

Hebrew Writers Association in Israel

הערות אחדות ל"סיפור פשוט" לש"י עגנון

Author(s): יוסף אבן

Source:

Moznaim /

מאזנים

Vol. No. / 1969), pp. 400-414 נובמבר תש"ל

Published by: Hebrew Writers Association in Israel

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23864584>

Accessed: 20-03-2018 08:25 UTC

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

http://www.jstor.org/stable/23864584?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Hebrew Writers Association in Israel is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Moznaim / מאזנים*.

JSTOR

<http://www.jstor.org>

הערות אחדות ל"סיפור פשוט" לש"י עגנון

על "סיפור פשוט" נכתבו בתקופות השונות שלאחר הופעתו עבודות ממצות שונות, שכוונתן היתה להגיע אל חקר מלא ככל האפשר של היצירה כולה.¹ נסיונות אלה ביקשו לעמוד על הנושאים המרכזיים המשוקעים ביצירה זו, הם תיארו את הדמויות העיקריות והמשניות וניתחו את משמעותן ביצירה, הן סקרו במקצת את עולם המוטיבים העשיר והמגוון תוך מתן פירוש להם, וציינו באורח כללי את מקומו של הספר הזה (בין שהתואר רומאן הולמו ובין לא) בכללות יצירתו של עגנון. על כן, ספק אם יש עוד מקום לאינטרפרטציה כוללת של הסיפור ה"לא פשוט" הזה. ברם, יצירה זו — אולי, מרבית יצירות עגנון — הנה מורכבת, "מלאה" ורבת משמעויות במידה כזאת, עד שכל קריאה נוספת בה עשויה לגלות רבדים נוספים, מהם מהותיים יותר ומהם צדדיים. יש ואתה נתקל עקב קריאה חוזרת בתופעה, שיש בה כדי לעמעם ולסתור דעה, שכבר הורגלת בה, ויש שאתה מגלה טפת, הראוי לעיון ולהסתכלות כשלעצמו, אף שאינו מפחית מערכם של דברים שכבר נאמרו ונדרשו. הנסיון הנוכחי מבקש אך להעיר הערות שאינן מתלכדות בהכרח ל"פירוש" מלא, אף שיהיה בהן אולי כדי לתרום להשלמת פירושים שכבר ניתנו או לערער במקצת תוקפם של אחרים.

א. הירשל — בנם של צירל וברוך-מאיר

כביכול, הירשל שונה ונבדל מאוד מדור מולידיו. בן דור חדש הוא המורד במוסכמות חברתיות של אלה שקדמו לו. אורח חייהם של הוריו נראה לעתים תמוה ואף דוחה בעיניו, ודרכם לראות חזות-הכלל בממון ובמאכל, מאוסה עליו ביותר. על כן, שעה שהם, החזקים ממנו, כופים עליו את אורח חייהם, פורץ מרדו חסר האונים כלפי פנים ועושה שמות בנפשו, ומביאו לבסוף לשגעונו. זהו אולי תיאור פשטני מעט של דמות, אך הוא חופף באורח כללי את הדעה המקובלת על הגיבור המרכזי של "סיפור פשוט".

ברם, דומה שהירשל אינו שונה כל כך מאבותיו, כפי שעשויים נהיה לחשוב עם קריאה ראשונה. משיכתו הראשונה אל בלומה באה לו מכוחם של מעשי המאפה שלה ומי שרואה בעוגותיה הצנועות אך סמלים געלמים לאירוס חבוי העתיד להתרקם ביניהם, תבוא עליו ברכתו של פרויד הגדול. לי נראה פירוש זה דחוק במקצת. משמע, הירשל אינו מדיר עצמו מהנאות האכילה. גם מאוחר יותר, שעה שהוא כופה על עצמו את תורת הצמחונים הבאה לו, כביכול, בירושה מדודו שנשתגע, (בשעת סעודת האירושין הגדולה — עמ' קכט²) הרי מתמוטטת ההחלטתו הנחושה להתנזר מפיתויי המאכל,

(1) ר' למשל: ד. סדן, מבית לפשטות, על ש"י עגנון, עין-חרוד, תשי"ט, עמ' 32—35, ב. קורצווייל, בעית הדורות בסיפורי עגנון, מסכת הרומן, י"ם, תש"ך, עמ' 65—46, ג. שקד, בת המלך וסעודת האם, גיית כד, חוב' ה — יב, עמ' 135—147 וכן:

A.J. Band, *Nostalgia and Nightmare*, Los Angeles, 1968, p. 239-254.

(2) כל הציטטות לקוחות מתוך "על כפות המנעול", י"ם, תשך.

עם הופעתן של פשטידות מעשי ידיה של גברת צימליך, המעוררות את תאבונן. עתה, ככל שהחסיר מעצמו הודות לתורת דודו, ממלא הוא בכפל תאבון בסופה של הארוחה. נדודי השינה אינם מסמנים לגביו אלא תקופת משבר חולפת. הירשל הוא בחור הידוע לישון, דווקא בשעה שאמו מיוסרת אי מנחה (עמ' קטז). וגם לאחר ריפוי אצל הד"ר לנגזם חוזר הירשל לכושר השינה שלו. משמעו הכפול של מוטיב מאפיין זה הוא, שהירשל דומה בדרך כלל לאבותיו בכושר לאכול ולישון, בחינת סימני הבריאות היפה למעמדו. וגם כשבורחת ממנו השינה, הרי קרוב הוא למצבה של אמו, שנדודי-שינה מעינים אותה לפרקים.

בלומה ניכרת ביצירה באמצעותם של ספרים: ספרים הם מזונה הרוחני והרגשי, שעה שנבצר ממנה לצאת למרחב אחר בעולם המוחשי מפאת מעמדה החברתי הנמוך. אהבת הספר באה לה בירושה מאביה חיים נאכט, שמצא באהבה זו מפלט מכשלונו בעולם החומר.

אמת, גם הירשל מורגל על הספר. אך כיצד הוא קורא? קורא הוא גם בימים, שבהם נרקם הרומאן בינו לבין בלומה, ברישול, כלאחר-יד וכמין תוספת-לואי רוחנית לחיי החומר שלו, שאינם חסרים כלום. שכן ויתורו על המשך לימודיו בין בבית המדרש ובין בתחום החילוני אינו כפוי עליו רק על ידי הוריו. לא הם שניתקו מן הגמרא, אלא הוא עצמו ויתר על המשך לימודיו. קריאתו חסרה שיטה וריכוז. ואם קריאתו זו מהווה מעין גשר דק אל בלומה, הרי זה גשר שביר ובלתי מהותי. שכן, עם שבלומה מסלקת עצמה מביתם של ההורוביצים, דומה שגם הספר מצמצם את חשיבותו ואת מקומו בלבו של הירשל: עדיין שואל הוא ספרים ואף קורא בהם (עמ' קנו, קע, קעב), אך הוא ממעט לקרוא וזאת לא רק מפני שמינה (בניגוד בולט לבלומה) מפריעתו בכך, אלא מפני שפיתויו של הספר אינו גדול ביותר לגביו. וכאשר מינה דוחפת ספר הקשור בסיפור בלתי-נעים אל מתחת לארון, אין הירשל חש בחסרונו כל עיקר. ואם מקטרג הוא על מינה, לא על כך הוא מקטרג ואינו מאשימה על כך, שהיא נוטלת ממנו את טעם חייו הרוחני, אשר חדר בלי משים אל הויתו הזעיר-בורגנית.

מהם איפוא מניעי אהבתו של הירשל לבלומה ומה משמעות קשר זה, אשר לו תוצאות כמעט גורליות בחייו דומה, שהמספר אינו נשאר לנו חייב על כך תשובה:

"עד שלא הגיע הירשל לפרקו מצא לפניו את בלומה. זו בלומה שהיתה בבחינת תאומתו...".
 "הירשל אינו תינוק לחטא. עדיין לא עבר עבירה, אבל הרהורי עבירה קשים מעבירה. הרבה חברים הרעים עושים. אף בעיני הצנועה שאפילו ריקנין שבה גדורים מן העריות נמצאו בחורים שלא שמרו תמימותם ולא נתביישו ממעשיהם ויש שנשתכחו בהם לפני הבריות" וכי' וכי' — (עמ' צו).

משמע, גילו עושה ומוסיף על כך חינוכו, שאינו עומד עוד כל-כולו בתחומי המוסר המסורת המקובלים. הירשל, שהחל הוגה בנערות וביחס שבינו לבניה, מצא לפניו בהישג יד ממש את בלומה. ובלומה גילמה בעיניו את תפארת תום מינה, שבסתר לבו ערג אליו. לא שאהבתו אינה אהבת אמת, אלא שהיא אהבה אידיאלית, שמימושה הריאלי מוטל בספק. בלומה, שעגנון גילם אותה כמושא-אהבים אידיאלי, שרויה למעלה מעולמו והשגתו המציאותית. גם אילולא עיכובים, "טכניים" מצד צירל ושותפה יונה טויבר, דווקא משום כך כה קוסמת בלומה ומשום כך כה רחוקה היא מהשגתו על-אף קירבתה הפיזית. אכן, כל מי שידמיין קשר של ממש בין השנים, יעמוד בנקל על האבסורד שבקשר זה. דומה שגם בלומה עומדת מהרה על כך שהירשל זה הנכנע והפחדן אינו ראוי כלל שתיצר עליו. ועל כן כה מהירה התגברותה על ה"אבדה", שאינה כה יקרה. ואילו מינה? יחסו של הירשל אל זוגתו החוקית עובר גלגולים לאודווקא חד-משמעיים וחד-כיווניים, כפי שעשוי להראות מתוך ראייה פשטנית. תחילת יחסו של הירשל אליה מוגדרת כחיס של רתיעה טבעית, שעה שהוא מוצאה בחדרה של בלומה ברצותו לבקר את זו. הריהו נסוג ו"מקפל" עצמו מכוחו המדהים של ההבדל המצפה לו שם. אך יותר מאוחר, בשעה שהוא חש בבית גילדנהורן בבדידותו וביחידותו בקהל-הליצים המתכנס שם, והוא קצת נלעג ונדחה מפניהם, מוצא הוא מפלט נכון דווקא אצל זו העשויה לרשת את מקומה של אהובתו הראשונה. התייחדותם המאונסת במקצת

מצילה אותו הפעם מפני עקת בדידותו ומפני הבושה. וגם לאחר־מכן, בפרוס סעודת הכללות, תוך טַן־דו כפוי מעט, מספר הוא עמה מתוך ידידות אמיצה כמעט. עגנון מציינ:

„אותה שעה לא ראה במינה אותה מינה שאבותיו מבקשים להשיאה לו, אלא אשה שנתן הוא לבו עליה ובאה אמו להפריד ביניהם” (עמ' קכה).
 התערבותה של צירל עוכרת את המעמד האידיאלי כמעט, והיא נוטלת את מינה לעצמה ועושה אותה למינה האחרת, זו ש„אבותיו מבקשים להשיאה לו”, דהיינו, לאשה כפוייה שבעתיד יראה בה אף „אשה שנואה”. אכן, הירשל ישנא את מינה של צירל, אך לא את מינה האמיתית, אשר עשוי הוא בשעת רצון „לתת את לבו עליה”.
 כי מינה האמיתית, הממוצעת, הבלתי־רוחנית, אך הפשוטה וחסרת־היומרות מעצם טבעה ומקורה, אינה כה זרה לו, כפי שדימה. ברם, גם מינה היטתה על עצמה לבושים זרים, שאינם הולמים אותה. בגדיה הגזורים לפי טעם מודרני צרים וזרים עליה, בשמיה המלאכותיים דוחים את הירשל במקום לקרבו. היא הטילה על עצמה נהגי־פנסיון מאולצים, שאינם הולמים את אופיה. דהיינו, עצם תדמיתה המסולפת מצטרפת כאן לדמות ה„אשה השנואה”, שהירשל בונה לעצמו, משום שהוא חש, כי נכפתה עליו מהוריו ושלא בחר בה מרצונו שלו. את מינה זו האחרת הוא משווה עתה כנגד בלומה, שאהבה נפשו ושאינו הוא מוכן לשכחה. והנה, דווקא כאשר בגוף אשתו צומח החדש, כשהיא נושאת בקרבה את בנם של שניהם בחינת קשר דמים בלי־ינתק, גוברתו בו סלידתו ובמקום שמחת האבהות הצפויה מגבש הוא בלבו את אימתו של עול חדש ובלתי־רצוי. אך כשם שהוא בונה לעצמו תחילה יחס של סלידה מראש אל בנו הרחוק והבלתי־רצוי, המתפורר נוכח עצם קיומו הממשי של הבן החי, הזקוק לאב, כן עשוי יחסו הכפייתי אל מינה להתחלף ביחס אחר, אנושי ואחראי יותר, והולם יותר את מציאות שניהם.

קיצורו של דבר — הירשל אינו כה שונה מעולם אבותיו, כפי שדימה עצמו ודימו קצת מפרשיו³). הוא עומד בין התחומים, ועל כן מתקשה להכריע לאיזה תחום הוא שייך. אך כשהוא חוזר אל ביתו ואל אשתו, אינו חוזר רק על־אונסו. על־כן הוא מסוגל גם לשוב אל מינה, ששוב אינה רק מהות הכפוייה עליו מבחוק, באשר אין מפריד ביניהם זכר האהבה הקדומת. תהי, לקראת סוף היצירה, הוא מגלה לפתע את מינה האמיתית, ששוב אינה זו של צירל ולא בת הפנסיון הזרה. זו מינה אחרת, אמהית, נשית (ביחוד כשהיא נתונה בחלוק־הבוקר הביתי והבלתי־מאונס) והוא קרב אליה ביחידות ליל־אהבים חדשה כבעל האוהב את אשת־בריתו, שאינה גדולה עוד ממידתו שלו ואינה פחותה משיעטיר עליה את מיטב דדיו. סופו של הסיפור שוב אינו מתנהל באירוניה שנונה מצד המספר, אלא זהו סיום מפיסס, עצוב במקצת, אך רחוק מן הטראגיות, שביקשו לשוות לו. הירשל, שהתיימר לאהוב את בלומה הגבוהה משיעורו הממוצע, מצא לידו בריה דלה, אך אנושית, והיא מינה, ויתכן שאינה נופלת ממנו יותר משהוא נופל מבלומה, שעוררה את בכורת אהבתו.

ב. סוף טוב — הכל טוב

שיאה של עלילת הסיפור בשגעונו של הגיבור המרכזי. מכאן נוטה עקומת ההתרחשות בהדרגה לקראת שיבה אל החיים הנורמאליים והמצומצמים ולקראת תיקונו התלקי, לפחות, של המעוות. ושמא תיקונו של מעוות זה אינו אלא בגדר סיום טראגי הכרחי המתאר את השלמתו הכפוייה של הגיבור עם מציאות שנואה של סביבה ושל אשה? האומנם זהו מצב, שהלה אינו משכיל לנתק עצמו הימנו, ושאינו יכול למרוד בו בגלוי? כלום צדקו אלה שטענו, שלפנינו סיום של כניעה והסתגלות, שאינה מכבדת את בעליה?
 כדי לענות על שאלה זו מן הדין לשוב אל הפרשיות הקודמות לשיבתו של הירשל לשבוש, ולראות את דרכי תיקונו וריפוייו במוסד לחולי הרח. הדין לנגזם, ששמו מעיד על סגולתו, כלום נוטל הוא באמת מהירשל את ה„הירשלויות” האמיתית והמרדנית

(3) על העובדה שהמספר רואה בהירשל חנווני לכל דבר, מעידה גם הפסקה בעמ' פא. שתידון בהרחבה בהמשך.

המופנמת בעזרת „שטיפת מוח“ בלשון חדשה, ומניח אך יצור מדולדל ו„מקומט“? (אכן, עגנון משתמש בתואר זה בתארו את עמידתו של הירשל לפני אביו הבא לקחתו עמו הביתה — עמ' רמד).

שונות ולא אחידות כל כך הן שיטותיו של הפסיכיאטר המלומד וקצתן ניכרות בהימנעות משיטות בדוקות של עמיתיו וקצתן פועלות בתחומו של מעשה חיובי: ד״ר לנגום אינו מתייחס אל הירשל כאל חולה פאתולוגי והוא מבליע איפוא את עוקצה של המחלה. בסופו של דבר ידע הוא, כנראה, ששגעונו של הירשל אינו דומה לכל השגעונות, אלא הוא ביטוי למירדו ולבריחתו המופנמת ממציאות חזקה ומרה מכוחותיו. על־כן שומה על הרופא לרפא קודם־כל את דרכו של הירשל אל אותה מציאות. כן מתייחס הרופא אל החולה כאל בריא ומספר עמו על רשמי ילדותו של עצמו. אך לשם מה? התשובה פשוטה: חוויותיו של לנגום את העיירה היהודית היו שונות מאוד מאלה של הירשל. נזונות כליכולן מן הגעגועים הרומאנטיים של אדם שיצא אל הכרך, והוא רואה עתה מרחוק באור קצת ורוד מדי את עולמה הקודם והמקודש של הוויית־הילדות. הרופא אינו עוצם עיניו מפני עניותה של העיירה, אך הוא קשוב לשירתה וליופיה הנפשי (שאוּלי הסתאבו עתה במקצת), לקסמיה הנסתרים כפי שנתגלמו אולי לפני דור, ואולי לא אבדו כליל גם עתה.

תוך כך קולט הירשל, שאמו לא זימרה לפניו את שירי העיירה, ושילדותו עצובה היתה, את יפי העיירה היהודית, כפי שלא ידע אותה מעולם. דיוקנה של שבוש, הרודפת אותו עד כאן, והוא אף כובש את חלומותיו הרעים — מציץ אליו מבעד לסיפוריו של הדוקטור המלומד באור אחר ובקלסתר אחר. ומוזר — בראשית ישיבתו במוסד ממעט הירשל להגות בעיירה והיא אך בבחינת כורח מאוס הרודף אחריו. הוא חש עצמו בטוב, כשהוא סגור בד' אמותיו של המוסד, ואילו בסופה של ישיבתו הפך לו הסגרו למעמסה והוא מתגעגע אל לא־פחות מאשר חנותו של אביו שבמרכז העיירה, עד שהוא צוהב מרחוק בגציל שטיין העלוב, שזכה לעבוד שם, שעה שהוא הירשל, אסור בכלאו הרפואי.

משמע, הירשל מתפייס בהדרגה עם שבוש זו, שבה נולד עתה בנו הבלתי־רצוי. תש הוא מחדש בשייכות עמוקה יותר ובנכונות חדשה לקבלה כמות שהיא. אין זאת אלא ש„תורתו“ של לנגום, איש העיירה והדוקטור של עכשיו, נתמוגה במוחו ומניעה אותו לראות קצת אחרת את מקור־מחצבתו הכפוי והמאוס עליו קודם־לכן.

הרופא פועל גם בדרכים אחרות: הוא הוא משאיל להירשל את הרומאנים של אשתו שנטרפה דעתה, שענינם אהבה ושמלות, ואשר הרופא עצמו לועג להם. הפעם, כמדומה, מתכוון הוא להצמיח נוגדנים חיוביים, שישמרוהו מפני עולם מנופח וסנטימנטאלי חסר כיסוי המאיים עליו. הירשל, שדעתו נטרפה עליו בשל אהבתו ללא מיצרים וללא תקוות לבלומה, אשר אמו ועולמה של שבוש הרחיקה ממנו, אפשר יירפא בעזרת ספרות ה„שונד“ המוגזמת והמגזימה בצורה אבסורדית את אותם הקישורים האנושיים. קישורים אלה אמנם קיימים, אלא שניתן להתירם בצורה פשוטה ושקטה ביותר: מנה גדושה מדי של ספרות זו עשויה אל־נכון לרפא את הירשל מאהבתו הבלתי־מציאותית שלו ולסגלו לראייה מעשית ומאוזנת יותר.

הירשל גם עובד. הירשל, שכל חייו גם בתקופת נישואיו הראשונה, כבוש היה תחת אנפילאוזתיה של אמו — עובד בשקט ביחידות, לרצונו וללא־אונס בגינת בית־משוגעים. עבודתו זו, דומה, נוסכת בו שלווה ועייפות המצמיחה את השינה הטובה ועם שישוב הביתה ישוב אל־נכון אל חנותם של הוריו, כשהוא עצמאי יותר, פעלתני יותר ויוצר יותר. והלא קצת ממשנתם של מורי תורת העבודה כא. ד. גורדון וברנר, שעגנון קיבלה מנעוריו, נקלטה כאן, ללא ספק וללא אירוניה, בתיאור שיטה תיראפויטית פשטנית זו, והיא הנותנת. הירשל חוזר הביתה, חוזר לתיקונו ולאשתו. הוא מטייל שוב, אך זו הפעם יחד עם מינה, במרכז העיירה, ושוב לא יתעה ביחידות בסימטאותיה העקלקלות הרחוקות והרדופות זכרונות מפחידים, שבשולי העיירה, סמוך ליער ולבית־הקברות היהודי, שם דר עקביה מזל (ועמו בלומה). הירשל שוב מכנס אצלו חבורת רעים מימים עברו, והוא חוזר לבקר בחבורת ציון הנלעגת. הוא מקשיב לחלומות אשתו ואף מבקש להם פתרון. הוא משחק בהצלחה את דמות הבעל הטוב והאב המסור, הוא חדל מהיות הירשל הקודם והאמיתי, המופנם, מורד, העצוב והמתגעגע אל העולמות העליונים.

בקיצור: הירשל, דומה, מסגל עצמו אל חיי הפיליסטר השבושיים, שלפנים מאס בהם וביקש להתקומם עליהם. משכח הוא את אהבתו לבלומה (אף שפה ושם עולים הרהורים מזורים ותהומיים, כגון שעה שהוא מדמיין, כי אם מינה תמות, תוכל בלומה לשוב אליו ולו גם מתוך רחמים). אך יש גם שהוא מבקש לצנן את זיקתו הראשונה והוא מעלה מיני טרזניות, על שקרובתו זו אינה מתעניינת עד בשלום משפחתו (עמ' רסב). הירשל משמין ומגדל זקן כמוהו כאביו (עמ' רמד), הוא חוזר לנוהגם של הדורות האחרונים ומעניק את חילו לחנותה של צירל. משמע, הירשל הסתגל, לפי שעה, הסתגלות שלמה אל עולמו הסובב, הוא ויתר על עצמו, הוא אינו ערד עצמו.

ואומנם, כל אלה מסופרים בהבלטה אירונית בפרקי שיבתו הסמוכים לסיום היצירה (פרקים 34 ו-35). ממילא דומה, שנעימתו המלגלגת של המספר גלויה בפרקים אלה יותר משהורגלנו.

ברם, דרך-תשובתו של הירשל מתוארת רק בשני הפרקים שלפני הפרק האחרון. שיבתו של הירשל אינה סוף פסוק של היצירה. שכן לאחר הסוף הראשון מצפה לנו סוף שני, המהווה מעין אנטי-סוף בלתי צפוי: הפרק האחרון (38) שובר, לדעתי, את הסיום האירוני הקודם ומתקנו בדרך הסינטיזה החיובית. ואומנם, רמזים דקים למוצא של פיוס כבר מפורים בקטעים הקודמים לפרק זה. הירשל בטרם שובו מתייחס אל דבר לידת בנו מתוך שוין נפש וכמעט במיאוס. פגישתו הראשונה עם תינוקו מקיימת יחס זה המוכן מראש בהקפדה, אך בהמשך עולים בו בעל-כורחו רגשות האב הסמויים יותר. ניצני אבהות אמיתיים אלה נקיים מעוקצה של אירוניה עגנונית. זיקה עמוקה זו, המפתיעה גם את הירשל עצמו, מתעמקת בפרק האחרון עם העברתו של משולם אל הכפר, בן הברית הכפויה הינו תינוק חולני ומעורר דאגה. דאגה זו מצמיחה בדרך-הפלא יחסים חדשים (ושוב לא-שטחיים) בין ההורים. סילוקו הזמני של הילד מן הבית מציג את הירשל לראשונה מאז שובו מול אם-תינוקו, והוא רואה אותה הפעם בדמות אחרת. תחושת האחריות, הרגשתו, שלפניו עומד אדם הנזקק לו, ותשוקה אירונית חדשה ובריאה מתחברים יחדיו כדי לסלק בבת-ראש את כל המחיצות הקודמות של בשמים מלאכותיים, של ריח שינה ועצלות של ריחוק כפוי, והנה נולד הפלא של פגישה חדשה:

„ולבו נתחמם ודפק, מימיו לא הרגיש כך. דומה היה עליו שפעם ראשונה היא לו שעומד בחדר אחד עם אשה. גשמותיה של מינה תכפו. אף הוא נושף ונושף...“ (עמ' רסד).

ללא שמץ של לגלוג מתאר כאן המספר את זיווגם החדש של השנים, שהעבר הרחיקם זה מזה. תולדתו של זיווג זה (תרתי משמע) הוא בנם השני, הבריא, פרי האהבה האמיתית, שוב אין הירשל קורא לו בכינוי „יתומי“, הרומז לציפיית מותה של האם. ושעה שבסיום הפרק והספר כולו גחונים השנים על עריסתו של תינוק זה והם נמשכים לשיחה אמיתית ראשונה, שה„אמר“ ו„אמרה“ שלה אין משמעותם עוד חיבור מלים מיכני ללא קישור של אמת, אלא דרשיח נפשי רומז, מסתיר ומגלה רגשות, הרי שוב אין זה סיום אירוני המציג את הזוג כזיווג מן השמיים, המפגינים את קירבתם בפרהסייה, בלב העיירה. הפעם זה טרדו אינטימי של שתי נפשות, שסבלו ונודככו תוך סבלם וריחוקם, המוכנות ללא אידיאליזציה הדדית להמשיך את קיומן הבודד והעצוב במקצת למען ילדים אלה, הנושאים מאז ביצירת עגנון את בשורת העתיד השלם, הטוב והמאושר יותר.

אנטי-סוף זהו הוא, לדעתי, הסיום האמיתי של היצירה והוא המבטל את עוקצו של הסיום הקודם והמדומה בלבד. אכן, הירשל שוב חוזר, לאחר תקופת התרועעות חיצונית ושיגרתית (הדומה לזו שלאחר חתונתו), לבדידותו הטבעית. חבריו, שמילאו זה לא-כבר את טרקלינו, התפוררו להם והפגנת הקונפורמיות של הירשל הצטמצמה. הריהו משלים עם העיירה מפאת חיובה המעט, שקיבלו מלנגזם, בחינת ערך מועט אך וודאי ומתוך ידיעת אחריותו ליצורים רכים אלה, שהוטל עליו לדאוג להם, גם אם לא הוכרו עליהם בשמים, בטרם ירדו הוא עצמו ומינה אלי אדמות.

ג. תרנגול, שאינו רק גבר

אחדים מבין המבקרים הדנים ב„סיפור פשוט“ עמדו בצורה זו או אחרת על משמעותו הסמלית של התרנגול-הגבר ביצירה⁴: הופעתה של החיה הזו ושכיחותה, וכן המונחים העבריים המסמנים אותה, הופכים נציג נמוך זה של עולם החי למוטיב בעל משמעות סמלית מובהקת, באשר הוא מופיע בעיקר לפני תקופת שגעונו של הירשל ובה עצמה.

ברם, סמל משמעו מהות איראציונאלית, שאין לעולם לתרגמה ללא שארית למושג מופשט וחד-משמעי. מפרשי הסמל יטיבו, לדעתי, לתאר את הפרט המתעלה כסמל מכל צדדיו. עליהם לעמוד על מירב הקונוטאציות המלוות אותו ולבודד את אלו העשויות להגיע לכלל פעילות ספרותית בהקשר-היצירה הנתון, אך בל יעמידו פירוש, המתרגם פרט בפרט את הריאלי שבסמל בפרט מופשט חד-משמעי שבחוק.

אין ספק, ששימוש של המונח „גבר“ לגבי תרנגול מדגיש את משמעותו הזכרית של ייצור זה ועל כך עמדו בצדק המבקרים הנזכרים. ברם, בזה אינה מתמצה הפונקציה של המוטיב המתגלגל לגולים מזורים ומורכבים ביצירה. יתר על כן, מתלווה מוטיב זה למוטיב-ים אחרים, הדוחים את הפירוש המצמצם: סמיכותו של מוטיב התרנגול למוטיב השעון (כגון עמ' רד) אינו עשוי בשום אופן לעורר אסוציאציה מינית. השעון והתרנגול מעירים אדם לא רק לשעת התפילה, אלא גם לסדר יומו ולעבודתו, שהתכרה והמוסכמות מטילים עליו, לעתים בעל כורחו. השעון נוהג בדרך מיכנית וקצובה משלו, אלא תוך שרירות-לב ה„אנושית“ כמעט, הוא עלול להתמרד כמוהו כבעליו ולשנות את מהלכו ואת קיצבו. מספר-הסיפור, כמוהו כהירשל עצמו, מעלה את השעון בחינת „משל“ (עמ' ריא), דהיינו לאלגוריה קטנה ואבסורדית, שעה שהלה נעצר בבוקרו של השגעון, בעוד אשר דווקא מוטיב התרנגול זוכה להופעתו הדחוסה והפעילה ביותר.

נראה, שעגנון, בבנותו סמלים משמעותיים, אינו רק יורשם ומעבירם של מוטיבים מוכנים מאוצר הלשון ואוצר הפלקלור היהודי המסורתי, אלא הוא משייר לסמלים גם מקצת ממעגלי משמעותם הריאליים, שאינם מסומנים מראש במונחים הסימאנטיים המקובלים. התרנגול הוא קודם-לכל — כמוהו כצפרדע הסמוכה לו — בעל-חיים נמוך, המבליט את האופי האנימאלי הצורם, שעה שהוא משמיע את קולו הבלתי-ערב בלילות ללא-שנת. קביעות אוטומאטית זו של הצריחה הלילית והבלתי-הארמונית חודרת אל לבו ואוזנו של הירשל, ששנתו נודדת, עד שהיא מבטאת לגביו את אימת הלילה הפולש אל ביתו הפרוץ לקולות ולרחשים זרים. אילו היה ביתו מתוקן, היה הירשל ישן והשינה היתה אוטמתו בפני קולות ליליים, הקשורים ממילא באמונות של התפרצות-השדים המסתיימת עם קריאת התרנגול. אכן, צריחת הגבר עלולה לעכור את רוחו המעונה של אדם ולקרבו גם בדרך ריאליית לשגעונו, או לסמל את קירובו למצב-גבולים זה. אין פלא בכך, ששגעונו של הירשל מתבטא על-ידי הזדהות עם התרנגול ועם קולותיו הטרופים עצמם. שמא הוא חש עצמו, תוך כדי כך, גברי יותר וקרוב יותר להשגת מבוקשו האירוטי, או אין זאת אלא שהקירקור והגעגוע המתחלפים מציינים אך את ריחוקו מן האנושי והנורמאלי הפשוטים.

גם סיפורו הקטן והמשלי המזור של עגנון (העולה על דעתו של הירשל) בדבר שני השותפים (עמ' רא), אשר זה רצח את זה, אינו מאפשר בשום אופן את הפירוש האירוטי. שם התרנגול — חייט-הכפרה המסורתית ביהדות — משמש מין אמצעי מזור לגילוי האמת בדבר הרוצח. התרנגול הנשחט מגלה את סודו של שוחטו וחושף את תעלומת הרצח, שהתרחש אי-פעם במין „אכסניה אדומה“ בעיר-אנפין של עגנון. סיפור קטן זה, שהירשל זכרו, רומז אולי למאוייו הכמוסים שלו לראות את מינה מתה, עד שהוא מרחיק מעם עצמו את הסכין, שבל יתפתה לדחפו. הירשל, המזדהה באורח מזור עם השותף הרוצח, מאשים עצמו באמצעות מוטיב התרנגול, שהפעם אינו כרוך בשום משמעות אירוטית ישירה. משמעו של דבר: עגנון מעניק לתרנגול בחינת מוטיב בעל משמעות סמלית, כל מה שטבעו הריאלי של התרנגול, זכרי הפולקלור היהודי ומשמעותם הסימאנטית של הכינויים העבריים עשויים להקנות לו. תוך כך מצליח הוא להבליט את הווייתו של אדם רדוף נודדי שינה לצד מיטת אשתו, שריחה במקום לעוררו משתקו מבחינה מינית. אך התרנגול מבטא

4) כגון שקד וכן בנד, ור' למעלה הערה מס. 1.

גם מאווי רצה מודחקים בחינת היית-כפרה אישית והוא גם תחום אנימאלי טבעי וישיר הרמוז לשגעון, עד ששגעונו של הירשל מתגלם בקריאת הגבר ובגעגוע הצפרדעים. תרגומו החד-משמעי מדי של סמל רב-צדדי זה יחטא באליגוריציה, המתעלמת מעושר הגוונים המורכב ורבה-משמעויות, אשר הסמל הספרותי החי עשוי להמירם זה בזה.

ד. מוטיב „המעוות לא יוכל לתקון“

כדרכו של באלזאק, אך בדרך פחות שיטתית ועקבית מפתח עגנון יסודות דמותיים ועלילתיים בצורה שולית ביצירה חדשה, אשר עמדו במרכזה של יצירה קודמת. משמעו הכפול של נוהג ספרותי זה מצד אחד מתבטא במין הדגשה, שהדמויות והעניינים המסופרים הם בעלי קיום עצמאי (אך בדוי כשלעצמו) גם מעבר ליצירה הספרותית הבודדת והסגורה כרגיל. ועל-כן ניתן לספר עליהם גם במקום אחר, באמצעים אחרים לצורך אחר. (ואכן, בכיוון זה רומזת גם הערתו של המספר בסוף היצירה, כי על בלומה לא סיפר עוד הכל וכי עוד שוב ישוב אליה בסיפור אחר). מצד שני מחייב נוהג זה את הכרתה והבנתה המלאה של היצירה, שבה הופיעה הדמות או הפרשה המסויימת על-מנת לדלות מגלגולן העמום והחדש את מלוא משמעותן.

רבים עמדו על דבר פרשת עקביה מזל ותרצה, המתגלגלים מ„בדמי ימיה“ אל „סיפור פשוט“. מוטיב זה מתגלם בנובלה המוקדמת בהרבה בפרשתה של לאה, אם תרצה, הנישאת על כורחה למיניץ בעל הממון על חשבוננו של עקביה מזל האוהבה, והוא מקביל ב„סיפור פשוט“ לפרשת ברוך מאיר המבכר את צירל העשירה על מירל העניה. הקבלה זו פועלת גם אילולא הזכרה במפורש ביצירה. הקורא המכיר את היצירות, ממילא מקבילן ומשווין זו לזו ובונה בזכות האחת את משמעותה של השניה. מצד שני מודע הגיבור המרכזי את דבר הפרשה המקבילה לעצמו והוא מתמודד עמה. על הניתוח המדוייק של ההקבלה לעמוד על שני צדדיה אלה, שבשום אופן אינם זהים. שכן יתכן, שהבנתו של הירשל את המוטיב של „בדמי ימיה“ אינה מתקבלת עלינו כקוראים, ועלינו לתקנה או לסתרה למרות ובניגוד לתחושתו שלו.

יתר על כן: בשתי הפרשות מרובה גם המבדיל, שיתכן שהירשל מתעלם ממנו שלא במקרה: ברוך מאיר — המקביל בנובלה ללאה, אם תרצה, בוגד את בגידתו מרצון ובהכרה והוא יודע את שהוא משלם ואת שהוא קונה בבגידתו. לאורך כל הרומאן אין ברוך מאיר מביע או חש הרהורי חרטה וחסא על מיקחו המוצלח. להפך, כולו מדושן עונג משידוכו עם צירל, שעלה כה יפה. ואילו לאה, החלשה והנשית ניתנת בעל-כורחה על-ידי אביה למי שאינה אוהבתו ולא תוכל לאהבו לעולם. הריהי משלמת את מחיר „בגידתה“ הכפויה במחלתה ובמותה המוקדם. ממילא, אין מקום להשוות את מיניץ עדין-הנפש, המסור לאשתו עם צירל המעשית והרודנית. ברם, עיקר השוני מתבטא בתחום יחסי הדור החדש המקבל על עצמו לתקן מעוות ההורים. תרצה המזדהה הזדהות, שמשמעה כניסה מוחלטת וכמעט כפיתית לדמות אמה המתה עד כדי ויתור על עצמה, מבקשת לתקן את מעוות הדור הקודם על-ידי נישואיה למזל, הנראה לה עדיין בדמות, שהיתה לו בימי נעורי אמה. כאן טעותה המכריעה והאבסורדית, מזל, עלם רענן השרוי מעבר למנוחה ולנחלה, בבואו לעיירה. נהפך ברבות הימים לרווק מזוקן, נוטה ליושב השואף למנוחה שלמה. התמורה שחלה בו פועלת גם בתחום השאיפה הרוחנית: נסיונו לשוב אל העיירה ואל עולמה החי שנכשל — שכן העיירה דחתה אותו באשר ראתה בו משכיל המסכן את ערכיה — מוצא לו במאחר פורקן ספרותי וזר, שעה שהוא מתמסר לכתיבה היסטורית על בתי-הקברות בישראל בחינת ניגודים של חיי ההווה הנמשכים. במקום להתמוג בהווה הנמשך והחיוני, הריהו עוסק ברישום מדוייק ומדעי של עולמות, שאבד עליהם כלח. כל מי שזוכר את יחסם של סיפורי עגנון ל„חוכמת ישראל“ לדורותיה ולחקר מדעי יבש, כפי שעולה מתוך „עידו ועינים“ ו„עד עולם“, יבין את משמעותו השלילית של יחס זה, שהוא לא פתרון אלא אנטי-פתרון לשאיפתו הראשונה. הירשל, בנו של האוהב הבוגד באהבתו, אינו אוהב חלילה את מירל המתה והנבגדת, אלא את בתה החיה והפורחת הנמצאת בסמוך לו. יחסו אל הנערה אינו תוצאה מאידיאה פיקס מוזרה וכפויה, המתעלמת מן המושא עצמו, אלא הוא אוהבה למען עצמה ובזכות

אישיותה הקוסמת, והוא אך מתאים את האידיאולוגיה הזרה של תיקון המעוות בשעה שצירל העלתה את הרומאן שלו על שרטון. שכן רק עתה מציג הירשל את פרשתה של תרצה ומזל כדוגמה אידיאלית כביכול לפרשתו שלו. אך הזדהותו עם הפרשה, שעוצבה על-ידי עגנון ב"בדמי ימיה" והידרעה לו מן המציאות השבושית, מעמידה אותו במצב אירוני מזור: מצד אחד, הרי נכשלה תרצה בשאיפתה לתקן מעוות של הוריה, באשר גישוואיה עם מזל אינם עולים יפה, והיא מבטאת זאת בלשון מפורשת. גם הסיטואציה של כתיבת יומנה נובעת ממפח־גפשה זה בחושה את כשלונה ואת אובדן דרכה. הירשל מבקש איפוא לחקות את תיקונה המדומה בלבד של תרצה, אשר ביצירה הקודמת הסתיים בכשלון ברור. מצד שני, כיוון שבפרשה ההיא היתה האשה, מדרך הטבע, לחלק הפעיל של התיקון המדומה, הרי מטיל הוא את משימת התיקון של פרשת הוריו על האשה האהובה, על בלומה ולא על עצמו. במקום לזהות בשני המקרים הדומים כביכול את יורשי הבוגדים באהבתם, הריהו מזהה אך את מינם של בעלי התיקון. ברם, בלומה, בת המעמד הנמוך והמנוצל ובת הקורבן, אינה יכולה ואינה צריכה לפעול. היהיו עצמו והחלפת היוצרות מעמידים את הירשל במעמד מגוחך לגבי משימתו, אשר נבעה אצלו ממילא לא מן הצורך העמוק לתקן מעוות של הוריה, אשר לא יוכל לתקן, אלא מרגש חי, שאינו זקוק להנמקתו.

יתירה מזאת: הירשל המודע את פרשת מזל ותרצה בצורה מופרכת (עובדה זו מודגשת בעצם העובדה, שבלומה מוצאת לה קורת־גג ומקום־עבודה במשפחת מזל) גם מתמודד לאורך היצירה עם דמותו של מזל, שהוא מעריצו. אכן, אילו מזל היה באמת להיסטוריון הראוי להוקרה ולבעל הפתרון היהודי הרצוי שביצירה, אשר הגשים את מאווי שיבתו בהצלחה שתוכה להסכמתו של המספר, הרי הזדהותו של הירשל עמו היתה בעלת משמעות חיובית. ברם, מזל חי בקצה העיירה, במקום שזכרונות של עולמות רחוקים ותהומיים מהדהדים בו. ביתו סמוך ליער, שם מצפים לו להירשל הן השחרור המדומה והן פרץ שגעונו המלא. זהו עולם על גבול התחומים הניגודיים ולא בתוך התחום. אכן, אם נכונה הדעה, כי עגנון דוחה את האפשרות, כי מדע היהדות הקפדני בכוחו לשחזר ולהחיות את העולמות הצבעוניים והמורכבים של העבר היהודי, עלינו לראות בדמות של מזל גם נציג של דרך המוטלת בספק. הזדהותו של הירשל עם מזל, המודגשת פעמים אחדות — משמעה האירוני יתגלה תוך כך באורח וודאי.

והרי גם לנגזם, אשר לו נועד תפקיד חיובי בהשבת הירשל אל גבולו, רומז בדבריו לדרך הכושלת, בה מתייחס המדע הטהור אל חיי העיירה:

"אמר לנגזם הרבה רזים יש בעולם הרבה חוקרים מתייגעים לגלותם, ודאי הם חשובים ממנו, שהרי הם עוסקים ברוי עולם ואילו אנו מתעסקים היינו בדברים בטלים, אלא שהם העלו חרס בידם ואילו אנו פעמים שירדנו לסוף דעתו של רבינו" (עמ' רלג).

כי לנגזם עצמו אינו כפיל ספרותי לעקביה מזל, כשם שאינו כפיל ליונה טויבר השדכן המודרני, ובין שניהם מוליכה מסילה לאו תמיד ישרה, שעל הירשל לעבור בה ולבחור בה. רק ניתוקו מן המיתוס המדומה של "מעוות לא יוכל לתקן" ומדמותו הכושלת של עקביה מזל עשוי לקרבו אל פתרונו רב־הסבכים ורב־הייסורים של עצמו.

ה. יונה מגוונת שוכנת על גבי סוס

אם עסקנו עד כה במוטיב־חיה מסוג התרנגול ובמוטיב עלילתי רב־מטען כזה של עקביה מזל ותרצה, הלקוח מ"בדמי ימיה", מן הדין לתת את הדעת גם על מוטיב דמותי כזה של יונה טויבר. יונה טויבר אינו תופס מקום מרובה ביצירה, ואם נכנס לתוכה, ודאי לא לשם עצמו נכנס. הופעותיו הקצרות והכמעט הסטיריאטיפיות ב"סיפור פשוט", המתרכזות בעיקר בתקופת השידוכים והאירוסין של הירשל ומינה, אך המצטמצמות לאחר שוב הירשל מלמברג לשבוש, מעמידות דמות זו כמין מוטיב חוזר, היפה להבליט את דרכו ואת מקומו של הגיבור המרכזי ביצירה. קווי הדמיון והשוני עשויים להעמידנו על עולמו של הירשל ועל דרך־הייסורים שלו לאורך היצירה. שכן טויבר הוא מעין הירשל, שבאמת ויתר על עצמו עד גמירא. הוא הקונפורמיסט המוחלט וה"אידיאלי" של שבוש, שוויתרו הושג ללא מאבוב וללא קורבן פנימי. כאיש הגוטה לרוחניות יצא ללמברג — וחזר כשדכן מודרני, אשר

במקצועו ממוזגים הילכות חיים מימים עברו עם נוהג פסיכולוגי-דיפלומאטי, שהינו פרי התמורות החברתיות האחרונות שחלו בעיירה. ברם, הנהוג החדש שהוא סיגל לעצמו בשדכן את צעירי העיירה, אינו אלא אמצעי להעצים את יעילות מקצועו היהודי המסורתי העתיק. לולא כרכורי החשאיות והדיפלומאטיה לא היה טויבר מצליח לקיים מצוות שידוכים רצויה למוסכמות החברתיות של שבוש החדשה-הישנה. ואילו לא הסתגל ביעילות כה רבה, לא היה נענה כראוי למצוות פרנסתו של עצמו.

שיטתו לגבי הזולת ניכרת גם בהיסס לעצמו: עגנון מבהיר זאת במפורש: לאחר שנתאלמן, הרי לא בלומה היא מושא שאיפותיו (בניגוד לדרכו של הירשל הצעיר והרומאנטי ממנו — עמ' רמז). כי כן הוא פיקח ומעשי מכדי שישא את עיניו למרום הבלתי־מושג. מסתפק הוא באפשרי והוא נושא את הגיבנת, אחותו של גציל שטיין, העתידה להתגלגל ממשעת קיצונית ומתוסכלת של משפחתה לעקרת־בית מועילה. כמו שהיא עתה, ובעזרת הממון הלא־מבוטל שהיא צברה בימי בתוליה, יפה היא להביא אושר ומנוחה לבית שנתאלמן. ובאמת משנה היא את אורח רשותה, פרי מצבה, ושרה שירי תינוקות לילדיו של האלמן. שירים מן הסוג, אשר הירשל לא שמע כמותם בילדותו (שם).

טויבר הוא אדם המטיב לאכול ולישון (עמ' קלא), היינו, חיינו מתנהלים תוך גורמאליות אפורה, שקשה לזעזעה. הוא מגיע לפתרון הניגודי לזה של מזל, שמתוך עצב ובדידות הסתלק אל שולי העיירה, ואשר רק בעל־כורחו קיבל על עצמו את עול נישואיו. טויבר הוא איש הבינוניות ונתבי־הביניים הבטוח בדרכו. אכן, שעה שהירשל מסתפק בדלית־ברירה בשיחתו של השדכן (האשם בבריתו עם מינה) באין לפניו מול הרצוי יותר (אשר בביתו דרה בלומה). נבחנת נטייתו האחת בהתמידדות עם משיכתו האחרת אל הרחוק האידיאלי והבלתי־מציאותי (עמ' קמא).

יחסו של הירשל אל טויבר מורכב ודרערכי. כלום חושד הירשל, שידו של השדכן המשכיל בשידוכו שלו עם מינה, שידוך הנראה לזולתו כפריה של בחירה חופשית. כמדומה, שעצם הנאתו של הירשל מפגישותיו עם השדכן מעידה, שלא חשד כלל בהתערבותו של זה. שכן פגישות אלה עם אחד מגורמי השידוך אינן אלא בגדר תוצאה מן העובדה, כי חיינו עם מינה המאיסו עליו את ביתו הניעו אותו למצוא לו עניין בחוץ. שוב בנה עגנון מצב אירוני, המעיד על אי־ההבנה היסודית של האדם את מעמדו ואת יחסו אל הזולת.

בבוקרו של פרוץ השגעון מבטא הירשל יחס אחר ומהותי יותר אל טויבר, שעה שהוא מבקש לנשק את ידיו הרכות של זה. עצם התואר הנשי מעט של ידי השדכן ותנועת הכניעה המוחלטת של קורבנו, מבטאים כאן את זיקתו הכפויה של הירשל לדמות זו העומדת במרכזה של שבוש. יחס זה מעוצב עוד ביתר שאת בתמונה של היונה, השוכנת על־גב סוס (עמ' ריב), ממש ברגע שטויבר מופיע לעיני הירשל: הסוס נתון בשלשלת, היונה על גביה, כלום אין בכך משל קטן למצבו של הירשל, הרתוק בעל־כורחו לסביבתו, לאשתו, שעה שיונה, טויבר, שליחה של העיירה, עושה בו כבתוך שלו.

גם בימי ריפוי אצל לנגום משווה הירשל בלי משים את ידיו של הרופא עם אלו של השדכן. אך אלו של הראשון רכות פחות ואינן נמשך לנשקן (עמ' רכז). משמעה הכפול של ההשוואה: לנגום הגברי יותר, ומי שמצא את מקומו המאוזן יותר בעולם הניגודים של הירשל, יורש מצד אחד את זיקתו של זה אל טויבר, אך מרפאו גם מכניעתו היתירה לאדם אחר.

משולש הדמויות — מזל, לנגום וטויבר — ניצב בסיפור זה מסביב לגיבור המרכזי. על הירשל להתמודד עמו, לקבוע את זיקתו אליהן ואת מקומו ביניהן. ברם, אין להתעלם מן השוני והניגודים הקרועים בינו לבין עצמן ובינו לבין הירשל עצמו. שכן דווקא בשוני זה תמונה אחת מהמערכות המשמעותיות המרכזיות של הסיפור, הנמנע בכל מחיר מהעמדת ניצבים שווי ערך ומשמעות החופפים אך זה את זה.

1. רומאן של טעויות

היה זה, כנראה, דב סדן שבמאמרו (ר' למעלה) הדגיש את משמעותו של השם האירוני: „סיפור פשוט“. לכאורה, הרי לפנינו סיפור בעל עלילה פשוטה, נושא פשוט ושיגרת. וגיבורים פשוטים, שניתן לסכם במלים הבאות של עגנון עצמו:

„מכל אותם שהגיעו לפרקם הוא בלבד נשא אשה, את מינה צימליך נשא בתו של עשיר נשא. אמת שהוא נתן עיניו בבלומה, אבל אלוקים בשמים וצירל וטויבר על הארץ עשו שישא את מינה ולא ישא את בלומה.“ (עמ' רסא-רסב).

ברם, עצם הסיפור ועקומת התפתחותו, שאינה ישרה ביותר, מעידים על סביכותו והרכבתו העשירה, ולפעמים גם רב-משמעית, של עולם מסופר זה. היינו, עולם פשוט ככאורה מתגלה תוך הסתכלות ועיון מעמיקים יותר כמורכב ובעייתי ביותר. כאחד האמצעים ליצירת רושם המורכבות משמשת לעגנון מערכת שלמה של טעויות הטעויות מכוונות ומקריות לכאורה המפוזרות לכל אורכה של היצירה. עצם הקושי הנראה לעין להגיע לכלל פירוש חד-משמעי של הסיפור מצביע על „הצלחתה“ של מערכת זו. קצתן של טעויות טראגיקומיות של נרקמות בין גיבורי הסיפור, וקצתן אף מגיעות אל פתרונו והתרתן בהמשכו, ואילו, אחרות אינן נפתרות ואינן מסתברות כל עיקר. אי-הבנות אלה מעוצבות הן בעזרת סיטואציות כלליות דרמטיות בטיבן הן על-ידי הדמויות השונות, אשר הופעתן ופועלתן המטעה מעלימה את אופין האמיתי, עד שקשה הן לזולתן והן לקורא לעמוד על טיבן האמיתי.

בלומה מתגלה לראשונה בבית צירל בלבוש של קרובה-ענייה המבקשת להיות סמוכה על שולחן קרוביה העשירים. אך מהרה מתברר להפתעתם הנעימה של הלל, שהיא יפה לשמש כמשרתת חרוצה — וגם זולה — יותר מזולתה. ואכן, גם צירל, החוששת בראשונה מפני העול הנוסף, מסכימה לבסוף לנצל את ההזדמנות הטובה והבלתי-יחוזרת.

לקראת סיומה של פרשת בלומה נכנס הירשל לחדרה של זו — ומוצא שם את מינה. טעות קטנה ומקרית זו, שטיבה מתברר עד מהרה, מבליטה גם היא את ערבוב התחומים והדמויות הרחב והטראגי יותר, שיארע להלן בעקבות החלפה זו. ואכן, גם מינה נמשכת אל הירשל בעטייה של „אהבתו האילמת“. (עמ' פט) ואינה משערת כלל, שאהבה זו נועדה לזולתה ולצרתה. גם שעה שהיא מתעוררת יותר מאוחר לקנא את הירשל ולחשוך שנתן את עיניו באחרת, הרי זו ידידתה סופיה המעוררת חשד זה, והלא זו דמות רחוקה עוד יותר ממנה עצמה לצוד את אהבתו של בעלה (עמ' קעא).

כל פרשת האירושין והשידוכין אינה אלא מיכלול של מצבים מטעים ומזורים מעין זה: הירשל מוצא לו מפלט מבדידותו ומרפיונו החברתי אצל מינה בהיותו בבית גילדנהורן — וקירבתם המקרית נראית לחבר הלצים הנאסף שם כהתבודדות אינטימית של זוג אהבים. בסופו של אותו מעמד מסמיק הירשל ולוחץ את ידה של מינה כמבקש סליחה על אי-הנעימות שהסב לה. מיד מתפרשת תנועה זו כמחווה רומנטית של עלם לפני נערתו (עמ' קיג).

גם סופיה גילדנהורן, שחינוכה הפנסיוני היכה בה שורשים עמוקים יותר, חושדת במינה ובהירשל, שאהבתם אהבת בחירה אמיתית הראויה לדורה המודרני. על כן סבורה היא שיש בכוחה לקרוא את מחשבות חברתה הסמויות — שכנראה כלל לא היו בנמצא — המוסבות כמובן כל-כולן עליו, על בחיר לבה (עמ' קמד). על כן דואגת היא גם לכך, כי הזוג הצעיר ידור בנפרד מהוריו בניגוד לשאר הזוגות המשודכים בעל כורחם על-ידי שדכנים שבעיירה (עמ' קנג). דיור נפרד זה הוא המבליט לאחר-מכן את חוסר השייכות והאהבה שביניהם. אי-הבהירות שבמצבם של הירשל ומינה כזוג מודרני ובן בחירה חופשית לבין זיווגים ישנים ומסורתיים — הוא המזרוז את המשבר הקרוב להתרחש ביניהם.

הירשל, היודע מיקצת האמת על יחסו האמיתי למינה, רואה בה אומנם אשה, שנכפתה עליו על-ידי אמו, אך אינו חושד כנראה בטיבר, שידו באמצע, והוא מוצא אצלו מפלט רוחני מפני הריחיים, שהלה עזר להטילם עליו. וגם אל מינה הוא מתייחס לאחר חתונתו באורח שונה מאוד מאשר לפנייה. דומה, האקט החיצוני של כפיה וטעות שבשידוך הסתיר מפניו את מינה האמיתית, כשם שגם בגדיה המודרניים יתר על המידה כמוהם כבשמייה המלאכותיים מכסים על הנערה האמיתית הסמונה מאחורי מסכות אלו.

טויבר משבח פעמים אחדות את מינה כנערה משכילה, שהוריה חיים על יגיעי-כפיהם (למשל עמ' קמב): ואומנם, מינה היא הכל זולת משכילה, ואם הוריה חיים באמת על משקם הנענה לקוניקטורה כלכלית, הרי לא ירשה מתכונה חיובית זו ולא כלום. הצגתה

בידי טויבר מוטעית ומטעה, והיא מבליטה אך את דמותה האמיתית או המדומה האחרת, המתגלה למעשה לבעלה.

בימים, שכבדים על הירשל נדודי שנתו הוא מגיע לחנותו, כשהוא מיוגע, עלולים הכריות לחשוך בו, כי פיהוקי אינם אלא תוצאה מלילות-חשק, שהגגם עם אשתו הצעירה (עמ' קצט). הטעות שוב מדגישה את הניגוד האבסורדי בין המצב האמיתי השורר בביתו בתקופה זו לבין המצב המדומה.

שמחתו השופעת של הירשל בבוקרו של פרוץ השגעון נתפסת על-ידי צירל כשמחה על אבהותו הקרובה (עמ' ריג). אין דבר רחוק יותר מן האמת, שכן קירבתו של מועד זה מטילה על האב העתיד אימה וזרות.

גם פירושה של העעירה, כי שגעונו של הירשל אינו אלא בגדר העמדת פנים של מי שמבקש להשתמט מעבודת הצבא, מקומה בסוגיה זו של קומדיית הטעויות. העובדה, שכנראה גם טויבר ומשפחת צימליך נתפסים לבדותה הרצויה, מעידה על עוורונם של אלה ועל אי-הבנתם המהותית את לב האדם (עמ' ריח ו-ריכד — רכה).

בצורה דומה פועל למעשה גם מוטיב עקביה מול ביצירה, אשר נידון למעלה בהרחבה. הזדהותו של הירשל עם פרשה רחוקה זו ופירושו המוטעה והטלתו את חובת התיקון דווקא על בלומה היתומה בת השכבה הסוציאלית הנמוכה — מעידים כל כולם על אי-הבנתו של הגיבור המרכזי את משמעות הפרשה הרחוקה והקרובה כאחד. אי-הבנה זו מוצאת את ביטוייה המגובש ביותר גם בסיטואציה הטראגיקומית כמעט של עמידת הירשל לפני בית מול בליל סגריר עקב אחד הטיולים שלו: הריהו מזהה את נרו של מזל העוסק במחקרו ההיסטורי העקר עם נרה של בלומה הגחונה כביכול על ספריה הקרובים ללבו (עמ' קצב) כשנר זה כבה, הוא רואה בכך משום סמל הגירושוין מן הדמות הנכספת, מצב המביאו עתה עד משבר של בכי ואין-אונים, ומאוחר יותר לפרוץ הטירוף. לטעות אירונית זו יש איפוא תוצאות כבדות משקל.

רבות עוד הדוגמאות למצבים קומיים מוזרים אלה: האדם ומניעיו הפנימיים נעלמים מפני זולתו והזולת בונה לעצמו תליתלים של הסברים, שאין להם שחר. אי-יכולת זו לעמוד על טיבו של מצב ושל אדם כרוכה בסבכים אנושיים וחברתיים, שאין בידי אדם להתירם, כאשר הוא נופל קורבן לעוורונו של עצמו. זהו מעין נושא מישני, אך אחיד, החוצה את היצירה כולה, והוא מנוסח בלשונו המהססת והבלתי-בהירה של הירשל עצמו, שעה שהוא מבקש להסביר לעצמו ולמינה את השקפתו עקב שיחתו על דודו שנשתגע:

„אילו הצליח דודי היה נחשב לחכם, מאחר שלא הצליח נחשב לטוטה. אין אדם משתנה על ידי עצמו. רשות אחרים עלינו מינה הם עושים עמנו כרצונם... מה גרם לך, והלא לא עשית היום מה שלא עשית כל הימים, אלא שהאמת כך היא, אין אדם נידון לפי מעשיו. רשות אחרים עלינו. אתמול היו רוצים כך והיום רוצים כך, בין כך ובין כך נראה לך שהאמת עם אחרים ואתה מתמעט בעיניך כשה שנתמעטת בעיניהם...“ (עמ' קצג).

הזולת בונה את תדמיתו המסולפת של אדם מתוך שרירות לב, עד שהדמות האמיתית והפנימית נמעכת ונכנסת למסכה הכפויה עליה. את זאת מטיב הירשל להבין, כאשר המדובר עליו, אך אינו מבין את שמספרו יודע וגם מעצב בסיפורו, שגם הוא עצמו נתון לשרירות זו האופיינית לאחרים, ושהוא עצמו בונה לגבי הקרובים לו תדמית מוטעית ואף נהגה על פיה. הכלל, שהירשל מבטאו מתוך מרירות של מי שנפגע על ידו, שב אליו, שעה שאי-הבנתו את מינה, את טויבר ואף עקביה מול משבשות את שיקוליו.

ז. מעבר להראייה והשמעה

אמת שגורה היא אצל תלמידי ספרות דהיום — בין שעיינו בספרו המיושן במקצת של לאבוק „אומנות הסיפורת“⁵) ובין שהגיעו בלימודם לדיונו הנרחב המאוון יותר של בות „הריתוריקה של הסיפורת“⁶) — כי לעולם עדיפה הראייה (showing) על השמעה (telling), וזאת, גם אם יודו במקצת זכותו של מספר בדוי לומר את שלו ולהביע את

5. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, N.Y. 1962

6. W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1963

עצמו בסיפוריו. ההצגה הדראמאטית (בלשונו של לאבוק) מעמידה לפני הקורא את הדמות ואת האירועים בצורה מוחשית מפורטת כל־כך, עד שנוצרת מעין אשליה של התרחשות המתבצעת כביכול בשעת הקריאה והיא הופכת כאילו את שהתרחש בעבר המערפל להווה מוחשי. הקורא נאלץ כאן לתרגם רשמים חושיים הנמסרים בעזרת המלה למיכלול מורכב, שאינו ניתן לסיכום מושגי. עצם פעילותו זו מסיבה לו הנאה רוחנית, שלא כמו בשעת ההשמעה המסכמת באמצעות המסירה את מסקנותיה המושגיות לרוב בלשון מופשטת ובטוחה.

בדיקה מדוקדקת במיבנהו של „סיפור פשוט“ תגלה לפנינו את העובדה המפתיעה, שמרבית היצירה מורכבת מקטעים מסירתיים שבתחום ההשמעה כביכול, וכי מועטות למעשה הסצינות הסיפוריות המלאות שבתחום ההראייה.

כמובן, סצינות מעין אלה אינן חסרות מכל וכל. ביחוד מצויות הן בנקודות־שיא של העלילה הנמשכת אחרי ככלות הכל קרוב לשבע עד עשר שנים. פגישותיו של הירשל עם בלומה בחדרה, פרשיות השידוכין והאירושין המתוכננים למעשה, והפתאומיים למראית עין, שיחותיו הרבות למדי של הירשל עם מינה, עם טויבר ועם אחרים, ובעיקר הסצינה המתארת את יום השגעון, המתקיימת באותו בוקר בהיר והיא נמשכת לסירוגין עד צאת דגיבור ליער — כל אלה שייכים ללא ספק לסוג הסצינה הסיפורית המבקשת למסור כל פרט תחושתו, תוך ציור מדוייק וכמעט בלתי מעורב מצד המספר, על התהליך המתואר. הוסף על כך מספר השיחות הישירות המרובות למדי והבנויות רובן לפי הסכימה הקבועה של „אמר“, „אמרה“, הרי ממילא יתברר, כי אין מחסור ביצירה ביסודות דראמאטיים „טורים“ — כמיצוות התיאוריה הספרותית.

ובכל זאת — בדיקה מדוקדקת של הטקסט הלשוני השלם תוכית, שעגנון אינו בונה כרבים את סיפורו המשתרע על־פני תקופה ארוכה יחסית, באמצעות מספר רב של סצינות המתרחשות בנקודות שיא וצומת מרכזיות בלבד, אלא רוב הטקסט בנוי קטעי „מסירה“ המתארים תקופות־ביניים או מצבים נמשכים וגם אל־זמניים למיניהם. הללו תפקידם לא רק לקשר בין הסצינה הדראמאטית האחת לבין חברתה, אלא היא באה להגיש לקורא את עיקרו של הסיפור המוצג לפניו.

יתר על כן — גם חלק מבין הסצינות נוטה לכיוון יתר, המזמין ממילא את התערבותו של המספר. דהיינו, עגנון אינו טורח, כדרכם של ריאליסטים אדוקים לתורחם, לצייר כל נקודה ברצף הזמן המתואר, אלא הוא מקיף לעתים פעולה או מצב נמשכים במשפט או במספר משפטים מועט יחסית, כאשר הוא משבץ ממילא את דעתו ואת הערכתו המתערבת של מספרו.

אם נעיין למשל בתיאור ביקורו השני של הירשל בחדרה של בלומה, תתקבל התמונה הבאה:

„הירשל יושב לפני שולחנו ואוכל את סעודתו. מפה לבנה פרוסה על חצי השולחן, אבל הירשל אינו רואה את המפה המכסה את חצי השולחן ולא את חצי השולחן שאינו מכוסה, אלא מציץ ומביט לפניו ורואה את בלומה שיצאה מלפניו בפנים זעומות.

אומר הירשל לעצמו, בעלת השבונות את, סבורה את ששתיקתך יפה, חייך במידה שאת מודדת לי אמדוד לך. מה את שותקת אף אני שותק. חנווני בן חנווני בן בתו של חנווני שדרכו למדוד ולשקול רצה לנהוג עם בלומה מנהג חנווני וזו טעות שטעה הירשל כשקיבל על עצמו למדוד לבלומה במדה שמדדה לו...“ וכי' וכי' (עמ' פא — פב).

זהו לכאורה מצב סציני, אשר לשון ההווה שלו מדגישה ביתר שאת את אופיו החד־פעמי, אך, גם יתכן, שלפנינו מעין מצב אופייני וקבוע למדי, המתרחש מדי בוקר באותה תקופה, שבלומה שרויה בה בזעם שאינו מוכן למאהבה, הנוטה לתפיסה חנוונית גם בתחום האהבה. אכן, גם דיבורו הפנימי המסוגנן מאוד של הירשל שבאמצע הקטע, שהמספר מצרף לו בו במקום הערכה מתקנת, עשוי לעצב מצב נמשך ונשנה.

ברם, לאחר קטע זה, שאופיו המיבני מוטל במקצת בספק, מתחילה סצינה של ממש, המורכבת מקצתה מדרישיח של שתי הנפשות. גם כאן משסע המספר בהערכתו את הרגע

הדראמאטי. אינו מתאר את הכיסא שעליו יושבת בלומה, אלא מסביר את מעמדו של כיסא זה מעבר הרגע הנוכחי ומעבר למה שהנוכחים במעמד היו עשויים לחוש כלפיו (שם).

מצד שני „דואג“ עגנון לכך, שהקורא לא יוכל לעמוד על דיוקו של משך העלילה הקטנה המצויירת. אם שהוא קובע: „שעה קלה עמד לפני בלומה“ — הריהו ממילא מכוון ואינו מפרט „שעה קלה“ זו, שבוודאי התרחשו בה תנועות, העוויות, מבטים וקטעי רגשות מעורבים שונים. לאחר מכן מסכם הוא את המצב בלשון מטאפורית זו:

„כתלי החדר התחילו מצמתים אותו ביניהם. כמה קרוב הוא לה וכמה רחוקה היא ממנו. אף על פי כן אינה רחוקה כל כך“ (שם).

לאחר-מכן מציין המספר משך זמן אבסורדי היפה לטשטש את הזמן האקטואלי, שעבר מאז עזבה בלומה את החדר ועד שובה:

„אלף שנים היה ראשו מונח על מיטתה של בלומה. כל היקום נמחה, רק הירשל בלבד קיים. דמום שוכב לו הירשל ולבו מתוק כדבש. כל עצם חיותו ניעור בקרבו. אלקים בשמים יודע כמה היה הירשל שוכב.“ (שם)

שוב מטשטשת האמירה המסירתית והמסכמת את תחושת הזמן ומצמצמת את האופי הסציני של הקטע הזה. התחושה של הזמן המדוייק ושל המצב האקטואלי המפורט פי ראייתו האישית המצומצמת של הגיבור, אלא בלשונו המפרשת ולעתים האירונית של המספר. הרושם הסציני החושי מצטמצם עקב כך לעומת היסודות המכלילים, הסיכומיים והדיסקורסיביים של המספר הפעיל ביצירה במידה יתירה.

ואם כך במעמד הדפעמי כבתיאור ביקורו השני של המאהבה הצעיר והפאסיבי בחדר הגערה האהובה עליו, שוודאי לא נתחדש ולא נשנה — על אחת כמה וכמה שכך עגנון נוהג ברוב פרקי הספר המתארים תהליכים ארוכים, מצבים נמשכים ולעתים נישנים והרגשות ודעות, שהתמידו משך תקופות ארוכות בלב הגיבורים. ובכל אלה פעיל המספר לא רק כמפרט עובדות וקטעי מצבים, שהוא מבקש מן הקורא להאמין, כי היו קיימים גם מעבר לניסוחם הלשוני, אלא הוא מבארם, מספרם, משוום אלה כנגד אלה, מתייחס אליהם בהערכה ובביטול (לפעמים מדומים), ויש גם שהוא מקיפם במיני השערות הסותרות לעתים זו את זו.

מה איפוא עושה יסוד מסירתו מספרי דומינאנטי זה ביצירה לערך חניני, משעשע ומהנה כל-כך?

כאן, כמדומה, באה לעזרתו של עגנון לשונו היהודית החז"לית המובהקת, הנובעת אצלו מהזדהות עמוקת שורשים ולא מרצון מודע, המבקש לחקות רבדים היסטוריים עתיקי-ימים. לשון זו מפרטת את אחדות האמירה הפוסקנית תוך כדי התדינות דיאלוגית פנימית מובהקת. משמעו של דבר — המשתמש בלשון זו מקיף נושא מושגי או מוחשי כבודק את כל אפשרויותיו, כל דרכי הפתרון וההפרכה של הפתרון הזה, הוא מפליג למשמעויות, שאינן עולות בדרך ההגיון הצרוף, אלא בדרך של אסוציאציות המפליגות הרחק, עד שהנושא הראשוני עולל להידחק או גם להישכח. הריהו שואל, בוחן את שאמר או שאפשר כי יאמר. הוא עונה לעצמו באורח שלא ניצפה מראש. תוך כך מתפוררת הלשון המסירתית למין מנוולג רבי-קולי, ורבי-זיקתי, המשתמט לעתים מן הסיכום, שהוא חותר אליו כביכול, או שהוא מעמיד סיכום מדומה, המזמין ממילא את הפרכתו. עקב כך הרי משתנה מצבו של הקורא: שוב אינו אדם, שנמסרים לו דברים מסוכמים ומדוקדקים באורח סופי, עד שהוא אך מתבקש להסכים עמם, כדרך מסירתם של מספרים בעלי סמכות בדורות הקודמים. אלא הוא מוזמן — אומנם כפרטנר אילם — לדרשיח או רב-שיח נמשך, והוא מתבקש כביכול לנקוט עמדה, לדחות אפשרות, שהועלתה או הופרכה מן הסתם. עליו לממש בדמיונו כל האפשרויות הנרמזות וליצור את הקישורים הנעלמים בין חוליות האמירה המרוחקות למדי זו מזו. יתר על כן, באשר לשון זו עדיין דבקה במחשי והיא מעמידה סיטואציה של ממש למושאה ביצירה ציורים של ממש, הרי אף

שהדיון נוטה להכללה בת תוקף מסויים, מוליד המשא-המתן הניגודי תגובה ריגושת על פירור סיטואציוני הנזרק כביכול בצורה ארעית לפני הקורא. ביאליק, במסתו הידועה „הלכה ואגדה“, החותרת למסקנה קיצונית למדי ביחס לעולם-ההלכה כבנין אומנותי, רומז למיבנה לשוני מעין זה, היפה לפרנס גם יצירה ספרותית, כאשר הוא אומר:

„אילו היו אותם הספרים (ספרי ההלכה) כוללים רק כללי הגיון ויסודות משפטיים בדרך הפשטה בלבד — היה הדין עם הטוענים; אבל מי לא יודע, כי בהלכה העברית אין כמעט מקום למפשטות וכמעט כולה ציורית ומחשית.

שנים אחוזים בטלית, הקדר שהכניס את קדרותיו, המניה את הכד — זהו הסגנון התדירי של ההלכה העברית. כמעט כולה, מראשה ועד סופה, מגומרת ציורים ציורים, קטנים וגדולים, של החיים העבריים הממשיים במשך אלף שנה ויותר“⁷

בקטעי ה„מסירה“ של עגנון הכתובים בלשון חז״ל משמשים כמושא דמות או עניין שברקע חברתי ולא הלכה מופשטת מעצם טבעה, המתלבשת בסיטואציה חד-פעמית. הויהו מגשש בלשונו זו מסביב לפרט הנתון, דומה ממשו בהיגד זהיר מחליפו בהיגד זהיר אחר, מתרחק לשעה קלה ממנו ומסתכל בו שוב מן הצד, ומשחק משחק רוחני-דרמאטי כמעט ועל-כן מהנה עם מושאו ועם קוראו כאחד.

ניטול, למשל, את הקטע הבא, המוסב שוב על בלומה:

„אפורה הדוקה שמלתה של בלומה. ברם מי שיש לו עינים לראות ולב להרגיש רואה ומרגיש שלא כל שהוא אפור מבחוץ אפור מבפנים. אפורה והדוקה שמלתה של בלומה, אבל לבה של בלומה רווח ונאה. אלקים בשמים יודע מפני מה לא זכה הירשל לישא את בלומה. כמה שבלומה אומרת שאינה דומה לאביה דומה היא לו ודומה. הרבה יש בה מחיים נאכט שנדחק ונתכנס לבין כתלי ביתו, אלא הוא כשנתמוטטו רגליו היה יושב וקובל, ואילו היא אינה קובלת ואינה מתאוננת. עדיין בסיסה שלה מבוסס. יש באילומן המכחיל של עיניה שאינן שוחקות ואינן בוכות דבר שזוקק את כל אדם להכיר שאינה כשאר הנערות. גציל שטיין פסק מלשלוח לה איגרות. לא משום שכתב ידו מרועץ ושרוע ומשורבב, אלא משום שבכל עת שכותב לה מכתב נראית לו בלומה כמות שהיא מיד לבו נופל והוא מקרע את מכתבו.“ (עמ' קצו — קצז).

המשפט הראשון והתיאורי כביכול של הקטע מעלה לפנינו את לבושה של בלומה הפשוט והכמעט דל, אך אינו שותל תיאור זה בסיטואציה חד-פעמית, שבה הופיעה הנערה בלבוש זה. ואילו המשפט השני, הפותח במלת-ניגוד, מעמיד בדרך ההכללה וההפשטה את הניגוד בין אפוריות חיצונית זו לבין פנימיות הגיבורה הנדונה. המשפט השלישי מסכם בפי המספר עצמו בדרך החזרה ובצורת חיוב את שני אברי הניגוד הזה בחינת שלמית אחת. המשכו של הקטע מדלג כביכול לעניין אחר לגמרי, להירשל שלא נשא את בלומה. אך הבלטת יופיה הנפשי וענותנותה של בלומה המתבטאה בלבושה, שעליהם מסרו המשפטים הקודמים, מחריף את הויתור הכפוי על אצור זה מצד מי שעמד על סיבו. תוך כך נוצרת על-ידי הקורא חולית הקשר החסרה לכאורה.

המשפט הבא שוב חוזר לבלומה עצמה מהצד השני: תחילה בדרך השלילה מפיה של הנערה עצמה, ובהמשך, בלשון של חיוב מצד המספר, מועלית השוואה זהירה בין בלומה לבין אביה. אך ההמשך מפתח רעיון זה, ומדגיש באורח שווה כמעט הן את השונה והן את הדומה שבין שני הקרובים חיים נאכט וכתו, באופן ששני ההגדים הקודמים — זה של בלומה השולל וזה של המספר הטוען לדמיון, נכונים וגם נסתרים אהדדי. שוב מתבקש הקורא להכריע.

את תיאורה של בלומה מסכם המספר במשפט הדק והמעורפל: „יש באילומן המכחיל של עיניה שאינן צוחקות ובוכות דבר מה...“ (שם). עגנון אינו מציייר כאן את עיניה של הנערה, אלא הוא מפשיט אך את מהותן הנפשית. במקום לציין בציון שבגבול הבאנאלי

7 ר' ה. נ. ביאליק, דברי ספרות, ת״א 1954, עמ' צח — צט.

את כחול עיניה בגדר עובדה ריאליה לגבי יופי מסויים, הרי מצמיד הוא את הצבע בלשון פעלית (ועל כן פעילה) לתכונה התנהגותית: האלם שמעבר לבכי ולשחוק — מכחיל. שוב מתקשרת אך ברמו שלילת העובדה של הבכי לבכיו של חיים נאכט, שנהג אחרת.

המעבר בהמשכו של הקטע לגציל שטיין, נראה שוב פתאומי ושרירותי מעט ועל-כן מפתיע ומזמין את הקישור מצד הקורא. אך גם דמות צדדית זו מתייחסת אל בלומה וגם קנבנהוט, הנזכר בשורות הבאות לאחר המובאה, מוצג מתוך התייחסות אליה. שוב נוקט עגנון בשיטת ההקפה הדיסקורסיבית של הדמות, שהוא דן בה בעזרת הזיקות המנוגדות של דמויותיו המשניות אליה.

כל הקטע המוזכר אינו מעלה, למעשה, סיטואציה מוחשית, אין זה קטע דראמאטי-סיני לפי תורת לאבוק והבאים אחריו. הנאמר מתקיים בתקופת-זמן בלתי-מוגדרת ויתכן שכמה היגדים מתייחסים לפרקים שונים המצויים בתקופה זו. ההקפה הדיסקורסיבית של עגנון את דמויותיו יצרה מעין סיטואציה דיבורית בין המספר בעל קולות רבים וזיקות נפשיות מנוגדות לבין הקורא, עד שהדרמה מועברת מן הדמות המוצגת עצמה אל המספר, השח לפי תומו עם קוראו בקולות שונים.

מסתבר שעגנון אימץ לעצמו טכניקה לשונית יהודית עתיקה לצרכיו האומנותיים החדשים. את שלא היה — על-אף קביעתו השרירותית למדי של ביאליק — בגדר אומנות בדורות הקודמים — הועלה בימינו למדרגת אומנות בעלת מתח דראמאטי מובהק ומקורי על-ידי המספר המודרני עגנון, החותר בכללות יצירתו לאינטגרציה של יסודות טרום-ספרותיים, המפוזרים במקורות, במעשה-המרכבה של יצירתו. לשון ההלכה, שלא הולידה יצירה אפית אמיתית בימיה שלה, ושלא היפרתה במידה ניכרת מספרים עבריים חדשים, המבקשים לעצב עיצוב אומנותי את עולמותיה ההיסטוריים התימאטיים, סיפקה למספר בן-דורנו את האמצעי הלשוני שאיפשר לו לפתור פתרון מקורי ומיוחד במינו בעייה ספרותית חדשה בדרך עתיקה, אך באופן, שהראשונים לא נתכוונו אליו. המזיגה המפתיעה בין הישן והחדש ניכרת, כמדומה, גם בסוגיה מיוחדת זו.⁽⁸⁾

(8) אני מודע, שאין כאן המקום לפתח ולהוכיח את טענתי זו בצורה נרחבת. לשם כך דרוש מחקר שיטתי, שיוכל להעשות רק תוך שיתוף-פעולה מלא בין המחקר הספרותי הפילולוגי, שאצלנו עדיין לא נתגבש די צורכו, לוואי והערותי אלו יעוררו מחקר מדויק ומובחן מעין זה.