפסיכואנליטיקה) לרופף את מתח ההדחקה. לנגום משאיל לו את ספרי אשתו שהתאבדה מתומת "שירוף הלב": "פעמלם היה הרופא מחזיר פניו לקיר ומשורר לפניו משירי הקבצנים הסומים שיושבים מקופלים על שקיהם ושרים לפניהם" (עמ' רלד). המוטיב נראה תמיה ואינו מסתבר אלא לאחר שהוא חוזר בשנינו צורה לקראת סוף הרוואן, ואתה למד על ראשיתו מאחרינו: "מהלכים להם הירשל ומינה בשלג. השלג מנגן תחת רגליהם, ולא השלג בלבד אלא אף בני אדם מנגנים כנגדם. מקופל בשלג יושב לו מנגן אחד סומא מישתי עיניו כשרגליו נתונות תחתיו וכלי שיר בורועו והוא פורט באצבעותיו ושר בפניו. לא זהו הסומא שריבר בו לנגום הרופא, שכל אימת שהיה לנגום מספר על המנג-נים הסומים שבעירו רואה היה הירשל לפניו עיר שוכנת בחמה ואילו זה יושב בכפר ביום השלג. מקופל בשלג יושב לו המנגן ומנגן את ניגונו העצב שאין לו תחילה ואין לו סוף. דמומים עומדים מינה והירשל לפניו, דומה שכך יעמדו עד שלא יפסיק המנגן את ניגונו. פתאום תפס הירשל את מינה בורועה ואמר, נלך. קולו קשה היה, אלמלא לא נתחלחלה מקולו היתה תמיהה. כיון שהלכו חזר הירשל אצל המנגן ורוק לו מטבע. אלמלא לא היה סומא היה תמיה מן המטבע שקיבל, שהיא גדולה מכל המטבעות שנותנים לעני" (עמ' רסח).

המוטיב שהיה תחילה כמין מומזר אגרי בלבר ששר לנגום כדי לשכך נשמחו החלה של הירשל, וזהה לאחר-מכן עם שבוש ועם סירוף-דעתו של הגיבור ("שבוש שעשויה הרים וגבעות גאיות ועמקים מצמצמת עצמה ונכרכת ככף יד וכין אצבעותיה של אותה היד יושב קבצן סומא ומשורר

על העשבים הגבוהים יורד שלג", [עמ' רלז]. לבסוף יצא המוטיב מעולם-הדמיון אל המציאות. לא מוזמר ולא סיוט, אלא מנגן סומא כשר ודם, שגיבורנו מתייחס אליו. הציור הפיזי נחממש. הדמיון הפך למציאות אך קשור עדיין בטבורו אל המקור המיוני, היחס אליו אינו מבטא את היחס "החברתי" של הגיבור אל דמות שבאקאי, אלא את זיקתו אל יסוד-שבנפש, שהגיש אל הממשות. הזימון הממשי אינו אלא השלך של הזימון הפנימי.

אנו למדים מן ההקשר ומתבוננותו הפנימית של המוטיב, שהוא קרוב בעינינו לכמה מעגלי-משמעות: הגורל (המנגן הסומא), עולם הגישות האיראציונלי (הניגון הצעב שאין לו התחלה ואין לו סוף), ואולי גם יסוד נפשי "מדולדל" בנפש הגיבור (הקבצן!). התכונות המוטיביות יוצרות כאן שדה-משמעותי נרחב, שהגיבור מתייחס אליו. בהקשר האחרון הוא מפנה עורף לתחום זה. הוא מבקש להיפטר מן המנגינה האפלה, ללא התחלה וסוף, של ה"בלתי-מודע". הקשיות שבקול והמטבע שרוק לעני הם ביטוי חיצוני להכרעה "לסיים את החשבון" עם הגורל ועם העולם חסר-הגבולות, המתבטא במוסיקה. ראייה נוספת לפירוש זה נמצאת לנו בהמשך הפסקה: "על יד על יד נתישבה דעתו. פתאום עלתה במחשבתו שמינה למדה לפרוש על פסנתר ושכל אותן השנים לא ביקשה פסנתר לנגן עליו. כדרך בני אדם שאין להם עסק במוסיקה החזיק טובה לאשתו שאינה מטריחה אותו" (עמ' רסח).

הקשר בין המעשה שבפיסקה הקודמת להוהר שבפיסקה הזאת אינו נתפש במבט ראשון. נוצרת איזו אלפסה רגשית בין פיסקה לפיסקה, שהקורא חייב למלא אותה. כשם שנפרד בוריקת המטבע מן "המנגן הסומא" וחתך את הקשר הגורדי שקישרו אל העולם האפלי<sup>33</sup>, כך נתקב בזהירו אל אשתו. זו קרובה מעתה לנפשו יותר מבלומה נאכט. זיקתו אל העולם האפל של הלילה (נאכט) והמוסיקה כבר פקעה לגמרי. הוא שמח שאשתו רחוקה מעניינים אלה כשם שהוא נחרק מהם. הירשל נרפא מחולי האהבה והנפש, אך נפשו אבדה בתהליך הירפוי. מעתה מבקש הוא להיות בתחום הבחיר של המודע, המתמש בחייה הרדודים של המשפחה הבורגנית.

לקראת סוף הרומאן מביא איפוא המספר שורה של מוטיבים רומאניים על-מנת להיפרד מהם וכן לגלם באמצעותם את ניתוק-פרידתה של הדמות מן "הנפש" (בחינת anima). לצורך זה הוא מביא את הסיפור הקלאסי של יחסי גבר-אשה כיחסי האני ונפשו. כוונתי לקטע הבא, שמקורו הראשון בדברי אריסטופאנס אשר ב"המשתה" לאפלטון, ונתגלגל בצורות שונות אל עמים שונים: <sup>34</sup> "שוב אינו מושה אשה לחברתה ואינו שואל מפני מה אני מחזר אחרי זו ולא אחרי זו. כשברא הקודש ברין הוא את האדם הראשון

דו פרצופין בראו נסרו ועשאו גביים, גב מכאן וגב מכאן, מכאן ואילך כל הדרות שעמדו ממנו כל אדם לעצמו נברא ואינו מצווה לחזר אחרי גבו דווקא. לפני שיש נתן הירשל עינו כאחרת מפני שטעה לחשוב שהוא מצווה על כך ובאו והראו לו שאינו מצווה. ועדיין היה מתעצב אל לבו. לבסוף נתחם, כאדם שאבדה לו אבידה ומצא מציאה במקומה" (עמ' המט).

מוטיב זה, המובא כאן על-מנת שיבטל, מעלה את אידיאל האהבה בתפישת הציורית כלילת-השלימות. לפי המיתוס, זיווגו של אדם הוא משלים והחיפוש אחר האהבה האמיתית היא מצווה קיומית. לאחר תהליך הרפוי קיבל עליו הגיבור את מוסכמות השכל-הישר של חברתו. הוא מתייחס באופן פארודי אל המוטיב הרומאני. מקומה של "האבידה העול-מית" (בלשונו של המשורר) נתפס על-ידי "מציאה" - תרתי משמע (בלשון הסחרים). המציאות החברתית ביטלה את האידיאל הרומאני. נמצאו למדים, שיש איזו הקלה והתאמה בין התפתחותן של שיגורות-לשון שמיטענן הרגשי מתפקד לקראת סיום הרומאן, לבין התפתחותם של המוטיבים הרומאניים, שהגיבור מבטלם כהבל מחשבה או מעשה לקראת הסיום. יש להבחין הבחן היטב בעניין זה, בין הגיבור, "דמות המספר", והמחבר. הראשון מבטל את עולם האיראציונלי; "דמות המספר" מעניקה לביטול זה נימה אירונית נוגה, ואילו המחבר, המביא את המוטיבים על-מנת שייכלו כעשן, מרמז במעשה התזמור כי זיקתה של הדמות אל המוטיבים הללו פקעה; אך לדידו עדיין עדיף "המכאוב" הרומאני שבעי-דשבעה על הורדות הבורגנית.

ט

ההתפתחות הפנימית של הגיבור היא אולי הכעיה החשובה ביותר הניצבת בפני המספר, והוא אינו מסתפק במוטיבים השאובים מחומרים דמיוניים כדי לעצב התפתחות זו. בניגוד לדוסטובסקי או ברנר, ובדומה לטולסטי, אין "דמות המספר" של עגנון וגיבורו (ברומאן זה) דמויות מהרהרות, שעולמן הפנימי זכה לביטוי עיוני. הם אינם סוקרים את יוהם, ואין הרומאן עשיר לפיכך בקודרות-מוקד עיונית המציינות את התפתחות הדמיונית. עגנון אינו נוטה לגילוי ישיר של התפתחות הגיבורים, אלא מעדיף תמיד את גילויים העקיף. דרכי-העיצוב העקיפות הן תמיד השלכים של יסודות-הנפש על מצבים חיצוניים, או שימוש מופנם במוטיבים חיצוניים. ההתפתחות מתגלית במין "סמנטיקה דיאכרונית" של המוטיבים - כלומר, בשינוי משמעות העוברים על המוטיבים במשך הציור. ובעניין

זה חוזרים אנו על דברים שכבר אמרנו. נראה לנו שדווקא ברומאן ריאליסטי זה הגיעו טכניקות העקיפה להישגים מרשימים.

כבר הראינו התפתחות זו באמצעות מוטיב "עובליסטי" מובהק (הסערך), וכן על-ידי השינויים בשיגור-הלשון והגילגולים של מוטיבים רומאנטיים מובהקים. להלן מבישים אנו לתאר התפתחות מעין זו באמצעות מוטיבים מסוג מיוחד: כוונתי למוטיבים בעלי מיטען "פסיכולוגי", שנושאוהו לפני שנכנסו להקשר הסיפורי הממשי, והמיטען פותח בהתאם לתכונות של המוטיבים המולכים, מצד אחד; וכן באמצעות מוטיבים המשמשים אבזורים, עצמים סתמיים כביכול, שבדומה לאבזורים בימתיים מרחיבים משמעותם על-ידי זו שמייחסים להם גיבורי הסיפור ומספרו, מצד שני.

מוטיב מסוג ראשון הוא מוטיב התרגול (הגבר), שמבקרים שונים כבר הבחינו בחשיבותו.<sup>35</sup> הרי זה מאותם המוטיבים, שהמשמעות הנרחבת (הסמלית) היא מהותם. אם אין מפרשים שהציון מכון בדיוק לאותו ענין-זכר, הרי שהכינוי "תרגול" (עם המלה-נרדפת שלו, גבר) מכיל רב-משמעות היוצרת זהויות טעונות למדי.<sup>36</sup> יחסה של הדמות אל המוטיב, על כל משמעויותיו, מבטא את מהותה ה"גברית". הוא מופיע לראשונה לאחר אחת מתמונות-השיא של הרומאן: במרכזה הירשל המצפה לבלומה ליד בית עקביא מול וכוזה דמעוזתו מתערבות בטיפות הגשם. כשהוא שב לביתו נשמעת קריאת התרגול: "סוף סוף חוזר הירשל לביתו. הגבר קרא וכלי השעות השמיעו שנים עשר קולות" (עמ' קצג-קצד). המוטיב מופיע כאן באמצעות הנרדף, הרב-משמעי ובהקשר של שעת חצות – שעת המזי-קין והרפאים. קריאת הגברות והשעה הדימונית מתקשרות בקשר מטאפורי, שמעבר לרצף הופעתו. מוטיב זה מקבל את תוקפו מן המצב שקדם להופעתו – מצבו של הגבר המדוכא, שזעקתו הארוטית לא נענתה כראוי. מעתה ואילך מופיע מוטיב זה בכל המצבים המגלים את טיפופו הארוטי של הירשל (עמ' קצט, ר, רז). קריאת הגבר-התרגול, הרי זה השלך קריאת הגברות של הירשל שאבד סברה וכל סיכוייה. הירשל סובל מן ה"גברות" המדוכאה עד שהוא מבקש להיפטר ממנה, והוא מבטא את כמיהתו להיג-אל-מצמו במטאפורה ה"מוטיבית":<sup>37</sup> "אין אדם שליט בשעת כעסו. פתאם יכול הוא לקום ולהרוג את כל התרגולים שבעולם" (עמ' רא), מוטיב שחוזר גם בהקשר אחר (עמ' קצט), וקשור, בשני המקרים, גם בתאווה הנסתרת של הירשל לרצוח את אשתו. ברגע המשבר גוברים הכוחות הפנימיים. הציור, שהופנם והפך למטאפורה של יסוד-שבנפש, מתגבר על האדם כך שזה מזדהה עם אותה תמונה עד שהוא נעשה חלק ממנה. מה שדוכא ונרדף השתלט על הירשל כריבון עד שהוא קורא כתר-גול (עמ' רמט). שיא מוטיב זה, שעניינו השתלטות החלק (המוטיב כחלק

של האישיות) על השלם, הוכן בקפידה: תחילה על-ידי שימוש יחזוני במוטיב כמוטיב ריאלי – משכנס הירשל לבית המדרש יושבים שניים ודנים: "בדין עופות שיש להם נוצות זקופות בראשם אם צריכים לבדוק אחר שחיתה" (עמ' ריד); ולאחר-מכן על-ידי שימוש ברזום מטאפורי ("קל כנוצה יצא הירשל מבית המדרש" [עמ' רטו]); המוטיב מגיע לשיאו הגוד-טסקי משמוחה עצמו הירשל עם דמות התרגול בהיות האיש אחוז אימה מפני החברה המבקשת כביכול לשחוט אותו: "אל תשחטוני, אל תשחטוני, אני איני תרגול" (עמ' ריח). קריאה זו היא גילוי עקיף אך משוער לאמתו של הגיבור מפני החברה שריכאה את גברותו. בשלב מאוחר יותר חוזר מוטיב התרגול ומופיע במשמעות דומה, כשהוזה הירשל במחיצת רופאו לנגוס (עמ' רכז).

כללו של דבר: אין הלשון-כפשוטה מסוגלת לבטא את עולם הנפש. היוצר עשוי אמנם לבטא את הנסתר בלשון מושגית שבה הגיבור מתבונן בעצמו; עולמו עשוי להתגלות בהרחבה גם בהרהרויו – אם בהארט "דמות המספר", ואם בסגנון מעורב של "המונולוג הפנימי העקיף". אך דרכים אלה הן תמיד בחוקת סכנה של ישירות יתרה. עגנון נוקט למרבית התחברות רב-משמעי מאוד של העולם הפנימי ופיתוח מודרג של התפתחותו. בעזרת מוטיב "התרגול" מעצב המחבר את התפתחות בעיית גברותו של הגיבור מהחקה לטירוף.

מוטיב ריאלי אחר שהעמיק וקיבל משמעות נרחבת מעבר למונח המילוי-לי הוא מוטיב השינה. דווקא כאן יש מקום להשוואות מקומו של המוטיב בחייתן של שתי דמויות: מינה, שאינה מטרדת על-ידי כוחות הנפש, מרבה בשינה (עמ' קט); כנגד זה מוטרדת שנתו של הירשל על-ידי כוחות אלה (עמ' קצ, ר, רה), ולפיכך משתוקק הוא לשינה: "לישון לישון זה כל התכלית. לישון ולהשכיח כל פגעי היום. אבל הוא אינו יכול לישון" (עמ' רז). משפטים אלה, הנשמעים האמלטיים מדי, חוזרים בצורות-מצורות שונות ("הלוואי והייתי אני יכול לישון והייתי ישן עד סוף כל הדורות" [עמ' רכז]). השינה הולכת ונעשית איפוא מחוד-חפץ ומפלט מפני מאורעות לעבודת התנות והלילה הוא לנפש בחייו של הירשל; ואולם, נשמחו נודדת בלילות (ושוב: נאכט פירושו לילה) עד שנפשו יוצאת לשינה נצחית. שתפסור אותו מכל הנודדים – תרתי משמע. בקיצור: כיסופי המוות הם תגובתו של הגיבור על אבדן כוח-החיים (התרגול) שדוכא והודחק.

עד כאן נדונו ציורים ומצבים פנימיים וחיזוניים שנעשו מוטיבים. מכאן ואילך נדון באבזורים שהיחס אליו הופך אותו גס-יכן למין מוטיב. כוונתי ל"ספרים" המשמשים כאן, כמו בסיפורים אחרים של עגנון, בתפקיד של

מוטיב. תפקידו של האביוז לזכו סביבו את יחסי הגיבורים ולשמש כמין כלי שבאמצעותו מתייחסים הגיבורים זה אל זה.

"הספר" והעולם שהספרים פותחים לפני האדם הם המורשת האחת, שבלומה הביאה עמה מבית אבא. אביה היה אומר לה: "ידע אני בתי שאני מנחיל לך עושר ונכסים, אבל אני מלמדך לקרוא בספרים, בזמן שעולמו של אדם חשוך בעדו קורא בספר ורואה עולם אחר" (עמ' עא). עולם-הדמיון, שאין המציאות יכולה לעמוד לו למכשול ואינו תלוי במעמ-דו החברתי של האדם, מתגבש בספר. כל חבריות היודעים לקרוא בספר שווים ואין מחיצה חברתית עשויה להפריד ביניהם: "בזמן שעולמו של אדם חשוך בעדו קורא בספר ורואה עולם אחר. עושר ונכסים אין לה לבלומה. כל עצמה של בלומה הן ידיה שהשקירה לאחרים. אבל נשמתה בת חורדי" (עמ' עב).

הספר משווה המספר את יחסו של הירשל אל בלומה לעומת יחסו אל מינה. אם יחסי הירשל ובלומה נתבססו בעיקר על כך שבלומה שאלה ספרים מהירשל (עמ' סח), הרי דלות הקשרים שבין הירשל לאשתו, מינה, מתגלית בחוסר זיקה משותפת אל הספר: "על די על די עשה הירשל כשאר המשכלים, שכשאדם נער קורא בספרים, נשא אשה מיניו ידו מהם. פעמים ממשמשת מינה בספרים, אבל הירשל אינו מסיח עמה לא על הסופר ולא על ספרו. פיו של הירשל דמום כחדר זה שאין קול רגליה של בלומה נשמע בו" (עמ' קפב). הספר משמש איפוא כמין ביטוי ליחסי-אנוש. שאם הוא קיים הכל כאן, ואם אינו קיים - החיים ריקים ומרוקנים. גילגולו האחרון של מוטיב הספרים, בבית לנגוס, הוא מעניין ביותר.

הרופא משאל להירשל ספרים של אשתו המנוחה, שטרפה נפשה בכפה בעטיה של אהבה נכזבת. הוא נותן לו ספרים אלה ושואלו אגב כך "דברים שנראים כליצנות" (עמ' רלג-רלד). לנגוס חוזר ומזמן את הירשל עם עולם-הדמיון שנתגבש בספר<sup>36</sup> אך בשאלותיו ממעט בערכו של זה: "כגון על איזה סוס רכב הפרש כשהעלמה העדינה עמדה בחלון, או מה שמו של אותו פרט שנתנה אותה העדינה לאותו אביר שנמנעור לשמה משתי עיניו במלחמת השנים" (עמ' רלג). שאלות אלה המתחייבות למוטיבים רומאני-סיים מובהקים (פרש, אהובה, פרח, אביר שנמנעור, דירקרב) תופשות אותם כמציאות של-ממש. בדרך כך מורידות הן את המוטיב הרומאני שבספר ימס הדמיון הם לשפל המציאות, עד שהדברים נשמעים כפארוזיה. היחס החפצני אל עולם-הדמיון נוטל ממנו את הילת המסתורין והקדושה וממעט את ערכו. המעט ערכו של הדמיון וביטול כוחו המאגי מהווים שלבים בתהליך ריפוי של הירשל מהשפעתם המאנית של כוחות-הנפש. תהליך זה מבטא יפה את ההתפתחות הפנימית שחלה ברומאן - ממצב חברתי

חיצוני מובהק. דרך פריצת הכוחות האיריאציונליים, ועד לביטול האיריאציונלי על-ידי תיאורו הפארוזי או השיגרת, המביא לבסוף לנצחון-חודו של המצב חברתי החיצוני. שלב אחרון זה משאיר אותנו, הקוראים, המכוונים על-ידי המחבר, במצב-רוח אלגי, מקוננים כביכול על העולם הנפלא של ה"מכאוב" שהיה ואינו עוד.

במהלך עיונו הגענו כפוקים השונים מתיאור תיזמורם של גורמים מוטיביים שונים לתיאור כיוון התפתחותו של הרומאן.

הדמות הראשית, הירשל, היא מעוגלת, רבת-כונותית ומתפתחת. המספר ביקש לתאר את התפתחותה הרב-משמעית והרב-אנפית. זו עוצבה באמצע-עוט גילגולי מוטיבים חיצוניים ופנימיים. הדמות אופינית הן על-ידי עצם הופעתם של המוטיבים (אלה ולא אחרים!) והן על-ידי התפתחותם. "דמות המספר" נתלוותה לדמות בהערותיה וכן שיגרות-הלשון שלה, שניתנו גם הן לגילגולים ולשינויים. גם דמויות-משנה הובאו ואופיינו ונוצרה מערכת שלמה של מוטיבים. שינויי הדמות באמצעות המוטיבים ויחסי-הגומלין שביניהם יצרו גם את תכולת הרומאן ובעיקר את התפתחותה של התכולה כפי שעוצבה על-ידי המחבר, הוא מתמקדה של היצירה.

כבר דיברנו על כיוון התפתחותה של התכולה וכאן נאשש דברינו בכמה דוגמאות נוספות: כך, למשל, שינוי היחס לגבי שני עצמים נוספים מלמד על התפתחות הרומאן. תמונת המטייל היא כמין ציור שהירשל מממשו בחייו. מימוש הציור מעניק למקור משמעות דימונית - כאילו יצאה הדמות מן הדמיון אל המציאות; לקראת סוף הרומאן מאבד הציור את שריונתו וחור-ונעשה עצם בין עצמים (עמ' רמט). הוא הדין בקהוד: זו, בראשית הופעתה היא מן הדברים המוציאים את הירשל מדעתו (עמ' רד-רח) ומשמשת ספק-רפואה ורואי סס-לנפש. סופה שהיא חוזרת ומשתגרת ונעשת שוב חלק חשוב ומקובל של האידיליה הבורגנית. "המספר" עצמו עומד על השינוי אשר חל באובייקט מהקשר להקשר: "קהוד זו שהמינת מבשלת אינה חצופה כאותה שהירשל היה רגיל לשחת קודם נסיעתו ללמברג, אורבא היא משקיסה את הלב ומשרה כבדות נעימה על האיב-ריס" (עמ' רנח).

ההזגרה של הדימוני וביטול כוחו המאיים אופייניים לגילגול המוטיבים, אך נותנים אותותיהם גם ברצף העלילה. זאת ועוד: גם עלילות המשנה הן בעלות כיוון דומה: כך, למשל, מתבטא הכוח השני אשר לאחות הגיבנת של גציל שטיין משהיא נישאת, בשלהי הרומאן, ליונה טויבר (עמ' קפו,

קפטיקצב). בנישואיה ליונה טובי, שדכנו וכפילו הנסתר של הירש<sup>39</sup> (עמ' רמזרט, רסא), מתרמו כי השד המעוות מצא את תיקונו בחיק המשפחה. הרומאן מתפתח איפוא לקרא השגת הדימוי והחרת השליטה של החברה הבורגנית שנתדוקה מ"נפש".

לסיכום: השלבים השונים של העלילה עוצבו כאמצעות הנימוח. ראשי-תה בהופעתו של גורסר-קרוב כחי המשפחה הבורגנית (בלומה), המוציא אל הפועל כוחות מודחקים שנמצאו בה בכוח (אחיה של צירל). פעולה זו מתרחשת בנפשו של הירשל, שכרוב גיבוריו של עגנון אין לו כלים מתאימים כדי להכיל את נפשו שלו. משיצאת הפעולה מן הכוח הנפשי אל הפועל החברתי (אהבה לעומת נישואים), מתגשגש הדמות עם חברתה הקרועה בינה לבין-עצמה. המשפחה מגסה לבית את הירשל ולכבול את הכוחות שנתגלו בו - במוסד הנישואים. כפל ההדחקה גורם לכפל התפרצות - בטירופו. עד כאן העלילה - "העולה". תמונת הסיורף היא שיא הרומאן, ואחריה העלילה יורדת. הדמות מוכנסת לבית-המפרא של ד"ר לנגוס. זה מעניק חירות לכותח-הנפש, כדי להקנות את עוקצם. המתחיות מתרפה עד שהגיבור נרפא מ"נפש" וקרוב יותר לאותו חיל-גולם שפגש אביו בנסיעתו להחזיר את בנו (עמ' רמא ואילך) - וגם זו דמות אנאלוגית בעלת תפקיד מטאפורי ביחס לדמות הראשית). הירשל חוזר לביתו ומוצא את מקומו בחברה, מאחר ששוב אינו חובע לעצמו מקום משלו. שוב אינו מבקש לסגל את המצב לישות, אלא מסגל את ישותו לכל מצב התביעה השונות שמקרה בעולם-הדמיון, נשתגרה והלעגה. המחבר אינו מודדה עם תהליך זה, אלא מעצב אותו כהתפתחות הכרחית שאין לעוצרה. אין תימה, שהרומאן מסתיים בתקופה לחזור אל החומר, כדי לתאר תולדות חייה של כלומה נאכט. הבטחה בדויה, הדומה להבטחה לרומאן "הלקת שדה" ב"תמול שלשום"<sup>40</sup> שתפקידה לרמוז שדווקא בתחום אחר, רחוק ומסתורי, מצויה אפשרות אחרת של קיום טהור יותר. שם בארץ הבדלית שלא נתממשו, לא ירד האדם מאיגרא רמא של ה"מכ" אוב" לבירא עמיקתא של היומיום. ברומאן דגן ניצחה "סעודת האם" את "בת המלך" הנפלאה, כדרך של אידיאלים רומאנטיים, שאינם מתממשים לעולם אלא מתנפצים אל קרקע המציאות. האידיאל עדיין קיים מעבר לכל מציאות, אף-על-פי שלא התגשם ולא יתגשם לעולם, כמחוז כיסופים וקניה של המספר וקוראיו.

ניסיונו לתאר מקצת ענייניו של הרומאן "סיפור פשוט". עסקנו בקטנות ובגדולות וכיחס שבין הגדולות לקטנות, אך יחור-מכל רצינו להפנות דעת הקוראים אל הקטנות שחוקן הגדולות. ברומאן זה היחס בין גלוי וסמוי, בין הפכים-הקטנים לתבנית השלמה, הוא מאוזן ביותר. מתוך המיקום המורכב של הפכים המתורכבים ומשתלבים, אתה למד מה גדול כוחו של

היצר המקום מבנה אמנותי "פשוט" ומורכב כל-כך. דבר זה ניסח יפה אהרן צייטלין במבוא לתרגום היידי ל"סיפור פשוט": "אין זה סיפור פשוט כשם שהוא אציל - והוא תובע מן הקורא תשומת לב לפרטים כאלה, ואולי בעיקר לאלה הנראים קטנים, חסרי-חשיבות ואפי-לו מיותרים"<sup>41</sup>.

הערות

1. ב. קורצויל, בעיות הדרות בסיפורי עגנון, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 38.
2. ד. סדן, מבית לפשטות, על ש"י עגנון, עמ' 33.
3. ד. סדן, שם, עמ' 34.
4. ב. קורצויל, שם, עמ' 40-41.
5. שם, עמ' 44.
6. C. Reeve, *Progress of Romance*, 1985.
7. ג. פריי, *Anatomy of Criticism*, עמ' 303-307.
8. ועל ה"שכניקה של הפנים האחרות" בסיפור הריאליסטי עמד מ. טוכנר במאמרו: צורות ואמצעים אסתטיים בסיפורי עגנון, פשר עגנון, בעיקר עמ' 98-100.
9. בדומה למה שעשוי היה להחקם בסיפור "עובדיה בעל מוס", ועיין ג. שקר אמנות הסיפור של עגנון: "סיפור כשר וחס", עמ' 180-184.
10. L. Trilling, *Manners, Morals and the Novel, The Liberal Imagination*, 1953, pp. 200 ff.
11. ועי בספרו הנ"ל של שקר: "הסטיה מדרך-הישר", עמ' 75-76. ואולי מפנה כאן עגנון את הסלידה המסורתית מוול-וסובא החוזרת בתורה ובדברי חז"ל. אלה האחרונים הכחינו בין אכילת מצוה לאכילה גסה (נזיר כג. ע"א) ועמדו גם על הזיכרון המוסרי שמקורה בולל-וסובא (כפידוש לזין בן סורר בסנהדרין עא-עב).
12. קשר זה בין אכילה לארוס הוא חידד למדי ביצירתו של עגנון.
13. ועי בספרו הנ"ל של שקר: "תקבלות חימונים", עמ' 16-57.
14. כגון גציל שטיין ויונה טובי המקבילים במידה זו או אחרת לדמותו של הירשל.
15. רדמו על כך ד. סדן במאמר הנ"ל, עמ' 33.
16. הניגוד שבין "המנודה" לבין חברתו אופייני למדי לחמן האירופי מראשית המאה ה-20 ואילך. (כך, למשל, "מסחרין", "פאן", "ויקטוריה" של ק. האמטון). תאור ניגוד זה כתוצאה של גורל ביולוגי שהטביע חותמו במשפחה בורגנית מצוי אף הוא ב"רומן המשפחה" האירופי. כך למשל תיאור מאן ב"בית בודנבורק" (1901) את התחמט-טות הפנימי של המשפחה הבורגנית. ראשייה של הידיה בדמותו של תומאס סופה וגיבושה האחרון בדמותו של האגו הקטן המגשים במותו את הגורל הביולוגי של המשפחה. גם ב"הגדה לבית פורטייט" (1906-1926) מאת גלסורתי מתוארת התפוררות הפנימית של הוויה בורגנית, כשאירין מחזירה את החידק הרומנטי לתוך המציאות ה"עובליסטית" והעיוני א. באנד כי שלשלת הידיה ב"סיפור פשוט" ראשי-תה בסב, שכפר בסמכותו של רב העיר: "מאן ואילך לא היה דור באותה משפחה שאין בו משוגע" (עמ' 10).
17. דרין מפורט בעניין זה בספרו הנ"ל של שקר: "המספר כסופר", עמ' 253-263.
18. ועיין בדבר זה: ל. גולדברג, ש"י עגנון - הסופר וגיבורו, לעגנון ש"י, עמ' 47-61.

19. אחת התופעות המעניינות ביותר: כשתחורר עגנון ב"אורח נסה ללון", עמ' 308, לענייני "סיפור פשוט" הוא נזקק מיד לשתי שגורות-הלשון: "ימה נעשה לה לבלומה נאכט? כל מה שאיני לה לבלומה הוא ספר בפני עצמו. אלקיס יודע אימתי נכתב אותו. ועכשיו נחזור לענייננו. אלף פעמים אמרנו נחזור לענייננו ולא חזרנו". שגורת הלשון של "דמות המספר" משתנות מיצירה ליצירה בהתאם לצרכיה ובעיותיה. כך, למשל, לשון רבים של "דמות המספר" ב"תמול שלשום" לשונו של "בעל ספר המיידה", ב"על המספר" או שיגורות-הלשון המובהקות של "המספר הגיבור" ב"בנעריו ובקוננו" וב"אורח נסה ללון".
20. ועי' למשל, עמ' קו, קנה, קנו, קע, קצב, קצו, קצח, קצח, רט, רכ, רלר, רמו, רמו, רנה, רסב, רעב.
21. על קיומה של שיגורת-לשון זו עמד א. קריב במאמרו על "סיפור פשוט", "אליגות" כרך ג' חוב' ו' (תוצי"ה-תוצי"ו), עמ' 532; קריב מפיש: "היוצר אינו עומד על-גבי הנפשות שבסיפור ואינו מסתכל בהן מן הצד אלא עיניו רואים מתקפלת יחד. כפסוק 'אלהים בשמים יודע' החוזר-ונשנה בסיפור עומדים שניהם, האמן והגיבור, לפני צידם המדומים של הדברים".
22. בלשון העם בידידי רווח הצירוף "גאט אין הימל" (וכך רובנישטיין בתרגום לידידי), ובלשון הגרמנית: Gott im Himmel. עגנון העביר כאן יגד אידי אל הלשון העברית.
23. מוטיב לכיבי הור חוזר ונשנה בסיפור, בעמ' קצג.
24. ובשאלת האיוויה הומונית עסק פיידיך שילג, ועיין ברונן זה: F. Strich, 1924, *Tragik und Komik, Deutsche Klassik und Romanik* - בעיקר עמ' 377.
25. וספקות אלה חוזרים ב"אורח נסה ללון", ועי' לעיל הערה 19. הדין האיווני ביחסו של המספר אל הומונים חוזר גם בדברי הסיום של "המספר" לזמן "תמול שלשום", ועי' ברונן זה במאמרו: הלקת השדה הנשונה, הערות אחרות לאפילוג המושמט ל"תמול שלשום", "מאוננים", לב, חוב' ג' (1971), עמ' 213-215.
26. ועיין למשל: "אלף מוחות" (עמ' פג), "אלף דברים" (עמ' עח), "אלף שנים" (עמ' פכ), "אלף דברים" (עמ' צה), "אלף מלאכות" (עמ' צח-צט), "אלף דברים" (עמ' קו) "אלף פעמים" (עמ' קנה), "אלף שנים" (עמ' קצה), "אלף שנות" (עמ' רצא) ועוד.
27. ריש לשים לב לפניה הטורית אל הקורא (אם כי אחרת), שתפקידה גם-כן ליצור אפקט דרמטי של העצמה וגשית עם קורט של איוויה.
28. מישטוש החומים שכן המציאות לדימין וחדירתו של עולם הדימין לתוך העולם האנושי הם תכונות אופייניות לסיפורים הקצרים ולרומים הקצרים של מ.ג. ברדיצ'בס קי מכאן, ולנובילות האימפרסיוניסטיות של ק. האמסון מכאן. נראה לי שעגנון השפע משני המספרים הללו אך הגדיל מהם, שכן בניגוד להם אין המציאות ברומאן זה נהפכת למעשה-חלום' אלא שני מקורות החיקוי משמשים בעירוביה ונוצרת שלימות אורגנית אחת. ור' במאמרי: עיונים ב"בסתר רעם" מאת מ.ג. ברדיצ'בסקי, מאסף אגודת הסופרים, ד', תשכ"ז, על השפעת האמסון עמד פרופ' א. באנד בהרצאתו בקונגרס העולמי החמישי למדעי היהדות. ועיין: "במאבק עם שלל הסנטימנטאליזם", הערה 34.
29. מוטיב פולקלוריסטי ידוע. ור': B80-881. מוטיב זה מופיע גם במקורות עבריים ועיין, המוטיב סומן שם בסימונים: 880-881. מוטיב זה מופיע גם במקורות עבריים ועיין, למשל, פ' בלע"ז קורן אותה שיריגא והיא מתייגת ומפנה ראב"ד: "נפש להביא את הסיוני, הפלח המלים המכונות Geminatio היא בעלת תפקיד ריגועי בסגנונו של עגנון ומפיע עזר בשיאים הרגשיים של הרומאן, כגון בעמ' קצג: "עצוב עצוב הלב, עצוב עצוב ומבישי", וכן: "זמזמים, דמזמים, ירד הגשמים" ובכפף איל: "מחזק מלהלה" (עמ' קצג). A. Anima.
30. בלשון הפסיכולוגיה האנליטית זהו בטיור ארכיטיפי ליחסיו של הגיבור עם ה-A. Anima.

32. על הנושא "ידי יוסף דילה ריינה" הדפיס ש"י טשאטסקיס שיר באידיש כשבועון "ידישעס ואכענבלאטש", שנה א גל' 8 (17.7.1903). עגנון חוזר אל הנושא גם בסיפור "האודנית והדובל" (סמוך ונראה, עמ' 92-102). שתי הדמויות האישיות מכוונות שם יוסף והילי. גם למוטיב זה בסיס בילאומי. ראה ברונן זה במאמרו של ג. שלום, למעשה ר' יוסף דילה ריינה, "ציון" (מאסף ה' (תוצי"ג), עמ' קבר-קל. ועיין גם: א. באנד, "אנאלדענע קייט", גל' 46 (1963), עמ' 187-189.
33. באמצעות פעולות של הגיבור מצביע עגנון על כך, שהדמות מייחסת חשיבות רבה ליחסה אל "המנגן הסומא", הדברים הם בעלי מישען וגשי רב יותר מן ההולם לפגי-וה אקראית עם "מקרה סוציאלי". החיבה "דמומית" היא חיבה מטוענת מאוד ברומן (ור' לעיל הערה 31, המתייחסת לשיא הסיפור בעמ' קצג וכן לקטע המובא לעיל [עמ' פג-פד]). השינוי ממה שנראה כעמידה של נצח אל התפנית הפתאומית, המבטאת כמין החלטה נחושה: הסיום - שיבתו של הירשל המנסה "לקנות" את גאולתו מן הגורל במטבע גדולה - כל אלה מצביעים על המשען הרגיש המעצם שיש לסיטואציה. מתן הספף נראה לי כמין מעשה סמלי של פרוץ: הירשל פודה בכיכול את נפשו מן הגורל הסומא האפל והמתוק המושכו בניגונו ורחוהו באפלות.
34. The Symposium, *The Works of Plato*, trans. B. Jowett, Vol. III, pp. 324-327.
35. ועיין, למשל, בדברי ב. קורצווייל, על נושא השיבה בשילובו עם נושא היציאה בסיפורי עגנון, מסות על סיפורי עגנון, עמ' 216.
36. אין כאן המוטיב גבר-גבר, אלא מלה פליסמית משמעותיותה: 1. איש זכר - "נקבה חסוכה גבר" (ר' לא, ככ); 2. תונגול: "בקרואת הגבר" (יומא כ, ע"א); 3. איבר-הזכיות: "המאושכן ובעל גבר" (כבוד, מר, ע"ב).
37. כלומר, הוא משתמש בעצם במוטיב החינוכי כדי לבטא מצב פנימי. אין הנפש יכולה להגיע לידי ביטוי אלא בלשון פיוטית, והמישחק שכן חוץ לפנים אינו רק לצורך התייגור המוטיבי, אלא הוא גם הכרח לשוני-פיוטי.
38. הישווה לעיל לדימוי במוטיב "הקבצנים הסומים".
39. גם הירשל וגם יונה מירב נעזד לרבות. הם נועדו לגדולות ובגוד כיעדם. דמות-הבעיים (יונה) מומקת במידה מסוימת את יחסי הירשל-מינה (הבגידה ביעד הקיומי), ואין חימה שעגנון נזקק לה כשרכנו של הווג. וזוהי גם כן דמות-משנה שעגנון נזקק לה בתייגור היצירה, על-מנת להרחיב משמעותו של הנושא העיקרי.
40. ועיין לעיל הערה 25.
41. מבואר ל"א פשוטע מעשה", תרגום "סיפור פשוט" ביד' א. רובנישטיין, 1958.