

דרכי עגנון בעיצוב 'גיבורו' הסיפורי

מאת ישעיה רבינוביץ

עבודתו הסיפורית של עגנון, אם שהיא נטפלת לעבר הקרוב ואם שהיא ננעצת בתחומי המציאות הישראליית שבדורו, תדיר דבוקה היא לאקטואליות שבמציאות. הסיפור העגנוני מן 'הנגלה' הוא בא וב'נגלה' הוא מפרק את מטענו. בדרך הארוכה שבין מבוא הסיפור ובין מוצאו ניתן ה'גיבור' לכל מיני סטיות, נפתולים, חיבוטים והרפתקאות מבחוץ ומבפנים. אלא שתדיר עוגן הוא בא־קטואליה הריאליסטית, וסופו תדיר הוא יוצא אליה. ממנה אחיזה ומעמד לדמות האפית הגדולה הבוקעת מימו הסיפורי של עגנון: למן 'הכנסת כלה', דרך 'אורח נטה ללון' ו'סיפור פשוט' ו'ספר המעשים', ועד 'תמול שלשום'. ב'הכנסת כלה' מהלך יודיל חסיד, כידוע, כולו פתוח כלפי נסים ונפלאות המתרחשים לו בכל יום ובכל שעה בדרכו. תדיר מוזמן הוא ל'סיפור־מעשה' מ'סיפור־מעשה' וסיפור־מעשה באמצע' שלגבי דידיה כולם דבר שבמציאות הם. כושר־אסור ציאציה פרימיטיבי ורגיש מאפשר לו לשזר דבר־בדבר בשכיח ובמופלא, לקלוט ממשות והזייה בצוות מאוחד. המוקדם והמאוחר משמשים בחווייתו בערבוביה ואין אחד דוחק רגלי חברו. כולם מפעילים את 'תכליתו' שתכופות אינה ברורה לעצמו, מתקיימת אי־שם מחוץ לגדרי תודעה שבו. הוא אף אינו נפגע מחוסר הידיעה הברורה, לפי שכולו מלא מ'תכליתו', נישא הימנה וחי בה, ולעולם אינו פורש ממנה עד

כדי הסתכלות 'אובייקטיבית' בתוכה. ב'תכלית' זו משתק-
 פים מגמות ההכרה התודעתית ודחפי הדמוניות הפסיכית
 אלה באלה, ואין רבי יודיל חסיד מוטרד להכיר ביניהם.
 אכן: פרקים עשוייה תנודה קיומית זו של רבי יודיל חסיד
 לקבל צביון של גרוטסקה, אשלייה, סיוט. אר־אז מתאחו
 הסיפור במעשיות אקטואלית, מסויימה וקונקרטיה, והיא:
 כיצד מפרנסים את האשה והבנים שבבית וכיצד מכניסים
 לחופה את הבת שהגיעה לפרקה. ואין לומר שאז מתעלמת
 מעשיות זו מאותן רשויות של אגדה והזייה וחלום ונהייות-
 גפש גנוזות. כל התכונה ב'הכנסת כלה' תכונה 'עליזה' היא.
 כל הדברים נקלעים לו לרבי יודיל חסיד בנדודיו מעיירה
 לעיירה, בהרפתקאות־חוץ שבהם ובהרפתקאות־פנים שבהם.
 כולם מתרוצצים לגילויים, לגיבושם, למבעם — ואת כולם
 מכניסה האקטואליה הסיפורית אל חיקה. כל אותה ערבוביה
 של רשויות, הן בנדודיו של יודיל חסיד גופו והן בעלילת-
 תיהן של 'הנפשות הפועלות' בסיפור, לרבות אותם פסוקים
 וקטעי־פסוקים ממדרש־הלכה וממדרש־אגדה, מדברי רבנים
 וגאונים ומימרות צדיקים וחסידים, על סימון המקורות
 שעגנון נוהג בהללו — כולם מתלבשים מן הריאליות האק-
 טואלית המכילה אותם ונושאת אותם, גם מושפעת מהם
 ונשמעת להם. הריאליזם הסיפורי של עגנון, מובן, בחותם
 תקופתו הוא טבוע, מן התנאים המציאותיים של הדור הוא
 מתרקם. בחדווה של אומן נטפל המספר לפרוטרוט של דב-
 רים, ולתפישת המוחש בדברים. מתוקפו של איזה דחף
 אסתיטי שבו הוא דומה נתפש לגיבובם של דברים זה־על-
 גבי־זה וזה־לעומת־זה. האווירה העממית 'הפרימיטיבית'
 שבעיירה 'משוחזרת' היטב ביודיל חסיד וביודיל שני שלו,
 ב'נפשות הפועלות' של האדם והחי, בתיאור ההווי היהודי
 המסתיים באפואיזיס של החתונה וזמירות בדחני ברוד
 בביתו של רבי יודיל חסיד. אולם כל התכונה הססגונית
 הזאת נוהרת לגילומה של אותה 'תכלית' מופלאה המפעימה
 אותה מבפנים. ההויות היהודית, שמבחוץ היא מובדלת
 מן העולם הגדול ומבפנים היא דומה פרוצה לכל מיני הל-

כות־והזיות, מציאות־וסייטים, ממשות־וחלום עד כדי גרו־
 טסקה קומית קיומית — כולה חותרת ל'תיקון' בדמותו של
 רבי יודיל חסיד. כולה היא מתקדשת לריקמת דמותו של
 'גיבור' הסיפור. ה'גיבור', מן המציאות שבתקופתו הוא
 נוצר, דמותו נחצבת הימנה — אלא שהוא־הוא המרומם אותה
 ב'תכלית' גלויה ונסתרת משלו. הפעולה החיצונית שבסי־
 פור־נדודיו של רבי יודיל חסיד לשם 'הכנסת־כלה' לבתו —
 הולכת ומתמלאת מן המשמעות הפנימית המתפעמת בגיל־
 גולי עבר־ועתיד ונקלטת אל תוך ההוויות העיירתית שבה
 מהלך 'הגיבור'. בידע ושלא בידע דומה 'הגיבור' צמוד
 לאיזו מתכונת קיום הבאה מן הקדומים ויוצאת אל העתי־
 דות. תדיר חותר הוא לקיים איזה תקדים בגופו ולהספיג
 אותו בחזון משיחי באחרית־הימים. מכאן הדינאמיקה האפית
 האפיינית ליצירתו של שמואל יוסף עגנון ואין דוגמתה
 בספרות הישראלית החדשה.

כן נעשית כל 'התכונה העליזה' שב'הכנסת־כלה' קשובה
 למעמקיה. כל דבר ודבר, אף במידת ה'נגלה' האקטואלי שלו
 הוא מתחיל משקף את עצמו־וזולתו מאיזה אור פנימי
 המנצנץ לו מלבו. זהו האור הנאצל מן הקיום אל הדמות
 ומושפע שוב מן הדמות אל הקיום. ככל שאנו הולכים ומת־
 קרבים לסיימו של הסיפור, כן יובהר הלה מן המשמעות
 הקיומית המספיגה את כולו. החתונה בביתו של רבי יודיל,
 אהבת ישראל והאדם המפכה בעממיות היהודית, החסד
 והיקר אשר בחיים, המעוררים את עליצות נגינתם של
 משוררי ברוד — כולם מנבאים על הכוונה האמנותית המקור־
 פלת בעיצוב 'הגיבור' שבסיפור. אכן, רבי יודיל חסיד הוא
 גיבור סיפורי גדול, בטעמה של המסורת ההומאניסטית
 בסיפורת העולמית. הוא נושא בקרבו גילגולים־גילגולים
 של מציאות המשתקפים אהדדי בקיומו של האדם הישראלי,
 נשמעים אהדדי, נדחפים על־ידי 'תכלית' משיחית, סוצי־
 אלית ופסיכית שלהם לעיטופי־גילום בדמות האישית של
 התקופה ושל הדור. מכאן דומה 'סיפור־המעשה' ב'הכנסת־
 כלה' אי־משם בא בראשיתו, ממשוהו שאפריורי הוא חופף

ישעיה רבינוביץ

עליו, ובסופו אינו כלה, חדל, נאטם. הוא מסתיים מתוך הלך-רוח של 'המשך יבוא' ב'גילגול' אחר ו'בסיפור-מעשה' אחר. ה'גילגול' האחר ו'סיפור-המעשה' האחר הלא הם 'אורח נטה ללון', ואחריהם עוד 'גילגול' ועוד 'סיפור-מעשה' — 'ספר המעשים', 'סיפור פשוט', 'תמול שלשום' ועוד, ועוד.

ב

ב'הכנסת-כלה' חותרת האקטואליה היהודית העיירתית, על ערבוביית-רשויות שבה, בתנודה פרימיטיבית כמעט לגיבוש שבצורה, להתמד שבדמות. הגיבוש וההתמד, אמרנו, מת-לבטים ומתקיימים באישיותו של רבי יודיל חסיד — ועל התהליכים הפנימיים, האמנותיים-אסתטיים, בעיצובה של הדמות הזאת עוד ננסה לעמוד בפרקים הבאים. מכאן ואילך היא יוצאת לחילופי-לבוש ולשינויי-אקטואליה בתקופה שראתה את התמוטטותה של העיירה היהודית ואת ההתעוררות הלאומית. אולם מכאן ואילך חופפת הדמות הזאת על סיפורו של עגנון, מטה את דרך הסיפור מקרה-בה, משווה עליו מגורלה. הנה ב'אורח נטה ללון' היא כבר ניתנת לסיפור אפרירי. היא נכנסת אל הסיפור מגובשת כמעט מלכתחילה, כשמידות מסויימות בידה, בהן היא מודדת את המציאות הישראלית. ב'הכנסת-כלה' נחצבת דמותו של רבי יודיל חסיד מערבוביית רשויות של מציאות והזייה, ממשות וסיוטים: מערבולת גרוטסקית כמעט שהיא עולה בתחושות קדומים-ועתידות בלבה. ואילו ב'אורח נטה ללון' היא באה ויעוד של קדומים ועתידות בידה, בידע, בהכרה, מן הנסיון לאדם מישראל ברשות-היחיד וברשות-הרבים שלו, על רובדי המציאות ב'נגלה' וב'נסתר' שבהן. הדמות מכירה עכשיו את עצמה, צופה באיחוד הנפשי שבה, מתגלגלת ב'אני' של המחבר שהוא המספר 'המדבר-בעדו'. עם דרגה זו בגורלו של ה'גיבור' הסיפורי אנו מועמדים על 'משבר' ראשון, שלא אחת הוא מתגלע בעבודתו הסיפורית של עגנון.

'המשבר' עיקרו בזה שהסיפורים 'הכנסת-כלה' ו'אורח

נטה ללון' נראים תכופות 'צהובים' זה לזה. הסיפור הראי־
 שון כולו מלא מן האקטואליה של תקופתו, כולו הומה
 ומהמה מתסיסת־מציאות ריאליסטית, על־אף סיפורי הבדים
 וההזייה והגרוטסקה הדימונית אשר בהם. ואילו בסיפור
 האחרון דומה המציאות נרתעת מן ה'גיבור' הנכנס אליה.
 כביכול, היא רוצה להתחמק מן הגיבוש שב'נגלה': היא
 מתכנפת בדמדומים של קיום. אכן, העיירה היהודית של
 התקופה נתערערו יסודותיה — הן בבחינות הציבוריות,
 הכלכליות, הדתיות, התרבותיות, והן בבחינות הפסיכיות
 של היחיד שנשתבשו לו אורחותיו בעולמו החיצוני והפי־
 נימי. המציאות הישראלית העיירתית בראשית המאה העש־
 רים היתה, בכך, נוטה 'מטבעה' אל הדימום, אל השקיעה־
 לתוך־עצמו של דבר ודבר, אל הניוון והתמס. הלך־רוח
 מעין זה של החלוף והחידלון ידוע לנו, כמובן, גם ממקורות
 סיפוריים ופיוטיים אחרים בספרות העברית והיידיית, ואין
 לייחס אותו במיוחד לסיפורו של עגנון דווקא. מה שמציין
 ומייחד את הסיפור הזה הוא שמספרו — אותה דמות־מורשה
 ליודיל חסיד אשר ב'הכנסת־כלה' — באה כאן 'לחפש' את
 האקטואליזציה שלה, את היסוד הקיומי הריאליסטי שעליו
 תוכל לבסס את עצמה וממנו תוכל ללמד על חזונה הישראלי
 המשתלב בקדומים ובאחרית־הימים. אלא שהמספר, הוא
 המחבר, בא לעיירתו ואינו אלא אורח נטה ללון שאינו
 מתערה במציאות השוקעת שלה. כל האקטואליות אשר בה,
 דרגתה הריאליסטית מיטשטשת בדימדומי מעשה וחוייה,
 מפוררת את גיבושה, דומה מסתלקת מידו של ה'גיבור' שבא
 לקיים את עצמו בתקופתו. וכן מחזרת דמות־המורשה לרבי
 יודיל חסיד על כל פתחיה של העיירה ומחפשת את המפתח
 לשערים שדומה נפרצו ללא תיקון או שהוגפו ללא תמורה.
 כל הליכותיו של האורח בעיירה הנה הן נשמעות ממשיות,
 ריאליות, טבועות במתכונת של מציאות, והנה הן שוקעות
 אי־לשם, מתערפלות ופגות ללא הד. את המציאות הפגומה
 הזאת שואף האורח שנטה ללון לתקן. הוא רוצה בידע
 ובהכרה ל'שקם' ריאליזם כלשהו מן ההווי שנתרופף, לשוות

חזון כלשהו על הקיבוץ המדולדל ועל היחיד המדוכדך. עם כל האירוניה המבצבצת בכל חדרי הסיפור, הרי חותר המ־ספר ברצינות פנימית עמוקה לגילוייה של המציאות המתגלגלת מדורות ותקופות בחיי ישראל וניבאת על החיים־בעתיד. בזה הוא אומר לתקן את הבלימה הקיומית של העיירה ו'נפשו־תיה', גם לשלב את דמותו עצמו בהתמד הריאלי הישראלי המתגלגל בקדומים־ובעתידות. דניאל ב"ח, המקביל כמעט לכל הליכותיו של המספר בעיירה, כולו פגוע מכפירה קיו־מית נוקבת עוד מאז מלחמת העולם הראשונה. לגבי דידיה כל הקיום האנושי הוא מעין גרוטסקה של זוועות, לפי שאין אלהים בעולם והאדם מיטלטל בתוכו מתוך יתמות אנושה שפפרה אין לה. ירוחם חפשי תועה באווירתה של העיירה כמוכה־תמהון: כל חלומותיו המהפכניים הסוציאליים נתבדו לו, כל האמונה בטובו ובכוחו של האדם חוללה לו, והריהו מוצג ככלי ריק שפדות אין לו. בעל המלון שאצלו מתאכסן האורח, כל ראייתו ביוצא ובבא נעוצה, כביכול, במקורות שנסתתמו, בעולם שחדל. כל הנמצא פגום הוא, נבוב מן הממשות, דבוק השממון. דמותו של המספר — האורח נטה ללון — דומה תועה ערטילאית גם היא בעולם שטעמו ניטל הימנו. לפיכך אין לו לאורח אלא להרוס מבעד לאפס ההולך ונתלה על העיירה אל המשמעות, הטעם, החזון, הנקלטים לו תוך הראייה המופלאה הפורצת את ה'נגלה' האטום והשו־מם. את הראייה הזאת הוא מוצא בשלמה הזקן, אביו של דניאל ב"ח, בתינוק, ילדו של ירוחם חפשי, ברחל, בתו של האכסנאי, וב'נפשות' אחרות בסיפור. על עצמו מעיד האור־ח: 'בילדותי רואה הייתי כל מה שבקשתי לראות. עכשו איני רואה לא את שאני מבקש ולא את שמראין לי'. ואילו בהללו, בשלמה הזקן, בתינוק החולה, בנערה רחל, הוא יוצא שוב לראות 'את אשר בקש לראות'. כנף החלום המרפרפת בראייתם של הללו היא באמת המכניסה אותם אל תוך מציאות, שהריאליות עומדת בה בעינה מדור לדור. רק מחמת הלך־רוח של חידלון המהלך בעיירה נראית ראייתם של הללו הזייה. כל הדברים נעשים לו 'ברורים

כל צרכם' בראייה זו: העבר והעתיד משתלבים בה שילוב ריאלי. בחיוניות אשר בה משלב האורח גם את חנוך, את החייט ואת החנווני, את דניאל ואת ירוחם, את המסגר ואת גורדוניה ואת כולם. ממנה המפתח למציאות הישראלית, לקיומה המתגלגל ממידה למידה, מפנים לפנים, במעבר התקופות. היא מסתמלת בעובדה אחת המשמשת נקודת-כינוס לכל העלילה הסיפורית ב'אורח נטה ללון': המפתח. מסירת המפתח של בית-הכנסת מידם של 'בעלי-בתים' בעיר לידו של האורח על שום ששוב אין להם צורך בבית-כנסת, אבידת המפתח, המסגר, ומפתח-מישנה שלו, מציאת המפתח הישן ו'עודפה של ירושלים' — צומת-מוטיבים זו מסמלת, כמובן, את שעת-הביניים של תקופה עוברת ותקופה פה באה, את חיבוטיה של שעה, שגם החידלון וגם החזון משמשים בה בערבוביה — ואת החיוניות הקיומית הטבועה בנפשו של אדם מישראל. בבית-הכנסת ובמפתח לבית-הכנסת מוצא עכשו 'הגיבור' הסיפורי אחיזה לעצמו. במפתח, על-אף כל הנטיות הסימבוליסטיות המתלוות אליו בסיפור, באה שוב העיירה לידי אקטואליזציה מציאותית שלה. 'הנגלה' שנתרופף כל כך בדימדומי הקיום העיירתיים, מתגלגל שוב במשמעות עמוקה משלו. הסימבוליזם של המפתח, המתנוודד כאחד ברשויות אור וצללים בכמה פרקים שבסיפור, סופו יוצא אל הממשות, אל ההווה הנשמע שוב אל העבר ואל העתיד וחי מפיהם ומתקיים מפיהם. אולם כמה שלא יוקדש עניין זה של המפתח לעיירה, הרי עיקרו ב'אורח נטה ללון' לשמש קרקע של קיום למספר-האורח גופו המחפש גיבוש והתמד לדמותו עצמו, בפרשה זו. והנה מתוך הממשות הזאת של המפתח, בתוקף 'הנגלה' אשר בו, יש בידו של 'הגיבור' להיות צופה בעצמו ולהכיר את עצמו. כל הדברים מתבררים עכשו באווירת השקיעה של העיירה, כל הדברים מיתקנים בריאליות זו ש'הגיבור' התקין לעיירה במעשי-המפתח — ותוך-כדי-זו הוא-גם-הוא מתברר לעצמו, מיתקן עצמו. הוא עכשו הדמות המתבלטת שוב מחייהם של ישראל בגיבוש, בהתמד, בצורה.

ישעיה רבינוביץ

בזכותה של הממשות הזאת, הנושאת בתוכה ציפיה של דורות לגאולה ולמשיח הן ב'נגלה' והן ב'נסתר', משמש האורח שנטה ללון מורשה והמשך לדמותו של רבי יודיל חסיד. שניהם, תולדותיהם של ישראל נזרמים בהם בהוויות קיומים שהקדומים והעתידות מפעילים אותם. שניהם זיו 'עודפה של ירושלים' בקרבם. אלא שעכשו מקיימת הדמות את יעודה בידע, בהכרה, בתכנית. מכאן גאה ומוצקת היא יוצאת לרחבי הסיפור 'תמול שלשום', ולגילגולה בדמותו של יצחק קומר החלוץ.

ג

ב'תמול שלשום' ראה המספר צורך לעצמו לרמוז במפורש שיצחק קומר בן-בנו של יודיל חסיד הוא. רצה לומר: כל הקורות את יצחק קומר בן העלייה השניה בארץ-ישראל, הם באמת המשך לקורות את רבי יודיל חסיד הן בממש והן בדמיון לחתירות-עליה שלו. וכל אותו המשך אינו, בעצם, אלא גילגולו של יודיל חסיד מתקופתו הוא ביצחק קומר בתקופתו הוא. נדודיו של קומר עד בואו לארץ-ישראל, הרומאנטיקה ההזייתית הקרתנית שלו והמציאות הקשה בצדה, הן בחוץ-לארץ והן בארץ; ערבוביית הרשויות של הישן והחדש; ה'נגלה' הריאליסטי הממשי — הוא הגורם תלאות רבות לקומר החלוץ בארץ הקדושה שהיא דומה נעשית חולין כולה; ה'נסתר' הצפון בעסקי יום-יום הנא-צלים מן היופי ומן האהבה העילאיים — כל אותו קשב נפשי אדיר לקדומים ולעתידות ליצחק קומר בכל דרכו בארץ — כולם מקבילים, בנוסח משלהם, במונחים ומושגים משלהם, לדרכו של יודיל חסיד ב'הכנסת כלה'. עליית 'גיבור' של עגנון מ'הכנסת כלה' אל 'תמול שלשום' היא גיבוש הד-מות בלבד, בהתמד הצורני שבדמות. העיקרון הדינאמי של 'הגיבור' עומד בעינו גם ב'הכנסת כלה', גם ב'אורח נטה ללון', גם ב'תמול שלשום': החזון המשיחי הקיבוצי-היש-ראלי והאנושי, והחזון המשיחי האינדיווידואלי. שניהם, ההוויות האקטואלית של תקופתם משתלבת בקדומים ובע-

תידות: בלעדי אלה אין טעם לקיומה. וכאמור: פרקים נחצבת הדמות — רבי יודיל חסיד — מן האקטואליות הזאת, וסופה מעלה אותה במעלה הגיבוש והשלימות; פרקים באה הדמות מגובשת ושלימה ב'אני' של 'אורח נטה ללון' — והיא חותרת לשקם אותה אקטואליות ריאליסטית על־מנת לגלות שוב את הקשר הקיומי שלה לחזון הקדומים והעתיד־דוּת. וסופה בכפל־הדמות של יצחק קומר ו'אנחנו' בסיפור הגדול 'תמול שלשום'.

אכן ב'תמול שלשום' מהלכים שני 'גיבורים', ובחלק הראשון של הספר הם מקבילים זה לזה בהתמד ניכר. 'גיבור' אחד הוא ה'אנחנו' ה'מדברים־בעדם' והסיפור מפיהם הוא יוצא. המציאות האקטואלית היהודית, אמרנו, ב'הכנסת כלה' היא פרימיטיבית, גרוטסקית בערבוביית ממשות והרזייה, מציאות ואשלייה, חזון וסיוט; ב'אורח נטה ללון' ראינוה מדומדמת, דמומה, שוקעת וזקוקה לשיקום; ואילו ב'תמול שלשום' היא כולה בוקעת ועולה בתסיסה ריאלית דינאמית שבמגמה, במטרה, בכיוון תודעתי. הסיפור כולו מלא מבעיות סוציאליות, כלכליות, מדיניות, תרבותיות, מבעיות יחיד ובעיות ציבור, מן ההווי של העלייה השנייה. מציאות זו יודעת את אשר לפניה. היא מנסחת בעצמה את חזון קיומה, מגדירה לעצמה את משמעות קיומה. והיא — המכנה את עצמה 'אנחנו'. היא רואה את עצמה 'גיבור' בסיפור. 'בכוונת־מכוון' ובמפורש היא מקשרת את עצמה גם אל העבר: הקדום, הרחוק, הקרוב; גם אל העתיד הקרוב, בבניין הלאומי־החלוצי של הארץ; ואל העתיד המשיחי הרחוק ב'אחרית־הימים' של האנושות כולה. ויצחק קומר צריך לשמש לה דוגמה מגובשת, בולטת, צורנית. הוא ה'גיבור' האחר המקביל ל'גיבור' של 'אנחנו'. אמנם, יצחק קומר הוא 'גיבור' אישי, דמות אינדיווידואלית חיה ורוטטת, ויש לה 'קאפריסות' משלה. אולם בדרך־כלל מהלכים שניהם, האקטואליות הריאליסטית והדמות האישית יצחק קומר, בכיוון אחד, במגמה אחת, ב'תכלית' אחת הני־זונה גם ממסכת הבעיות שב'נגלה', גם ממסכת הכיסופים

ישעיה רבינוביץ

שב'נסתר'. בזה מגיע עגנון ל'איזון' הכוחות בסיפורו: המציאות ו'הגיבור' בסיפורו משלימים זה את זה. התהליך שראשיתו ב'הכנסת כלה' מסתיים ב'תמול שלשום'.

ד

'השיטה' הגילגולית בעיצוב הדמות מחייבת את ה'גיבור' העגנוני בהשארת־הנפש. לפיכך אין הסיפור העגנוני בא מתוך איזו ראשיתיות מוחלטת, ללא קשר למשהו הקודם לו, כשם שאינו מסתיים בתחושת החיסול והחידלון. גם בארכיטקטוניקה החיצונית שלו, גם בהילוכו הפנימי־הפסיכי, נשמע הסיפור תמיד להמשך הנטווה ממתכונת קיומית התלויה לו על גבו. כביכול, חובה היא למספר־האמן לקיים את המתכונת הזאת בדברו, כל עוד עטו בידו. דמותו של ה'גיבור', אמנם, תמיד נעה היא ונדה בפקודת גורלה או יעודה. היא נפתלת ומתחבטת ונאבקת לקיומה. אלא שתמיד מובהרה היא מן הבטחון בהשארת־נפש שבה. לעולם אין היא ניתקת מן התחושה של השארת־נפש שבה. מכאן ההדר הפנימי הצפון בסיפורו של עגנון. כי הלא בתחושה הזאת מקופלת החיוניות הפועלת בגילגוליהם של תקופות ודורות. היא־היא הפועלת בהיסטוריה הישראלית. ועל־ידה הניף עגנון את היצירה הסיפורית הישראלית תנופה אמנותית כבירה, שאליה אנו נושאים עין מאז.

הרבה נאבקה הסיפורת הישראלית עד אשר הגיעה לידי כוחה האמנותי בעיצובה של היצירה האפית. מנדלי מוכר ספרים, עם כל היותו נדחף מיצר הביטוי האמנותי, לעולם לא תפש את 'גיבוריו' תפישה דינאמית חיונית. מלבד שלמה ר' חיימס בסיפורו האוטוביוגרפי — 'בימים ההם' — והוא האחרון לספרי מנדלי, אין 'הנפשות הפועלות' שלו נושאות את עצמן בהמשך של מדור־לדור. כל ההווייה המנדלאית, אם בריאליות הקבציאלית שלה, על חוסר־מעמד ואזלת־יד שבה, ש'בעמק הבכא'; אם בהזייה הכסלונית שאף טיפה מן הדמיון היוצר אין בה; לא־כל־שכן בגרוטסקה הקיומית של פישקה החיגר ו'הבריות היפות' שב'ספר הקבצנים' —

כולה מהווה מעין מציאות סטאטית שאינה שלוחה לא לעבר ולא לעתיד. לא היא ולא 'גיבוריה'. 'הנפשות' במציאות הזאת סבילות הן, אינן נוגעות בכנף הגורליות והחזון, לא ברשות-היחיד ולא ברשות-הרבים שלהן. אין הן באות משום מקום ואינן הולכות לשום מקום. מעשהו האמנותי של מנדלי מדחיס, משום-כן, את סיפורו ללא פורקן. הממשות הנוקשה בחיי העיירה המנדלאית, 'מדמנה' קבציאלית וכסלונית שהדמוניות משתוללת בה תכופות במעשי הקבצנים, לרבות תיאורי הנוף של צהרי-קיץ ולילות-קיץ נפלאים בעיירה, כולה בסגורה-היא היא עומדת. כולה דומה מוקפת איזו אטמות שאינה מתירה למשב-הרוחות בעולם שיחדור אל תוכה. נשימתה של המציאות בסיפור המנדלאי נטולת גור-ליות דינאמית היא, כשם שהיא נטולה כל חזון משיחי. 'גיבור' אין לה שישאנה אם לעבר ואם לעתיד. לפיכך היא גם נטולת הטראגיות המסמנת את הדמות הנאבקת לכיוון, לטעם, לתכלית, בקיומה. אמנם, מנדלי היה הראשון כמעט בסיפורת העברית של המאה התשע-עשרה שה'יצר' התיאורי האמנותי נעור בו בכל עוז. אולם היצירה האפית הישראלית החדשה, שתהא בעלת אותה 'נשימה אוקינוסית' האופיינית לגבי הסיפורת ההומאניסטית האמנותית הגדולה באירופה של המאה התשע-עשרה, לא מנדלי מוכר ספרים יצרה. אחרת היתה נטייתו הסיפורית של שלום-עליכם. בכל כוח אמנותי שבו מתרפק היה על 'הגיבור'. הדמות הישראליית הדינאמית ערבה היא, כביכול, לסיפורו. כל המציאות הישראלית שבדורו נוהרת אל אותה הדמות, מתכנסת בה, נכספת לבוא על ידה לידי ביטויה. ואמנם, טוביה החולב ומנחם מנדל בעל החלומות 'נושאים' את המציאות שלהם בדמותם. לא זו בלבד שהם 'משקפים' את האקטואליה שבמציאות הזאת — את הבעיות הסוציאליות, הכלכליות, התרבותיות, הדתיות של העיירה היהודית ברוסיה בראשית המאה העשרים. הם גם מפעילים אותה אקטואליה מאיזו רגישות עמוקה החותרת למעמקים שבדמותם. טוביה החולב, גם מנחם מנדל בעל החלומות, צופים בהווייתם הם, תוהים

על עצמם, חותרים לאיזו מתכונת קיומית שמפיה היו חיים. הם חשים באיזו גורליות המנחה אותם, והם נאבקים למוצא מתחושת השכול שפגעה בהם ובדורם. שלום-עליכם הטיל את טוביה החולב שלו על פרשת-דרכים, שמשם אורבות עליו סכנות-ההרס לכל אשר נצטבר ונתגבש במשך דורות יהודיים רבים. כל אחת מבנותיו יוצאת להעיד מנפשה על הטירוף שחל ביחסי-מעמדות, קשרי-משפחה, תחומי-דת בישראל. אחת-אחת הן יוצאות, כביכול, ומפרקות את המשמעות שממנה היה ניזון קיומו היהודי של טוביה ושל דורו. יסורי-איוב אלה הבאים עליו ממעשי בנותיו מתיימרים לרוקן את לבו מבטחונו, לחלל את אמונתו, להפר את שמחת החיים התוססת בו מעצם-ברייתו. כולם שואפים לפורר את דמותו, לנוון את אישיותו. ואילו אישיותו בעינה עומדת אף עם כלות כל הקצין. בעמידה זו, שטוביה עומד כלפי בנותיו וכלפי מנחם מנדל וכלפי כל תמוטה זו שחלה בעולמו, הולכת דמותו ומסתפגת מן הטראגיות היהודית. שהרי דורות ותקופות מגלגלים בה. טראגיות זו מלאה מן המאבק לחזון קיומי, ל'משיחיות' יהודית-הומאניסטית — אף אם שבמפורש אין שלום-עליכם מכתיר את 'נפשותיו' ב'ייחוס' מעין זה. האירוניה וההומור, שהמספר מחונן בהם את 'גיבורו', אינם אלא האספקלריה, שעל ידה צופה הדמות בעצמה, תוהה על עצמה, מספרת על עצמה. בכוח הפרספקטיבה הקיומית-היהודית, הנוצרת על ידם, מתקיימת הדמות. מזיווים מובהרת כל הטראגיות המהלכת בפנים יצירתו של שלום-עליכם.

אולם שלום-עליכם לא 'הספיק' להגיע לידי יצירה בעלת מידות ומימדים המותנים ברקע אפי רחב. האקטואליה, שהוא נתפש לה בסיפורו — התמוטטות המשפחה, החברה, הדת; מנחם מנדל וחלומותיו המסמלים כאחד גם את הניוון הכל-כלי היהודי, גם את הכוחות החיוניים הנצחיים הצפונים ביהודי מן העיירה; נפתוליו הנפשיים של טוביה החולב והטלטלה הפסיכית של בנותיו — היתה, אמנם, בעלת פור-טנציה אמנותית העשוייה להתגשם ביריעות-סיפור רחבות

הן ברשות-היחיד של 'גיבור' והן ברשות-הרבים שלו. אלא ששלום-עליכם 'לא הספיק'. דומה: כל כוונתו האמנותית היתה דרוכה 'מאליה' לשיקום הראייה הדינאמית במציאות הישראלית. באירוניה ובהומור, המפכים מלבו של 'הגיבור' גופו המספר על עצמו, יצא שלום-עליכם 'לתקן' את הסא-טירה הזועמת-הדימונית, המבטלת את 'גיבורה' ואת קיומו, שמנדלי מוכר ספרים רווה הימנה בעקב ראייתו הסטאטית בחיי-ישראל. על-ידי האירוניה וההומור מבקיע אותו 'גיבור' מבעד לסגורו הקיומי ב'עמק הבכא' וב'ספר הקבצנים'. הלא משום כך נטפל שלום-עליכם ב'טוביה החולב', ב'מנחם מנדל בעל החלומות' למונולוג — ואף ב'מוטיל בן פייסי החזן' 'הגיבור' הוא 'המדבר בעדו'. אולם המונולוג, שפתח כל מיני פתחים לנחשולי האירוניה וההומור בסיפורו של שלום-עליכם, הוא-הוא גם אשר סגר בעד הסיפור. המציאות 'האובייקטיבית' שבסיפור רחבי-ידים היא דומה מתרחשת לעינינו, מתגלגלת בריאליות דראמאטית משלה, מתקיימת בגזירות-קיום 'היסטוריים' משלה — במונולוג היא מתכנפת ומתכווצת. במונולוג מתייחד 'הגיבור', פורש מן התסבוכת המתהווית סביבו, מסתייג בראייתו בעצמו. הוא דומה מסל-סל בצערו, מתעטף ביסוריו, מבליט דמותו עד כדי המעטת דמותן של שאר 'הנפשות' הבנות, האשה וכו' — שקולן בא אלינו רק למרחוק, מאחורי פרגודי התוגה של 'הגיבור'. המונולוג סוגר, משום-כן, בעד הסיפור את הרחבות האפית, המקנה זכות של עצמאות ריאלית לנפש ונפש במסכת האק-טואלית שממנה נחצב 'הגיבור' ושאותה הוא נושא בדמותו אל העבר ואל העתיד. אולם, כאמור, האירוניה וההומור, שנשפעו בעצמה אמנותית מעטו של שלום עליכם, תופעה יצירתית חדשה וגדולה היו בסיפורת היהודית בסופה של תקופת-ההשכלה. דווקא הם 'שיקמו' את האדם היהודי בספרותו. הם חשפו מקורות חיוניים בקרבו והעידו על הדינאמיקה הקיומית שבנפשו. מי יודע, אם לא בזכותם של הללו נגולו המרחבים לסיפורת היהודית החדשה באירופה המזרחית ובאמריקה.

אכן, הסיפורת הישראלית — ביחוד בספרות היידיית — נדחפה לתחומי־יצירה שלא ידעתם מעודה. נפתוליו האמנור־תיים של י. ל. פרץ להפקיע את הסיפור הן מן השטחיות של ההשכלה והן מן הסגור של מנדלי מוכר ספרים, על־מנת לשוות לו ריבוי־מימדים פסיכי, אמנם מהווים מסכת של ניסויים ונסיונות אשר אך נדירות הגיעו אצלו לידי גישום מלא. מצד אחד לא היה בידו של פרץ להחליץ מן האליגוריה המשכילית, המיועדה להטיף לקח מוסרי־סו־ציאלי, ומידתה האמנותית היא נוקשה וסטאטית. הפסיכור־לוגיזאציה שבסיפורים מעין אלה של 'האילמת', 'מנגינות הזמן', 'מסיפורי הלבנה', 'שלש קריאות', 'בונצ'ה שתוק' ואחרים, אינה יורדת באמת אל המעמקים הנפשיים של 'הגיבור'. ומצד אחר, בחתירתו הנואשה אל המבע האמנותי הסימבוליסטי ב'גיבורו' הישראלי, היה פרץ מתרוצץ מרפ־רופים אוויריים אימפרסיוניסטיים ('התינוק החולה' ובודומים לו), אל המסתורין הקדורני של 'שרשרת הזהב' ואל ההגיו־נות האמורפיים של 'חסידיש' — ומשם אל האכספרסיוניזם ואל הדימונולוגיה של 'בלילה בשוק הישן'. בכל אלה, כמובן, לא היה משום גיבוש הדמות ל'גיבור' סיפורי. 'הפר־צוף' האישי של 'הגיבור' היה תדיר הולך ומיטשטש בסי־פורו של פרץ, כשם שהאקטואליה הריאליסטית בסיפורו של פרץ (ולא ברפורטאז'ה שלו על חיי העיירה עסקינן), היתה מיטשטשת הן בבחינה האליגורית, הן בבחינה ההג־יונית־החסידיית, הן בבחינה הסימבוליסטית־המסתורית, הן בבחינה האכספרסיוניסטית־הדימונית. יוצאים מאלה 'סי־פורי־העם', שאולי דווקא ברקע הריאליסטי 'הפשוט' שבהם נתקרב פרץ לאידיאל הסיפורי־האמנותי שלו. אולם עצם המאבק להעמקת המידות הפסיכיות בתפישה הסיפורית הישראלית, גם המחשבה הברורה והמעמיקה הממלאת את מאמריו ומסותיו של פרץ, הכניסה את ספרותנו לרשויות־יצירה עולמיות. 'הגיבור' הסיפורי המבקיע מסיפורם של שלום אש, יוסף אפאטושו ורבים אחרים, בזכותם של שלום־עליכם וי. ל. פרץ הוא עולה. מטעמם עלו גלי הסיפורת

האדירים המכים עכשו בספרותנו. מובן, רב הוא השוני בכיוון האמנותי שלהם, בתפישת המציאות שלהם, ב'שיטת' המבע שלהם. אולם הצד השווה ביניהם הוא שסיפורם מש- מיע על הילוכם של תקופות ודורות. הם הם שהנחילו לשלום אש וליוסף אפאטושו את הנשימה האפית 'האוקינוסית' המפעימה את 'יעודם' האמנותי הסיפורי.

את התהליך הזה ייחדנו למעלה לספרות היידיית. לא כן היה דרכה של הסיפורת העברית. מנסיבות מסוימות — ולא כאן המקום לעמוד עליהן — פנתה הספרות העברית ב'דור-התחייה' וגם בדור שלאחריו רובה אל השירה. כביכול, האקטואליה הישראלית של הימים ההם לא 'המציאה' לסופר העברי את 'החומר' אשר ישווה על סיפורו מן המרחבים ומן המעמקים. 'הגיבור', הדמות שתכיל אל תוכה את כל אשר הגיע את דור 'התחייה' ואת דור 'ההעפלה' שלאחריו, לא 'נחתכו' לו, לסופר העברי, בפרוזה סיפורית שתהא נושמת מן הקדור- מים ומן העתידות 'במסגרת' ההוויות שבימיה. כן פנה מ. ז. פייארברג אל הצללים ואל הדימונולוגיה העממית, ואורי ניסן גנסין נאחז ברשתה של האינטרוספקציה האינ- דיווידואליסטית, וחיים יוסף ברנר לא הספיק להגאל מדחפי המרירות ומדחפי האימות שכל ימיו טילטלוהו אל בין- המצרים וסגרו בעדו את המרחב הסיפורי כן גם הלך ג. שופמן ונסתייג מן התנודה האפית המרחיבה בדיבורה על האדם ועל הנוף, בחתרו לתמצית המבע לשכול או לחזון שבנפש, וימים רבים לא פנה למציאות הישראלית דווקא. מ. בן-אליעזר כולו קשוב היה לדימדומי-השקיעה לחיי- ישראל בעיירה, וי. ד. ברקוביץ רובו נתקדש בדברו האמנור- תי המוצק, ספוג כוחות חיצוב ועיצוב ריאליסטיים, לאדם הישראלי שתלוש הוא ממכורה, מנותק מקרקעו, נעדר חזון בחייו. אף א. א. קבק, שניסה להתפרץ לגבולות הרומאן הנשמע לצעדים מעין אלה ש'במשעול הצר' ו'שלמה מולכו' ויוצא גם לספר על דור-ביניים ש'בחלל הריק' — אף הוא 'גיבורו' אינו מתקיים. הוא מתחסל עם כלות הסיפור, וכל הד של 'השארת-הנפש' אין לו. רק שנים-שלשה בספרות

ישעיה רבינוביץ

העברית יצאו בימינו ל'שינוי-ערכין' סיפורי. אחד וגדול בהם הוא שמואל יוסף עגנון.

ה

המקיף את יצירתו הסיפורית של עגנון עשוי הוא שיבחין במתכונת אמנותית מופלאה, שהמספר התקינה אפריורי לעצמו ולאורה הוא עושה בעבודתו. העיצוב ב'גיבור', על השוני המרובה בפרצופו ובדמותו הנענים לגילגולי האק-טואליה המציאותית של רבי יודיל חסיד, האורח שנטה ללון, יצחק קומר, הוא 'מלאכת-מחשבת' מהודקה. בכל מידותיו ובחינותיו טבוע הוא בחשבון אמנותי שיטתי, תו-דעתי ומדויק. מלבד 'הוציטוריה' הפאבולארית רבת-הטיל-טולים, הנמתחת למן 'הכנסת-כלה' ועד 'תמול שלשום', יש להבחין בתהליך הסיפורי של עגנון את הכוונה שטמירה ואורגאנית היא טבועה בחשבון האמנותי. והיא, לבוא ולשלם את החוב הסיפורי, שדורות ספרותיים חייבים לו לאדם היהודי למאז 'ההשכלה' ועד היום. לאורה של כוונה זו יש גם לעקוב אחרי כל 'השיטה' הפועלת בעיצובו האס-תיטי של הסיפור העגנוני.

מאז ה'השכלה' ועד היום חלו כמה וכמה שינויים בדרכי העבודה האמנותית. כל מיני 'אסכולות' קמו לאומות-העולם בספרותן, והן נגעו, ברוב או במעט, גם בספרות הישראלית, בעברית וביידיש, אף ב'ותיקים' אשר בה. אולם יש לומר: בין כל המספרים שקמו אצלנו, אם ותיקים ואם צעירים, שמואל יוסף עגנון עולה על כולם ברגישותו החריפה החיו-בית כלפי המודרניזם הסיפורי. תמיד הוא דומה נדחף מיצר אסתטי פרימיטיבי שלעולם אינו בא על סיפוקו. הוא-הוא המתפרץ במשטף המילולי האפייני לעגנון בכל דרכי סיפורו. הסיפור, אם במטווה הרחב שלו שב'הכנסת-כלה', 'אורח נטה ללון', 'סיפור פשוט', 'תמול שלשום', ואם בתחומיו המצומצמים של 'עד הנה' וכו', תמיד דומה הוא מספר את עצמו, ללא דעת בעליו וללא מרות בעליו. בדרכו הוא סוטה כל מיני סטיות. הנה הוא מתרקע מתוך המציאות

מגובש, יום-יומי ונוקשה; והנה הוא 'מתחמק' אל האגדה ודיבורו מקבל צביון של חלום. או יש ודיבורו של הסיפור דומה ניתק מכל ההגיון שבמאורעות, פורץ גדרי העלילה שהמספר התווה לו, ונגרף אל התהומות שהם גנוזים בנפש ואסורים בגילוי. הסיפור דומה אז מתעלף עילופי-סיוטים השלוחים מן התהומות הנפשיים אל ה'נגלה' שבחיים. בדרכו מזדמן הסיפור עם סיפור אחר שגם הוא, דומה, מספר את עצמו, אלא שעכשיו שניהם נקלעים זה בזה, וזורמים להם הלאה. המזרם המילולי והמשטף הלשוני אינם באים אלא לספק איזו תאוה סיפורית לשמה, לגשם איזו זהות מופלאה ובלתי-פוסקת שבין המספר ובין רחשי מאורעות, עלילות, הרפתקאות, נסים ונפלאות וחלומות וסיוטים. 'מעצמם' הם בוקעים, משתלבים 'מעניין-לעניין', מתקלעים בכף-הקלע של רשויות, בכלאיים של 'נגלה' ו'נסתר'. דרך סיפורית זו לעגנון היא גופה מעין 'הרפתקא' אמנותית באשר כל מיני 'סדרי-עולם' נהפכים בה, מוקדם ומאוחר מתגלגלים בה אהדדי, ה'נגלה' וה'נסתר' משתרבים זה בזה. המזרם המילולי, פרקים הוא מגלגל ברצינות עמוקה ונפלאה היר-דעת את דרכה בכל ההדורים והחתחתים הקיומיים, ופרקים הוא נוהה אחרי הגרוטסקה והקומיזם שמלכתחילה אינם מחשבים לעצמם כל מוצא ותיקון בקיום.

הקורא המצוי אצל הספרות האירופית עשוי הוא שייחס לשיטה סיפורית מעין זו של עגנון מצביונה של הנטייה המודרניסטית ל'מזרם-התודעה'. לשיאה הגיעה נטייה זו אצל ג'מס ג'ויס האירי. הוא המזרם המתיר את התודעה מן המרות ההגיונית השכלית של בעליה, ואוטומאטי נשפך הסיפור מתוך שרשרת אסוסיאציות פסיכיות-אינסופיות המבקיעות מרשויות תת-התודעה של 'הגיבור'. מזרם התודעה משחרר, כביכול, את הסיפור מן הגיבוש הארכיטקטוני מבחוץ ומן ההידוק הפסיכי מבפנים. המלל הסיפורי מעטו של המחבר אינו חופף על ה'גיבור', אינו מסמן איזו דרך אחידה לגביו, אינו מעיד על 'יעוד' קיומי של הלה — לא מראשיתו של ה'גיבור', עם כניסתו לסיפור, לא בחיבוטיו המהווים

את גוף הסיפור, ולא בסופו. בעצם, אין המושגים ראשית וסוף חלים על הסיפור אלא בבחינתו הפיסית שלו. כלומר, בעמוד זה וזה אנו מתחילים לקרוא בדבר זה שספר שמו, ובעמוד אחר אנו מסיימים בו. המלל הסיפורי כאן אינו אלא משמש את תהליך האסוציאציות הבלתי־פוסקות שאוטו־מאטית הן בוקעות מאליהן מן הגנזים שבנפש, פותחים פתחי־פתחים למימדים פסיכיים בעלי מידות שונות — והם נקלטים ל'גיבור' קליטה אינטיאוטיבית־מיידית ובציוות מופלא. בסיפור האמנותי האמיתי, לפי ההשגה האסתטיטית המודרניסטית, המלל אינו אלא איי־זכרון אינסופיים באוק־ינוס הפסיכי התת־ידעי שעולמית הם עולים־ויורדים, ללא תחילה וסוף, יעוד ותכלית. מידות הטוב והרע, הפועלים בסוציולוגיה ובתורת המדינה ובפילוסופיה ובדת, אינם חלים על הסיפור, כמו שאינם חלים על האמנות בכלל, על כל סוגיה. מזרם התודעה בספרות המודרניסטית, משום כן, יותר משהוא בא לחיטוב ולגיבוש בדמות, הוא חותר לפירורה של הדמות, על־מנת לחשוף את ההיוליות אשר בה.

סימני הנטייה אל 'מזרם־התודעה' במלל הסיפורי של עגנון ניכרים בכל כתביו. עוד אנו עוסקים באותה אקטואליה של יודיל חסיד המקבץ נדבות להכנסת כלה שהיא בתו, והנה כל העסק הזה שהוא מגובש מאד, מתמיד מאד, יודע את דרכו ההגיונית ואת מטרתו הריאליסטית — כל העסק הזה, דומה, פורש לשולי הסיפור בעטיו של המלל הנזרם מער־בוביה של רשויות. אותם כלאיים של ה'נגלה' וה'נסתר' שעליהם עמדנו למעלה, תהליך ירידה־ועליה שלהם, פתיחת השערים לכל מיני אגדות, חלומות, סיוטים, אמונות תפלות והלכות־חיים — הם־הם הכובשים את 'דרך המלך' בסיפור. המלל הסיפורי משמש להם מזרם של אסוציאציות: הוא הוא המניח לה לתנודה התת־ידעית העממית־הדימונית של יודיל חסיד וסביבתו שתצוף למעלה, אל ה'נגלה', ושוב תגורש אל ה'נסתר' בחליפות אינ־ספור. היסוד האקטואלי הריאליסטי שבסיפור נראה אז נפגע מן התנודה הפאנטאס־טית שבמלל הסיפורי. לא ענין הכנסת כלה בלבד דומה

נגרף כולו מ'עניינים אחרים' שאין אף לכנותם בשמם, לסייג גם ולהגדירם באיזו מגמה הגיונית, גם הפסוק מן המקרא, דבר-הלכה ומדרש-אגדה ומימרת צדיקים ומנהג חסידים — כולם כאחד הם גם נעוצים בשטח הממשי והקונקרטי של 'סיפור-המעשה', גם מסובכים באיזו הפתעה, בפנייה מאגית המשברת את הקו ההגיוני באותו סיפור ונוטה לעבור אל מעבר ל'נגלה'. כל זה, כמובן, נראה 'משונה קצת' לגבי מספר עברי שכל-כולו טבוע הוא במסורת היהודית ואין ידו זזה מן המקרא והמדרש וההלכה ודברי סופרים וחסידים ומן ההווי היהודי שלעולם הם רובם נשמעים ל'סדר-עולם' קבוע מבחוץ ומבפנים.

הנטייה המודרניסטית הזאת מעמיקה יותר ובולטת יותר ב'אורח נטה ללון'. בסיפור הזה סר עגנון מזיקתו המלאה אל העממיות הפרימיטיבית, העלולה מטיבה לסטות כל מיני סטיות אל 'מזרם-התודעה', לפנות אל הדימונולוגיה ואל המאגיה המילולית, לגלגל 'מעניין-לעניין' מכוחה של אסור-ציאציה מילולית בלבד. כגון זה היו המספרים העממיים עושים מקדמת-דנא — וב'הכנסת כלה' מתהלך מישהו בדומה למספר-הטרובאדור שבלילי-שבתות ובמוצאי-שבתות הוא מזין לבם של 'נשים וילדים' מן הפלאות. אולם ב'אורח נטה ללון' מקבל המלל המדרשי של שמואל יוסף עגנון צביון מסתורי-סימבולי שאין לייחס לו אותה קלילות של 'סיפור-מעשה' מ'הכנסת כלה'. התנודה המילולית ב'אורח נטה ללון', כל עיקרה אינה באה אלא להזרים בקרבה את רחשי הדממה והתעלומה, לשמש את ההווייה העיירתית היהודית הנוהרת אל השקיעה. המילול האמנותי, דומה זורם אל מעבר הפרגוד הקיומי, אל איזה אפס הבולע הכל בדממת נצחים שבו. מובן, הנטייה הזאת היתה תואמת את 'החומר' הסיפורי שבו עוסק עגנון ב'אורח נטה ללון'. הקיבוץ היהודי די בעיירה, בעשורים הראשונים של המאה העשרים, היה מדולדל כולו דילדול סוציאלי, דתי, תרבותי. ההווי היהודי היה הולך ומתרופף. הווייתו של היחיד בקיבוץ מעורער זה היתה נגועת חידלון. 'הישן' שבדת ובמסורת נתקעקע, ו'החד-

דש' שבציונות ובחזון סוציאלי ואנושי היה הולך ומתחלל. האדם היהודי בעיירה הזאת עמד על סף האכזבה והיאוש ואזלות-יד. קיומו של היהודי הצעיר בעיירה היה נבוב מטעם, ממתכונת חיים, ממשמעות. החלל הקיומי הזה היה הולך ומתמלא מן הרחשים הפסיכיים התת-תודעתיים — סימבוליסטיים, מסתוריים, דימוניים — המתנבאים על השקיעה, על מות האמונה, על החלוף שאין לו תמורה. כל אלה, ההפלגה המילולית העגנונית מגלגלת בהם, מזרימה אותם מתוך איזה זכרון אוקיננוסי תת-תודעתי, מעלה אותן על השפה במין נחשול מסתורי העולה ויורד חליפות בדימדומי השקיעה אף בעוצם יומה.

הזיקה ל'מזרם-התודעה' המילולי מתגלעה ביתר עוז ב'ספר המעשים' ובסיפורים הסמוכים לו. יורשה נא לי להפריש כמה משפטים מדיוני ב'ספר המעשים' במקום אחר: 'כבי-כול, נותקו המעשים מן המחשבה התודעתית והמכוונת של המספר, והריהם חיים לעצמם, ללא בעלות וללא מרות מזו המחשבה. לכאורה, הדינאמיקה של המעשים לא מפיו של האמן היא באה. נהפוך הוא: הסיפור (אם אמנם יש לקרוא לתהלוכת המעשים והמאורעות ב'ספר המעשים' בשם המש-מיע על המתכונת והמחשב: סיפור) תכופות הוא פולש על מספרו. מן המעמקים הערפליים גחה הפעולה ופולשת על האמן. והוא נענה לה, נדחף אליה ולתנודה האסתטיטית האינסטינקטיבית אשר בה. המספר דומה צמא למשברי המעשים המתגלגלים מחוץ לשורת התבנית התודעתית-האמנותית שלו, מתהווים ללא קשרי 'סיבה-ומסובב' שביד, מתנחשלים בציוות אוטומאטי — — — המספר גופו, ה'אני' שלו, סביל הוא ב'ספר המעשים' שלו: עטו מובל 'מעצמו', מכוחו של איזה סתף חווייתי. התנודה האוטומאטית של המסופר מהלכת על 'המעשים' מטיב החלום, ממשוה שהוא נעוץ בקדומים הפסיכיים, מן הסיוט. המספר, דומה נתפרק מן האחריות הקשה של היוצר, שמעצם טיבו האמנותי חייב הוא לבוא שליט ביצירתו ולכבוש כל מיני סטיות ונהייות שבקרבה בשם אותה יצירה. — — — 'ספר המעשים' מקבל

צביון של פֶּאָנְטָאָסְמָאָגוֹרִיָּה שבה מהלך המספר גופו ומשיח על עצמותו שאיבדה את טעמה, את פירושה, את מבואה ואת מוצאה — — — החווייה המצטברת בעבי המעשים לא זו בלבד שאינה באה לידי פורקן ואינה נגאלת מן האוטם המעיק עליה, אלא שאין היא שואפת לפורקן כלל' וכו'.

פרקים עשוי הקורא שיראה את עגנון מאמץ לעצמו את הנטייה האסתטיית האכזיסטנציאליסטית הזאת ללא פדות. למעלה עמדנו על בחינת הגיבוש הריאליסטי המגיע לשיאו ב'תמול שלשום'. דמותו של ה'גיבור' העגנוני, בבחינת יצחק קומר, חלוץ וצבע בארץ־ישראל, באה בספר הזה, אמרנו, לידי התמד בצורה, במעשה, בחווייה. ה'נגלה' והר'נסתר' משלימים שם זה את זה בדמות ה'גיבור': כל הדח־פים מלגו ומלבר ניתן להם טעם ומשמעות באקטואליה הישראלית החדשה. ואילו אף שם, ובניגוד לכל אשר שם, הדביק עגנון לסיפורו אותם פרקים ידועים העוסקים ב'ספר המעשים' של הכלב בלק. באלה, כידוע, מקפח המספר סוף־סוף גם את חיי הכלב ה'גיבור' מתוך טירוף נפשי שבו, גם את חיי קומר ה'גיבור' מתוך איזה איבוד־עצמו סתמי שהות־קן לו מידו גופו ולא ידע בשלמה ולמה. האם 'בכוונת־מכוון' עושה עגנון כך לסיפורו? גורלו העיוור הליצני, הקומי־גרוטסקי של הכלב נטווה במלל הסיפורי הנגרש מתוך חדווה יתירה — כאילו בנאטוראליזם האכספרסיוניסטי הזה מקיים המספר איזו תאווה אסתטיית משכבר. 'שרשרת־התגובות' המטרפת את כל הווייתו של בלק היא מעין קלק־לה נצחית הנדחפת מעצמה מאיזו שאול נפשית אל כל הקיים. המזרם המילולי שבפרקים האלה אולי הוא האימא־ג'יסטי ביותר בכתבי עגנון. כל אימאג' ואימאג' אשר בו אינם משמשים אלא ציוני מירוף בדרך האבדון. מה 'תכלית' היתה לו לעגנון בדרכו זו?

1

הבלטת המידות הקיצוניות בנטייתו המודרניסטית של עגנון עלולה, כמובן, להעמיד את דיוננו בדמות ה'גיבור' הסיפורי

בצריך עיון. אם אמנם כוונתו הסיפורית של עגנון היא לעיצובה של דמות ישראלית, מגובשת ומתמידה בצורת תקופתה ודורה, ונשמעת מבפנים לדינאמיקה חיונית המגלה גלת בהיסטוריה הישראלית בשילובי קדומים ועתידות, הרי היא, הכוונה הזאת, והשיטה האסתטיטית-האמנותית המגלמת אותה, דבר-והיפוכו הם. לפי שהמודרניזם החדש, בשנים-שלושת הדורות האחרונים, עיקרו כופר הוא בריאליות של ה'נגלה' הריאליסטי מעצם היותו מגובש, 'קפוא' בהתמדה של צורה שהיא ניתנת, כביכול, כמעט שווה לכל. המודרניזם האמנותי, על כל סוגיו, רובו הוא מתכחש לכל מתכונת של 'מגמה', 'יעוד', 'חזון' משיחיים-סוציאליים או משיחיים-יחידיים שמפיהם היתה העבודה האמנותית-האסתטיטית חיה. הוא כולו מתקדש למבע האינטואיטיבי-האינסטינקטיבי (אם, אמנם, מבע מעין זה הוא בגדר האפשרות האמנותית) לתמצית התהומיות הקדמונית השובה אותו למימי בודליר ואילך. הנטייה המודרניסטית הזאת הלא עשויה היא להרוס את 'גיבורו' הסיפורי של עגנון עוד מראשיתו: לחלל את כל אותה כוונה לעיצוב הדמות שעליה גאוותה של הספרות הישראלית בדורנו.

כאן אנו באים לנקודת-מבחן, שאולי אופיינית היא לתה-ליכים פסיכיים-אמנותיים הפועלים ביצירה הישראלית מאז והמייחדים לה רשות משלה בתולדות הספרות העולמית. נענין שוב בעגנון.

הקורא המובהק, לאחר ש'הסתגל' לדרכו של עגנון, חש משום-מה שלא זו בלבד שהוא חוצה בים הסיפורי, מחזר אחרי ה'גיבור', מתקלע בתוך כל מיני רשויות. אי-שם, שלא מדעת, הוא נטפל גם למחבר גופו, מוצא את עצמו בצדו של המספר מסתכל בתכונה הסיפורית. ויחד עם המספר הוא פורש ומתעלה קצת מן התכונה הסיפורית. אבחנה זו במספר העומד על גבי סיפורו מופלאה היא מאד, לפי שעל-ידה ניתן 'גיבור' נוסף לסיפור. הוא המספר-המחבר שמלכתחילה הוא בא, חופף על כל הנעשה, יודע מראש בראשית ובתכלית של הסיפור ושל 'גיבוריו', מכוון מראש את עבודתו בסיפור

על פי ידיעתו זו, עושה 'חשבון' לעצמו בסיפורו על פי אותה ידיעה. משאבחנה זו של הקורא המובהק הולכת ומתגבשת, הריהו גם הולך ומכיר בדוק ההומור הנמתח על כל עבודתו הספרותית של עגנון. ולעורלם אין הדוק הזה סר, לא מאותה תנודה עממית, אקטואלית-הזייתית, שב'הכנסת כלה', לא מעילופי-המסתורין הסימבורליסטיים לחויית החלוף שב'אורח נטה ללון', לא מאותו מישור מובהר וגלוי שב'תמול שלשום'. אף מ'ספר המעשים', על האכזיסטנציאליזם הסורריאליסטי שבו, ומפרשת בלק, על האכספרסיוניזם הנאטוראליסטי שבה, אין אותו דוק ההומור מסתלק. יסוד ההומור מלווה את הסיפור בכל הליכותיו ותהליכיו, משווה מעין 'השגחה פרטית' על כל גילגוליו החיצוניים הפאבולאריים ועל כל מידות חוייתו הפסיכיות. אין ההומור טבוע אך ורק באופייה המיוחד של סיטואציה זו או זו המתרחשת בסיפור. סיטואציות מעין אלה רבות הן במשך הסיפורי של עגנון, אולם לא הן הנותנות ביסוד זה של ההומור. ההומור תלוי בהתמדו על גבי היצירה העגנונית, אם שהסיטואציה הפאבולארית המסוימת נתבעת לו במפורש ואם לא. לאט-לאט מתחיל אותו קורא עושה את ההומור סימן לישותו של המספר בסיפורו, מזהה את ההומור 'המשגיח' על גבי הסיפור עם המספר גופו. ההומור הזה הוא 'החשבון' האמנותי שעגנון עושה לעצמו. המשך הסיפורי הכביר שלו, עיצוב הדמויות ב'גיבור' שראשיתו עודה נעוצה בעיירה היהודית בגליציה על הגבולות שבין המאה הי"ח והמאה הי"ט, דרכו מן 'העולם' ומארץ-ישראל אל אותה עיירה שוקעת בראשיתה של המאה העשרים, וסופו בעלייה השניה באותה תקופה — משך זה נתבע לא בלבד לשוני פרצוף, לחילופי לבוש ונוף, לתמורות שונות באקטואליה הריאליסטית של התקופה הנידונית. אזנו של עגנון כרויה לנבכיו הפסיכיים של אדם מישראל — ובים סיפורי זה, שהתקין לעצמו, היו כל 'הנפשות הפועלות' שלו באות ותובעות ארשת מעמיקה לעצמן. לא-כל-שכן ה'גיבור', על כל גילגולי הדמות שבו: אם ביודיל חסיד, או באורח

ישעיה רבינוביץ

נטה ללון, אם ביצחק קומר. עצם תפישתו הדינאמית בנפשו של האדם הישראלי הניעה את עגנון שיהא צופה ב'גיבור' ובאקטואליה האופיינית לגביהו גם צפיית-חוץ, גם צפיית-פנים. וכאן מתקפלת מין ראייה עגנונית-אמביוואלנטית ש-ממנה מוציא אותו יסוד ההומור שעליו עמדנו למעלה.

מצד אחד אין 'נפש' אחת מן 'הנפשות הפועלות' ביצירת עגנון יוצאת לדרכה בלי 'סדר-עולם' בידה. מתכונת קיומית, מגמה חזונית, 'נכסי-צאן-ברזל' הם ביצירה העברית והיידית בכלל, ובסיפורו של עגנון בפרט. מורשה הן מאותה 'תפי-שת-חיים' המניעה את הסיפור המקראי, את ההלכה ואת האגדה, את החסידות ואת ההשכלה, את הציונות ואת התנו-עות הסוציאליות בישראל. בלי 'סדר-עולם' שכזה — יחידי, לאומי, אנושי — לא היה 'גיבורו' של עגנון, במעברות הדור רות שבו, יכול להתהוות כלל. כי הלא הוא-הוא שעלילותיו, הרפתקאותיו, נדודיו, כולם אינם באים אלא כדי להוכיח אותו 'סדר-עולם' לעצמם, לגלם אותו בחייהם מנפשם. חננ-יה פורש מטפחתו על פני הים ובקפיצת-הדרך של נסים-ונפלאות הוא טס לארץ הקודש; המספר האורח שנטה ללון מקבל את מפתח בית-הכנסת מאלה שאין להם חפץ בו, מח-ליף אותו מפתח 'ישן' אבוד במפתח חדש, ומוצא שוב אותו מפתח ישן בארץ-ישראל, אלא שהוא משתמש בחדש לפי שאיננו כבד כל-כך; ויצחק קומר חלוץ הוא כבר בדור שר-אה בבניינה של אותה ארץ ובהקמת המדינה. כל אלה סימנים הם בלבד למתכונת, לתבנית, למגמה, ליעוד, לחזון שעגנון מטביע מלכתחילה ב'גיבורו', מראשית ברייתו. מכאן אותה חתירה עגנונית להתמדה, לגיבוש צורני אסתטי ב'נפ-שות הפועלות' וב'גיבור'. ועל זה כבר עמדנו בפרקים הרא-שונים של המסה.

ומצד אחר — כל אימת שעגנון נוגע 'בקצה העט' בנפש 'גיבורו' מבפנים, הריהי אומרת לפרוץ אותם גבולות של מתכונת ומגמה וחזון, לסחף את התחומים התודעתיים שבקיומה בגרש פסיכי שאין לו שום 'תכלית' אחרת מלבד סיפוק דחפיו האכספרסיוניסטיים. עגנון רגיש מאד לפרצים

דרכי עגנון בעיצוב 'גיבורו' הסיפורי

הפסיכיים האלה של העממיות הדימונית ב'הכנסת-כלה', של רחשי השקיעה בדממת-חלוף שבה, של משחק-ההתולים שאינו אלא משחק-זוועות שטני בפרשות בלק וקומר. לא זו בלבד שאינו מתכחש לאלה, אינו כופה עליהם את השיעור בוד ודנם בדין השתיקה, אלא, נהפוך הוא, מתיר להם ביטוי ומבע. זו אף זו: הוא משמש אותם כיסופים ודחפים אסתטיים טיים משלו, פותח להם פתחים מפי אותה עבודה מודרניסטית הקרובה לו כל כך ללבנו. מכאן נקלטת לקורא אותה הנאה מרובה שהוא רואה את המספר נהנה מן המזרם המיילולי של המעלה את 'מזרם-התודעה' של 'גיבורו'. הוא המזרם שמבפנים הוא מציף את הדמות ומפר את התמדה, מפורר את גיבושה, חותר תחת כל המסכת הריאליסטית של הסיפור.

מראייה אמביוואלנטית זו של עגנון, אמרנו, ההומור הנמתח על סיפור וסיפור. כביכול, המספר גופו תוהה על פתיחת-שערים, פסיכית אכספרסיוניסטית זו שהוא פותח ל'גיבורו' בכל דרכיו. בן-אדם זה, אם שהוא קומר או האורח שנטה ללון או רבי יודיל חסיד, הלא מחוייב הוא מראשיתו ומסופו בכוונת המתכונת הריאליסטית הישראלית שהמחבר הציגה לו מראש. אותה הוא בא, מעצם היותו, לגלם ולגשם, וממנה 'החשבון' לכל תנודתו הקיומית הסיפורית. ומכאן מפעפע ההומור; הוא רעיונו של האמן הצופה ביצירתו הדומה על עצמה 'נמלטת מידו', אלא שאין לו, לקורא, להתייחס במלוא 'הרצינות' לחתירה 'תהומית' זו של 'נפשותיו'. התהומיות, המסתורין, משחק-הבלהות-והטירוף כולם אינם אלא נסיונות, כוריי-מבחן, ש'הנפשות הפועלות' בסיפור מתנסות בהן ועומדות בהם. אמנם, המספר גופו 'נפשו יוצאת' אל העבודה האסתטית המודרניסטית חזרה. אלא שה'חשבון' שלו חל גם עליו גופו. לפיכך אין בכל אותה עממיות פרימיטיבית דימונולוגית שב'הכנסת-כלה' מן הרצינות 'הקודרת', מעבי הרחשים המציין את הסיפור האירופי בעל נטייה עממית רומאנטית אכספרסיוניסטית מעין זו. כל אותם 'סיפורי-מעשיות' ב'מפחד בלילות' והדומים להם ב'הכנסת-כלה' הם

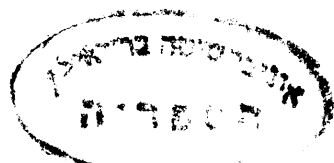
שקיפים למדי. הם חולפים מהר עם אור היום ואינם מטביעים ברבי יודיל חסיד מן התחושות הפסיכיות הזרות שהיו מסכנות את אמונתו הקיומית הגדולה בהצלחת מעשיו לשם הכנת בתו לחופה, בביאת המשיח לעולם, בהתקיימות הגאולה. הסממנים הדימונולוגיים, שעגנון שיווה ליודיל חסיד בדרכו, בטלים ומבטלים הם יוצאים בפני התיאור הריאליסטי של המספר לחופה ולזמרי ברוד ולהווי היהודי שב־עיירה. המזרם המילולי הסיפורי שב־הכנסת־כלה' סופו יוצא מוצק ולוכד ומגובש בחדווה הדינאמית הריאליסטית של עגנון. 'החשבון' ידע את זה מראש, ההומור הנמתח על גבי הסיפור ניבא זאת מראש.

סגולתו של ההומור הזה מתגלית בדקות־יתר, ובעמקות־יתר, ב'אורח נטה ללון'. המספר גופו, כידוע, הוא שם ה'גיבור' במפורש. הוא הנכנס לאטמות החווייה שבמציאות העיירתית, נטפל לסימבוליות של שקיעה, נדחף באיוויי־חידלון. והוא־הוא הממציא את ה'חשבון' לעצמו, הוא החותר לשיקומה של הריאליות שעליה יוכל לסמוך את חזונו, יעדו, מתכונת קיום שלו. ואמנם כל־אימת שהמספר־ה'גיבור' מזדמן עם מישהו או משהו בעיירה הזאת מתחיל ההומור מפעפע ומפיג את האטמות, את השקיעה, את כיסופי־החי־דלון. הסימבוליות המסתורית של החידלון נעשית לסימבוליות ריאליסטית של התקומה, ההמשך, הטעם והחזון. במזלו של ההומור הזה מתבררת ראייתן של 'הנפשות' ב'אורח נטה ללון'. עניין אמנותי גדול הוא אצל עגנון: אותה תמורה החלה בחווייתם של דניאל ב"ח וירוחם חפשי ובעל האסכניה ושאר 'נפשות' בסיפור. ראייתו הסורריאל־יסטית של דניאל ב"ח, הקולטת את החיים מעין עווית חלולה ואין מי שיתקנה לא בשמים ואלא בארץ, חוזרת ונעשית ריאליסטית חיונית דווקא בשל אמונתו של אביו שלמה הזקן ובשל ההזייה החזונית של התינוק החולה. והוא הדין בירוחם חפשי התועה אבוד בעיירה ללא אחיזה, אף ללא אחיזה בכפירה שהיתה משווה טעם כלשהו לקיומו. הוא נגאל מן האכזיסטנציאליזם שלו באותה ראייה הזי־

תית-חזונית של התינוק ושל הנערה רחל ושל החייט ושל אחרים. וכן כולם. ההומור, שבו צופה המספר בעצמו ובמעשהו האמנותי ב'אורח נטה ללון', משרה על חזיונותיהם של התינוק החולה והנערה רחל השראה של ריאליזם עילאית, אקטואלית ומגובשת ומתמידה ומפועמת מדינאמיות חיונית עמוקה בקרבה. הסימבוליזם הריאליסטי של כל אותה מסכת מפתח ארוכה, את חיותו הממשית הוא מקבל מהללו. הוא סיכמו של ה'חשבון' לשמואל יוסף עגנון ב'אורח נטה ללון' שאולי הוא העולה בעמקותו האמנותית בכתבי המספר.

מיפנה ראדיקאלי בתהליך ה'חשבון' וביסוד ההומור מתקין עגנון לעצמו ב'תמול שלשום'. האקטואליות שבסיפור מעורר צבת כבר כולה ב'אמצעים' אמנותיים ריאליסטיים. אכן, אין לו לסיפור הזה, כפי שעגנון מנחה אותו, כל מקום וזיקה לאותם נסיונות של סטייות פסיכיות זרות אל העממיות הדימונית, או אל הסימבוליזם רבת הרחשים הסתומים, או אל הסורריאליזם הגרוטסקי, או אל 'מזרם-תודעה' אכזיס-טנציאליסטי. הסיפור נוהר לו מתוך כוונת-גילום אמנותית גלויה לבעיות סוציאליות, מדיניות, תרבותיות ש'עמדו על הפרק' אצל אנשי ה'עלייה השנייה' בארץ-ישראל. דמותו של יצחק קומר קולטת את כולם, נקלטת מכולם. הסיפור כולו הוא החוף, שאליו חתרו 'הכנסת-כלה' ו'אורח נטה ללון' ובו הם נגאלים. לפיכך אין אנו מצפים כלל לקומר שאישם בסיפור 'יצא מכליו', יסטה לאיזו 'תהומיות' שבו. אלא שלפתע פתאום מטיל עגנון כנגדו את טירופו של בלק בנאטוראליזם אכספרסיוניסטי שכמוהו לא עשה אף מנדלי מוכר ספרים ב'ספר הקבצנים'.

עובדה אמנותית זו בכוחה לחלל הרבה ממטוה ההומור שעל גבי היצירה העגנונית. מעין פרץ קאפריסי-אמנותי היא ליוצר שתדיר היה בא וחשבון-עצמו בידו. אף לגבי אלה, שבצדק או לא בצדק הם גורסים את מסכת בלק אליגוריה למשהו או למישהו, אין העובדה באה על תיקונה. אלא אם כן משחק אמנותי איווה עגנון לעצמו: באשר נכסף



ישעיה רבינוביץ

'לנסות את כוחו' באותו סגור אמנותי-אסתיטי שעליו עמדנו בהערותינו על מנדלי מוכר ספרים. אכן, בעוצם נאטורא-ליסטי זה שבפרשת בלק נאטם אי-שם סגנונו של עגנון, הרי השארת-הנפש הפועמים בו תדיר מסתתמים כליל. ההור-מור העגנוני יוצא ונעשה 'הומור דבי-גרדום' בטירופו של הכלב בלק ובמותו של החלוץ הצבע יצחק קומר. אלא שהמספר, 'החשבון' לא אבד עוד מידו. זכורים הדברים: 'ועתה חברים טובים, כשאנו מתבוננים במאורעותיו של יצחק, אנו עומדים מרעידים ומשתוממים. יצחק זה, שאינו גרוע משאר בני-אדם, מפני מה נענש כל-כך? וכי בשביל שנתגרה בכלב? והרי לא נתכווין אלא לשם שחוק. זאת ועוד אחרת, אף סופו של יצחק אינו מותנה בתחילתו. לפי טיבו ולפי הכשרתו היה יצחק צריך לעמוד על הקרקע'. בזה, מובן, פורץ עגנון את הסגור הסיפורי, אף את הסגור האמנותי-האסתיטי שלו במעשה בלק. סופו של הסיפור מתמלא מן החנינה הלירית המושפעת ממעינות ההומור הטהור של עגנון. אולי אחד המקומות הנדירים הוא בכתבי עגנון ברוחו הפאסטוראלית — בצידה של האידיליה על הח-תונה בביתו של רבי יודיל חסיד ומשוררי ברוד — בסגנונו הפשוט והישיר, רווה מ'השארת-הנפש' ליצחק קומר בסיפור 'חלקת השדה'. דיבורו הסיפורי של עגנון הוא עכשיו כאותו גשם היורד בסיפור לאחרי הבצורת: לאטו יורד הוא, וכל העולם מלא מחיוניות יתירה שבו.

ה ע ר ה . ההגדרה: הסיפורת הישראלית, הדמות הישראלית, המציאות הישראלית, אינה כדרך השימוש המקובל עתה, כלומר כגילויים ששרשם ומצעם במדינת ישראל והווייתה, אלא נכתב במשמעות מקפת יותר.