

כתוב על עורו של הכלב מיכל אדבל

על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון

מסה
קריטית

מיכל ארבל

כתוב על עורו של הכלב

על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון



מסה קריית
סדרת ספרי מחקר בספרות עברית

עורך: יגאל שורץ

מועצת המערכת:

יעקב אלבום, תמר אלכסנדר, אברהם (ארנולד) בנד, ניצה
בן-דב, יצחק בן-מרדכי, מנחם ברינקר, אברהם הולץ, טובה
כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר, לואיס לנדא, איריס פרוש,
נסים קלדרון, רות קרטון-בלום, טובה רוזן, גרשון שקד

מרכזת המערכת: טלי לטוביצקי



קרן קיסריה – ע"ש בנימין אדמונד דה-רוטשילד

מיכל אובל

כתוב על עורו של הכלב

על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון



אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

מרכז
הַקָּלָיִים

המרכז לחקר
הספרות והתרבות
היהודית והישראלית



כתר הוצאה לאור

Michal Arbel
WRITTEN ON THE DOG'S SKIN
S.Y. Agnon: Concepts of Creativity and Art

עיצוב עטיפה: נורית וינר קידרון

הצילום שעל העטיפה: עילי זאבי
מראה העיר ובית הכנסת בבוצ'אץ', פולין 1922
© המוזיאון הלאומי, לבוב
(באדיבות ארכיון הצילומים, בית התפוצות, תל אביב)

עריכת טקסט: דינה הורוביץ
ביצוע גרפי: נועה ליכטינגר

© כל הזכויות שמורות, 2006
לכתר הוצאה לאור בע"מ, ת"ד 7145, ירושלים
ולמרכז הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר-שבע

Copyright © by Keter Publishing House Ltd.
P.O.B. 7145, Jerusalem, Israel
Heksherim Center, Ben-Gurion University of the Negev
P.O.B. 653, Beer-Sheva, Israel

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם,
לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה
או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי,
אלקטרוני, אופטי או מכאני (לרבות צילום,
הקלטה, אינטרנט ודואר אלקטרוני),
ללא אישור בכתב מהמוציא לאור

מספר קטלוגי: 888109
מסת"ב: 8-1461-07-965 ISBN:

www.keter-books.co.il
e-mail: info@keter-books.co.il
heksher@bgumail.bgu.ac.il

הדפסה וכריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים
Printed in Israel

לרוני באהבה

תוכן העניינים

מבוא 9

פרק ראשון

המעבר אל תוך היצירה: המהלך הרומנטי וערעורו המודרניסטי 19
"אגדת הסופר", "עגונות", "יתום ואלמנה", "בדמי ימיה", "ער עולם"

פרק שני

העיר האבודה: יצירה ומשבר לאומי 53
"חוש הריח", אורח נטה ללון, "המכתב", "הסימן", עיר ומלואה

פרק שלישי

דמימה של מציאות 105
"עידו ועינם", "מזל דגים"

פרק רביעי

דיוקן האמן כגבר לא מודע 153
"על אבן אחת", "גבעת החול", תמול שלשום

הערות 255

ביבליוגרפיה 311

מפתח אישים ויצירות 321

מפתח יצירות עגנון 327

מ ב ו א

עגנון נולד על פרשת דרכים כפולה: הוא נולד לתוך מהפכה היסטורית לאומית, לתוך המעבר מקיום יהודי מסורתי, בנוסחו המזרח אירופי, אל לאומיות חילונית, המכוונת לבניין בית לאומי בארץ ישראל, והוא נולד לתוך תמורה גדולה בתרבות המערב – מרומנטיקה מכאן, ומרציונליזם נוסח המאה התשע עשרה מכאן, אל המודרניזם. שתי המהפכות הגדולות הללו עומדות, במובנים רבים ושונים, הן בתשתית יצירתו והן בתשתית מחשבתו, מחשבת האמן, על משמעותו של מעשה היצירה הספרותי.

הספר הזה הוא פרי של קריאה מתמשכת ביצירות עגנון. בשנים האחרונות התחוור לי שהנושא שמעניין אותי יותר מכול ביצירת עגנון, שנראה בעיני מרכזי וחשוב, הוא מחשבתו של עגנון על מעשה היצירה. בלב כתיבתו, בלב הקורפוס הגדול של הסיפורים והרומנים, עומדת המחשבה המתמידה והמורכבת על מקורה, מהותה ותפקידה של היצירה. מחשבה זו איננה עשויה מקשה אחת; היצירות השונות מציגות חלקים, היבטים והתפתחויות שונות שלה, והיא משתנה ומתפתחת במשך יותר מחמישים שנות כתיבתו של עגנון. מקורם של השינויים הוא קודם כול ביוגרפי. מחשבת הסופר הצעיר והמתחיל על מעשה האמנות – כפי שהיא מגולמת, למשל, ב"עגונות" וב"בארה של מרים" (הנוסח הראשון של "אגדת הסופר"), שראו אור בעשור הראשון של המאה – שונה כמובן ממחשבת הסופר המבוגר והמנוסה, ושתיהן גם יחד שונות ממחשבת הסופר עטור התהילה בערוב ימיו. ואולם, השינוי הביוגרפי שזור ללא הפרד בשינוי ההיסטורי. במשך עשרות שנות כתיבה, לא רק שהכותב עצמו משתנה כאדם וכאמן, גם העולם הלאומי והתרבותי שבתוכו הוא חי עובר תמורות עמוקות ומהפכות. במובן זה, היצירה הארס-פואטית של עגנון פורשת עדות מרתקת להתמודדות רגשית, אינטלקטואלית ואסתטית של אמן ענק, אמן החוזר ומפרש לעצמו שוב ושוב

דרך אמנותו – ודרך המחשבה האינטרוספקטיבית על אמנותו – את העולם התרבותי והלאומי שבו הוא חי; אמן החוזר ומכונן, דרך מעשה היצירה הפרשני, את זהותו – התרבותית והלאומית – בעולם משתנה ומתהפך. היצירה המפרשת את העולם מכוננת משמעות, מייסדת מציאות משלה. במובן מסוים זה, מעשה היצירה מושיע גם את העולם, גם את האמן עצמו; ההבנה של האמן את מעשה היצירה שלו-עצמו היא חלק ממעשה חיוני והכרחי של גאולה. זהו מעשה החייב לחזור ולהיעשות, לשוב ולהתכונן בכל פעם מחדש, תוך שינוי והתפתחות בלתי פוסקים.

ההתחקות אחר שינוי והתפתחות אלו במחשבת עגנון אינה משרטטת מסלול חד משמעי של תמורה. כך, למשל, הסוגיות הרומנטיות הגדולות בדבר האמנות והאמן בזיקתם אל העולם מלוות את כתיבתו לאורך כל השנים. סוגיות אלו סובבות סביב הפער שבין יצירת האמנות, השואפת לשלמות, לאחדות ולנצחיות, לבין המציאות שמתוכה ולתוכה היא נוצרת: מציאות חלקית, מתפזרת וחלופית. מתוך המחשבה שמקורו של השלם והנצחי אינו בפגום ובמתכלה, עולות התמות הרומנטיות בדבר מקורה הטרנסצנדנטי של יצירת האמנות, בדבר הקרבה הנשגבת שבין מעשה היצירה האנושי למעשה היצירה האלוהי, ובדבר בריאתה של יצירת המופת, יצירה "גדולה מן החיים", והיעלמה – ביחד עם יוצרה – מן העולם החלקי והחולף ברגע מגעה עמו. תמות קרובות עוסקות באמן האמיתי הפורש מן העולם ומתמסר עד תום לאמנותו; בערגתו של האמן לשלמות שמעבר ובמשאלתו לעבור דרך מעשה האמנות מן המציאות ומן החיים אל הטרנסצנדנטי, ולו גם במחיר חייו; בהתקת הארוס מן הזיווג המיני, כלומר ממציאות גופנית של הולדה וכליון, אל הנצחיות המופשטת, העל-זמנית, המגולמת ביצירה; באיחוד המיסטי של האמן והיצירה, בטרנספורמציה, ולעתים אף בטרנספיגורציה, שהאמן האמיתי עובר בהכרח ביוצרו את יצירתו הגדולה; בהרס שמחוללת משאלת השלמות במגעה עם מוגבלויותיה של המציאות, ובמרד שמורדת האמנות מעצם טבעה בחיים הקיימים ובגבולותיהם. מרד זה מתגלם לעתים בקרבה שבין מעשה היצירה לבין פריעת חוק, זיוף ורמייה, ולעתים בזיקה שבין הדמיון האמנותי לבין הטירוף. הקשר תמאטי נוסף נוגע לזיקתה של האמנות אל העבר, אל מה שחלף ואיננו עוד. בהקשר זה, התמות הרומנטיות סובבות סביב צמיחתה של היצירה מתוך האובדן והחסר, סביב זיקתה המתמדת אליהם, וסביב מעבר האמן מן המציאות

אל תוך היצירה ודרך כך אל תוך העולם המגולם בה, עולם שעבר ואינו עוד, עולמם של המתים.

ואולם, מארג התמות הרומנטיות אינו עומד בפני עצמו אלא הוא נטוע כולו בתוך קורפוס ספרותי מודרניסטי. הסיפורת הארס-פואטית של עגנון – כמו שאר יצירתו – היא סיפורת מודרניסטית גם בדרכי עיצובה וגם בעולמה הרעיוני, התרבותי, האידאולוגי, הפוליטי. התמות הרומנטיות בדבר האמנות והאמן מעומתות תדיר עם ספקות מודרניסטיים החותרים תחתיהן ומערערים אותן; התפיסות המודרניסטיות, המופיעות במקביל לאלו הרומנטיות, מציעות הבנות שונות לחלוטין של המציאות המתוארת. ועם זאת, הערעור המודרניסטי לעולם אינו מצליח להיפטר מן המחשבה הרומנטית. הדיונים ביצירות חוזרים ומאירים את הזרימה המתמדת, בלא פתרון ובלא הכרעה, בין התפיסות הרומנטיות של מעשה היצירה לבין ההבנות המודרניסטיות הסותרות אותן. השאלות הגדולות בדבר מעשה היצירה נותרות בעינן, אבל ההתמודדויות עמן מציעות לא רק תשובות שונות אלא גם פרספקטיבות מתחלפות. לעתים הפרספקטיבה ממוקדת בהתנגשות עצמה, במתח הלא פתור בין התפיסות הרומנטיות לאלו המודרניסטיות; לעתים הפרספקטיבה מסמיכה את שאלות היצירה לסוגיות לאומיות כבודות משקל, שעניינן אובדנו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה ויצירתה של זהות לאומית חדשה בארץ ישראל; ולעתים הפרספקטיבה מובילה להתבוננות פסיכולוגית בתהליכי הנפש המורכבים של האמן היוצר, התבוננות הקושרת את נפתולי היצירה בתהליכים של הדחקה, במצבים של דכאון, במשברים של זהות מינית.

הקריאה ביצירותיו הארס-פואטיות של עגנון מצביעה אפוא גם על רצף – בהתמודדות החוזרת ונשנית עם תמות רומנטיות בדבר האמן והאמנות – וגם על ריבוי וגיוון, בהקשרים ובאופנים שבהם תמות רומנטיות אלו משולבות בתפיסות מודרניסטיות שונות ומעומתות עמן. ועם זאת, בתוך הרצף והגיוון הללו מצטייר קו ברור אחד של התפתחות. החל מסוף שנות השלושים, עם פרסום "חוש הריח" ואורח נטה ללון, האובדן המוביל ליצירה מזוהה עם חורבנו ההיסטורי של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה. מעשה היצירה הוא בבחינת תגובה של האמן על החלל הלאומי, הדתי והתרבותי שנותר לאחר ירידתו – ולבסוף היעלמו – של אותו עולם היסטורי, שהוא גם עולם הילדות האהוב. בהעמדתה של זיקה לא נפרדת בין מעשה

היצירה למעשה הלאומי יש משום המשך הן של מסורת תרבותית התופסת את הספרות העברית החדשה כמי שנולדה מתוך המהפכה הלאומית וכמי שמכוונת אליה, בגלוי או במובלע, והן של הבנה היסטורית המתארת את התכונות של תמורות לאומיות, גם אלו שחוללה ההשכלה וגם אלו שחוללה התנועה הציונית, בתוך המרחב הספרותי.

בכמה מן היצירות הארס-פואטיות שראו אור החל מסוף שנות השלושים, כגון אורח נטה ללון, מעשה היצירה הוא מעשה ההחייאה והשחזור של עיר המולדת האבודה; באחרות, כגון "הסימן", "המכתב" ועיר ומלואה, הכתיבה היא סימן ומצבה לעולם המסורת הישן, שהלך ונעלם עד להשמדתו הגמורה. בכמה מן היצירות הללו מעשה הכתיבה הוא גם מעשה גילומו של השבר, והוא מייצג מחשבה היסטוריוסופית העומדת בבסיס התחבטותו של האמן סביב אי יכולתו לאחר ולמזג את זהותו הלאומית הישנה עם הזהות הלאומית החדשה ההולכת ונבנית בארץ ישראל. אורח נטה ללון, לדוגמה, מעמיד במרכז את המאמץ היצירתי לאיחוי הזהות הלאומית ואת כשלוננו; "המכתב" מתאר את נסיגתו של המספר, דרך הכניסה לעולמה של היצירה, מן ההווה הלאומית החדשה בארץ ישראל אל העולם הישן שאיננו עוד; ואילו "הסימן" מציע ניחומים והמשכיות. בסיפור "עידו ועינים", התמה הלאומית נדרשת לסוגיה חדשה. הסיפור מעלה את שאלת הקרבה בין מעשה היצירה הספרותי למעשה היצירה הלאומי ובוחן דרך כך את מעשה דמיונה של לאומיות חדשה. דמיון זה נתפס, בעת ובעונה אחת, גם כהעתקה אותנטית של העבר הארכאי לתוך ההווה וגם כמעשה זיוף, כהמצאת יש מאין, המתחזה לייצוגו של הישן בחדש.

אם כן, העיסוק במעשה היצירה בזיקתו ללאומיות מייצג מחשבה מוכללת, פואטית, היסטוריוסופית, פוליטית, אולם בה בעת הוא מייצג גם התחבטות, משבר והתמודדות אישיים. בתקופה של מהפכה גדולה כל כך בזהות הלאומית, ובכלל זה שינוי עמוק כל כך בערכים, בחברה, בתרבות, בשפה ובמרחב הגיאוגרפי, שאלות האמן בדבר אמנותו ובדבר זהותו הלאומית מוטענות במטען רגשי עצום. קשה להשיג מה פירוש הדבר עבור אדם צעיר שהתנתק ממשפחתו, מעירו, משפתו המדוברת ומהחברה שבה התעצב, על תרבותה ומסורותיה, וחי לבדו בארץ חדשה – מה פירוש הדבר בשבילו לכתוב, ומה פירוש הדבר עבור אדם מבוגר, הרואה את הירידה וההתפוררות של עולמו החברתי והתרבותי הישן,

ואחריהן את השמדתו הגמורה, לקחת על עצמו את מעשה החייאתו ושימורו של אותו עולם בזכרון היצירה. המשבר בזהות הלאומית מחולל משבר בזהותו של האמן כאדם יוצר, והכתיבה מבקשת בעת ובעונה אחת גם לרפא את השבר אך גם להצביע עליו, להנכיח אותו, לשמר את זכרו. במובן מסוים, עצם ההצבעה על השבר, אפילו מתוך ההבנה הקשה שאין לו תקנה, מחברת את השברים. על רקע כל זה ניתן להבין מדוע הסמכתן של שאלות היצירה לשאלות הלאומיות מלווה בייצוג גובר והולך של דמות הסופר ביצירה. ייצוגים בדויים של המספר כסופר מופיעים, לדוגמה, ביצירות "חוש הריח", אורח נטה ללון, "המכתב", "עידו ועינים", "הסימן" ועיר ומלואה. גם אם מביאים בחשבון את כללי ההבחנה בין דמותו הבדויה של המספר לבין דמותו הביוגרפית של הסופר, זיהויים אלו מעוררים את התחושה שההתחבטות בשאלות היצירה והלאומיות היא התחבטותו של עגנון עצמו.

כאמור, החיבור בין שאלות של אמנות לשאלות של לאומיות ביצירת עגנון ראשיתו בסוף שנות השלושים. עם זאת, הזיקה בין יצירה לזהות לאומית נרמזת כבר ביצירות מוקדמות יותר. ב"עגונות", ב"אגדת הסופר" וב"יתום ואלמנה", האמנות מיוצגת במטונימיות של עבודת קודש: בניית ארון קודש, כתיבת ספרי תורה, חזנות. מטונימיות אלו אמנם משרתות מארג תמאטי רומנטי, המעמיד את יצירת האמנות בזיקה לטרנסצנדנטי, אולם בה בעת הן מציגות את היצירה העברית המודרנית כחוליה בשלשלת המסורת היהודית. לעומת זאת, היצירות המאוחרות יותר עוסקות במפורש ביחס המשברי שבין מעשהו של הסופר עצמו – כתיבת ספרות בעברית, במחצית הראשונה של המאה העשרים – לבין עולם המסורת של העבר. הסיפורים "חוש הריח" ו"על אבן אחת" מציבים סוגיה זו במרכזם; אורח נטה ללון ו"המכתב" מעמידים אותה כחלק ממשבר של זהות לאומית; "הסימן" ועיר ומלואה עוסקים בה בהקשרו של האבל העמוק על השמדתו של עולם המסורת בשואה. בסיפורים אלו, שבהם העיסוק בזיקת היצירה למסורת העבר הוא מרכזי וגלוי, מתחוללת תמורה בייצוגו של האמן והוא אינו מופיע בתיווכה של מטונימיה דתית כי אם, כביכול, כסופר עצמו. לעומת זאת, בסיפור המאוחר "עד עולם", שבו זיקתה של היצירה למסורת היהודית אינה גלויה אלא מעוצבת כמטונימיה, האמן אינו מופיע כסופר אלא כחוקר קדמוניות. בדומה לכך, גם גינת – אחד ממייצגי דמות האמן ב"עידו ועינים" – מופיע כבלשן

וכחוקר תרבויות נידחות. למרות ההסוואה, נראה שעבודתם של חוקרי עבר אלו מצביעה על כיוונים הדומים לאלה שעליהם מצביעה עבודתם של המספרים ב"על אבן אחת" ו"המכתב", המקדישים את כתיבתם זה לגורל כתביו של צדיק אגדי וזה לדמותו של גאון המסורת בדורות עברו.

פרספקטיבה נוספת לבחינתה של מחשבת היצירה אצל עגנון היא, כאמור, זו של הפסיכואנליזה. הסיפורת הארס-פואטית של עגנון מתארת את הולדת היצירה, את התכונותה ופעולתה, לא רק דרך העימות הרומנטי-מודרניסטי ולא רק דרך משבר הזהות הלאומית, כי אם גם דרך תהליכים נפשיים מורכבים המתחוללים בגיבור-היוצר. אפשר, כמובן, להחיל פרשנות פסיכואנליטית (במידה זו או אחרת של פוריות) על כל יצירותיו של עגנון, ובכלל זה גם על כל יצירותיו הארס-פואטיות; אולם נראה הדבר שביצירות מסוימות – יותר מאשר באחרות – ההבנה הפסיכואנליטית של הדחף ליצור, של משברי היצירה, של משמעות היצירה ותפקידה, מעוגנת בטקסט ותופסת מקום מרכזי יותר במארג התמאטי. וכך, הדיונים בסיפורים המוקדמים "אגדת הסופר" ו"בדמי ימיה" מתמקדים בבחינתן של תמות רומנטיות ובחתירה המודרניסטית תחתיהן, ולא בקריאה פסיכואנליטית – אף שכבר בהם, ההבנה האלטרנטיבית, המודרנית, למניעי הגיבורים-היוצרים מתנסחת במושגים פסיכואנליטיים – אך הדיונים בסיפור "גבעת החול" וברומן תמול שלשום מוקדשים כולם לנסיון להציע הבנה פסיכואנליטית של הגיבורים-היוצרים ושל תהליכי היצירה.

לא במקרה, שתי יצירות אלו מציעות ייצוגים ריאליסטיים רחבים למדי של תכנים נפשיים. ייצוגיו של האמן בשתי היצירות שונים זה מזה. חמדת, גיבור הסיפור "גבעת החול", הוא סופר צעיר השרוי במשבר אהבה ובמשבר כתיבה. לעומת זאת, יצחק קומר, גיבור תמול שלשום, איננו אמן כי אם צָבֵע פשוט, אך מעשה אחד שלו, הכתיבה על עורו של כלב, הוא מעשה יצירה הקובע את גורלו. גם משבר היצירה של הסופר הצעיר וגם מעשה היצירה הבודד, המוזר והמשונה של הַצָּבֵע מעוגנים בתהליכי נפש מורכבים הכרוכים במשברים בזהותם המינית של הגיבורים. משברים אלו מתרחשים על רקע של תביעה מגדרית לאומית, והבנתם כחלק של תהליך היצירה חוזרת ומעגנת את הדיון בזיקה שבין מעשה היצירה לבין המהפכה הלאומית בארץ ישראל. יחד עם זאת, בשתי היצירות, מקורם של משברי הזהות הללו נעוץ בתהליכים המתחוללים בלא מודע; הקוראים

למדים על קיומם דרך ייצוגיהם המוסווים בתודעה ודרך גילומיהם בפעולות הגיבורים. ההתחקות אחריהם קושרת אפוא ללא הפרד בין הבנה המתנסחת במושגים לאומיים לבין הבנה המתנסחת במושגים פסיכואנליטיים.

עגנון התוודע במישרין לתורת פרויד רק בשנות השלושים, אולם נראה הדבר שכבר קודם לכן הוא הכיר, גם אם מכלי שני, כמה מתפיסות היסוד שלה. ואכן, כבר בסיפור מוקדם למדי כמו "גבעת החול" ניכרת הכרה מודרניסטית במרכזיות של המין בחיי הנפש בכלל ובסיבוכיה של המיניות הגברית בפרט; בעיקר ניכרת הכרה בכוחו של האי רציונלי ובשליטתו של הלא מודע בחיי הרגש והמעשה. ועם זאת, חשוב לזכור שעגנון מעולם לא קיבל עליו בלב שלם את תורת פרויד, ובכמה מיצירותיו הוא אף פיזר רמזים לתוכני התנגדותו. נראה הדבר שאחד ממוקדי התנגדותו העיקריים קשור בהבנת טיבה ותפקידה של אי המודעות. עגנון אינו מקבל את התפיסה הפרוידיאנית המקובלת, החותרת לחשיפתם של תוכני הלא מודע מתוך ההנחה שבתכנים אלו מתגלמת ה"אמת" המקורית על נפש האדם. הוא גם אינו מקבל את הדימוי המרחבי המציג את אי המודעות לא כתוכן בפני עצמו אלא כקו גבול מופשט העובר בין התכנים המודחקים לתכנים המודעים. עגנון דוחה מכול וכול את השאיפה הפסיכואנליטית להיפטר ממסך ההסוואה וההדחקה. בשל שאיפה זו מבקש הפסיכואנליטיקן לעבור מתוכן החלום למחשבת החלום; ואילו בתפיסתו של עגנון, גם משמעות החלום וגם יופיו מתקיימים רק דרך הצורה שבה מעצבים התכנים הלא מודעים את מעטה ההדחקה עצמו.

אי המודעות עצמה נתפסת על ידי עגנון כתוכן, כממשות – כתוכן וכממשות שמתוכם נולדת היצירה. הקריאה ב"גבעת החול" ובתמול שלשום חוזרת ומראה שמעשה היצירה נהרה ונולד, או נכשל ונעלם, בתוך מרחב פנימי של אי מודעות. אמנם הטקסט מזמין את הקוראים להציץ מבעד למסך ההדחקה המופל על מעשה היצירה ולפרש, לפחות חלקית, את הסיפור הלא מודע המסתתר מאחוריו, אבל בה בעת הוא גם מבקש לתת שם לאי המודעות עצמה – ולא רק לתכנים שהיא מסתירה – ולצייר לה פנים, ממושטשים ככל שיהיו. הפרשנות האלגוריסטית, המוצעת לסיפור "על אבן אחת" כהקדמה לקריאה ב"גבעת החול" ובתמול שלשום, מבקשת לשרטט את הזיקה בין מעשה היצירה למעשה ההדחקה, לתאר את צורתה של המחשבה המורכבת, המכירה בלא מודע כגורם המכוון והמעצב את חיי הנפש אך יחד עם זאת מסיטה את נקודת הכושר של המשמעות מתכניו

המוסתרים של אותו לא מודע אל עצם נוכחותו המוחשית, הקרובה, האטומה והלא מובנת.

חלוקת הפרקים בספר תואמת, פחות או יותר, את שלוש הפרספקטיבות שהוצעו כאן לבחינת תפיסתו של מעשה היצירה בסיפוריו של עגנון: המתח בין הרומנטי למודרניסטי, הזיקה ללאומי, והדרמה של הלא מודע. דרך פרספקטיבות אלו חוזרת ונבחנת המחשבה על מקורו, על משמעותו ועל תפקידו של מעשה היצירה, כפי שמחשבה זו מגולמת בסיפורת הארס-פואטית של עגנון. הפרק הראשון מתחקה אחר המתח שבין התמות הרומנטיות הגדולות לבין ההבנות המודרניסטיות החותרות תחתיהן בסיפורים "אגדת הסופר", "עגונות", "יתום ואלמנה", "בדמי ימיה" ו"ער עולם". מתח זה ממשיך להתקיים גם ביצירות הנדונות בפרק השני, אולם הדיונים בפרק זה אינם מוקדשים לבחינתו; הקריאות המוצעות לרומן אורח נטה ללון, לסיפורים "חוש הריח", "המכתב" ו"הסימן", ולחלקים מתוך עיר ומלואה, מתמקדות בקשר העמוק שבין מעשה היצירה לבין משבר אובדנו של העולם הלאומי הישן. שני הפרקים הללו בוחנים, במידה רבה, את מעשי היצירה כתגובה על המציאות – תגובה של המרה, מפלט, שחזור, תיקון, סימון, העמדת מצבה. הפרק השלישי נדרש לאופן שבו מעשה היצירה מכונן מציאות. הקריאה הראשונה, בסיפור "עידו ועינים", בוחנת את מעשה זיופה של יצירת האמנות כשיקופו של מעשה זיוף אחר, מעשה הזיוף החיוני ליצירתה של זהות לאומית חדשה בארץ ישראל. הקריאה השנייה, בסיפור "מזל דגים", מתחקה אחר כינונה של מציאות באמצעות הצורה האמנותית, אלא שכאן, המחשבה בדבר הטרנסצנדנטיות והראשוניות של הצורה האמנותית אינה ממוקמת בהקשר לאומי אלא בתחומיה של המחשבה המטאפיזית. הפרק הרביעי והאחרון מוקדש להתבוננות בתהליכי הנפש שמתוכם ולתוכם מתכונן מעשה היצירה. הדיון בסיפור "על אבן אחת", הפותח את הפרק, מבקש לעמוד על תפיסותיו של עגנון באשר לאי המודעות כתוכן העומד בפני עצמו ובאשר לזיקתו החיונית של הלא מודע, במוחשיותו ובממשיותו, למעשה היצירה. הקריאות ב"גבעת החול" ובתמול שלשום בוחנות את הזיקות שבין מעשה היצירה לבין משברי הזהות המינית ואת נוכחותו רבת העוצמה של הלא מודע בתהליך היצירה.

הספר נכתב מתוך הישענות על הקורפוס הרחב והמגוון של ביקורת עגנון, למן הפרשנים והחוקרים הראשונים ועד לאחרונים בני זמננו. הדיונים ביצירות השונות נכתבו כולם מתוך דיאלוג עם המחשבה שקדמה להם, ובייחוד עם אותן פרשנויות שעניינן תפיסת מעשה היצירה וייצוגי האמן והאמנות בכתבי עגנון. לכל הפרשנים הללו אני חבה חוב גדול, גם כאשר אני ממשיכה את הדרך שהתוו וגם כאשר אני סוטה ממנה. לא ניתן לציין כאן את שמות כל חוקרי עגנון שנדרשתי לעבודתם והם ומחקריהם חוזרים ונזכרים בפרקים השונים. אזכיר רק ספר אחד, משום שהוא מוקדש כולו להתחקות אחר נושא קרוב מאוד, והכוונה לספרה של אן גולומב הופמן, *Between Exile and Return: S.Y. Agnon and the Drama of Writing*. במעברי הסירוגין המתמידים שבין קריאה לכתיבה זכיתי גם להתעשר מפרשנויותיה, גם לעמוד על השוני הרב שבין תפיסותיה לתפיסותי, וגם לחזור ולחוש דרך כך את העושר העצום הטמון ביצירותיו של עגנון, עושר המאפשר לדורות של פרשנים לשוב ולקרוא בהן את קריאותיהם השונות.

עבודתי על יצירתו של עגנון ראשיתה בחיבורים שכתבתי לקבלת תואר מוסמך, ואחר כך תואר דוקטור, ובהנחייתו של פרופ' גרשון שקד; אני מודה לו על כל שלמדתי ממנו, גם מהוראתו וגם ממחקריו המקיפים על עגנון. אני מודה מעומק הלב לתלמידי, לחברי ולעמיתי, שבנדיבותם קראו, העירו, ייעצו וסייעו רבות – דנה אולמרט, מירה ארליך, פרופ' חיים באר, חיותה גורביץ', פרופ' זלי גורביץ', ד"ר אריאל הירשפלד, חיים וייס, פרופ' חנן חבר, ד"ר ענת וייסמן, יחיל צבן, ובני, שאול תור. חוב גדול של תודה אני חבה לד"ר מיכאל גלוזמן על השיחה ההולכת ונמשכת בינינו מתוך קרבת לבבות ודעות, שיחה שהזינה אותי בכל יום ויום בעמל כתיבתו של הספר. תודה מיוחדת מוקדשת למורי, פרופ' דן מירון, גם על השפע שלמדתי ממנו וגם על התמיכה, העזרה והעידוד, החשובים לי מאוד. באהבה ובשמחה אני מודה לבני משפחתי היקרים לי מכול, לרוני, לנעמה ולשאול, על תמיכתם המתמידה והנלהבת בעבודתי.

אני מבקשת להודות למרכז הקשרים באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, על הוצאת הספר לאור ועל העזרה הרבה בתהליך עריכתו והפקתו, ולפרופ' יגאל שוורץ, ראש המרכז ועורך הסדרה "מסה קריטית", על ההערות שליוו את קריאתו בספר. אני מודה לקרנות שבסיוען הכלכלי הספר יוצא לאור, לנשיא אוניברסיטת בן-גוריון

בנגב, פרופ' אבישי ברוורמן, לרקטור האוניברסיטה, פרופ' ג'ימי ויינבלט, לדיקן הפקולטה למדעי הרוח והחברה, פרופ' אבישי הניק, ולמרכז הקשרים. תודות רבות מגיעות לדינה הורביץ, על החוכמה והדיוק שבהם ערכה את הספר; לטלי לטוביצקי, על עזרתה הרבה בהפקתו; לעילי זאבי ולנורית וינר קידרון על צילום ועיצוב העטיפה ולנועה ליכטינגר על העיצוב הגרפי; ולתלמידי, יחיל צבן, על התקנת המפתח.

פ ר ק ר א ש ו ן

המעבר אל תוך היצירה: המהלך הרומנטי וערעורו המודרניסטי

"אגדת הסופר", "עגונות", "יתום ואלמנה",
"בדמי ימיה", "עד עולם"

רק בזיקה אל האינסופי נוצרים תוכן ותועלת.
מה שמחוץ לזיקה הזאת פשוט ריק וחסר תועלת.
פרידריך שלגל, פראגמנטיס'

נִפְלְאִים, נִפְלְאִים הֵם חַיֵּינוּ,
הַמְּלָאִים מַחֲשָׁבוֹת שֶׁל מֵתִים.
נתן אלתרמן, "החלד"²

בנובלה "עד הנה" מובאת אגדה על אדריכל זקן שהיה חביב על קיסר סין בשביל הארמונות וההיכלות והמקדשים והמבצרים הנאים שבנה לו. "פעם אחת נתן הקיסר בידו לבנות לו ארמון חדש. יצאו שנים ולא נבנה הארמון שהזקין האדריכל ולא הלך לבו אחר העצים והאבנים. התחילו מזרזים אותו. נטל בד וצייר עליו צורת ארמון ועשה בחכמה שכל אחד ואחד רואה בה ארמון ממש. שלח והודיע לקיסר שכבר נבנה הארמון". שמח הקיסר במראה עיניו, אך יועציו גילו לו שאין שם אלא צורה מצויירת על בד. השליט הזועם נזף באדריכל על שהעמיד לו "צורה מחוקה במקום בנין", והאדריכל ענה לו: "צורה מחוקה אתה אומר? הבה

ונראה. הקיש באצבע על הדלת המצויירת. נפתחה הדלת ונכנס האדריכל ושוב לא יצא משם" (ער הנה, עמ' נד).³

במשל הקטן הזה מקפל עגנון את הקסם הלא נתפס שבכל מעשה יצירה, את המשחק עתיק היומין שבין קדימותה של מציאות "האבנים והעצים" לבין קדימות ממשותם של מבדים המכוננים מציאות, ולא רק מייצגים אותה, ואת הטרנספורמציה המופלאה שמחולל מבטו של האמן האמיתי; והוא מקפל בו גם תמה שחוזרת ומעסיקה אותו כל שנות יצירתו: התמה של האמן העובר מן הקיום במציאות אל קיום בתוך יצירתו-שלו.

המעבר מן המציאות אל היצירה נטוע בסיפורת של עגנון בהקשרים שונים. הקשר מרכזי אחד הוא ההקשר הרומנטי. בהקשר זה, ביסוד המעבר עומדות הכמיהה העמוקה לטרנסצנדנטי והחוויה היסודית של קרע בין מציאות חלקית ופגומה לבין שלמות לא מושגת, ודמות הגיבור העובר היא דמותו הרומנטית של האמן האמיתי, המבטל בהתקדשותו לשלמות האמנות את העולם כולו ואין לו קיום אלא ביצירתו.⁴ הקשר אחר הוא ההקשר הפסיכולוגי-מודרניסטי, החותר תחת תפיסות רומנטיות אלה: המבט הספקני מאיר באור אירוני את משאלותיו האדולסצנטיות של האמן לשלמות ואת נסיונו לחמוק מן ההתמודדות עם האובדן והחסר שבמציאות דרך נסיגה אגוצנטרית לתוך יצירתו. בהקשר נוסף, התמה מובילה – כמעט בהכרח – למחשבה על דבר מגעו של היוצר עם עבר אבוד. כל סיפור מכונן רקונסטרוקציה של עבר כלשהו, אמיתי או מדומיין; בסיפוריו הארס-פואטיים, שעניינם המעבר אל תוך היצירה, עגנון הופך תכונה כללית זו של המבדה הספרותי לתמה מרכזית. הכתיבה של הגיבור עולה מתוך נוכחותו של העבר בהווה חייו, והיא מנסה לחזור ולחבור אל אותו עבר – שנעלם ואיננו – דרך כינונו מחדש במילים. הכתיבה של הגיבור צומחת מתוך החלל, מתוך החסר, מתוך ההיעדר של מה שהתקיים בעבר ואינו קיים עוד בהווה, והיא מסמנת את גבולותיו של אותו חלל בהעמידה את עצמה כסימן, כמצבה למה שהיה ואיננו עוד.

תמה מורכבת זו – כניסת האמן אל תוך יצירתו, אל תוך העבר ואל תוך עולמם של המתים – מתכוננת על הרקע של שני התהליכים ההיסטוריים הגדולים שתוארו במבוא כתהליכים שעיצבו את יצירתו של עגנון: המעבר בתרבות אירופה מן הרומנטיקה ומן הרציונליזם של המאה התשע עשרה אל המודרניזם, והמעבר

מקיום יהודי מסורתי בגולה אל תחייה לאומית חילונית. בתוך התפתחותה של יצירת עגנון, המעבר הראשון מתגלם ב"התגברות" על הרומנטיקה והכלתה במסגרת מודרניסטית מורכבת, והוא מאפיין את השלב המוקדם והמכריע בהתגבשות כוחו האמנותי של הכותב;⁵ ואילו מתחיו של המעבר השני – מקיום דתי בגולה לתחייה ציונית בארץ ישראל – עומדים במרכזם של שלבים מאוחרים יותר ברצף היצירה, בעיקר מאז פרסומו של הרומן אורח נטה ללון בסוף שנות השלושים. הבחנה זו בין מוקדם למאוחר מסתבכת בשל התמשכותו של השלב הראשון אל תוך השלב השני: העמדתה של תמה רומנטית, ובתוך כך, חתירה ספקנית תחתיה, מאפיינת לא רק סיפורים מוקדמים, כגון "עגונות" או "אגדת הסופר", אלא גם סיפורים מאוחרים, כגון "עד עולם" ו"עידו ועינם". ואכן, שני הסיפורים הללו טעונים במתחים כפולים, גם אלו שבין רומנטיקה למודרניזם וגם אלו ששורשיהם נעוצים בחשיבה היסטוריוסופית על סוגיות לאומיות. סיבוך נוסף עולה מכך שהחשיבה ההיסטוריוסופית הלאומית ביצירות עגנון מתעצבת גם דרך תפיסות רומנטיות וגם דרך תפיסות מודרניסטיות, כך שעצם ההפרדה בין שני עולמות מחשבה אלו כרוכה בקשיים. עם זאת, גם אם מביאים בחשבון את כל ההסתייגויות, נראה לי שעדיין חשוב להבחין בין שני הכיוונים התמאטיים – הרומנטי-מודרניסטי מזה והלאומי מזה – ביצירת עגנון, ולעמוד על הייחוד שבהופעותיה של התמה הארס-פואטית בכל אחד מן הכיוונים הללו.

הפרק הנוכחי יתבונן במעבר של האמן אל תוך היצירה באותם סיפורים המציגים את שאלת היצירה כשאלה קיומית, אוניברסלית כביכול, תוך הצבתה במרכזו של מתח לא פתור בין רומנטיקה למודרניזם; הפרק הבא יוביל את הדיון אל ספירה של מחשבה היסטוריוסופית ויעסוק בהקשר הלאומי-תרבותי של האובדן והמעבר אל תוך היצירה, הקשר המעגן את בחירותיו הפואטיות של המספר בהכרעותיו הרגשיות בדבר זהותו הלאומית. שני הפרקים גם יחד יבקשו לשרטט, דרך ההתחקות אחר גלגוליה של התמה הזאת, מתווה של התפתחות ביצירת עגנון.

"אגדת הסופר": האותיות החלולות

נפתח באחד מסיפורי-האמן המוקדמים של עגנון: "אגדת הסופר".⁶ גיבורו של הסיפור, רפאל, הוא סופר סת"ם העוסק בכתיבת ספר תורה. מלאכת ההעתקה

מטונימית למלאכה אחרת, מלאכת היצירה הספרותית; מאחורי הנרטיב הפסידו־יראי, המתאר את עבודת הקודש של הסופר, מתכונן נרטיב רומנטי, שעניינו מעשה האמנות. גרשון שקד עמד על אופיו הרומנטי של הסיפור "בארה של מרים" (גלגולו המוקדם של הסיפור "אגדת הסופר") והצביע על מגמת הריסון של "שלל הסנטימנטליות" במעבר לנוסח המאוחר. האיזון שהושג בנוסח המאוחר בין תכנים רומנטיים למודרניים מוצג על ידו כעדות למפנה מרכזי בהתפתחות הפואטיקה של עגנון.⁷ ועם זאת, חשוב לראות שההתגבשות הפואטית של יצירת עגנון אין משמעה התנתקות מייצוג תמות רומנטיות; המהלך הפואטי משרטט מעבר מן ההזדהות עם הרומנטי (ביצירה המאור מוקדמת) אל ההתבוננות בו וההתמודדות עמו. לא זו בלבד שמוטיבים רומנטיים כגון איחוד האוהבים במותם או שירת הברבור שרדו גם בנוסח המאוחר, אלא יתרה מזאת: הרעיונות המרכזיים המכוננים את תפיסת האמן והאמנות ב"אגדת הסופר" – לפחות ברמה מסוימת – הם רעיונות רומנטיים במובהק. כך הדבר באשר לכמיהתו של האמן להתמזגות עם הטרנסצנדנטי וכך באשר להתקדשותו המוחלטת ליצירתו; כך באשר לצמיחתה של היצירה מן המוות וכך באשר לזיקתו של מעשה הכתיבה למחוזות הדמיון והטירוף; וכך הדבר גם באשר ליכולתו של הכוח היוצר למזג בין היצירה לאמן, בין המציאות לפנטזיה, בין העבר להווה, בין החיים למוות ובין הרליגיוזי לאמנותי.⁸ נראה הדבר שב"אגדת הסופר", המוטיבים הרומנטיים השונים חוזרים ומתארגנים סביב ציר אחד: הזיקה שבין מעשה היצירה לבין החסר וההיעדר, העומדים בלב הקיום במציאות. פניה של זיקה זו כפולים: מצד אחד הכתיבה צומחת מן המוות, מן הכליון והחלופיות, מצד אחר היא פונה אל המושלם והנצחי.

הסיפור נפתח בתיאור חיי רפאל, היושב בביתו וכותב בקדושה ובטהרה ספרי תורה. הספרים נכתבים, כך חוזר הטקסט ומדגיש, עבור אלמנים חשוכי בנים, כדי "ליתן להם שם ושארית בישראל" (עמ' קלא).⁹ גם רפאל ואשתו מרים חשוכי בנים, וכאשר מרים נואשת מתקוותה לפרי בטן, היא מבקשת מרפאל "בשברון לב ובהכנעה גדולה" (עמ' קלח) שיכתוב ספר תורה גם למענם. רפאל מסרב; "אלקים עוד לא כלא רחמיו מאתנו" (שם). מרים חולה ומתה, ואחר שכלים ימי האבל קם רפאל לכתוב את ספר התורה – תמורה לתינוק שלא נולד, זכרון לאישה שמתה.

רפאל כותב אפוא מתוך החסר, מתוך האובדן. הוא ממלא את חלל היריעה, את החללים המיועדים לשם המפורש ואת חלליהן של האותיות, כדי למלא חללים בעולם: חלל זהותם של אלמנים ערירים, חלל קיומו של התינוק שלא נולד לו, חלל היעדרה של מרים שמתה וחלל ריקותו של גופה, שבחייה לא נמלא חיים חדשים. "אבל לא כשטף הדיבור מהלך המעשים" (עמ' קמ): מעשי ההמרה והמילוי אינם טריביאליים. זרימת הכתב אל החלל, שבשלו ומתוכו הוא יוצא ואליו הוא שב כדי למלאו, איננה פשוטה או בלתי מופרעת. לאחר מות מרים הכתיבה מתעכבת; רפאל אינו יכול למלא את הקלף באותיות. ואמנם, חלקו השני של הסיפור מציג את האימפוטנציה של הכתיבה כמין תמונת ראי מכפילה והפוכה של האימפוטנציה המינית העומדת במרכז חלקו הראשון.

ואולם, בשונה מן השיתוק המיני, שיתוק הכתיבה נפרץ בסופו של דבר: רפאל שובר את הקרח, טובל בנהר וכותב מתוך תודעת מותו הקרב, "בחלישת כחו בנועם הדממה" (עמ' קמא).¹⁰ הטבילה בנהר היא תחילתה של הכניסה לתוך עולמה של היצירה; היא מבשרת את הטרנספיגורציה שעובר האמן במעשה האמנות האמיתי ואת חוויית האיחוד המיסטי עם השלמות הטרנסצנדנטית, המגולמת ביצירת המופת, חוויה החוזרת ונשנית בסיפורי האמן של עגנון.¹¹ ההשתקפות במראה מסמנת את השינוי: בחלקו הראשון של הסיפור, ההתבוננות במראה מרחיקה את בני הזוג זה מזה, ואילו בחלקו השני היא מביאה להשלמת הכתיבה, למילוי חללה של האות האחרונה בספר. ההתבוננות היא המובילה את רפאל אל הניגון המופלא ואל הריקוד המופלא, אל חוויית האיחוד המיסטי בחגיגה האקסטטית של "הנישואין הקדושים". התורה הופכת לאחת עם מרים הכלה, ההווה מתאחד עם העבר והחיים מתאחדים עם המתים, עד ש"אורה גלמה את פניו של רפאל הסופר שצנח עם ספרו. ושמלת חופתה של אשתו פרושה עליו ועל ספרו" (עמ' קמה).

מה מקורו של עיכוב הכתיבה ומה מאפשר את ההתגברות עליו? שתי השאלות הללו, העומדות ביסוד פרשנות הסיפור, מעוגנות בסבך הזיקות שבין החסר והאובדן לבין מעשה היצירה.

רפאל כותב מתוך החלל; הוא כותב מתוך הגוף, מתוך הקיום הגשמי – ולכן מתוך האנטרופי, החלקי, המתכלה. בהעתקה החוזרת ונשנית של הטקסט המושלם והנצחי, הטקסט המסוים ובכל זאת האינסופי, הוא מנסה להיחלץ מן הגוף החסר

שכולו חללים ולהימלט מן הכליון, מן החיים והמציאות, אל קיום בתוך שלמות מוצקה ואל־זמנית: הקיום שבתוך היצירה. הכתיבה, הצומחת מתוך החלל והחסר, מנסה בעת ובעונה אחת גם להעמיד מצבה לאותו חלל – שהרי ספר התורה נכתב לזכר נשמת מרים – וגם לחרוג מעולם של חללים וכליון אל עבר המלאות הטוטאלית. "הדביקות הקדושה" (עמ' קלז, וכן עמ' קמ–קמא) היא המאמץ לעבור – דרך הכתיבה – מן המציאות אל הטרנסצנדנציה, מן הזמניות אל הנצחיות, מן החלקיות אל השלמות: מן הגוף אל היצירה.

התפיסה הרומנטית של המציאות כהוויה של חסר, של גלות מתמדת ממצב ארכאי של שלמות, עולה כבר ב"עגונות", הסיפור הראשון שכתב עגנון בארץ ישראל.¹² הסיפור מתאר מצב קיומי־דתי מתמיד של עגינות, של זיווג שגם אינו ממומש וגם אינו מבוטל; ביסודו עומדת הזיקה המתמדת אל מה שחסר. גם הגלות עצמה – היעדרה של השכינה מציון – וגם המובנים הרבים והשונים של היעדר וזיקות עגינות המוקרנים מן הגלות, מגולמים כולם במטונימיות של חלל ריק, במצב מתמיד של אי־הכלה; מתוך מצב זה הבקשה היא למלאות הטוטאלית, לגאולה השלמה. בהקשר אחד, המשכן והארץ ריקים משכינתם, בית ה' ריק מארון הקודש וארון הקודש ריק מספר התורה; בהקשר אחר, הגוף מבקש להתמלא בנשמה והנשמה מבקשת להשתכן בגוף: הטקסט קושר את הגאולה גם לתיקון הקבלי שבזיווג בין גבר לאישה וגם לאיחוד הרומנטי שבין האמן ליצירתו. שני ההקשרים משתקפים במבנה, שהרי הסיפור "עגונות" אף הוא אינו מוכל בעצמו: ראשו אינו מכיל – למרות הצהרותיו – את גופו (תפיסת הגאולה והמודל העלילתי המוצגים בפתיח כמודל להמשך אינם אלו המתקיימים בגוף הסיפור)¹³ ו"זנבו" (הנרטיב היראי־עממי כביכול של סיפור הרב) חורג מן הנרטיב הדתי־מיסטי והרומנטי כאחד שקדם לו.

ב"אגדת הסופר", ההוויה הדיכוטומית של זיווג לעומת עגינות, גלות לעומת גאולה, מקבלת פנים חדשות. המלכוד הרומנטי חסר המוצא הוא המלכוד הכפול של החסר. אל מול מובן אחד של חסר – הקיום החלקי בתוך הגוף המתכלה – עומד המובן האחר: האל־קיום (האי קיום) בתוך הכתב המושלם והנצחי. הבקשה להימלט ממובנו הראשון, הגופני, של החסר מעלה את התביעה לביטולו של הגוף. כאשר רפאל ומרים נכונים זו לקראת זה וזה לקראת זו ומביטים במראה, אין הם רואים את גופם בהשתקפות, אלא את הכתב: את המזרח ובו כתבה של

מרים המעטר את תמונת גן עדן. האותיות המהופכות מכריזות על דבר שלמות ההווה, "לה' הארץ ומלואה", ושלמות התודעה: "שויתי ה' לנגדי תמיד" (עמ' קלז). בנוכחותה של השלמות אין מקום לזיווג גופני ולהולדה, שהרי משמעם של אלו אינו אלא השתנות, זמניות, התכלות.

מרים ורפאל מכפילים זה את זה בנסיגה מן הגוף המתכלה אל הכתב הנצחי. בסצנת ההתבוננות במראה, השניים – שגופם אינו משתקף – משקפים זה את זה בתגובתם. כאשר מרים חוזרת מבית הטבילה ו"לובשת בגדים נאים כביום חופתה ובאה אצל האספקלריא" מיד נראה לה המזרח מן המראה, והיא נרתעת לאחוריה, "לה' הארץ ומלואה"; וכאשר רפאל חוזר מבית המדרש "ורואה את אשתו בעצם יופיה עומדת במראה", מיד "מנצנץ לפניו שמו יתברך מתוך המראה" והוא "עומד וקורא בדביקות קדושה שויתי ה' לנגדי תמיד, ועוצם עיניו מפני כבוד השם ויראתו. ושניהם פורשים בשתיקה" (שם). ההכפלה היא גם במעשה הכתיבה; לא רק רפאל אלא גם מרים כותבת, ברקמתה, את הכתב על שלמות האל. ואולם, בה בעת, מרים איננה רק השתקפותו של רפאל אלא גם ניגודו. מרים, המבקשת ילד, היא הגוף המיני, המתרבה והמתכלה, ממנו נמלט רפאל אל ההשתקפות.

הנסיגה מן הגוף המיני אל הכתב הנצחי מתפרשת כתמה רומנטית בדבר הטוטאליות של מעשה היצירה, בדבר התקדשותו של האמן האמיתי לאמנותו. לדברי מלכה שקד, בעולמו של הסיפור "אגדת הסופר" חייב האמן לבחור בחירה חותכת ודרמטית בין האישה לבין היצירה.¹⁴ נראה שביסוד פרשנותה של שקד עומדת תפיסת הארוס הן ככוח התשוקה המינית והן ככוח היוצר, הנעלה ממנו, תפיסה שימיה עתיקים לפחות כימי "המשתה" לאפלטון.¹⁵ ואולם, הרתיעה מן המיני מתפרשת כמובן גם בהקשרים דתיים. תמונת גן עדן שמרים רוקמת מעלה הן את החטא הקדמון, המזוהה בנצרות כחטא המיני שחוטאים שני בני הזוג כנגד האל, והן את חטא הידיעה, חטא המודעות לקיומו של הגוף: האכילה מעץ הדעת יוצרת הבחנה בין אדם לאלוהים, ובין טוב לרע, דרך ההבחנה בין האדם לגופו. הכתב שהיא רוקמת, אותו כתב המרתיע את בני הזוג מלהתקרב זה לזה, הוא כתב האמונה, דבר האל. הזכרת דמותו של רבי גריאל התינוק מחברת את הנרטיב למקורות מסורתיים המזהים את שלילת המיניות עם עוצמה רוחנית, ובזה אכן "יש לנו ענין גדול ונורא" (עמ' קלד).¹⁶ בהתאם לכך, משאלתה של מרים לפרי בטן ממוקמת במובהק בהקשר דתי ומנותקת מכל היבט מיני.

ואולם, בסופו של דבר, גם דחיית הגוף בשל הדבקות ביצירה וגם דחייתו בשל הדבקות הדתית מופיעות כציווי מוחלט (שוב: "לה' הארץ ומלואה" ו"שויתי ה' לנגדי תמיד") ואין הן אלא שני פנים של בקשת השלמות שעמדנו עליה. זיהוי האל עם השלמות וזיהוי עבודת האל עם התביעה לשלמות מושלכים באורח רומנטי על מעשה היצירה; בהשלמתה של יצירת המופת האמן-הבורא מבקש, כביכול, להשתוות לאל. בהקשר זה יש לזכור שגם לפי תפיסתה של דיוטימה ב"המשתה", הארוס מונע בכוחה של תשוקה לשלמות ולאלמוות, בכוחו של חסר המבקש להשלים את עצמו.

מול התביעה ההכרחית לביטול הגוף בשם בקשת השלמות מעמיד המלכוד הרומנטי את חוסר האפשרות לממש את התביעה במציאות. הגופניות והמיניות, החסר וההתכלות הם עקרון הקיום האנושי; הם התריס הרעוע והזמני מפני ההתאיינות. המציאות, החיים – אלה אינם מאפשרים לרפאל להיפטר מ"גופו הקלוש", להיטהר מן "החומר החלוש" (עמ' קלב). קלושים וחלושים ככל שיהיו, החומר, הגוף והמיניות נוכחים יותר מתמיד. באופן פרדוקסלי, דווקא מאמץ ההיטהרות הבלתי פוסק מביא לעיסוק בלתי פוסק בגוף;¹⁷ דווקא נסיונו של הטקסט להעטות על מיניותה של מרים מעטה של כשרות וטוהר חושף את לחצו של המכוסה להיגלות. יתרה מזאת, הטקסט חוזר ומבליט לא רק את גופניותו של רפאל אלא אף את גופניותו של ספר התורה, את הכרח קיומו של החומר שעליו ובו נכתב הכתב הקדוש. כך נזכרים הנוצות לכתיבה, יריעות הקלף, מחרוזות האפצים לדיו, הגידים הרכים לתפירה, עצי החיים לגלילה, הפרוכת, וכך חוזר ומתואר המעשה הפיזי של שרטוט האותיות. לא בכדי משמש אותו אווז הן להתקנת הצלי והן להתקנת הכלי לכתיבה: גם הסופר וגם הספר, שניהם כאחד זקוקים לגוף כדי למלא את ייעודם.¹⁸

הציפייה היא שעם הסתלקותו של היסוד הגופני, הזוגי, המציאותי, המגולם בדמותה של מרים, ייבלע רפאל לגמרי ביסוד המנוגד לו, בקיום שברוח, בקדושה, בכתב, ביצירה, במראה; שעצם המצב של "היות בתוך הזמן", על ההסתיימות והכליון שהוא מביא עמו בהכרח, ייצור את היפוכו, ידחק ו"יוליד" את רפאל אל קיום שמחוץ למציאות: מחוץ לזמן ולחלופיות. ואולם, כפי שהזכרנו קודם, לאחר מותה של מרים, רפאל אינו יכול לכתוב.¹⁹ הוא אינו יכול לכתוב גם משום ש"הדביקות הקדושה" – ההתמסרות הטוטאלית לכתיבה – משמעה

בהכרח היבלעות, נטישת המציאות, ויתור גמור על הגוף, על החיים,²⁰ וגם משום שלכתיבה עצמה יש גוף והיא כבולה למציאות, לחיים; מילוי היריעה באותיות ומילוי חלליהן של האותיות בדיו הם התחליף למילוי גופה של מרים.

הטקסט מחזק את ההמרה בין הגוף לכתב באמצעות השפה הכפולה, המדברת בגלוי על כתיבה, ובמובלע – על מיניות והפריה. התיאור מרמז למחזור הווסת ("וחודש נכנס וחודש יוצא ואין פעולה ואין עשייה"), לשעון הביולוגי שאינו עוצר ("חודש נכנס וחודש יוצא, הזמן זורק שיבה בפיאות"), לגוף הנשאר בתומתו ("זהרי חמה יורדים לרחוץ בקסת הסופר, וכשהם יוצאים ליתן שלום לצללי לילה עדיין היריעה כשהיתה"), למשגל הלא ממומש ("פעמים התחזק ונעץ קולמוס בדיו וכתב תיבה, אבל לידי עשייה לא בא" ועמ' קמ). כעת הדמעות זולגות במקום הדיו, ואילו בעבר הדיו זרם במקום הזרע; אפילו החרדה משפיכת השמן על הארץ, עוד לפני ההדלקה, מרוב "התלהבות ויראה ודביקות" (עמ' קמא), אינה נטולה קונוטציות מיניות.²¹ יוצא אפוא שמצד אחד הכתיבה היא ויתור על הקיום במציאות, על הגוף ועל החיים, ומצד אחר הכתיבה, כמו הזיווג, משמעה מימוש, ולכן גם חלקיות; וגם בשל כך אין היא אפשרית. אם כן, סיבותיו של העיכוב כפולות והפוכות זו לזו, וכולן כאחת נפרצות בטבילה בנהר.

הטבילה בנהר הקפוא היא טקס הויתור המוחלט על הגוף ועל החיים. בחלקו השני של הסיפור מתברר שהכוחות הסותרים המשתקים את רפאל אינם שקולים. רפאל ש"נצטמצמו פניו ונתרוקנו לחייו ונצטמקו רקותיו ועיניו גדולות והולכות והוא יושב ותוהה בחלל ביתו השומם" (עמ' קמ) יודע שהמציאות מציעה לו רק מוות, רק כליון ללא השלמה.²² הדבר היחיד שיכול לגאול אותו מן החלקיות ומן החלופיות הוא המעבר אל תוך הטקסט, אל האל-מציאות והאל-זמניות של המיקרוקוסמוס שהוא מכונן בכתיבתו. כמו נח, שפתיחת הסיפור קושרת בינו ובין דמותו של רפאל,²³ גם רפאל מבקש ליצור תיבה המכילה בשלמות את גרעין העולם כולו בתוך חללה המוגדר, הנשלט והקבוע, בעוד היקום סביב לה הולך ונשמד; וכמו נח גם הוא מבקש להימלט מן הכליון שבחוץ אל תוך העולם שיצר.

פריצת הקרח היא חציית גבולם של החיים²⁴ והכניסה אל הנהר היא "הצלילה לתוך הטקסט", כפי שפירשה זאת אן גולומב הופמן.²⁵ פריצת הגבול והצלילה – או ההתמזגות – ניכרות בהשתקפות השנייה במראה. כזכור, בחלקו הראשון של

הסיפור המראה משקפת רק את המזרח. המבט מפריד בין השתקפות למציאות, בין יצירה לגוף, בין קודש לחול, וההתבוננות בהשתקפות מפרידה בין רפאל למרים, שנרתעים ואינם יכולים לגאול את עצמם דרך הזיווג: "הוא יושב בקרן זוית זו ולומד זוהר ותיקונים והיא יושבת בקרן זוית זו וקוראת בתחינה של אמהות, עד שהשינה חוטפת עיניהם" (עמ' קלז). לעומת זאת, בחלק השני, המבט מבטל את ההפרדה ואת החיץ: רפאל רואה בהשתקפות בבת אחת "את פניו ואת המזרח שכנגד ואת הספר אשר כתב ואת האותיות החלולות" (עמ' קמב). התמונה, הכתב והגוף מתמזגים להשתקפות אחת, ליצירה אחת;²⁶ לכן רפאל יכול למלא, לסיים, להשלים. הגבול בין גוף לבין מה שאינו גוף מתבטל, ולכן גם מתבטל שלטונו המכלה של הזמן: הגבר החי יכול להזדווג עם רעייתו המתה, התורה והאישה אחת הן, חג סיום הספר הוא גם חג שמחת תורה משנים עברו וגם חג כלולותיהם של רפאל ומרים.

הקרע הנצחי שבין המציאות החלקית והחסרה לבין השלמות הלא מושגת נפתר בנרטיב הרומנטי באמצעות ההימלטות מעולמם של החיים, מן המוגבלות, האנטרופיה, הזמניות וההתכלות, אל תוך האל־זמניות של היצירה, אל עולמם הלא מתכלה של המתים, שהיצירה היא מצבה להם. ההימלטות מן ההתכלות מתאפשרת דרך המעשה הרומנטי של האמן, המעלה עצמו קורבן על מזבח אמנותו וחובר בכך לנצחי. במילותיו של פרידריך שלגל:

הטעם הסמוי של הקורבן הוא בכליונו של הסופי כיוון שהוא סופי. כדי להראות שזאת אכן הסיבה היחידה, צריך לבחור ביפה ובאצילי ביותר; ראש לכולם: באדם, ניצן האדמה. קורבנות־אדם הם הקורבנות הטבעיים ביותר. אבל האדם הוא יותר מאשר ניצן האדמה; הוא בעל־תבונה, והתבונה היא בת־חורין ובעצמה אינה אלא קביעה עצמית נצחית לאינסוף. על־כן יכול האדם להקריב רק את עצמו, ואמנם כך הוא עושה במקדש הנוכח־תמיד המכוסה מעיני האספסוף. כל האמנים הם דְּקִיִּים, ולהיעשות אמן אין פירושו אלא להתקדש לאלוהיות התת־קרקעיות. בהתלהבות הכליון מתגלה לראשונה טעמו של מעשה־הבריאה האלוהי. רק בלבו של המוות ניצת ברק חיי־הנצח.²⁷

מעשה הקורבן הוא שמעביר את רפאל לאותו עולם שבו ייתכנו גם היצירה

המושלמת וגם זיווג האהבה המושלם; באמצעות השלמת כתיבתו של ספר התורה, ובאמצעות השלמת המהלך הרומנטי של המעבר, גם הסיפור משלים את עצמו.

ואולם, העמדה הרומנטית בסיפור איננה עמדה יציבה. הסיפור בונה מערכת מורכבת של הכלה: לשון סיפורי היראים שבסיפור מספרת נרטיב רומנטי הזר לעולמה, ובתוך הנרטיב הרומנטי מקננים ספק ואירוניה מודרניסטיים, החותרים תחתיו ומערערים את יסודו. כך, למשל, טקסי הטיהור והכתיבה של רפאל נתפסים לא רק במונחים רליגיוזיים או רומנטיים, אלא גם במונחים נפשיים מודרניסטיים – כסימפטום של אובססיה פרפקציוניסטית, הנובעת מחוסר יכולת להתמודד עם חלקיותה, מורכבויותה וסתירותיה של המציאות; כסימפטום של אשמה אדיפאלית ושל חרדה מפני האישה והמיניות; וכמשאלת מוות המתגלגלת בשאיפה להתמזגות עם הטרנסצנדנטי. כך גם באשר לאירועי הסיום: האומנם מתקיים בסופו של הסיפור איחוד מיסטי הגואל את רפאל מן הקרע הבראשיתי של עולמו, או שמא מדובר בהזיה אסקפיסטית, בבריחה מן המציאות הנפשית הקשה של הפרדות משתקות שכפה רפאל על עצמו? האומנם עובר רפאל לספירה טרנסצנדנטית, שלמה ולא מפוצלת, או שמא הוא הולך ונסחף למצב הזייתי, למערבולת פיזית ונפשית המובילה אותו עד להתמוטטות? כך או כך, ברור שסיומו של הסיפור מתאר חוויה נפשית, אלא שהוא מעמיד לה שתי הבנות שונות המוציאות זו את זו.

על פי ההבנה האחת, החוויה הנפשית מייצגת התרחשות מיסטית לא מציאותית, לא רציונלית, שאכן מתקיימת בעולמו הברוי של הסיפור. על פי הבנה זו, נצחונו הרומנטי של רפאל מושלם: הוא עובר כביכול בין שני האריות המצוירים במזרח ונכנס אל תוך הגן האבוד, אל תוך ההשתקפות המכוננת בתוך גבולותיה המסוגרים שלמות ואחדות של אהבה, יצירה וקדושה. וכיוון שהשלמות והאחדות "גדולות מן החיים" ואינן עולות עמם בקנה אחד, משמעו של מעשה היצירה, של האקט הכפול של הזדווגות והולדה, הוא מוות; נצחונו של רפאל הוא גם כליונו. רפאל מת משום שעבר לממד קיומי טרנסצנדנטי, ממש כשם שעשה האדריכל במשל על קיסר סין המובא ב"ער הנה". על פי ההבנה השנייה, המלווה את הראשונה, ההתרחשויות המיסטיות אינן מתקיימות בשום מובן מחוץ לתודעתו של הגיבור, והטקסט מתאר התפרקות של תפיסת

המציאות ושל החשיבה הרציונלית במהלך ההתמוטטות הנפשית. ההבנה הריאליסטית-פסיכולוגית של האירועים חותרת חתירה אירונית תחת ההבנה האחרת ומערערת את תקפותה; ההנמקות הרומנטיות-מיסטיות והרליגיוזיות מזוהות עם מיקודו של הגיבור, והן נתפסות, על דרך הרדוקציה, כרציונליזציות של פתולוגיות נפשיות.

עדותו של גרשם שלום על שיחתו עם עגנון בדבר סופו של רפאל מחזקת כיוון הבנה אחרון זה. לשאלתו של שלום, אם רפאל נפטר או שמא רק ראה חזיון, ענה לו עגנון, ש"רפאל ראה קרי. מתוך הנישואין המיסטיים וזיהוי התורה עם אשתו הוא ראה קרי, וזה רמוז במשפט האחרון של הסיפור – רמוז לצנועים".²⁸ האירוניה שבפירוש זה מנמיכה את הגרנדיוזיות הרומנטית ואת הרצינות המיסטית ומאירה אותן באור מגוחך ופאתטי. רגע הסיום נתפס, בעת ובעונה אחת, גם כרגע של התעלות רוחנית, כגאולתו המיסטית של אמן המצליח לנצח בכוח שלמות אמנותו ובמחיר חייו את מגבלות הקיום האנושי, וגם כרגע של פורקן מיני והתמוטטות נפשית של אומלל שחייו הרגשיים הסתבכו ללא מוצא, אומלל התופס את התמוטטותו-שלו במונחים גרנדיוזיים שאין להם שום אחיזה במציאות. ההבנות השונות מובילות אפוא לא רק לתפיסות שונות של משמעות האירועים אלא גם לתפיסות שונות של עצם מהותם וסיבותיהם.

כנגד התמה הרומנטית של השלמות הנעלה מן החיים, ואינה עולה עמם בקנה אחד, מציבה הקריאה האירונית תמה ספקנית, מפוכחת, החושפת את צדדיה שוללי החיים והמסוכנים של אותה כמיהה רומנטית לשלמות אבודה. המעבר אל תוך גבולותיה המבוצרים של היצירה, הנסיגה אל עולמם של המתים, אין משמעם רק התגברות על חסרונות המציאות אלא גם ויתור על יתרונותיה וויתור על הריבוי ועל המורכבות, על השפע, על הפריזם ועל כוח החיים. המעבר אל עולם לא מציאותי של שלמויות אינו מביא גאולה, אינו מחלץ את האמן מלפיתתו של הכליון, להפך – היומרה לשלמות מנוגדת לעקרון המציאות, מנוגדת אף לחיים עצמם, והיא אינה אלא גלגולה של תשוקת מוות, תוצאה של חולשה גדולה שאינה מאפשרת לאמן לחיות את המציאות. יש לזכור שרפאל כותב ומשלים את ספר התורה לזכר מרים משום שלא היה ביכולתו לראות עמה חיים; במידה לא מבוטלת של התרסה מציג הסופר עגנון את בחירתו-שלו מיד בתחילת הסיפור, כשהוא מקדיש אותו "לנות ביטי לאסתר תחי'" (עמ' קלא).²⁹

ואולם, כוחה המערער והמפרק של הראייה הריאליסטית-פסיכולוגית אין די בו כדי להכריע את הראייה הרומנטית או להמיר אותה במלואה; ההבנה האחת (רפאל הוזה ומתמוטט נפשית בסיום) אינה מסלקת את ההבנה האחרת (רפאל עובר לעולמה המושלם של היצירה ומתאחד באהבה נצחית עם מרים המתה). האירוניה חושפת את חולשותיה של התפיסה הרומנטית, אך הפרשנות הריאליסטית-פסיכולוגית אינה זוכה למעמד בלעדי או אפילו דומיננטי והספק אינו מבטל ביטול רדוקטיבי את תוקפם של מושאיו: המיסטי אינו נתפס רק כסימפטום למופרעות נפשית, והשאיפה הרומנטית אינה מאבדת את כוחה הסוגסטיבי. הערעור הספקני אינו מוביל אפוא ליציבות תמאטית דרך ביטול והמרה מלאים: בסיום נותרות שתי התפיסות זו בצד זו באי מוכרעותן הפעילה והסותרת.

הכפילות התמאטית הלא יציבה נגרמת בין השאר משום שלמרות הניגוד הבולט בין שתי ההבנות, בתחומים מסוימים הן עולות בקנה אחד. אמנם הנרטיב הרומנטי מציג את הדחף ליצירה כמשאלה למעבר מן החלקי והמתכלה אל השלם והנצחי ואילו הנרטיב הריאליסטי-פסיכולוגי חושף את צדדיה הפתולוגיים של משאלה זו, אולם הראייה הספקנית בסיפור אינה מציעה כל תפיסה חלופית למקורותיו של הדחף היוצר. המשאלה לשלמות מוצגת כאדולסצנטית וכאסקפיסטית ומעורבים בה דחפים אובדניים, אך עדיין היא היא הדחף ליצירה.

אם כן, ההבנה המודרניסטית, החותרת תחת הנרטיב הרומנטי של הסיפור "אגדת הסופר", מותירה בכל זאת כמה מהבנותיו הבסיסיות על כנן. למרות הערעור והספק – או, נכון יותר, בד בבד עם הערעור והספק – היצירה נולדת מן החסר והאובדן ועומדת בזיקה מתמדת אליהם; היא הסימן והמצבה לעבר, לחלל שמותירים המתים, והיא גם התחליף, התמורה לחסרונם. מעשה האמנות האמיתי מושג רק דרך האיחוד המיסטי של האמן עם יצירתו, רק דרך הטרנספיגורציה הטוטאלית שהוא עובר. בריאתה של יצירת מופת מושלמת, גדולה מן החיים, מחייבת את האמן לעבור מעולם לעולם. האמן היוצר נכנס לעולמו של העבר, לעולמם של המתים, ומוותר על החיים, על המציאות ועל גבולות זהותו וקיומו; והוויתור הופך להשגה, משום שהמעתק מעולם לעולם הוא מעשה של התעלות וגאולה, של התמזגות קדושה עם ספירה על-זמנית, על-מציאותית, של היצירה.

"יתום ואלמנה": שירת המתים

המתח שבין התפיסות הרומנטיות לספק המודרניסטי ב"אגדת הסופר" בולט בסיפור-אמן נוסף שעגנון פרסם ארבע שנים אחר כך, "יתום ואלמנה".³⁰ גם בסיפור זה, כמו ב"אגדת הסופר", מלאכת הקודש (הפעם חזנות) מייצגת את מעשה היצירה, והדבקות הדתית מייצגת את מסירותו הטוטאלית של האמן לאמנותו. גם כאן היצירה נולדת מתוך האובדן והחסר, גם כאן הכמיהה – כמיהתו של היתום חסר האב אל אביו שבשמים – מכוונת אל העבר ואל החלל שהותיר אחריו, וגם כאן החסר מבקש להתמלא דרך יצירת האמנות המושלמת. גם כאן הגוף מבוטל לטובת הרוח, והאמן, המשתוקק להגיע אל הטרנסצנדנטי, מוותר על החיים והמציאות; וגם כאן הוא עובר, דרך התקדשותו הגמורה לאמנותו, אל תוך היצירה עצמה, אל העבר ואל תוך עולמם של המתים. ואולם, בשונה מאשר ב"אגדת הסופר", התפיסות הרומנטיות ב"יתום ואלמנה" אינן מוצגות מפרספקטיבה אירונית, מודרניסטית, המעמידה אותן בספק מתמיד. ההסתייגות המודרניסטית סובטילית ומובלעת, והיא מתקיימת בעיקר דרך ההרחקה: התמה הרומנטית מתכוננת בעולם רחוק של אגדות, עולם שהוא לא-אמת ואמת בעת ובעונה אחת.

שתי דמויות בונות את התמה הרומנטית בסיפור והן אלו שגם מרחיקות אותה אל עולם האגדה. הדמות האחת היא דמותו של הילד היתום, נכה הרגליים, המבקש לשיר לפני אלוהיו; הדמות השנייה היא דמותו של החזן האגדי שאותו יתום מציב לפניו כמופת: דמותו של רב אמנון ממגנצא. בתוך העולם הברדוי שהסיפור מכונן, דמותו של רב אמנון היא דמות ספק בדויה ספק היסטורית, המתכוננת דרך טקסט אחר, קדום, שקיומו ותוכנו מונחים ביסוד הטקסט של הסיפור עצמו.

דמותו של רב אמנון חוזרת ומופיעה בכתבי עגנון.³¹ המופת של רב אמנון, שמסר את נפשו על קידוש השם וביציאת נשמתו שר את פיוטו "ונתנה תוקף", נדרש ביצירת עגנון בשני מובנים: גם כמופת לאומי מרטירולוגי וגם כמופת רומנטי של אמן המכלה עצמו על יצירתו. בסיפור המאוחר, "האיש לבוש הבדים",³² דמותו של רב אמנון נושאת עמה בעיקר משמעויות לאומיות מרטירולוגיות, אולם הופעותיה בסיפור "יתום ואלמנה" וברומן אורח נטה ללון נושאות משמעויות ארס-פואטיות החשובות לענייננו. ברומן אורח נטה ללון, כפי שנראה בדיון המוקדש לו בפרק הבא, ההקשר הלאומי וההקשר היצירתי מתמזגים

זה בזה, ואילו ב"יתום ואלמנה" – השייך, כמו "אגדת הסופר", לתקופת יצירה מוקדמת יותר של עגנון – האגדה מובאת בהקשר ארס-פואטי ורומנטי. לפני שנפנה לעיון בסיפור ובתפקיד שממלאת בו דמותו של רב אמנון, נקדים ונציג את האגדה עצמה. על פי הנוסח המצוי בידינו,³³ מעשה רב אמנון התרחש במאה האחת עשרה, בזמן מסעי הצלב. רב אמנון היה "גדול הדור ועשיר ומיוחס ויפה תואר ויפה מראה" (ימים נוראים, עמ' קלב). השרים וההגמון שבעיר מגנצא הפצירו בו יום יום שיתנצר, אך הוא מיאן. יום אחד, "בהחזיקם עליו", אמר רב אמנון שהוא מבקש להרהר בדבר שלושה ימים, "וכדי לדחותם מעליו אמר כן". מיד כשיצא מעל פני ההגמון הכה בו לבו על שהוציא מפיו לשון ספק, על שבכלל נפתח פתח ל"עצה ומחשבה לכפור באלקים חיים". הוא חזר לביתו ולא אכל ולא שתה, חלה והתעצב מאוד ומיאן להתנחם. ביום השלישי, "בהיותו כואב ודואג", שלח אליו ההגמון שליחים, אבל רב אמנון לא הלך אליו; ההגמון הוסיף ושלח עוד שליחים, ורב אמנון לא הלך, עד שההגמון ציווה על שריו והללו הביאו אותו בעל כורחו. על השאלה מדוע לא בא אל ההגמון למועד שנקבע למלא את בקשתו, השיב רב אמנון:

אני את משפטי אחרון כי הלשון אשר דבר[ה] ותכזב לך דינה לחתכה, כי חפץ היה ר' אמנון לקדש את ה' על אשר דבר ככה. ויען ההגמון ויאמר לא כי הלשון לא אחתוך כי היטב דברה, אלא הרגלים אשר לא באו למועד אשר דברת אלי אקצץ ואת יתר הגוף איסר. ויצו הצורר ויקצצו את פרקי אצבעות ידיו ורגליו, ועל כל פרק ופרק היו שואלין לו התחפוץ עוד אמנון להפך לאמונתו. ויאמר לא. ויהי ככלותם לקצץ צוה הרשע להשכיב את ר' אמנון במגן אחד וכל פרקי אצבעותיו בצידו. וישלחו לביתו.

[...] אחר הדברים האלו קרב מועד והגיע ראש השנה בקש מקרוביו לשאת אותו לבית הכנסת עם כל פרקי אצבעותיו המלוחים ולהשכיבו אצל שליח צבור. ויעשו כן (עמ' קלג).

שם, בבית הכנסת, אמר רב אמנון את פיוטו הגדול "ונתנה תוקף" כדי להצדיק עליו את הדין, "וכשגמר כל הסילוק נסתלק ונעלם מן העולם לעין כל ואיננו כי לקח אותו אלקים". שלושה ימים לאחר הסתלקות פלאית זו "נראה במראות

הלילה לרבנא קלונימוס בן רבנא משולם [...] ולימד לו את הפיוט ההוא ונתנה תוקף קדושת היום. ויצו עליו לשלוח אותו בכל תפוצות הגולה להיות לו עד וזכרון" (שם).

הבסיס ההיסטורי של האגדה אינו ברור. ראשית, על פי האגדה, מעשה רב אמנון מתרחש במאה האחת עשרה, ואילו כתב היד של הפיוט "ונתנה תוקף" שנתגלה בגניזה מתוארך למאה השמינית, וכנראה שהוא בכלל פיוט ארץ ישראלי.³⁴ שנית, חוקרים שונים הצביעו על מקורות מוקדמים המערערים את זיהויה של האגדה עם מעשה אחד ומסוים שקרה בזמן מסעי הצלב.³⁵ מובן שהדיוק ההיסטורי לא העסיק את יהודי אשכנז ופולין. אגדת רב אמנון זכתה לתפוצה עצומה ולקאנוניזציה בקהילות ישראל, ודאי גם משום שהועתקה למחזורי התפילה בצמוד לפיוט "ונתנה תוקף קדושת היום"; נוכחות תרבותית זו היא העומדת ביסוד הופעותיה של האגדה בכתביו של עגנון.

באגדה המסורתית על רב אמנון נקשרים כל המוטיבים השונים לתמה דתית של קידוש השם, של נאמנות עד מוות, נאמנות שלמה ומוחלטת לדת ישראל ולאלוהיה. כאשר עגנון משקע את האגדה בתוך יצירותיו־שלו הוא נוטע את הטקסט הקדום, שנושאו דתי, בהקשר חילוני חדש. ההקשר החדש מפרק את האחידות התמאטית של האגדה ומעלה, כאמור, שני עניינים נפרדים: אחד לאומי ואחד ממוקד במעשה היצירה. שכן, מה שמייחד את סיפור רב אמנון מסיפורים אחרים של קידוש השם הוא מעשה היצירה על סף המוות, וההיבט הארס־פואטי הזה – ולא ההיבט הלאומי הדתי – הוא המודגש ב"יתום ואלמנה". רב אמנון נלקח אל האל בעודו שר את שירו – והשיר הוא גם הפירוש לסבלו, גם תכלית חייו ומיצוי חייו וגם הסימן והמצבה שהוא מותיר אחריו לאחר הסתלקותו מארצות החיים. אין ספק שבאגדה עצמה, מעשה היצירה משועבד לתמה הדתית: רב אמנון מבקש שיכרתו לו את לשונו, אותה לשון שתאמר אחר כך שירה, משום שלא דחה מיד את דרישתם של מעניו, והשירה שאותה לשון שלא נכרתה אומרת אחר כך היא שירת הלל לאל שנתן שכך ייעשה לאוהבו. ולמרות זאת, אגדת רב אמנון מאפשרת "לכתוב לתוכה" קריאה מאוחרת, ארס־פואטית.

ואכן, ב"יתום ואלמנה", המטפורה הקיצונית כל כך של הכרתת הגוף ונצחון הרוח משתנה מקצה לקצה, מתפרשת באורח ארס־פואטי ומשתתפת בבנייתן של

תמות רומנטיות, המזכירות את אלו שעמדנו עליהן ב"אגדת הסופר". גם כאן מופיעה התמה של המסירות הטוטאלית של האמן ליצירה, של האמן ההולך עד הקצה והופך לאחד עם יצירתו, מתקיים רק דרכה עד שהוא נלקח לתוכה, נעלם, ומשלם על הטרנספיגורציה בחייו ובגופו, וגם כאן מופיעה התמה של יצירת מופת הגדולה מן החיים. זו התמה של שירת הברבור, של בריאת יצירה כה מושלמת, כה נעלה מן המציאות, עד שהיא נושאת אף את האמן, יוצרה, ביחד עמה אל מעבר לגבולות הקיום.

לכאורה דומה שיעקב, גיבור הסיפור, הוא היפוכו הגמור של רב אמנון. כזכור, רב אמנון היה גדול, עשיר, מיוחס ויפה תואר. נוסף על כך, הוא איש ציבור והמופת שלו מתחולל בציבור: הוא מקדש שם שמים ושר את פיוטו בפני הקהילה כולה. יעקב, לעומתו, הוא קטן שבקטנים, יתום ועני מרוד, ילד בודד שאין לו בעולמו אלא אמו ודמיונותיו. גם יפה תואר איננו: "גופו כנמלה ורגליו כשני קיסמים" (עמ' קסה). לא רק שאיננו לא גדול הדור ולא איש ציבור, הוא אף אינו יכול להשתתף בחיי החוץ: כיוון שאין לו גוף ואין לו רגליים הוא אינו יכול ללכת ולצאת, הוא סגור ומסוגר בביתו, מנותק מעם ועולם. רק בימי האביב מוציאה אותו אמו ומושיבה אותו "על גבי האיציטבא כנגד החמה שיתחמם לאורה" (עמ' קסו), ואז הוא יכול לשיר לילדים שברחוב, אולם בזמן שבו מתרחש הסיפור אפילו יציאה זו נמנעת ממנו, כיוון שכל השנה היה "חולה ומן המטה לא ירד" (עמ' קסז). גם מסירת הנפש של יעקב – שוב, בשונה מרב אמנון – אינה מתרחשת בציבור כי אם בבית הכנסת הסגור, בלא נפש חיה עמו. ובכל זאת, למרות ההבדלים הקיצוניים, לא זו בלבד שיעקב מציב לעצמו את רב אמנון כמופת, הוא אף הולך בעקבות אותו מופת ומתדמה לרב אמנון: כמו רב אמנון כך גם יעקב מבקש לשיר; כמותו הוא חסר גוף, כולו רק ראש שר; וכמותו גם הוא מוסר את נפשו בבית הכנסת תוך כדי שירה.

נראה הדבר שגם ההבדלים בין יעקב לרב אמנון וגם מעשה ההתדמות של יעקב לרב אמנון מכוונים לאותה מטרה: הם מבנים את דמותו של האמן. כפי שצינו קודם, יעקב, בשונה מרב אמנון, הוא עלוב שבעלובים: יתום קטן, עני ובודד, מין ברווזון מכוער שיכול להפוך לברבור רק בעולמה של שירה. הבחירה בדמות זו אינה מקרית; גם בסיפור "מזל דגים", שהתפרסם שלושים ושלוש שנים לאחר "יתום ואלמנה", האמן הוא יתום עני וזנוח, וגם שם היתמות והעוני הם

מטונימיות למהויות מרכזיות בדמות האמן. הענקת הכוח היוצר לאלו שמצויים בשולי החברה מצביעה על האוטונומיה היחסית של האמנות, שאינה מסורה רק לחזקים ולבעלי הממון, אבל משמעות הצגתה של דמות האמן כיתום עני אינה מסתכמת בכך: היתמות מחזירה אותנו אל התמה הרומנטית של האובדן, שממנו צומחת היצירה ואת חללו היא מסמנת וממירה במעשה האמנות. במובן מסוים זה דומה "יתום ואלמנה" גם לנובלה "בדמי ימיה", הנדונה בהמשך הפרק, שבה המספרת כותבת את סיפור יתמותה. יתרה מזאת; היעדר האב מייצג מצב קיומי (בסיפורים המאוחרים – מצב היסטורי) של שבר, של אובדן המרכז, של היעדר סמכות שיש בה כדי להעניק זהות יציבה. כך הדבר ב"עגונות" וכך הדבר גם כאן: היצירה נולדת מתוך אותו שבר, מתקיימת מתוך זיקת העגינות אל אותו היעדר. בסופו של דבר, משמעות העניין היא שהיצירה מתאפשרת בשל היעדרו של האב.³⁶

היבט נוסף של הקרבה והמרחק שבין יעקב לרב אמנון הוא הגוף – או, נכון יותר, היעדרו של הגוף. יעקב נכה הרגליים דומה לרב אמנון לאחר שההגמון קיצץ את פרקי ידיו ורגליו. בדומה לו, גם הוא אינו יכול להלך על רגליו-שלו; בדומה לו, גם הוא שר את שירו מתוך גוף פגום וחסר; ובדומה לו, גם הוא מוותר על חייו, על גופו, ועובר אל עולמם של המתים. יעקב עצמו מצביע על האנלוגיה בינו לבין רב אמנון, והאנלוגיה נשענת על הקשר שבין היעדר הגוף לבין השירה. היתום הקטן תוהה איך יוכל להיות לחזן בגוף כה זעיר ופגום, ובתשובה הוא מעמיד לעצמו כמופת את החזן הגדול מכולם בקטנותו והגדול מכולם בגדולתו: "ומי לנו גדול מרב אמנון? אותו רב אמנון שעשה פיוט ונתנה תוקף והיה גידם בלא ידים וקיטע בלא רגלים ובלא גוף, אלא ראש בלבד" (עמ' קסו). על פי האגדה, קוצצו פרקי אצבעותיו של רב אמנון; על פי דמיונו של יעקב, הגוף כולו קוצץ ובוטל. הדימוי של ראש ללא גוף השר את שירו – ראשו הכרות של רב אמנון מצטייר כראשו הכרות של אורפאוס, הצף בנהר ושר³⁷ – מביא לשיאה את הדיכוטומיה הרומנטית בין הגוף לבין הרוח היוצרת, בין עולם המציאות לבין עולמה של השירה.

ואולם, כזכור, גם בהקשר של הגוף יעקב שונה מרב אמנון. רב אמנון, יפה המראה ויפה התואר, מקריב את גופו על מזבח אמונתו. בהיסט להקשר ארס-פואטי, רפאל ב"אגדת הסופר", המבקש לבטל את גופו מפני כתיבתו, דומה

לרב אמנון יותר משיעקב דומה לו, שהרי היתום הקטן כלל איננו בוחר בהכרתת הגוף כאקט של התקדשות והתמסרות לשירה: מלידתו הוא נכה, חלוש וחולה. נראה הדבר אפוא שהאמן איננו רק מי שבוחר לוותר על הגוף ועל החיים עבור הקיום בעולמה של היצירה, אלא הוא גם מי שחסר גוף וחסר חיים ולכן הוא פונה אל קיום בעולמה של היצירה. כיוון שאין ליעקב חיי גוף הוא פונה לשירה, כיוון שאין לו חוץ הוא פונה לפנים, וכיוון שאין לו אב הוא יכול לבנות אליו גשר של כמיהה במילים.

אבל ההסבר הפסיכולוגי הזה, שעניינו סובלימציה ופיצוי רגשי, איננו ההסבר הבלעדי ואפילו לא המרכזי לדבקות ביצירה. שהרי יעקב, החווה את זמרתו של ברוך שור מלך המשוררים כהתגלות, בוחר בסופו של דבר את בחירתו-שלו. מעוצמת החוויה הוא מוותר על ההליכה – "רגליו כבדות כאבנים" (עמ' קסח) – ומעלים את הגוף: הוא ננעל בבית הכנסת משום ש"השמש לא הרגיש באותו התינוק, שצמצם עצמו עד שנתעלם מן העין" (שם). כאשר יעקב מממש את נבחרותו כאמן הוא מוותר על מעט הגוף שניתן לו; הוא בוחר – ולא נאלץ – לעבור מעולמם של החיים לעולמם של המתים, מן הצלילים לזכריהם המרפרפים, מן המציאות אל היצירה המהדהדת אותה. אנו רואים אפוא שגם "יתום ואלמנה", כמו "אגדת הסופר", מכונן הסבר כפול ליחס שבין היצירה לחיים, וכמו ב"אגדת הסופר" כך גם כאן: ההנמקות הכפולות – הריאליסטית-פסיכולוגית והרומנטית – מתקיימות במקביל מבלי לבטל זו את זו, מבלי להכריע ולהתייצב על קוטב אחד.

עניין אחרון, חשוב ומרכזי, הוא עניין הפומביות. בעניין זה, הסיפור "יתום ואלמנה" אינו מעמיד זיקה מורכבת של הבדל ודמיון בין יעקב לרב אמנון כי אם יחס מובהק של ניגוד: זה גדול הדור וזה קטון בניו, זה איש ציבור וזה סגור ומסוגר בביתו ואיש אינו מכיר אותו. למרות הניגודים השונים, הסיפור מסתיים בהתדמות של היתום לרב אמנון. יעקב, שנותר לבדו בבית הכנסת עם המנגינות המרפרפות, מתפלל עם המתים שנתכנסו; אביו המת עוטפו בטליתו והוא עולה אל הבימה, קורא את ההפטרה ושר "לכה דודי לקראת כלה". על פי המסורת, התפילה במנינם של מתים משמעה מוות;³⁸ וכך יעקב, כמו רב אמנון, מסתלק מעולמם של החיים בעודו שר את שירו. ואולם, כפי שצוין קודם, שירו והסתלקותו של יעקב שונים מאלו של רב אמנון: המופת של רב אמנון מתרחש במרחב הציבורי,

הוא שר את "ונתנה תוקף" ומסתלק מן העולם קבל עם ועדה, ואילו יעקב שר – ומסתלק – ואין נפש חיה עמו.

דמותו של יעקב עונה בזאת על התמה הרומנטית של האמן הנבחר והמבודד, האינדיבידואל היוצר את יצירתו כשהוא פרוש מן החברה ומשאונם של החיים. בכך הוא דומה לאמנים אחרים ביצירות עגנון: החל מבן אורי ב"עגונות", המתנתק מעולם ואדם בגלפו את הארון, עבור דרך חמדת ב"גבעת החול", החייב להסתגר כדי לכתוב את שירו הגדול, רפאל ב"אגדת הסופר", הפורש כל ימיו מן הציבור, מסתגר בד' אמות של כתיבה ונמנע מלשתף אחרים במצוות כתיבת הספר לזכר אשתו, והמספר ב"על אבן אחת", היוצא לכתוב ביער כדי שלא יפסיקוהו מעבודתו, וכלה בעדיאל עמזה ב"עד עולם", שעשרים שנה אינו יוצא מביתו ובו הוא מחבר את ספרו על העיר האבודה גומלדתא, וד"ר גינת ב"עידו ועינם", הנמנע ממגע עם בני אדם, יושב לו מבודד בחדרו שעל הגג ומעלה על הכתב את שירת גמולה. אלא שכל דמויות האמנים הללו בחרו לפרוש מן העולם כדי ליצור, ואילו אצל יעקב היתום התהליך הפוך; בעל כורחו הוא מופרש ומבודד מן המציאות החיצונית. אבל גם כך וגם כך הבידוד מאפשר – ומאלץ – את האמן לעבור לעולם של דמיון, לעולמה של היצירה, ולכן, בהכרח, גם אל תוך העבר, שהיצירה הספרותית חוזרת ומשחזרת תמיד, ולכן, שוב בהכרח, אל עולמם של המתים. בתחילה הוא נכנס בדמיונו אל תוך אגדת רב אמנון המת ונעשה לאחד עמו, ואחר כך הוא נעלם כולו אל תוך עולמו של האב, עולמם של המתים המתפללים.

גם בזאת דומה יעקב לדמויות האמנים שנזכרו כאן קודם – בן אורי נעלם ואיננו לאחר השלמת הארון ונפילתו, רפאל נשאב אל תוך הריקוד עם אשתו המתה ומתמוטט לאחר השלמת ספר התורה, עדיאל עמזה מוותר על פרסום הספר ונכנס אל תוך ביתם של המצורעים, החשובים כמתים, ושם הוא נשאר עד עולם, וד"ר גינת, לאחר ששמע כנראה מפי גמולה את השירה המושלמת, שירת גרופית הציפור, נופל ביחד אתה מן הגג אל מותו. עניין ההשלמה והשלמות חשוב; האמנות מזוהה בכתיבתו של עגנון עם יצירת המופת, עם השאיפה לברוא יצירת מופת, ויצירה זו, כפי שראינו בדיון ב"אגדת הסופר", חורגת מגבולות החיים והמציאות. שלמותה של היצירה – היותה האחת והיחידה – הופכת את ההתמזגות עמה לזיווג המיסטי-הארוטי הטוטאלי. כך הדבר גם בכל הסיפורים האחרים שנזכרו כאן וגם ב"יתום ואלמנה": הסיפור נחתם בשירת "לכה דודי

לקראת כלה" של שלמה בן משה הלוי אלקבץ, במטפוריקה הארוטית הקבלית של זיווג המביא גאולה בין האל לשבת, בין הקב"ה לשכינה.³⁹

תפיסה זו מרחיקה לא רק את מעשה היצירה אלא גם את היצירה עצמה מן המרחב הציבורי ולכן גם מנמעניה. ב"אגדת הסופר", אמנם ספר התורה נותר אחרי התמוטטותו של רפאל, אבל ב"עגונות" נעלם ארונו של בן אורי, ב"על אבן אחת" נבלעים כתבי המספר באבן, ב"לפי הצער השכר" נעלם פיוט העקדה, ב"עידו ועינם" שירת גרופית הציפור אובדת לנצח, ב"עד עולם" מחקרו של עמזה אינו יוצא לאור, וב"הסימן" נשכח פיוטו של בן גבירול שנמסר למספר כסימן לעירו שאבדה. ב"יתום ואלמנה", האובדן מובלט באמצעות הבחירה באמנות ביצוע שקיומה תלוי במובן מסוים בקיומו של קהל, והלוא שירו של היתום אינו מושר בפני החיים כי אם בפני המתים, למעשה בפני קהל שאינו קיים.⁴⁰

בסופו של דבר, הסיפורים חוזרים ומצביעים על כך שלא זו בלבד שהמשאלה הרומנטית לשלמות מרחיקה את האמן מן המציאות המוגבלת והחלקית, גם יצירת המופת, המתקיימת בזכות נסיקתו של האמן לעולמות אחרים, אינה יכולה להתקיים במציאות. עם זאת, חשוב לראות שהיצירה איננה נעלמת לגמרי; תמיד נשאר "משהו": שריד, זכר, עקבה. ב"עגונות" נשאר זכרו של הארון, המדריך את הרב בחיפושיו הנצחיים אחר בן אורי; ב"על אבן אחת" נשאר זכרו של הסיפור על מעשה הטמנת הכתבים; ב"לפי הצער השכר", שאר הפיוטים מתקבלים בקהילות ישראל; ב"עידו ועינם", אף על פי שגינת ציווה לשרוף את כתביו, בכל זאת "ספריו נדפסים והולכים" ו"נשמתו מאירה והולכת מספריו וכל שאינו סומא ויכול לראות ניאות לאורו" (עד הנה, עמ' שצה); ב"עד עולם", אף על פי ש"אין מוציאים חפץ או מכתב או כתב או ספר מבית המצורעים", עדיין, בדרך מסתורית, "מקצת מקצתם של חידושי הגיעו לעולם" (האש והעצים, עמ' שלג); וב"הסימן", פיוטו של בן גבירול אמנם אינו נשאר, אבל המספר בסיפורו מעמיד סימן משלו לעירו האבודה. כך הדבר גם כאן, שהרי יש ליעקב מאזינה אחת שעודנה בין החיים: האם האלמנה, שבנה יחידה אבד, עומדת מחוץ לבית הכנסת הנעול, מציצה מבעד לחור המנעול ומאזינה לשירתו. הסיפור אינו מסתיים בגברים השרים כי אם באם: "והתחילה מייבבת וצועקת, רבונו של עולם הנה הוא עומד בין המתים, הנה הוא על הבימה עטוף בטלית. באותה שעה נתמוטטו רגליה של אותה אשה ונזדעזע לבה. והקול קול יעקב קורא בנעימה, רב לך שבת

בעמק הבכא והוא יחמול עליך חמלה. באותה שעה נתמלא לבה של אותה אשה שמחה וזקפה שתי אזניה לשמוע קולו של בנה, כשהוא עומד בבית ה' ומשורר, קרבה אל נפשי גאלה" (עמ' קסט).

ניחומי האם האלמנה, שנפשה יוצאת מדאגה, הם ניחומי גאולה; בשלם היא נותנת בהתעלות ובשמחה את הדבר היחיד שיש לה. בניחומים אלו נחתם הסיפור. גרשון שקד רואה ב"יתום ואלמנה" סיפור שעניינו כיסופי גאולה דתיים ולאומיים המוצגים באורח גרוטסקי.⁴¹ לי נראה שההדגש בסיפור אחר: משאלת הגאולה הדתית והלאומית ב"יתום ואלמנה", כמו משאלת הגאולה הדתית והלאומית ב"עגונות", שתיהן אינן אלא מטונימיות למשאלות גאולה רומנטיות, קיומיות, משאלות המסמנות את מעשה היצירה הן כמושא כמיהתן והן כנקודת אובדן. ועם זאת, גם נקודת מוצא פרשנית כזו מעלה בעקבותיה קריאה נוספת, מטא-פואטית ולאומית כאחת; קריאה כזאת קושרת את "יתום ואלמנה" – אם כי באופן רופף – לאותן יצירות הממזגות את הפואטי והלאומי זה בזה, יצירות שלקריאתן מוקדשים הפרקים הבאים.

"יתום ואלמנה" איננו סיפור הסובב סביב תמה לאומית מובהקת, ועם זאת, חשוב לראות שגם סיפור זה, שהתפרסם כאמור ב-1923, וגם הסיפור "אגדת הסופר", שהתפרסם ב-1919, ממקמים את מקורות היצירה ואת מושאי התכוונותה לא בעתיד הציוני אלא בעבר המסורתי.⁴² ב"יתום ואלמנה", מקורות ההשראה הם סיפורו של רב אמנון והפיוט שחיבר בימים קדומים, ושירתו של יעקב מכוונת אל אלו שכבר מתו ועברו מן העולם. גם יעקב עצמו, כגיבור הסיפור וכמייצג דמות האמן, נראה כניגוד המוחלט לדמויות הנערים הגיבורים שהספרות ההירואית של העליות הראשונות בארץ ישראל החלה להעמיד אז כמופת לאומי.⁴³ יעקב, לעומתם, "גלותי" במובהק: ילד לא בריא כי אם חולה, לא חזק כי אם חלש, ילד שלא זו בלבד שאינו מסוגל לנוע, אפילו על הקרקע אינו יכול לעמוד; ילד נטול גוף שכולו "ראש", כולו רוח, וקיומו אינו נטוע במציאות החומרית כי אם בעולם טקסטואלי, ילד שאינו מבקש לראות את עולמו בחייו כי אם לשיר את פיוטי רב אמנון ולהתאחד בכיסופי גאולה עם המתים. ועם זאת, העולם הגלותי המסורתי, שבו נולדת היצירה, אינו מתואר כעולם שלם ויציב אלא כעולם שבור הפונה אל עבר רחוק יותר ממנו, עבר ספק ממשי ספק אגדי, כדי לשאוב ממנו ניחומי שלמות.

כאמור, עולמו של יעקב הוא עולם חסר אב. היעדר האב נושא עמו משמעויות דתיות לאומיות, כנאמר בספר איכה: "יתומים היינו אין אב אמתינו כאלמנות" (איכה ה ה). בעולם חסר שכזה, רק השירה – רק מעשה היצירה, רק הפרישה מן החיים וההווה אל המתים והעבר – יכולה להוביל את האמן אל האב, כדי שיעטוף אותו בטליתו. התקרבות הנפש אל האב החסר, המת, דרך היצירה, היא הגאולה שהיתום מציע לעצמו ולאמו האלמנה; ובסופו של חשבון, זוהי גאולה פואטית ורומנטית לעילא, משום שהאמן מתמסר בבקשתה, כל כולו, לא לתכלית המעשית המצטיירת בעולם כי אם לתכלית לא-תכליתית, לתכלית אהובה ואבודה ללא השב.

"בדמי ימיה": האם הנעדרת והכתיבה בגוף

הקריאה ב"אגדת הסופר" וב"יתום ואלמנה" התחקתה אחר התמה הרומנטית של האמן הנסוג מפני החסר והחלקיות של המציאות, מפני ההתכלות והאובדן של החיים, אל תוך שלמותה הטרנסצנדנטית של יצירתו, אל תוך העבר ואל תוך עולמם של המתים. ב"אגדת הסופר" ראינו כיצד הבנה מודרניסטית חלופית של המאורעות חותרת תחת התמה הרומנטית הזאת; ב"יתום ואלמנה" ההתרחשות כולה מורחקת לעולמה של אגדה. התמה של מעבר האמן אל תוך היצירה ואל עולמם של המתים חוזרת ומופיעה גם בסיפורים מאוחרים יותר, אם במעט, כ"בדמי ימיה", ואם בהרבה, כ"עד עולם"⁴⁴ גם בסיפורים הללו, כמו ב"אגדת הסופר", התמה נטועה במערך כפול ולא מוכרע של תפיסות רומנטיות מזה וספק מודרניסטי מזה. ואולם, בשני סיפורים אלה, "בדמי ימיה" ו"עד עולם", מסתמן הדגש מטא-פואטי חדש. יותר מאשר קודם, היצירה – כאן הטקסט הנכתב – מכוונת לעמוד כסימן מילולי למה שאבד, כמצבה המשרטטת את גבולות החלל שהחיים פערו במלאכת הכליון.

הנובלה "בדמי ימיה" סובבת כולה סביב כתיבה. מעשי הכתיבה המתוארים בה כרוכים באובדן, והאובדן כרוך בכתיבה. מזל כותב את שיריו לאהובתו, את זכרון אהבותיו האבודות ואת זכרון עברה האבוד של העיר, שהוא משחזר בחפירותיו בבתי הקברות; מינטשי מעתיקה את זכרונותיו בכתב ידה, מתוך אהבתה האבודה לו; ומזל ומינץ משתפים פעולה בכתיבת נוסח המצבה לאישה

האהובה שאיננה: זה מביא את המילים, וזה – את האותיות. תלמידת הסמינר כותבת למזל מכתבי אהבה אבודה, לנדא כותב לתרצה מכתבי אהבה אבודה, ולאה קוראת את הספרים שמזל מביא לה ואת שירי אהבתם האבודה ושואפת ערב מותה את עשנם של כתבי השירים אל קרבה. גם תרצה בתה צורכת את הכתבים ה"משפחתיים" ומופעלת על ידם: היא קוראת את אותם ספרים ואותם זכרונות, וחורטת שוב ושוב את שמו של האהובה, אהוב אמה, על גבה של המראה, הכלי המשקף. הסיפור נחתם בפעם הראשונה במשאלת המוות של תרצה, המבקשת לשוב לחיק אמה המתה, ובפעם השנייה במעשה כתיבת הזכרונות, בתרצה היושבת בלילות וכותבת את זכרון בקשת האהבה, האבודה אף היא, כשיקוף למעשה כתיבת הזכרונות של מזל.

ואולם, העיסוק במעשי יצירה בנובלה זו רחב יותר מאשר חריטה על האבן המוצבת על קברה של לאה או כתיבת זכרונות, מכתבים ושירים. נראה לי שגם את עצם התאהבותה של תרצה בבחיר לבה המבוגר של אמה המתה – התאהבות המתכוננת בתוך מארג טקסטואלי, בין כתיבת טקסטים לקריאתם – ניתן לפרש כמעשה יצירה, כנסיון לכוון נרטיב, אמנם במעשים ולא במילים. כמו סיפור כתוב, "אמנותי", גם מעשה זה ישקף וישחזר את העבר, יהפוך את כיוון הזמן ויאפשר דרך כך את תיקון עוולותיו. במובן זה, בכתיבת הזכרונות של תרצה יש משום העמדת מצבה לא רק למשאלתה האבודה לחיות חיי אושר עם מזל אלא גם למשאלה מורכבת הרבה יותר, משאלה שעניינה אינו אהבה כי אם יצירה ומשמעויותיה והשלכותיה אינן ארוטיות כי אם פואטיות.

גם נישואיה של תרצה למזל וגם אכזבתה המרה מהם זכו להארות פרשניות שונות וחשובות.⁴⁵ מדוע תולה תרצה את עצמה, כפי שמציין המספר ברומן אורח נטה ללון (עמ' 75), דווקא על צוואריו של עקביה מזל, אהוב נעוריה של אמה? ומדוע, למרות נישואיה לו ולמרות הריונה, היא שואלת את נפשה למות? מדוע בסעודת הערב היא מבקשת לבכות בחיק האם המתה, ומדוע היא כותבת את זכרונותיה כשיקוף של זכרונות מזל, כאילו נכשלה גם בבקשת אהבתה-שלה? כפי שרואה זאת עדי צמח, תרצה מבקשת תיקון: היא מבקשת להשיב את הזמן לאחור באמצעות הכפלתו, ולתקן, באהבתה למזל, את שברונה של אהבת אמה אליו.⁴⁶ כשלונה של האהבה נעוץ בכשלוננו העקרוני של נסיון התיקון. סמל דמות התאומים מלמד שהנסיון להכפיל את העבר יוצר דמיון מתעתע, אך לא זהות.

מתברר לתרצה "שהנראה אבא איננו אבא אלא אשליה נוראה".⁴⁷ היעדר הזהות גורר אחריו בהכרח אומללות בחיי הנישואין: כיוון שתרצה אינה זהה לאמה, ובשונה ממנה, היא אינה אשת ספר, אין היא מתאימה למזל ומזל אינו מתאים לה. בסופו של הסיפור, טוען צמח, תרצה דנה את עצמה למוות משום שזיווגה למזל הכפיל את העיוות במקום לרפאו, ו"אין היא יכולה לשאת את כשלונה ואת החטא שחטאה בחוסר התחשבות ברצונות הזולת"; והיא אף מבינה, ביחד עם הקורא, "שהיא תומרנה לצער האומלל שעשתה על ידי אלה שאהבו אותה, אך הקריבו אותה על מזבח העבר" ו"נשאר לה רק למות".⁴⁸

פרשנותו של צמח נושאת עמה כוח שכנוע רב, אך היא מעלה כמה קשיים מרכזיים. קושי אחד נוגע לשאלת המוטיבציה. מדוע הפגם בחיי האם מעצב את חיי הבת, מדוע החסר באהבת מזל ללאה בעבר מורש והופך גם למושא תשוקתה של תרצה בהווה, עד שהיא משעבדת אליו את עתידה? פרשנותו של צמח אינה מנמקת את הנחישות, את העוצמה ואת הכורח הרגשי הדוחפים את תרצה אל עבר טעותה. קושי נוסף עולה מן התפיסה שלפיה הנובלה מלוכדת כולה על ידי תבנית תמאטית ומוטיבית אחת המכוונת אל הסיום, נקבעת על ידו ומתפרשת דרכו. על פי צמח, בסיום הנובלה מגיעה תרצה – ומגיעים גם הקוראים – אל ההבנה הטרגית שהיתה חסרה קודם; מבלי שהדבר נאמר במפורש, צמח מייחס לנובלה מבנה של סיפור פואנטה שסיומו נשען על השלמה מפתיעה, המחייבת פענוח רטרואקטיבי של העלילה. ואולם, נראה הדבר שהסיפור מסתיים במבוכה ובבלבול ולא בהבנה חד משמעית ונחרצת, לא של הקוראים ולא של הגיבורה. נוסף על כך, פרשנותו של צמח אינה מתייחסת כלל לא לעצם כתיבת הזכרונות ולא למיקומו של תיאור מעשה הכתיבה במילים החותמות את הנובלה. דומה שההנחה בדבר ריחוקה של תרצה מעולם הכתיבה (כסיבה לאי התאמתה למזל) אינה מאפשרת לצמח לעמוד על תפקידו רב המשקל של מעשה הכתיבה של תרצה, מעשה שבו היא בוחרת לסיים את סיפורה.

אברהם בנר מציע כיוון פרשני אחר למעשיה של תרצה. לטענתו, תרצה "נשואה לאדם שהיה אהוב של אמה, בן דורו של אביה, ולא פעם היא נוטה לבלבלם זה עם זה; ועקביה מזל נשוי לבתה של אהובתו, לבתו הפוטנציאלית כביכול".⁴⁹ בנר אמנם מקפיד להרחיק מתרצה כל משאלה (גלויה או מודחקת) לגילוי עריות, כחלק מהנחתו בדבר תמימותה המופלגת ואי הבנתה, אולם דומה

שפרשנותו מציעה בכל זאת פתרון לשאלת המוטיבציה: גילוי העריות הוא הדחף האסור והנעלם המסתתר מאחורי בקשת התיקון, והוא המניע את תרצה בעוצמה כה גדולה.⁵⁰ בהתאם לכך, תחושת האשם היא המובילה לאיסור הפנימי על ההנאה ממעשה גילוי העריות והיא־היא מקור מצוקתה ואכזבתה של תרצה בסיום; חזיון הכפילות הוא חזיון המרתו של האב באהוב.⁵¹

כפי שהזכרנו קודם, גם את נחישותה של תרצה בייצורה החר צדדי של פרשת האהבה וגם את אכזבתה עם מימושה של אותה אהבה אפשר להבין בדרך נוספת. תרצה נולדת לתוך עולם של חסר, ולתוך אותו חסר היא יוצרת את יצירתה. לא במקרה נפתח סיפור זכרונותיה – הנובלה "בדמי ימיה" – במוות, בהסתלקותה של האם, לאה. ואולם, מתברר שלאה נעדרת לא רק במותה: היא נעדרה גם בחייה. קיומם של מינץ, מזל ותרצה סובב כולו סביב אישה נעדרת: בגופה היא נעדרת מחייו של מזל, שאינה נשואה לו, וברוחה היא נעדרת מחייו של מינץ, בעלה, משום שאהבתה האמיתית נתונה לאחר. אולם יותר מכול היא נעדרת מחייה של בתה. כדי לשמוע את קול האם צריכה תרצה להתחזות לאחר (כנראה לגבר האחר, החסר), לפתוח ולסגור את הדלת כאילו בא אורח. ביום מותה נפרדת לאה ממזל בטקס שאיפת עשנם של השירים הנשרפים אל קרבה, אחר כך היא נפרדת מבעלה ומחברתה – ומתעלמת מקיומה של בתה־יחידתה. אין תימה שאפילו בהריונה כשגופה מלא בחיים חדשים, עדיין תרצה מבקשת את החיק החסר, חיק אמה המתה – כלומר, מבקשת את נפשה למות. כל חייה של תרצה עומדים בסימנו של החסר המכאיב של האם, והחסר הקשה הזה הופך למטונימיה לעצם קיומם של חסר, מוות והיעדר. אם כן, לא רק היעדרה של האם, בחייה ובמותה, אלא אף אי שלמותם של החיים, חללי הריק המאיימים תמיד – החסרון שאינו יכול להימנות⁵² – הם שרודפים את תרצה ודוחפים אותה למלאם ולסייםם ביצירה, כשם שדחפו את רפאל ב"אגדת הסופר" למלא את האותיות ולסיים את הספר וכשם שדחפו את הקצין ר' אחיעזר ב"עגונות" למלא את ההיכל ולסיים את סיפור הגלות וההיעדר בגאולה ובשכינה.

לא מיד פונה תרצה אל הכתב. היא אישה רכה בשנים, והיא משתמשת לא בכתב כי אם בחייה־שלה כדי ליצור עלילה.⁵³ תרצה קוראת את זכרונות מזל; מן העמדה החיצונית שבה היא נמצאת נדמה לה סיפור האהבה, הכורך יחדיו את כל הקרובים לה, כמלאות מוצקה של נוכחות ומשמעות. מנקודה זו של "חוץ" ואי

ממשות – "נשכחתי כי חיה אני" (עמ' ח) היא אומרת ביגונה – תרצה נחושה לחרור פנימה, אל תוך סיפור הזכרונות, אל תוך הממשות החסומה. ה"אין" מזוהה אפוא עם המציאות ואילו ה"יש" הנכסף הוא הכתב, המצבה לעולם שאבד, עולם שבמרכזו עומדת אישה מתה.

תרצה מייצרת דרמה חיה, עלילת המשך, ומשחקת בה את דמות אמה: בושת גילוי מיניותה של האם היא בושת גילוי מיניותה-שלה (עמ' טז, נג), והיא אוהבת את הגבר שאהבה אמה. שוב התלמידה מתאהבת במורה, שוב חוזר טקס המזרח וחוט השני, שוב חולה האוהבת במחלה אנושה, מחלת הלב – האהבה. נדמה שיותר משתרצה מבקשת לתפוס את מקומה של האם במיטת אהובה – ובהשלכה, במיטת אביה-שלה – היא מבקשת לתפוס את האם עצמה, להתאחד עמה באמצעות זהות התפקידים בעלילה המכפילה והמתקנת. אנדרה גריין מתאר כיצד ילד שאמו המדוכאת מתה בעודה בחייה, ואינה מעניקה לו אהבה, מבקש שלא במודע להתאחד מחדש עם האם הנעדרת דרך חיקויה ולהפוך לאחד עמה.⁵⁴ תרצה איננה ילדה עוד; ועם זאת, במעשה יצירתה היא מבקשת את מה שמבקש הילד שתיאר גריין, להימלט מעולם של חסר ואובדן ולהתאחד עם אמה, באמצעות המעבר אל עולמם הממשי ורב המשמעות יותר של המתים.

כמו מבדים ספרותיים, גם מעשיה של תרצה יוצרים חיקוי של מציאות, רקונסטרוקציה של העבר. ה"מבדה במעשים" שהיא מכוננת מאפשר לה לא רק לנסות להגיע אל האם האבודה אלא גם לנסות ולתקן עבורה את סיומו של סיפור אהבתה למזל. ואולם, מתברר שהשיקוף הספרותי אינו יכול לבוא במקום החיים ואינו יכול לתקנם. ראשית, מודל הרומנס מתקלקל, שהרי אין מדובר כאן בשני אוהבים המבקשים להתאחד למרות המכשולים המוצבים בדרכם, כשני חצאים מופרדים המבקשים להפוך לשלמות אחת, אלא באישה צעירה, חזקה ונחושה, הכופה את עצמה ממניעים מסובכים על גבר מזדקן. שנית, הכניסה של היוצרת אל תוך היצירה אינה ממלאת עבורה את החסר אלא להפך, היא שוללת ממנה בהרסנות את זהותה. כדי לשכפל את העבר עליה להפוך לאחת עם לאה וכך ללדת מחדש את אמה-שלה לתוך העלילה המתוקנת. קיומה של תרצה כבת של אם ממשית, ולא כהורה של אם בדויה, מתערער; זהותה מתבלבלת והיא נלכדת בשרשרת השיקופים. וכיוון שאינה יכולה עוד לתפוס את עצמה כאדם נפרד וממשי, היא רואה את עצמה בזמן

הריונה כלאה, ואת העובר הגדל בקרבה – כתרצה. לכן, בחרדתה, נדמה לה שעליה למות לאחר שהמיטה אסון על מזל – ממש כאמה לפניה – ועל בתה לטפל באלמן האומלל, כמוה-עצמה.

תרצה ניצלת מסבך ההשתקפויות והמבדים באמצעות הכתיבה. לאחר שהיא מתבוננת בפני אביה ובעלה, המשקפים זה את זה באהבתם ובחמלתם כשני האחים התאומים גוטליב, היא שמה גבול בין החיים לבין השתקפותם. תרצה יוצאת החוצה מן היצירה – לאחר שנכנסה לתוכה קודם לכן – דווקא כאשר היא יושבת בדר וכותבת את זכרונותיה. באמצעות הכתיבה היא מפרידה בין השחזור לבין המציאות, ובאמצעות הכתיבה היא אף מפרידה את עצמה מעל אמה; כעת היא כבר איננה השתקפות של לאה, משום שבשונה מאמה היא איננה רק צרכנית של טקסטים (הספרים, כתבי מזל) אלא היא אף יוצרת אותם.⁵⁵ תרצה מעידה על עצמה שהיא כותבת כדי למצוא מרגוע; הכתיבה היא תרפיה משום שהיא מאפשרת לה להיפרד. ואולם, התבגרותה של תרצה איננה רק התבגרות פסיכולוגית כי אם גם פואטית. אכזבתה היא התפכחות קשה מן האשליה הרומנטית לפיה האמן יכול לכוון באמנותו עולם שלם המאחד את ההווה עם העבר, את החיים עם המתים, ולפרוש אליו ממציאות של אובדן וחסר. כמו בנו הקטן של גוטליב כך גם תרצה רואה שכאשר החיים משקפים את עצמם – וכאשר מבקשים לחיות בתוך ההשתקפות הזאת – הזהות מתפוררת. בנובלה "בדמי ימיה" – בשונה מאשר ב"אגדת הסופר", לדוגמה – הגיבורה עצמה היא המטילה ספק בתפיסה הרומנטית שכיוונה את צעדיה עד כה.

בכתיבת הזכרונות תרצה ממשיכה, כמובן, את מעשי השיקוף והחיקוי: זכרונותיה מחקים את זכרונות מזל ותוכנם משקף את האירועים בחייה.⁵⁶ ואולם, בשונה מאשר קודם, תרצה אינה כותבת כדי לכוון בכתיבתה עולם חלופי, כדי לחיות בתוך כתביה. ייעודם של כתבי הזכרונות אחר; כמו כתביו של מזל כך גם כתבי תרצה הם המצבה למה שאבד ואיננו עוד, הם הסימן המשרטט את גבולות החסר.⁵⁷ תרצה מדברת על מעשה הכתיבה בלשון המאחדת את שיר השירים – "בחררי בלילות" (עמ' נד) – ואת מגילת איכה – "ואשב בדר" (שם): הכתיבה אינה אלא קינה על מה שחמק ועבר, על הבקשה האבודה להגיע אל האם החסרה, אל האהבה החסרה, דרך מעשה היצירה.

"עד עולם": מהשלמה והתכלות אל הברית עם החוכמה

הסיפור "עד עולם" מאוחר בהרבה לסיפורים שנדונו עד כה,⁵⁸ אולם הדמיון התמאטי בינו לבין "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"בדמי ימיה" אינו מבוטל. גם כאן, כמו ב"אגדת הסופר" וב"יתום ואלמנה", הגיבור מקדיש את עצמו כל כולו ליצירתו ומתנתק, בשל הבחירה הדיכוטומית, מן המציאות ומן החיים; גם כאן, כמו ב"אגדת הסופר", נוצרת מערכת השתקפויות בין הטקסט הנכתב בעולם הברוי לבין הטקסט הכותב אותו, והסיפור מסתיים בהשלמת הפרט האחרון, השלמה המתחוללת יחד עם האיחוד המיסטי ועם המעבר מן הקיום במציאות אל הקיום ביצירה. גם כאן, כמו ב"יתום ואלמנה" ו"בדמי ימיה", הגיבור מבקש לחדור בעזרת כוחו היוצר לסיפור אחר, קדום, סיפור על עולם שעבר וכלה ואיננו עוד: בעולם אבוד זה – ולא במציאות ובהווה – טמונה עבורו, באופן פרדוקסלי, משמעות החיים. ולבסוף, ב"עד עולם", כמו בשלושת הסיפורים האחרים, הכתיבה צומחת מן החסר, מן האובדן, והיא חוזרת ומובילה את האמן אל אותו אובדן, אל עולמם של המתים; וב"עד עולם" – באופן מובהק עוד יותר מאשר ב"בדמי ימיה" – הכתיבה היא העמדת מצבה למה שאבד ואיננו.

ועם זאת, רוחו של הסיפור המאוחר "עד עולם" שונה הן מרוח "אגדת הסופר" והן מרוח "בדמי ימיה" בשני מובנים מרכזיים. מצד אחד, הסיפור ממשיך הלאה את המהלך הרומנטי; כאן, בשונה מאשר בשלושת הסיפורים האחרים, המעתק אל העבר, אל מה שאבד, אפשרי, והיצירה פותחת פתח לקיום בעולמם של המתים, גם בעולמם של בני גומלידתא המתים וגם בעולמם של המצורעים החשובים כמתים. מצד אחר, הסיפור מעצים לא רק את המהלך הרומנטי אלא גם את חוסר היציבות המודרניסטי. גם ב"עד עולם" חותר הערעור המודרניסטי מתחת לתמה הרומנטית מבלי לבטל את חיוניותה, אולם המודרניזם אינו מתגלה כאן דרך התפכחותה של הדמות, כמו ב"בדמי ימיה", ואינו ממוקד בספק האירוני, כמו ב"אגדת הסופר", אלא הוא עולה מן המשחקיות השוצפת של הטקסט: מן הצחוק, מן האניגמטיות, מחזרת האותיות שאינה מתפרשת ומרשת ההכפלות המבלבלת, המייצרת ריבוי אינסופי של משמעויות מבלי להוביל לפשר יציב.⁵⁹ העצמת המהלך המודרניסטי מסייעת אפוא ל"עד עולם" להתקרב לדימוי הלא מושג "טקסט כתיבתי", שטבע רולאן בארת.⁶⁰ אפילו הניגוד "רומנטיקה–מודרניזם" אינו יציב ב"עד עולם": התמה הרומנטית של הכמיהה הלא מושגת, של התשוקה וההתקרבות האינסופית

אל מה שאבד, אל מה שמעבר, מתמזגת בסיום עם התמה המודרניסטית של החסר וההיעדר, של חוסר האפשרות הקיומית להשלמה, לוודאות וליציבות.

עלילת הסיפור נפתחת בתנועה כפולה של חיפוש. החיפוש הראשון הוא אחר מו"ל: עדיאל עמזה מבקש להוציא לאור את מחקרו שעמל עליו עשרים שנה. לאחר דחיות חוזרות ונשנות, המביאות את עמזה לידי ייאוש, נראה שמאמציו מוכתרים בהצלחה: הגביר גבהרד גולדנטל מוכן להוציא את הספר בהוצאה מפוארת, ו"לא היה הדבר חסר אלא ראיית פנים" (עמ' שיז). אולם המהלך העלילתי של הוצאת הספר לאור מסתיים בסופו של דבר בלא כלום, משום שעמזה מגיע להכרה שלא הספר המהודר הוא הפרט האחרון החסר לו להשלמת מבוקשו. ברגע המכריע, כבגזירת גורל, מזדמנת לו האחות עדה עדן, ומשיחתם המקרית כביכול הולך ומסתמן אותו פרט אחרון שאליו באמת יוצאת נפשו. מתברר שהספר האחד והחשוב מכולם, היחיד שהאחות אינה מונה ברשימתה, הלוא הוא ספר קורות גומליתא, מצוי בבית המצורעים. בספר כתוב מה היתה נקודת תורפתה של גומליתא, שדרכה נכנסו אליה הכובשים ההונים להשמירה: "מאיזה צד נכנסו גדודיו של גדיתון הגבור" (עמ' שכד); וזו היא העובדה החסרה לעמזה להשלמת מחקרו.

עדיאל עמזה מכריע הכרעה מרכזית: הוא דוחה את ה"חומר", את המימוש החיצוני ואת הכבוד שיבוא בעקבותיו; הוא נוטש את בקשת ההשלמה של המחקר כספר ופונה אל ה"רוח",⁶¹ אל הפענוח, כשהוא מובל על ידי משאלה חזקה יותר – להשלים את המחקר כאוסף של ידיעות. והנה, בשונה מן החיפוש הראשון, החיפוש השני מושלם ומסתיים בהצלחה; גם החוקר וגם הקורא מגלים את הפרט האחרון החסר. לכאורה, מחקרו של עדיאל עמזה הושלם והסתיים; עלילת החקירה הכמו-בלשית השלימה את עצמה וניתן לצפות שהסיפור אף הוא יגיע אל קצו ויסתיים.⁶² אולם הסיפור מוביל אל מהלך נוסף, אל מהפך נוסף. מתברר שבסופו של דבר עדיאל עמזה נכנס אל בית המצורעים לא כדי להשלים את הפענוח, לסיים את המחקר ולצאת חזרה. בשונה מתרצה, עמזה אינו נשאר "בחוץ"; בשונה מרפאל הסופר, הוא אינו מתמוטט; ובשונה משניהם, הוא אינו משלים את כתיבתו: זו אינה מושלמת ולכן גם אינה מסתיימת, אינה מתכלה. בדומה ליעקב היתום, עמזה מצליח לעבור אל תוך היצירה, אל עולמם של המתים; גן עדן של החוכמה הוא עולמם המוקף חומה של המתים (בני גומליתא) ועולמם

המוקף חומה של אלו החשובים כמתים – המצורעים (וראו נדרים סד ע"ב). מרגע כניסתו לעולם זה עדיאל עמזה אינו שרוי עוד במציאות, בין החיים, והוא משוחרר לא רק מהתכלותו ההכרחית של החומר אלא אף מתנועתה החותרת להישגים – ולכן גם המתממשת, המשלימה את עצמה ובהכרח גם המתכלה – של הרוח החוקרת.

במקום לחקור ולפענח עמזה לומד; במקום להשיג ולהגיע הוא מתקרב; במקום לכתוב – הוא קורא. התנועה הנצחית של התשוקה הלא מתממשת – ולכן גם הלא מתכלה – אפשרית רק באטלנטיס האבודה, ורק משום שהיא אבודה. בכניסתו דרך הפרצה הלא ידועה אל בין חומותיו של בית המצורעים עוזב עמזה את המציאות המשיגה והמתכלה ונכנס אל תוך המחקר, אל תוך היצירה, אל תוך ביתם של המצורעים, שהוא גם גן עדן שמחוץ לחיים וגם שיקופה של העיר האבודה: עולם מוקף חומות ופרוץ במקום אחד, עולם שבמרכזו עומד ספר קורותיה – וחורבנה – של גומליתא. בעולם זה אין הוא "עובד על" מחקר גומליתא אלא הוא "עובד את" קורות גומליתא ואת סיפור אובדנה: דרך הקריאה המתמשכת לנצח ברליקוויה המרקיבה של גומליתא, בספר ה"מלוכלך [...] במוגלא ישנה, שאפילו המנוגעים מאסו בו" (עמ' שכח), מתמסר עמזה לעבודת החלל שהעיר הותירה אחריה עם חורבנה.

עבודת החלל והחסר בין חומותיו של בית המצורעים מנוגדת מעיקרה לא רק להוויית הקיום בעירו של עמזה אלא אף להוויית קיומה של גומליתא עצמה כאשר עדיין עמדה על תלה. גומליתא היתה עיר שכולה עבודת ה"יש", עיר שכולה תאוה, עיר בועלת ונבעלת; אין תימה שבסופו של דבר נחרדה היא עצמה דרך הפרצה התחתונה שבחומה ונכבשה ונשמדה והפכה ל"אין".⁶³ אותה תאוה – לחדור, לדעת, לשלוט – היא גם המסיטה את עמזה ממימוש מחקרו בספר מפואר אל עבר ביתם של המצורעים. ואולם, מיד עם הכניסה פנימה אל העולם שהנגיעה אסורה בו, עולם שכליונו של הגוף נוכח בו בכל רגע ובכל מקום, עמזה מוותר על הקונסומציה ועל הכיבוש ומציל את יצירתו ואת עצמו מכליון. הקריאה בספר אינה מכוונת עוד למציאת הפרט האחרון, להשלמת התהליך ההרמנויטי; במקום זאת היא מתקרבת בתנועה מתמדת ואינסופית אל עבר החוכמה, ובתנועתה היא מייצרת את הריבוי האינסופי של "חידושים", ריבוי המתמשך "עד עולם" (עמ' שלד).

במובן מסוים, גם הקורא הולך בעקבותיו של הגיבור. הטקסט האניגמטי, המודרניסטי, של "עד עולם" משחק עם הקורא את משחק הפיתוי ההרמנויטי. כמו עמזה, שעם השנים ידיעותיו על העיר הולכות ונשלמות וחסר לו רק הפרט האחר, מאיזה פתח בחומה נכנסו גרודיו של גריתון הגיבור, כך גם הקורא, שידיעותיו על עלילת הסיפור הולכות ונשלמות, למעט הפרט האחר – מאיזה פתח בחומה נכנס עמזה לבית המצורעים: "איני יודע באיזה שער נכנס" (עמ' שכח). הבקשה לסתום את הפרצה האחרונה בחומת הידע היא כמובן רק מטונימיה; "עד עולם" מפתה את קוראיו לצאת לחיפוש הרמנויטי חמקמק הרבה יותר. ואכן, פרשן "מפענח" כברוך קורצווייל ביטא את תסכולו המקצועי מ"עד עולם" בדברי מרי: "אבל יורשה לי לציין, שאין זה תפקידנו לפענח חידונים מתוכננים היטב".⁶⁴ חוקרים אחרים נרתמו לאתגר ההרמנויטי והציעו פרשנויות רבות עניין לסיפור,⁶⁵ ואולם, לא זו בלבד שאף אחת מן הפרשנויות אינה מצליחה לאגד את כל פרטיו של הטקסט בתבנית הדוקה של פשר, נראה שכיווני הפרשנות (ההיסטוריוסופיים, האקזיסטנציאליים, הפסיכולוגיסטיים) אינם עולים בקנה אחד זה עם זה והפרשנויות עצמן מוציאות זו את זו: ריבוי המשמעויות נותר באי יציבותו הלא מוכרעת.

מתוך הריבוי הלא מוכרע הזה של פרשנויות עולה אפשרות פרשנית נוספת, הבוחנת את אי המוכרעות הפרשנית עצמה כאופציה של החוקר, כאופציה של הכותב. עדיאל עמזה הקדיש את כל חייו לחקר גומלִידתא, "שהיתה עיר גדולה גאות גוים עצומים, עד שעלו גרודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם" (עמ' שטו). מקור הקסם המשונה, הרגשי והארוטי שגומלִידתא מהלכת על עמזה – ועלינו – נעוץ באובדנה. עמזה, שאינו מתעניין בעיר שהוא חי בה, ברחובותיה, בשוקיה ובבתי התפילה שבה, שאינו מברר את מחירי זונותיה בבתי הבושת שלה, שבוי באקזוטיות הפרועה, הפרוצה והאכזרית של גומלִידתא משום שהיא איננה עוד: הוא מבקש להיות במגע עם האובדן, עם החלל והחסר. כל חייו הוא מעמיד לעיר האבודה מצבה מפורטת ככל האפשר, מדויקת ככל האפשר. השחזור הקפדני מסמן את גבולותיו של ההיעדר ותוחם אותו, ונראה שעם השלמתו של המחקר תסתיים מלאכת הזכרון אף היא וניתן יהיה "להיפטר" ממנה. ואולם, התמסרותו של עמזה למושא יצירתו, לגומלִידתא, היא כה גדולה ועצומה, עד שהמחקר שהוא כותב איננו נותר בגדר מצבה "מתה" של מילים אלא

הוא הופך למצבה "חיה" של פעילות. עבודת המחקר מייצרת רקונסטרוקציה מנטלית פעילה של העיר שנפלשה ונשמדה ונעלמה מן העולם; החיקוי של העיר האבודה ממשי עד כדי כך שעמזה יכול לטייל "בשוקיה ובשקקים שבה וברחובותיה ובשביליה ובארמונותיה ובמקדשיה" (עמ' שכד) ולגלגל "שיחה עם כלבי מקדשיה על מחיריהם" (עמ' שיט).

משמעויותיה של הטרנספורמציה שעדיאל עמזה עובר בבית המצורעים מרחיקות לכת. עמזה מבין שהמגע היוצר עם עולם שכלה ונשמד אינו מתמצה בהעמדת מצבה "מתה". בסופו של דבר, מעשה יצירה שכזה – כמעשה רפאל הסופר או תרצה מזל – מביא על עצמו ברגע השלמתו את אותה התכלות ואת אותה השמדה. היצירה-המצבה האמיתית, הנאמנה, אינה מצבת מוות אלא מצבת קיום. לפיכך היא אינה יכולה להיות הישג, טקסט, מערכת פרטים שהושלמה; עליה להיות זיקה מתמדת, פעילה, פתוחה ולא מוכרעת של הרוח. יצירה-מצבה כזו אינה מבקשת לסתום את החלל במוצקותה אלא היא חוזרת ומכוננת את זיקת ה"עיגון"⁶⁶ היא חוזרת וקושרת, חוזרת ומעגנת בפעילות מתמדת את הרוח היוצרת אל מה שאבד ואיננו – עד עולם.

הדיון בפרק הנוכחי התמקד באותם סיפורים ארס-פואטיים של עגנון שבהם התמות שעניינן יצירה נעות בין רומנטיקה למודרניזם. הפרק הבא יעתיק את מוקד הדיון הארס-פואטי אל ההקשר הלאומי. הסיפור "עד עולם" הוא חוליית הקישור שבין שני המהלכים הפרשניים הללו. כפי שראינו עד כאן, התמות העולות מן הסיפור – האמן המוסר את עצמו על יצירתו עד שהוא מתנתק מחיי העולם הזה; האמן המבקש למצוא ביצירתו שלמות מוחלטת, גדולה מן החיים; האמן שכוח יצירתו עולה מן האובדן ויצירתו משחזרת את מה שאבד ואיננו ומעמידה לו מצבה; האמן המבקש לעבור מן ההווה והמציאות אל קיום בתוך היצירה, בעבר, בעולמם של המתים – כל התמות הללו ממקמות את המהלך הארס-פואטי של "עד עולם", בדומה למהלכים הארס-פואטיים של "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"בדמי ימיה", במרחב שבין רומנטיקה למודרניזם. ואולם, אף על פי שהסיפור אינו נטוע בהקשר לאומי מפורש, נראה שאפשר לקרוא אותו גם כמניפסט פואטי אישי שהקשרו לאומי.

"עד עולם", שתוכנן במקורו להיות הפרק המסיים את הרומן שירה, הופרד

מן היצירה הגדולה ופורסם כסיפור עצמאי בשנת 1954. כחצי שנה קודם לכן, בספטמבר 1953, החל עגנון בפרסום סיפורי בוטשאטש, תחת הכותרת "בתוך עירי".⁶⁷ כפי שמציין דן לאור, איסוף החומר על בוטשאטש החל עשרים שנה קודם לכן, בשנות השלושים, אולם בשנות החמישים, לאחר השואה, "היתה כתיבתם של סיפורים אלו לעיסוק מרכזי של עגנון".⁶⁸ סיפורי בוטשאטש היו חלק מתוכנית מאגדת אחת; בשיחותיו עם דוד כנעני בשנת 1955 אמר עגנון ש"ספר בוטשאטש" שבכוונתו לכתוב יחזיק "שלושה כרכים, שש מאות שנים של חיי העיר ויהודיה".⁶⁹ בשנת 1965 קרא עגנון בבית העם בירושלים את המבוא לספר ושני פרקים מתוכו, ושם גם הקדים דברים על כתיבת הספר ועל עירו שנשמדה. מן המבוא ומדבריו של עגנון עולה שגם עגנון, כמו גיבורו הספרותי עדיאל עמזה, ביקש לכתוב ספר שיעמוד כמצבה מילולית לעירו האהובה שנכחדה ואיננה עוד; ועוד עולה שההשתקעות ברקונסטרוקציה של העבר מכוננת גם כאן ממשות משלה. ואכן, ב-1956 כתב עגנון לקורצווייל: "בונה אני עיר, את בוטשאטש. אם יהי' ה' עמי אעשה אותה עד לחנוכה".⁷⁰

מובן שאי אפשר להעמיד אנלוגיה מפורטת המזהה את פרטי דמותו של עמזה עם פרטי דמותו הביוגרפית של עגנון, וודאי שאי אפשר להעמיד אנלוגיה בין גומלידתא לבוטשאטש.⁷¹ האנלוגיה המוצעת כאן מופשטת יותר, ועניינה בחירה פואטית. עגנון חקר את עירו עשרים שנה; הוא פתח בחקירתו זו לאחר שהחל לחוש שהעולם שבו גדל ואותו הכיר הולך ונעלם. במלחמת העולם השנייה אבדה העיר לגמרי, נכבשה ביד אויביה, וקהילת יהודיה הושמדה ונמחתה מן העולם. לאחר האובדן עגנון מבקש לזכור את עירו – גם להעמיד לה מצבה וגם לבנות ולהחיות אותה מחדש במילים. אין זה רחוק מן הדעת להניח שכאשר עגנון כותב את סיפורו על עמזה – החוקר אף הוא עיר אבודה במשך עשרים שנה, המבקש אף הוא לשחזר את קיומה במילים והופך אף הוא את דבקו בזה למלאכת זכרון חיה ומתמשכת – הוא מתאר, דרך בחירותיו של גיבורו, את הבחירות הפואטיות שלו-עצמו. אם אמנם כך הוא הדבר, עגנון ניבא על עצמו ולא ידע מה ניבא: שהרי גם הוא, כמו עמזה, לא זכה לסיים את ספרו. ועם זאת, גם סיפוריו-שלו, כחידושיו של עמזה, בכל זאת מוצאים את דרכם אל העולם.

פ ר ק ש נ י

העיר האבודה: יצירה ומשבר לאומי

**"חוש הריח", אורח נטה ללון,
"המכתב", "הסימן", עיר ומלואה**

תפיסת העבר האמיתית פירושה היה, שהעבר לא עבר באמת.
במאמץ זכרון מוגבר אפשר היה להקים את העבר לתחייה;
וההווה עצמו נעשה מעין עבר מחודש, מעודכן, מועלה בדמות
הווה באמצעות ההלחמה והעיגון הללו.

פייר נורה, "בין זכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום"¹

היצירות הנדונות בפרק הזה, כמו אלו שנדונו בפרק הקודם, הן יצירות ארס-
פואטיות המעלות תמות רומנטיות מובהקות. גם בהן, היצירה נולדת מתוך
האובדן ומתוך הצער עליו, וגם בהן, היצירה מתכוננת מתוך זיקת הכמיהה והעיגון
לשלמות שאבדה והיא מבקשת לעמוד כתחליף לאותה שלמות, להיות לה למצבה
ולסמן את החלל שנותר עם היעלמה. יתרה מזאת; בשלוש מן היצירות, "חוש
הריח", אורח נטה ללון ו"המכתב", האמן אף עובר להתקיים בתוך היצירה, בתוך
התחליף והסימן. אולם כאן, התמה המטא-פואטית של האובדן אינה ממוקמת
בצומת של המתח התרבותי בין רומנטיקה למודרניזם כי אם בצומת אחר; כאן,
המחשבה הפואטית כרוכה ללא הפרד במחשבה היסטוריוסופית לאומית. החל
מסוף שנות השלושים כותב עגנון סיפורים שבהם התמה – הרומנטית במקורה –
של יצירה מתוך אובדן, מתוך זיקה של כמיהה לשלמות שאיננה עוד, מקבלת

פנים חדשות. בסיפורים אלו, האובדן המוביל ליצירה מזוהה עם קטסטרופה היסטורית: חורבנו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה. על גלגוליה של התמה הזאת, על עמידתו של המחבר מול ירידתו ואובדנו של עולם העבר, ועל המעבר במחשבה הפואטית של עגנון מן ההקשר הרומנטי-מודרניסטי להקשר ההיסטורי-לאומי, מתחקה פרק זה.

"חוש הריח": אדם שגלה מפלטרין של אביו

הסיפור "חוש הריח" ראה אור בשנת 1937.² הסיפור מסופר בגוף ראשון; המספר, המציג עצמו כ"מחבר" הכותב סיפורי מעשיות, מזהה את עצמו עם יוצרו – עגנון – באמצעות פרטים ביוגרפיים. הוויכוח הלשוני המתואר בסיפור תואם מעשה שהיה: בסיפור "בסוכה", שהתפרסם בעיתון דבר בשנת 1934, השתמש עגנון בביטוי "הסוכה מריחה", ואברהם אברונין, נציג ועד הלשון, ביקר את מה שנראה לו שיבוש לשוני.³ הסיפור "חוש הריח" עומד אפוא, בין היתר, כמין דרשה פולמוסית שבה משיב עגנון תשובה ניצחת למבקרו. הזיהוי בין מספר לסופר בעייתי ביותר, ועם זאת, הוא מוביל לקריאת הסיפור כולו – ובעיקר הפרק השלישי שבו – כמניפסט פואטי שמציב עגנון עצמו. הפרק השלישי נקרא "סוד כתיבת סיפורי מעשיות", ובסופו כותב עגנון כך:

אילו היה בית המקדש קיים הייתי עומד על הדוכן עם אחי המשוררים ואומר בכל יום השיר שהלויים היו אומרים בבית המקדש. עכשיו שבית המקדש עדיין בחורבנו ואין לנו לא כהנים בעבודתם ולא לויים בשירם ובזמרם אני עוסק בתורה ובנביאים ובכתובים במשנה בהלכות ובהגדות תוספתות דקדוקי תורה ודקדוקי סופרים. כשאני מסתכל בדבריהם ורואה שמכל מחמדינו שהיו לנו בימי קדם לא נשתייר לנו אלא זכרון דברים בלבד אני מתמלא צער. ואותו צער מרעיד את לבי, ומאותה רעדה אני כותב סיפורי מעשיות, כאדם שגלה מפלטרין של אביו ועושה לו סוכה קטנה ויושב שם ומספר תפארת בית אבותיו (עמ' רצז-רצח)

הדבר הראשון הבולט לעין במשל הפלטרין והסוכה הוא הופעתן של התמות הרומנטיות שחזרנו וראינו בסיפורים שנדונו בפרק הקודם. גם כאן היצירה נולדת מתוך אובדן, האובדן הלאומי הקטסטרופלי שבחורבן בית המקדש, ומתוך מצב מתמיד של עיגון וגלות: סיפורי המעשיות נכתבים מתוך רעדת הלב על צער האובדן ומתוך הגעגועים לתפארת שאיננה עוד, והם מבקשים לסמן את היעלמה של אותה תפארת, להיות לה מצבת זכרון ולעמוד לה כתחליף. וגם כאן האמן עובר להתקיים בתוך הסימן למה שאבד, בתוך סוכת היצירה שהקים לעצמו. ואולם, ב"חוש הריח", הופעתה של התמה הרומנטית של האובדן נושאת עמה משמעות מסדר חדש: האובדן הוא האובדן הלאומי והדתי של בית המקדש ושל החיים היהודיים בציון. בשונה ממה שראינו קודם, המחשבה המטא-פואטית נסמכת כאן למחשבה היסטוריוסופית. במובן זה, "חוש הריח" מסמן מפנה ביצירת עגנון. מסוף שנות השלושים ואילך, יצירות מטא-פואטיות של עגנון מזהות את התמה הרומנטית של האובדן המוביל ליצירה עם חורבנו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה. אובדנו הבלתי נתפס של עולם זה הוא הרוחף את האמן למעשה היצירה; והיצירה שבה ומסמנת מתוך זיקת עיגון מתמדת את חלל היעלמה של עיר הילדות, העיר-האם, שאיננו אלא חלל היעלמו של עולם לאומי, דתי ותרבותי שלם. ב"חוש הריח", ההקשר ההיסטוריוסופי של התמה הפואטית עדיין מרומז, משום שהאובדן ההיסטורי, המוצג כמקור היצירה וכמושא התכוונותה, אינו מזוהה בבירור עם אובדנו של עולם המסורת במזרח אירופה. ואולם, ביצירות הבאות הנדונות בפרק – החל ברומן אורח נטה ללון וכלה בסיפורים המאוחרים "המכתב" ו"הסימן" ובספר עיד ומלואה – הזיהוי נעשה גלוי ומפורש. ביצירות אלו, אובדנו של עולם המסורת מתגלם בסינקדוכה מרחבית וביוגרפית אחת: אובדנה של בוטשאטש, עיר המולדת האהובה.

הקטסטרופה המתוארת במשל הפלטרין והסוכה ב"חוש הריח" היא הקטסטרופה הלאומית הארכיטיפית: חורבן הבית וגלות עם ישראל מארצו. כפי שראינו בפרק הקודם, כבר בסיפור המוקדם "עגונות" חורבן הבית הוא האסון המניע את ר' אחיעזר "להתקין קצת את הפרוזדור מחורבנו" (אלו ואלו, עמ' תה), ומעשה האמנות – בניית ארון הקודש, המיועד להיכל, בידי בן אורי – הוא שחזור סמלי של מעשה הגאולה. אולם ב"עגונות", הטקסט אינו בונה הקשר פרשני היסטורי; המטונימיות של חורבן, גלות ועיגון רוחני לשלמות שאבדה מתפרשות

בעיקר בכיוונים מטא־פואטיים רומנטיים. לעומת זאת, ב"חוש הריח", שפורסם כשלושים שנה לאחר "עגונות", התמה הפואטית מוצבת במובהק בתוך הקשר היסטורי־לאומי.

מהו האובדן ההיסטורי שאליו מתכוון המניפסט ב"חוש הריח"? גרשון שקד מזהה את האובדן כאובדנה של ספרות הקודש: "הספרות החדשה, אליבא דעגנון, אינה אלא תחליף לספרות הקודש. חסרונה של ספרות הקודש הוא מקור השראתו התמאטי של המספר בן־זמננו. בצורתה מבקש עגנון שתהא הספרות החדשה מהלכת עקב בצד אגודל אחרי הספרות המסורתית. השלימות של ספרות זו היא היא שעושה אותה לאידיאל. אם במקורה זוהי שלימות מצד התוכן ומצד הצורה, הרי בגלגולה החילוני קיימות ועומדות הצורות המסורתיות אף על פי שהתוכן נשתנה".⁴ ואולם, בסיפורים הנדונים בפרק זה – ב"חוש הריח" במובלע וביצירות האחרות במפורש – אובדנה של ספרות הקודש מזהה לא עם המודרניזם בכלל אלא עם אובדן היסטורי לאומי ספציפי: עם ירידתו וחורבנו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה. הפלטרין שממנו גלה המחבר הוא עולם התורה של אבותיו, הסוכה שבה הוא יושב וכותב היא היישוב הציוני המתחדש בציון, והמלאכה שבה עוסק המספר היא אכן מלאכת קודש, משום שעניינה הוא חיבור ויצירה לאומיים. היצירה הספרותית – דהיינו חיבור מעשיות בלשון הקודש, המהדהדת מאליה את תפארת בית האבות האבוד – מחברת את ההווה לעבר; וכיוון שרק דרך החיבור לעבר יכול ההווה הלאומי לשאת ערכי גאולה, היצירה הספרותית היא זו המחברת ומכוננת את הקיום הלאומי המתחדש בארץ כקיום גאולתי. התפקיד הלאומי הניתן ליצירה הספרותית הוא עצום, ויש בו כדי להסביר את המתח הפולמוסי המלווה את הסיפור: מצד אחד נשללת עמדתם של אלו הטוענים שאי אפשר "לדבר בלשון שנעקרה מן הפה זה אלף וכמה מאות שנה" (עמ' רצו), מצד אחר נפסלת התפיסה לפיה הלשון – כסינקדוכה לאומה כולה – עשויה להתקיים קיום של חולין, להיות לשון "הסכמית" ככל הלשונות. רק כאשר היצירה נכתבת בלשון הקודש, ורק כאשר היא מעוגנת בזכרוננו של עולם המסורת, היא מאפשרת לסוכת הלאום הנופלת, ההולכת ומוקמת מחדש בארץ ישראל, להתכונן מתוך זיקה ל"זכרון הדברים", ולהתייחס – כניסוחו של ולטר בנימין – אל ההווה "כ'זמן עכשווי', שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי".⁵

יחד עם זאת, הקיום התרבותי-לאומי המוצג ב"חוש הריח" אינו מצב יציב של זכרון כי אם מצב של מתח בין שכחה לזכרון.⁶ הסיפור פותח בקטרוג על כל אלו ששכחו את מקורותיהם ואינם כותבים בלשון הקודש, או שהם משבשים אותה "מפני שעושים דברי חול עיקר ודברי תורה טפל" (עמ' רצז). ואולם, גם המספר עצמו אינו זוכר היכן מצוי הדבר שהוא מבקש. כדי לזכור הוא זקוק להתגלות-בחלום של ר' יעקב מליסא; רק בשלה הוא חוזר לעיין בסידור דרך החיים, שם הוא מוצא את פיסת הנייר שהוא עצמו הניח לסימן, והסימן מפנה אותו לביטוי "פרחים מריחים" המוכיח את נכונות הלשון שהוא השתמש בה בסיפורו. הגילוי האחד מוביל לשני – כיוון שניטלה שנתו של המספר הוא קורא תהלים, עד שהוא מגיע לפסוק "מַר וְאַהֲלֹת קַצִּיעוֹת כָּל־בְּגְדֶיךָ" (תהלים מה ט), ובפירוש רש"י הוא חוזר ומוצא אישור לנכונות לשונו. המתח שבין שימוש אינטואיטיבי נכון ובין ויכוח על נכונות השימוש, שכחת המקור שהוא סמך לשימוש ומציאתו בדרך מקרה, או נס, חוזר בסיפור "ולא נכשל", שפורסם כששה חודשים לאחר "חוש הריח", ובו הגילוי נושא עמו משמעויות מפורשות של תיקון לאומי.⁷ הסיפור מספר על אורחת בביתו של המספר, המערערת על נוסח התפילה המקובל עליו מבית אביו; לאחר נסיעתה המספר מוצא סידור ברכת המזון המוכיח את נכונות גרסתו ושולח לה את הספר. בדיעבד מתברר שאותה "ריבה אחת נאה בת טובים, בת גדולי אשכנז שאבותיה שימשו ברבנות בכמה קהלות קדושות שבגולה" (עמ' רצא-רצב) עמדה להינשא לנכרי; כיוון שפתחה את הספר שהגיע אליה, וראתה את המילים האבודות מנוסח תפילת בית האב, שחזרו ונתגלו – "ולא נכשל" – היא שבה לבית אביה, מוצאת שם את בן זוגה היהודי וזוכה לעלות עמו ארצה ולהינשא לו כדת משה וישראל.

דבר נוסף שיש לעמוד עליו בהקשרן של המשמעויות המטא-פואטיות ב"חוש הריח" הוא היחס בין מסורת וזכרון למימזיס. כאמור, לאחר שהדקדקן מערער על השימוש בביטוי "הסוכה מריחה", המחבר מבקש סמך לדבריו בספרי השימוש ואצל חכמי הדור, ואינו מוצא. הראיה שמביא לו החכם הירושלמי מתוך ספר כתב תמים לר' משה תיקו אינה מספיקה בעיניו, והוא מבקש למחוק ולבטל את שתי התיבות שכתב. והנה, "כשביקשתי למחקן באה הסוכה ועלה ריחה לפני עד שראיתי ממש שהיא מריחה, והנחתי את הדברים כמות שהם" (עמ' רצח). אם כן, לכאורה, לא דברי חכמים הם אלו המורים למחבר מה שיכתוב, כי אם החוויה

החושית, ממשותו הפיזית של העולם; המציאות קובעת לא רק את משמעויותיו של המבדה אלא אף את לשונו. בתפיסה זו של נאמנות המבדה לאמיתותיו של העולם שאותו הוא מחקה קרוב "חוש הריח" לסיפור הקצרצר "שלוש אחיות", שהתפרסם חודשיים אחריו, ובסיומו המספר מלגלג על משאלת הקוראים – ומשאלתו-שלו – לסיום בטוב, ולו גם בטוב קטן, להקלה שמביאים עמם ההתרה והפתרון. משאלה זו מוצגת כבריחה רגשית מחובת האמת של המבדה – החובה לתאר עולם שבו "אין הכל עשוי יפה בעתו" (אלו ואלו, עמ' קצז);⁸ חובה זו כופה עצמה על המספר, עד שאין הוא יכול לעשות בסיפור כבתוך שלו. ואולם, בשונה מאשר ב"שלוש אחיות", ב"חוש הריח" חובת האמת כפולה: הבחירה במילים צריכה להתאשר בעת ובעונה אחת גם על ידי חוש הריח, דהיינו לשמור על נאמנות הייצוג, אבל גם על ידי דברי חכמים, אותם דברים שאבדו ונשכחו ונתגלו מחדש. כפילות זו היא כמעט בגדר נס; היא זקוקה להתגלות כדי להתקיים, ואי הבטחון בקביעותה – אי הבטחון ביציבותו של החיבור בין הטקסט הקדום לריחו של ההווה – עומד ביסודו של המתח המלווה את הסיפור.

אורח נטה ללון: החייאת בית המקדש ומיתוס הגלגול

בפברואר 1938, כחצי שנה לאחר פרסום הסיפור "חוש הריח", החל עגנון בכתיבת הרומן אורח נטה ללון.⁹ הרומן, שעולמו ההיסטורי ממוקם בתקופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה ומיד לאחר מאורעות תרפ"ט בארץ, ואשר נכתב ערב מלחמת העולם השנייה ובעיצומם של מאורעות תרצ"ח-תרצ"ט, נתפס בביקורת מתחילת דרכה כרומן המעמיד חשבון נפש לאומי. במובן אחד, החשבון הוא חשבון נפשו של הקיום היהודי בגולה, או, ליתר דיוק, הקיום היהודי המסורתי במזרח אירופה, שהאורח, בביקורו בעיר הולדתו שבוש, חווה בהתפוררותו ובחורבנו. במובן אחר, החשבון הוא חשבון האפשרות – או חוסר האפשרות – לעבור מן העולם היהודי הישן אל העולם הציוני החדש מבלי לאבד את תחושת הזהות הלאומית; דהיינו, חשבון האפשרות – או חוסר האפשרות – למשוך את עיקרה של הזהות הלאומית המסורתית הדתית, ההולכת ונעלמת, אל תוך הזהות הלאומית החדשה המתכוננת בארץ ישראל, ולאחר אותה עמה. מאוחר יותר עמדו מבקרים כגרשון שקד ואן גולומב הופמן על מרכזיותן של

תמות ארס-פואטיות ברומן: שקד התייחס למשמעות זיהויו של המספר כסופר וגולומב הופמן תיארה את נסיונו האמביוולנטי של המספר לפרק את זהותו כסופר ולתקן את ההווה דרך נסיגה לאחדות עוברית עם התורה. אורח נטה ללון נקרא אפוא לא רק כרומן היסטורי אלא גם כ"רומן אמן"¹⁰. ואכן, אורח נטה ללון הוא הרומן שבו מתחוללת ומתגבשת ביצירת עגנון התמורה העמוקה בתפיסת מעשה היצירה. האובדן שבפניו ניצב המספר – המציג את עצמו כסופר ומזהה את עצמו עם יוצרו, עגנון – הוא החורבן הלאומי, ההיסטורי, של הקהילה היהודית המסורתית במזרח אירופה. הזעזוע, ההלם וכאב האובדן הם שמולידים את היצירה והם שקובעים את התכוונותה: במעשי יצירתו מבקש האורח להציל את זכרו של העולם היהודי הישן מן הכליון ולנטוע אותו, דרך כך, בהווה הלאומי של חייו. באורח נטה ללון, לא זו בלבד שהיצירה נולדת מתוך משבר היסטורי-לאומי ומכוונת אליו, היא אף מבקשת לפעול – ואף פועלת – בתוך ההיסטוריה הלאומית הזאת ככוח מכונן רב משקל.

מעשי היצירה של האורח בעירו הישנה הם שניים. בתחילה הוא מנסה להחיות את בית המדרש הישן, ולשמר, במעשה השחזור והחיקוי, את זכרו של העולם שאיננו עוד. כאשר בית המדרש הולך ומתרוקן, וכאשר ברור שמאמץ השחזור נכשל, פונה האורח לחיבורו של מיתוס שבו העולם הישן אינו נעלם כי אם משנה צורה ומתגלגל להוויה חדשה – לקיום הלאומי היהודי בארץ ישראל. כאשר מתברר שגם המיתוס הזה אינו יכול לכוון את המציאות, ואפילו לא את תודעתו של האורח עצמו, הוא גומר בדעתו לעזוב את עירו ולחזור ולהתאחד עם אשתו וילדיו בירושלים. בתוך תהליך ההכרעה, העזיבה והחזרה לארץ נרמזת אפשרות קיומו של מעשה יצירה שלישי, אולם מעשה זה של כתיבה ספרותית עתיד להתקיים כבר מחוץ לגבולותיו של העולם הישן, ששב ונעזב. נפתח אפוא, לפי סדר הדברים, במעשה היצירה הראשון – הנסיון להחייאת בית המדרש הישן.

כבר בכניסתו לשבוש מוצא המחבר עיר הרוסה שגל של חורבן ומוות עבר עליה. במהלך היממה הראשונה לשהותו בה מתברר לו שהחורבן והמוות אינם עוצרים את מהלכם: העיר הולכת ומתכלה ושאריות קיומו של העולם הישן הולכות ומתפוררות לנגד עיניו. האורח מתמודד עם אובדן כפול: העיר ויושביה הוכו מכה ניצחת, המוות, ההרס והסבל הנורא ניכרים בכול, ואולם, כאילו לא די בכך, האורח נאלץ, לזעזועו, להכיר בכך שאל האובדן הגשמי מתלווה אובדן

רוחני הקשה אולי אף ממנו. אובדן זה הוא מקור העימות בין האורח למתפללים ביום הכיפורים והוא שמביא לנסיונו להחיות, כמעשה של תיקון, את בית המדרש. האובדן הרוחני מתנסח כאובדנו של סיפור, סיפור יחיד ומיוחד, שרק הוא עשוי להעניק משמעות לסבל: סיפור המופת של קידוש השם. האורח נאבק כנגד האובדן הזה; הוא מצפה מבני שבוש שנותרו לפליטה שיפרשו את אסונם בדרך המסורתית וידבקו במופת הדתי המרטירולוגי. ואילו המתפללים, מצדם, מתמרדים בחרי אף נגד ציפייתו זו של האורח ומסרבים לספר את סיפורם כאילו היה חוליה נוספת בשרשרת נמשכת של סיפורי קידוש השם.

לפני שנפנה אל העימות עצמו, ואל ההחלטה הצומחת ממנו – להחיות את בית המדרש הישן – חשוב להקדים ולעמוד על שני עניינים הקשורים לקבלה או לדחייה של סיפור קידוש השם. ראשית, כפי שנראה בהמשך, שני מעשי היצירה של האורח – לא רק מעשה החייאת בית המדרש הישן כי אם גם מיתוס הגלגול הלאומי – קשורים ביסודם למופת של קידוש השם. במובן מסוים, שניהם כאחד מתמודדים עם החלל שנוצר עם נטישת המופת על ידי בני שבוש. שנית, סיפור קידוש השם, המלווה את האורח, מתגלם בסיפור אחד ומסוים: באגדה על רב אמנון ממגנצא.¹¹ אמנם ההתייחסות המפורשת לאגדת רב אמנון נדחית לאמצעו של הרומן, לשיחה השנייה עם רפאל התינוק, הרואה את עצמו בחזונו המיסטי כגלגולו של רב אמנון, ואמנם האגדה מוזכרת בגלוי רק פעם אחת, בחזון מוזר של ילד מוזר, אך שוליותו של הייצוג הגלוי מטעה. רמותו של רב אמנון, החוזרת ונרמזת ברומן, עומדת בלב הסוגיות המרכזיות שהאורח מתחבט בהן, הן בענייני לאום והן בענייני יצירה.

האורח מגיע לשבוש לאחר מלחמה ופרעות שקיצצו, ביחד עם "שר של פרנסה", בבריאותם, באיבריהם ובחייהם של יהודי העיר. הוא מגיע בערב יום הכיפורים; יום הכיפורים, כמו ראש השנה, הוא יום של דין, וגם בו מושר הפיוט "ונתנה תוקף" המיוחס לרב אמנון; כזכור, על פי האגדה, רב אמנון שר את הפיוט לאחר שאיבריו קוצצו בצו ההגמון ממגנצא. ביום הכיפורים צריך המאמין – כרב אמנון בשעתו – להתחרט על שאשם לאלוהיו, על שבגד בו, לחזור בתשובה ולקוות למחילה על עוונותיו. בסופו של דבר, על פי תפיסתו של האורח, כל יהודי שבוש עומדים, במובן מסוים, במקומו של רב אמנון: כולם סבלו סבל נורא וכולם נדרשים לקבל ייסורים באהבה. רק קבלה כזו תוכל לעגן את הסבל בתוך הקשר

לאומי-דתי ולתת לו מובן. וכפי שציינו קודם, פתיחתו של הרומן, מכניסת האורח לשבוש ועד למסירת מפתח בית המדרש, עומדת כולה בסימנה של התנגשות מתמשכת: האורח מצפה ממתפללי בית המדרש הישן שיפעלו על פי המופת המרטירולוגי של האגדה ויצדיקו עליהם את הדין, תוך הודאה באשמתם; ואילו המתפללים – והמציאות – מבטלים בכמה מובנים את תוקפו של המופת של קידוש השם ואת האפשרות להחילו על שבוש שלאחר המלחמה.

כל בקשה – ולו גם מרומזת ועמומה – לתבוע משארית יהודי שבוש לפרש את גורלם במונחים המסורתיים של קידוש השם, נתקלת בתגובת זעם. אלימלך קיסר מטיח באורח שהוא, כתייר מפונק, מבקש ממנו בחוצפתו למסור את חייו-שלו כדי לקיים עבורו, עבור האורח, אשליה סנטימנטלית של קידוש השם: "תיירים אלו יושבים בכרכים נאים ומטיילים להם בכל העולם ולנו הם אומרים שנדור כאן במקומותינו במקום שהתפללו בו אבותינו, כדי שנזכה למות על קידוש השם ולהשתבח בפני אומות העולם לומר להם כמה נאים ישראל שמקבלים עליהם יסורים ונהרגים עליו" (עמ' 18). על פי אלימלך, הסבל הנורא והבלתי פוסק מלמד שאין הקדוש ברוך הוא רוצה בטובתן של בריותיו; אי אפשר לדבר על תוכנית אלוהית או על השגחה אלוהית. לעמדתו, יש לתת את הלב לא על דמויות מופת של מקדשי השם ברבים כי אם על סבלם המתמשך של יהודים של כל ימות השנה, שאין להם לא "צרכי שבת לשבת" ולא "כזית פת לאחר הצום" (עמ' 19). נראה שטענות אחרונות אלו של אלימלך מוצאות הד מאוחר בלבו של המספר; בסוף החורף, בהלוויית חנוך, הוא מקווה שכשיגיע המשיח, וכל ה"גדולים" שמתו על קידוש השם יבואו לקבל את פניו, יפנה המשיח דווקא אל ה"קטנים", אל אלו שמתו לא על קידוש השם כי אם על פרוסת לחם, אל "אחינו שמחמת דחקם לא השגיח בהם אדם" (עמ' 242).¹²

זעמו של אלימלך קיסר אינו מסתכם ברגישות לסבלם של אלו הנעקדים על מזבח פרנסתם. עבורו, כל נסיון להצדיק את ייסוריהם של יהודי שבוש הוא שקר מקומם, התכחשות אטומה לסבלם של הקורבנות ובעיקר להיעדר כל הנמקה לסבל הזה. ציפיותיו של האורח להצדקת הדין נתפסות בעיניו כמעשה אנוכי של הגנה עצמית, כנסיון להיפטר מחוסר הפשר לסבל בהסברים שחוקים על השגחה עליונה: "עשו הורג בנו מפני שדרכו של תקיף לפשוט ידיו בחלש, באים הם ואומרים ברוך הוא רוצה לצרוף את ישראל" (עמ' 18–19). אלימלך

קיסר הוא יהודי שומר מצוות שבלבו נותרה מספיק אמונה גם כדי לבוא לבית המדרש ולהתפלל ביום הכיפורים וגם כדי לכעוס שם על אלוהיו. כיוון שהוא אדם דתי, סירובו לחוש אשם ולהצדיק עליו את הדין, והפניית האשם בחזרה כלפי אותו אל שנוטש את בריותיו לסבלן, מצביעים על משבר אמונה עמוק וכולל. נראה הדבר שאפילו אדם דתי אינו יכול עוד, בשבוש שלאחר המלחמה, להאמין באמונה תמימה בהשגחה האלוהית ובאפשרות הגאולה, ולתפוס את סבלו וסבל עמו כחלק מתוכנית אלוהית מכוונת, שסופה אחרית הימים וביאת המשיח.

ההתרסה כנגד קידוש השם חוזרת בוויכוח בין רבי שלמה ב"ח לבין בנו דניאל. דניאל, שהיה בעבר יהודי כשר, זהיר בקלה כבחמורה, מסרב לקבל את הפרשנות המסורתית של אביו לסבלו ולהאמין שכל עינוייו הם נסיון שעליו לקבל באהבה. על פי דניאל, דרישה כזו היא מעשה של שנאה מצד האל כלפי מאמיניו האוהבים אותו; היא איננה בגדר כוח סבלו של בשר ודם ולא ניתן להבין איזו תועלת מפיק ממנה האל:

צעק דניאל ואמר, יכול אדם לעקוד עצמו על המזבח ולמסור את נפשו על קידוש השם ולהאריך באחר עד שתצא נשמתו. אבל ליעקד בכל יום ובכל עת ובכל שעה על שבעה מזבחות ולישרף היום אבר ומחר אבר – דבר זה אין כל אדם יכול לעמוד בו. ילוד אשה אני, בשר ודם, וכשבשרי מרקיב ודמי מבאיש אין שפתי יכולות להביע תהלתו של הקדוש ברוך הוא. ואם אני מביע תהלתו, וכי שבחו של מקום הוא אם קופה של בשר רקוב או חמת מלאה דם מבאיש צועקת אתה צדיק על כל הבא עלי ואני הרשעתי, ואפילו כן אינו מניח ידיו ממנו ומוסיף ושולח את חציו (עמ' 37).

דברים איומים ומרים אלו נאמרים מפי אדם שגם אם אינו שומר מצוות, הוא אדם מאמין – אדם, שהמספר אומר עליו שהוא אדם שמח (עמ' 95, 132, 323) והוא החביב עליו מכל מי שפגש בשבוש (עמ' 346).¹³

האורח, המבקש שישתמר העולם שהכיר בילדותו, מתגונן כנגד משמעויותיה ההרסניות של דחיית המופת של קידוש השם. הוא משנן לעצמו את ההצדקה המסורתית לסבל, המטילה את האשם על הקורבנות: "בזמן שאנו לומדים תורתו

ועושים את ציוויו, אין כל אומה ולשון יכולה לפגוע בנו. אין אנו שומרים תורתו, אפילו גוי קטן פוגע בנו" (עמ' 32). הסבר זה, שספק אם האורח עצמו מסוגל להאמין בו בלב שלם, מגן עליו, כביכול; הוא מסיר את האחריות לסבל מן האל שהכזיב ומטיל אותה על יהודי שבוש, שלא דבקו די באמונתם, שסירבו לקבל את הדין, שאשמו ובגדו. ואמנם, המספר לא רק מתאבל על ירידתה של שבוש, על בתייה ההרוסים, על מיעוט המתפללים, על אובדן הספרים והמנורות והעטרות, אלא הוא אף נוטר בלבו לבני העיר על פחיתות ערכם. לא נוח לו, לדוגמה, שאנשי בית המדרש הישן ירדו עד כדי כך שהם מתפללים בלא טלית ביום הכיפורים. אלימלך, שמרגיש בביקורתו של האורח, מתריס כלפיו וכלפי מעלה כאחד; כשניצוצות של כעס ושנאה ניתזים מעיניו הוא מציע, שכיוון שמסר הקדוש ברוך הוא את טליתותיהם של יהודי העיר ביד עֶשׂו, שיתפלל עשו במקומם. בסופו של דבר, אלימלך זועם על האורח משום שהוא, האורח, מתכחש להיסטוריה. לעמדתו, האורח, המבקש ללכת אחורה בזמן, לעולם שכבר אינו קיים, מתכחש לשבר הכפול של יהודי שבוש, שהתרחש בהיעדרו: גם לשבר ההיסטורי וגם לשבר התודעתי שבא בעקבותיו.¹⁴

ואכן, נראה הדבר שמופתים של קידוש השם, כגון אגדת רב אמנון, דוהים ומיטשטשים בשבוש שלאחר מלחמת העולם. ראשית, החריגות של האגדה, הקיצוניות המזעזעת של ההתעללות, מתבטלות. כל סיפור של סבל וצער, אפילו סיפור נורא כמו סיפורו של רב אמנון ממגנצא, דוהה ומיטשטש בתוך אינסוף סיפורים אחרים של סבל וצער. לרב אמנון אמנם קיצצו את פרקי אצבעותיו, אבל בשבוש נקצצה רגלו של דניאל ב"ח ונקצצה ידו של גומובייץ ונקצץ אפו של איגנץ; ושיצלינג מצייר לעצמו את הדורות הבאים כך ש"שליש יהיו כדניאל ב"ח ושליש כגומובייץ ושליש כאיגנץ. ואם ישאר שמץ הומניות בעולם יעשו להם רגל של עץ ויד של גומי, וחוטמם יהא כשל איגנץ" (עמ' 316). דניאל ב"ח מספר על תפילי היד הכרותה, והמספר חולם על אדם הדומה לדניאל ב"ח אלא שהוא אינו קיטע כי אם גידם משתי ידיו; אחר כך הוא חולם שרפאל התינוק, שבמציאות הוא משותק בשתי רגליו, גם גידם משתי ידיו, ובאותו חלום רפאל מסביר לו שאביו־שלו, דניאל, גידם אף הוא, וכדי להניח תפילין הוא משתמש בזרוע הכרותה של החייל המת שמצא בחפירה. מומים ואיברים כרותים מוזכרים עשרות פעמים ברומן, לרבות תיאור אותו חייל שרגליו נכרתו וידיו שותקו ופניו

נקרעו מרימון, ואחר שטרחו עליו הרופאים להחיותו השליך אותו לויטננט גרמני מן הקרון לצדי הדרך. ולא רק האיברים נכרתים. כך, לדוגמה, איבריה של פריידא הקיסרית אמנם שלמים, אבל שלושה מבניה מתו במלחמה ואחד נרצח בפרעות ושתי בנותיה נאנסו בידי חבורת חיילים ומתו בדמיהן, ומכל ילדיה נותר לה רק בן אחד וגם הוא נסע למרחקים; וכך לדוגמה שלושה מילדיהם של דניאל ב"ח ואשתו מתו ושני בניו של הבנקאי אורח המלון נהרגו במלחמה ושני בניהם של שוסטר ואשתו מתו ושלוש בנותיו של שיצלינג נהרגות ביום אחד. אם כן, לא רק האיברים אלא גם הילדים נכרתים מהוריהם, ואבות נכרתים מבניהם, ונכרתים גם הכבוד והפרנסה והיציבות והקהילה, שלא לדבר על הדת ומסורת הדורות.

שנית, בשבוש של האורח לא רק חריגותה של האכזריות מיטשטשת אלא גם אופיה הדתי. אין מסופר כאן סיפור נורא, אבל מוכר ובעל מובן, על מלחמת הנצרות ביהדות; אין כאן כמרים המענים יהודים כדי שיעזבו את דתם ויתנצרו. האכזריות על רקע דתי-לאומי לא פסה מן העולם, כמובן, ולא פסקו לא פוגרומים של אחרי מלחמה וגם לא סתם אונס ורצח של יהודים בשל היותם יהודים, אבל דומה שהמלחמה משחררת אכזריות סתמית, לא מנומקת, חסרת טעם ומטרה, והחזיון הנפוץ הוא חזיון האכזריות – גם אכזריות מאורגנת, מדינית ולאומית, וגם אכזריות אישית. את ידו של גומובייץ ואת חוטמו של איגנץ לקחה המלחמה, את רגלו של דניאל לקח הסחר בסחרין. האכזריות ניחתת על יהודים ועל לא יהודים כאחד, ולא במקרה החייל כרות הרגליים, משותק הידיים וקרוע הפנים אינו מזוהה זיהוי דתי או לאומי. היהודים הם עדיין קורבנות, אבל האכזריות היא המצב האנושי הנוהג ולא רק אמצעי דיכוי מכוון, שעם כל הפלצות שהוא מעורר אפשר להבין את תכליתו בעיני מפעיליו. בהקשר כזה אין מקום לדבר על נסיון דתי או לאומי שהאלוהים מנסה בו את האדם, נסיון שאפשר לעמוד בו או להיכשל בו. כפי שמטיחים גם אלימלך קיסר וגם דניאל ב"ח במרי רוחם, בשבוש שלאחר המלחמה האל אדיש למאמיניו, ולכן אין מבחנים ואין קידוש השם.

נטישת המופת של קידוש השם מובילה מאליה לנטישת בית המדרש ולנטישת העיר, שהרי אם אין טעם לבחירה בייסורים ובמוות אין טעם להישארות בשבוש. ואכן, כל מתפללי בית המדרש הישן מתכוונים לעזוב את העיר לאחר החג ולחפש את גורלם במקום אחר. נטישה כזו תמיט חורבן על שארית תקוותו של האורח לשמר לפחות זכר כלשהו לעולם שהיה קיים פעם, והוא מבקש מן המתפללים

שלא יניחו את המקום בו דרו והתפללו הם עצמם ובו דרו והתפללו אבותיהם. בקשה זו נתפסת בעיני אלימלך כדרישה מקוממת לקידוש השם והוא אומר לאורח שהאל הוא הנוטש, ולא המתפללים: "מניחים אנו את מקומנו, מפני שהמקום הניחנו ואינו רוצה במנוחתנו" (עמ' 18); וכאשר האורח חוזר ומכהה בו, חוזר ועונה לו אלימלך: "וכי על דעתנו עלתה שדבר קל הוא, אלא אדם רוצה לחיות ואינו רוצה למות" (שם).

דחיית המופת המרטירולוגי על ידי המתפללים מציבה אפוא את המספר בפני אובדנו הגמור של מקום ילדותו וצמיחתו, בפני משבר היעלמו של העולם הלאומי הישן, ובפני התפוררותו של הקיום היהודי המסורתי במזרח אירופה. מעולם זה, ממקום זה, שואב האורח את תחושת זהותו, ולכן, במובן מסוים, אובדנו של המקום הוא בהכרח גם אובדנו־שלו. המספר מגיע לשבוש כאורח נוטה ללון, לאחר שעזב את העיר ואת עולמה והתרחק ממנה; חזרתו אינה חזרה של קבע כי אם ביקור, שהות של ארעי, שבסיומה הוא עתיד לחזור לירושלים ולחפש בה בית. בסופו של דבר, האורח רוצה לחיות במקום אחר, בארץ ישראל הציונית, לא בשבוש המסורתי. אין בכוונתו להמשיך ללמוד תורה בבית המדרש עד אחרון ימיו, והצורך שלו בשיקומו של בית המדרש הוא צורך סמלי. אבל הצורך הזה חיוני לאורח, כפי שמעיר לו שיצלינג: "כל חיבתך לארץ ישראל באה לך משבוש" (עמ' 293). ואמנם, אחר כך, כאשר מפתח בית המדרש אובד והאורח נותר נעול בחוץ, אובדים לו כל המקומות: "מיום שננעל בית המדרש בפני איני מוצא מקום לעצמי. עד שלא אבדתי את המפתח הייתי יוצא לשוק ומדבר עם הבריות או יוצא ליער או מטייל בשדה, משאבד לי המפתח נעשו כל המקומות זרים לי" (עמ' 77). כדי שיוכל להמשיך את חייו בירושלים, עם אשתו וילדיו, האורח זקוק לידיעה שקיומה של שבוש המסורתית לא יימח מן העולם: גם אם הווייתה המסורתית של העיר נעלמה כמעט כליל, לפחות זכרה של אותה הוויה נשמר בפועל; גחלת המסורת עודנה מתקיימת, עוד "יעשן במסתר נרנו הישן". אם הזכר האחרון יאבד, אם לוז קיומה של שבוש לא יישמר, ולו גם בידי מעטים ופחותים, ייווצר חלל עצום של אובדן; ומשאו של חלל זה יוטל על כתפי האורח החי במרחקים ויערער את עצם קיומו שם.

לכן, משנואש מן התקווה להפוך את לבם של מרי הנפש, האורח מפנה את כוחותיו לנסיון לבלום, ולו במעט, וכנגד כל הסיכויים, את מהלך אובדנו של

המקום הישן. לאחר שקיבל למשמרת את מפתח בית המדרש ואיבד אותו, משיג האורח מפתח חדש ומשלם לחנוך שכר חימום ומאור. ואמנם, בני שבוש מתלקטים אל החום והאור: בכל יום הם מתפללים בבית המדרש שלוש תפילות, ובשבת ארבע תפילות. ועוד תיקון גדול עושה המספר:

משבאה המלחמה כבה נר התמיד, עמדתי אני והדלקתי לפני הטבלא שבכותל שחקוקים עליה שמות הקהלות הקדושות שנהרגו בגזירת שנת ת"ח. וכי הרוגי הקודש צריכין לאורה של מטה, והלוא כל צדיק וצדיק שאומות העולם הורגין, נשמתו מאירה לפני כסא הכבוד, ואפילו שרפים אין יכולים להסתכל בהם, אלא כדי שיהא אדם רואה ונזכר עד היכן אהבתם של ישראל לאביהם שבשמים, אפילו נוטלים את נפשם אין נפרדים ממנו (עמ' 129–130).

אם כן, האורח, שכבר בכניסתו הראשונה לבית המדרש ביום הכיפורים ראה עצמו כמי שמוכן למסור את נפשו לאלוהיו (עמ' 16–17), מחיה את בית המדרש גם כמקום לימוד ותפילה וגם כמקדש-מעט למקדשי השם ברבים,¹⁵ ודרך כך הוא מציב מעין מופת חינוכי לאנשי שבוש. ואולם, המופת הזה אינו אלא מעשה יצירה אמנותי, וכפי שכבר ציין ברוך קורצווייל, האורח בודה לו בית מדרש מדומה: "מתוך מילנכוליה אירונית אין האורח רוצה להשלים לרגע קט עם המציאות המרה, ויוצר לו פיקציה אמנותית. כל פעולותיו בשבוש הן נסיון נוגע עד לב ליצור לעצמו בזעיר אנפין ריקונסטרוקציה חיה של שבוש אתמולית".¹⁶

אפשר אפוא לתפוס את החייאת בית המדרש הישן כפנטזיה מלאת תקווה המבקשת – ואולי יכולה – לכונן מציאות, שהרי, כפי שאומר המספר לחנוך, "אלמלא כח הדמיון אין העולם מתקיים" (עמ' 109). אולם האורח יודע בסתר לבו שאין תכלית למעשיו; ההחייאה היא מחווה רומנטית, משום שאין לה תוחלת. במעשיו בבית המדרש דומה האורח לירוחם חפשי, מתקן הדרכים שמבקש גם לתקן דרכי עולם, "ואינו מכיר בין דבר שלא ניתן לתקן לדבר שניתן לתקן" (עמ' 193).¹⁷ ואמנם, השחזור הפיקציונלי של "שבוש האתמולית" אינו מוביל לשינוי של ממש. בני שבוש מתלקטים בבית המדרש בעיקר כדי להחם את גופם, ואם היתה תקווה שמתוך לימוד שלא לשמו יצא לימוד לשמו, הרי שהיא מתבדה

עם תום ימות הקור. לאחר אסרו חג של פסח המתפללים מדירים רגליהם מבית המדרש והמספר משתייר שם יחידי. לא עובר זמן רב ואף הוא נוטש את המקום: "הגשמים פסקו והחמה יוצאה והדרכים מתייבשות והולכות ואני חוזר ומטייל בשדה וביער. פעמים אני נכנס לבית המדרש, ואיני שוהה שם, אלא פותח ונועל, כדי שלא יעלה המפתח חלודה. ושוב אני מהלך לי כדרכי בשדה וביער" (עמ' 334). כשם שבנעוריו לא דבק האורח בכל מאודו בבית המדרש – שכן, לדבריו, "[...] בזמן שהייתי מחובשי בית המדרש ברח בית המדרש ממני, עליתי לארץ ישראל ברחה הארץ ממני" (עמ' 74) – כך עכשיו.

מדוע נכשל נסיון ההחייאה של בית המדרש? ההסבר ההיסטוריוסופי הוא שעבר זמנם של חיי בית המדרש וכבר לא ניתן לשחזרם ולהחיותם, לא עבור אנשי שבוש ולא עבור האורח; סימן לכך הוא אובדנו של המפתח המקורי שניתן לאורח למשמרת.¹⁸ אל ההסבר הזה מצטרף הסבר נוסף, שהקשרו מיסטי ואסתטי כאחד. מי שמספק בפועל אור וחום לבית המדרש הוא חנוך. חנוך זה, ש"שמח בחלקו ומשמח את סוסו", מוחו רופס והוא שפל רוח (עמ' 108, 109, 130), אולם למרות עוניו ועליבותו, ואף על פי שאינו תלמיד חכם, הוא זה שמציב את המופת בפני האורח; וכיוון שהאורח אינו מסוגל להכיר במופת המוצב בפניו, חנוך מת ואורו האמיתי של בית המדרש מסתלק. המופת שחנוך מציב הוא מופת האהבה, גם לסוסו בן דמותו וגם לעמו ולאלוהיו; זהו מופת הענווה הגמורה, ובעיקר – מופת קבלת הדין, כל דין, בהשלמה גמורה וללא כל הרהורים: "שאלתי את חנוך, פרנסה יש? השיב חנוך ואמר, ברוך השם יותר משאנו כדאים לפניו יתברך. אילו היינו כדאים יותר היה נותן יותר" (עמ' 108). האורח, המטיל על חנוך להביא עצים, נפט ונרות לבית המדרש ולטאטא את רצפתו, מבקש שוב ושוב להקל עליו את ייסורי הפרנסה – ושוב ושוב הוא נסוג מהחלטתו. "בראשונה ביקשתי ליתן לו כל הנרתיק, משהוצאתי את נרתיקי חזרתי בי ונתתי לו מטבע קטנה. ביקש הקדוש ברוך הוא ליתן לו לחנוך כל הנרתיק, אלא ששלוחו של מקום עיכב נתינתו בידו" (עמ' 108–109). כך הדבר גם במתן השכר על טרחתו: "וכאן אגלה דבר ולא אחפה עלי. פעמים הייתי מוציא שני זהובים מכיסי, וכשהייתי רואה את שפלות רוחו הייתי מחזיר זהוב לכיסי ונותן לו זהוב אחד בלבד" (עמ' 130). המספר יודע שחנוך מסכן את חייו בנסיעותיו בחורף בדרכים הקפואות, הוא אפילו מנבא את קצו מבלי לדעת מה הוא מנבא (עמ' 112), אבל הוא אינו עושה דבר כדי להגן

עליו: "וכשלבי אני אומר לי, קבע לו שכר ועשה אותו שמש ולא יסכן נפשו בדרכים, הריני דוחה את הלב מהיום למחר וממחר לאחר מחר" (עמ' 130). סופו של דבר שחנוך נעלם עם סוסו ועגלתו, ושוב המספר נוטש אותו לגורלו: "פעם פעמיים אמרתי לעצמי, כדאי וראוי ונכון לחקור, מה זה שאין חנוך בא, אבל בבקשה מכם מי זה יצא ביום צינה לבקש את חנוך" (עמ' 156).

חנוך נלקח מארצות החיים, כחנוך המקראי בזמנו וכרב אמנון ממגנצא בזמנו, והוא נגלה אחר מותו למספר כשם שרב אמנון נגלה לר' קלונימוס בן ר' משולם. המספר פוגש את חנוך וסוסו המתים בלילה, על יד הנהר; והנה, בזמן הגילוי המיסטי הוא אינו עסוק אלא בנסיון לנקות את עצמו מאשמה:

אמרתי לו לחנוך, חנוך מה אתה סבור, אילו הייתי עושה אותך שמש קבוע ונותן לך די שכרך כלום היה אירע מה שאירע. למה אני שואל, מפני שאין מקרה בעולם, ואם קרה לך מה שקרה משמע שצריך היה לקרות כן, ואפילו עשיתי אותך שמש קבוע ונותן לך די שכרך לא היה הדבר משנה כלום. הגביה חנוך ראשו מצוארי הסוס ואמר, הרי יש כח בבחירה. אמרתי לו, מה ענין בחירה לכאן? לחש ואמר, כח ניתן בבחירה. שבכח הבחירה אפשר לשנות טוב למוטב וכן להיפך. רפה לבי כשעוה (עמ' 212).

האורח, ההופך את בית המדרש למקדש-מעט למתים ביד אומות העולם ועל קידוש השם, אינו מונע את מיתתו של חנוך על פת לחם ורוחץ בנקיון כפיו: "סופו הוכיח שאיני חייב במיתתו" (עמ' 214). ואולם, עם הפשרת השלגים, לאחר שמתגלה גופתו הקפואה של חנוך, הולכת כל העיר אחר מיטתו, והמספר מהרהר בקטנותו של חנוך ומכיר במעלתה:

נזכרתי שסיפרתי לו לחנוך על קדושי חוצה לארץ שנכנסים לארץ ישראל מיד ואינם ממתינים עד שיתגלגלו מתי חוצה לארץ לארץ ישראל והיה חנוך שומע ומתקנא בהם. אמרתי לי, חנוך לא זכה למות על קידוש השם, אלא מת על פרוסת לחם, הרי שיצטרך להמתין עם כל מתי חוצה לארץ, אבל קרוב בעיני שהמלאכים הטובים שנבראו מפרנסתו הכשרה יקלו לו את גלגוליו בזה ובבא. ולכשיבא משיח צדקנו במהרה בימינו ויצאו כל ישראל לקראתו הרי

יפנו מקום לגדולים תחילה, כדי שיקבלו את מלך המשיח תהילה, יאמר להם מלך המשיח בואו ונלך אצל אחינו שמחמת דחקם לא השגיח בהם אדם. וכיוון שמלך המשיח רואה את חנוך ואת חבריו אומר להם, אתם הצטרכתם לי ביותר, לפיכך אני בא אצלכם בראשונה (עמ' 242).¹⁹

אנשים כאלימלך קיסר ודניאל ב"ח נטשו את בית המדרש לא משום שהם עצמם לא עמדו במבחן כי אם משום שחשו שהאל שנתנו בו את אמונם, האל שצריך היה להשגיח עליהם מפני סבל ומוות, הוא שלא עמד במבחן. האורח, המחיה את בית המדרש כרקונסטרוקציה של העבר, חוזר כביכול – שלא בכוונה ושלא במודע – על מעשי האל. גם הוא מכזיב את חנוך, התמים והמאמין שביהודים, אותו חנוך שהיה נאמן לו וראה בו "ידען נביא" (עמ' 111), ונוטש אותו לגורלו הנורא. גורלו של הנסיון להחיות את בית המדרש נחרץ מראש משום שאין לו למבדה המשחזר אלא להיות נאמן לאמת הפנימית של אותה מציאות שהוא משחזר. המעשה הרומנטי וחסר התקווה של החייאת בית המדרש הוא מעשה של אמנות-אמת; וכיוון שכך, נגזר על חנוך להינטש על ידי המספר, כשם שנאמניו הוותיקים של בית המדרש ננטשו על ידי אלוהיהם, ועל בית המדרש עצמו נגזר לשוב ולהינטש ולהתרוקן ממתפללים. יוצא אפוא שהכרזותיו של האורח, המצדיק את הדין הקשה שנגזר על אנשי עירו, ויוצא כנגד המטיחים דברים כלפי מעלה, עומדות בניגוד לאמת הנחשפת במעשה היצירה שלו-עצמו.

כאמור, החייאת בית המדרש הישן היא אחת משתי הדרכים שבהן מנסה האורח להתמודד עם הקטסטרופה ההיסטורית הניצבת מול עיניו בבואו לשבוש. הדרך השנייה, שאף היא אינה עולה יפה, גם היא מעשה יצירה וגם היא קשורה בכינונו של מבדה: חיבורו של מיתוס המספר על גלגול הנשמה הלאומית מן העולם הישן להתיישבות הציונית בארץ ישראל. לדברי שמעון הלקין, "בספר זה עושה המספר את חשבון הנפש הגלוי ביותר ביצירתו, האישי-האינטימי ביותר, והוא-הוא אותו חשבון גדול ונורא של דורות האומה האחרונים";²⁰ גרשון שקד עומד על כך ש"העולם המתפורר איננו עומד בפני עצמו אלא כאתגר לדמותו של 'המספר-הגיבור' הנתבע להגיב, כאמן המופיע בעירו, כ'אורח נטה ללון', על תביעותיה של המציאות המתפוררת".²¹ ואכן, הרומן פורש בפני הקורא את מפת המשבר ההיסטורי על כל חלקיה וגוניה: השבר הכלכלי והתרבותי של

היהדות המסורתית במזרח אירופה, ההגירה ונסיונות העלייה של הציונים, דמויות של חסידים ומתנגדים, שלומי אמוני ישראל ומתפקדים להכעיס, משכילים ואנשי אגודת ישראל, ציונים חילונים אנשי גורדוניה, צעירי ההכשרה אנשי המזרחי ורוויזיוניסטים, סוציאליסטים ואנרכיסטים. הרומן כולו גרוש מחשבות, התלבטויות, התחבטויות וויכוחים בענייני הלאום והדת: גם הטחות כלפי מעלה וגם קבלת הדין באמונה; גם גנאי חלוצי הארץ החילונים בפי האורתודוקסים וגם שבחם בפי המספר; גם הטלת ספק בציונות וגם האפותאווה של החלוצים יראי השמים בהכשרה; גם הערצת המופת של קידוש השם, גם דחייתו בשם משאלה לכוח לאומי וגם הרתיעה ממשאלה זו; גם ראיית הציונות כגלגול של הקיום המסורתי ההולך ומתכלה בגולה וגם תחושת האימה של השבר הלאומי שאינו בר תיקון או המשך, של אובדן הזהות הלאומית הישנה ללא השב.

המערבולת ההיסטורית הזאת, העומדת במרכזו של הרומן, כרוכה ללא הפרד בהתחבטויותיו האמנותיות של המספר. התמות המטא-פואטיות נבנות ברומן בדרכים רבות ומורכבות, שעל שתיים מהן עמד שקד בהרחבה. ראשית, הטקסט יוצר אשליה של זהות בין המספר לבין הסופר, ש"י עגנון, באמצעות פרטים ביוגרפיים רבים – העלייה הראשונה ארצה, המגורים ביפו, הירידה לגרמניה, אשתו וילדיו, הרס הבית בהומבורג בשריפה, העלייה השנייה ארצה, המגורים בתלפיות והרס הבית בפרעות, הנסיעה לביקור בבוטשאטש. הזיהוי המדומה מציג את המספר כסופר, ובכלל הקישורים הביוגרפיים מובלטים פרטים הקשורים ליצירה, למשל פרסום שיר הנעורים "אהבה נאמנה עד שאולה", שלא זו בלבד שהוא נזכר ברומן שלוש פעמים אלא הוא אף מצוטט במלואו. יתרה מזאת, המספר מייחס לעצמו את יצירות עגנון. שקד מציין שהאורח מספר לירוחם את המעשה המסופר בסיפור "בלבב ימים" (עמ' 209), ולכך ניתן להוסיף שהאורח גם מספר לרפאל התינוק את המעשה המופיע בסיפור "תחת העץ" (עמ' 323). שנית, עגנון מכונן באורח נטה ללון – יותר מאשר ביצירותיו הקודמות – את המרחב הבדוי של כלל היצירות. גיבורי יצירות קודמות מוזכרים כדמויות ממשיות, ולא כגיבורים ספרותיים בדויים – לדוגמה יעל חיות מ"גבעת החול", רוחמה מ"לילות", תרצה מזל מ"ברמי ימיה" (עמ' 74, 75, 91) ומיכאל וטוני הרטמן מ"פנים אחרות" (עמ' 392); עליהם ניתן להוסיף את רבי אביגדור ורבי אוריאל מ"הנרח" (עמ' 190) ואת בלומה נאכט מ"סיפור פשוט" (עמ' 306). כך

הדבר גם באשר לדמותו של ד"ר קובה מילך, המופיעה ברומן ועתידה להתגלגל לסיפור "הרופא וגרושתו" (שהיה במקורו פרק בתוך אורח נטה ללון).²² שקד מראה שגם הזיהויים הפסידו-אוטוביוגרפיים וגם כינון המרחב הבדוי של כלל היצירות מטשטשים במכוון את הגבול שבין בדיון למציאות.

נראה לי שחשוב לעמוד על כך שהצגה זו של המבדה כאוטוביוגרפי וכדוקומנטרי אינה מנסה לייצר אשליה חזקה של מציאות. הפסידו-אוטוביוגרפיות והפסידו-דוקומנטציה שברומן אינן יוצרות תחושה איתנה במיוחד של דומות למציאות משום שהן נטועות בתוך מערך של שבירת הריאליזם. כך, למשל, המספר מטשטש בכוונה תחילה את המעבר מהזיה וחלום למציאות: קשה להבחין מתי מסתיים החלום על המסגר הגבוה והזקוף ומתחיל המפגש המציאותי עם המסגר הנמוך והכפוף (עמ' 94–95).²³ קריאה תמימה, הרואה את המספר כסופר, מייצגו של ש"י עגנון, צריכה להתמודד עם כך שאותו מספר נפגש, בפועל ממש, עם חנוך המת על יד הנהר, ועם כך שבן שיחו של המספר, רפאל התינוק, אינו אלא גלגולו של רב אמנון ממגנצא, והוא יכול להשקיף בעיניו העצומות על העבר הרחוק ועל המתים. התערובת של ריאליזם ואירועים מיסטיים אינה מנומקת בהקשרים פסיכולוגיים, שהרי המספר ורפאל אינם הוזים. ההקשר המנמק היחיד לשבירות התכופות של הריאליזם, ולשילובן בפסידו-אוטוביוגרפיות ובפסידו-דוקומנטריות, הוא ההקשר האסתטי. השבירה הכפולה, גם של הריאליזם וגם של ההבחנה בין מבדה למציאות, מפנה מצד אחד את תשומת הלב לאשליה, לבדיוניותו של הרומן עצמו, ומצד אחר היא חוזרת ורומזת למידה שבה פרשנות המציאות – ואפילו המציאות עצמה – מתכוננות באמצעות מבדים.

דרך נוספת שבאמצעותה המספר מטשטש את הגבול בין ריאליזם למיסטיקה, בין מציאות למבדה, היא הזרימה הלא פוסקת של מדרשים ואגדות אל תוך הטקסט: המספר מצטט מתוך אגדות, מרמז לאגדות, חולם חלומות דמויי אגדה וממציא אגדות משל עצמו.²⁴ האגדות, שיש בהן יסוד עמוק של נחמה וגאולה, עומדות בסתירה גמורה למציאות הקשה והנואשת בשבוש, אך בתודעת האורח, כמו גם בתודעת רפאל התינוק בן שיחו, הן מחוברות חיבור הדוק וחזק למציאות: לא זו בלבד שהן מפרשות אותה ומייצגות את משאלות הלב באשר לה, אלא שהן אף תקפות יותר ממנה ולכן הן יכולות לקבוע ולכונן אותה. השאלה בנוגע לכוחם המכונן של מבדים חוזרת ועולה בהתחבטויותיו ובשיחותיו של האורח בענייני

יצירה. התלבטויות אלו מרכזיות ברומן, כמו ההתלבטויות בסוגיות הלאום, ונראה שהן קשורות זו בזו. ומי ששותף למספר במחשבה הכפולה הזו, על סוגיות היסטוריות וענייני יצירה, הוא התינוק רפאל. ביחד הם מנסים לחבר אגדת נחמה הרואה מבעד לשבר הלאומי את ההמשכיות, ליצור מיתוס קובע תודעה ומכונן מציאות הממיר את חוויית האובדן באמונה ברציפות רוחנית.

רפאל, בנו של דניאל ב"ח, אינו תינוק כי אם נער בר מצווה. המספר מעיד ש"בהשקפה ראשונה נראה לי כתינוק ובהשקפה שנייה כבחור, ובהשקפה שלישית לא כתינוק ולא כבחור, אלא כקופה של עור ובשר שקבע בהם היוצר שתי עינים קשירות" (עמ' 131). טשטוש הגיל אינו מקרי, כיוון שרפאל, שכבלי המציאות אינם חלים עליו, מבטל את חד כיווניותו של הזמן: הוא גם ילד וגם גלגולו של רב אמנון; בערב ראש השנה הוא מצוי בבת אחת גם בבית הכנסת שבמגנצא במאה האחת עשרה וגם, בעודו בבטן אמו, בבית הכנסת שבשבוש במאה העשרים. רפאל רואה בעיני הרוח, לא בעיני הבשר; הוא רואה גם את מה שקרה לפני שנולד וגם את דודו הרצוח ירוחם, שעלה ארצה לקיבוץ רמת רחל ונהרג בידי ערבי. רפאל מנותק מן המציאות גם במובן זה שהוא מנותק מן הסביבה: בדומה ליעקב בסיפור "יתום ואלמנה", גם הוא אינו יורד ממיטתו משום ש"עדיין לא נמתחו אבריו ועצמותיו רפויים", אולם בשונה מיעקב, הוא מוקף משפחה מעריצה "והכל מטפלים בו והוא חביב על הכל" (שם). המספר שותף להערצה זו; מכל מי שהאורח פוגש בשבוש, התינוק רפאל הוא השותף האמיתי לשיחתו הפנימית. רפאל הוא ילד "חזוני" בשני מובנים הקשורים זה בזה – גם משום שהוא חוזה דברים בעיני רוחו וגם משום שיש לו חזון ברור, הן של מעשה היצירה והן חזון לאומי.

בפעם הראשונה שהאורח פוגש ברפאל שוכב הלה במיטתו, מתבונן בספר של ציורים שהביאה לו אחותו ומראה "בידו אחת על תמונת פרש אחד שבספר ובידו אחת על לבו" וקורא "אני יעקב ואתה עשו" (שם). הכרזת פתיחה זו מציגה את עיקר תפיסתו הלאומית של התינוק: ראשית זהותו של כל יהודי היא ביהדותו ("אני יעקב"), ויהדות זו אינה מוגדרת על ידי פלגיה ואמונותיה אלא על פי הניגוד בינה לבין כל מה שחיצוני לה, דהיינו העולם הלא יהודי, העוין אותה תמיד ("ואתה עשו"). גם הזהות וגם העוינות תמיד היו ותמיד יהיו, והן נלמדות מהתורה. רפאל אינו צריך להתבונן במציאות כדי לדעת זאת – זו

התמונה המצטיירת בספר, וכך הוא מפרש אותה. הניגוד ברור. הוא עצמו נמנע מלפגוע אפילו בפרש הסוכר (דימויו של עשו), ואילו את דודו ירוחם רצח ערבי ברמת רחל. באותה פגישה ראשונה רפאל מדבר על שני דברים: גם על אכזריותם של הגויים, הרוצחים את ישראל, וגם על יכולתו־שלו, הילד הנכה המנותק מן המציאות, לדעת את האכזריות ואת הרצחנות. הוא רואה את דודו הרצוח מצחצח את מנעליו במשחה חומה "כדי שלא יראו עליהן את הדם שמטפטף מלבו" (עמ' 146), ולא רק את הדוד המת הוא רואה; כפי שהוא מסביר לאמו, כיוון שאינו יכול ללכת, כל המקומות מתנרנדים ובאים אצלו: "ואף אני הולך אצלם [...] בא אני אצלם בגופי" (עמ' 147).

גם השיחה השנייה בין המספר לרפאל קושרת בין סוגיות יצירה לסוגיות לאומיות. השיחה נפתחת בוויכוח על טיבו של סיפור. רפאל מבקש מהמספר שיספר לו "מה עושה סבא בשעה זו" (עמ' 230), והסב הוא רבי שלמה ב"ח שעלה לארץ. לדעת אראלה, סיפור כזה איננו סיפור; לשיטתה, תורת הספרות מלמדת אותנו מהו סיפור ומה אינו סיפור. האורח מתעלם מאראלה ונענה לבקשת רפאל, והוא ממציא תיאור סביר ולא מעניין במיוחד של מעשי הסב והנכד בקיבוץ רמת רחל. רפאל פוסל את מעשה הסיפור הזה. הוא מלמד את המספר שלספר סיפור פירושו לחזות באנשים ובדברים שכה קרובים ללבנו, עד שאנו רואים אותם בעיני רוחנו; אין צורך לחשוב על האנשים הללו אלא רק לראותם: "אני איני חושב. – אלא מה אתה עושה? אמר התינוק, פוקח אני עיני ורואה. ופעמים אני עוצם עיני כך ורואה יותר. עצם עיניו וחייו" (עמ' 231). המספר לומד אף הוא לעשות כן – "עצמתי עיני וחייכתי כשם שחיך רפאל" (שם) – ואז הוא יכול לראות עבור רפאל גם את החיים, את בן דודו התינוק אמנון, יתומו של ירוחם, משתעשע בחיקו של הסב ברמת רחל, וגם את המתים, את הדוד הרצוח ירוחם היושב על כף ימינו של הקדוש ברוך הוא עם שאר הרוגי מלכות.

אם כן, רפאל הוא זה שמורה למספר כיצד לספר סיפור; רפאל הוא קול פנימי של המספר, והוא מייצג מהלך בהתגבשות המחשבה הפואטית שלו.²⁵ עבור רפאל, הסיפור הוא דרך לחזות במה שחסר ואיננו; וסיפור כזה יכול להיות מסופר רק בשל – ודרך – הקרבה האינטימית למה שאבד. גם אראלה וגם המספר טועים באשר למהותם של מבדים. מבדים ספרותיים אינם, כפי ששוגה אראלה לחשוב, קונסטרוקט אסתטי המוגדר כִּמָּה שאיננו מציאות; ובשונה ממה שהמספר מנסה

לעשות בספרו את סיפורו הראשון לרפאל, מברדים ספרותיים אינם יכולים להתכונן על פי השערות סבירות. היצירה הספרותית היא חזון, הנחזה מתוך קרבת נפש, של מה שאבד ליוצר. כפי שראינו בפרק הקודם, תפיסות מעין אלו חוזרות ומופיעות בסיפורי עגנון שעניינם מעשה היצירה.

ברומן אורח נטה ללון – כמו ברוב הסיפורים הארס-פואטיים של עגנון שפורסמו אחר כך – החלל והחסר ממוקמים בהקשר היסטורי, בזיקה לקטסטרופה הלאומית של אובדן העיר-האם, לאובדנו של עולם המסורת במזרח אירופה. כזכור, מעשה היצירה הראשון של האורח בבואו לשבוש היה הנסיון לשחזר את עולם המסורת דרך החייאת בית המדרש הישן. רפאל, בשונה מן האורח, אינו מנסה לבלום את האובדן או לשחזר את מה שאבד; הוא אינו פונה לעבר כי אם לעתיד. החזון של רפאל הוא נבואת נחמה הרואה בעולם הלאומי החדש, ההולך ומתכונן בארץ ישראל, את המשכו הגאולתי של עולם המסורת שדינו נחרץ. ההמשכיות הגאולתית – כמו תפיסת הזהות הלאומית בכלל אצל רפאל – נשענת על המשכיותו של מופת קידוש השם. כאשר רפאל והמספר חוזים בעתיד הצומח על ברכי העבר – בתינוק אמנון המשתעשע בחיק סבו ברמת רחל – הם חוזים כאמור גם באב הרצוח ירוחם, היושב לימין הקדוש ברוך הוא יחד עם שאר הרוגי מלכות. המספר מבין שההרוגים קוראים בפרשת העקדה, כי הניגון הוא כניגון קריאת התורה בראש השנה; ורפאל מסכים שאכן זה הוא הניגון. אראלה תמהה עליו, שהרי מיום שנולד לא זו ממיטתו ולא היה בבית הכנסת בקריאת התורה, ורפאל עונה תשובה מופלאה:

אמר התינוק לאמו, למה אין את אומרת לה לאראלה שאני הייתי עמך בבית הכנסת, אז בראש השנה כשהביאו את ראשו של רב אמנון והעמידוהו על התיבה ואמר ונתנה תוקף. שאלה אותו אמו, דבר זה אימתי היה?
אמר התינוק, בואי אמא ואלחש לך. קראה אמו של התינוק בתמיהה, מה אתה אומר בני והרי אותה שנה עדיין לא נולדת. אמר התינוק, אבל אני כבר הייתי בעולם – כיצד בני כיצד?

חייך התינוק ואמר, אז באותה שנה שנתעלפת בבית הכנסת וכל הנשים נבהלו והביאו לך טיפין של חלשות. אמרה שרה פריל, דבר זה היה בשנה שהייתי מעוברת עמו (עמ' 232).

בחזונו, רפאל מאחד את המופת הציוני של ירוחם, החלוץ שמסר את נפשו לא על קידוש השם כי אם על הגנת הארץ, עם המופת עתיק הימים של רב אמנון ממגנצא; ואת עצמו הוא מזהה כגלגולו של רב אמנון. הבינה היתרה וידיעת הצפונות מכאן, והדבקות בסיפורים על קידוש השם מכאן, קושרות את דמותו של רפאל התינוק לדמות אגרית נוספת שמתה על קידוש השם: דמותו של רבי גדיאל נער. האגדה מספרת שרבי גדיאל, שבזמן גזירות השמד היה יתום בן שבע, ברח למערה ולמד תורה עד שהגויים תפסוהו וביתרו את גופו. רבי גדיאל נלקח לגן עדן, שם מסר לו הקדוש ברוך הוא סתרי תורה שלא נגלו לאיש, ומאז הוא משמש כראש ישיבה בהיכל קן ציפור, ומלמד תורה לחכמים.²⁶ דמותו של רפאל נקשרת גם לדמותו של נחמן מן האגדה על נבואת הילד, אותה אגדה המופיעה סמוך לאגדת רבי גדיאל נער בסוף ספר נגיד ומצוה.²⁷ אביו של נחמן אינו מתיר לו לדבר, משום ש"אוי לו לנער כמה הוא חכם וכמה הוא משכיל ואין לו אריכות ימים", ואם יתיר לו לדבר הוא עלול לומר "דברים שמזעזעין את הבריות".²⁸ ואולם, סמוך להיותו של נחמן בר מצווה נענה האב לתחנוני האם ומסיר את איסורו; הילד מתנבא "נבואות על סדר אלפא ביתא" ונפטר לעולמו. נראה הדבר שגם רפאל התינוק, כמו רבי גדיאל התינוק וכמו הילד נחמן מן האגדות, פרוש מחיי העולם הזה ומחובר לעולמות עליונים, וכמו שניהם גם הוא ניחן בידיעות ורואה חזונות שלמעלה מהשגתו של בן תמותה. דבריו של רפאל אינם נתפסים רק כהזיות של ילד יוצא דופן; לחזונותיו מוענק תוקף של נבואות נחמה. רפאל התינוק מציע פתרון גאולתי לשבר הלאומי, שבר שמוראותיו נפרשים לפני האורח המבקר בשבוש.

על פי רפאל, הקיום היהודי המסורתי אינו הולך ונעלם כי אם הולך ומתגלגל בצורה חדשה – ביישוב הציוני המתכונן בארץ ישראל. כשם שרב אמנון, שכולו ראש ללא גוף, נלקח כדי לחזור ולהופיע בדמותו של רפאל עצמו, שאף הוא נטול רגליים, ובעצם הוא מעין ראש ללא גוף, כך גם היהדות המסורתית אינה נעלמת, אף על פי שאיבריה נקצצים וגופה נשמד, כי אם משנה צורה. ייתכן שתפיסה זו נשענת על המחשבה ההיסטוריוסופית של רבי נחמן קרוכמל, שעל פי תורתו, ההיסטוריה של כל העמים משרטטת מהלך של צמיחה, עוז וכליון, ואילו ייחודו של עם ישראל הוא בכך שהוא נתון בתנועה נצחית של עידנים היסטוריים, שכל אחד ואחד מהם מורכב ממהלכים של צמיחה, עוז וכליון; כליונה של צורת קיום

לאומית אחת איננו אלא שלב המוביל לקראת צורת הקיום הבאה. ייתכן גם שהחזון המנחם שרפאל מציע קרוב לתפיסותיו הגאולתיות של הרב קוק: הציונות נתפסת כמהלך גאולתי שאמנם הוא "גוף" בלבד, בשל חילוניותו, אך ודאי שבסופו של דבר תיזרק בו גם ה"נשמה".²⁹

בתפיסות ההמשכיות והגאולה הללו מבקש האורח לאחוז בכל כוחו. מצד אחד, הוא מרגיש שכוח החיים הלאומי מתקיים בארץ ישראל, ולכן רק הוא יכול להחיות את בית המדרש הישן: "ואמרתי דברים שבסמל יש כאן, שאדם מארץ ישראל ירד לחמם להם לבני הגולה" (עמ' 117). מצד אחר, בית המדרש המחודש מתקיים מתוך זיקה לחזון ההתחדשות: כאשר האורח מונה את התפילות הנאמרות בו, כל התפילות הנזכרות הן תפילות גאולה (עמ' 120). בשיחה עם רב העיר, הפוסל את מעשי החלוצים החילונים, מציג האורח את עמדותיו בבירור. הוא משבח בפניו הן את אנשי היישוב הישן, שרובם אנשי שלום, "שמוותרים על עצמם ומוחלים על כבודם ולומדים תורה מתוך הדחק ושמחים ביסורים ואין מרגישים בכל הצרות הבאות עליהם מפני חיבת התורה", והן את הציונים: "בחורי ישראל אני כפרתם, לא לומדים כתלמידי חכמים ולא מתפללים כחסידים, אלא חורשים וזורעים ונוטעים ומוסרים נפשם על האדמה הזאת אשר נשבע ה' לאבותינו. לפיכך זכו שהפקיד אותם הקדוש ברוך הוא שומרים על ארצו. בשביל שמוסרים נפשם על הארץ מסר את הארץ בידיהם" (עמ' 170).

אין ספק שהאורח מבקש לדבוק בחזון המיסטי המאחד, בתפיסת הגאולה המזהה את הציונות עם גלגולו של הקיום הלאומי המסורתי. ואולם, השאלה הנשאלת היא אם אמנם הוא מצליח בכך. דן לאור, העומד על משבר הזהות המיוצג ברומן, מרגיש את הפתרון הציוני-גאולתי המוצע לו. לאור עומד על הצהרות האמונים של האורח בוויכוח עם רב העיר ועל הילת הקודש האופפת את תיאורי החלוצים הדתיים בהכשרת המזרחי: "השילוב המוצג כאן בין פרישות חברתית, סגפנות, התמכרות לעבודת אדמה ושמירה קפדנית של תורה ומצוות מקנה לחבר החלוצים דימוי של עדת קודש, ובתור שכזאת היא מהווה אמת-מידה לשיפוטה של המציאות החברתית (הלא-ציונית) כפי שהיא מיוצגת בחלקים אחרים של הרומאן".³⁰ לעמדתו, סופו של הרומן מראה, שלדידו של עגנון "תהליך ההגשמה הציונית הוא מאורע בעל תוכן דתי, ולכן העלייה לארץ לא רק שאינה מזוהה בעיניו עם נטישת ערכי הדת והמסורת, אלא היא אף נועדה לשמש ערובה להמשך

קיומם".³¹ אולם ביקורת עגנון הציעה גם קריאות פחות הרמוניסטיות ופחות אופטימיות לתפיסה הלאומית המיוצגת ברומן. לדעת הלקין, אורח נטה ללון הוא אמנם חשבונם של העבר, ההווה והעתיד כאחד, אולם אותו עתיד, "היה עגנון נראה כמסיח דעתו ממנו"; ברור שהבית בשבוש חרב, אבל לא זו בלבד שלא ברור אם הבית בירושלים עשוי להחליף אותו, אלא שעצם קיומו של אותו בית מוטל בספק: "ארץ ישראל אינה בעיני המספר אלא מין נטיעה צעירה, שכדאי להתפלל עליה, שתעלה יפה".³² שקד שואל – ועונה – באשר ליצירת עגנון בכללותה: "האם אפשר לבנות קיום יהודי חיובי (גאולה שבנפש ולא רק גאולה שבחומר) בארץ-ישראל? התשובה נשאת פתוחה ובסיפורים שונים היא עשויה להתפרש בצורות שונות. מכל-מקום, זו שאלה שהטרידה את היוצר, לא נתנה לו מנוח כל ימיו, וגם בענין זה לא קיבל את הנורמה הציונית כפשוטה".³³

ואמנם, נראה הדבר שלמרות משאלתו של האורח לראות את הציונות כגלגולו של עולם המסורת, ולמרות דבקותו בחזונות רפאל, קיים פער מתמיד בין המשאלה להמשכיות לבין ודאות האובדן. עולמה של שבוש הולך ונעלם, ולאובדנו אין תמורה. אמנם היישוב החדש, ההולך ונבנה בארץ ישראל, צומח מתוך חורבותיו של העולם היהודי הישן, אבל הוא איננו המשך לו. גם דבקותו של האורח באידיאולוגיה הציונית ברוח תורת הרב קוק וגם חזונות רפאל אינם יכולים למציאות – לא למציאות החיצונית הקשה, שבה העולם הישן והאהוב נעלם לבלי שוב, ולא למציאות הפנימית הקשה, החווה משבר עמוק של אובדן הזהות הלאומית.

הניגוד המתמיד בין משאלות הלב להמשכיות ולגאולה לבין חוויית אובדנו של עולם המסורת מתכונן ברומן דרך הפער בין הצהרות המספר לבין ההתרחשויות בעולם הברוי; המציאות, כביכול, מכחישה את הדיבורים. כחלק מאותו ניגוד, עצם דמותו של רפאל התינוק מערערת את האפשרות להאמין בתוקפם של חזונותיו. כל אותן תכונות מופלאות המטעינות את דמותו של רפאל בעוצמה רוחנית, המעניקות לו כוחות של יוצר החוזה חזון נחמה לאומית, מעידות – בעת ובעונה אחת – גם על ניתוקו מן המציאות ההיסטורית. דמותו של התינוק החולה, בעל החזונות, עומדת בניגוד גמור לערכיו של האתוס הציוני ההולך ומתכונן. רפאל הוא ההפך המוחלט מכל מה שביקשה הציונות להשיג במעבר מן היהודי הישן לעברי החדש; הוא רחוק כרחוק מזרח ממערב מדימוי

הנער החלוץ והלוחם, איש המעשים חסון הגוף ועז הנפש,³⁴ והמרחק הגדול הזה מסמן לא רק את זרותו־שלו כי אם גם את זרות חזונו.

במובנים אלו דומה רפאל ליעקב ב"יתום ואלמנה". רפאל בר המצווה איננו נער העומד על סף גבריות רבת עוצמה כי אם תינוק חסר אונים וישיש חלוש בעת ובעונה אחת.³⁵ כמו יעקב היתום, גם רפאל הוא חסר גוף, גם הוא חולה ונכה רגליים וגם הוא אינו מסוגל לעמוד על הקרקע, ודאי שלא לנוע עליה את תנועתו המהירה ורבת העוצמה של הנער העברי החדש. היעדר הגוף והיעדר הכוח אינם עובדה חיצונית ומקרית. רפאל, כמו יעקב, מממש את המודל המצטייר מאגדת רב אמנון: גם הוא רק ראש, כולו רוח, וקיומו נטוע לא במציאות כי אם בעולם טקסטואלי של אגדות וחזיונות. היעדר הגוף וחוסר האונים, הרוחניות היתרה ודחיית המציאות החומרית לטובת חזונות מיסטיים – כל אלה מציבים את רפאל כהיפוכו הגמור של דימוי היהודי החדש, והדומות בינו לבין רב אמנון יוצרת מובנים נוספים של היפוך. ראשית, למרות חזון הגאולה הפונה אל העתיד, רפאל מתקיים בעבר, ולא בהווה, והוא מצוי בין המתים יותר מאשר בין החיים. החיבור העמוק של רפאל אל העבר ואל המתים הוא המאפשר לו לייצג את היוצר, שהרי, בסיפורי עגנון, אמן יוצר צריך שיוכל לגעת בעבר, לראות את המתים ולספר את סיפורם; אולם ההזדהות עם המתים, ההשתקעות בעבר והדבקות במסורותיו ובאמונותיו מנוגדות למהפכנותה ולחילוניותה של התנועה הלאומית החדשה, הפונה אל החיים ואל העתיד. שנית, כגלגולו של רב אמנון, רפאל מתקיים בתוך זמן מעגלי מיסטי; הוויית זמן כזו סותרת תפיסות ליניאריות של ההיסטוריה. ושלישית, הדבקות באגדות גאולה עומדת בניגוד לאידיאולוגיה הציונית האקטיביסטית, המתנגדת מעיקרה לפסיביות שבהמתנה לבואו של משיח ולדמיונות בטלים על עשרת השבטים האבודים.

ואולם, יותר מכל דבר אחר, המופת של רב אמנון מעלה בחדות רבה את סוגיית החולשה והכוח. גבורת מקדשי השם היא גבורת הקורבן שאינו יכול להגן על עצמו מפני מעניו; גבורה כזו אינה עולה בקנה אחד עם הרצון להיות עם ככל העמים, עם המסוגל להגן על עצמו. אבידב ליפסקר מראה ש"קידוש השם", שהיה ערך מכוון מאז גזירות השמד בימי החשמונאים, הוצג בספרות העברית החדשה כביטוי של ירידה וקלון. המקדש את השם תואר כמי שנדחק, שלא בטובתו, אל הדרגה הנמוכה ביותר של התבטלות בפני כוח זר, כמי שאינו מוכן

ליטול חלק פעיל בהיסטוריה, וכמוותר על מעמדו כבן חורין, הזכאי להלחם על אמונתו ודעותיו בלי לשלם בכך בקיומו הנורמלי בין עמי העולם"; בדבריו על הסיפור "האיש לבוש הבדים", שנדפס בתוך עיר ומלואה, מציין ליפסקר שעגנון הוא "המספר היחיד בן דורנו שנטל מן המסורת העתיקה של סיפורי קידוש השם וכוונן עליה סיפור משלו".³⁶

ואמנם, רפאל – והמספר עמו – מוטרדים מסוגיית הכוח. בחזון ירוחם המת היושב על כף ימינו של הקדוש ברוך הוא הם מזהים את הגנת הארץ עם קידוש השם, וגם הוריו של רפאל ואחותו מתייחסים בעקיפין לזיהוי הזה. עבור ההורים, שאינם ציונים, הזיהוי מובן מאליו: הם רואים במופתי ובאנשיו פורעים, ובאנשי היישוב הם רואים את קורבנותיהם. בעיניהם אין הבדל בין הגולה ובין ארץ ישראל – גם כאן וגם שם רוצחים יהודים חסרי מגן בשל יהדותם. בתם אראלה, שהיא ציונית, מתקוממת כנגד הזיהוי. עבורה, ההבדל בין מות יהודי הגולה בפרעות לבין נפילה על הגנת הארץ הוא הבדל מכריע: בגולה "פושטים צואר לשחיטה" בעוד שם, בארץ, נלחמים בגבורה (עמ' 234). המספר מנענע לה בראשו אבל נראה שאינו יכול לקבל את דבריה כפשוטם. מגיני הארץ הם אכן גיבורים, אבל בהוקעת הגבורה שבקידוש השם ובראייתה כחולשה יש כדי למוטט את גשר ההמשכיות שהוא מנסה לכוון. הצורך לזהות זיהוי בלתי אפשרי בין הקורבן היהודי ללוחם הציוני מביא את המספר לעמדה אמביוולנטית בשאלת הכוח. ואמנם, תורת שלוש התקופות שהוא מעלה גם מצביעה על חיוניותו של הכוח הצבאי, כפי שטען רב סדן,³⁷ אך גם מנסה להגביל את נוכחותו. על פי תפיסתו של האורח, הכוח נועד רק להרתעה ולכן השימוש בו הוא זמני: ברגע שהסביבה תכיר בעוצמתו של הלאום היהודי בארץ ישראל לא יהיה יותר צורך בהפעלת אותה עוצמה.

בפגישה השלישית והאחרונה בין האורח לרפאל מנסים שניהם, באמצעות סיפור עשרת השבטים האבודים, לרבע את המעגל ולפתור את השאלה, כיצד יהפכו כעת היהודים בארץ ישראל לבעלי כוח צבאי – בלי שום שפיכות דמים, בלי להיות כגויים הרצחניים השוחטים זה את זה במלחמות נוראות. רפאל שואל על אגדות בני משה אך קושיותיו מכוונות לא לאגדות העתיקות כי אם ליישוב הציוני הנאבק על קיומו. התינוק החולה, שאינו יכול לקום ממצע הקש שעליו הונח כדי להתחמם בחמה, שואל אם התגוננות אקטיבית, השבת מלחמה,

תעשה את היהודים דומים לגויים, אם מה שקורה "שם" הוא "כמות שאירע כאן בעירנו, שבאו גויים ונלחמו אלו באלו והרגו אלו את אלו". המספר עונה לו: "היאך אתה מדמה בניו של משה רבינו לגויי הארצות, והרי הם קדושים וטהורים, וחס להם שישפכו דם ויטמאו את נפשם" (עמ' 322). רפאל מקשה ושואל כיצד אפוא הם יכולים להגן על עצמם, והמספר מספק פתרון: "אמרתי לו, מקלות תיקנו להם מאבן שואבת, וכשבא עליהם אויב יוצאים כנגדו במקלותיהם, והם שואבים את כלי הזיין מידיו של אויב" (עמ' 322–323). הפתרון הילדותי מעיד, יותר מכל דבר אחר, על היעדרו של פתרון. רפאל הוא בן הגולה בכל רמ"ח איבריו הרופפים; הוא זר גמור למעשה התחייה הלאומית החילונית, הגשמית, הבונה את כוחה בארץ ישראל, ובשל זרותו הוא אינו יכול לזהות את עולמה עם עולמו. המספר מזדהה בכל לבו עם חזון רפאל, המאחד את ירוחם, הדוד החלוץ שנרצח, עם רב אמנון ממגנצא, האב הקדמוני, אבל משאלת הלב אין די בה כדי להפוך את מיתוס ההמשכיות והגלגול למיתוס מכונן המעצב את המציאות בדמותו.

האורח, המבקש להציל במעשי היצירה שלו את עולמה ההולך ואובד של שבוש ואת זהותו הלאומית שלו-עצמו, נכשל אפוא פעמיים. הוא נכשל במעשה היצירה הראשון שלו, בנסיון לשחזר את העולם הישן באמצעות החייאת בית המדרש, עם מקדש המעט שבו למוסרי נפשם על קידוש השם, והוא נכשל במעשה היצירה השני שלו, בנסיון לכונן, ביחד עם התינוק רפאל, גלגולו של רב אמנון, מיתוס שיזהה את גבורת מקדשי השם עם גבורת מגיני הארץ ויאחד את הזהות הלאומית הישנה, המסורתית, עם זו החדשה. ביקורו של האורח בשבוש מסתיים והוא חוזר לארץ ישראל; הוא יודע שהוא עוזב את עיר מולדתו, ושירושלים, גם אם ביתו בה הוא בית של ממש, איננה המשכה של שבוש. ובכל זאת דרכי היצירה אינן נסתמות. מתוך האובדן צומח הסימן העומד לו כמצבה: מה שעובר משבוש לירושלים הוא זכרונה של שבוש, הנכתב בספר. זה המפתח לעולם שאבד.

המפתח קושר בין בית המדרש הישן, על ספריו האבודים, לבין ארץ ישראל. כבר בתחילת ביקורו בעיר, לאחר שאיבד את מפתח בית המדרש הישן, חולם האורח שהוא מצוי בירושלים, והוא הולך עם זקן אחד לביתו של אותו זקן. הבית אינו אלא "ארבע אמות בארץ ישראל" (עמ' 92–93), כוך של מתים, ובתוכו טמון ספר מבית המדרש הישן שבשבוש. לדברי הזקן, "משבטל תלמוד תורה

מבית המדרש ספריו מתגלגלים ובאים אצלנו" (עמ' 93), וכאשר הוא אומר ש"אין חיים אלא תורה", פניו הופכות עפר "וקולו כקול מפתח שהעלה חלודה" (עמ' 94). והנה, בתום שהותו של האורח בעיר מתברר שספר ומפתח הם שני החפצים שהוא מביא משבוש לארץ ישראל: הספר הוא הספר המועתק הנקרא "ידיו של משה", הנשלח לארץ, והמפתח הוא המפתח המקורי של בית המדרש הישן, אותו מפתח שאבד בשבוש ונמצא דווקא בירושלים, עם הגעתו של האורח לביתו. שני החפצים הללו הם סגולה ללידה, להבאת חיים לעולם, וכיוון שהחיים היהודיים מתקיימים בארץ ישראל, ולא בשבוש, כאן מקומם. זאת ועוד; שמו של הספר – "ידיו של משה" – קושר אותו לסוגיית הכוח, לחרדת האורח מפני המאבק הצבאי המתמשך ולתקווה שהספר המועתק, השחזור הכתוב של עולם המסורת, יעמוד למגינים שלא ייחלשו ידיהם.

פרשת מפתח בית המדרש טעונה במשמעויות מרכזיות ברומן, ועמדו עליהן בהרחבה אברהם קריב וברוך קורצווייל.³⁸ לענייננו חשוב לראות את הקשר של המפתח למעשה הכתיבה – ולכתיבת הרומן אורח נטה ללון.

בתום ביקורו בשבוש מתלבט האורח למי למסור את המפתח. בשיחה שהוזה המספר בהקיץ מציעה לו אשתו שישאיר אותו בארון הקודש, "ולכשיבואו המתים לקרות בתורה יטלוהו להם" (עמ' 416–417). האורח עונה לה שהחיים עוד צריכים את המפתח בשבוש, וכוונתו לרחל העומדת ללדת, ויתרה מזאת, אם ישאיר את המפתח בארון, יהיה עליו לכתף את הארון כולו ולקחתו אתו – ו"לא את הארון בלבד, אלא כל בית המדרש כולו". ועל כך עונה לו אשתו: "בית המדרש מעצמו יבוא". בכל זאת הפרידה קשה על המספר והוא מציע לכותלי בית המדרש שייקח אותם עמו, אולם הקירות חוזרים ומבטיחים לו את מה שהבטיחה אשתו: "אומרים כתלי בית המדרש, כבדים אנו ואין כחו של אדם אחד לטעון אותנו על כתפיו. אלא טול את המפתח ועלה, וכשתגיע השעה נבוא אחריו" (עמ' 417). בסופו של דבר האורח אינו לוקח את המפתח עמו. המפתח מושיע את רחל בלידה, והאורח מעניק אותו לבנה. נימוקו מוזר: "אמרו בגמרא, עתידים בתי כנסיות ובתי מדרשות שבחוצה לארץ שיקבעו בארץ ישראל, אשרי מי שהמפתח בידו ויכול לפתוח וליכנס" (עמ' 431). נראה שהאורח מניח שהדרך הנולד, הקרוי על שמו, לא ישתמש במפתח כדי ללמוד תורה בשבוש אלא יטול אותו עמו בדרכו לארץ ישראל. ובכל זאת המספר מוצא את מפתחו־שלו בארץ

ישראל: המפתח המקורי, שאבד לו בשבוש זמן קצר לאחר שנמסר לידיו, מתגלה על ידי אשתו בקרעי התרמיל.

ההתקדשות למפתח היא התקדשות כפולה: גם לחזון הגאולה שאינו עשוי להתממש במציאות, וגם למעשה היצירה המתממש במציאות ומשמר מציאות. עם מציאת המפתח חוזר האורח על המדרש שכבר עלה בלבו בשבוש: "אמרה אשתי, אם כן מה תעשה בו? נפל לתוך פי מאמרם זכרונם לברכה, עתידים בתי כנסיות ובתי מדרשות שבחוצה לארץ שיקבעו בארץ ישראל. אמרתי לי, לכשיקבעו עצמם בארץ ישראל – אותו אדם המפתח בידו. עמדתי וצפנתי את המפתח בתיבה ותליתי את מפתח התיבה על לבי" (עמ' 440). על ההתקדשות הזאת העיר קורצווייל: "מעבר למציאות, מעבר לאותו זמן אפי, הבולע ומשנה את הכל, רוקמת האגדה את 'מציאותה' היא בתוך איזה זמן של חסד לעתיד לבוא. 'עתידים בתי כנסיות ובתי מדרשות שבחוצה לארץ שיקבעו בארץ ישראל' [...] אבל כאן אנו עומדים מחוץ לגבולות הרומאן. הנס, האגדה התמימה, שמקומם באפוס, אבל לא ברומאן, הם שמסיימים את 'אורח נטה ללון'".³⁹ ואולם, תליית המפתח על לוח הלב מסמנת דבר-מה שמעבר לדבקות באגדות המשכיות וגאולה לנוכח מציאות היסטורית סותרת של נתק וקרע. מצד אחד, האורח תולה את המפתח על לוח לבו; מצד אחר, הוא אינו יכול לשאת בכבדו של המפתח המקורי ובוחר בייצוגו – מפתח התיבה הצופנת את המקור. בחירה זו, כפי שפירשה אן גולומב הופמן, היא בחירה בתחליף, בייצוגיו הספרותיים של העבר, בכתיבה.⁴⁰ בעוד המפתח לתיבת המפתח תלוי על לוח לבו עומד המספר וכותב את סיפור ביקורו בשבוש, את סיפורה של שבוש: "המפתח צפון במקום שצפנתיו ואני חזרתי לעבודתי" (שם). הסיפור הכתוב הוא הדרך היחידה שבה יכול המספר למשוך את שבוש לתוך ירושלים, ובניה של שבוש, גלגוליו המשונים של רב אמנון, יכולים להגיע עד לנכד אמנון בבית התינוקות שבקבוצת רמת רחל.⁴¹

האורח איננו רב אמנון, הוא איננו שר את שירו בעודו מוסר את חייו על קידוש השם, אולם בדומה לרב אמנון, גם יצירתו-שלו צומחת מתוך האובדן והיא עומדת כנגד השכחה והמחיקה. כדברי האורח בסיום, "מי שאינו עולה לארץ נשכח ומשתכח" (עמ' 445): רק הסיפור, מעשה השחזור במילים, יכול להציל את שבוש ואת יושביה מן האובדן, רק הוא יכול להחיות את בית המדרש הישן

ולהביאו עד אליו. זה המפתח המצוי בידיו, המפתח המאפשר לו להיות לעד ולזכרון לעיר ההולדת שאבדה, לעולם שלם שנשמד ואיננו.

"המכתב": מציון הנבנית לבית מדרשם של המתים

בשנת 1950 פרסם עגנון את "המכתב", הסיפור החותם את הקובץ "ספר המעשים". לכאורה, למעלה מעשר שנים מפרידות בין "המכתב" לבין הרומן אורח נטה ללון, שנכתב, כזכור, בשנת 1938 ונדפס בהמשכים בשנים 1938–1939. ואולם, כפי שהראה דן לאור, "המכתב" חובר ב־1940, עשר שנים לפני שראה אור.⁴² אם כן, רק כשנתיים ימים מפרידות בין מועדי הכתיבה של שתי היצירות; אך בשנתיים הללו, מוראות השלטון הנאצי ופריצת מלחמת העולם השנייה הפכו את התחושה המאיימת, שהעולם היהודי במזרח אירופה יורד ומתפרק, להכרה באובדנו הגמור. הזיקה העמוקה לאותו אובדן תרבותי ולאומי עומדת בלב ההכרעה הפואטית שסביבה סובב הסיפור "המכתב". המספר, העסוק בכתיבת ספרו על "רבותינו האחרונים", מחפש את בית המדרש הנעלם שבו מתפלל הגאון המת, עליו כתב בספרו. כאשר אותו בית מדרש חוזר וצץ בדרך פלאית, נסוג המספר מעולמה המאכזב של ירושלים החדשה, ההולכת ונבנית, ונכנס לתוכו: לתוך עולם היצירה, לתוך עולמם של המתים, לתוך עולמו של העבר שנשמד ואיננו עוד.

כפי שציינו, "המכתב" הוא הסיפור שבו בחר עגנון לסיים את "ספר המעשים". לכאורה עשוי "ספר המעשים" מקשה אחת, אולם שלושה סיפורים מפירים את אחדותו התמאטית והסגנונית: "מדירה לדירה", "בדרך" ו"המכתב" עצמו. סיפורים אלו נושאים עמם את מאפייניו ה"חיצוניים" של הקובץ, אך לאמיתו של דבר הם שונים מעולמו החווייתי והתמאטי בכמה מובנים מרכזיים ביותר.⁴³ אחד ההבדלים הבולטים לעין הוא שאף על פי שגם בהם משמשת במידת־מה הפואטיקה של החלום, האופיינית כל כך ל"ספר המעשים", הרי בשונה משאר סיפורי הקובץ הם אינם חיקוי של חלומות; בשלושתם, ההיקף, הפירוט והמורכבות גדולים יותר, והעלילה מאורגנת ולכידה יותר. נוסף על כך, העיסוק המרכזי בתמות היסטוריוסופיות (בסיפורים "בדרך" ו"המכתב"),⁴⁴ והביקורת המפורשת על המציאות ההיסטורית האקטואלית (בסיפורים "מדירה לדירה" ו"המכתב"), ממעיטים במידה ניכרת את הדמיון שבין הסיפורים לחלומות.

זאת ועוד; סיפורי "ספר המעשים" משתמשים בחוויית החלום ובחוויית שיתוק השינה – הפרפור חסר השליטה שבין שינה לערות – כמטונימיות מודרניסטיות למצבו של האדם. הניכור והאימה, חוסר השליטה ואי ההבנה, עוינותו של העולם, זרותה של המציאות וזרותה של ההכרה, הניתוק מן הזולת ומן העצמי ונוכחותם המאיימת והמפתה של כוחות מאיינים, לא מובנים ורבי עוצמה – כל אלו מגולמים בחלום ובשינה. תוכני החלומות המתוארים בסיפורים אלה הם מן הסוג שפרויד כינה "חוסר היכולת לעשות משהו".⁴⁵ ואכן, במרכזה של החוויה הקיומית ב"ספר המעשים" עומד חדלון המעשים: אי היכולת של הגיבור לעשות את המעשה הנדרש. חדלון המעשים הוא נקודת המוקד העלילתית, הנרטיבית והתמאטית של סיפורי הקובץ. הוא מקפל בתוכו גם את התביעה החיונית להתקדמות ולהשגה וגם את הכשלון החוזר ונשנה, את אי היכולת הפנימית למלא תביעה זו. חדלון המעשים הוא הסימפטום להתפוררותם של סדרי העצמי, להתפרקות החשיבה הרציונלית, תפיסת המציאות והעולם הרגשי; הוא המוביל את הגיבור לניתוק גמור, הן מן העולם שסביבו והן מעצמו, לאובדן של כל נקודות האחיזה והעיגון, להתפוררות השייכות והזהות. מצד אחד, חדלון המעשים הוא המקור לתחושות האשמה והחרדה, ולאימת הכליון המשתקת הכרוכה בעקבן; מצד אחר, הוא המגלם את משאלת השינה והמוות, את בקשת ההתמכרות להתאיינות הגמורה.

חדלון המעשים מטביע את חותמו אף במעשה הסיפור עצמו. ב"קשרי קשרים", לדוגמה, כיוון שהגיבור הוא גם המספר, לא רק חפציו, צעדיו, מעשיו ומחשבותיו מתפזרים מבלי שיוכל לקשור אותם זה לזה בקשר סיבתי מאגד של התקדמות אל היעד, אלא אף פרטי הנרטיב שהוא מייצר אינם נקשרים זה לזה בחבילה מסודרת אחת: "מגביה אני כלי אחד וחבירו נופל מעל כתפי. מגביה אני את זה וזה חוזר ונושר. לא נשתייר עלי אלא החבל שקשרתי בו את חבילתי" (עמ' 189).⁴⁶ חדלון זה – אי היכולת לדבר דבר דבור על אופניו – מביא להיעדרו הבולט של כל נסיון מצד המספר לפרש ולנמק את ההתרחשויות התמוהות, לחסרונן של חוליות קישור לוגיות, ובעיקר סיבתיות, למעברים הלא ברורים מעניין לעניין, ולחוסר ההבחנה בין טפל לעיקר. מבוכתו של המספר בעולם הלא מושג משתקפת במבוכת הקריאה של נרטיב שנותר זר, לא נשלט, לא מושג.

והנה, בשונה מכל מה שתואר כאן, בלבם של הסיפורים "מדירה לדירה", "בדרך" ו"המכתב" עומד לא חדלון המעשים אלא כשרון המעשים: שלושתם

מותרים בסיומם על ידי עשיית המעשה הנכון. נראה הדבר שהקשר ההיסטורי פותח את החוויה המודרניסטית, האגוצנטרית והקלאוסטרופובית של "ספר המעשים" אל מה שמחוצה לה. אל תוך הסיוט האישי הסגור בתוך עצמו, המטונימי לקיומו של האדם בעולם המודרני, חודרים מבנים מארגנים חיצוניים המאפשרים הכרעות – והתרות – נושאות משמעות. לדוגמה, ב"מדירה לדירה" – בדומה לשאר סיפורי הקובץ – הגיבור אינו מצליח לכאורה לכוון את מעשיו ליעדם ובלא כל נימוק הוא אינו עובר מן הדירה הגיהנומית אל הבית השל המזומן לו בראש הגבעה. אולם, לאמיתו של דבר, החזרה אל התינוק החולה אינה מחדל אלא הכרעה קיומית וזיהוי עצמי רבי חשיבות. גם "בדרך" נפתח, באורח אופייני ל"ספר המעשים", בתעייה לא מציאותית, בתקלה, שוב בתעייה ובהחמצת מועד התפילה ביום הדין, בבדידות, באימה, בשינה ובחלום – אך הנרטיב פונה מן הנוסח המוכר של החלום אל סימבוליזם היסטוריוסופי מורכב. הסיפור מסתיים לא בתעייה ובחרדה אלא בבטחון הגמור בדרך (הלאומית-הציונית) הנכונה: "ומשם הלכתי בספינה למקום חפצי לארץ ישראל. ברוך המקום שהחזירני למקומי" (עמ' 220).⁴⁷

כך הדבר גם בסיפור "המכתב". גם כאן, הנרטיב מעלה את "סימניו" של "ספר המעשים", וגם כאן, ה"סימנים" הללו הופכים ללבוש חיצוני במידה רבה: הם אינם נשענים על הדגם העלילתי החוזר בסיפורי הקובץ ואינם מובילים לתמות העומדות במרכזם. גם כאן מופיע ההיסוס האופייני – העקר והמשתק – בין שתי חלופות שקולות, וגם כאן מופיע הדגם החוזר של המטלה האחת הדוחה את האחרת מבלי שהיא עצמה תתקיים.⁴⁸ הפרק השני נחתם בכך שהמספר אינו כותב את מכתב התנחומים למשפחת גדליה קליין בגלל עבודתו – ואינו עובר בגלל הצורך לכתוב את המכתב. בסופו של דבר הוא נמלט מן הדילמה – באורח אופייני ל"ספר המעשים" – אל שוטטות חסרת מטרה בחוצות: "אמרתי אצא לי לחוץ ואטייל קמעה ואחזיר נפשי עלי" (עמ' 224). בשוטטות דומה נחתם גם הפרק הרביעי, כאשר המספר אינו יכול לענות על מכתבי קרוביו שנותרו בגלות פולין: "ללמוד תורה איני יכול, מפני ערבוב הלב, ולישב בבית איני יכול, מפני השעמום. מה לעשות? עמדתי ויצאתי לשוטט קצת בחוצות ירושלים" (עמ' 233).

העיכובים, ההתמהויות והשוטטויות חסרות המטרה מובילים למאפיין מוכר נוסף של "ספר המעשים" – ההחמצה. כאן, בדומה לסיפורים אחרים

בקובץ, מוחמצת האפשרות האחרונה לנסוע הביתה.⁴⁹ ושוב באורח אופייני ל"ספר המעשים", גם ההחמצה וגם שאר גילוייו של חדלון המעשים אינם נתפסים כסימפטומים של נסיגה מן החוץ אל הפנים, אל עולם נפשי חלופי, אלא הם מוצגים כאנלוגיים להתפזרות העקרה של הנפש, להתמסמות הרעיונות (עמ' 229), להרהורים הבטלים ולמחשבות המשונות (עמ' 232).

את מקומן של הפעולה המכוונת ליעדה ושל החשיבה הרציונלית תופסת הוויית השינה, הדמדום, החלום, ההזיה. העולים לארץ, שהמספר רואה "אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון" (עמ' 233), מתנמנמים ונופלת עליהם שינה למשך שנים ודורות; אפילו על גדליה קליין, המת הפעלתן, קופצת זיקנה יתרה, הוא מתעייף ו"פניו היו מיוגעים ומיושנים" (עמ' 248). המספר אף הוא עייף, איבריו מתנמנמים והוא ישן וחולם. גם כאשר הוא ער, המציאות היא מציאות של חלום: השיפוט התבוני מתרופף, הבלתי אפשרי מתרחש ואינו מעורר תמיהה. אל תוך המציאות המתפרקת פולשים המיסטי והמאגי. השינה אינה אלא בבואתו של המוות, והמתים עוברים את גבולם המתפורר של החיים: המספר מבלה את זמנו עם גדליה קליין המת, פוגש את הגאון המת ונכנס פעמיים לבית מדרשם של המתים.⁵⁰ ההוויה בסיפור "המכתב" אינה הוויה של פקחון עיניים כי אם של עוורון: גדליה קליין מגשש כסומא (עמ' 226), הופך לסומא (עמ' 248–249) ומתמזג עם דמותו של הזקן הסומא (עמ' 231, 249). גם המספר אינו מבקש פקחון, שליטה וחיים. הוא מבקש לישון, למות, ויודע שאין שעה טובה לאדם מן המיתה:

שכבתי על מטתי והרהרתי, מפני מה מתייראים מן המיתה? לחשו לי, הגבה את השמיכה. מיד נתמלאו אצבעותי מאותו דבר שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בו. ואף הוא, כלומר אותו דבר, היה מתפשט והולך עד לכתפי ועד לערפי ועד קדקדי. עדיין שרוי הייתי בעולם הזה, אבל ידעתי שאם אני מגביה את השמיכה ונותנה על ראשי יכולני ליכנס בו לעולם אחר בהרף עין. מי שמבקש טובתי יזכה לשעה טובה שכזו (עמ' 228).

האויר היה צלול וירח וכוכבים היו מאירים. האדמה היתה רכה, בלא קושי אפשר היה לפתוח אותה ולהתכסות בה כבשמיכה. כמה הייתי עייף, כמה ביקשתי לפוש (עמ' 247).

הכמיהה לעבור מן הערות והחיים אל השינה והמוות איננה רק משאלה אובדנית, נגטיבית; היא משיקה למשאלה האסקפיסטית והמיסטית לעבור מן המציאות אל מה שמעבר לה, מעולמו המאכזב של ההווה אל מחוזותיו האבודים של העבר.

משאלות השינה, המוות וההתמזגות המיסטית מובילות כולן כאחת אל בית המדרש הנעלם. לכאורה דומה סופו של "המכתב" לסופי אותם סיפורים ב"ספר המעשים" המסתיימים במעין נס, בקפיצת הדרך, במציאת המקום, ברטט האימה ובמתיקות המופלאה של התאינות העצמי דרך התמזגותו עם כוחות מיסטיים חיצוניים.⁵¹ ואולם, דווקא סיומו של הסיפור מצביע לא על הדומות כי אם על השונות הגדולה שבינו לבין שאר סיפורי הקובץ, שכן בסיום – בדומה לסיומיהם של "מדירה לדירה" ו"בדרך", ובניגוד גמור למה שמתרחש בסיומים של שאר הסיפורים ב"ספר המעשים" – המספר עושה את המעשה הנכון שאליו נתכוון לבו, גם אם לא במודע, במהלך העלילה כולה.

בתוך מציאות של שוטטויות בטלות, חוסר יכולת לעבור ועיכובים בכתיבת מכתב תנחומים, לבו של המספר מושך אותו למקום אחד: לבית מדרשם של המתים. שם נעשה לו הנס, שם פגש את אותו זקן, "אחד מגאוני עולם שרי התורה שהייתי מתעסק בספריו", ושם זכה לעשות עצמו "כמקל, כקנה, כבול עץ, כחפץ שאין בו דעת", כדי שלא יינגפו רגליו של הגאון המת בשוחה: "גופו קל היה כגוף של תינוק. אף על פי כן יודע אני שארגיש בו עד שישימו עפר על עיני" (עמ' 227). מאותו רגע המספר יודע (ואינו יודע) את המקום שלבבו מבקש, והוא חוזר ומחפש את אותו מקום (אל-מקום) ששקע ואיננו. הוא יוצא לחפשו כבר למחרת היום שבו נכנס אליו עם גדליה קליין המנוח; דברי הזקנה, שבית המדרש נתעלם לפני דורות "בעוונותינו שרבו" (עמ' 230), אינם מרפים את ידיו. ביום השלושים לפטירתו ממתין גדליה קליין המת למספר בדירתו, והמספר חוזר ושוטח לפניו את משאלתו: "את בית המדרש אני מבקש" (עמ' 248).

חיפוש בית המדרש אמנם איננו מעשה רציונלי המעוגן במציאות, אבל בעצם הדבקות במטרה יש כדי להרחיק את עלילת "המכתב" ממבני העלילה המפורקים של סיפורי "ספר המעשים", ומשמעותו של החיפוש מרחיקה את הסיפור מעולמו התמאטי של הקובץ. אין מדובר כאן בחוויה מודרניסטית מנוכרת וסיוטית של התפרקות העצמי ופלישת כוחות טרנסצנדנטיים מאיינים לתוכו. הכוח המיסטי בסיפור "המכתב" אינו מוחק את זהותו של המספר אלא מכונן אותה; ההתמזגות

אינה התאינות אלא בחירה: המספר עושה את המעשה הנכון ובוחר להיכנס לעולמו של העבר. הסיפור נשלם ועלילתו מותרת משום שכאשר המספר מוצא את בית המדרש שנעלם, את מקומם של העבר ושל המתים, הוא מוצא, בטקס מיסטי של תמורה, צמצום והתגלות, גם את מקומו־שלו:

נטל את מקלו והתחיל מגשש בו כסומא שנתגלגל למקום שאינו מכיר. ריטט המקל שבידו וריתתו שתי יריו וריתת הוא עם המקל. אחז את מקלו בכל כחו. אבל כחו לא היה עמו. פניו הלכו ממנו ואף הוא התחיל משתנה, עד שנשתנה כולו. ושוב לא היה דומה לעצמו. ואפשר שהוא לא היה הוא, אלא אותו זקן אותו סומא אותו שהדליק לי נר לנשמת זקני עליו השלום.

ציפיתי שיאיר לי פנים כשם שהאיר לי פנים בראשונה בבית הכנסת הגדול כשהיה לוחש פסוקים של תהלים. אבל פניו היו בלומות ועיניו נטולות מן השחוק. היה קשה עלי לעמוד לפני אדם שהיה מסביר לי פנים ועכשיו אינו נותן דעתו עלי. החזרתי פני ממנו. כיון שהחזרתי פני ממנו עמד עלי במקלו. נתייראתי ממנו וצימצמתי את עצמי. אחז את המקל והתחיל מחריט בו וחרט שש חריטות. בצבץ ועלה בית כאותו בית המדרש. ביקשתי ליכנס ולא מצאתי את הדלת. הגביה הזקן את המקל והקיש שתי פעמים בקיר. נפתח פתח ונכנסתי (עמ' 249).

מה פירושו של המעשה הזה, הטעון במשמעות מיסטית מתוחה כל כך, שמיוחסת לו חשיבות רבה כל כך, עד שהוא המעשה החותם את "ספר המעשים" כולו? לכאורה, הכניסה לבית מדרשם של המתים אינה אלא המשך ישיר של אותן הכרעות רומנטיות, גרנדיוזיות ואסקפיסטיות של האמן, שראינו בדיוננו בסיפורים "אגדת הסופר" ו"עד עולם". המספר בסיפור "המכתב" דומה במיוחד לעדיאל עמזה. כמוהו הוא חוקר־סופר המוותר על חייו בשביל כתיבתו:⁵² "זה שנה ומחצה פניתי עצמי מכל העסקים בשביל ספרי רבותינו האחרונים שהייתי הוגה בהם. וויתרתי על תענוגי הזמן ולא הארכת בשינה" (עמ' 223); כמוהו הוא מעמיד בספרו מצבה לעולם שנשמד וכלה ואיננו עוד, וכמוהו כתיבתו מאפשרת לו לשוטט במחוזות האבודים שלבו יוצא אליהם: "אבל חלומות טובים שראיתי בהקיץ אין כל בעלי חלומות רואים אפילו בשנתם. ימים שעברו ויישובים שנתלשו

היו באים ועומדים לנגדי, כבזמן שישראל מדובקים ביראתו ואהובים ומאוהבים בחכמת התורה. ופעמים זיכוני לראות את גדולי ישראל שרי התורה שבאותו הדור" (עמ' 223–224). גם לבו של המספר – כמו לבו של עמזה – משוקע דווקא ברגעים האחרונים שלפני החורבן, הרגעים שבהם העולם שעדיין קיים כבר מוטבע בנוכחותו של האובדן הקרב: "אבל אני אוהב את רבותינו האחרונים. כתינוק שעומד שבת עם חשיכה ומתנחם שעדיין השבת שוהה מלצאת, כך מתנחם הייתי בדברי רבותינו האחרונים שעדיין נשתיירה קצת מן התורה" (עמ' 224); הבחירה דווקא ברגעי השקיעה מטעינה את הנסיגה אל העולם המושלם שאיננו עוד בנוכחותם המתמדת של החסר והאובדן. ולבסוף, גם למספר, כמו לעדיאל עמזה, מזדמן המכר-הזר המוביל אותו אל העולם הנעלם, עולמם של המתים, שהוא עולמה של היצירה, וכמוהו הוא בוחר להיכנס בפתח שנפתח לו בדרך פלא, לעבור מן העולם ש"כאן" לעולם ש"שם", שלא על מנת לשוב.⁵³ אולם כאן, בשונה מאשר ב"אגרת הסופר" וב"ער עולם", המעבר מעולם לעולם נטוע בהקשר מפורש של משבר לאומי; הסיפור הוא מניפסט פואטי-היסטוריוסופי המעוגן במציאות ההיסטורית והספרותית בת הזמן. הסיפור סובב כולו סביב שבר קשה בהזדהותו של המספר עם מפעל התחייה הלאומית, סביב קריסת נכונותו לקבל את השינויים הלאומיים שמביאה עמה תנועתה הבלתי נמנעת של ההיסטוריה. ההכרעה בסיומו של הסיפור היא תוצאתו של השבר הזה ופתרונו כאחד. המעבר המיסטי אל תוך היצירה, הנסיגה אל תוך עולמם האבוד של רבותינו האחרונים – אלה מסמנים את הפתרון שמוצא לו המספר, גם במובניו של הקיום האישי בתוך המרחב הלאומי וגם במובניה של הפואטיקה הכרוכה בקיום זה ללא הפרד.

שני עניינים חוזרים ועולים בסיפור: האחד הוא המשאלה הדחופה והנואשת לגאולה, והאחר הוא האכזבה הקשה מן המימוש הפגום והמעוות של משאלה זו במציאות, כפי שהוא מיוצג בהווייתה של ירושלים הנבנית.⁵⁴ הפער שאינו ניתן לגישור בין המשאלה לבין האכזבה הוא שדוחף את המספר אל בקשת השינה, המוות, והוא שמוליד את הרצון לסגת אל מחוץ למציאות ההיסטורית, אל עולמם הנכחד והאוטופי של חכמינו האחרונים.

לכאורה, בקשת הגאולה היא בקשה להשלמתה של הגאולה הציונית. על פי תמונת העתיד שרואה המספר ואינו יודע "אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם

בדמיון, או שמא אין זה לא חלום ולא דמיון" (בבחינת "אין זו אגדה"), יעבור זמן ולא זו בלבד שכל יהודי יוכל לעלות לארץ ללא עיכובי ממון וסרטיפיקטים, אלא שכל יהודי העולם כבר יתגוררו בציון והם "חורשים וזורעים ושמחים" (עמ' 233). לכאורה, החלק האסקפיסטי שבחזון – המשאלה להירדם ולישון עד שהאוטופיה הציונית תתגשם מאליה, כביכול – אינו אלא תוצאתה של מצוקת ההווה הקשה מנשוא. לכאורה, גם הביקורת החריפה על ציון המתחדשת מעוגנת בתוך השיח הלאומי-ציוני. כשם שהמספר מלין על צרות הזמן – על מצוקת המבקשים לעלות מגלות פולין וגלות אשכנז ואין בידם "מעות כדי להראות לשלטונות" (שם), או על הסכנה מפני הערבים – כך הוא מלין על פגמיו של היישוב: על טרוניותיהם של עולי גרמניה על הארץ ויושביה, על מריבות דת ומעמד, על אטימות המוסדות ועל כיעורה, גסותה ומהומתה האלימה של עיר חילונית (עמ' 234, 242–243). ירושלים המתחדשת נבנית על יסודות רעועים תרתי משמע – על ספרות, על הפקעת מחירים ועל עבודה זולה ולקויה – ותאוות ממון ומחלוקות אוכלות בה כל חלקה טובה.

לכאורה זו דרך העולם ולכאורה פגמים אלו בני תיקון הם בחלקם, והמספר עצמו יודע היטב שאין להוציא דיבת ציון רעה (עמ' 235). אולם לא כך הם פני הדברים באמת. השבר בסיפור "המכתב" אינו מתחולל בתוך גבולותיו המוגנים של המרחב הציוני, והאכזבה איננה נובעת מתקלות מקומיות בהתגשמותו של החזון הלאומי. ברי שנקיעת הנפש של המספר עמוקה מעומקו של הכעס על פגמיו של בניין הארץ, קשה ככל שיהיה. הרתיעה הגמורה וההתפכחות הזועמת וחסרת האונים הן מעצם הציפייה שחזון לאומי חילוני – המותנה בהכרח על ידי המציאות ומוגבל בהכרח על ידי – יוכל בכלל לענות על משאלת גאולה בת אלפי שנים, משאלה היסטורית וטוטאלית, דתית ומיסטית, הממלאת את נפשו ואת לבו של המספר. המספר אינו יכול – ואינו רוצה – להפר את ברית הנאמנות למשאלה יהודית עתיקה זו לגאולה, וכיוון שכך, הוא אינו יכול להסתפק בבניין הארץ הציוני. משאלת הגאולה היהודית אינה יכולה בשום אופן לצמצם עצמה ל"מיטת סדום" של ההגשמה המעשית, החילונית, של השאיפות הציוניות. בניין הארץ רעוע מיסודו לא רק בשל תקלות מקומיות, אלא גם, ובעיקר, משום שגאולה המותנית באלף לא"י ובספרות בתים אינה גאולה אמיתית: "אדמת ירושלים שהיתה רגילה בהיכלות אין דעתה נוחה מן הבתים הקלים, חותרת היא תחתיהם

עד שמתערערים" (עמ' 236–237). גם הבתים הגדולים אינם אלא סימן לריחוק מאלוהים (עמ' 234). בלשוננו של ולטר בנימין, הבתים – גם הקטנים, גם הגדולים – אינם אלא שעתוקים של הבית המקורי, האחד והאבוד; כשעתוקים, הם אלו המנוונים את ההילה של המקור, הם אלו היוצרים את ה"ערעור של המסורת, שאינו אלא צדו השני של המשבר וההתחדשות הנוכחיים של האנושות".⁵⁵ המספר אינו מעוניין בהתחדשות המבטלת את נאמנות הזכרון לקיומו של המקור. האכזבה מירושלים הנבנית היא האכזבה מהיעדרה של נאמנות לאמונה בגאולה הטוטאלית, ולא האכזבה ממימושיה הלקויים של האידיאולוגיה הציונית; ומתוך אכזבה זו יוצא חרון אפו של המספר על ציון המתחדשת.

מיד לאחר חזון הגאולה המיסטית בא תיאור של אדם שביקש לעלות לארץ ישראל (עמ' 233). תיאור זה אינו אלא קטרוג נורא על ירושלים שבמציאות: איכה היתה לזונה קריה נאמנה. הציונות מתממשת בחיי סרק והבל, בזולות ובהפקרות, בכיעור ובאכזריות, ברעש ובמהומה. אמנם המספר נוזף באותו עולה מגרמניה שמלין על הארץ ואומר לו ש"ראוי לאדם מישראל שיראה טובה של ירושלים ולא גנותה" (עמ' 235), אבל אין הוא נוטל קורה מבין עיניו־שלו: לא זו בלבד שהוא מצטט בהרחבה את תלונותיו של מכרו ואף חורזן בנוסח המקאמה, אלא שהוא אף מקדיש שלושה פרקים – פרקים ה–ז (עמ' 233–243) – לחשיפת גנותה, ולא לתיאור שבחה, של ציון דהעידנא; וגם את תלונותיו־שלו הוא מסיים בחרוזה סאטירית מרה וקשה. בתוך פרקי הקטרוג מסתתר גרעין הקושי שבקבלת ההתיישבות הציונית כגאולה. אל מול חלונות הראווה בנוסח הבלי "חוצה לארץ" מעלה המספר חזון אחר של ירושלים:

ושמתי כדכוד שמשותיך ושעריך לאבני אקדח וכל גבולך אבני חפץ. עתיד הקדוש ברוך הוא לעשות את ירושלים אבנים טובות ומרגליות. ואף עכשיו יכולין לראות בירושלים מעין דוגמא שלעתיד לבא שכל מיני גוונים נאים חופפים על הריה, אלמלא אותם הבתים שמכסים עינה של ירושלים (עמ' 234).

בניין הארץ מסתיר ומעמעם אפוא את סימני הגאולה, ולא רק מן העין אלא אף מן האוזן: "לכשיבוא אליהו זכור לטוב לבשר את הישועה הלואי שישמע קולו

מקול האבטומובילים וצווחת הגרמפונים" (שם). המעשים – מעשי ידי האדם – מרחיקים את מה שחייב להיעשות בידי שמים. לא זו בלבד שהתחייה הלאומית ההיסטורית בארץ ישראל אינה גאולה, היא אף מונעת את הגאולה: הפגום תופס את מקומו של השלם לעתיד לבוא. הציונות אינה יכולה להביא גאולה משום שהיא מכחידה את "ההווה המשיחי" – בהשאלה (רחוקה) ממושגיו של ולטר בנימין על "ההווה כ'זמן עכשווי', שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי".⁵⁶ "ההווה המשיחי" מבקש שהעבר כולו יהיה נעוץ בתוכו, ובזה כוחו הגואל; וכאשר "רסיסים של הזמן המשיחי" אינם נעוצים בו עוד, כל מה שנותר הוא הווה סתמי, בלתי נסבל בסתמיותו. "ההווה המשיחי" התקיים דורות על דורות בעבר, בעולם התורה של רבותינו; דווקא משום שהיו בגלות ידעו לשמר את בקשת הגאולה (שבתוכה מקופל כל עברם) ולא להשכיחה. כיוון שתנועת ההתחדשות הלאומית החילונית אינה מזהה את עצמה כאותה תכלית של גאולה שבית המדרש הישן כיוון עצמו אליה, היא סותמת את הגולל לא רק על ההווה המשיחי, כי אם גם על זכרו ונוכחותו של אותו עבר משיחי, דהיינו על "תמונת" המתים ובית מדרשם – או, במילותיו של בנימין, "תמונתו האמיתית של העבר חולפת ביעף. ניתן להיאחז בעבר רק כבתמונה המבזיקה ברגע שניתן להכירה ונעלמת לבלי שוב [...] כי זוהי תמונת-עבר שלא תחזור, המאיימת להיעלם עם כל הווה שלא זיהה עצמו כתכלית שאליה מכוונת התמונה".⁵⁷

הסיפור המובא בתוך "המכתב", "מעשה באחד שביקש לעלות לארץ ישראל ולא היה בידו אלף לא"י" (עמ' 233), הוא משל היסטוריוסופי על דבר הגאולה המיסטית, שמן הראוי שתחליף את הגאולה הציונית ההיסטורית, זו שאין די בה משום שהיא מתקיימת רק בהווה, רק במציאות – והיא אף מותנית על ידי המציאות. המספר מגולל לפנינו את סיפורם של בני משפחה שניטלטלו שנים "עד שהגיעו לתחומה של ארץ ישראל, ולא הניחום הסרדיוטים ליכנס. הטילו עצמם לפני שערי ארץ ישראל ובכו. נפלה עליהם שינה ונתנמנמו. עלו אילנות והקיפו עליהם ונתכסו מעינים וישנו כמה שישנו" (שם). כשנערו התברר להם ששנתם ארכה שנים רבות, הארץ פתוחה לפנייהם והם מצויים בתחומה של קהילה אוטופית שהכסף זר לה;⁵⁸ עצם הרעיון שהיעדרן של "גרוטאות" – דהיינו אלף לא"י – יכול לעכב משפחה מישראל מלהיכנס לארץ מעורר צחוק גדול בעיר. המשל מרמז למוגבלותם של פתרונות ציוניים אקטיביסטיים כגון עלייה

לא ליגאלית. גאולתם של בני המשפחה אינה יכולה להיקבע על ידי נסיבות היסטוריות וחברתיות, שכן, הגאולה השלמה היא בהכרח טרנסצנדנטית, חורגת מן המציאות. במקום לגנוב את הגבול שולח המספר את העולים לישון: הגאולה אינה באה מפקחון העיניים הציוני אלא מן התרדמה המיסטית, ממה שמכוסה – כמו בית מדרשם של המתים – מן העין.

הגאולה (ברומה להתמזגות המיסטית בסיפורים אחרים ב"ספר המעשים") מן ההכרח שתבוא דרך הוויתור על השליטה ועל הערות; לכן תנועתה היא התנועה המאגית של שרטוט המעגל ולא התנועה הליניארית, המעשית, ההיסטורית, הלאומית, המכוונת היטב ליעדיה.⁵⁹ המעשה בעולים מעלה מיד על הדעת את סיפור חוני המעגל, שנצטער כל ימיו על המקרא "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחלמים" (תהלים קכו א), משום שאין זה מתקבל על הדעת שאדם ינום שבעים שנה בחלום. כדי להסיר ספק מלבו נפלה עליו יום אחד שינה בדרך, ועלה צוק והקיף עליו וכיסהו מן העין ונם שבעים שנה (תענית כג ע"א). אם כן, המדרש חוזר ומאשר לנו שבשוב ה' את שיבת ציון עלינו "להיות כחלמים", לוותר על הרציונליות ועל הפעולה במציאות, וההרמז מנכיח את העבר – החל מן העבר הקדום של חז"ל ועד לעבר הקדום פחות של תלמידיהם האחרונים בבית המדרש – בתוך "ההווה המשיחי" המדומיין, בתוך הגאולה המבוקשת.

גם תנועתו של המספר אינה "תנועת הווה" פקוחת עיניים. הכוח הפנימי הרוחף אותו אל בית המדרש הנעלם אינו נובע מהכרעה אידיאולוגית רציונלית; רגשות הנאמנות והזהות העומדים ביסודו עמוקים וחזקים יותר. כיוון שלבו של המספר מבקש את הגאולה השלמה, הטרנסצנדנטית, הוא חייב לבקש עוורון ולא הגיון, שינה ולא ערות, את עולמם המיסטי של המתים ולא את עולמם המציאותי של החיים. ואכן, המספר מבקש לישון, אולם נראה הדבר שהוא יודע שבשונה משנתם של העולים בחזון, שנתו לא תוביל אותו בדרך נס אל גאולה לאומית אוטופית בארץ ישראל. הוא אינו יכול לנוע כמותם, קדימה והחוצה, ממעבה העצים לארץ ישראל. התנועה היחידה הפתוחה לפניו היא התנועה אחורה ופנימה, מן ההווה אל העבר. תנועה זו בזמן מתגלמת בתנועה במרחב – מרחובות העיר הנבנית אל תוך בית המדרש השקוע. הכניסה אל בית מדרשם של המתים איננה רק מוות, רק נסיגה מן המציאות ומן החיים אל תוך העבר, אל תוך היצירה, שכן התנועה "אחורה ופנימה" מגלמת בתוכה את האפשרות

היחידה הפתוחה לפני המספר לצאת החוצה, ללכת קדימה; ואפשרות זו אינה אלא הכתיבה.

בכניסה לבית המדרש המספר חוזר ובוחר, חוזר ומאשר את מושאי כתיבתו, שהרי ספרו מוקדש ל"רבותינו האחרונים", לרגעיו האחרונים של אותו עולם שאליו הוא מתגעגע ובו הוא רוצה לשהות – דרך כינונו מחדש בכתיבה – כתינוק העומד ערב שבת עם חשכה ונהנה מרגעי הקודש האחרונים. הבעייתיות של הגלות הפנימית – הקדשת הכתיבה לעולם התורה שאבד ואיננו, והתעלמות מן העולם הלאומי החדש שאמור להחליפו – איננה נסתרת מעיניו של המספר:

מאחר שישבתי בטל נעשיתי בית אב להרהורים משונים, כדרך בני אדם בטילים שמולידים מחשבות בטילות. נתקה תלמודי עלי ונתמעטה עבודתי בעיני. התחלתי שואל את עצמי, מה מקום לעבודה זו בזמן שהארץ מתחדשת ואנשים חדשים מחדשים את הארץ במעשיהם. גערתי בי ואמרתי לי, לך עדור באשפתך. וחזרתי לקרות דברי רבותינו זכרונם לברכה, ולא מצאתי קורת רוח ממשנתם (עמ' 232).

שיתוק העבודה מביא את המספר לקרוא במכתבי התחינה של קרוביו שאינם יכולים לעלות ארצה כי אין בידם "מעוֹת כדי להראות לשלטונות" (עמ' 233); המכתבים מביאים לחזון הגאולה המיסטית על אותו "אחד שביקש לעלות לארץ ישראל", וערבוב הלב מביא לשוטטות בחוצות ירושלים – ולפרק הקטרוג הראשון. השוטטות הבאה, ביום השלושים לפטירת גדליה קליין, מביאה לפרק הקטרוג הבא. האכזבה קשה כל כך, עד שהמספר יודע בבירור שהוא אינו יכול לכתוב על ציון אלא את כתב גנותה, וכיוון שכך, מוטב לו שלא יכתוב עליה כלל: "ובתי הקהוה מלאים בחור ואיש שיבה, נקבה תסובב גבר וגבר נקבה. היא צובעת שפתים, והוא שותה וויסקי, הוי מוזה בת השמים, מה זה עסקי" (עמ' 243); "ובתי המשקאות מלאים, צבא חיל המנדט, שתו וקיוו רעים, עד אשר תשבר הכד. ואני הולך למקומי, להספדו של אדם שמת, מוזה הוי דומי, ואל תדברי רתת" (שם).

"המכתב" מסתיים ברגע הפרישה: המספר אינו יכול לשהות עוד בציון דהעידנא והוא משתיק את המוזה שלו. ובכל זאת, משמעות הסיום איננה רק היעלמות ואלם. כפי שהזכרנו בפרק הקודם, בדיון על הסיפור "יתום ואלמנה",

התפילה במניינם של המתים משמעה מוות;⁶⁰ ואולם, הכניסה לבית מדרש של מתים מעידה על נבחרות וצדיקות; במדרש מתוארים בתי מדרשות של מעלה שבהם יושבים האבות והנביאים ביחד עם חכמים שנפטרו מן העולם ולומדים תורה ברוח הקודש.⁶¹ יתרה מכך; בקבלה ובסיפורי חסידים, הלימוד במחיצתם של מאורות שאינם בין החיים אין משמעו מוות כי אם העברת אמת טרנסצנדנטית לעולם השפל דרך המקובל והצדיק. הבעש"ט, לדוגמה, ביקר בישיבות של מעלה ולמד עם אליהו הנביא, אחיה השילוני והאר"י.⁶² גם המספר ב"המכתב" נבחר, מכל בני האדם, להיכנס אל בית המדרש של רבותינו האחרונים. הדלת נפתחת לו משום שהוא מבקש בלב שלם לדבוק בעולמם – ומשום שהוא מבקש בלב שלם לספר את סיפורו של אותו עולם.

אם כן, הכניסה לעולמם של רבותינו האחרונים היא צעד פואטי שמשמעותו בחירה במושאי הכתיבה ואף בעצם האפשרות לכתוב. זהו צעד המאפשר את המשך היצירה, שהרי עולמם של רבותינו האחרונים הוא העולם היחיד שמתוכו ועליו יכול המספר לכתוב, העולם שבחר לו כזהות וכ"עבר אישי" – עבר מסוים, אחד ויחיד, שרק נוכחותו יש בה כדי להפוך את הקיום לקיום "משיחי" נושא משמעות. לכן הכתיבה על העבר הזה יכולה – ועתידה – להפוך לאותם "רסיסים של זמן משיחי" המבקשים להינעץ בזמן העכשווי. במובן זה, הכניסה לתוך בית המדרש מבשרת – אמנם במובלע ולא בגלוי – לא רק הסתייגות, התכנסות ופרישה אלא גם את היציאה העתידית ההכרחית של הכתוב החוצה, אל עולמם של הקוראים, שאיננו אלא עולמה של ציון המחדשת והמתחדשת, על כל פגמיה.

במובן זה, ההכרעה הפואטית המתוארת בסיפור "המכתב" היא המשכה הדיאלקטי של ההכרעה הפואטית שנרמזה בסיומו של הרומן אורח נטה ללון. לכאורה, נראה הדבר ששתי ההכרעות סותרות זו את זו. באורח נטה ללון, המספר נואש גם מנסיונו לשחזר ולשמר את העולם הישן בעודו בתוכו וגם מנסיונו לכוון מיתוס שיגלגל את הלאומיות הישנה אל תוך זו החדשה, הציונית. האורח מבין שהיצירה מתוך העולם הישן אינה אפשרית. הוא עוזב בגופו את עולמו של העבר ופונה אל העתיד, אל המציאות והחיים, אל ארץ ישראל ההולכת ונבנית. בסיפור "המכתב", לעומת זאת, כיוון תנועתו של המספר הפוך. המספר אינו יכול לשאת את קיומו בירושלים החדשה, המנותקת מעולמו של העבר, ונסוג אל

תוך יצירתו: אל אותו עולם שאינו קיים עוד, אל מקומם של המתים. ועם זאת, התנועות ההפוכות – זו מן העבר אל ההווה וזו מן ההווה אל העבר – מובילות, בסופו של דבר, למקום דומה. ההרגשים הרגשיים בכל אחת משתי ההכרעות אמנם שונים לגמרי זה מזה, אבל בשתייהן, בסופו של דבר, המספר, כמייצגו של הסופר, משמר ומקיים את זכרו של העולם הישן, שאיננו עוד, דרך הכתיבה עליו. מעשה היצירה משמר את זכרו של מה שאבד ומנכיח אותו בהווה הלאומי החדש; הוא נועץ בו את רסיסי העבר ודרך כך מבקש לכוון אותו – לפחות במידת־מה – כהווה "משיחי".

הקריאה בשלוש היצירות – "חוש הריח", אורח נטה ללון ו"המכתב" – ראתה את שלושתן כמניפסטים פואטיים המבטאים את תחושותיו ועמדותיו של היוצר עצמו. במובן מסוים, כל יצירה ארס־פואטית מעוררת תהייה פרשנית באשר למידה שבה הרעיונות המגולמים ביצירה מייצגים את עמדותיו של האמן שכתב אותה. בשלוש היצירות, השימוש בגוף ראשון, הצגת המספר את עצמו כסופר, ההקשר הלאומי־היסטורי וקישורים ביוגרפיים לדמותו של עגנון – כל אלה מהדקים את הזיקה בין המספר לסופר; התהייה הכללית בדבר המניפסטיות האפשרית של היצירה הארס־פואטית הופכת להזמנה מפורשת לקריאה המכוונת לעניין זה. ואמנם, הדיון שהוצע כאן שרטט קו של התפתחות בתפיסותיו של עגנון עצמו בנוגע למקומה ולתפקידה של יצירה הנוצרת בתוך מצב היסטורי של מהפכה לאומית. הפרשנות עמדה על נסיונו של המספר לכוון את זהותו־שלו, כאמן וכאדם לאומי, דרך מעשה יצירה העומד בזיקה עמוקה לאובדנו של עולם המסורת, שהוא גם עולם הילדות האהוב; ונסיון זה יוחס לא רק למספר כי אם גם ליוצרו. שתי היצירות הבאות שיידונו בפרק זה – "הסימן" ועיר ומלואה – ממשיכות ומפתחות את הקו שתואר עד כה. בשתי היצירות, הזיהוי בין עמדותיו של המספר, המציג עצמו כסופר, לבין עמדות שעגנון מבקש להציג, מפורש עוד יותר; ובשתי היצירות, השמדתו הפיזית, הגמורה, של העולם היהודי במזרח אירופה – אובדן מחריד ואיום מכל מובן ודימוי קודמים של אובדן והרס – הופכת את זיקתו של מעשה היצירה לאובדן הלאומי לזיקה חד משמעית ומוצהרת.

הסימן לסימן שאבד

בשנת 1944, שנים ספורות לאחר מועד כתיבתו המשוער של "המכתב", פורסם במאזנים נוסחו הראשון של הסיפור "הסימן"⁶³. בסיפור זה, החלל הנורא, המוחשי והבלתי נתפס כאחד, המוביל ליצירה, הוא חורבנו המוחלט של העולם היהודי במזרח אירופה – חורבן פיזי, חברתי ותרבותי המגולם באירוע המחריר של השמדת שארית קהילת יהודי בוטשאטש ביום אחד. במצב קיצוני וחד משמעי כזה של אובדן העולם הלאומי הישן, הקצף אינו יוצא עוד – כפי שיצא בסיפור "המכתב" – על העולם הלאומי החדש. בנוסח המורחב של הסיפור, שראה אור בשנת 1962, נתפס בניין הארץ – למרות קיומן של רעות חולות, ובהיפוך גמור לתפיסתו בסיפור "המכתב" – כמעשה גאולה. לא דמויות הנראות בחזונות ישועה מיסטיים הם בני הקהילה הנפלאה, אלא ארבעת מייסדיה הממשיים של השכונה (עמ' רצח–רצט), והמספר מונה עצמו בין בוני הציונים של ירושלים וגואלי עפרה (עמ' רפג, רצט). בנוסח המורחב של "הסימן" המספר אינו מבקש לישון, אלא להסיר שינה מעיניו (עמ' רצ, רצב); הוא אינו מבקש את המיתה אלא חפץ חיים לו ולעמו. ברי לו שרק בשל אדמת ארץ ישראל חייתה נפשו (עמ' רפז), ואין לו אלא לברך על החדש:

אדרבא על כל צרה וצרה אמרתי יפה ישיבת ארץ ישראל משיבת חוצה לארץ, שארץ ישראל נתנה בנו כח לעמוד על נפשנו, לא כבחוצה לארץ שהלכנו לקראת צר כצאן לטבחה. רבבות אלפי ישראל שאין הצר שוה בנזק צפורן של אחד מהם נהרגו ונחנקו ונטבעו ונשרפו ונקברו חיים ובתוכם אחי וריעי קרובי וקרובותי שמיצו כל מיני יסורים קשים בחייהם ובמיתתם ברשעת מנאצינו ומנדינו עם נבל מנאצי ה' שלא היו רשעים כמותם מני שים אדם עלי ארץ (עמ' רפג).

עולם המתים הוא עולמם של הרצוחים והטבוחים, ולא לשם מבקש המספר לסגת לבלי שוב. גם אם בליל שבועות – הלילה שבו נודע לו "על העיר ועל הרוגיה" (שם) – הוא נותר לבדו בבית הכנסת הקטן, וגם אם צריך העץ המשמש לתפילה אינו דומה לבית הכנסת הגדול שבבוטשאטש, וגם אם שלמה בן גבירול עצמו נגלה לו ונותן לו סימן לעירו שנכחדה, עדיין המספר נשאר בעולמם של החיים, בעולם הלאומי שיוצרת המציאות ההיסטורית בת הזמן. מתוך העולם הזה הוא

מבקש לתת סימן לעולם הישן שאבד, לעיר המולדת שנשמדה: להעמיד להם מצבה של מילים. וכיוון שכך הוא הדבר, נכרכים בהכרח סיפורי זכרונה של בוטשאטש, העיר שנכחדה (עמ' רפט–רצא), בסיפורי תקומתה ובנייתה של השכונה החדשה הצופה על מקום מקדשנו ומקום מקדשנו צופה עליה (רצא–שא), השכונה שאף אויביה־שלה מבקשים להחריבה: "במקום זה שביקש האויב לגרשנו ממנו בניתי את ביתי, כנגד מקום המקדש בניתיו, כדי להעלות על לבי תמיד את בית מחמדנו החרב שעדיין לא נבנה" (עמ' ש, וכן עמ' רפג, רצד). בסיפור "הסימן", בשונה מאשר בסיפור "המכתב", העולם הלאומי החדש נתפס לא כאויבו של העולם הישן, אלא להפך: שתי הערים טוות סיפור לאומי אחד של חורבן ובקשת גאולה; אובדנו של העבר הלאומי הוא שנותן תוקף, משמעות והצדקה להווה – ולעתיד – הלאומי הציוני.

ועם כל זאת, לא שמחת התקומה כי אם הזעזוע על האובדן הוא המניע ליצירה. המספר חושב לעצמו כיצד זה "אפשר עיר מלאה תורה וחיים אפשר נעקרת פתאום מן העולם" (עמ' שב) ומבקש לסמן את החלל שהותיר אחריו האובדן. גם כאן, כמו באורח נטה ללון, הסיפור על העיר משמר את זכרונה עבור המספר ומנכיח את עולמו של העבר בהווה חיו, אולם – בשונה ממה שראינו עד כה – שימורו של הזכרון מקבל ממד נוסף, ציבורי. כאשר המספר הולך לבית התפילה בערב החג, מיד לאחר "שנשמעה השמועה על העיר ועל הרוגיה" (עמ' רפג), הוא אינו יכול לספר את אסונו לאיש: "מנוחת השקט היתה בשכונה. לא הפסיקני אדם בדרך ולא שאלני אדם מה חדשות יש בעולם. ואפילו היו שואלים אותי לא הייתי מספר מה אירע את עירי. הגיעו ימים שכל אדם שומר אנחתו לשם עצמו. ומה יתן לי ומה יוסיף לי אם אספר לאדם מה שאירע את עירי והרי אף עירו לא נפלטה מאותה צרה" (עמ' רפה). הוא שב לביתו, "ורוח באה בקרבי לספר להם דברים שהיו נוהגים בעירי. אמת שכבר מתה עירי ואותם שלא מתו דומים למתים, אבל קודם עד שלא בא האויב והרג את כולם היתה העיר מלאה חיים וטובה וברכה. אם באתי לספר על מעשי עירנו איני מספיק" (עמ' רפח). הטקס הוא בבחינת "והגדת לבנך ביום ההוא"; וכאשר, בסיומו של הסיפור, המספר מתקדש לכתיבת סימן לזכר עירו שנשמדה, הוא אינו מתקדש לשם עצמו, לשם זהותו־שלו ולשם יצירתו אלא כדי לשמר את העיר בזכרון הלאומי הקולקטיבי. המספר חש שמוטלת עליו חובה דחופה לספר את סיפורי העיר ולהעבירם הלאה,

לדורות הבאים. אם זכרונה של העיר לא יישמר, הכחדתה תהיה גמורה וקיומה יישלל ויימחק לא רק בהווה כי אם גם בעבר. והתפקיד הזה מוטל על המספר; זו התקדשותו. כדברי פייר נורה, "כאשר אין הזכרון רווח בכל, לא יהיה לו עוד קיום בשום מקום, אם לא תעמוס אותו. את משא אחריותו. תודעה אחת פרטית בהחלטת יחיד. ככל שהזכרון נחוזה פחות באופן קולקטיבי, כך הוא זקוק יותר לאנשים יחידים ההופכים את עצמם לאנשי זכרון".⁶⁴

כדי "לעמוס" על עצמו את הזכרון, על המספר לסגת אל תוך העבר. עם כל הנאמנות להווה הלאומי, פקוח העיניים, לא פקחון העיניים כי אם עצימתן היא המאפשרת לכוח המדמה והיוצר להחיות את העיר האבודה ואת מתיה. בכך דומה המספר לתינוק רפאל באורח נטה ללון, שכיוון שאינו יכול ללכת למקומות, הוא עוצם את עיניו וכל המקומות מתנדנדים ובאים אצלו. המספר עוצם את עיניו כדי לא לראות במיתת אחיו בני עירו, "ועוד מטעם אחר עצמתי את עיני, שאם אני עוצם את עיני כביכול בעל בית אני על העולם ואני רואה מה שאני מתאוה לראות. בכן עצמתי את עיני וקראתי לעירי לעמוד לפני, היא וכל יושביה, היא וכל בתי התפילה" (עמ' שג). והעיר אכן באה אליו: המספר יכול להלך בה בחלומו כשם שעדיאל עמזה הילך בגומליתא וכשם שהמספר ב"המכתב" הילך בעולמם של רבותינו האחרונים. מכוח עצימת העיניים הזו, "כאילו זמן תחיית המתים הגיע" (שם). ואכן, "גדול יום תחיית המתים" (שם), המוביל לסגירת המעגל הלאומי בנבואת נחמה וחיים. המספר רץ אחר סיעת הדוויים ופוגש בצדיק המת שעלה מעירו שבגולה לארץ ישראל ששה שבעה דורות קודם לכן. הצדיק מספר לדוויי הגולה מדרש גאולה, לפיו הציונות, העוצמה הלאומית החילונית, היא-היא בשורת הגאולה: "קודם שיברך ה' את עמו בשלום יתן עוז לעמו עד שיתייראו הגויים מהם ולא יעשו עוד מלחמה עמהם מיראתם אותם" (עמ' שז).⁶⁵ את מדרש הגאולה הזה המספר מבקש לפרסם בעולם.

תחיית המתים בדמיון מעלה את נגינת "שביה עניה" בקולו של החזן הזקן, וכאשר המספר מקיץ נגלה עליו רבי שלמה בן גבירול. ושוב, בדיוק כמו בסיפור "המכתב", המספר אומר: "צמצמתי את עצמי עד שהייתי כאילו אני" (עמ' שח). אלא שתחבולות אלה אינן מועילות לו: ללא דיבור וקול "מחשבה במחשבה נחקה" (שם, וראו גם עמ' שט, שי). ההתגלות המיסטית המופלאה מביאה עמה את ה"רסיס" המשיחי, הטומן בתוכו את כל העבר היהודי בגלות,

ונועצת אותו באותיות העתירות להיכתב. רבי שלמה בן גבירול מחבר שיר סימן לעיר שנשמדה – "ואם נכחדה עירי מן העולם שמה קיים בשיר שעשה לו המשורר סימן לעירי" (שם) – אלא שגם השיר אבד: המספר אינו יכול לזכור לא את מילותיו של השיר ולא את נעימתו, ואפילו אם יענה לו החזן הזקן מן המתים, הרי "יענה בקול נעימתו כבזמן שהיתה עירי קיימת וכל אנשי עירי היו חיים וקיימים, וכאן שיר אבל וקינים ונהי על העיר ועל הרוגיה" (שם). בפרק הקודם ראינו שאת היצירה המושלמת, הגדולה מן החיים, הסימן הטרנסצנדנטי לאובדן, אי אפשר לשמר במציאות;⁶⁶ אולם בסיפור "הסימן", התמה הרומנטית של אובדנה של יצירת המופת, המתחברת בהסתר ומותירה אחריה רק את זכרה, משתנה. העברת הזכרון על העיר שנשמדה מחייבת פומביות, ואם השיר, בשלמותו הטרנסצנדנטית, אינו ניתן להעברה, יצירות זכרון מושלמות פחות חייבות לתפוס את מקומו. השתכחותו של השיר, של יצירת הזכרון האולטימטיבית, מפנה מקום ליצירת המספר ומחייבת אותו לדבוק בה. סיפוריו על עירו לעולם לא יהיה בהם כדי להקיף את כל ענייניה ומעשיה; לכן התקדשותו לכתיבתו, לחיבורן של יצירות זכרון, היא התקדשות מתמשכת ופעילה, התקדשות עד עולם. אם כן, כאשר מקדיש בן גבירול את שירו כסימן לעיר שנכחדה, הוא מקדיש את המספר עצמו; המספר הוא הטקסט שבו נחקקות אותיות שמה של העיר ובו נחקק הצו המייעד אותו להפוך את כתיבתו-שלו לסימן ולמצבה.

בסימנו של הצו הזה עומד מהלך מרכזי ביצירתו המאוחרת של עגנון, מהלך המגיע לשיאו בשנות החמישים והששים במפעל הספרותי הגדול עיר ומלואה, הספר המבקש להיות מצבה לעיר שאבדה ואיננה עוד.⁶⁷ הפתיח לספר אינו מותיר מקום לספק בעניין זה:

זה ספר תולדות העיר ביטשאטש היא בוטשאטש אשר כתבתי בצערי וביגוני למען ידעו בנינו אשר יקומו אחרינו שעירנו עיר מלאה תורה וחכמה ואהבה ויראה וחיים וחסד וצדקה היתה למן היום הוסדה ועד שבא השיקוץ המשומם והטמאים והמטורפים אשר עמו ועשו בה כליה. ה' ינקום נקמת דם עבדיו ונקם ישיב לצריו והוא יפדה את ישראל מכל צרותיו (עמ' 5).

גם בגוף הספר, בתוך סיפורי קיומה של העיר, חוזר המספר ומעלה את סיפור השמדתה ואובדנה:

וכן היה המעשה. כשעלה השיקוץ המשומם לחבל את העולם נכנסו שלוחיו הטמאים הארורים לעירנו, פקדו על אחינו אנשי עירנו לכרות להם בור. לאחר שכרו להם הבור השליכו חמש מאות איש מהם חיים לבור ונקברו בו חיים, ושאר כל היהודים אחינו אנשי ביטשאטש שנשארו חיים כינסו הטמאים הארורים לככר אחת שהקיפּוה בגדר של ברזל ושפכו עליהם בנזין והציתו בהם אש ועלו כולם באש להבה (עמ' 206).⁶⁸

בגלל האובדן, המספר חוזר ונדרש לתפקידה של הכתיבה. במדרש על שיר המעלות הוא אומר שמקור היצירה הוא בתודעת החורבן (עמ' 19), ובספר כולו הוא אומר שהכתב מבקש להעמיד מצבה:

ויותר ממה שנטל מלאך של מיתה נטל השקוץ המשומם שהרס את כל עירנו. ואלמלא חסדי השם שנתן אותנו לפליטה בארצו לא היה עוד שם לעירנו. מעתה אל תתמה שכל מקום שאני מזכיר את עירנו מאריך אני בפרטי פרטים, שאם אינם חשובים בעיניך חשובים הם בעיני כל באי עירנו שראו את עירנו בגדולתה ומתאבלים עליה שאבדה מן העולם (עמ' 186).

ברי למספר שאין ביכולתו להעמיד תמונה מלאה, מצבה שלמה, של העיר. הוא יודע שתיאור העיר חייב לקפל בתוכו את כל עברה, החל מתנועת מבקשי הגאולה מזרחה, לציון, עבור דרך טקסי המעבר הלאומיים ביער הפרא, מציאת המקום וייסוד העיר, קורות רבותינו הראשונים ואלו שבאו אחריהם, ועד לרבותינו האחרונים, החביבים על המספר בסיפור "המכתב". הוא יודע שעליו לתאר לא רק את כל אנשיה, בנייניה וחפציה של עירו, אלא אף את כל הסיפורים הכרוכים בעקבם, שהרי "מה נשתייר מכל הכלים המפוארים שהיו בבית הכנסת הגדול? סיפורי מעשיות נשתיירו" (עמ' 29). ובכל זאת, כל כמה שירבה פרטים – גם מהאהבה שהוא אוהב אותם וגם למען "ירוויחו מזה הבנים" (עמ' 40) – עדיין החסר יהיה ניכר ונוכח. המספר יהיה משול

תמיד "לאשה שנקרעה כתובתה ואברו קרעיה והיא שומרת את פירורי הבצק היבש שאיחה את הקרעים" (לפנים מן החומה, עמ' 131): סיפורי בוטשאטש אינם אלא הפירורים. ועם זאת, כמו עדיאל עמזה ב"עד עולם" וכמו המספר בסיפורים "המכתב" ו"הסימן", גם המספר של עיר ומלואה מכונן מחדש את עירו, על כוחות החיים השוקקים בה, וגם הוא, כמותם, יכול להלך ברחובותיה שקמו לתחייה. עירו של עגנון אינה עירנו שלנו, הקוראים; אבל בתודעת כולנו קיימת ה"עירה", העיר הארכיטיפית שנכחדה בגולה, וגם אנו חיים כאן ועכשיו מתוך תחושת חסרונה ואובדנה. "פירורי הבצק" של עיר ומלואה מאפשרים לא רק למספר כי אם גם לנו להיכנס אל העיר האבודה ולחוש אותה במלוא קיומה וחיותה.

כל הקריאות שהוצעו עד כה – גם בפרק הקודם וגם בפרק הנוכחי – התחקו אחר תמות מטא-פואטיות ביצירות. בפרק הראשון, הדיון בסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה", "בדמי ימיה" ו"עד עולם" עמד על הזיקה העמוקה בין מעשה היצירה לבין הוויות וחויות של חסר ואובדן, והציב אותה בתחומו של המתח בין תמות רומנטיות לבין תפיסות מודרניסטיות החותרות תחתן. בפרק הנוכחי, הדיון ב"חוש הריח", אורח נטה ללון, "המכתב", "הסימן" ועיר ומלואה, חזר ונדרש לאותה זיקה בין היצירה לבין הוויית האובדן וחוויית האובדן; ואולם, ביצירות מאוחרות למדי אלו זוהה האובדן – יותר ויותר במפורש – עם אובדנו ההיסטורי של עולם המסורת במזרח אירופה. השבר הלאומי נתפס, כמובן, גם במובנים אישיים, כחוויית אובדנו של עולם הילדות האהוב וכחווייה של משבר ברציפות תחושת הזהות; ועם זאת, ביסודו של דבר, גם כאשר התמות המטא-פואטיות הקושרות את היצירה לאובדן יוחסו ליוצר עצמו, השתמעויותיהן היו יותר עקרוניות מאשר אישיות ביוגרפיות. את ההקשר האישי, הנפשי הקדום, בין אובדן ליצירה הציג עגנון עצמו, בזכרון ילדות שחזר וסיפר לאורך כארבעים שנה כמיתוס הביוגרפי של תחילת יצירתו-שלו.⁶ הולדת יצירתו היתה בהיותו ילד: "כשהייתי כבן שש שנים כבן שבע שנים נסע אבי זכר צדיק לברכה ליריד" (מעצמי אל עצמי, עמ' 55). בבוקר, בדרך אל החדר, הילד עובר על פני בית מדרש ושומע קול שופר. געגועיו לאביו מתעצמים עד כדי כך שבשובו בצהריים הביתה הוא אינו יכול לעבור את סף הדלת:

[...] מרוב געגועים על אבא קשה היה לי ליכנס לבית שיצא ממנו.
 עמדתי מאחורי הדלת והנחתי את ראשי על כפות המנעול ואני אומר לעצמי
 אם אכנס לבית לא אמצא את אבא.
 געיתי בכייה ואמרתי מתוך הבכי בלשון הקודש,
 איפה אתה אבא אבא
 ואנכי אהבתיך אהבה רבה (עמ' 55–56).

זה, אומר עגנון המבוגר, היה זיק האש הראשון של היצירה, "כל מאורי אור, של נפט של גז של חשמל לא ישוו בו" (עמ' 56). מיד אחר כך הוא מסמיך לסיפור הפורמטיבי פרשנות המתיקה את מושג האב והגעגועים להקשר לאומי דתי, ורוותם את הזכרון לעגלה עמוסה הצדקה עצמית והצהרת אמונים גאולתית: "אבל אומר, לכשיגיע שעת לתת דין וחשבון על כל מה שעשיתי בעולם הזה, ועל כל מה שלא עשיתי, אומר געגועים שהיו לי על אבא לא הניחוני לעשות. בילדותי געגועים על אבא שנסע ליריד ומאז ועד עתה געגועים על אבא שאנחנו נסענו ממנו" (עמ' 58). ואולם, הפרשנות הדתית אינה מעמעמת את עוצמתה של חוויית הילדות. האם אמנם מתוך חוויית ילדות זו נוצקו התמות החוזרות של הולדת היצירה מכאב האובדן בכל היצירות שנדונו עד כה? ואולי גלגוליה השונים של התמה הביאו בסופו של דבר לפירוש מאוחר ויוצר של חוויית הילדות? שאלת המקור אינה משנה את עיקרי הדברים. גם כך וגם כך עגנון חוזר וכותב סיפורים שעניינם מעשה היצירה, ובסיפורים אלו הוא חוזר ומציב את זיקת היסוד בין היצירה לבין הוויה של אובדן וחסר. היצירה נולדת מתוך האובדן ומכוונת אליו. היא מייצגת את המשאלה לתיקון ולגאולה דרך "סתירת" החלל, דרך מילוי חלופי של החסר באמצעות מעשה האמנות. היא מבקשת להעמיד מצבה המסמנת את חללו של מה שאבד ואיננו עוד, והיא פותחת פתח דרכו ניתן להימלט מן המציאות אל הוויה שאין בה חסר ואובדן, אל תוך היצירה ואל תוך מושאיה האבודים, אותם היא מייצגת ומשמרת עד עולם. בסופו של דבר, אופיה של ההתכוונות הזו הוא תמיד היסטורי: ביטויה הראשון הוא בייצוג הפרובלמטיות של התמורה בתרבות אירופה במעבר מן הרומנטיקה למודרניזם, וביטויה השני הוא בהתלבטות ההיסטוריוסופית-פואטית בזמן של מהפכה לאומית המבקשת להמיר את עולם המסורת ההולך ונעלם של יהודי מזרח אירופה בתקומה הציונית בארץ ישראל.

התמונת ההיסטוריוסופיות פואטיות שנדונו עד כה נגעו למשבר אובדנו של העולם הישן, אולם עגנון נדרש להווייה הלאומית החדשה – לבניין הבית הלאומי בארץ ישראל – גם במובנים נוספים שאינם קשורים בעיקרם לזכרון העבר כי אם לדמיונו של העתיד. הקריאה בסיפור "עידו ועינם" בפרק הבא תידרש לעניין זה ותעמוד על הזיקה שבין מעשה היצירה הלאומי לבין מעשה היצירה האמנותי.

פ ר ק ש ל י ש י

דמיונה של מציאות

"עידו ועינם", "מזל דגים"

"ומה שהיה בעיני תחילה בבחינת דמיון התחיל

מתברר והולך כאמת לאמיתה"

("עידו ועינם", עמ' שנז)

לכאורה נראה הדבר שלסיפורים "עידו ועינם" ו"מזל דגים" אין הרבה מן המשותף. העולמות הבדויים רחוקים מאוד זה מזה. עלילת "עידו ועינם" מתרחשת בירושלים ערב מלחמת העצמאות וגיבוריה הם גמולה, אישה מסתורית, סהרורית, בת לשבט רחוק ועתיק יומין; אהובה, ד"ר גינת, חוקר שפות קדמוניות; ובעלה, גמזו, סוחר בספרים נושנים ומגלה כתבי יד עתיקים. עלילת "מזל דגים", לעומת זאת, מתרחשת בביטשאטש בשנות הששים של המאה התשע עשרה, וגיבוריה הם מלווה בריבית זללן ושמן בשם פישל קארפ, דג קרפיון אדיר ממדים שאותו הוא מבקש לאכול, ונער צייר, יתום עני ורעב בשם בצלאל משה. יתרה מזאת; שני הסיפורים רחוקים זה מזה לא רק בעולמותיהם הבדויים אלא אף בדרכי עיצובם, בסגנונם ובאווירתם. ואולם, למרות השונות הגדולה בעולם הבדוי ובדרכי העיצוב, שני הסיפורים כאחד סובבים סביב אותה תמה מטא-פואטית גדולה, שעניינה היחס בין מבדה למציאות. שני הסיפורים נדרשים, בהקשר זה, לאותן שתי סוגיות. הסוגיה האחת היא סוגיית המקור. ב"עידו ועינם", שאלת המקור מתגלמת בספק המטריד והלא מוכרע בדבר מקורה של השירה: מקור קדום, שבטי

ואותנטי – או מקור עכשווי, אישי ומזויף. ב"מזל דגים", הכפילות הסותרת של המקור היא כפילות מקורה של הצורה הטבועה ביצירה. מעשה היצירה – הציור על עור הדג – מראה שמקורה של הצורה האמנותית הוא בהפשטה שהאמן מפשיט את המציאות: הצורה מחולצת מן החומר, מן הגוף. ואולם, בה בעת, החוויה המיסטית המלווה את אותו מעשה יצירה עצמו מגלה שהצורה האמנותית היא נצחית וקדומה, ולא זו בלבד שמקורה טרנסצנדנטי לגמרי אלא שהיא אף איננה טבועה במציאות של עולם הנבראים. הסוגיה השנייה שבה עוסקים שני הסיפורים היא סוגיית כוחו המכונן של המבדה האמנותי. בשני הסיפורים, שתי הסוגיות, סוגיית המקור וסוגיית הפעולה בעולם, קשורות זו בזו. דווקא בשל מקורו המפוקפק, הכפול והסותר, יכול המבדה גם לייצג את המציאות וגם לפעול בה, לשנותה ולעצבה. ב"עידו ועינם", זהותם הכפולה והסותרת של השירים – הן כמקור אותנטי והן כזיוף – מאפשרת להם לדמיין עבר לאומי כבסיס לדמיונה של זהות לאומית חדשה. ב"מזל דגים", מקורה הכפול והסותר של הצורה – צורת הדג הממשי שחילץ האמן מכאן וצורת הדג שנגנזה על ידי הקדוש ברוך הוא לציירים מכאן – הוא שמאפשר לאמן להמשיך כביכול את מעשה הבריאה: גם להוציא מן הכוח אל הפועל, בעוצמה הרסנית, את הזהות המובלעת שבין בני אדם לדגים, וגם, בה בעת, לחלץ את עצמו, באמצעות מעשה היצירה, מכבליה של זהות זו.

דמיונה של לאומיות חדשה: ציונות ויצירה ב"עידו ועינם"

הסיפור "עידו ועינם",¹ שראה אור בשנת 1950, מערב אופני ייצוג שונים, נושאים רחוקים ועניינים הנראים, לפחות במבט ראשון, זרים זה לזה. העולם הברדוי קושר בין מציאות ריאלית, היסטורית, בת הזמן, לבין עולמות עלומים, ספק ממשיים ספק הזויים; בתוך מסגרת התיאור הריאליסטי של ירושלים ערב מלחמת העצמאות מובאים אלמנטים פנטסטיים, כגון עלי סגולות המשנים את צבעיהם, בתולה פלאית המשוטטת על הגגות בלילות ירח, ואב קדמון הניתק מעולם לעולם ברחפו מעל צוקי הרים במחוזות נידחים ומסתוריים. מצד אחד, הסיפור כולו ספוג שירה, כתיבה וסיפור סיפורים: המספר מציג את עצמו כסופר; ד"ר גינת, העומד במרכז התעניינותו, הוא חוקר המקדיש את חייו לפרסום שפתה

והימנוניה של תרבות רחוקה; גמולה, המקור לאותם הימנונים, יוצאת ממיטתה בלילות ירח ומטיילת על הגגות כדי לשיר לגינת את השירים העתיקים, או אולי המומצאים; וגמזו בעלה, הסוחר בספרים נושנים ומגלה כתבי יד של פיוטים קדומים, הוא מספר לא נלאה של סיפורים ואגדות. מצד אחר, הסיפור חוזר ונדרש לשאלות לאומיות, וההקשרים הארוטיים והפואטיים – המאבק בין שני גברים על אישה אחת ועל שירתה – מוסמכים להקשר היסטורי הרה גורל: הימים שלאחר חורבן ביתן של קהילות ישראל באירופה במלחמת העולם השנייה, ערב המאבק המזוין על הקמתו של הבית הלאומי בארץ ישראל. סוגיית הבית הלאומי מגולמת בהתייחסויות החוזרות ונשנות לבית הפרטי. הסיפור נדרש, לכל אורכו, לשאלת הבית: להיעדר הבית, לבעלות עליו, לנטישתו, לגלגוליו ההיסטוריים; וההתייחסויות הללו נקשרות לעניינים לאומיים אחרים, כגון היחס בין עולם ישן לחדש, בין גלות לארץ ישראל, בין מסורת למודרניות, בין התערות לגעגועים. ואולם, גם אופני הייצוג השונים וגם הנושאים הרחוקים נקשרים אלו באלו דרך חוליה מברחת אחת: המתח שבין מציאות למבדה. המתח הזה, שהסיפור כולו סובב סביבו, קושר בין הממשי למדומיין, בין הריאלי למיסטי, בין הפואטי להיסטורי, בין מעשה היצירה האמנותי למעשה היצירה הלאומי. על מאפייניו הייחודיים של המתח יעמוד עיקר הדיון בפרק הזה.

"עידו ועינם" זכה להתייחסות מחקרית וביקורתית רחבה ביותר, ובכלל זה לפרשנויות כוללות כמו אלו של ברוך קורצווייל, משולם טוכנר ועדי צמח.² פרשנויות כוללות אלו – עם כל השונות הרבה שביניהן – חוזרות על מהלך בסיסי אחד: קריאה אלגוריסטית המובילה לתמה שעניינה תמורה היסטורית. הפרשנויות עומדות על כפילות העולמות בסיפור ומבקשות לנמק אותה, לבאר את הקשר שבין העולם המודרני, המוכר והקרוב של ירושלים ערב מלחמת השחרור לבין העולם הארכאי, הרחוק, של אנשי עמדיה ובני שבט גד. אין תימה שהפרשנויות השונות נמשכות לדפוסים של העמדה דיכוטומית: עבר לעומת הווה, מקור עלום לעומת "עקבות" גלויים. למרות העיסוק האינטנסיבי של הסיפור בשירה, בכתיבה, בבדיה ובסיפור סיפורים, הביקורת לא העמידה את העניין הפואטי במרכז התבוננותה ולא קשרה את מעשה האמנות לעימות שבין המודרני לארכאי.³ נראה לי, שגם ב"עידו ועינם", כמו בסיפורים שנדונו בפרק הקודם, התפיסות ההיסטוריוסופיות הלאומיות קשורות ללא הפרד בתפיסות

פואטיות. יחד עם זאת, ב"עידו ועינם", בשונה מאשר בסיפורים אלו, העיסוק במעשה היצירה האמנותית אינו מכוון בעיקרו אל העבר, אל העולם הלאומי הישן שאבד, כי אם אל העתיד: אל מעשה דמיונו ויצירתו של עולם לאומי חדש.

הסוגיה המרכזית שהסיפור חוזר ונדרש לה שוב ושוב היא סוגיית ההבחנה – או, נכון יותר, סוגיית אי ההבחנה – בין מציאות לדמיון, בין מקור ארכאי למבדה, בין אותנטי למזויף. הסוגיה עולה, כמובן, מבסיס המחשבה הפואטית: ביסודו של הסיפור עומדת התמה הרומנטית לפיה לא זו בלבד שמעשה הזיוף הוא חלק הכרחי של כל מעשה יצירה, ולא זו בלבד שהאמן – כל אמן – הוא בהכרח נוכל (רמאי, זייפן, אלכימאי היוצר יש מאין, כמו, למשל, ב"איש החול" לא.ת.א. הופמן או ב"טוניו קרגר" לתומאס מאן, יצירות שנחזור אליהן בהמשך הדברים) אלא שהזיוף הוא שמכונן את ה"אמת" שהיצירה נושאת בתוכה. בעניין זה ראוי לחזור על דבריו של גבריאל גמזו המתבונן בחותנו, גבריה בן גאואל, הנעתק מעולם לעולם: "ומה שהיה בעיני תחילה בבחינת דמיון התחיל מתברר והולך כאמת לאמיתה" (עמ' שנו). שהרי גמזו, שנתפס בביקורת כהיפוכו של גינת, הוא בעת ובעונה אחת גם השתקפות של אותו גינת ו"אלכימאי" בזכות עצמו, וגם אצלו – ואולי בעיקר אצלו – מציאות הופכת ל"דמיוני דמיונות" (עמ' שפה) ו"דמיוני דמיונות" הופכים למציאות. הזיוף – וליתר דיוק, הטשטוש המכוון בין מקור לזיוף – מחזיר אותנו לוויכוח העתיק על פניו הכפולים של המבדה: האם, כדברי אפלטון, החיקוי האמנותי של המציאות הוא שקר המציג את האין כיש ומתעתע בבריות, או שמא, כדברי אריסטו, הוא מייצג את מה שעשוי לקרות בהתאם להסתברות ולהכרח, ולכן הוא נעלה על ההיסטוריה, המוגבלת ל"אמת" של מה שקרה בפועל?⁴

ואולם, כאמור, ההתחקות אחר התמה הפואטית והרומנטית של הזיוף ב"עידו ועינם" מחזירה אותנו בסופו של דבר בעיקר אל התמה הלאומית, המודרניסטית וההיסטורית שבסיפור. הכוונה איננה להעמדתו של זיהוי נחרץ וחד משמעי נוסח זה שהציע צמח למשמעויות ההיסטוריות של הסיפור. צמח קושר את הסיפור לתהפוכות היסטוריות בנות הזמן והמקום: קרי, לציונות. הוא מקבל מטוכנר את זיהויה של גמולה כ"סמל לשכינה ולרוח ישראל", אך לדעתו, גמזו וגינת אינם מייצגים שתי גישות רוחניות שונות למסורת, כפי שטען טוכנר, כי אם "שתי קונצפציות היסטוריות".⁵ גמזו מייצג את יהדות העבר; גינת, לעומתו, מייצג את

הציונות. נסיונו של גינת "להציל את גמולה באופן פיזי, ארצי גרידא, מן הסכנה", מייצג את דרכם "של הצעירים החילוניים, האנטי-גלויים, שניסו באותה שנה להציל את עמם בכוח";⁶ וכתיבת הימנוני עינם המזויפים מייצגת את האופציה הכנענית. גינת, לדברי צמח, הוא בבואתו של אותו דור ישראלי המתנתק ממסורתה של יהדות הגולה וקושר עצמו, תחת זאת, ב"חוליה נעלמת שבשלשלת הדורות", בהימנונים אליליים הבאים מ"ראשית ההיסטוריה".⁷ ההימנונים אינם אלא שירי "העלילה הבבליים, הכנעניים, האוגריתים, כל אותה ספרות טרום-תנ"כית וטרום-יהדותית שזרמים שונים במחשבה הישראלית – שהקיצוניים שבהם הם ה'כנענים' או ה'העברים הצעירים', אלו שאינם רואים עצמם כממשיכי יהדות המסורה – רואים בה את מקורותיהם הרוחניים האמיתיים".⁸ לטענת צמח, קונצפציה היסטורית זו של הכנענים, שהשפיעה על דור שלם, נשללת בסיפור מכול וכול. גינת אינו אלא זייפן ורמאי המציג לשון בדויה כמקור אותנטי: "עידו ועינם לא היו ולא נבראו – או, ליתר דיוק, [...] מה שגינת התיימר להציגו כ'לשון עידו' ו'הימנוני עינם' לא היו אלא בדיה חסרת שחר ותו לא".⁹ לדעתו, תפיסת הסיפור היא שהציונות מייצרת היסטוריה מזויפת, וסופה שתאבד ביחד עם רוח האומה שהיא מבקשת להציל; הכתיבה שגינת כותב היא מעשה פסול – רמאות – והיא מייצגת אידיאולוגיה לאומית פסולה, שהמחבר מבקש, לדעת המבקר, להוקיע.

בשונה מצמח, לא נראה לי שהסיפור מבקש לקבוע הבחנות חותכות בין אמת לזיוף, אלא להפך; הוא חוזר ומעלה תהייה, הנותרת פתוחה ולא מותרת, בדבר טשטוש הגבולות ההכרחי שבין "מקור" ל"מבדה" בתהליך דמיונה של קהילה לאומית חדשה.¹⁰ ועוד בשונה מצמח, נראה לי ש"עידו ועינם" קושר לחיוב, ולא לשלילה, בין מעשה היצירה האמנותי, הבונה עולמות יש מאין, לבין מעשה היצירה הלאומי-ציוני, הבונה עולם חדש בארץ ישראל. אעמוד על כך בהמשך הדברים, אולם קודם לכן יש להקדים ולומר שההנחה בדבר התהייה הפתוחה נוגעת במהותה לאופיו של הסיפור. גם קורצווייל,¹¹ גם טוכנר¹² וגם צמח מציעים כאמור קריאות אלגוריסטיות של "עידו ועינם", והקריאות מוצגות, כל אחת בפני עצמה, כמשמעות הבלעדית של הסיפור, ואילו אני מבקשת להציע כאן תפיסה פוליפונית של הסיפור. המשמעויות ששלושת החוקרים מצביעים עליהן אמנם מתקיימות ביצירה, אבל לא כשורה התחתונה, לא כפתרון חד משמעי לחידה,

פתרון המצליח לנמק את כל חלקיה, אלא יותר כפרספקטיבות אפשריות וחלקיות, כהזמנות מפתות לפרשנות, שאמנם מתקיימות בטקסט אבל גם נסתרות על ידו בעת ובעונה אחת. עניין זה, המעיד על "מרדנותו" של הטקסט, על סירובו להיענות לקריאה אחת חד משמעית, נראה לי מהותי.

צמח הצביע על בעיות בפרשנותו של טוכנר, ושלמה צוקר הצביע על בעיות בפרשנותו של צמח; בעיני, הבעיות הללו בלתי נמנעות, משום שכל קריאה אלגוריסטית ב"עידו ועינם" מנסה ליצור זיהויים חד משמעיים ומקובעים ובתוך כך נדרשת גם להבחנות חד משמעיות ומקובעות – למשל ההבחנה החותכת בין מקור אותנטי לזיוף. כאשר מפעילים אסטרטגיית קריאה כזו על סיפור שעניינו המרכזי הוא ההצבעה על אי היכולת להבחין הבחנות כאלו – סיפור החוזר ונדרש לטשטוש הלא נמנע שבין מציאות לדמיון, בין מקור למבדה – נראה שהפרשנות עתידה בהכרח להסתבך בסתירות פנימיות. בעניין זה אני הולכת בעקבות ביקורתו של דן מירון על מתודת הפענוח האלגוריסטי החד משמעי שנוקט טוכנר בפרשנותו לסיפורים "עידו ועינם", "עד עולם" ו"הדום וכסא". מירון יוצא כנגד המבקר ה"מהלך בטוחות וקובע מסמרות" ב"סיפורים אליגוריסטיים אפלים כאלה של עגנון, שבהם אין המערכת האליגורית נסמכת על מערכת מושגים נהירים ומוכרים לרבים כחלק מן המסורת התרבותית, [אלא המערכת] האליגורית נסמכת על מסגרת מושגים סמוייה מן העין, בסיפורים כאלה אין כל אפשרות להגיע להארה מלאה. אפלותם היא טבעם ותנאי לקיומם האמנותי האינטגרלי".¹³ מובן שגם הפרשנות המוצעת כאן, בחיפושה אחר מה שמיוצג, אינה אלא קריאה אלגוריסטית, אולם זוהי קריאה המכירה בחלקיותה – גם בכך שאין ביכולתה לנמק את כל פרטי הסיפור וגם בכך שאינה אלא פרספקטיבה אחת מני רבות – והיא אף מצביעה על כך שהחלקיות והפרספקטיביות שלה-עצמה נעוצות בהיברידיות, בכפל הפנים הסותר והמכוון של הסיפור עצמו.¹⁴

לכאורה, קריאה המבקשת להצביע על התמה הארס-פואטית ב"עידו ועינם" תיראה תמוהה, שהרי אין בסיפור ולו אמן אחד. גינת הוא חוקר – או זייפן – של תרבות ארכאית; גמולה שרה לו את השירים המושרים בארצה ואינה אלא "מסרנית" של תרבות עממית; גמזו מספר לפי תומו, וכך גם המספר עצמו. ואולם, מטונימיות למעשה היצירה מופיעות בסיפורי עגנון כבר מתחילת הדרך. בסיפורים מוקדמים כ"עגונות" ו"אגדת הסופר", אומנויות הקודש (בניית הארון,

כתיבת ספר התורה) הן מטונימיות למעשה היצירה. בסיפורים מאוחרים יותר – כגון "המכתב" ו"עד עולם" – המחקר ההיסטורי, דהיינו הרקונסטרוקציה של העבר ושל שפתו, הוא המייצג את היצירה הספרותית, את הרקונסטרוקציה האמנותית של עבר בדוי. כך הדבר גם ב"עידו ועינם". הסיפור אמנם אינו מעמיד ייצוג גלוי של הפואטי, אבל מן הרגע הראשון, נוכחותם של מעשה היצירה ושל הטשטוש הכרוך בעקבו בין דמיון לאמת, בין מציאות לייצוג, לא רק מורגשת אלא אף שולטת בסיפור.

כבר בסצנה הפותחת "נתנדנד" לבו של המספר (עמ' שמד) והוא מגיב ב"סערת נפש" (עמ' שמה) על השמועה שגינת גר בביתם של הגרייפנבכים. הריגוש הגדול הזה הוא בשל השירה, השירה שגינת מגלה וכותב והמספר קורא: "ולבי הומה ובתוך המיית הלב שמעתי כמין הד שהתחיל עולה מתוך לבי. ואין לתמוה על זה, שמיום שקראתי בהימנונים העינמיים שומע הייתי אותו ההד, זה הד קולה של שירת קדומים שראשית ראשיתה של ההיסטוריה היא יורשת יורשי יורשיו" (שם). המספר מעמיד אותנו על כוחו של המקור: חשיבותה של השירה, כוח ההדהוד שבה, עולים מכך שהיא שירת קדומים, היא היא המקור הארכאי, האותנטי, נקודת ההתחלה שממנה יצאו ויוצאים ההדים המשכפלים. אולם בהערה קודמת הבהיר המספר שלא המקור ההיסטורי חשוב בעיניו כי אם כוח היצירה: "אבל עיקר גדולתו ודאי הם ההימנונים העינמיים שנתגלו על ידו, ולא בלבד מפני שההיסטוריונים והבלשנים מצאו בהם את החוליה הנעלמת שבשלשלת הדורות, שמקשרת את ראשית ההיסטוריה בדורות שקדמו לה, אלא בשביל עוזו רוחם וגאון שירתם" (עמ' שמד). הזיקה המבלבלת בין כוחו של מקור, של נקודת התחלה המעגנת את ההיסטוריה, לבין כוחה של שירה, של המצאה, של אמנות בדויה, הולכת ונטוית.

המספר מעיד על עצמו שהוא מעדיף את השירה על ההיסטוריה מפני ש"איני חוקר אלא קורא הנהנה מכל דבר נאה שהוא קורא" (עמ' שמה). אבל נראה שסוד הימשכותו לגינת ולשירתו נעוץ גם בדבר נוסף: במובן מסוים, המספר רואה בגינת את עצמו. שהרי המספר איננו רק קורא, כפי שהוא מעיד על עצמו, אלא גם יוצר. הוא מופיע כמחברו הבדוי של הסיפור, ואם כך, גם הוא, כמו גינת, מעלה על הכתב את מה שהוא שומע. זו קרבת ההשתקפות שלאה גולדברג כבר הצביעה עליה: "לאמן, ליוצר, שני פנים: פניו הגלויים של מספר הסיפור ופניו הנסתרים

והמסתוריים של גיבור הסיפור. הם עגנון וגינת".¹⁵ שאלת האמת והבריון עולה לא רק בנוגע ליצירתו של גינת אלא אף בנוגע למציאות קיומו: "נתנדר לבי מאותה שמועה. ולא מטעמים הם, אלא מטעם שהזכירו את גינת כאדם מוחשי. מיום שנתפרסם שמו של גינת בעולם לא מצאתי אדם שיאמר מכירו אני פנים בפנים ולא שמעתי שמזכירין אותו חוץ לענין ספריו, ועתה שומע אני שיש לו דירה בבית זה שאני יוצא ונכנס בו" (עמ' שמד). גינת, שהוא דמות ממשית בעולם הבריון של הסיפור, נתפס על ידי המספר, שגם הוא דמות בסיפור, כאילו היה דמות בדויה. עד כאן מדובר במשחק דמיון בלבד; אולם כיוון שהמספר הוא כביכול גילומו הבריון של עגנון בסיפור, וגינת אמנם נבדה מלבו של עגנון, הגבולות מיטשטשים והמחשבה בדבר בדיוניותו של גינת כבר איננה "דמיון תעתועים" בלבד.

דמותו של גינת כאמן רומנטית להפליא. הוא פרוש מן העולם, דמות נעלמה, ואין לו בחייו אלא יצירתו. בכך הוא דומה ליוצרים אחרים בסיפוריו של עגנון – בן אורי ב"עגונות", רפאל ב"אגדת הסופר" ועדיאל עמזה ב"עד עולם". הארוס שלו אינו מופנה אל האישה המשתוקקת אליו אלא כל כולו קודש ליצירתו; ובסופו של דבר, האישה והיצירה אחת הן. עם השלמתה של יצירת המופת הנעלמה, עם שמיעת שירתה של גרופית הציפור, מוסר האמן את חייו על יצירתו: האמן, השירה והאישה מתלכדים ליצירה אחת מושלמת, גדולה מן החיים, המאכלת את יוצריה בתוכה. גם בכך גינת הוא גלגולם המאוחר של בן אורי ושל רפאל הסופר כאחד.

החידה הגדולה האופפת את גינת היא חידת המניע, או חידת המקור והזיוף. האם, כמו עדיאל עמזה ב"עד עולם", רודף גינת אחר האמת? ואולי לא האמת ההיסטורית בראש מעייניו אלא הכתיבה עצמה, ואחת היא לו אם הלשון וההימנונים אינם אותנטיים אלא נבדו מלב? כזכור, צמח טוען שגינת אינו אלא נוכל, אולם טענתו באשר לזייפנותו של גינת נסמכת כולה על ההנחה שכל המילים שבלשון עידו וכל ההימנונים העינמיים מקורם בלשון המומצאת. נכון שגינת וגמולה משיחים ביניהם בפגישה הלילית בחדרו באותה לשון בדויה, אך יחד עם זאת, לא רק שזו איננה הלשון היחידה שגינת רשם בעבר מפיה של גמולה, אלא שהטקסט חוזר ומפריד בינה לבין השירים.¹⁶ גמזו מעיד שבני מקומה של גמולה דיברו כמה לשונות – לשון הקודש וכן לשון המקום, לשון ייחודית ואותנטית – ובנוסף על לשונות אלו "עור לשון אחת היתה לה לגמולה ולאביה" (עמ' שסד).

לשון נוספת זו היא אכן אותה לשון פרטית ומומצאת שגמולה סיפרה עליה "שלשון בדויה היא שבדו להם לשעשע את לבם" (שם). כאשר נתלשה גמולה ממקומה "עקרה מפיה כל אותן הלשונות" (שם) – את כל הלשונות, ולא רק את זו הבדויה – אך כאשר הגיע גינת לביתה לקנות את כתבי היד חזרה פתאום לדבר לא בלשון הבדויה דווקא אלא "בלשון שמדברים במקומה" (עמ' שנט) ו"דיברה באותן הלשונות והנעימה קולה בזמר" (עמ' שסד). בעבר, כאשר גינת המחופש לחכם גדעון הגיע למקומה של גמולה, הוא היה "כותב לו על פנקסו כל השירים שהיה שומע מפי גמולה, ואפילו שיחותיה עם אביה, היינו הלשון שבדו להם, היה כותב לו" (עמ' שעז). בתיאוריו של גמזו, שירי גמולה – בשונה מן השיחות עם האב – מוצגים לא כחלק של הלשון הפרטית אלא כחלק של הריטואל הציבורי של בני שבט גד (עמ' שסג, שעח), והם מושרים בלשון הארכאית המקומית. אם כן, מה הן צ"ט המילים בלשון עידו? מה הם ההימנונים העינמיים? מקור אותנטי או זיוף? את התשובה על שאלות אלה אי אפשר לדעת, והערפל איננו מקרי כי אם מכוון: הסיפור אינו מבקש לחשוף את רמייתו של גינת אלא להצביע על אי ההבחנה, על טשטוש הגבולות שבין מקור לזיוף – על הדרך שבה ה"דמיון", המבדה, מכונן מציאות והופך ל"אמת לאמיתה".¹⁷

יתרה מזאת; פרשת הלשון המומצאת מצביעה לא רק על צמיחתם של דברי השירה מן הגבול המטושטש שבין מקור לזיוף אלא גם על רצינותם של מבדים. מבדה אינו מוגבל לצחוק ולקלות דעת, ולכן, אף על פי שגמולה ואביה משוחחים בלשון "שבדו להם לשעשע לבם" (עמ' שפה), עדיין אין פירוש הדבר, כדברי צמח, ש"תפקידה היחיד הוא בידורי ואין לה כל ערך אחר".¹⁸ בצדק מעיר צוקר, כביקורת על צמח, על פניה המסתוריים והרציניים של השפה, הניכרים גם הם מתיאורו של גמזו: "גדי לבן מונח לו על ברכיה של גמולה ועוף השמים מרחף על תלתליו של הזקן, והם מסיחים, פעמים בנחת ופעמים במהירות, פעמים בפנים שוחקות ופעמים בפנים של אימה" (עמ' שסד).¹⁹ נראה אפוא שגם ללשון הבדויה, כמו למבדה הספרותי, יש פני יאנוס, פנים צוחקים ומאיימים כאחד. מעשה העלאת הלשון על הכתב אולי איננו מעשה של רדיפת אמת חד משמעית של חוקר מסור, אבל הוא גם איננו מעשה נוכלות חד משמעי של רמאי קר רוח; המעשה הוא מעשה רציני העולה לאמן בחייו.

כזכור, כבר בסצנה הפותחת נקשרת דמותו של גינת בשאלת הבדיון. השאלה

עולה בשני הקשרים. ההקשר הראשון, שכבר עמדנו עליו, הוא תהייתו של המספר אם גינת הוא בכלל אדם ממשי. ההקשר השני מתברר כאשר המספר דוחק בבני הזוג גרייפנבך למסור לו פרטים על גינת, וגרדה נענית לו בסיפור על דבר הנערה הבדויה: "אמרה הגברת גרייפנבך, ובכן רוצה אתה שדוקא אני אספר. לא אתה הוא שאמרת הדוקטור גינת ברא לו נערה. צחק גרייפנבך צחוק ארוך ועליז ואמר, יודע אתה למה גרדה מתכוונת, מתכוונת היא לאגדת המשורר המתבודד ששכחתי את שמו, שאומרים עליו שברא לו אשה לשרת אותו. מכיר אתה אותה האגדה? אמרתי לו, רבי שלמה בן גבירול הוא" (עמ' שמז–שמח). בנוסף על אגדת בן גבירול, הנזכרת במפורש, ניתן למצוא בפנטזיה של גרייפנבך גם זכר לאגדת פיגמליון וגלאתיאה ולסיפורם של נתנאל ואולימפיה ב"איש החול" של א.ת.א. הופמן.

הסיפור "איש החול", שראה אור בשנת 1817, נקשר ל"עידו ועינים" ביותר מאשר במובן אחד. סיפוריו של הופמן הם אבן יסוד בספרות הרומנטיקה הגרמנית ואין ספק שעגנון הכירם היטב; גם מבלי לטעון לציטוטו של הסיפור האחד על ידי השני, נראה שקווים של דומות תמאטית נמתחים ביניהם: בשניהם, מוטיב הנערה הבדויה אינו אלא חלק ממארג שלם, החוזר ונדרש לקשר המאיים שבין יצירה לזיוף. לכאורה, ההבדלים בין הנערה הבדויה ב"איש החול" לבין הנערה ב"עידו ועינים" גדולים: אולימפיה היא בובה ממוכנת שכמעט כל רואיה – נתנאל ושאר קרואי הנשף, להוציא כמה סטודנטים חדי עין – טועים לחשוב שהיא אישה של ממש, ואילו גמולה היא אישה ממשית, ורק בני הזוג גרייפנבך, שכלל אינם רואים אותה, מדמיינים לעצמם שאינה אלא מעשה יצירה של אמן. וכמובן, כאישה ממשית המדומה לבובה – ולא כבובה המדומה לאישה ממשית – גמולה פעילה הרבה יותר מאולימפיה: גמולה היא זו המאוהבת בגיבור הכותב, גינת, ואילו ב"איש החול", הגיבור הכותב, נתנאל, הוא זה המאוהב בבובה האדישה. גמולה היא גם זו שמבקשת להביא על עצמה – ועל גינת אהובה – את ההתרסקות, לעומת אולימפיה וקלארה – האישה המדומה והאישה הממשית (המדומה גם היא בסיום, בעיני אהובה, לאישה המדומה) – שהן קורבנות של יצר ההשמדה של הגבר: אולימפיה מפורקת לחלקים בידי יוצריה, ספאלאנצאני וקופולה, במהלך קטטה ביניהם, וקלארה מותקפת על ידי נתנאל, המבקש להשליך אותה מראש המגדל לאחר שדמותה התחלפה בעיניו בדמותה של אולימפיה. עלילת "איש

החול" מותרת אפוא באלימות, בכשלון נסיונו של נתנאל להשליך את קלארה מן המגרל ובקפיצתו אל מותו. לעומת זאת, צניחתם המשותפת והמסתורית של גינת וגמולה אל מותם נתפסת כאקט של התאחדות בהשלמת השירה ואולי אף בהשלמת האהבה.

ובכל זאת, כפי שציינו קודם, קיים קו חזק של דומות בין שני הסיפורים, ולא רק משום שאותם מוטיבים – מעשה יצירה של אישה מדומה, כתיבת שירה, טירוף, בקשת מוות וסיום בנפילת התרסקות – מופיעים בשניהם. עיקר הדומות נעוץ בתפיסה המשותפת לשני הסיפורים בדבר הצד האפל, ה"מזויף" והמאיים שבכל מעשה יצירה. ב"איש החול" – בצורה חד משמעית הרבה יותר מאשר ב"עידו ועינם" – מעשה היצירה נעוץ בהכרח בעבירה. גם האב וגם קופליוס, המזדווגים זה לזה בהיחבא לניסויים אלכימיים, גם ספאלאנצאני וגם קופולה, המכוננים בסתר בובה דמוית-אישה, מנסים לברוא יש מאין. בכך הם מתחרים בבורא עצמו – מתחזים לאלוהים, מורדים בסמכותו, מזייפים את מעשיו. שמו של נתנאל מעיד שהאדם נתון מן האל ואי אפשר שייברא בידי בשר ודם. בכדי מפרק אותו קופליוס כאילו היה בובה ממוכנת; האלכימאי השטני נאלץ להודות בקנאה, תוך כדי פירוק והרכבה, שהמתחרה ה"זקן", דהיינו אלוהים, "עשה מלאכתו נאמנה!"²⁰

בדיונו ב"מאויים" נדרש זיגמונד פרויד לסיפור "איש החול"; על פי פירושו, נתנאל מזהה בדמות של קופליוס/קופולה את הצד המאיים שבפיצול דיוקן האב, בין האב הטוב לאב המאיים בסירוס. פיצול אחד בדיוקן האב הוא השותפות שבין אביו של נתנאל לקופליוס, והפיצול השני, המשקף את קודמו, הוא השותפות שבין ספאלאנצאני ("אביה" של אולימפיה) לקופולה (גנב העיניים).²¹ נראה לי שהמאיים ב"איש החול" נעוץ גם בכך שנתנאל מזהה בקופליוס/קופולה את עצמו. הנער המשורר, המיטיב "לחבר סיפורים נעימים ורבי-עלילה",²² יודע בסתר לבו שאינו שונה מקופליוס; לכן אינו יכול לחמוק מגורלו. כאשר קופליוס חוזר אליו בלבשו של קופולה מזדעזע נתנאל עד לעמקי נשמתו משום שהוא רואה בו את האמן השטני המצוי בו עצמו: בכל יוצר, בכל מי שבורא יש מאין, בכל מי שמזייף את מעשה האל, מצוי פרקליט של שקר, אלכימאי, בונה בובות וגנב עיניים כאחד. על נתנאל מוטל לבחור בין העולם ה"בהיר", שמייצגת קלארה, לבין ישותו האפלה של

מעשה היצירה. כאביו לפניו, הוא בוחר להזדווג עם קופליוס/קופולה, ולא עם האישה; האלכימאי/האופטיקאי הנתעב מושך אותו מעל "הנערה הנכונה, טובת-השכל וזכת-הנפש", שמוחזקת בעיני רבים כנערה "קרת-מזג, שאינה יודעת רגש ופיוט מה הם", ²³ כשם שמשך בגלגולו הקודם את אביו מעל אמו. קלארה ולותאר מבינים שנתנאל הופך את קופליוס/קופולה להשלכה חיצונית של חלקים מנפשו-שלו. קלארה סבורה שגם אם קיים "כוח אפל" חיצוני לנו, "הרי הוא לובש בתוכנו את צורתנו שלנו, הוא מתמזג בנו עד תום", ולותאר מוסיף, "שאותו כוח אפל, משעה שמסרנו עצמנו בידיו, מעתיק תכופות אל תוך נפשנו פנימה דמויות זרות אשר נקרו על דרכנו בעולם החיצון; הנה כי כן מפייחים אנו עצמנו רוח-חיים בדמות-המדוחין המתעתעת בנו. אין היא אלא בבואת רפאים שלנו עצמנו, ורק בשל קירבת-הנפש הכמוסה שאנו חשים כלפיה ובשל פעולתה העזה על רוחנו, נמצאים אנו צוללים במצולות-השואל או נמוגים מחמדה במרומי-הרקיע [...]". ²⁴ קרבת הנפש הכמוסה שחש נתנאל כלפי קופליוס/קופולה נעוצה במשיכה לאמנות ולהרס הכרוך בעקבה, בהתמסרות למעשה הזיוף המוביל את המתמכרים לו לטירוף ולאבדון. כאשר אביו של נתנאל מחליט להיגמל מן האלכימיה הוא מתייחד עם קופליוס לניסוי אחרון ומוצא בו את מותו. גורל דומה צפוי גם לבנו, נתנאל. נתנאל אמנם מבריא, מפסיק לכתוב שירה וחדל מלשגות באהבה לאולימפיה, אולם ימים ספורים לפני נישואיו הוא מטפס עם קלארה למרומי מגדל העיר, המטיל צל ענק על הכיכר. מראש המגדל הוא מבחין בקופליוס, נתקף בטירוף, מנסה להשליך את קלארה למטה, ובסופו של דבר מטיל את עצמו ממרומים אל עבר דמותו החומקת של האלכימאי.

גלגול מתון של תמות מעין אלו מצוי גם בסיפור "טוניו קרגר" של תומאס מאן, שנדפס ב-1903, שמונים ושש שנים לאחר "איש החול". טוניו קרגר יודע שהאמנות היא "מתת' שטיבה פגום ומפוקפק מאין כמותו..." ²⁵ אם בנקאי כותב שירה, סימן הוא שלא רק שיש לו נפש של פושע, אלא שהיה מעורב בפלילים ממש ואף ישב בבית הסוהר. "הספרות אינה יעוד, אלא קללה", אומר טוניו קרגר. ²⁶ הוא יודע שכאמן נגזר עליו להיקרע תמיד בין "הנורמלי, המהוגן והחביב" ²⁷ לבין האמנות: "המצפון הבורגני שלי הוא המאלצני לראות משהו דו-משמעי, מפוקפק ומגונה בכל מה שחותם האמנות, החריגות והגאונות טבוע בו". ²⁸ כיוון שטוניו

קרגר אינו שייך לא לעולם הבורגני ולא לעולם ה"צועני" של האמנות, הוא מבין שאסור לו לאדם לשגות בסברה המוטעית, "שרשאי אדם לקטוף לו עלה, ולוא אחד ויחיד, מעץ־הדפנה של האמנות בלי לשלם על כך בחייו".²⁹

נראה שעקבותיה של תפיסה זו מלווים גם את "עידו ועינם", שנכתב מאוחר עוד יותר, באמצע המאה העשרים. הסתגרותו של גינת מפני העולם, זהותו הכפולה, הפנטזיה בדבר הנערה שכביכול ברא לו לשעשועיו, ההתייחדות השערורייתית עם אשת איש מאוהבת, התמכרותו לכתיבת השירה, החשד הלא מוכרע בדבר אמינותם של מקורותיו וצניחתו אל מותו בלוויית האוהבת הסהרורית – כל אלו מצביעים על כך שגם כאן המגע עם השירה, עם המבדה, עם בריאת העולמות יש מאין, מסיט בהכרח את האמן מן העולם הבהיר אל העולם האפל. אי הבהירות בנוגע למעשה הזיוף אינה מרמזת אפוא על אי נאמנותו של גינת לשירה אלא דווקא להפך, על היותו חלק מעולמה.

אם כך הוא הדבר, מדוע שורף גינת את הכתבים? דומה שבפגישה האחרונה על הגג גינת אכן מבקש לשמוע את שירת גרופית, אבל בשונה ממעשיו קודם, הוא אינו מבקש להעלות אותה על הכתב. גינת נסוג מן הכתוב; בכך הוא דומה לעדיאל עמזה מ"עד עולם". אמנם, בשונה מעמזה, גינת אינו עובר לקיום נצחי בעולם שמחוץ לעולם אלא נופל ומת, אך בדומה לעמזה, גם פרישתו של גינת מן החיים, המכוונת במקורה להשלמת המחקר, מביאה אותו לויתור על אותה השלמה. גם גינת וגם עמזה פורשים כדי להשיג את הפרט האחרון (שירת גרופית ב"עידו ועינם", וידיעת המקום שדרכו חדרו הגותים לגומלידתא ב"עד עולם"); ואולם, מעשה ההשגה כרוך בויתור גמור עליו ועל מה שהוא מייצג. כזכור, עם הכניסה לבית המצורעים וגילוי הפרט החסר האחרון מוותר עדיאל עמזה לא רק על פרסום המחקר כספר אלא גם על השלמת המחקר כקורפוס של ידע; הוא מוותר בכלל על המושג "הפרט האחרון" ועובר מהוויה של השגה והתכלות להוויה של לימוד והתקרבות נצחיים. גינת – ככל הנראה כבר לפני בואה של גמולה בפעם האחרונה – שורף את כתביו ואוסר להדפיסם שוב, משום שהוא יודע שהשמעת שירת גרופית תביא את שירת גמולה לידי שלמות. לשירה השלמה, המושלמת, אין מקום בעולם ש"בחוץ"; היא איננה יכולה להתקיים במציאות הפגומה, החלקית, המודרנית. במובן זה ממשיך "עידו ועינם" את התמה הרומנטית בדבר היעלמה של יצירת המופת, תמה החוזרת בסיפוריו של עגנון.³⁰

מה מעמדה של גמולה בכל זה? ראשית, כפי שהזכרנו קודם לכן, גם בנוגע לגמולה, כמו בנוגע לגינת, מתעורר ספק אם היא מציאות או בדיה. בפעם הראשונה היא מתוארת כמעין בריאה יש מאין, מעשה אמנות המחקק את החיים, כמו אשליה מבלבלת בשלמותה; כמו נערה שגינת יצר לעצמו. האם גמולה היא מעין אולימפיה, נערה שגבר-יוצר ברא לו כדי להביא את כוח יצירתו לשיא ולקצה, כדי לחצות את הגבול שבין אמן לבורא עולם? בדמיונו של גרהרד גרייפנבך, גמולה היא נערה שגינת יצר. הפנטזיה הגברית על היצירה המושלמת מרמזת כאן על הגבול הדק שאחריו מבדה עשוי להפוך, ולעתים אכן הופך, למציאות. שנית, גמולה, כמו גינת והמספר, מוצגת במובלע כמייצגת של יוצרה, עגנון. הייצוג נרמז במשחק השמות. המילה "גמולה" מפורשת במקורות כמי שמופרדת מבעלה – דהיינו, כעגונה: "מאי גלמודה? גמולה דא מבעלה" (בבלי, סוטה כו ע"א). אם כן, גמולה היא "עגונה" – מילה הנגזרת מאותו שורש שממנו נגזר השם "עגנון". נוסף על כך, שמה, כמו שאר שמות גיבורי הסיפור, הוא חלק ממשחק האותיות עי"ן וגימ"ל. חזרת האותיות, המעצבת בצורה בולטת את הטקסט של "עד עולם", ניכרת גם כאן. עגנון, שלקח את שמו מ"עגונות", סיפורו הראשון שכתב בארץ ישראל, חוזר ומטביע בטקסט את אותיות שמו; שמות הדמויות (גינת, גמזו, גמולה) מכניסים כביכול את היוצר עצמו אל תחומיו של העולם הברוי.

ואולם, הזיהוי בין גמולה לבין המחבר, יוצרה, מוגבל. יותר ממה שהסיפור מציג את גמולה כיוצרת הוא מציג אותה כ"נוצרת", בשני מובניה של המילה. במובן האחד, גמולה, הבת היחידה, מיועדת על ידי אביה לנצור את כל "גנזי חכמה שגנזו לו אבותיו"; לפי ש"היה קשה עליו שכל כך הרבה חכמה תלך לה ומסר אותה לבתו" (עמ' שעו). היא שרה את השירים שהוא מלמד אותה ומשתתפת בטקסים השבטיים המיסטיים שהוא מקיים. המובן השני נקשר לשליטה בה. הפנטזיה בדבר האמן היוצר לו נערה היא גם הפנטזיה בדבר הגבר היכול לכונן את מושא תשוקתו וכך לשלוט בו. גמולה היתומה מאם נוצרת, גדלה ומעוצבת על ידי אביה, גבריה, "גבר בגוברין" (עמ' שסב), ומסורה לו לחלוטין. עם מותו היא נמסרת בירושה לידיו של גמזו, ובעצם נחטפת פעמיים: פעם בידי גמזו, החוטף אותה מגדי בן גאים ואחר כך עוקר אותה מעמה וממקומה, ופעם בידי גינת, החוטף אותה מידיו של גמזו. גם היא, כמו אולימפיה, מתפרקת תוך כדי

מעשה החטיפה, וסופו של חוטפה, גינת – כמו סופו של נתנאל – להתפרק ולהתרסק עמה. השליטה בה מציגה אותה כאישה־קורבן: נערה תמימה שאיבדה את אביה האהוב והנערץ שעיצב את דמותה ושלט בה, הושאה לגבר זקן שאינו יכול לתת לה אהבה, הורחקה מביתה, הושתקה ודוכאה, ובעלה, המתייחס אליה כאל חולת נפש, מבקש לאשפזה ולכלאה; אישה בודדה המבקשת לשחזר את שותפות האהבה, ההבנה והשירה שהיתה לה עם אביה דרך כינונה של שותפות חלופית של אהבה, הבנה ושירה עם חוקר צעיר, ואילו הוא, מצדו, אמנם מעוניין בשירה אבל אינו יכול ואינו רוצה להעניק לה באמת את חסותו. אין זה מקרה שדווקא האישה הנוספת היחידה בסיפור, גרדה גרייפנבך, שומעת מקולה ש"אשה מרת נפש ועצובת רוח היא" (עמ' שמח).

גמולה, המתוארת דרך עיני גבר, איננה נתפסת – דרך אותן עיניים – רק כאישה בשר ודם. היא מוצגת כגילומה של השירה: ספק המקור האותנטי, הארכאי, של ההימנונים, ספק היוצרת שלהם. גם כך וגם כך, רק דרך פיה מגיעה השירה לאוזניהם של גמזו וגינת. ואולם, אף על פי שגמולה היא המקור – ואולי גם היוצרת – של שירתה, בכל זאת היא נתפסת כפיקציה, כמעשה יצירה של גבר. גמולה מוצגת ככלי שלתוכו יצק אביה את השירה, כלי שברגע שישלים את מעשהו יתרוקן ויישבר. בכך היא דומה לארון הקודש ב"עגונות", המתואר אף הוא כאישה: יוצרו־שלו, בן אורי, יצק את נשמתו לתוכו והשלימו, ועם השלמתו גם היוצר וגם מעשה יצירתו נופלים ואינם אלא בבחינת כלי שנתרוקן. במובן נוסף, גמולה היא גם המוזה וגם הסירנה של הגבר היוצר; ואפילו במובן זה היא מעשה יצירה, שהרי אינה אלא השלכה של משאלות וחרדות גבריות, טרנספיגורציה שעושה האמן למלאכתו.

דמותה של גמולה – כמו דמותו של גינת שתיארנו קודם – רומנטית לעילא. גמולה אחת עם שירתה ואין לה דבר בעולם חוץ ממנה; היא מגלמת את הטוטאליות של האמנות, טוטאליות הדוחקת את המציאות ו"לית אתר פנוי מיניה".³¹ שוב ושוב היא מוצגת דרך שירתה: גם בדבריה של גרדה גרייפנבך, גם בתיאוריו המיסטיים, מלאי ההוד, של גמזו, וגם בהופעתה לפני המספר. הד קולה של גמולה הוא זה שנשמע למספר, המרגיש "שמתוך ההימנונים אנו שומעים כנועם שיח שירת אשה" (עמ' שמה). גרדה, כפי שציינו, שומעת משירה את עצבותה; גמזו רואה אותה לראשונה כשהיא שרה את שירה, "עומדת בראש הסלע

ידל ידל זה פה מה" (עמ' שנו). כאן מצטייר הקו הרומנטי הנוסף בדמותה: בעיניו של גמזו, גמולה היא בתו של אביה ושירתה – כשירתו – היא חלק מהווייתם המיסטית, הקושרת שמים ותהום. השירה היא הציר המחבר את עולמם הן אל מה שמעל ומעבר והן אל המקור הקדום:

ואמר לי גמזו, אילו ראית את גבריה חמי כשהיה עומד על צוק סלע, מצנפת תכלת בראשו ושער ראשו וזקנו מתנופף בהדר תלתליהם ועיניו החומות מאירות כשני שמשות ורגליו יחפות וגוון עורן כעין הזהב, שני גודליו מקישים בסלע, והסלע מגביה עצמו ועולה, ומעלה עמו שירה מן התהום, והוא מוליך ומביא את זרועו, וגמולה בתו מנענעת קולה בשיר, ועשרים ושתיים עד עשרים ושבע נערות בתולות מחוללות, כולן יפיפיות ומיוחסות, היית רואה דוגמא של ימים טובים שהיו לישראל, שהיו בנות ישראל יוצאות וחולות בכרמים (עמ' שסג).

גמולה מוצגת על ידי גמזו כבת אמיתית לעולם ארכאי, אקזוטי ומיסטי, מעין כוהנת בתולה של תרבות עתיקה ומקורית המשמרת בקרבה שלמות אבודה וחיבור אבוד אל הטרנסצנדנטי. בשל כך גמולה אינה רק נערה בשר ודם אלא אף יצור שמימי ולא מושג: "אם היא אינה ממלאכין דשכינתא דמתייחדין במלאכין דקודשא בריך הוא, הרי היא משנים עשר המזלות, והיא היא מזל בתולה" (עמ' שנו). כל עוד היא מצויה במקומה – בעולם הרחוק מירושלים של ימי המנדט במרחב, בזמן³² ובמהות (המיסטית לעומת הרציונלית, המיתית לעומת ההיסטורית) – שירתה היא חלק מעולמה. גמולה, ש"קולה מלבלב כקול גרופית הצפור, שקולה ערב מכל בריה שבעולם" (עמ' שסג), ו"כשהיתה פותחת פיה בשיר דומה היה כאילו כל שערי זמרה נפתחים" (עמ' שעו), מסייעת לאביה הפלאי משום "שבקיאה היא בכל השירים" (עמ' שסג) של בני גר, ועם מותו היא מספידה אותו "בשירים ובריקודים נוראים ונפלאים" (עמ' שעח).

הגלות ה"הפוכה" – גלותה של גמולה ממקומה לארץ ישראל – יוצרת את הקרע. המציאות הריאלית, הגשמית, החלקית, אינה יכולה להכיל את שירתה של גמולה. כזכור, שירה זו נובעת מן המקור הקדום והמיסטי המשמר שלמות אבודה וחיבור אבוד לעולמות עליונים. זו שירה שלמה המושרת בפי בת השיר

עצמה, המעוטפת "ומחותלת בשלימותה" (עמ' שנח); שירה טוטאלית החורגת ממציאות ההווה ואינה יכולה לעלות עמה בקנה אחד. ואמנם, מיום "שנתלשה גמולה ממקומה עקרה מפיה כל אותן הלשונות ואינה מעלה על שפתיה שום זמר, חוץ מן הלילות שהלבנה במלואה, שהיא עושה את הליכותיה ומלווה אותן בשיר" (עמ' שסד). בירושלים של אמצע המאה העשרים, השלמות הטרנסצנדנטית (מלאות הלבנה) נתפסת כטירוף (סהרוריות, lunacy), והיא נושאת עמה סכנה. שירתה של גמולה (כמו שירת בן אורי ב"עגונות") דומה לשירת הסירנות; היא יכולה לפתות בכוח שלמותה את שומעיה – לא רק את אלו "שלהוטים אחר הלבנה" אלא אפילו את אלו "שקשורים ודבוקים בכפות האדמה" (עמ' שצא) – להיסחף מגופו של עולם אל אורו הלילי ולוותר על הקיום במציאות החלקית והפגומה. השירה איננה רק שירה של התעלות; היא טומנת בחובה גם את הכמיהה אל המקור, במובן האפל של צניחה אל המוות. זו שירה מאיימת השוללת את המציאות המוכרת, המנכיחה את האי רציונלי, את הלא ידוע והלא מובן, שירה של סירוב להשתנות, להצטמצם, להתביית, ללכת על פני הקרקע. הפיתוי המאיים שבשירת גמולה טמון אפוא לא רק בהזמנה לנסוק אל עולמות עליונים אלא גם בהזמנה לצלול ולהתרסק אל תוך אפלתה של המהות הנקבית השירית. הכוח המפתה והמאיים של הארכיטיפ הנשי, של ה"יבשת האפלה" של האישה – הלא רציונלית, הלא מובנת והלא נשלטת, הקמאית והפראית – מגלם כאן את הכוח המפתה והמאיים של ה"יבשת האפלה" האחרת: ה"יבשת האפלה" של השירה.

עם שובו של גינת לירושלים גמולה חוזרת ומוצאת את הנמען שאינו מבקש לאטום את אוזניו בדונג מפני שירתה. גג ביתם של הגרייפנבכים מחליף את צוק הסלע, והיא מטפסת עליו לאור הלבנה המלאה כדי לשיר לו משיריה. כאשר גמזו חוטפה ומושכה משם, היא קוראת לאהובה "וקולה היה כקול נערה בתולה שהבשילה כל אהבתה" (עמ' שפח); כאשר גינת חוזר ושולח אותה לבעלה היא מציעה לו, לאהוב האמן, את המפתה שבהצעות: "אם אתה מניחני אצלך אשיר לך שירת גרופית הציפור מה שהיא שרה פעם אחת בחייה. אמר הבחור, שירי. אמרה גמולה, אשיר את שירת גרופית ונמות. גבריאלי כשאני וחכם גדעון נמות תכרה לנו שני קברים זה אצל זה. מבטיח אתה לי שאתה עושה כן. הניח גמזו את ידו על פיה ואחז בה בכל כחו" (עמ' שפח–שפט).

משותף ברגע של שירת הברבור.³³ הצעה רומנטית מזו קשה להעלות על הדעת. גינת, שאינו מתפתה לאהבתה של גמולה, אינו יכול לעמוד בפני פיתויי שירתה: בלילה הבא שבו הלבנה שוב במילואה הם נופלים מן הגג אל מותם. ייתכן שכדברי עדי הראייה, השניים נפלו משום שגמולה הסהרורית מעדה, וכאשר גינת ביקש להצילה נשמט המעקה; אולם אי אפשר שלא לקרוא בנוסף על כך גם את הסיפור ה"פנימי", הנשקף מעבר לעדותם קצרת הראות של עובדי האורח: גמולה, שפיה אינו חסום עוד בידו של גמזו, שרה לגינת את שירתה של גרופית הציפור והם צונחים יחדיו אל מותם.

גינת וגמולה הם זוג. אולי לא זוג אוהבים בכל המובנים – שהרי אנו שומעים רק את הצהרת אהבתה של גמולה, ואילו רגשותיו של גינת כלפיה אינם ידועים לנו – אבל בכל זאת הם מכוננים ביניהם ברית. גמזו מוצב מחוץ לברית הזאת. במובן זה הוא היפוכו של גינת – לא הגבר המבוקש והאחר כי אם הגבר הדחוי, הטוען לבעלות. גמזו נראה כהיפוכו של גינת במובנים נוספים, וכך, כאמור, הוא נתפס גם בביקורת: אם גינת מייצג את ההשכלה, אליבא דטוכנר, גמזו מייצג את היהדות המסורתית; אם גינת מייצג את יהדות ההווה, את הציונות על נטיותיה הכנעניות, אליבא דצמח, גמזו מייצג את יהדות הגולה שאבד עליה הכלח; ואם גינת הוא רמאי המזייף לעצמו בקור רוח היסטוריה – שוב, על פי צמח – ומציג את השפה הפרטית של גמולה ואביה כשפה ארכאית אותנטית כדי לקנות לו שם של חוקר, גמזו הוא ההפך ממנו, הוא אינו ממציא דבר אלא דבק בנאמנות באמיתות הישנות של העבר. ההבנות הללו עולות ללא ספק מן הטקסט, אבל בה בעת הטקסט גם סותר אותן. הניגוד הגלוי בין גמזו לגינת מפורק על ידי היפוכים ואנלוגיות החותרים תחתיו ללא הרף, והדבר ניכר גם בסוגיה העומדת במרכז ענייננו: סוגיית הזיוף לעומת המקור.

ראינו קודם שלגמרי לא ברור אם גינת הוא אכן זייפן. כמו כל אמן, הוא זייפן ולא זייפן: השפה והשירה שהוא מעלה על הכתב ספק מקוריות, ספק בדויות. קריאה זהירה מראה לנו שגם גמזו, בעל העין האחת החיה והשנייה המתה, האחת ה"מלאה תמהון" והשנייה ה"קוצפת והולכת" (עמ' שפג), אינו עשוי מקשה אחת. את מה שנדמה לו – למשל שגבריה נעתק מעולם לעולם – הוא רואה כאמת לאמיתה, ולעומת זאת, את משמע אוזניו במציאות הוא מבקש להכחיש

ולפטור כ"דמיוני דמיונות" (עמ' שפה), כאשליה המתרחשת "כשדמיונו של אדם מתגבר עליו" (שם). אין תימה שהמספר ב"פתחי דברים" מאפיין את גמזו בכך שהוא "כבוש תחת כוח המדמה" (עמ' 113). אבל גמזו קרוב לגינת לא רק במשחק שבין מבדה למציאות. השניים הם מעין תמונת ראי זה של זה: מקבילים והפוכים כאחד. שניהם מביאים שירה עתיקה ולא נודעת מארץ מזרחית רחוקה: זה מביא את ההימנונים העינמיים ו"צ"ט מלים של לשון שלא ידענו אפילו את שמה" (עמ' שמד), וזה מביא "פיוטים של פייטנים שלא ידענו עליהם [...] כתבי יד ודפוסים ראשונים שלא ידענו אפילו שמותיהם" (עמ' שנד). שניהם נודדים בעקבות השירה, שניהם הגיעו בחיפושיהם אחריה למקומם של בני גר, שניהם חוטפים את גמולה ממי שהיתה מיועדת לו ושניהם קשורים אליה דרך טקסט – האחד מבקש לכפות אותה אליו דרך הסגולות ואת האחר היא קושרת אליה דרך כתיבת השירה. אבל איש מהם אינו בעלה/בועלה. אפילו הסגולות משותפות לשניהם: מסתבר שהסגולות שהיו בידי גמזו, והוטמנו בספר שכנראה נמכר לגינת, נספחו אל הסגולות שהיו לגינת כבר קודם, שהרי כאשר גינת נותן לגרייפנבכים את העלים ליום נישואיהם העשירי הוא אומר שהם מן הכפולים באוספיו (עמ' שמט–שנ). גינת וגמזו דומים זה לזה גם בכך ששניהם מעדיפים תרבות ארכאית, ספק ממשית ספק מדומיינת, על פני מציאות ההווה: גינת מסור כולו לשפה ולהימנונים של שבט מרוחק וקדום, שהם ספק בדויים ספק אותנטיים, וגמזו קושר את חייו בחייה של הכוהנת הכמעט אלילית של אותו השבט וספק מתעד ספק מדמיין את הכוחות המיסטיים של אביה הנערץ עליו מכול.

הדומות המבלבלת שבין שני הגברים אינה מבטלת את הניגוד שביניהם. עדיין ניתן, כפי שמפרש טוכנר, לזהות את גמזו עם היהדות שומרת המסורת ואת גינת עם ההשכלה, או, כפי שמפרש צמח, את גמזו עם שלומי אמוני ישראל ואת גינת עם הנטיות הכנעניות בציונות. ואולם, גם את תנועת הניגוד והדומות, התנועה המכוונת, הלא פתורה, הכפולה והסותרת של הטקסט אין לבטל: מצד אחד היא מובילה אותנו לראות את רפיפותם ואת חלקיותם של כל הזיהויים האפשריים (ואף המתבקשים) שהצגנו, דהיינו את ריבוי הפנים הלא מתייצב של הסיפור, ומצד אחר היא מובילה אותנו לחפש זיהוי נוסף ושונה, לנסות להתחקות אחר מה שמשותף לשני הגברים: גמולה, השירה, ובעיקר הטשטוש בין דמיון למציאות, בין מבדה למקור.

והנה, גמזו, שאמנם אינו כותב שירים, הוא מספר סיפורים בלתי נלאה. חלקם של הסיפורים דברים שהיו, חלקם ספק דברים שהיו ספק "דמיוני דמיונות", מבדים. גמזו מספר על מסעיו, על חותנו ואשתו, על מה שראה ומה ששמע, ונראה שהוא אחוז ב"תאוות סיפור". הוא מתמסר כולו, על פי המושג שטבע ד.א. מילר, לזרימה הלא-מופסקת של "הניתן לספר":³⁴ הוא אינו חש את עייפות השומע, לא אכפת לו לסטות מן הנושא או לא להתייחס למתבקש, ורק כוח חיצוני יכול להפסיק את שטף סיפוריו. גמזו מספר, והמספר יושב ומקשיב; ואת כל זה המספר מספר לנו ואנו יושבים ומקשיבים. כמו המספר, גם גמזו משחק בכפל תפקידים: הוא גם המספר וגם הקורא המפענח ומפרש את הסיטואציה/הטקסט. כמו המספר, גם גמזו חוקר ובולש ובונה לעצמו את הסיפור המלא. הוא מפנה שאלות תכופות ונרגשות למספר בדבר גינת: "מי דר כאן?", "והיכן הוא?", "וחוץ מהם מי כאן?", "ולא יש כאן שום דייר אחר?" (עמ' שסד), "מה שמו של אותו הדייר?" (עמ' שסה), ואחר כך: "זקן הוא או בחור? מה הם ספריו בעיניך?" (עמ' שפר). שאלות אלה מזכירות את השאלות התכופות והנרגשות שהמספר עצמו מפנה בסערת נפשו לזוג גרייפנבך בדבר גינת: "הבלגתי על סערת נפשי ושאלתי, הוא כאן?", "אמרתי להם לגרייפנבכים, בבקשה מכם מה אתם יודעים על גינת?", "אמרתי לו, היאך נתגלגל אצלכם?", "חזרתי ואמרתי, היאך הגיע אצלכם?" (עמ' שמה), "לא השגחתי בדבריו של גרייפנבך וחזרתי לראש הענין היינו לדוקטור גינת ואמרתי לו לגרייפנבך, משער אני שגרדה יודעת לספר יותר" (עמ' שמו), "בבקשה ממך ספרי לי על גינת", "ובכן כשחזר מה עשה?", "בלשית איני מבקש לעשותך, מבקש אני לשמוע משהו על גינת" (עמ' שמז). החקירות – גם של המספר וגם של גמזו – מייצרות את המבנה הבלשי, המכונן את הסיפור כולו.³⁵ יתרה מזאת; כפי שצינו קודם, גמזו הוא זה שיודע שהמבנה מכונן מציאות, שמה "שהיה בעיני תחילה בבחינת דמיון התחיל מתברר והולך כאמת לאמיתה" (עמ' שנז). אין תימה אפוא שבקטע גנוז, מאוחר,³⁶ מציג עגנון את גמזו כמעין שיקוף מדומיין שלו-עצמו.

גמזו הוא שמוביל את המספר – ואותנו – אל הסיפור שבתוך הסיפור, הוא שמונע את המספר מלישון בשלווה בלי לדעת מה קורה מאחורי כותלו, הוא שמספק לו ולנו את הפרטים על עולמם המופלא, הארכאי והמיסטי של בני גר, הוא שמראה למספר ולנו את פניו האמיתיות של בית גרייפנבך והוא שמחבר את

עולמה ההיסטורי והמציאותי של ירושלים ערב מלחמת השחרור אל עולם אחר לחלוטין. נראה שכיוון שגמזו כפול פנים, כיוון שהוא רואה אור בעינו האחת וחושך בשנייה, הוא זה שיכול לכונן את כפל הפנים המתעתע של הסיפור.

כדאי להתעכב מעט בהקשר זה על כפל הפנים של "עידו ועינם". הביקורת חזרה והצביעה על כפל פנים זה כעל אחד המאפיינים הבולטים ביותר של הסיפור.³⁷ ואמנם, נראה שהוא מתקיים בד בבד בכמה מישורים: בעולם הברוי, המחבר עולם ארכאי ומיסטי עם עולם מודרני ומציאותי; בדרכי הייצוג, המערבות ריאליזם בפנטזיה; בתמאטיקה, הקושרת מודרניזם ברומנטיקה, היסטוריות במיתוס ולאומיות בפואטיקה; ואפילו בהיברידיות של הנרטיב עצמו, שנע בין מסירה דרמטית ומלאת מתח של העלילה, שעיקרה התפענחותם של סודות והתפתחותה של מלודרמת יחסים בשני לילות לבנה, לבין הפלגות ארכניות הסוטות ממנה.³⁸ העולמות הכפולים – הארכאי-מיסטי והמודרני-מציאותי – מקיימים ביניהם יחס של "חוץ" ו"פנים". העולם שבחוץ הוא עולמה של ירושלים ערב מלחמת השחרור: בעברו הקרוב של עולם זה הבריטים גזרו גזירות והטילו עוצר; בהווה שלו העולים חסרי דיור, הפולשים פולשים, אנשים יושבים בבתי קפה, מחקרים מתפרסמים, כנסים מדעיים נערכים וכתבי יד עתיקים עוברים מיד ליד. בעולם זה הגרייפנבכים משכירים חדר עם מקלחת לגינת ונוסעים לחו"ל, משפחתו של המספר נופשת בגדרה וגמזו מבקש לאשפז את גמולה הסהרורית בבית מרפא לחולי נפש. זה העולם שבו עדי ראייה מספרים שגמולה נפלה מן הגג ושגינת, שחש להצילה, נפל אחריה, עולם שבו מתקיימות הלוויות וטעות דפוס נופלת במודעת אבל. זהו עולם ברזי המיוצג באופן ריאליסטי וממוקם בתוך ההיסטוריה, בזמן ובמרחב ידועים וקרובים.

בתוך עולם ארצי ומפוכח זה מסתתר עולם אחר לחלוטין. כאשר "אבא ואמא" – גרהרד וגרדה גרייפנבך – מסתלקים מן הבית, בא הלילה על הגיא המופלא, הנטול כביכול מן העולם וכל העולם נתון בתוכו. הבית – כמו מקומה של גמולה – רחוק מכול, "מופרש משאר בתים ומרוחק מן העיר" (עמ' שמד). גם הבית וגם הגיא – שוב, כמו מקומה של גמולה – נעתקים כביכול מן הארצי לשמימי: "מנוטל מן היישוב עומד לו הבית בתוך הגן שבגיא ומאיר מאור הלבנה" (עמ' שסח). עם הסתלקות הבעלים ושקיעת השמש משנה הבית את פניו והופך לבמה מכושפת, סהרורית, אליה נמשכים אורחים ליליים ועליה

נגללות תעלומותיהם המסתוריות.³⁹ העולם הקם לחיים בבית המוצנע בלילות לבנה איננו עולם רציונלי אלא מיסטי, איננו היסטורי אלא מיתי, איננו מציאותי אלא ספק על-מציאותי ספק מדומיין ובדוי מן הלב, "דמיון תעתועים". בחובו של הבית טמונות הסגולות המופלאות שקיבל גמזו מגבריה ומצוי-לא-מצוי גם גינת; גם הסגולות וגם גינת מושכים אליהם בכוחות מאגיים את גמולה, ואחריה את גמזו. תחושות לא רציונליות של זיהוי וקרבה עומדות גם ביסוד הימשכותו העזה של המספר לגינת ולבית. הופעותיה הסהרוריות של גמולה בחדרו של גינת והופעתו הסהרורית של גמזו, שלבו מושכו בדיוק למקום הנכון, מסמנות את הבית כמין מרכז המחבר בין הקרוב (ירושלים) לרחוק (ארצה של גמולה מעבר למדבריות החול), בין הנמוך (הגיא) לגבוה (ההר ה"גבוה מגדודי ההרים הגבוהים שמתגבהים ועולים לגבהי מרומים" [עמ' שנו]), ובין הארצי לשמימי (עולמות עליונים, מלאכים, מזלות והאוויר העוטף את הלבנה).⁴⁰ כיוון שבית גרייפנבך משמר בחובו את המקור המיסטי הנעלם, כיוון שבו מוטמנות הסגולות, הוא הופך בלילות לבנה לציר החיבור שבין העולמות, למעין שגרירות של אותו עולם אחר בעולמנו-שלנו. באותם לילות הוא מגלם את ה"ארכיטיפ השמימי", בלשונו של מירצ'ה אליאדה, והטקסים המתרחשים על גגו, בין שמים לארץ – השירה, חטיפת הכלה – אינם אלא חזרה ריטואלית, מאגית, על טקסי השבט הנירח במרומי ההרים, החוזרים אף הם על טקסי המקור ומשחזרים את "הזמן המיתי של 'ההתחלה'".⁴¹

תפיסה זו מתכוננת, כאמור, דרך נקודת מבטו של גמזו: בעיני גמזו, העולם שב"חוץ", והמציאות כפי שהיא מוכרת לנו, אינם אלא קליפה דקה. המשמעות האמיתית של כל מה שמתרחש מצויה בעולם האחר, וממנו היא מחלחלת אלינו. ואולם, בד בבד מתקיימת הבנה אחרת, המוציאה אותה. על פי הבנה זו, המיסטי והמאגי אינם אלא "דמיון תעתועים" (עמ' שנב): אשליה או משאלת לב. חשוב לראות שהעדות בדבר המיסטי והמאגי מקורה כולה בגמזו בלבד. הראייה המיסטית איננה לא שלנו ולא של המספר. מה רואים גמולה וגינת ובמה הם מאמינים – זאת אין אנו יודעים. רק גמזו רואה את גבריה בן גאואל ואת גמולה כבעלי כוחות שלא מן העולם הזה, כדמויות מיתיות המחברות לעולמות עליונים: זה "כאילו נעתק מעולם לעולם" (עמ' שנז) וזו "אם היא אינה ממלאכין דשכינתא דמתייחדין במלאכין דקודשא בריך הוא,

הרי היא משנים עשר המזלות, והיא היא מזל בתולה" (עמ' שנו). רק הוא מעיד על התחלפות צבעי הסגולות ומאמין בכוחן להשפיע על האוויר הסובב את הלבנה; המספר, כזכור, רואה רק עלים יבשים ועליהם "קוים משונים וצורות משונות, שאם רוצים יכולים לראות בהם כמין אותיות של כתב סתרים" (עמ' שמט). השאלה היא אם רוצים.

הסיפור מאפשר לנו להבין שאולי כל מה שגמזו רואה, הוא רואה בעיני רוחו. גמזו אמנם רציני לחלוטין, ורק הגרייפנבכים ספק מתלוצצים ספק משתעשעים בפנטזיה על הנערה שגינת ברא לו, אבל אולי גם גמזו, ולא רק הגרייפנבכים, שוגה בדמיונות – אם כי בדמיונות שהוא מאמין בהם בכל לבו, כשם שהוא מאמין בנסים ונפלאות בכלל. הקוראים אינם יודעים אם להאמין; כשם שקשה לקבל ללא היסוס וללא ספקות את תפיסותיו האנכרוניסטיות, הנוקשות והטרחניות של גמזו בענייני סגולות, רפואות, מזלות, מלאכים ונסים, כשם שקשה להאמין בקפיצות הדרך, באבני ריחיים מעופפות ובבתולות העולות מן הים, כך גם קשה לקבל כמציאות את חזיונות הקסם שלו על גמולה וגבריה בן גאואל. נוסף על כך, שוב ושוב ניתן לגלות בדבריו סתירות לא מוסברות ואפילו אי דיוקים חשודים: גם כאשר לאמונתו בכוחן של הסגולות, גם כאשר לסיבות להופעותיו התמוהות בבית גרייפנבך. כך, למשל, הוא תולה את חרדתו מפני הסתלקותה של גמולה באובדן הסגולות, אולם הוא עצמו מעיד שהסגולות יכולות למשוך את גמולה בחזרה לביתה רק אם היא נפרדת מ"שלימותה" – מבתוליה – "ויונקת מכח הבעל" (עמ' שנח). כיוון שהוא יודע היטב שגמולה לא נפרדה מבתוליה ולא ינקה מכוחוֹ-שלו, לא ברור מדוע הוא משליך את יהבו עליהן, מה גם שהסגולות עצמן "נשתנו שינוי גמור" (עמ' שנו) ואיבדו את צבעיהן הפלאיים. כאשר הוא מופיע פתאום בלילה על מפתן ביתם של הגרייפנבכים, הוא אומר למספר: "איני יודע מה הביאני לכאן. רואה אני בית אחד, התחיל לבי מושכני ליכנס" (עמ' שנה). ואולם, גם חקירותיו בדבר הדייר וגם האדמת פניו מובילות את הקוראים לחשוב שייתכן שחצאי ידיעות וחשדות ארציים לגמרי הביאו אותו אל הבית. חזרתו "שלא מדעת" (עמ' שעא) לאותו הבית בלילה שלמחרת – כאשר, ככל שידוע לו, כביכול, גם גמולה וגם המספר אינם אמורים להיות שם – תמוהה אף בעיני המספר. גמזו באמת מזדעזע למשמע קולה של גמולה, אבל שאלותיו החוזרות על גינת מעידות על יותר מסתם סקרנות, ויתרה מזאת, ברור שלמרות

הכחשותיו בזמן שיחתו עם המספר הוא מנסה לשמוע מה מתרחש מעבר לכותל, בחדרו של גינת.

עם זאת, דומה שגם קריאה ריאליסטית של האירועים איננה אפשרית עבורנו. לא זו בלבד שקריאה כזו מתעלמת מצירופי האותיות והמקרים הבלתי מתקבלים על הדעת, היא גם מרוקנת את הסיפור מקסמו ומעושרו. אם ננסה להבין את הסיפור דרכה נדמה בקריאתנו לגררה וגרהרד גרייפנבך, בעלי הבית שיוצאים החוצה כש"הסיפור האמיתי" מתחיל וחוזרים כשהוא נגמר ואינם מבינים דבר וחצי דבר ממה שמתרחש בביתם-שלהם, ממש מאחורי כותלם. מה נותר לנו לעשות? נראה שעלינו להניח שהסיפור חולה, כדברי א.ת.א. הופמן, ב"מחלת הדואליזם הכרוני",⁴² במחלה הרומנטית של העולמות הסותרים. אי היכולת להכריע בין הקריאות הסותרות אינה אלא אי היכולת להבחין בין עובדות לבין דמיון, בין מציאות לבין מבדה, בין מקור קדום לבין זיוף; אי יכולת זו היא התמה העומדת בלב-לבו של הסיפור, תמה שעניינה הספרותי עצמו.

אל התמה הזאת מוביל אותנו לא גמזו כי אם המספר. המספר הוא דמות בסיפור, אבל הוא אינו מעורב ישירות בדרמה המתרחשת לנגד עיניו ולו-עצמו אין קשר לעולמם הרחוק של בני גד. המספר מצוי בעמדה מובהקת של משקיף ומאזין המספר לנו מה שראה ושמע ומה שסופר לו. ואולם, בעשותו כן הוא הופך לשיקופם של גינת וגמזו כאחד, שהרי כמותם הוא עוזב את ביתו, מגיע לעולם אחר, חוקר ובודק וכולש ומשחזר ומפרש בכתיבתו את מה שגילה. כפי שגינת מאזין לגמולה ומעלה על הכתב את מה שהוא שומע, כך גם המספר מאזין לסיפוריו של גמזו ולדברי גמולה וגינת ומעלה על הכתב את מה שהוא שומע; כמו גמזו שמשקיף ומאזין ומספר למספר, כך גם המספר משקיף ומאזין ומספר לנו.

המספר נותן לנו להבין עד כמה מרכזית ורבת משמעות ההשתקפות הזאת בעולמו של הסיפור. עמדנו קודם על סערת הנפש שהוא חש כלפי גינת ושירתו ועל עוצמתן של הימשכותו אליו והזדהותו עמו. עמדנו גם על הדמיון שבין חקירותיו הנמרצות לבין אלו של גמזו, חקירות המובילות לבנייתו של הסיפור ולפרישתו לנגד עינינו. בקטע הגנוז שהוזכר לעיל המשיך עגנון את משחק הפיצול והזהות בין המספר (המייצג כביכול את עגנון) לבין גמזו. כאן נדרש עגנון לפואטיקת הסיפור של יציר רוחו: המספר משבח את גמזו, "שבעל סיפורים

הוא, ואלמלא שאני אוהבו ופסול אני לעדות הייתי אומר שסיפוריו נאים משל אחרים", וחשוב לו לציין שגמזו "כשהוא מספר – מספר בנעימה"⁴³ – כפי שעגנון עצמו נהג לעשות. הביקורת שמעלה המספר בקטע הגנוז כנגד דרך הסיפור של גמזו היא משחק משועשע בהשגות ביקורתיות אפשריות על יצירת עגנון עצמו: "קשה לירד לסוף דעתו של אדם זה, כגון אם תכלית סיפוריו מוסרם או המוסר נוי לסיפוריו. פעמים הרבה דומה עלי שהוא מחליף את העיקר בטפל ואת הטפל בעיקר. וכן אמרתי לו, אלמלא המאמרים המוסגרים שאתה מערבב בדבריך היו סיפוריך מרוויחים הרבה. ומה השיב לי, אלמלא אותם המאמרים המוסגרים שאתה קובל עליהם הייתי אוגד את פי וכובש את דברי".⁴⁴ דעתו של המספר אינה מתקררת עד שהוא שואל את גמזו לחידת שמות האנשים והמקומות, המתחילים כולם בעי"ן או בגימ"ל, וזוכה לתשובה ניצחת: "ומה השיב לי שמא אזיף את הגיאוגרפיא, שמא אשנה שמותיהם של האנשים והנשים?"⁴⁵ דמותו של גמזו חוזרת ומוזכרת במקומות נוספים ביצירתו של עגנון. ברומן שירה, לדוגמה, המספר דורש בשבחו, ש"מימיו לא דיבר אדם עם גמזו בלא ששמע ממנו דבר שאינו שוכחו במהרה" (עמ' 535). ואמנם, כאשר הרבסט חושב על חוקרים שאין "כל תכלית שלהם אלא חקירה של אמת" (עמ' 536), הוא נזכר בסיפור שגמזו סיפר לו. ב"פתחי דברים" המספר קושר את דמותו של גמזו לענייני זיוף ומקור, עומד על שליטתו של הכוח המדמה בסיפוריו ועל אי הבחנתו בין עיקר לטפל, ורואה את עצבותו (עמ' 113, 138, 152, 157).

הן עצם משחק ההשתקפויות בין המספר לבין גינת וגמזו והן התכנים של ההשתקפויות – הכתיבה מכאן וסיפור הסיפורים מכאן – מדגישים את ה"ספרותי" בסיפור; התמה הארס-פואטית כוללת אף את סימונו העצמי (self reference) של הסיפור. באותם שני לילות סהרוריים שבהם המספר נכנס אל העולם האחר ויושב בבית גרייפנבך, מקשיב לסיפוריו של גמזו ומתבונן בתעלומותיהם של גינת וגמולה – באותם שני לילות המספר לא רק שומע ורואה את הסיפור שהוא חוזר ומספר לנו אלא הוא גם מתבונן בהשתקפותו-שלו כיוצר. את המהלך הזה המספר ממשיך כאשר הוא מעלה ברמזים ובדרכי עקיפין את ספרותיותו של הסיפור אל פני השטח והופך אותה לתמה. כפי שצינו קודם, "מחלת הדואליזם הכרוני" אינה מאפשרת לנו להחליט אם בית גרייפנבך הוא שגרירות של עולם ארכאי ומיסטי או שמא הוא בית מבתי ירושלים, שעל גגו אישה סהרורית שוגה

באהבה לחוקר מפוקפק. והנה, המספר מציע לנו נקודת השקפה נוספת, הן על הבית והן על מחלת הדואליזם הכרוני: הכניסה אל הבית היא כניסה אל עולם שכולו מבדה. כזכור, הבית מצוי בגיא המופלא, והגיא דומה יותר מכול ליצירה ספרותית. כמו היצירה כך גם הגיא מנותק מן העולם שבחוץ, וכמו היצירה כך גם הוא מייצג את העולם הזה בתוכו: "השקט המפליא שבגיאיות שבירושלים עם הערב שמש כל הברכות שרויות עמו. דומה כאילו נטולים הם הגיאיות מן היישוב, ודומה שכל העולם נתון בתוכם" (עמ' שנב). יוצא אפוא שבתוך המבדה הסיפורי מצביע המספר על אי ההבחנה בין מציאות למבדה. אין מדובר במשחק שנועד לבלבל את הקוראים אלא בחוויה של המספר עצמו. בפרק הסיום, כאשר המספר מסתובב ברחובות ירושלים, בלילה שבו עתידים גמולה וגינת למות, הוא מסלק את עיניו "ממה שמתרחש והולך" ומתבונן ב"אחורי ערפו של עולם" (עמ' שצ) – דהיינו בעבר הנסוג והולך, בסיפור על אודות העולם ולא בעולם עצמו. ההתבוננות מעלה בו תהייה: "אבל על זאת ישתומם לבי, בעיני ראיתי שחטף גמזו את אשתו ואף על פי כן דומה עלי שסיפור דברים היה כאן, כאותו שסיפר לי בעל המעשה, שפעם אחת עשו מחולות ועמד גדי בן גאים לחטוף את גמולה וקדם גמזו וחטף אותה. אין לך דבר שלא קדם לו רישומו. משל לעוף קודם שהוא עף פורס כנפיו והן עושות צל, מביט הוא בצל ונוטל כנפיו וטס" (עמ' שצא).

תחילתה של התהייה בגבול המעורפל שבין מציאות למבדה, והמשכה מוביל אותנו למחוזות חדשים. חטיפת גמולה בידי גמזו בחדרו של גינת נראית למספר כסיפור ולא כמעשה שהיה, משום שהיא חוזרת על חטיפה שכבר התרחשה: המציאות היא מימוש של סיפור שסופר. זהו אחד המובנים של התהליך המטמורפי המופלא שבו השירה הופכת את הדמיון, את הפיקציה, את הכזב ואת הזיוף לאמת לאמיתה. התהליך הזה הוא נקודת החיבור בין ה"פנים" ל"חוץ", שהרי ככל שהקריאה ב"עידו ועינם" תרחיק להפליג אל המשמעויות הפואטיות של הסיפור, עדיין עליה לחזור ולשאול את עצמה מה טעם נטוע הסיפור הזה על השירה – סיפור כל כך רומנטי מצד אחד וכל כך ספקני מצד אחר – בתוך הקשר כל כך מציאותי והיסטורי. כמו המספר, המבקש בסיום הסיפור להחזיר את דעתו "מן הלבנה לעניינים שקשורים ודבוקים בכפות האדמה" (שם), מוטל גם עלינו לנסות ולקשור את הפואטי בלאומי, את השירה (הלבנה) בריאליה ההיסטורית (בכפות האדמה).

ראינו בפרק הקודם כיצד עגנון מכונן גם ברומן אורח נטה ללון וגם בסיפורים "הסימן" ו"המכתב" זיקות מורכבות, לא בהכרח אנלוגיות ולא בהכרח סותרות, בין מעשה היצירה הספרותי לבין מעשה היצירה הלאומי. נראה הדבר שגם ב"עידו ועינם" מועמדת זיקה מורכבת מעין זו. בשונה מצמח, כאמור, לא נראה לי שניתן לצמצם זיקה זו לעמדה חד משמעית של הוקעה וגינוי, החושפת דרך המעשה הפסול – זיוף מחקרים והצגת פיקציה כמקור אותנטי – את האידיאולוגיה הפסולה, דהיינו את הנטייה הכנענית בציונות להמציא לעצמה תרבות קדם-מקראית, תרבות "עוקפת גלות". לשון עידו וההימנונים העינמיים אינם עומדים בפני עצמם בסיפור; הם חלק מן המיתוס על עולםם הארכאי של בני גד, מיתוס שמביא בפנינו לא גינת כי אם גמזו. והמיתוס הזה הרבה יותר היברידי ממה שנראה במבט ראשון. במובן אחד הוא אכן מיתוס "עוקף גלות": בני גד הם גברים גיבורים, אנשי מלחמה עשויים ללא חת שמנהיגם גבריה בן גאואל הוא "גבר בגוברין", הגבוה מכל גבוה, והם שבט מעשרת השבטים האבודים, שעל פי המסורת מצויים בגלות אבל אינם יודעים עול גלות.⁴⁶ ואולם, בה בעת, הווייתם היא הוויית גלות – במובן שהציונות נתנה לגלות ולפיו היא עיצבה את דימוייה – דהיינו הווייה של חולשה וחולי. שכן, בזמן שגמזו הגיע אל בני גד "נמוכים היו בעיני עצמם והרבה היו חולי הלב מחמת אריכות הגלות ומחמת תוחלת ממושכה" (עמ' שסב), ואף גבריה, האב הקדמון, אין בכוחו לחדש את נעוריו והוא מת. היברידיות נוספת ניכרת בתיאורי המקור הקדום, המשומר בתרבותם של בני גד. מקור זה מקצתו אלילי ומקצתו מסורתי; יש בו גם אפיית כוונים וריקודים על הרים לאור הלבנה וגם מדרשות ותרגום ירושלמי.

נראה לי שנטיעתו של מיתוס התרבות הארכאית בירושלים של ערב מלחמת השחרור מזמינה לא הוקעה כי אם התבוננות פתוחה, מסוקרנת, בתהליך המורכב והמתעתע של היצירתיות ובמגע המורכב והמתעתע בין מעשה היצירה האמנותי לבין מעשה היצירה הלאומי. אם נסב את משל העוף והצל על ההתרחשויות ההיסטוריות בנות הזמן, נראה שעולות ממנו שתי מסקנות. ראשית, הרישום, הדימוי, קודמים למעשה; הלאומיות המחדשת את נעוריה, הממציאה את עצמה במובן מסוים יש מאין, חייבת להתבונן בצל כנפיה הפרושות לפני שהיא יכולה להמריא. שנית, העוף מתבונן בצל שכנפיו-שלו מטילות ברגע ההווה, ברישום שיוצרת על פני האדמה משאלת ההמראה עצמה. הלאומיות המתחדשת חוזרת

אל דימויי העבר כדי להתבונן בדימויי משאלתה-שלה, ובדימויים אלו מתפרקת ההבחנה בין מקורות אותנטיים לבין מבדים של מקורות אותנטיים. בנדיקט אנדרסון העמיד אותנו על כך שלאומיות היא תוצר תרבותי, שאומה היא קהילייה פוליטית מדומיינת התופסת את עצמה כאילו גחה מימי קדם (אמיתיים או מדומים), וש"עתיקות יומין", ברגע היסטורי מסוים, איננה אלא התוצאה ההכרחית של 'חידוש'.⁴⁷ שנים רבות לפני אנדרסון לימד אותנו אחד העם להבחין בין "אמת ארכיאולוגית" ל"אמת היסטורית": "כי אין לך גבור היסטורי, שלא נצטיירה צורתו הרוחנית בדמיון העם באופן שונה לגמרי ממה שהיתה במציאות, והציור הדמיוני הזה, שיצר לו העם לפי צרכיו ונטות רוחו, הוא הוא הגבור האמיתי, שהשפעתו מתמדת והולכת, לפעמים אלפי שנה, – ולא האוריגינל המוחשי, שהיה זמן קצר במציאות, והעם לא ראהו כלל כמו שהיה...".⁴⁸

אומה שמייצרת את עצמה מחדש, שממציאה את עצמה בנוסח חדש, חייבת לספר לעצמה את סיפור המיתוס ההיסטורי של עצמה. המיתוס הזה ספק מקורי ספק בדוי מן הלב: המבדה הופך מצל למעוף, מדמיוני דמיונות לאמת לאמיתה. זו האלכימיה של היצירה, ויש בה כוח התחדשות וכוח חיים, לא רק כשלון ומוות. בשונה מן המבקרים שראו ב"עידו ועינם" יצירה קודרת ורוויית ייאוש, "אזהרה איומה" ו"נבואה פסימית ביותר",⁴⁹ נראה לי – למרות שההימנונים אולי מזויפים ולמרות שגינת וגמולה צנחו אל מותם – שהסיפור אינו מסתיים באפלה גמורה, כי אם באור. האור הוא אור אירוני ולא אירוני בעת ובעונה אחת; במילות הסיום של המספר עצמו, "וכל שאינו סומא ויכול לראות ניאות לאורו" (עמ' שצה).

צורה ומציאות ב"מזל דגים"

ב"מזל דגים",⁵⁰ כמו ב"עידו ועינם", התמה המטא-פואטית עוסקת בשאלת המקור. במרכזו של הסיפור "עידו ועינם" עומד, כפי שראינו, הספק המבלבל והלא מוכרע באשר למקורה של השירה; ההימנונים העינמיים הם ספק עתיקים, שבטיים ואותנטיים, ספק בני הזמן, אישיים ומזויפים. ב"מזל דגים", שאלת המקור אינה נסבה על האובייקט האמנותי עצמו כי אם על הצורה הטבועה בו. מצד אחד, מקורה של הצורה הוא במציאות עצמה וביכולתו של האמן להתבונן, להפשיט ולייצג: בצלאל משה מצייר את צורת הדג מתוך גוף הדג שעניו

רואות. יכולת זו היא המצילה אותו מקיום רק כבשר, כחי בולע ונבלע, היא שמאפשרת לו לממש את אנושיותו וליצור. על פי תפיסה זו, האמן מחלץ את הצורה מן החומר, מן הגוף; מקורה של הצורה הוא במציאות החיה והמתנועעת. מצד אחר, הטקסט מציע גם תפיסה נוספת, העוקפת כביכול את זו הראשונה. על פי ניאו-אפלטונית זו, העומדת גם ביסודן של תפיסות רומנטיות, מקורה של הצורה האמנותית – לפחות זו הכובשת את כל ישותו של האמן – הוא טרנסצנדנטי לגמרי. יתרה מזאת; לא זו בלבד שמקורה של הצורה חיצוני למציאות אלא שהצורה עצמה אף איננה טבועה בחי הנברא. זוהי צורה נצחית וקדומה שמעולם לא מומשה בעולם הנבראים אלא נגנזה בידי בוראה עבור האמנים שיציירוה ויספרוה.

בשני הסיפורים, שאלת המקור קשורה לשאלת הפעולה בעולם. גם ב"מזל דגים", כמו ב"עידו ועינים", התמה המטא-פואטית עוסקת בכוח שיש ליצירה האמנותית לחולל תמורות בעולם, ובשני הסיפורים כאחד היצירה משנה מציאות, הופכת למציאות, דווקא בשל הכפילות המבלבלת של מקורה או של מקור צורתה. ב"עידו ועינים", דווקא זהותם הכפולה והסותרת של השירים – הן כמקור אותנטי והן כזיוף – מאפשרת למעשה היצירה לשקף את מעשה דמיונו של עבר לאומי כבסיס לדמיונה של זהות לאומית חדשה. ב"מזל דגים", דווקא מקורה הכפול והסותר של הצורה – צורת הדג הממשי שחילץ האמן מכאן וצורת הדג שנגנזה על ידי הקדוש ברוך הוא לציירים מכאן – הוא שמאפשר לאמן להמשיך כביכול את מעשה הבריאה ולהוציא מן הכוח אל הפועל, בעוצמה הרסנית, את הזהות המובלעת שבין בני אדם לדגים.

הסיפור "מזל דגים", כפי שמציינת כותרתו, עומד בסימנו של מזל דגים, וסימן המזל חשוב להבנת משחק המשמעויות של הסיפור. בהקשר אחד, מזל דגים הוא מזלו של חג פורים. בתארו את הדגים העצובים שמצייר בצלאל משה מעיר המספר שמזל דגים הוא "מזל אדר, חודש שמרבין בו בשמחה" (עמ' 608). הסיפור אמנם אינו סיפור שמח במיוחד, אך המאפיינים הקרנבליים שבו מרכזיים וחזקים, ושיאו הפורימי הוא בהתחפשות – ב"חיפוש" של דג לאדם. בהקשר שני, מזל דגים הוא מזל של כפילות. הדגים במזל הם תמיד שניים, מכפילים זה את זה ומנוגדים זה לזה. בהכפלתם הם יוצרים מעין השתקפות, תמונת ראי זה של זה – וההשתקפות עומדת כסמל למעשה האמנות. כזכור, בקריאה בסיפורים

"אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם" ו"עידו ועינם" התחקינו אחר חשיבותן של ההכפלות ההפוכות (וההשתקפויות במראה בכלל זה) לבנייתה של התמה הארס-פואטית, ונחזור ונידרש לעניין זה גם בפרק הבא, בדיון על הסיפורים "על אבן אחת" ו"גבעת החול". בכל הסיפורים הללו, ההשתקפויות מייצגות את הזיקה המורכבת שבין מעשה האמנות לבין המציאות שמחוצה לו. כך הדבר גם כאן. פישל והדג משקפים זה את זה; ציורו של בצלאל משה והטקסט הסיפורי עצמו מוציאים את ההשתקפות מן הכוח אל הפועל. משאלות הזלילה של פישל הן בבחינת ויזואליזציה של צורת המזל, הכפולה וההפוכה: פישל, המדומה לדג, מבקש לבלוע חי את הדג ברגע שהוא רואה אותו, וכפי שהדג עצמו מסביר, כאשר דג בולע דג, הנבלע מוטל בתוך כרסו של הבולע "ראשו של זה כנגד זנבו של זה" – כמו בציור המזל עצמו (עמ' 605, 618). בהקשר שלישי ואחרון, מזל דגים מסמל פריון. גם פישל וגם הדג הם "גברים שבגברים", אדירי גוף וכוח, ונראה שגבריותם אינה חסרה דבר; הדג פוקד בנות לויתן ופישל הוא הגבר השולט בנשות הבית – באשתו ובבנותיו.⁵¹ ובכל זאת הפריון הגופני אינו מודגש בסיפור. לא צאצאי הדג ולא בנותיו של פישל הם לב העניין. לבו של הסיפור הוא דווקא הפריון האמנותי: בקשת האמן, היתום הרעב והעלוב, להוליד דבר חדש, לצייר את צורת הדג "שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר" (עמ' 619), ומה שמתגלגל מבקשה זו – מעשה ציור פני האדם על ראש הדג, מעשה שאכן מוליד דבר חדש ומחולל תמורות בעולם.

התמה המטא-פואטית של הסיפור מוצנעת בתוך עלילה קומית שעניינה מפלתו של זללן. עלילת המפלה מונעת על ידי שלוש פגישות בין אדם לדג. פגישות אלו גורמות בצירופן לשרשרת אירועים המביאה על הגיבור שבץ ואולי גם מוות. הפגישה הראשונה עניינה בליעה והיבלעות; שתי הפגישות הבאות עניינן הטרנספורמציה שמחולל מעשה היצירה במציאות הבליעה וההיבלעות.

פישל קארפ, גדול כרסתני ביטשאטש, יוצא בוקר אחד כדרכו לתפילת שחרית בבית המדרש. "לפי שדרך הילוכו לבית התפילה נוהג הוא להקיף את השוק ולהציץ לתוך האיטליז ולצאת לפרשת דרכים לקדם את הגויים והגויות שמביאים עופות וירקות לעיר" (עמ' 604), מביאות אותו רגליו גם באותו בוקר לעיבורה של העיר, שם הוא פוגש בדויג הנושא במכמורתו את הדג הגדול ביותר שראה פישל מעודו. אף שבאותה עת נמנעו יהודי העיר מאכילת דגים,⁵² פישל,

החומר את הדג מאוד, אינו יכול להתאפק והוא קונה אותו ומחביאו מעין הבריות בשק טליתו ותפיליו, שק שעשוי מעורו של עגל שלם.

כאשר פישל מגיע לבית המדרש הוא מוצא שכל המניינים כבר השלימו את תפילתם. היחיד שנותר שם הוא בצלאל משה, היושב "בקרן זוית מאחורי התיבה אצל ארון הקודש שהוא מקום מוצנע שאין כל עין שולטת שם והיה מתעסק בעשיית מזרח ובמזל דגים היה עומד" (עמ' 608). כאן מתרחשת הפגישה השנייה בין דג לאדם, והפעם בין בצלאל משה לדג. לאחר שפישל מלגלג על הדגים העלובים שהיתום מצייר ומראה לו את הדג שקנה, הוא מוציא את כלי תפילתו מן השק, חוזר וטומן שם את הדג ומשגר אותו ביד בצלאל משה, כדי שיביאו לחנטשי רעכיל אשתו וזו תכין ממנו מטעמים לארוחת הבוקר. בשלב זה הטקסט נפנה לתיאור ייחוסו של הדג וקורותיו עד שנלכד במצודת הדיג בסטריפא ועד שנמכר לפישל, וכאן הוא חוזר ומגיע להווה הסיפור, להמשך הפגישה בין הצייר לדג.

בצלאל משה הרעב והעיף יושב לפוש בצד הדרך ומתפתה להוציא את הדג ולזון בו את עיניו. בבית המדרש, בראייה ראשונה וחטופה, הוא ראה את ייסורי הגסיסה של הדג, "שהיה מפרפר בתוך כפיו של פישל כמו שהיה ישראל נח אבא מפרפר כשנפל מגג בית יראתם" (עמ' 609); בראייה השנייה והממושכת "התחילו עיניו גדלות והולכות ומקיפות את הדג, אותו ואת סנפיריו, אותו ואת קשקשותיו, אותו ואת ראשו, אותו ואת עיניו, שבראן יוצרן לראות בהן את עולמו" (עמ' 619). כל העולם מתבטל מפני צורת הדג שהצייר מבקש לצייר; הצייר רואה את הצורה "ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות" (עמ' 620). האמן האמיתי זוכה לגילוי צורה; הוא נשאב אל תוך הטרנסצנדנטיות של הצורה הנגלית לעיניו. ואולם, כיוון שאין לו לבצלאל משה נייר, אין הוא יכול לממש את הצורה בציור. בלית ברירה הוא מכניס את הדג בחזרה לשק – וידו נתקלת בתפילה של ראש. רצועות התפילה מלוכלכות וצבען פקע, והתפילה עצמה "קמוטה היתה ועינה כעין חרטום של בר אוז, ואף התיתורא שבורה היתה ועליה רום אצבע שומן" (עמ' 621). בצלאל משה איננו מעלה על דעתו שהתפילה כשרה ושפישל חסר אותה, והוא קושר אותה לראש הדג. "כיון שנגע בדג להוריד את תפילתו מראשו חזרו אצבעותיו לרתת מחפץ הציור" (עמ' 623), והוא מצייר על ראש הדג המעוטר תפילה "את צורת ר' פישל קארפ, עד שנתבטלה צורת הדג מפני צורתו של ר' פישל קארפ" (שם).

בינתיים עומד פישל בבית המדרש, תפילת היד בזרועו ותפילת הראש חסרה, והוא צועק "נו נו, כלומר תנו לי תפילה של ראש ואין מי שישמע צעקתו" (עמ' 622). לאחר שהוא נואש ומבין "שאין תכלית לעמוד בבית המדרש ולצעוק נו נו בזמן שאין מי שישמע נוניו" (עמ' 626) הוא חוזר לביתו, התפילה של יד קשורה לו בזרועו, ורואה אנשים מתגעשים בפתח ביתו ומדברים על מת. כיוון שאינו יכול לברר מה קרה, שהרי הוא אסור בדיבור, ובתו הקטנה אינה מבארת לו מה שהתרחש, נכנס פישל וחוזר ופוגש את הדג פגישה נוספת ואחרונה. הדג מוטל על הארץ, התפילה בראשו, מלוכלך כולו בגיר שחור מן הרישום שכבר התבטל בעורו המפולם. "צעק פישל צעקה גדולה, אוי, הדג שלי. וחזר וצעק צעקה שניה אוי, תפילין שלי" (עמ' 628), ומרוב כעס אוחז בו השבץ. את סופו של הדג המספר אינו יודע, ועל סופו של פישל מוכרות לו שתי גרסאות: האחת, שפישל "היה תושש והולך עד שמת", והאחרת, שחזר לאיתנו ואף הוסיף כוח, "אלא שפעם אחת בשבת חנוכה שחל בו ראש חודש בין קוגיל לקוגיל שוב אחזו השבץ ושבק חיים לכל חי" (עמ' 630).

הפגישות עם הדג – אלו של פישל קארפ וזו של בצלאל משה – מקבילות ומנוגדות זו לזו. הן מציגות, בהשתקפותן ההדדית, שתי אפשרויות הפוכות למגעו של האדם עם העולם. דרך הניגוד בין פישל קארפ לבצלאל משה מכונן הסיפור את ההבנה בנוגע לחריגותו, לייחודו ולמשמעותו הגואלת של מעשה האמנות. פישל קארפ, גדול זללני ביטשאטש, אינו מייצג פתולוגיה מקומית; הוא מייצג את המצב האנושי בכלל. הטוטאליות של הזיהוי בין פישל לבין קיבתו, בין פישל לבין תאוות האכילה שלו, מצביעה, דווקא דרך ההעצמה וההגזמה, לא רק על חריגותו של פישל כי אם בעיקר על ייצוגיותו. פישל הוא הגילום הקיצוני של האדם בכלל, האדם הזולל בתאוה את העולם שמחוצה לו, ובסופו של דבר, כפי שנראה בהמשך, זולל אף את עצמו. לעומת זאת, מעשה היצירה של בצלאל משה הוא מעשה היחלצות של אדם המושך עצמו בשערותיו מתוך ביצת האכילה וההיאכלות אל משהו שמעבר לה – וזה משמעו של מעשה האמנות. כדי לעמוד על טיבו של האמן ב"מזל דגים" צריך אפוא להקדים ולעמוד על ההוויה האנושית שממנה הוא נחלק; לכן, לפני שנתבונן בדמותו של בצלאל משה, נתבונן בדמותו של פישל קארפ.

הדבר הראשון הבולט לעין בעיצוב דמותו של פישל קארפ הוא ההגזמה.

מידותיו של פישל הן מידות מופרזות – הן בממדי גופו, הן בכמויות המזון האדירות שהוא סופח והן בהתמסרות הטוטאלית של תודעתו כל כולה לתשוקת האכילה. בתחילת הסיפור, כאשר פישל מוצג בפני הקורא, מופיע קודם כול תיאור של הגוף:

פישל קארפ בעל בית מסויים היה. בעלי בתים שכמותו אינם מצויים בכל דור ובכל מקום. גבוה היה וכגבהו כן רחבו, כלומר לפי שיעור קומתו כך היקפו. וכמדתם כן מדת איבריו. ערפו היה שמן וכולו כמו שאומרים אצלנו בביטשאטש, באמת ידו של עגלון מלך מואב נמדד. מלבד כריסו שהיתה בריה בפני עצמה. כרס שכזו אינה מצויה בדורנו, אבל אף בדורו של פישל נמנתה עם חידושי העיר. ומעשה ובאו שני סוחרים מלמברג לקנות גריסין בביטשאטש, נזדמן להם פישל קארפ. הביטו עליו ואמרו, אפילו בין אוכלי קורקבנים ושותי מי דבש שבלמברג היתה כרס שכזו ראויה להתכבד. רחבה היתה כדוד שמבשלים בו פובידל"א. לא לחנם היו אומרים פימתו לגבי כריסו כקורקבן לגבי עוף, ופימתו הרי שמנה היתה כאוז קודם לחנוכה. גלל כן כיבד את כריסו וטרח עליה שלא תהא חסירה עמו כלום. אם בשר ודגים, הרי בשר ודגים, ואם רוטב וגריסין, הרי רוטב וגריסין, ואם אתה רוצה לפתן של שזיפים, הרי לפתן של שזיפים, מלבד גזר לפות בכרכשת שמילואה קמח קלוי בשומן ובצמוקים, ומלבד המאכלים הבאים לפני הסעודה. ובין סעודה לסעודה גלגל עמה במאכלים שמשביעים את הרעב ומרעיבים את השבע (עמ' 602).

כבר בתיאור הפותח נטענים ממדיו החריגים של הגוף במשמעויות ספציפיות. הגודל מזוהה עם עוצמה. תיאור הגוף צומח מן ההכרזה שפישל הוא "בעל בית מסויים", אדם בעל רכוש ומעמד, והקישור לדמותו של מלך מואב מסמך את הגודל הגופני לעוצמתו של מלך. אולם העוצמה המתלווה לממדים החריגים היא עוצמה גופנית וחומרית בלבד, והיא מנוערת מכל עוצמה רוחנית, אינטלקטואלית או מוסרית. ואכן, עושרו של פישל בא מהלוואה בריבית, והצדקה רחוקה מלבו. יתרה מזאת; פישל, שכל מידתו היא מידת הגוף, נמדד באמת ידו של מלך מואב, ודרך כך הטקסט מרמז שמידת הגוף איננה מידה יהודית כי אם מידתם של גויים אויבי ישראל. כפי שנראה בהמשך, פישל שוקד לייחס הצדקה דתית לפולחן

הגוף והזלילה הממלא את כל הווייתו. ואולם, למרות ההכשר שפישל מעניק לבולענותו, גופו עצום הממדים מייצג בכל ישותו, בכל רגע ורגע, את ההתרסה של הבשר, של הנהנתנות, של כוח החיים האנימלי כנגד ההוויה הרוחנית, נטולת הגוף, המיוחסת לעולם היהודי המסורתי.

במרכזו של תיאור הגוף עומדת הזלילה. הגוף המתואר איננו הגוף הנע, הגוף העובד, הגוף הנאבק או הגוף המיני, כי אם הגוף האוכל. כבר בתיאור הפותח פישל מוצג כאיש שמן, ולתיאור ממדיו משורבבים שמות מאכלים ומזונות: גריסים, קורקבנים, מי דבש, פובידלא, עוף ואווז. מרשימה צנועה זו מתגלגלת מסכת קרנבלית שלמה של תיאורי זלילות ושל תפריטים גדושים ומפורטים בהגזמה: בשר, דגים, רוטב, גריסים, לפתן של שזיפים ו"גזר לפות בכרכשת שמילואה קמח קלוי בשומן ובצמוקים" (שם). הגודש, הייתור והירידה לפרטים טפלים ברשימה כללית ומדגימה יוצרים את הרושם כאילו המספר עצמו, פיו מלא רוק, נשאב במהלך דבריו אל תוך תודעתו אחוזת הבולמוס של פישל. עם זאת, חשוב לראות שבמהלך הסיפור, שני הגיבורים כמעט שאינם אוכלים: פישל רק שותה חמין בדבש עם השכמה, ובצלאל משה אוכל מעט דובדבניות שקנה בפרוטה; הסיפור אינו עוסק במימוש התאוה כי אם באי התממשותה.

התאוה עומדת במרכז הווייתו של פישל. הוא חושב ללא הרף על מזונותיו, תודעתו נתונה כל כולה, כל הזמן, במסירות נלהבת, לענייני מאכל ומשקה. המזון מעורר בו עוצמות רגש חריגות. כך, למשל, כאשר הוא רואה את הדג "מפרכס שם במכמורת", "התחילה נפשו מפרכסת מרוב חשק ליהנות מסעודתו של הדג", ומרוב תאוות לבו "ריתתו שפתיו של פישל ונתכסו שיניו תיאבון כקיפונית שמרובה בקשקשים ובסנפירים ונתעממו עיניו" (עמ' 605). בהתאם לכך, כאשר המספר מתמקד בדמותו, הטקסט עצמו עוסק ללא הרף במזון. כבר בתחילת הסיפור מתאחדת דמותו של פישל עם תאוותו הגדולה: שני עמודיו של הפרק הראשון גדושים בתיאורי אכילה ומזון, והזיהוי בין הגיבור לבין תאוות הזלילה מתקבע מיד. כזכור, הפרק נפתח בתיאור הגוף הזולל, ואחריו בא תיאור שעניינו הרגלי הסעודה של פישל וצידוקם הדתי-פולחני. אחר כך בא סיפור תחילתו כ"אדם של ממש" (עמ' 603), ומוכן שטקס המעבר שהוא עובר בנעוריו הוא מבחן של זלילה וסביאה, שבו כוח האכילה העצום שלו מוצג מול חולשתו של זקן נטול שיניים. הפרק נחתם בתיאור הרגלי התפילה של פישל. אם תיאור הרגלי

האכילה העטה על הזלילה מעטה של הצדקות דתיות, הרי תיאור הרגלי התפילה מבהיר שהעדפותיו הפולחניות של פישל נקבעות בבירור על ידי האינטרסים של קיבתו. כך, לדוגמה, פישל מתפלל במניין שני או שלישי, ולפעמים אף ביחידות, משום שבבקרים הוא משחר לטרף: "וכך היה מנהגו של פישל קארפ. נוטל מקלו בימינו וטליתו ותפיליו בשמאלו ועובר את השוק ומציץ לתוך האיטליז ומשגר עיניו לפניו, ראה תרנגולת שמנה, חתיכת בשר נאה, פרי הראוי לברכה או ירק שכדאי לצרפו לסעודה לוקחם עד שלא יקדמוהו אחרים" (שם).⁵³

הכרס מוצגת כמיצוי אישיותו של פישל, כהישג החריג והמרשים ביותר שלו. בתיאור הפותח מצוין ש"כרס שכזו אינה מצויה בדורנו, אבל אף בדורו של פישל נמנתה עם חידושי העיר" (עמ' 602), עד שאפילו סוחרי למברג מתפעלים ממנה. הכרס היא העדות הגופנית החד משמעית להישגי האכילה של פישל; כל מה שהוא זולל נאגר בסופו של דבר במשמניה. הכרס היא גם הקיבה המצויה בתוכה, אותו איבר המבקש לאכול וקולט את כל מה שנבלע. פישל, שכל עולמו מתמצה בתאוות האכילה ובמימושה, הופך לאחר עם כרסו-קיבתו. הוא גם מזוהה עמה וגם מזדהה עמה; הוא איננו אלא קיבה מהלכת. נוסף על הכרס, גם שק הטלית והתפילין משמש לפישל כקיבה. השק היה פעם העור שהכיל בתוכו עגל חי, שבסופו של דבר נאכל על ידי פישל; כעת הוא מכיל את הציד החי שפישל צד לו בשוק, לפני שהוא מעביר אותו מקיבת השק לקיבת הכרס. זהותו של פישל מצומצמת לדרגת איבר, והטקסט עוד מצמצם ומנמיך את הזיהוי, שכן אותו איבר מדומה לבעל חיים ולחפץ (בתיאור הפותח מדומה הכרס לאווז מפוטם ולדוד שמבשלים בו פובידלא), והוא משתקף בקיבה הנוספת, החיצונית, שהיתה פעם בעל חיים (עגל) והפכה לחפץ (שק). יוצא מכך שכבר בתיאור הפותח מונמך פישל מדרגת אדם לדרגת בעל חיים וחפץ, והנמכה זו תמומש במהלך הסיפור ותצא מן הכוח אל הפועל בסיומו.

אם כן, זהותו של פישל כאדם לא רק מצומצמת ומונמכת אלא אף מפורקת. הפירוק מתחיל בגוף; כאמור, הכרס היא המיצוי והגילום של פישל, אולם בה בעת היא גם יצור נפרד שבעליה שרוי עמה ביחסי מסירות ואהבה.⁵⁴ בתיאור הפותח מציין המספר שהכרס היא "בריה בפני עצמה" ומעיד שפישל "כיבד את כריסו וטרח עליה שלא תהא חסירה עמו כלום" ודאג לסדר מזונותיה כך שאם יבוא המשיח "שלא יהיו כל ישראל שמחים במשיח ועלובה זו עצובה" (שם). למראה

הדג ממחיש פישל הנרגש את יחסי הנפרדות מלאי החיבה עם הכרס: "חזר והביט על הדג וכן על כריסו שלו, על כריסו שלו ועל הדג וכן אמר להם, רואים אתם זוללים שכמותכם מה מוכן לכם. מיד לאחר שנסיים תפילת שחרית נשב כאחד ונאכל" (עמ' 605). חוכמותיו של פישל מפרידות במקום שבו אין הפרדה (כאשר הוא פונה אל הכרס כאל יצור נפרד) ומחברות במקום שאין בו חיבור (כאשר הוא פונה אל הדג כאילו הוא גילום שלו-עצמו). ההבחנה בינו לבין כריסו, ביחד עם ביטול ההבחנה בין אוכל לנאכל (פישל, הכרס והדג ישתתפו "כאחד" בארוחה) – כל אלה יוצרים מערבולת מפרקת: תאוות האכילה מבטלת את צלם האדם גם באמצעות פירוק הגוף לאיבריו וגם באמצעות איחוי עם החי הנאכל.

האנלוגיה מפרקת הזהות בין פישל לדג עומדת במרכז הסיפור.⁵⁵ הזכרנו קודם שכאשר פישל רואה את הדג מפרכס במצודה, גם נפשו שלו מפרכסת; ומרגע זה ואילך נבנית בטקסט – ובעלילה – אנלוגיה קיצונית, קרנבלית, בין פישל לבין הדג: שמו של פישל קארפ ושמות חבריו הם כינויי דגים או מילים המציינות דגים; גם העלילה וגם הקשר הזמן – חודש אדר וחג פורים – מרמזים למדרש ב"אסתר רבא", הקושר בליעה והיבלעות בדג ובאדם.⁵⁶ ויתרה מזאת, כשם שפישל, בעל בעמיו, הוא גדול הזללנים בביטשאטש, כך גם הדג הוא הגדול והבכיר בדגים; כשם שנאמר על פישל ש"כבר בבחרותו ניכר שעתיד הוא להיות אדם של ממש" (עמ' 603), כך נאמר גם על הדג ש"כבר בבחרותו שעדיין ירקרק בהיר היה כבר יצא שמו בין נכבדי מים" (עמ' 611); כשם שפישל זוללן ומשיג את מזונו בדמים שהוא גובה מן הלוויים ממנו, כך הדג, ש"לבו סמוך ללחיו" (שם), טורף את כל הנקרה בדרכו; פישל נקרא צדיק על ידי חנפיו, ואילו הדג כועס על שחנפיו-שלו לא קראו לו כך; וכשם שפישל קושר כל זלילה למצוות ולטקסים דתיים, ומהרהר על חוכמתו של משה רבנו שכיוון את הסעודות והתעניות לתיאבוננו של המאמין, כך גם הדג, אפילו שהוא מכריז על עצמו שאינו יהודי (עמ' 617), בכל זאת הוא מין דג יהודי שתודעתו נטועה בעולמה הרוחני של היהדות, וכשהוא נמשך כלפי מעלה ברשת הוא סבור "שזוהי עליית נשמה שנשתבחו בה הצדיקים" (עמ' 614); בבית המדרש הוא מקונן ש"גם כי ארְבָּה תפִּלָּה איננו שומע" (עמ' 609), וכאשר הוא נישא בשק התפילין, בדרכו אל המטבח, הוא מהרהר בדגים שיהודים אוכלים ובדגים שדגים אוכלים ומגיע למסקנה שהוא שייך לעם הנבחר באמת, כי "אוהב הקדוש ברוך הוא את הדגים יותר מן היהודים" (עמ' 617). ברגע מותו

הוא מפרש את ייסוריו באמצעות פסוק מהושע, ואת הפסוק הוא מפרש באמצעות ייסוריו: "והואיל ודג כשר היה ריחמו עליו מן השמים ואסף את רוחו בפסוק מן הנביאים" (עמ' 618). מיזוג הזהויות מגיע לשיאו בציור פני פישל על ראש הדג עטור התפילין ובאיחוד גורלם של השניים: גם פישל, כמו הדג, מניח תפילה אחת בלבד; גם הוא, כמו הדג, אינו יכול לדבר, בתחילה משום שהוא אסור בדיבור ואחר כך משום שאוחזו השבץ; וגם הוא, כמו הדג, מת ככל הנראה בעקבות פגישתם הגורלית ונאסף אל אבותיו.

הזיהוי בין פישל לדג מטעין את תשוקת האכילה במשמעויות קניבליות ואף במשמעויות של טריפה עצמית. האנשת עולם הדגים הופכת את הפעולה הטבעית של הדג, הטורף את בני מינו, להפרה מבהילה של הטאבו על קניבליזם.⁵⁷ הדג שבסיפור הוא "בריה גדולה שאימתה מוטלת על כל הבריות שבסטריפא והכל מוכנים למסור לה את נפשם של אחיהם וקרוביהם" (עמ' 614), ואפילו שריו ועבדיו רואים בו רוצח. וכפי שציינו קודם, הדימוי הוויזואלי של הבליעה – דג המוטל בתוך כרסו של דג כשראשו של הנבלע כנגד זנבו של הבולע (עמ' 618) – הופך את הנבלע לתמונת ראי של הבולע. הסיפור מפרק לא רק את המרחק בין אגואיזם גופני לבין קניבליזם אלא גם את המרחק בין שררה וכוח (כולל כוח כלכלי) לבין קניבליזם. הזיהוי בין פישל לדג מערער את ההבחנה בין הנורמטיבי – זכותם של בעלי הכוח לתענוגות גופניים, שבסופו של דבר איננה אלא חלק מזכותם הבסיסית לנצל את החלשים מהם – לבין המוקצה, הקניבליזם. הזיהוי בין פישל לדג מעתיק אפוא את ה"קניבליזם" מן הדג אל האדם; ואולם, כיוון שתשוקתו של פישל לאכול את הדג – דהיינו את השתקפותו־שלו – עומדת במרכז הסיפור, נראה הדבר שהקניבליזם, בעוורונו מפרק הזהות, מוסב בסופו של דבר אל עצמו ומוביל לטריפה עצמית.⁵⁸

הקניבליזם אינו מוצג בסיפור כסטייה נדירה מן הנורמה, אלא כמאפיין אנושי. דמותו הטורפנית של פישל קארפ מייצגת – דווקא דרך ההגזמה – את כל האדם: "שמא תאמר פישל ענין אחד ואתה ענין אחר, הוה יודע שאם אין אתה להוט אחר בשר ודגים אתה להוט אחר שאר דברים" (עמ' 631). הייצוג המכליל מתאפשר משום שתאוות האכילה החריגה של פישל איננה מוציאה אותו מן הכלל ואיננה מנתקת אותו מן הקהילה שבה הוא חי. פישל חי בשלום עם הנורמות של הקהילה; האנרכיה של הגוף הזולל איננה מתעלמת ממצוות הדת, איננה מורדת בן ואיננה

מבטלת אותן, אלא בולעת אותן אל תוכה. גרשון שקד עמד על כך שכל מצווה דתית וכל טקס דתי מתורגמים מיד בתודעתו של פישל לערכיהם הקולינריים;⁵⁹ ואולם, גם ההפך נכון: כל זלילה וכל אכילה נקשרות כאמור למצוות, לטקסים או לטקסטים דתיים.⁶⁰ הערכים הדתיים מתעכלים בתוך זללנותו החמדנית של פישל, והזללנות עצמה עוברת הכשרה. בדומה לכך, גם ההלוואה בריבית עוברת הכשרה. מצד אחד פישל מדבר על התורה במושגי ריבית, למשל כאשר הוא מעיר לבצלאל משה ש"על גליון גדול שכזה יכולים היינו לכתוב את שמות כל הפרשיות שבתורה וריבית של ריבית של כל פרשה ופרשה" (עמ' 608), מצד אחר הוא מקפיד – בעודו מתעשר מדמי הריבית של לווים נזקקים – שלא לעבור עבירות. כאשר הוא מתיירא שמא מת על סף דלתו בכור בהמה ונזכר במעשייה על היתומה שנגזלה, "פשפש במעשיו ולא מצא בעצמו חוץ מזה, שפעם אחת הלוח לאחד בשעת דוחקו ושכח להזכיר שהוא מלוה לו לפי היתר עיסקא" (עמ' 628). סיגולם של הערכים הדתיים לחמדנות ולזללנות מעיד לא רק על פישל כי אם על הקהילה שהוא איבר מאיבריה. ואמנם, לא זו בלבד שהעיר אינה מוקיעה מתוכה את המלווה בריבית קשה הלב, החמדן והזוללן, היא אף מעריצה את כוחו ואת משמניו. אפילו המבקרים, הסוחרים מלמברג, מתפעלים ממנו, וגם המספר האירוני מתפעל ממנו, כביכול. לבצלאל משה ברור שאם פישל יכעס עליו, הכול "יאמרו צדיק הוא רבי פישל, שדרך העולם שאם בעל בית גוער ביתום עני הכל מצטרפים לו לנזוף בו" (עמ' 624). הטמעה משותפת זו של הערכים הדתיים בחמדנות הגסה, זיהוי הצווים הדתיים עם אגואיזם גופני – כל אלה מפרקים את זהותו של הציבור; לא רק פישל מאבד את צלמו והופך אחד עם הדג אלא גם הקהילה כולה.

כל מה שתיארנו עד כה – גם נוכחותו המרכזית של הגוף, מידותיו העצומות והאיברים המוגדלים; גם הזלילה, האונים הגבריים והוויטליות; גם פירוק גבולות הגוף והזהות דרך עצמאותם של האיברים ודרך ההתמזגות עם הדג; וגם השפע והעודפות והשצף והקצף, סחרחרת התנועה מלאת החיים של הטקסט – כל אלו נמנים עם מאפייני הגרוטסקה, או "הריאליזם הגרוטסקי", במושגיו של מיכאיל בחטין.⁶¹ הביקורת כבר עמדה על אופיו הגרוטסקי של הסיפור ועל הקרבה שבין דמות הגיבור לבין דמויותיהם של גרגנטואה ופנטגרואל בספרו של רבלה. שמואל ורסס, לדוגמה, רואה בפישל "מעין גרגנטואה יהודי" ומציין ש"בולט בסיפור

המוטיב הראבלזי, כשהוא מגולם לכל פרטיו, של אכילה גסה שלא במידה, במימושה המופרז ובהשתוקקות אליה;⁶² עיקרה של הגרוטסקה בסיפור, לדעתו של ורסס, הוא ב"משמעותו של הגוף הגרוטסקי, השרוי בתהליכי התחלפות ותמורה מוזרות, כשהוא פושט צורה ולובש צורה, תוך התמזגות עם גופים אחרים וטשטוש המחיצות שביניהם, או כשהוא גדל והולך תוך כדי בליעת גופים אחרים הבאים אל קרבו".⁶³ שקד מעמיד את הגרוטסקה במרכז דיונו בסיפור, כאשר הוא קושר את הזהות בין אדם לדג בהחלפת הזהויות במשחקי התחפשות ב"פורים-שפיל" ובחציית הגבולות הקרנבלית. הזיהוי בין פישל לדג מביא על פישל בסופו של דבר את מותו משום ש"כל זמן שאדם נפרד מן האלטר אגו שלו הוא מסוגל לחיות. כשמתאחדות הישויות אין האדם יכול להכיל את כפילותו כישות אחת".⁶⁴ גבולות הזהות נפרצים גם מעצם האכילה, שהרי "אכילה פירושה עיכול ייחודו של הנאכל; כיוון שהנאכל מאבד את ייחודו, הרי הוא הופך לחלק של האוכל עד שגם זה עצמו נאכל".⁶⁵ שתי הדמויות האוכלות, זו של הדג וזו של פישל, "מונעות על-ידי התאוה לחיים, המתבטאת בתשוקה לאכילה יתרה, והיא היא המובילה אל המוות. תשוקת החיים טומנת בחובה באורח דיאלקטי את אבדן הזהות וזו כמוה כאבדן העצמיות".⁶⁶

היסודות הגרוטסקיים-הקרנבליים אכן תופסים מקום מרכזי בסיפור, ועם זאת, הסיפור איננו סיפור קרנבלי. הטקסט איננו חוגג ביחד עם פישל את החיים, כמעין מסיבת זלילה אחת גדולה, והערכים המגולמים בו אינם ערכי הקרנבל. בחטין מתאר את הקרנבל הימי-ביינימי כהפוגה משחררת ששמה לצחוק את העולם כולו, כולל את עצמה, ונותנת ביטוי למרדנות המתפרצת של החושני והגופני כנגד ההיררכיות והערכים הרוחניים, החמורים והמקובעים של העולם שמחוץ לקרנבל. רוח הקרנבל היא רוחה של ההתחדשות וההשתנות המתמדת, ולכן המוות נתפס בה כחלק משמחת קיומו של עולם המפנה מקום לצמיחתם של חיים חדשים.⁶⁷ תפיסה זו של המוות אפשרית משום שרוח הקרנבל היא רוח אוניברסלית הגורפת את כל בני האדם אל תוך חוויה משותפת של חגיגת חיים. דמותו של פישל קארפ היא אכן דמות קרנבלית, והטקסט מציג את תשוקת החיים הגופנית האדירה והאנרכית שלו, את זללנותו ובלענותו, לא רק בגינוי ובביקורת כי אם גם בצחוק ובהנאה. ואולם, חגיגת הגוף ב"מזל דגים" איננה הביטוי לכוחם החיובי של החיים, והמוות איננו בשורת הלידה החדשה.⁶⁸ מפלתו של פישל קארפ

אינה מביאה להתחדשות. מי שיכול ליצור ולחדש בעולם הוא דווקא בצלאל משה, והערכים המגולמים בתשוקת היצירה שלו הפוכים לערכי הקרנבל. בחטין טוען שהיסוד החומרי-גופני נתפס בגרוטסקה כאוניברסלי וככלל-עממי ולכן הוא מהווה משקל-נגד לניתוק מן השורשים החומריים-הגופניים של העולם, דהיינו למגמה של התבודדות והיסגרות, לבקשה של שלמות מופשטת ושל משמעות עצמאית ותלושה מן החומרי-גופני.⁶⁸ והנה, הערכים הנבחרים, הערכים שהטקסט של "מזל דגים" מזדהה עמם באמת, הם דווקא ערכי ההתבודדות וההיסגרות, ההשתקעות בספירה החמורה, הרוחנית והמופשטת, והשאיפה אל המושלם והנצחי הקודמים לגופני ומשוחררים ממנו. ערכים אלו מתגלמים בנפשו של האמן ובמעשה היצירה שלו.

האמן איננו ניגודו ה"טהור" של הזולל. בצלאל משה הוא אדם – בשר ודם – ולכן עצם קיומו, במובן הבסיסי ביותר, תלוי במילוי הקיבה. וכיוון שהוא יתום עני, התלוי בחסדי הבריות, הוא רעב כל הזמן ורעבונו מציק לו ב"הרהורי אכילה" (עמ' 618). במובן זה בצלאל משה, האמן העני, דומה לפישל, הזללן העשיר: לשניהם יש קיבה המבקשת להתמלא. ישראל נח, אביו של בצלאל משה, נפל מגג בית יראתם ומת, כנראה מחמת הרעב: "יש אומרים יין נסך שהשקוהו גרם לו שנפל ומת, ויש אומרים שיצא לפעלו ולא סער תחילה משום שכלתה הפת מן הבית ואחזו הרעב ונתמוטט ומת" (עמ' 625). הבן היתום תלוי בחסדי הבריות ואף הוא רעב כל הזמן: "רוצים נותנים לו לאכול, אין רוצים אין נותנים. ואם יש לו מה יאכל יותר משהאוכל משביעו הוא מרעיבו, שהוא חושש שמא למחר נפשו מצפצפת לצאת מחמת רעב" (עמ' 619). הרעב דוחף אותו להשתוקקות למזון, אותה השתוקקות הממלאה את כל ישותו של פישל קארפ. גם אצלו, כמו אצל פישל, תשוקת האכילה מפרקת את צלם האדם והופכת אותו לבהמה: בצלאל משה "צם ואינו צם, שאפילו צם כל היום אין הצום מתחשב, שהרי לא מרצונו צם, אלא מתוך שאין לו מה יאכל. ואלמלא ציורים שהוא מצייר דומה היה על עצמו כבהמה, שכל מחשבותיה אכילה ושתייה" (שם). מחמת הרעב הוא אף דוחה "אומנותו" מפני "מזונותיו" וקונה בפרוטתו האחרונה פירות במקום נייר וצבעים. המספר מזכיר לנו שלא רק בצלאל משה, שהוא צעיר ורעב, עקוד אל קיבתו, אלא "שאף הצדיקים שמרבים בתעניות אינם יכולים לעמוד בלא אוכל" (שם).

ואולם, במובן אחר, בצלאל משה שונה בתכלית מפישל קארפ. ההבדל

המכריע בין השניים נעוץ בכך שלא כל מחשבותיו של בצלאל משה נסבות על אכילה ושתייה; כאשר הוא מצייר ציורים, מחשבותיו נתונות לציוריו. האמנות היא המצילה אותו מלהיות אחד עם מה שהוא אוכל. "משהו" במעשה האמנות מאפשר לאמן להתנתק, ולו לזמן-מה, מתשוקת האכילה, ואותו "משהו" הוא מותר האדם מן הבהמה, מותר האדם מן הדג. מן ההבדל המכריע שבין פישל לבצלאל משה עולות שתי מסקנות. המסקנה האחת היא, שלפי הסיפור "מזל דגים", האמנות היא המאפשרת לאדם להיות אדם; המסקנה השנייה היא שהמצב הקיומי של היות אדם, היות אמן, הוא מצב מפוצל, סכיופרני: "באותה השעה שהתחיל הדג מסתלק מן העולם היה בצלאל משה גורר רגליו בקושי מטורח משאו ומטורח המחשבות המקבילות. כל זמן שהיה יושב בבית המדרש היה לו לב אחד להתכשר במלאכתו ולעשות מזרח נאה. משיצא לחוץ נעשה שני לבבות. חישב על המזרח בא רעבוננו, חישב על אוכל בא המזרח" (עמ' 618).

מדוע דווקא האמנות היא המקיימת את האנושי? מה יש בה המאפשר לאמן לחרוג ממידת הגוף? לכאורה נראה הדבר שבצלאל משה נבדל מפישל ומן הדג ביכולתו לא רק לחיות אלא גם להתבונן בחיים. ההתבוננות, שבסופו של דבר איננה אלא אינטרוספקציה, מובילה בהכרח לקפיצת המדרגה אל ההפשטה והייצוג, והיא המצילה אותו מקיום כבשר טורף ונטרף. על פי הבנה זו, דרך ההתבוננות והייצוג מוציא בצלאל משה מן הכוח אל הפועל את האמת החבויה, את הזהות שבין פישל לדג; ולא זו בלבד שהייצוג האמנותי של מה שהרסני במציאות איננו הרסני עבור האמן, אלא שזו הדרך היחידה עבורו להינצל מאותה הרסנות.⁶⁹

בצלאל משה חושף – ומייצג – את הזהות שבין פישל לדג פעמיים. בפעם הראשונה הוא מצייר את צורת פישל החי על ראשו עטור התפילה של הדג המת ומביא למותו, או לפחות להתמוטטותו, של פישל; בפעם השנייה הוא מצייר זוג דגים עבור מצבת הקבר של פישל. המצבה שוקעת אך צורת הדגים החקוקה בה נותרת כסימן: "אחר שנים שקעה המצבה באדמה. לא החיים בלבד סופם עפר, אלא אף המתים כך, וכן דברים שעושים לזכרונם. יש זוכה שמצבתו עומדת כשני דור, ויש שמצבתו עומדת כשני דורות, לסוף היא שוקעת והולכת עד שנבלעת באדמה. אף מצבתו של ר' פישל קארפ שקעה ונבלעה באדמה, אבל כותרתה לא שקעה. ועדיין רואים שם זוג דגים" (עמ' 631). בשונה ממה שראינו בסיפורים

שנדרונו בפרקים הקודמים, בצלאל משה איננו מבקש לעבור מן המציאות אל תוך היצירה, ועם זאת, כמו בסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "עד עולם" ו"עידו ועינים", גם כאן היוצר פורש מן הציבור ומן העולם ומקדיש עצמו ליצירתו, וזו ממלאה את כל הווייתו; כמו ב"יתום ואלמנה", גם כאן היוצר מבודד משום שהוא מצוי במילא בשוליה של החברה; כמו ב"אגדת הסופר" וב"עד עולם", גם כאן מעשה היצירה הוא שמציל אותו מן הקיום כבשר מכלה ומתכלה; כמו ב"עגונות", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", תמול שלשום, "עד עולם", "עידו ועינים" ו"המכתב", שלמותה של היצירה (כאן – של הצורה הנגלית לעיניו) מאחדת אותו באיחוד מיסטי עם הטרנסצנדנטי ומחוללת בו טרנספיגורציה.⁷⁰ ובשונה מאשר ב"אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם", "הסימן", אורח נטה ללון ו"המכתב", בצלאל משה אינו מבקש בידועין להעמיד מצבה, לתת סימן למה שאבד ואיננו עוד, אבל מעשה הציור שהוא מתבקש לצייר – צורת הדגים לחקיקה – הוא חלק ממעשה הקמתה של מצבה והוא מסמן לא רק את מה שנעלם אלא אף את ההיעלמות עצמה.

ואולם, למרות חזרתן של תמות היסוד הרומנטיות הללו, שני מעשי היצירה המתוארים בסיפור מייצגים תפיסה שונה של האמנות מזו שראינו בסיפורים שנדרונו בפרקים הקודמים. ראשית, במעשה היצירה תשוקת האמן אינה מכוונת להיבלעות ביצירה: בצלאל משה אינו מבקש לסגת מן העולם אל ציוריו אלא לייצג אותו בתוכם. שנית, חדירת מעשה האמנות אל העולם והתמורות שהוא מחולל בו בבלי דעת הופכות ממובלעות לגלויות: ציור פני פישל על ראש הדג מביא לשבץ ואולי גם למוות. הכוח שניתן למעשה האמנות לשנות את המציאות נרמז גם ב"עידו ועינים", אולם שם, התמורה שמחוללים השירים בעולם מובלעת ומרומזת, ועצם קיומה תלוי בפרשנות. ב"מזל דגים", לעומת זאת, השפעתו של מעשה היצירה על סביבתו אינה מרומזת ואינה מובלעת: היא מוצגת במפורש בעולם הברוי. מה שטעון פירוש איננו עצם קיומה של התמורה במציאות אלא משמעותה. שלישית, צורת הדגים הנחקקת על המצבה איננה רק הסימן לשני הבולעים שנבלעו ואינם עוד; הצורה מייצגת לא את מה שאבד כי אם את מה שקיים תמיד, את חוק הכפילות והזהות המכונן את עולמם של טורפים ונטרפים. אולי זו הסיבה שבשונה משאר דברים שעושים לזכרם של המתים, דברים שכהערת המספר נעלמים בסופו של דבר כמותם, צורת הדגים על המצבה איננה נבלעת באדמה. רביעית – וכאן נעוץ

עיקר ייחודה של התמה המטא-פואטית ב"מזל דגים" – במרכזו של מעשה האמנות עומדת המחשבה על דבר מקורה של הצורה.

מניין לקוחה הצורה? כאמור, לכאורה נראה שההתבוננות היא שמאפשרת לבצלאל משה לתפוס את צורת הקיים ולהנציח אותה בייצוג האמנותי. כך סבור פישל קארפ: כאשר הוא מסתכל במזרח שצייר בצלאל משה ברי לו שהיתום מצייר "ממה שברא הקדוש ברוך הוא בששה ימים" (עמ' 608), והוא מראה לו את הדג שהוחבא בשק התפילין כדי שילמד כיצד נראה דג אמיתי וישפר את ציוריו. גם המספר סבור כך, לכאורה, שהרי בסיום הסיפור, בתארו את כותרת המצבה, הוא מעיר שלפי "שבצלאל משה נתמחה בצורת הדגים מרוב הסתכלות ועיון באותו הדג ששיגר פישל בידו עשה את הדגים יפה" (עמ' 631). ואולם, אותו מספר עצמו מתאר לנו את מה שמתרחש בנפש האמן ברגע היצירה, ומן התיאור עולה שצורת הדג איננה לקוחה מן המציאות העומדת לנגד עיני האמן. אמנם בתחילה מבקש בצלאל משה, שמעולם לא ראה דג חי, למצוא את הצורה בדג הקיים:

התחיל מדמה צורה לצורה, היינו אותם הדגים שצייר הוא לאותו הדג שהוא מוליך אצל אשתו של פישל. הודה ולא בוש, של פישל נאה מאותם שצייר הוא. במה? דבר זה אי אפשר לצייר במלים, דבר זה צריך ראייה. הביט על כל צדדיו. ראה שאין שם אדם. הכניס את ידו לתוך בית דירתו של הדג והוציא את הדג. נטלו ונסתכל בו. תמה אני אם כל אוכלי דגים שבעולם נסתכלו בדג כאותו היתום באותה השעה. התחילו עיניו גדלות והולכות ומקיפות את הדג, אותו ואת סנפיריו, אותו ואת קשקשותיו, אותו ואת ראשו, אותו ואת עיניו, שבראן יוצרן לראות בהן את עולמו (עמ' 619).

גם עיניו של בצלאל משה וגם עיני הדג נבראו כך שיוכלו לראות את עולמו של בוראן, אולם עיניו של בצלאל משה שונות מעיני הדג ושונות אף מעיניו של פישל, המשוגרות לפניו לראות את המזון בחנויות. עיניו של בצלאל "בולעות" כביכול את הדג הקיים, אך הבליעה הזו אינה השתתפות במעגל הבליעה וההיבלעות של החי, אלא היא ההיחלצות ממנו. עיניו של בצלאל משה רואות מעבר לעולם הנברא, והוא זוכה לגילוי צורה:

התחיל הדג פושט צורה ולובש צורה עד שנסתלק מצורת הדג שלקח פישל בממון הרבה, והתחיל מתדמה והולך לדג שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר. מאחר שזה מן המופלאות שאין לנו רשות לדרוש בהם הריני מקצר ועולה (שם).

ההתבוננות במציאות, בחי הנברא, איננה אלא מקפצה אל ראיית הצורה הבראשיתית, הצורה שמעולם לא התממשה במציאות והיא מחכה למימושה באמנות. עיניו של בצלאל משה חורגות מגופו של עולם אל צורתו. לעומת גופו של פישל קארפ, לעומת גופו של הדג, לעומת החגיגה הקרנבלית של הזלילה (התהוות וכליון) ושינוי הצורה (שוב התהוות וכליון) – לעומת כל אלה מוצבת תשוקתו של בצלאל משה. אין זו התשוקה לחלץ את הצורה מן הגופים המתהווים והמתכלים אלא התשוקה להנציח את הצורה המושלמת, הצורה הקודמת לזמן, הלא מתהווה, התשוקה הטוטאלית לצייר את צורת הדג שלא נברא. בסופו של דבר, המהלך המטא-פואטי בסיפור נע ממחשבה אריסטוטלית, לפיה החיקוי האמנותי היפה תופס את צורת הדברים הקיימים, אל כיוונה הכללי של מחשבה ניאו-אפלטונית, לפיה הצורה היא איריאה מושלמת ונצחית הקיימת לפני הדברים הקיימים (המייצגים אך גילום חלקי מאוד שלה) וללא תלות בהם.⁷¹

המיתוס בדבר הצורה הגנוזה לציירים מרמז למדרש האור שנגנז במעשה בראשית: "אור שברא הקדוש ברוך הוא ביום ראשון, אדם צופה בו מסוף העולם ועד סופו. כיון שנסתכל הקדוש ברוך הוא בדור המבול ובדור ההפלגה וראה שמעשיהם מקולקלים, עמד וגנזו מהן, שנאמר 'וימנע מרשעים אורם'. ולמי גנזו, לצדיקים לעתיד לבא, שנאמר 'וירא אלהים את האור כי טוב'" (חגיגה יב ע"א). האור נברא ונגנז כיוון שהקדוש ברוך הוא צפה למה שעתיד לקרות בדור המבול וראה "כי השחית כל בשר את דרכו על הארץ" (בראשית ו יב). חוכמת הקבלה מפרשת שהאור נגנז ברזי התורה, והמקובל המגיע לרזים אלו קולט ניצוץ ממנו.⁷² אם כן, עגנון מקביל כאן במובלע – בדרך נועזת וקיצונית הרבה יותר מאשר ב"אגדת הסופר" – בין מעשה האמנות לבין ספר התורה. שמו של האמן – בצלאל משה – מתקשר אף הוא להקבלה זו. השם "בצלאל" מתייחס לאמן בונה המשכן, בצלאל בן אורי, למי שמממש את התבנית, את הצורה האלוהית בחומר,

כדי לשים בה את תורת האל; והשם "משה" מתייחס למי שהביא את התורה מן האל לבני האדם.

על פני הארץ הנשחתת, שבה משחית כל בשר את דרכו, יכול האמן להגיע אל הצורה הבראשיתית, הלא ברואה, הנצחית והלא מתכלה, הגנוזה לציירים לעתיד לבוא; והוא יכול לגלם צורה זו ביצירות שהוא יוצר. במובן זה, האמן איננו מוגבל למעשה החיקוי של מה שקיים אלא הוא מוזמן כביכול להשתתף עם האל במלאכת הבריאה. האמן, בשונה מן האל, אינו בורא את הצורה; זו נמסרת לו במעין התגלות מיסטית, ברגע של השראה אלוהית. ברגעי השראה אלו האמן, כמו האל עצמו, מממש את הצורה הנצחית והטרנסצנדנטית – ולא את הבריאה המקרית והמתכלה – ביצירותיו עלי אדמות.

ואכן, חוויית המגע עם הצורה הגנוזה מתוארת בסיפור כחווייה טוטאלית של התגלות מיסטית. מרגע שהצורה נגלית לבצלאל משה מתבטל העולם וכל ישותו של האמן נכבשת לה:

הצייר כשהוא מבקש לצייר צורה מסיר עיניו מכל דבר שבעולם חוץ ממה שהיה חפץ לצייר. מיד הכל מסתלק חוץ מאותה צורה. וכיון שהיא רואה את עצמה יחידה בעולם הרי היא מתמתחת והולכת ומתפשטת ועולה וממלאה את כל העולם. כך אותו הדג. משנתן בצלאל משה דעתו לציירו התחיל מגדיל עצמו ומרחיב עצמו כמלוא כל העולם. ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אומניות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו. ונייר לא היה לו. עכשיו ציירו לעצמכם עולם שנתבטל ישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההוויה ופיסת נייר אין לצייר עליו (עמ' 620).

כזכור, כאשר רואה פישל את הדג "מפרכס שם במכמורת [...] התחילה נפשו מפרכסת מרוב חשק ליהנות מסעודתו של הדג", ומתוך תאוות לבו "ריתתו שפתיו" (עמ' 605). והנה, כאשר בצלאל משה מתבונן באותו הדג עצמו אוחזת אותו צמרמורת, לבו מפרכס, ומעוצמת רצונו לצייר את הדג אצבעותיו מרתתות. ואולם, למרות התגובות הגופניות הדומות, חווייתו והווייתו של בצלאל משה

באותו רגע שונות בתכלית מאלו של פישל. עבור פישל, העולם כולו מתנקז לתוך גופו של הדג, והוא מבקש לבלעו מבלי שיבין שבכך הוא מבקש אף לבלוע את עצמו; עבור בצלאל משה, לא זו בלבד שהעולם עובר טרנספיגורציה ונתפס כצורה, אלא שהוא אף מתבטל בשל צורה שמעולם לא התממשה בעולם הגופים, צורה "שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההוויה" (עמ' 620).

ההתבוננות בגופו של הדג המת – המגע עם הממשי שחלף, עם חורבות קיומו של העולם, דהיינו עם ההיסטוריה – היא שמאפשרת לאמן את עליית המדרגה, את המעבר מגופו של עולם אל הצורה הטרנסצנדנטית הגנוזה. כאשר הצורה איננה הפשטה של גוף ממשי אלא פוטנציאל אמנותי חיצוני, שמעולם לא גולם במציאות, היא מעניקה לאמן חירות; והמגע עם הצורה מאפשר לאמן לברוא, ליצור, לחולל תמורות בעולם. לכן, כש"באה צורת הדג וקבעה עצמה" בעיניו המפושטות כמכמורת של בצלאל משה, היא קיבלה "תוספת חיים, כביכול יותר ממה שהיה בו בדג בזמן שהיה חי" (שם). אולם בסופו של דבר, בצלאל משה אינו מצייר לא את צורת הדג הממשי ולא את צורת הדג הגנוזה. בשל חסרונו של מצע חומרי, בשל היעדרו של "גוף" לייצג בו את הצורה, הוא נאלץ להשתמש בגופו של הדג כבמצע; ועליו הוא מצייר לא צורת דג אלא את צורתו של פישל, את צורת הזהות בין פישל לדג. עצם המגע עם עולם הצורות הטרנסצנדנטי מאפשר לו לשנות את צורת המציאות: "כך בצלאל משה, רשם קו וחזר ורשם קו ומקו לקו יצאה צורת ר' פישל קארפ, עד שנתבטלה צורת הדג מפני צורתו של ר' פישל קארפ. וזה דבר שאינו שכיח כל כך, שהרי ר' פישל ראשו מעובה ועגול ואותו הדג ראשו ארוך וצר כראשו של בר אוז" (עמ' 623).

כאשר בצלאל משה מנכיח את הזהות בין פישל לדג הוא מנכיח צורה הקיימת בעולם במילא, אולם המגע עם צורת הדג הגנוזה מעניק לו את הכוח להיות שותף כביכול לאל במעשי הבריאה, ולא רק לחקותם באמנותו. שותפות זו היא שמטעינה את היצירה המוזרה בכוח הרסני כל כך. בצלאל משה מביא על פישל את מפלתו משום שכאמן אמיתי, מעשה היצירה שהוא יוצר איננו רק פרשנות לעולם, איננו רק סימן לקיים, אלא הוא כוח פעיל המשנה מעצם קיומו את המציאות בדרך זו או אחרת. במקרה זה, ציור פני פישל על ראש הדג מביא על פישל את סופו. ראשית, משום שהציור מזכיר שפישל כולו בשר, והוא צריך ללכת בדרך כל בשר "בעולם הזה, שאין כל בריה באה בו אלא למות" (עמ' 610).

שנית, הציור מוציא מן הכוח אל הפועל את הזהות שבין פישל לדג, ואם השניים זהים זה לזה, והדג האילם מת, גם פישל צריך להיאלם ולמות. ואולם, לא מוזרותה של האמנות היא העיקר, ולא הסתברותה הכמעט טריביאלית של התוצאה היא העיקר. העיקר הוא מעשה היצירה האמיתי. מעשה זה חורג מגופו של עולם אל הצורה הגנוזה, השמורה לאמנים לבדם, וחוזר אל אותו עולם בעוצמה שאי אפשר שתותיר אותו על כנו ואי אפשר, גם אם כלל אינה מכוונת לכך, שלא תחולל בו תמורות.

"מזל דגים" איננו הסיפור היחיד של עגנון שבו מעשה היצירה הוא מעשה מוזר ונפלה של ציור על עור חיה: קדם לו הרומן תמול שלשום, שבו הגיבור, יצחק קומר, כותב את כתבו על עור של כלב. יצחק, בשונה מבצלאל משה, אינו אמן כי אם אומן, אינו צייר כי אם צבע פשוט; אך הרומן מטעין את מעשה הכתיבה על עור הכלב במשמעויות של מעשה יצירה. עגנון עצמו עמד על הקרבה שבין מעשהו של בצלאל משה למעשהו של יצחק. כאשר בצלאל משה ממולל את הגיר השחור באצבעותיו, מבקש לצייר את הדג המונח לפניו אך חסר לו נייר לצייר עליו, מעיר המספר: "והרי היה יכול לצייר על עורו של הדג, כשם שעשה יצחק קומר שכתב על עורו של בלק, אלא בלק כלב היה, שעורו קולט את העין, מה שאין כן בריה מפולמת מלאה ליחה, שהצבע מתפשט בתוך הליחה ואינו עושה צורה" (עמ' 620). גם הכתיבה על עורו של הכלב החי, גם הציור על עורו של הדג המת, הם מעשים של פריצת גדר; שניהם נעשים מתוך תשוקה עצומה; בשניהם העושה נדחף לעשותם על ידי כוח לא מודע, כוח שכביכול חזק ממנו-עצמו; שניהם מתחוללים מתוך חוויה מיסטית עמוקה של התמזגות הכותב או הצייר עם כוחות שמחוצה לו ומחוץ למציאות. שני המעשים מביאים לידי תמורה מרחיקת לכת במציאות, ותוצאותיהם הרוות אסון: בתמול שלשום, המילים "כלב משוגע", שיצחק קומר מצייר על עורו של בלק, אכן הופכות את הכלב למשוגע, לחולה כלבת, והנשיכה שהוא נושך את יצחק ממיטה עליו את מותו הנורא; ב"מזל דגים", המחזה המבעית של הדג-פישל השוכב מת על הארץ, עטור בתפילת הראש החסרה לפישל האדם, מביא על אותו פישל שבץ ואולי גם מוות. בשני המקרים, תחילתה של פריצת הגדר, ראשיתה של שרשרת האירועים המובילה לאסון, היא ביצירתה של מטפורה הנוגעת בשאלות עמוקות של זהות.

הכתב האנושי על עור הכלב וצורת האדם על הדג מפרקים את הגבול המפריד בין האנושי לחייתי; האמנות מוציאה את הזהות שבין יצחק לבלק (זהות שיצחק מנסה להרחיק מעליו), ואת הזהות שבין פישל לדג (זהות שפישל חוגג בתאוה), מן המודחק אל המונכח, מן הכוח אל הפועל.

שאלות אלו בדבר זהות, תשוקה, הרחקה והנכחת המודחק במעשה היצירה נדונו בפרק הנוכחי בתוך מסגרתה של המחשבה על דבר הזיקה שבין מבדה למציאות, כפי שהיא מיוצגת בסיפורים "עידו ועינם" ו"מזל דגים". בפרק הבא ייבחנו שאלות אלו בהקשר מחשבתי אחר: הדיון ייוחד לבחינתו של מעשה היצירה – גם במעשה הכתיבה על עורו של כלב ברומן תמול שלשום, גם במעשי הכתיבה המתוארים בסיפורים "על אבן אחת" ו"גבעת החול" – בתוך מסגרתה של מחשבה המבוססת על מושגים, הבחנות והבנות פסיכואנליטיים.

פרק רביעי

דיוקן האמן כגבר לא מודע

"על אבן אחת", "גבעת החול", תמול שלשום

"יפה היה לו חלומו כמות שהוא, כשלג קודם שנתמסמס"

("פנים אחרות", נוסח ראשון).¹

עגנון מעולם לא קיבל עליו את תורתו של פרויד. עדויות ביוגרפיות מצביעות על התנגדותו הנמשכת לתיאוריה ולפרקטיקה הפסיכואנליטיות, ובכמה מסיפוריו – בנוסח הראשון של "פנים אחרות", ב"ער עולם" וב"לפנים מן החומה" – הוא משלב עקיצות ביקורתיות כנגדן. אברהם בנר טוען שאין זה מן הנמנע שעגנון הצעיר קרא על פרויד כבר בימי נעוריו; העיתונות הווינאית (שהגיעה לבוטשאטש) הרבתה לעסוק בעשור הראשון של המאה בסערה שעוררו דעותיו של פרויד. בשנות השלושים – גם בשל היכרותו עם הפסיכואנליטיקן מקס אייטינגון וגם בשל התעניינותה המתמשכת של אסתר, אשתו של עגנון, בפסיכואנליזה – העמיק עגנון את היכרותו עם התיאוריה והפרוצדורה הטיפולית הפסיכואנליטית. לדברי בנר, אף על פי שיחסו של עגנון לפסיכואנליזה היה אמביוולנטי, השפעתה ניכרת בכתיבתו בשנים אלו, לדוגמה בראשוני הסיפורים של "ספר המעשים", וכן בסיפורים "המטפחת", "פנים אחרות" ו"סיפור פשוט".² דן מירון טוען שב"סיפור פשוט" עגנון מתמודד – באמצעות ד"ר לנגזם – לא רק עם הפסיכותרפיה כענף של הרפואה אלא גם עם "הפסיכואנליזה הפרוידית בתור חיווי פילוסופי-אנתרופולוגי, היינו כפירוש של מצב האדם ושל התפקיד

שממלאה התרבות במצב זה".³ לדעתו, התעניינותו של עגנון בפסיכואנליזה התעוררה רק בביקורו הקצר בגרמניה ב־1930, שם הוא עמד בקשרים עם אנשים שתורת פרויד היתה חלק מובן מאליו של חייהם האינטלקטואליים. בתקופה זו הוא אף קרא את ספרו של פרויד פשר החלומות. לדעת מירון, קשה להניח שהתיאוריה הפרוידיאנית – למשל בנוגע לתהליכים הנפשיים שהובילו להולדת הדת – יכולה היתה להתקבל על דעתו של עגנון, אולם אף על פי שהפסיכואנליזה לא עלתה בקנה אחד עם השקפת עולמו, "בכל זאת נראתה לו שימושית וקבילה כמקור של תובנות, שהעמיקו לחדור אל סבך ההתנהגות האנושית, ושל הסברים, שהיטיבו ליישב סתירות שנראו כאילו לא היו ניתנות ליישוב".⁴

אם כן, כנראה שעד ראשית שנות השלושים עגנון אינו נפגש במישרין ובאופן מקיף עם תורת פרויד. ואולם, כבר בראשית כתיבתו בארץ – בסיפור "אחות", שנוסחו הראשון פורסם ב־1910, או ב"תשרי", נוסחו הראשון של הסיפור "גבעת החול", שפורסם ב־1911⁵ – ניכרת מודעות מודרניסטית למרכזיותו של המין בחיי הנפש בכלל ולסיבוכיה של המיניות הגברית בפרט, ובעיקר ניכרת מודעות לכוחו של האי רציונלי, לשליטתו של הלא מודע בחיי הרגש והמעשה. בסיפור הקצרצר והדחוס "אחות" מתוארות הזיקות הארוטיות בין נעמן, משורר צעיר ביפו, לבין הנשים שסביבו. בסיפור, נעמן נזכר ביחסי האהבה בינו לבין שתי נשים, עדה וצלה. ההיזכרות ביחסיו עם שתיהן חוצה את ההבחנה הקונבנציונלית בין גבריות לנשיות, בין מיניות הטרוסקסואלית למיניות הומוסקסואלית. נעמן נמשך לעדה עוד בטרם זכה להכירה, דרך דמות אחיה: "אך ראה את אחיה ודמות פניה כמו נצבה לעיניו"; ההיזכרות בצלה, לעומת זאת, מעלה בו את תמונת "זרועותיה המלאות הפראות הערומות המקיפות כנחשים את צוארו". הזרועות הנשיות נטענות בסימבוליות גברית פאלית, אקטיבית ומאיימת, והזכרון מעלה על פניו של הגבר הצעיר "צחוק עלמה ענוגה", שהוא גם צחוק "שהיה לוקח לב כל עלמה" (על כפות המנעול, עמ' תה).

ואולם, לא עדה ולא צלה, שתיהן אינן מושכות באמת את לבו של נעמן; המשיכה הארוטית הממלאה אותו היא משיכת העריות לאחותו. נעמן בוחר ללכת לחדר אחותו, ולא לחדרן של עדה או של צלה; ובלכתו אליה הוא רואה אותה "בעיני רוחו בכל עצם כח המושך שלה" (עמ' תו). נעמן נזכר כיצד שנים קודם לכן נשקה לו על סף בית ילדותם, תחת שער ענפי האורן שבנתה כמו ידיה. בפתח

הבית, הדומה כל כך לפתח איבר המין הנשי, קפצה האחות "לקראתו ברננה רות אהבה ונעורים ותפול על צואריו ותשקהו. והוא הוא הדפה. נעמן לא ידע את נפשו" (שם). המשיכה לאחותו מתעצבת בדימויים אדיפאליים מובהקים. כאשר הוא נכנס לחדר של אחותו ורואה אותה, דמותה מזכירה לו את אמו: "על יד החלון היא יושבת. ככה יושבה אמו עליה השלום. אמו הקטנה הטובה שחוט שני היה מתוח על שמאלה והיתה שוכבת על ערש דוי וקוראת ברומנים על רומנים ומימיה לא קראה רומן עד תומו. נעמן רעד. והיה כאשר יחלום היתום והנה אמו. אותן הכתפים הרועדות, אותו הראש הכפוף ואותה התוגה המיוחדת המלפפת את כל הקרב אליה" (שם). המשיכה המינית לאחות והעדפתה על כל אישה אחרת נכרכת בזיהוי בינה לבין האם; נוסף על כך, משיכה זו נטענת גם בתכנים אנדרוגניים ונרקסיסטיים. חברה של האחות, "היפה בבנות", הוא משורר צעיר, בן דמותו המובהק של נעמן עצמו, ונעמן מבחין שלמרות חום הקיץ האחות היושבת ליד החלון עוטה מעיל גבר, מעילו של אותו משורר צעיר שמת, ככל הנראה. צל נקרופילי מלווה את תחושתו של נעמן שיגון המוות – על האם, על המשורר הצעיר שרק מעילו נותר אחריו – "טוב הוא מן התשוקה" (עמ' תז), "ופתאום חבלו עיניו דמעות ואהבה אשר לא ידע עד הנה זרחה על הדמעות. נעמן נטל את יד אחותו והרימה למעלה כלפי פיו. ופתאום שחה ונתן פיו עליה ונשק לה נשיקה ארוכה" (שם).

גם מבלי להיכנס לפרשנות אפשרית של סבך הזיהויים – בין נעמן לאהוב המת של האחות, בין נעמן לאחות, בין האחות לאם המתה, ובסופו של דבר בין האם המתה לבנה – ברור שהסיפור טעון ברגישויות פסיכולוגיות מודרניסטיות של ראשית המאה העשרים. הזיקות הארוטיות המוצגות בו נטענות במטענים אדיפאליים והזהויות המיניות חוצות את גבולות המגדר המקובלים. הדבר ניכר גם בסיפור "תשרי" ובנוסחו המאוחר, "גבעת החול". "גבעת החול", המתרחש ביפו של ימי העלייה השנייה, מתאר שנה בחיי סופר צעיר המתמודד עם פרשת יחסים ארוטיים ומשבר כתיבה. פרשנות מקיפה לסיפור מוצעת בהמשך הפרק; כאן, די אם נציין שהסיפור קושר את מעשה היצירה של האמן למורכבויות זהותו המינית ולמסך ההדחקה שהוא מפיל על מורכבויות אלו. עניין זה מרכזי ביותר, שכן, מן הקריאה בשתיים מן היצירות שבהן מתמקד הפרק – "גבעת החול" ותמול שלשום – עולה שמעשה היצירה נהרה ונולד, או נכשל ונעלם, בתוך

מרחב פנימי של אי מודעות. הדיון בשתי היצירות הללו מנסה לא רק לדובב את אי המודעות כישות מספרת⁶ אלא גם לתת שם לאי המודעות עצמה – ולא רק לתכנים שהיא מסתירה – ולצייר לה פנים, מטושטשים ככל שיהיו.

מעניין לראות בהקשר זה את הערות הקנטור והביקורת כנגד הפסיכואנליזה שעגנון שילב בסיפוריו, ונלך מן המאוחר אל המוקדם. בסיפור המאוחר "לפנים מן החומה"⁷ שפורסם מן העזבון, המספר מתאר ללאה את סיורו עם אלכסנדרה ביפו, בחדרים שנמסרו לו על ידי חבריו למשמרת. החדר האחרון "של אחד מחברי היה, שיצא לחוצה לארץ ללמוד תורה אצל פרויד או אצל יונג או אצל אחר מאותם שביקשו לקעקע את חיינו" (עמ' 17). שנים אחר כך שלח אותו חבר למספר את הספר שכתב; שמו של הספר, שנעשה "בנין אב לאותו המקצוע", הוא "בין החולה ובין הרופא", והמספר אומר עליו: "קשה היה לי לירד לסוף דעתו של המחבר, מי החולה ומי הרופא, החולה או הרופא, יותר שקראתי בו ראיתי שהרופא רופא צריך ואין מחלתו של החולה אלא משום שתולה רפואתו בחולה קשה ממנו" (עמ' 19). נראה שעגנון נדרש כאן לאמירתו המפורסמת של קרל קראוס, שהפסיכואנליזה היא המחלה שאותה היא מתימרת לרפא.⁸ הביקורת העולה מהערתו זו של המספר היא שהפסיכואנליזה היא מדע כוזב, משום שהיא השלכתית; בעצם היא פרי של אי מודעות, ולא של מודעות. ואולם, הרפלקסיביות של המהלך חותרת מתחת להתנגדות החד משמעית, כביכול. דרך הקריאה בספר הפסיכואנליטי שהרופא כתב המספר לומד שהרופא המטפל חולה בעצמו – אך יכולתו זו של המספר לאבחן מחלת נפש דרך קריאה בכתבים פסיכואנליטיים של המאובחן נשענת (במובלע) על מושגים מן השפה הפסיכואנליטית, כגון אי מודעות, השלכה והעברה-שכנגד.

בסיפור "עד עולם", שראה אור בשנת 1954, לאחר שהאחות הזקנה עדה עדן מגלה לעדיאל עמזה שכתב היד של ספר קורות גומלידתא מצוי בבית המצורעים, הוא חוקר אותה נסער כולו: "מה שמעת על אותו כתב יד? היאך הגיע אצלכם? עשית אותי גברתי סקרני, סקרני תאב דעת, ממש כפסיכואנליטיקן" (האש והעצים, עמ' שכה). ההקשר טוען את סקרנותו של הפסיכואנליטיקן במשמעויות ספציפיות. אף על פי שעמזה המתנצל מציג את הסקרנות הפסיכואנליטית כמידה רעה, הדימוי מזהה את הסקרנות הפסיכואנליטית ה"חטטנית" עם הדחף המחקרי המדעי, המשחזר עולמות אבודים; הדחף שמניע את עמזה לחקור את האחות

הזקנה הוא אותו הדחף שהניע אותו למסור את חייו על שחזור קורות גומליתא, העיר שחרבה ועברה מן העולם. נוסף על כך, למרות ההקשר המנמיך, הדימוי אינו יכול שלא לרמוז למשמעויות הפסיכואנליטיות הנלוות לתוכני מחקרו של עמזה. הסקרנות ה"פסיכואנליטית" דוחפת את עמזה לנסות ולמצוא מהיכן חדרו הגותים לעיר הפרוצה גומליתא – האם מצד הגשר הגדול, שנקרא גשר הגבורה, או מצד הפרצה הנסתרת בעמק העגורים. תהליך החיפוש והשחזור של האמת העתיקה, הנסתרת, כמוהו כתהליך השחזור הפסיכואנליטי של תכנים לא מודעים מן הילדות המוקדמת, המתואר אצל פרויד, על דרך המטפורה, כתהליך ארכיאולוגי. העלילה המשוחזרת – עלילת החדירה ההרסנית מצד הפרצה הנסתרת בחומה בעמק העגורים – נטענת במשמעויות מיניות, ועל שני עניינים אלו כבר עמד אריאל הירשפלד בפרשנותו לסיפור.⁹ ואולם, בסופו של דבר, המהלך התמאטי מציג את הסקרנות – המדעית או הפסיכואנליטית – כשלב שיש לחצותו ולהתעלות מעליו. משמעותו של הסיפור טמונה בעיקר במעבר מן הסקרנות המחקרית, החודרת ומגלה כדי להשלים את עצמה ולהתכלות, אל ספירה אחרת של קיום ותודעה. כפי שהראינו בדיון על הסיפור "עד עולם",¹⁰ לאחר הכניסה אל בית המצורעים, ולאחר גילוי הפרט האחרון הנחוץ להשלמת מחקרו, עובר עמזה ממחקר ללימוד, מכתיבה לקריאה, מפענוח והשגה לתשוקת התקרבות, מהשתלטות על האמת לעבודתה האינסופית. סקרנותו של הפסיכואנליטיקן – כמו סקרנותו של ההיסטוריון – מעידה על עוורונו, כיוון שאינו רואה שהאמת אינה מבקשת ממנו לפענח אותה כי אם להכיר באי התפענחותה עד תום; מתוך הכרה זו היא מבקשת ממנו לעבוד את עבודתה ולשבת במחיצתה עד עולם.

הסתייגויות נוספות מקופלות בהערה שנכללה בנוסח הראשון של "פנים אחרות", שראה אור בשנת 1933, והושמטה מן הנוסח האחרון, שפורסם בשנת 1941. בנוסח זה מספר מיכאל הרטמן לטוני את חלומו בשבתם בפונדק, והמספר מציין ש"מיכאל הכיר לה טובה שלא פרשה את חלומו על פי פרויד וסיעתו. יפה היה לו חלומו כמות שהוא, כשלג קודם שנתמסמס".¹¹ יפי החלום כמוהו כיפי השלג, יופי שהוא אכן חלומי, כיוון שהשלג יוצר מטמורפוזה זמנית, מלאת יפעה ומושלמת של המציאות המוכרת. ההערה רומזת לכך שהפרשנות הפסיכואנליטית הורסת את החלום משום שהיא עוברת, במונחיו של פרויד, מתוכן החלום למחשבת החלום, דהיינו למשמעויות הנסתרות הגלומות בו. הפרשנות הפסיכואנליטית

מבקשת להסיר את ההסוואה שמכסה את האובייקטים הקבורים, להחזיר לאחור, כביכול, את הטרנספורמציה: לסלק את השלג כדי לחשוף את הקרקע המרופשת שמתחתיו. משאלתו של הרטמן מניחה שמשמעות החלום – כמו צורת השלג – מתכוננת הן על ידי מעטה השלג והן על ידי מה שטמון מתחתיו; התנגדותו של הרטמן לפרשנות פרוידיאנית של חלומו היא התנגדות לזיהוי מצמצם בין משמעות החלום ובין מה שטמון בתוכו, תוך התעלמות ממשמעות המעטה. לפי המטפורה, לא רק שזיהוי מצמצם כזה הורס את שלמותו האחדותית של החלום, הוא גם מתעלם מן האפקט שלו ומחמיץ את משמעותו.

נוסף על כך, הסיפור (בשני נוסחיו) מציב אזהרה חמורה מפני תוצאות החשיפה. דימוי השלג עולה בהרטמן – כנראה שלא במודע – בהקשר של תחושת הקור שחש בסופו של החלום וברגע ההתעוררות. אמנם עלילת הסיפור מתרחשת בקיץ, אך החלום מסתיים בניגוד שבין התנור שבחדר השינה לבין הצינה שבחדר העבודה. חדר העבודה עשוי כולו זכוכית, כמעין "מצופית לראות בה את הצפרים הקפואות", והרטמן מקיץ מן החלום מתוך תחושת קור ורואה "שנשמטה השמיכה מן המטה" (על כפות המנעול, עמ' תסב). הרטמן – החולם את חלומו יום או יומיים לפני הגט – ישן ככל הנראה בחדר העבודה, ולא בחדר השינה עם אשתו. ההקשר מטעין את החשיפה – גם בסופו של החלום וגם בשעת היקיצה – במטען רגשי שלילי ביותר של הרס הנישואין ואובדן האהבה. מטען זה מושלך אל דימוי השלג. השלג מייצג את תוכן החלום – תחושת הקור בחדר העבודה – אך בה בעת הוא מייצג גם את הפונקציה המגוננת של אותו תוכן, את המעטה שהפרשנות הפסיכואנליטית מבקשת לסלק.

החשש מפני סילוק המעטה עומד במרכזו של הסיפור "פנים אחרות", בשני נוסחיו. הסיפור מתאר תהליך של תמורה רגשית שעניינה הקמת מחיצות והסרתן, והוא סובב כולו סביב תהליך של מעבר מחוויה דיכוטומית של חציצה גמורה מצד אחד וחשיפה גמורה מצד אחר אל בחירות מאוזנות יותר בגבולות מפולשים ובאופציות רכות יותר של מגע. הרטמן מנסה לשלוט בחייו באמצעות בניית מחיצות והפרדות האמורות להגן עליו מפני חוויות מאיימות של התפזרות, אך כשלוננו של הנסיון הזה וההרס שהוא גורם מביאים אותו לחפש מוצא אחר; ואמנם, בערב ובלילה שלאחר הגט הוא מצליח להגיע לחוויה רגשית מאוזנת יותר של גבולות מפולשים המאפשרים לו להיות במגע גם עם עולמו הפנימי וגם עם טוני.

האינטואיציה התרפויטית של הרטמן מובילה אותו לחפש תיקון לחיי ההפרדה הנוקשים שבהם כלא את עצמו; תיקון זה יימצא בבנייתם של יחסים מורכבים ומשחררים יותר עם המעטה, ולא בנסיון קיצוני לבטל את קיומו של אותו מעטה. ואמנם, בחלום, החשיפה הגמורה לקור נתפסת כמצמיתה וכמקפיאה, ובזכרון חוויית התלולית, הביטול הלא נשלט של ההפרדה בין האני לעולם מוצג כחווייה טוטאלית, מאיימת ומענגת, של התמכרות לתשוקת המוות. ניתן אפוא לראות שב"פנים אחרות", ההתנגדות לחשיפה הפסיכואנליטית עולה מתוך תחושה כוללת יותר של הסכנה הטמונה בכל חשיפה רגשית לא מבוקרת.¹²

משאלתו של הרטמן, שהושמטה מן הנוסח המאוחר של הסיפור, חשובה משום שהיא מייצגת היבט מרכזי בהתנגדותו של עגנון לפסיכואנליזה, אך בה בעת היא גם מסמנת את המובן שבו היא מתקבלת. מצד אחד, כפי שתואר קודם, המרת המטפורה הארכיאולוגית במטפורת השלג מרמזת לכך שמה שיתגלה עם התמוססות השלג, עם סילוק מעטה ההדחקה, איננו ממצא ארכיאולוגי רב עניין כי אם קרקע מוכרת ומרופשת. יתרה מזאת; משמעות החלום איננה במה שקבור מתחת למעטה כי אם בהצטיירות דמותו של הקבור מבעד לאותו מעטה. מצד אחר, משאלתו של הרטמן מניחה – בלי לומר זאת במפורש, כמובן – שיש משהו הטמון מתחת לשלג, ואותו משהו מעצב את הצורה שבה השלג מונח. לשון אחר, המשאלה מניחה את קיומו של לא מודע כגורם המכונן ומעצב את חיי הנפש. לא רק משמעות החלום נוצרת הן על ידי העצמים הקבורים והן על ידי מעטה השלג המכסה אותם; משמעות חיי הנפש בכלל טמונה בגילויי המוסווים של הלא מודע. יחד עם זאת, הרדוקציה האנליטית של גילויים אלו לתוכניהם המשוחזרים אינה חושפת את משמעותם של חיי הנפש אלא מחמיצה אותה. נראה לי שתפיסה זו עומדת במרכז יחסו הכפול של עגנון לתיאוריה הפסיכואנליטית. ייצוגם של חיי הנפש בלא מעט מיצירותיו עולה בקנה אחד עם תפיסות פסיכואנליטיות בדבר הלא מודע, התפתחות המיניות וכן הלאה; ואולם, אי אמון עמוק ועקרוני מובע כלפי התבונה שבהנחה הפסיכואנליטית בדבר מיקומה של ה"אמת" הנפשית המקורית בתכנים הלא מודעים.¹³

עניין אחרון שיש לתת עליו את הדעת בהקשר של מטפורת השלג הוא ממשותו של החומר המכסה, השלג, דהיינו ממשותה של ההסוואה שבחלום. נראה הדבר שבאופן מוזר ומפתיע, אי המודעות עצמה (ולא רק תכניה המוסתרים!)

נתפסת כתוכן רגשי ממשי ומוחשי. יכולתו זו של עגנון לתאר אי מודעות כתוכן ממשי, ולא רק כחסימה של תוכן, עומדת ביסוד עיצובן של דמויות שהן גם לא מודעות וגם מרתקות בעת ובעונה אחת, ואי מודעותן הוא סוד קסמן. בהמשך הפרק ננסה לתאר ממשות חמקמקה זו בסיפור "גבעת החול" וברומן תמול שלשום, אולם נקדים לכך התבוננות קצרה בסיפור "על אבן אחת", המדמה את אי המודעות שממנה צומח הכתב, ולתוכה הוא נעלם, לישות מוחשית ומוצקה ביותר: לאבן.

כוחו של הטמון: "על אבן אחת"

הסיפור "על אבן אחת"¹⁴ נפתח בימים הטובים העוברים על המספר, היושב סגור ומסוגר בביתו כדי לכתוב את מאורעות רבי אדם בעל שם. רבי אדם, "שהיה חכם ונבון ומקובל בקבלה האלקית ובקבלה מעשית", פעל כנגד שדים ומזיקים והיה חותך אילנות שנעשו מגופות של מכשפים איברים איברים "ומוציא כמה מישראל מעמקי הקליפות ומחזירם לשרשם הראשון"; כל זאת פעל רבי אדם במאמר, משום שהיו לו כתבים קדושים בחוכמת הנסתר; "וכשהגיע קצו של רבי אדם ליפטר מן העולם הטמין את הכתבים באבן, והשביע את האבן שלא תפתח את עצמה, שלא ילמד אותם אדם שאינו הגון ויהפוך את העולם לתוהו ובוהו" (עמ' שב). המספר אינו יכול להגיע אל הכתבים; הוא אמנם רואה אותם בעיני רוחו, אך לקרוא בהם אינו יכול:

כמו במחזאות ראיתי את האבן ואת הכתבים שבאבן, כל אות ואות וכל תיבה ותיבה וכל שורה ושורה וכל עמוד ועמוד וכל דף ודף. אילו היו הכתבים שייכים לשורש נשמתי, הייתי קורא בהם ומצרף מהם עולמות. אבל אני לא זכיתי לקרות בהם, אלא יושב הייתי ומביט בהם, ועיני מקיפות אותם כמתכת שמקיפה אבנים טובות ואין אבנים טובות מתערבות בה. ברם אם לא זכיתי לקרות בהם זכיתי לספר ענייניהם. אם באנו לעולם כדי להסדיר מה שהניחו לנו דורות שלפנינו, יכולני לומר שבכמה בחינות עלה בידי לסדר עניין הדברים (עמ' שב–שג).

כאשר מגיע המספר לכתוב על מעשה ההטמנה של כתבי רבי אדם באבן, מתחולל שינוי. המספר, היושב פרוש מן העולם, מתיירא שמא יבואו בני אדם לביתו ויטרידוהו ממלאכתו, ולכן הוא יוצא ליער. בין האילנות הוא מוצא אבן אחת, קובע שם את מקומו, מניח את כתביו־שלו על האבן, וכותב. הוא יושב וכותב כמה ימים בין הציפורים, שיחי השדה והאילנות, המשיחים כולם עם אביהם שבשמים, עד שהוא כותב את מעשה ההטמנה באבן. בשעה שהוא מבקש לכתוב את סוף המעשה בא אדם ושואל אותו לדרך לעיר. כיוון שאותו אדם זקן ובקושי הולך, וכיוון שהדרך משובשת והחמה נוטה לשקוע, המספר מניח את כתביו והולך עם הזקן עד שהוא מביאו סמוך לעיר. לאחר שהוא נפטר ממנו הוא עומד תמה: הערב הוא ערב שבת, והוא יצא מחוץ לתחום ונטש את כתביו על האבן, "ולא עוד אלא דבר שיגעתי בו כל השבוע וכשהגיעה שעתו לסיימו הנחתיו פתאום באמצע". המספר יודע שהיה יכול ליטול עמו את הכתבים כשליווה את הזקן, ו"אף על פי כן לא היה בלבי שום חרטה או צער, אלא מתמה הייתי על עצמי כאדם שמתמה על עצמו ואינו מצטער" (עמ' שד).

המספר אינו יודע מה יעשה; אם ילך לעירו יפקיר כל מה שעשה בשעה ימים, אם ילך ליער שבת קודש נכנסת והוא אינו נכנס עמה. בעודו שוקל רגליו נוטלות עצמן והולכות אל היער. הכתבים מונחים במקומם; המספר מצטער שבשל הזקן לא הוציא מתחת ידיו דבר מתוקן, ובעודו מהרהר "נפתחה האבן וקלטה את כתבי וחזרה ונסגרה" (שם). המספר מניח את האבן וחוזר לעיר:

אותה שעה העלה הקדוש ברוך הוא לבנה וכוכבים ומזלות ברקיע וכל הארץ האירה, וכל אבן ואבן שבאה לפני בדרך היתה מאירה, וכל חריץ וכל קמט וכל גיד שבהן עמדו גלויים לפני. הקפתי את האבנים בעיני כעפר הארץ שמקיף את האבן, והאבן קבועה ומונחת בו, וכל אבן ואבן היתה חביבה ונעימה לפני. אמרתי לעצמי, מה איכפת לי אותה אבן שקלטה את הכתבים או אבנים אלה. אף הן הציצו בי או נראו כמציצות. ואפשר שאמרו אותם הדברים שאמרתי אני, לא בלשון שאמרתי אני אלא בלשון שלהן (שם).

רבי אדם בעל שם הוא דמות אגדית, יהודית־גרמנית, ואין עדויות היסטוריות לקיומו. קונטרס סיפורים עליו התפרסם בידיש בפראג ובאמסטרדם, כנראה

במאה השבע עשרה. הסיפורים בקונטרס מתארים את הנסים שרבי אדם ביצע בכוחה של הקבלה לפני הקיסר מקסימיליאן השני.¹⁵ סיפורים נוספים על רבי אדם מופיעים בספר שבחי הבעש"ט. בסיפורים הללו מוצג רבי אדם בעל שם כמקובל גדול מפולין, בעל כתבים קדושים, שהלך לעולמו סמוך ללידתו של הבעל שם טוב: "מעשה שהיה איש אחד ונקר' שמו ר' אדם וממנו באו הכתבים להבעש"ט כי בא פ"א למערה אחת ומצא שם כתבים שהם רזין וסתרין דאורייתא".¹⁶ לפני מותו ציווה רבי אדם על בנו שיביא את הכתבים לבעש"ט, והבעש"ט, שלא רצה שאותם כתבים שבכוחם הוא פעל את פעולותיו וחולל מופתים יפלו בידיים לא ראויות, הטמין אותם באבן: "ואותן הכתבים סגר הבעש"ט באבן אחד בהר, כי השביע את האבן ונפתח האבן והניח בתוכו הכתבים הנ"ל ושוב נסגר והושיב שם שומר אחד".¹⁷ בסיפור "על אבן אחת" עגנון בוחר שלא להזכיר את מעשה הורשת הכתבים לבעש"ט ואת מעשה ההטמנה על ידו, כנראה גם בשל יתרונות הצמצום וגם כדי לא לכרוך את הדברים באישיותו ההיסטורית של הבעש"ט ובתנועת החסידות. ההשמטה מאפשרת לסיפור להתמקד בדבקותו של הסופר בכתב המקור הגנוז ובכוחות האדירים הטמונים בו, וכן ביחס שבין מעשה הכתיבה שלו-עצמו לבין אותו מקור גנוז.

הסיפור הקצר מקפל בתוכו הרבה ממה שראינו בדיונים על יצירותיו של עגנון בפרקים הקודמים: מעשה היצירה מתעצב גם מתוך תפיסות רומנטיות וגם מתוך זיקה לסוגיות של זהות לאומית. ואולם, כאן אני מבקשת להציע קריאה המפרשת את היחס שבין מעשה הכתיבה לבין המקור הגנוז במונחים פסיכואנליטיים. כדי להציג את השתלבותן של שלוש הפרספקטיבות – הרומנטית, הלאומית והפסיכואנליטית – זו בזו, אקדים לדרש הפסיכואנליטי תיאור קצר של התמות הרומנטיות והלאומיות המלוות את סיפור הכתבים.

ב"על אבן אחת", כמו כמעט בכל הסיפורים שנדונו עד כה, מופיעות התמות הרומנטיות הגדולות בדבר צמיחתה של היצירה מתוך החסר, מתוך החלל של מה שהיה ואיננו עוד; בדבר הזיקה העמוקה של היצירה אל העבר, אל עולמם של המתים; ובדבר העמדתה כסימן וכתחליף למה שנעלם. גם כאן עולה התמה בדבר ההתמסרות השלמה של האמן לאמנותו ובדבר בידודו וניתוקו מן המציאות; היציאה לעולמו הגן-עדני של היער מייצגת את המעבר אל תוך היצירה, וביער מתרחשת ההתלכדות המיסטית עם הטרנסצנדנטי, שמעשה היצירה האמיתי

מוביל אליו. גם כאן עולה התמה של היצירה הגדולה מן החיים: המגע של כתבי המספר עם הטרנסצנדנטי, והעוצמה הטמונה בהשלמתם, נושאים אותם אל מעבר לגבולות המציאות. וגם כאן היצירה נעלמת, הפעם על סף השלמתה, ונותר אחריה רק הסימן להיעלמה.

לצד ההקשר הרומנטי ניתן למצוא בסיפור גם את ההקשר ההיסטורי. הזיקה בין מעשה היצירה למשבר הלאומי גלויה ומובלטת בסיפור פחות מאשר ביצירות מאוחרות לו, במעט או בהרבה, שבהן דנו בפרק השלישי. יחד עם זאת, הסיפור מציג את חיוניותה של הזיקה בין מעשה היצירה למסורת, בין הכתיבה של המספר לבין הכתבים הקדומים, וזיקה זו נטענת במשמעויות לאומיות. זהותו של המספר המוצג כסופר, אינה מעוגנת בבניין הבית הלאומי הציוני בארץ ישראל, כי אם בעולם היהודי הישן; מתוך העולם הישן הזה היצירה עולה ומתכוננת. הנסיגה מן ההווה הלאומי אל העבר שחלף ואל הכתבים הגנוזים היא נסיגתו – ההכרחית כנראה – של המספר במעשה יצירתו. בסיפור "המכתב" מתוארת הנסיגה, דרך מעשה היצירה, מן ההווה הציוני אל העבר הלאומי המסורתי, האהוב והאבוד, בצורה חריפה ועל דרך הניגוד. ב"על אבן אחת", לעומת זאת, הנסיגה מתוארת בצורה מרוככת יותר, שהרי ההווה הציוני אינו מוזכר כלל, אולם גם כאן, המשאלה להמשכיות מוצבת אל מול שבר או נתק הקיימים בפועל. בסיפור "המכתב" (כמו ברומן אורח נטה ללון וכמו בסיפור "הסימן"), המשאלה לרציפות בזהות הלאומית מתנגשת בהכרה בפער שבין העולם הלאומי החדש לבין זה הישן. ב"על אבן אחת", לעומת זאת, המתח הוא בין הדבקות במסורת – בכתבים המסורים והגנוזים – לבין אי נגישותה של מסורת זו.

במובן זה דומה הסיפור "על אבן אחת" לסיפור המאוחר לו בשלוש שנים, "חוש הריח". בשניהם, זיקת היוצר לעולם המסורת היא זיקה משברית, המסמנת גם את אובדן כוחו של עולם זה וגם את גלותו של היוצר ממנו. ב"חוש הריח", מקור הכוח הקדום אבד; ב"על אבן אחת", הוא נטמן. בשני הסיפורים כאחד, מעשה היצירה מבקש לדבוק במקור החסר, אך בפועל הוא דבק בחלל או בסימן שנותר אחריו: ב"חוש הריח" בזכרון האובדן, ב"על אבן אחת" במעשה ההטמנה. ב"חוש הריח", המצב ההתחלתי הוא מצב של חורבן, המוביל לשרשרת המרות: בית המקדש אינו קיים יותר ומה שנותר הוא רק זכרון הדברים; זכרון זה ממלא את המספר צער, הצער מרעיד את לבו, ומאותה רעדה הוא כותב סיפורי

מעשיות. ב"על אבן אחת", המצב ההתחלתי דומה: הכוח הגואל שהיה בכתבים המקודשים איננו עוד, ההווה היא הווה של היעלמות וחסר. המספר אמנם רואה את הכתבים הקדושים "במחזאות", אבל הכתבים כבר אינם משורש נשמתו והוא אינו יכול לקרוא בהם. כתביו של המספר עצמו אינם יכולים למלא את מקומם של כתבי המקור הקדומים, להיות הם-עצמם כתבי מקור בעל כוח גואל; המספר אינו מבקש אלא לכתוב את סיפור קיומם – והיעלמם – של אותם כתבי מקור קדומים. יתרה מזאת; הסיפור המוצג בפנינו בפועל איננו הסיפור על היעלמות כתביו של רבי אדם כי אם סיפור אחר, המספר על אודות היעלמות הסיפור על אודות היעלמות הכתבים. כתבי המספר הם אפוא יצירה "מסדר שני", תחליף שאינו יכול להגיע אל המקור, להיות לאחר עמו, להמשיך אותו. ואולם, כפי שמציינת אן גולומב הופמן, הסיפור מבטל את המרחק שהציב בתחילתו. דימוי האבנים הטובות והמתכת המקיפה אותן אינו רק דימוי של הפרדה וחציצה, אלא גם דימוי של הכלה; ואכן, המספר הולך ומתדמה לרבי אדם: הוא יוצא ליער, כפי שעשה רבי אדם בשעתו; גם עבורו, המשחק הלשוני (שיח/משיח) מחקה את הרגע שבו מילה ועולם מתאחדים; גם כתביו-שלו נבלעים באבן, נספגים בשפת האל; וגם הוא זוכה להתאמה נסית בתוך העולם. הסיפור עובר ממצב של הפרדה גמורה בין כתבי המספר לכתבי רבי אדם למצב שבו הטקסט המאוחר הוא המשכו של זה הקדום.¹⁸

התדמות כתבי המספר לכתבי רבי אדם מצביעה – בשונה ממה שנדמה היה קודם – על פוטנציאל הגאולה שקיים במעשה הכתיבה של המספר. בשונה מרבי אדם, המספר אינו יכול לקבל את כוחם של כתבי המקור הקדומים. בשונה ממנו, הוא חייב לכתוב בעצמו, לברוא בששת ימי המעשה של כתיבתו את הכוח המשחרר נשמות מבין הקליפות. כוח זה הוא כוח מוגבל, שהרי כוחו של המספר אינו כוחו של רבי אדם. המספר אינו יכול לחולל נסים, והוא אף אינו שולט לא במעשיו ולא בגורל כתביו. ובשונה מרבי אדם, לא הוא זה שמצווה על האבן להטמין את הכתוב, אלא היא זו שנפתחת מאליה וקולטת את כתביו. יתרה מזאת; רגע ההתדמות של כתבי המספר לכתבי המקור הוא גם רגע היעלמותם. לא זו בלבד שכתבי המסורת נעלמו אלא שאף כתב ההזדהות הטוטאלית עם אותם כתבים נעלם. במוכן מסוים זה דומים כתבי המספר על רבי אדם בסיפור "על אבן אחת" לספרו של המספר על רבותינו האחרונים ב"המכתב". גם שם, תהליך ההתקרבות לגאון המת

ולעולם של רבותינו האחרונים מביא להטמנה – אך הפעם של המספר עצמו. שהרי, כזכור, בסופו של הסיפור נעלם המספר בבית מדרשם הפלאי של המתים, שעלה מן האדמה כדי לשוב אליה. בשני הסיפורים, הכתב שנותר הוא המרה של המרה; גם הכוח הגואל שבו איננו אלא המרה של המרה. ובכל זאת נראה שהכוח לגאול נשמות – במובן כלשהו – באמצעות הכתיבה קיים, והסיפור מסתיים בחוויה מיסטית של התמזגות והארה. ההתאחדות, דרך הכתיבה, עם כתבי המקור של עולם המסורת אינה אפשרית עוד, אולם זיקת הנאמנות לזכרון ההיעלמות, העומדת ביסוד כתיבתו של המספר, מכוננת את זהותו הלאומית כאמן יוצר. דבקוּתה של הכתיבה בתיאור מעשה ההטמנה היא המביאה את המספר לחוויית ההתמזגות עם האבנים הטומנות, התמזגות שכולה אור.

עד כה סקרנו – בהמשך למהלכים בפרקים הקודמים – את התמות הרומנטיות המעצבות את תפיסת היצירה בסיפור "על אבן אחת", ועמדנו על זיקתו של מעשה הכתיבה לסוגיות של זהות לאומית. ואולם, כפי שצינו בתחילת הדברים, הטקסט מזמין הבנה נוספת, הקוראת את הזיקה שבין מעשה היצירה לכתבים הטמונים – ולמעשה ההטמנה עצמו – כזיקת האמן אל נוכחותו רבת העוצמה של הלא מודע.

הסיפור "על אבן אחת" פורסם בסמוך לתחילת פרסומם של סיפורי "ספר המעשים", והוא דומה להם במידה רבה.¹⁹ הערתו של בנר, שהשפעתה של תורת פרויד ניכרת בסיפורים אלו, נכונה גם לסיפור "על אבן אחת".²⁰ גם כאן, בדומה לסיפורי "ספר המעשים", ההוויה המתוארת היא הוויה אי רציונלית, דמוית חלום; חוויית המספר היא חוויה של אי שליטה ואי השגה, של מגע עם האי רציונלי ושל התמזגות מיסטית עם כוחות שמקורם מחוץ למציאות הגלויה והמודעת.

הסיפור נפתח בתיאור מצב של מודעות ושליטה, כביכול. המספר מתאר את הימים הטובים שבהם ישב סגור ומסוגר בביתו וכתב את מאורעות רבי אדם בעל שם. קיצור המאורעות הנמסר בפסקת הפתיחה יוצר את הרושם שדרכו של המספר ברורה לו ועבודתו צלחה בידו. נוצר גם הרושם שהאי רציונלי – המגולם במעשי הנסים שחולל רבי אדם בכוחה של הקבלה המעשית – מוגבל ומתוחם לעולמן של מעשיות, והמספר, הכותב על אודות נסים אלו, מופרד ממושאי כתיבתו. יחד עם זאת, המציאותיות והרציונליות של הסיטואציה הפותחת מתערערות בשל הבידוד והניתוק של המספר מן המציאות החיצונית ובשל היעדר כל מרחק של

ספק בין הכתיבה לבין המאורעות הנסיים המתוארים. המספר מנותק מן החוץ, ספון בביתו, פונה פנימה; הוא כותב על מאורעותיו וכתביו של רבי אדם בעל שם, אבל דרך כך הוא כותב על עצמו. הכתיבה היא על הדמות הארכיטיפית של האדם, על מי שהוא "בעל שם" משום שיש בידו כתבים רבי כוח. כוחם של כתבים אלו אדיר – גם לגאול נשמות וגם להפוך את העולם לתוהו ובוהו – ובשל כוחם זה הם מוטמנים באבן, והאבן מושבעת שלא תפתח את עצמה. תיאור הכתבים המוטמנים הוא תיאורו של הלא מודע, על תכניו רבי העוצמה. המספר נמשך אל מה שמוטמן לא משום שהוא חיצוני לו, לא בשל כוחו הטרנסצנדנטי, אלא משום שהוא פנימי לו ומצוי בתוכו; המספר הוא האבן הטומנת.²¹

בפסקה השנייה הסיפור גולש בגלוי לתחומו של האי רציונלי, לחוויית המגע עם הלא מודע. החוויה היא חוויה מיסטית החוזרת ברבים מסיפורי האמן של עגנון. שלמותה של היצירה פורצת את גבולות המציאות; דבקותו של האמן ביצירה מחוללת – ברגע ההשלמה או על סף ההשלמה – את הטרנספיגורציה המובילה אותו לאיחוד המיסטי עם הטרנסצנדנטי. רגע השלמת היצירה הוא רגע נסיקתו של האמן אל הנצחי והמושלם, רגע נסיגתו אל עולמם של המתים. עיקרה של החוויה המיסטית הוא בהתמזגות עם כוח אי רציונלי, הגלום ביצירה עצמה. כוח זה משתחרר ללא שליטת האמן, כמעין רוח המשתחררת מכלאה, דרך דבקותו ביצירתו שלו-עצמו, דרך ביטול ההפרדה בינו לבינה, דרך ההזדהות וההתמזגות עמה. הכוח הלא מציאותי, הלא רציונלי הזה, הוא כוח חיצוני, טרנסצנדנטי, ששאיפת השלמות של האמן האמיתי חוברת אליו, והוא גם כוחו של הזכרון הלאומי, כוחו של העבר, כוחה של המסורת, כוחם של המתים, אולם בה בעת הוא גם הכוח הפנימי, הנפשי, של הלא מודע. בסיפורי עגנון, החוויה המיסטית איננה ניתנת לרדוקציה רציונליסטית המוחקת את ממשותה ואת נוכחותה. יחד עם זאת, חוויית האיחוד המיסטי משמשת הן כשפה שבה עגנון מתאר את נסיקתו של האמן אל הטרנסצנדנטי ואת נסיגתו לעולמו של העבר, והן כשפה שבה הוא מתאר את מגעו של האמן, דרך מעשה האמנות, עם התכנים הלא מודעים שבנפשו. המשמעויות השונות הללו של החוויה המיסטית המלווה את מעשה היצירה מופיעות גם בסיפורים מוקדמים, כגון "אגדת הסופר", וגם בסיפורים מאוחרים, כמו "המכתב"; הסיפור "על אבן אחת" מעמיד את התקיימותן יחד, את התמזגותן זו בזו, במרכז עניינו.

לאחר הפסקה הפותחת, המתארת את מעשה הכתיבה ואת קיצור מאורעות רבי אדם, הסיפור מתכנס פנימה. הכתיבה על הטמון הזר והרחוק איננה אלא הכתיבה על מה שטמון בנפש, על הלא מודע; והמגע עם הטמון מפרק את גבולות האני אל תוך חוויית ההתמזגות המיסטית. תחילתה של החוויה היא בחזיון הנגלה למספר. כאמור, המספר רואה את האבן ואת הכתבים הטמונים בה, אולם למרות מוחשיותם של הכתבים, למרות הנוכחות והנראות של "כל אות ואות וכל תיבה ותיבה וכל שורה ושורה וכל עמוד ועמוד וכל דף ודף" (עמ' שב–שג), הוא אינו יכול לקרוא בהם; הוא מקיף את הכתבים בעיניו כפי שמתכת מקיפה אבנים טובות. כתבי המקור, כתבים בעלי חשיבות עליונה היכולים לתקן את נשמתו, מצויים בתוכו, והוא אינו יכול לחדור אליהם. המספר רואה את הכתוב במוחשיותו ובפרטיו והוא יודע שהכתוב קיים בתוך נפשו־שלו; אך בה בעת הוא גם יודע, שהכתב הזה אינו פתוח בפניו. החזיון המיסטי הוא רגע הראייה של אוצרות הלא מודע, בלי יכולת לדעתם, לשלוט בהם, לשחרר בעזרתם את הנשמה הכלואה בעץ; המספר, הכותב על האבן שבה טמונים הכתבים, כותב על עצמו.

מרגע ראיית האבן ומה שגנוז בה, הטמון שולט במספר. לא רק כתביו של רבי אדם בעל שם חסומים בפניו, אלא גם הוא עצמו חסום בפני עצמו. המספר אינו פועל עוד על פי רצונו והכרעותיו אלא הוא מונהג ומופעל על ידי דחפים לא מודעים ולא מובנים לו, המובילים אותו על פי תוכנית משלהם. כאשר המספר מגיע לרגע כתיבת מעשה האבן הוא מאבד את השליטה במעשיו ובכתביו. הוא אינו בוחר לצאת אל היער; כוח חזק ממנו, המתחפש כחשש לא רציונלי מפני פלישה – שהרי הוא יושב בביתו פרוש מן העולם – הוא שדוחף אותו לשם.²² הכניסה ליער היא כניסה למרחב שאינו נשלט על ידי חוקי המציאות המוכרת, מרחב קדום הקיים לפני הפרדה והבחנה בין אל, אדם, חיה, צמח השדה, אבן. היער הוא המקום שמעבר לתחום, מקומו של החוץ־ציביליזציוני, של האי רציונלי, של הלא מודע.²³ היער הוא גם מקומו של רבי אדם, ובו התרחשו מעשי הקדושה הנסתרים שעשה. המספר נכנס ליער פעמיים, ובשתי הפעמים הוא נכנס אל תוך מרחבו של הכתב הגנוז; רגע הכניסה הוא רגע פתיחת גבולותיו המגוננים של האני וההתמזגות עם הכוחות הטמונים של הלא מודע. היער מוצג בסיפור כמעין גן עדן, אולם בין אילנותיו

לא נטוע עץ הדעת. במקום זאת מונחת שם האבן של הטמנת הידיעה, של אי המודעות, הבולעת את הכתב. המספר מוצא אבן, בבואת האבן שבה נטמנו כתבי רבי אדם, מניח עליה את כתביו ויושב וכותב.

בתחומיו של היער המספר נתון כולו לשליטתו של הלא מודע. למרות כוונתו, הוא אינו משלים את הכתיבה. הזקן שמזדמן לו מוביל אותו מן הכתיבה ומן האבן אל מחוץ ליער. ושוב, לא הוא זה שבוחר לנטוש את הכתבים, והוא משאיר אותם על האבן מסיבה שאינה ברורה לו-עצמו. אפילו הוא תמה על כך שלא נטל אותם עמו, ובכל זאת אינו מתחרט ואינו מצטער; ואף על פי שהיעדר החרטה והצער תמוה לא פחות מעצם מעשה השארת הכתבים, עניין אחרון זה אינו מעורר בו כל השתוממות. המספר גם אינו מכריע בדילמה שבין הפקרת הכתבים לבין חציית תחום השבת; הוא אינו בוחר לחזור ליער אלא מובל אליו: "עד שאני שוקל בדעתי נטלו רגלי עצמן והלכו ליער" (עמ' שד). הכתבים נותרים על מקומם בדרך פלא לא משום שדאג לכך, וכמובן, לא הוא שפותח את האבן. בעודו מהרהר בתיקון הכתבים האבן נפתחת מאליה, קולטת את כתביו וחוזרת ונסגרת. גם חוויית ההתמזגות עם האבנים בעולם לילי של אור איננה בחירה שלו ואיננה פרי מאמציו. נראה הדבר שהאקטיביות הכרוכה במעשה היצירה, המכוון את עצמו לקריאה בכתב הקדום והטמון, היא שמובילה לחוויית ההישלטות הפסיבית על ידי כוח חיצוני. אף שהמספר אינו משחרר את תוכני הלא מודע ממטמונם, עצם ההתכוונות אל הטמון ועצם הדבקות בו יש בהם כדי להעמיד את נוכחותו רבת העוצמה של הלא מודע במרכז ההווה ולהפעיל את כוחותיו.

הכוח הטרנסצנדנטי, החיצוני למציאות המוכרת, השואב אליו את המספר בהתמזגות המיסטית, איננו אלא כוחו של הלא מודע, כוח הבא מתוך המספר עצמו, ממה שכתוב וטמון בנפשו-שלו מבלי להתפרש לו. ההתמזגות של כתביו עם כתבי רבי אדם היא המשל להתמזגותם של שני הכוחות הפועלים על האמן האמיתי ברגע היצירה: הכוח הטרנסצנדנטי, וכוחו של הלא מודע. הטרנסצנדנטי איננו מטפורה ללא מודע והלא מודע איננו מטפורה לטרנסצנדנטי; בחוויית האיחוד המיסטי הם הופכים לאחד. היבט אחד של המיזוג הזה הוא התאחדות הכתבים הטמונים בלא מודע. ההטמנה הכפולה של הכתבים באבן – כתבי המספר וכתבי רבי אדם – מזהה את תוכני הלא מודע כמיזוג המופלא, הנשגב מכוח

ההבנה הרציונלית, של מה שנמסר ועבר במסורת הדורות ושל הכתב הפרטי; של התרבות ושל החוויה הסובייקטיבית.

מיזוג הכתבים מתרחש בהיעדרו של המספר עצמו. הזקן המזדמן לו – אולי רבי אדם עצמו – מרחיק אותו מן היער, מן האבן ומן הכתבים, ומה שקורה שם בינתיים קורה שלא בנוכחותו; בחזרתו הוא חוזה במעשה הבליעה השני, באבן הנפתחת וקולטת את כתביו. נראה הדבר שדרך מעשה הכתיבה המספר דבק כל כך בכתבים הקדומים הטמונים, מתקרב כל כך אל נוכחותו של הלא מודע, עד שכתביו־שלו הופכים בעצמם לכתבים לא מודעים – וככאלה, הם נגנזים. המספר אינו מצטער על היעלמות הכתבים. גם כתביו הגנוזים של רבי אדם וגם כתביו־שלו אינם נעלמים אל מחוץ למציאות אלא הם מצויים בתוכה, טמונים בלִבָּהּ, באבנים שבקרקע, ועל פני הקרקע הזאת הוא עושה את דרכו בחזרה מן היער אל העיר. היציאה אל היער, אל מחוזותיו של האי רציונלי, לא נועדה לאפשר למספר לקרוא סוף־סוף בכתביו של רבי אדם; כתבים אלו נשארו כשהיו, טמונים באבן. היציאה אל היער הובילה אותו למפגש עם האבן עצמה, עם האבנים בכלל. היכולת לחוש את האבנים הטומנות בריבויין, כלומר את גילומיו השונים של הלא מודע, המסתיר את כתב המקור בתוכו, היכולת לראות אותן כחביבות ונעימות, כמאירות וגלויות, ולהרגיש שאמירתן הלא נשמעת, בשפתן הלא מובנת, אחת היא עם אמירתו־שלו – יכולת זו היא התיקון שרבי אדם מתקן את נשמת המספר. יכולת זו גם פותחת לפני המספר את אפשרות הכתיבה של הסיפור המסופר, והיא גם העניין שעליו הוא מדבר.

הסצנה המסיימת היא סצנה של איחוד מיסטי מלא אור – לא עם מה שגנוז באבנים אלא עם האבנים הגנוזות. אורו של הקדוש ברוך הוא נוגע בכל אבן ואבן; הנוכחות המוארת, המוחשית, היא הנוכחות של אי המודעות עצמה, המוארת מבחוץ, מתוך ההתבוננות בה, ולא מבפנים, מתוך תכניה הגנוזים.

תחילתה של חוויית האיחוד המיסטי עם האבנים היא בגילוי פנים. האבנים אמנם אטומות, שהרי הן אינן מראות מה בתוכן, אך בעולם הפלאי והמואר הן מגלות את פניהן לגמרי לפני המספר – כל חריץ וכל קמט וכל גיד שבהן עומדים גלויים – והן חביבות ונעימות לפניו. כזכור, בתחילת הסיפור, בחזיון כתבי רבי אדם, עיני המספר הקיפו את הכתב הגנוז, את תכניו הלא מתפרשים של הלא מודע, כמתכת המקיפה אבנים טובות; ואילו כעת עיניו מקיפות את אי

המודעות עצמה, "כעפר הארץ שמקיף את האבן" (עמ' שד). ההכלה של אבני השדה הפשוטות, המאירות כאבני חן, איננה מבקשת לחדור אל תוך מה שחסום, ולכן גם איננה נכשלת; אי המודעות נוכחת וגלויה. האבנים המאירות הן חברותיו של המספר, בנות דמותו, הן גם מחוץ לו וגם מוכלות בתוכו. הטמנת כתביו־שלו מראה למספר שאין מדובר בסוד אחד, במקור אחד, הטמון תחת אבן אחת. ההטמנה היא ההטמנה היומיומית, החוזרת; כל האבנים הנפוצות והרגילות הן מטמון, בכל אחת מהן מוטמן כתב בעל כוח פלאי: "אמרתי לעצמי, מה איכפת לי אותה אבן שקלטה את הכתבים או אבנים אלה" (שם).

כאשר יוצא יעקב אבינו בדרכו מבאר שבע לפדן הוא לוקח בלילה מאבני המקום ושם למראשותיו; ובאותו לילה הוא חולם את חלום הסולם המוצב ארצה וראשו מגיע לשמים, חלום המלאכים והתגלות האל. כאשר הוא ניעור בבוקר "ויקח את האבן אשר שם מראשותיו וישם אתה מצבה ויצק שמן על ראשה" (בראשית כח יח). המדרש תוהה מדוע הפכו האבנים הרבות לאחת ומשיב שכך קרה משום שהאבנים התחילו רבות ביניהן, "וכל אחת ואחת אומרת עלי יניח צדיק זה את ראשו; תנא: ונבלעו כולן באחד" (בבלי חולין צא ע"ב). אפשר שהיבלעות של האבנים הרבות באבן האחת היא סימן לאל האחד המעניק את הארץ האחת לעם האחד; התגלות ה"אחד" מביאה את יעקב לחוש "מה נורא המקום הזה" (בראשית כח יז). בסיפור "על אבן אחת", לעומת זאת, התנועה הפוכה: מן האבן האחת, המכילה את הכתב האחד, אל האבנים הרבות, המכילות כל אחת את כתבה. כאמור, היבלעות כתביו־שלו באבן מביאה את המספר לחוש בריבוי גילומיו של הלא מודע בשכיחותם היומיומית; בייצורם ובהיבלעם של כתבים רבים, ולא רק של הכתב המקודש והאחד; ובסוד הטמון בכל כתב, ולא רק בכתב המקור. בתחושתו של יעקב, המקום של האבן האחת הוא מקום "נורא". בסיפור, מקומן של האבנים הרבות, מקומו של הריבוי המיוצר תמיד, הוא מקום "חביב". במושגיו של ולטר בנימין, המספר מבין שהאבנים הנפוצות אינן שעתוקים של אבן המקור האחת.²⁴ כל אחת מהן היא מקור אותנטי, כל אחת מהן היא חר פעמית וקיומה מתמיד, ומכל אחת מהן קורנת הילה. ההכרה ההדדית שבין המספר לבין האבנים היא הכרת המרחק, הכרת מה שלעולם לא ייחשף, לא ייתפס ולא יושג: "אף הן הציצו בי או נראו כמציצות. ואפשר שאמרו אותם הדברים שאמרתי אני, לא בלשון שאמרתי אני אלא בלשון שלהן" (עמ' שד).

החוויה הלילית המיסטית מחברת את המספר לא למוטמן כי אם להטמנה עצמה, לנוכחותן של האבנים המטמינות, לגילומים המוחשיים, המוארים, של הלא מודע. הלא מודע הטמון באבן הוא כתב; המספר אמנם אינו יכול לקרוא בו, אך הוא רואה שיש בו אותיות ותיבות, מילים ושורות, עמודים ודפים. גם לאי המודעות עצמה, במוחשיותה דמוית האבן, יש לשון, אף שלשון זו אינה לשונו של המספר. ואולם, בשונה מן המהלכים הלא מודעים והלא נשלטים שתוארו קודם, כעת המספר יודע שאפשר שהאבנים, למרות לשונן השונה, אומרות את אותם הדברים שהוא עצמו אומר, ולכן הוא יכול לספר את סיפורן. סיפור הכתיבה על הכתב הטמון מסתיים אפוא בהארה גדולה. עם היבלעות כתביו-שלו באבן, המספר מבין את "סוף המעשה" שלא השלים בסיפור מאורעות רבי אדם. הכתבים הקדושים, שביכולתם גם לגאול נשמות וגם להפוך את העולם לתוהו ובוהו – כתבים אלה נטמנו. כתבי המספר, שהתקרבו אל הכתב הטמון והתמזגו עמו, נטמנו אף הם. למרות התכוונותה העמוקה של הכתיבה אל הלא מודע, למרות התכוונותה מתוך הזיקה המתמדת אליו, הכתיבה הלא טמונה אינה יכולה לתאר את מה שנטמן, את תוכני הלא מודע, אלא רק את ההטמנה עצמה. מהלך זה של הכתיבה מתאחד עם המהלך שתיארנו קודם, בתיאור ההיבט ההיסטורי של הסיפור, מהלך שבו מעשה הכתיבה, המתכוון אל עולם המסורת האבוד ומתכוון דרך זיקתו אליו, אינו יכול לחבור אל מה שאבד אלא רק אל החלל שהותיר אחריו. ואולם, ב"על אבן אחת", בשונה מאשר בסיפורים האחרים הקושרים בין מעשה היצירה לאובדן ההיסטורי הלאומי, נקודת הכושר של המשמעות עוברת מן המקור הקדום והאבוד אל מעשה ההטמנה היומיומי. הרגילות והשכיחות של האבן קושרות את האירוע המיסטי של היעלמות הכתב להיעלמות הרגילה והשכיחה, הנוכחת והלא מובחנת (כאבן), של תכנים וסימנים. הכתב הנותר גלוי וקריא הוא הכתב המתאר את ההבחנה בנוכחותה של האבן, הכתב המספר על ישותן המוחשית של האבנים הגונזות כולן. זהו הכתב הרואה את "מעטה השלג" שנזכר בדבריו של הרטמן בתחילת הדיון, בקריאה בנוסח המוקדם של "פנים אחרות": "כוחו הגואל של מעשה הכתיבה איננו בחילוץ מה שטמון באבן אלא בהכרה העמוקה והמשתפת בנוכחותה ובמוחשיותה היומיומית, הנפוצה כאבני השדה, של אי המודעות עצמה.

"גבעת החול": חידות הנפש

"כיון שמצא בזה עוד חידה אחת מחידות הנפש
שאין לפתרון אמר בלבו במופלא ממך אל תחקור"
(גבעת החול, "עמ' שנא")

הסיפור "גבעת החול"²⁵ מקיף שנה אחת – מסתיו לסתיו – בחיי גבר צעיר בשם חמדת. הימים הם ימי העלייה השנייה, השנה היא שנת ייסודה של תל אביב, וחמדת חי לבדו בדירתו שבנוה צדק. במהלכה של השנה מתמודד חמדת עם שתי פרשות במקביל: פרשה אחת היא עלילת היחסים עם יעל חיות, הפרשה השנייה היא המאבק על הכתיבה. בסופה של השנה מגיעות שתי הפרשות למעין התרה. לאחר שיעל חיות באה ללמוד אצלו עברית, חיזרה אחריו ולא נענתה, חלתה ונסעה לירושלים, שבה ליפו, נואשה ממנו והפכה לחברתו של שמאי – לאחר כל זאת חמדת מודה בפני עצמו, לראשונה, שהוא אוהב אותה. סמוך לזאת, פגישה מקרית בגבעת החול נעשית סימן להכרה באובדנה של האהבה. לאורך השנה כולה חמדת סובל לא רק משיתוק ארוטי אלא גם משיתוק כתיבה. למרות רצונו ותקוותיו לכתוב את "סיפורו הגדול" (עמ' שעב) הוא שוכב רוב זמנו על הדרגש וכולו "משוטט בים של עצבות" (עמ' שנו). לאחר שיעל נוסעת הימים עוברים וציפורן עטו מעלה חלודה; רק כשהוא מזהה בחלון הרכבת את מעילה הירוק של יעל, החוזרת ליפו, המחסום משתחרר מעט והוא יכול לעסוק במלאכת תרגום. בסופו של הסיפור, לפני הפגישה הגורלית בגבעת החול, "דבר גדול מתרחש בעולם" (עמ' שפז): שיתוק הכתיבה נפרץ, חמדת יושב לפני שולחנו וחוגג את חג הימים "בקרבן שירתו" (עמ' שפח). במקביל לכך, גם המלנכוליה שבה היה שרוי מתחילת השנה (ואולי אף קודם לכן), ואשר הלכה וגברה לאחר נסיעתה של יעל עד שהפכה למשבר קשה ביותר, מסתיימת; עם שובה של יעל ותחילת עבודת התרגום נחלץ חמדת מן המשבר.

הסיפור מרמז לנו ששלוש ההתרחשויות – האהבה, הכתיבה והמלנכוליה – קשורות זו בזו. נוצרת התחושה שגם ההימנעות ממימוש היחסים עם יעל וגם השקיעה במלנכוליה הן חלק מתהליך האינקובציה של היצירה. ועם זאת, לא ברור מהו היחס הסיבתי ביניהן. נראה אמנם שהיחסים עם יעל נקשרים בעולמו

הפנימי של חמדת גם למלנכוליה וגם לכתיבה, ו"חבירו הגדול" של חמדת מניח שרק בגלל יעל חמדת אינו "עושה לנפשו כלום" (עמ' שפ), אך הסיפור מטשטש את הקשר שבין שלוש ההתרחשויות. במיוחד מטושטש תהליך היצירה. הדרמה של שיתוק הכתיבה ופריצתו מוסטת לשוליים, מוסווית ומושתקת. בפרקים הראשונים, העובדה המרכזית כל כך שהגיבור הוא אדם יוצר נמסרת בעקיפין ובמעומעם. הקוראים למדים על ייעודו של חמדת רק מהערת אגב המוחבאת בתיאור החדר: "שהשולחן שולחן סופרים, שחמדת כותב עליו את שיריו" (עמ' שנג). ההתייחסויות הבאות לכתיבה מעטות וחיצוניות. הרהוריה הפשטניים של יעל באשר לטיבם של המשוררים ובאשר לדעיכת יופיים של הסופרים ונשירת שערותיהם מזכירים לקורא שחמדת משורר; לעומת זאת, בפגישת אנשי העט בחדרן של פנינה ויעל כתיבתו של חמדת אינה מוזכרת כלל. עד הפרק החמישי לא מובאת שום התייחסות של חמדת עצמו לכתיבתו, אף על פי שהמספר קרוב לתודעתו של חמדת והוא מתאר בפירוט את תחושותיו ומחשבותיו, הן בעניין יעל והן בעניינים אחרים. הדבר תמוה, כיוון שסביר להניח שלבטי היצירה – גם אם היא נכתבת וגם אם איננה נכתבת – מעסיקים רבות את האמן הצעיר. הידיעה שחמדת משורר, ביחד עם ההימנעות מכל מסירה של תכנים תודעתיים שלו-עצמו באשר ללבטי הכתיבה, יוצרות תחושה של טשטוש, של עמימות והדחקה. נראה הדבר שלא רק המספר, החיצוני לעולם הברוי, אלא גם הגיבור מבקש לחמוק מכל מגע ישיר עם סבך הרגשות המלווה את משבר היצירה. גם כאשר מופיעה בפרק החמישי ההתייחסות הראשונה של חמדת לכתיבה, ובכלל זה למשבר, התיאור עקיף ומעומעם:

מצפה היה חמדת לחורף. מנשבות רוחות קרות, ירעם הים ומלוואו. והוא מוטל על מטתו ומכוסה בשמיכה חמה. לאחר שינה עריבה יקום בריא עליז ורענן. וימים ממשמשים ובאים שבהם הוא יושב וכותב את סיפורו הגדול. המים רותחים בקומקום והקהוה מפכפכת בכוסו. בגינה האתרוג פורח וירח יקר הולך. ריח בושם יזלפו זלזלים וצבא כוכבי לילה ימתיקו נועם הרממה. חמדת ישפוך טל נפשו על לילי תכלת כים (עמ' שעב).

ההתייחסות ראשונה ומאוחרת זו של חמדת ליצירתו חושפת בעיקר את ההדחקה

ואת הערפול. כך, למשל, לא ברור אם חמדת הוא משורר או סופר: על שולחן הסופרים הוא כותב את שיריו, אך יעל מתייחסת אליו פעם אחת כאל משורר ופעם אחת כאל סופר. משאלתו היא לכתוב את "סיפורו הגדול", אך בהמשך מסופר ש"חמדת זוכר את הימים הראשונים עת טל נפשו ירד על העלים וניצני שירתו גדלו והצליחו" (עמ' שעה). כאשר השיתוק נפרץ חמדת מתרגם סיפור, אך בסיום, כאשר יצירתו־שלו נכתבת, שוב מדובר ב"קרבן שירתו" (עמ' שפח). לא ברור אם יש כאן חילופין ממשיים בין שירה לסיפורת או שמא המושג "שירה" מסמן ספרות יפה בכלל. נוסף על כך, ממשאלתו של חמדת לכתוב סיפור ניתן להבין שהוא שרוי בשיתוק כתיבה ואינו כותב מאומה; כך הדבר גם בהתייחסות הבאה, כאשר חמדת נזכר באותם ימים ראשונים שבהם שירתו אכן עלתה בידו. מן המשאלה לכתוב, מן הציפורן שעלתה בה חלודה, מן ההיזכרות בזמנים קודמים של כתיבה, מן הדכאון וחוסר המעש – מכל אלה ניתן להסיק שחמדת אינו כותב, אך הדברים אינם נאמרים במפורש. בעיקר ניכר היעדרה של התייחסות ישירה של חמדת לשיתוק הכתיבה. שתי ההתייחסויות הראשונות לכתיבתו בעבר (ובמובלע – לאי כתיבתו בהווה) מובאות מאוחר, בסמוך לפריצתו של השיתוק ולתחילת עבודת התרגום; רק בדיעבד מתפרש לקורא שבמהלך החודשים שחלפו עד תחילת עבודת התרגום, כתיבתו של חמדת שותקה. גם התקווה לשינוי עם בוא החורף אינה ברורה. חמדת חוזר ותולה את שיתוק הכתיבה במועקת החום – "השמש יוקדת וקויה דוקרים כיתושי קיץ. החמה הזאת מקפחת את כח הרצון. לבו הלוהט והיום הבוער אינם עלולים לעשיית מלאכה" (עמ' שעה) – אולם סיפור קורותיו מתחיל בשלהי הקיץ הקודם. נראה שהסתיו והחורף שחלפו מאז לא עזרו לו לא להיחלץ מן המלנכוליה ולא לכתוב. בדומה לכך, התקווה שהוא תולה בשתיית הקפה – משום שכאשר כתב בעבר הרבה לשתות קפה – נראית מופרכת. נוצרת תחושה של היתלות בסיבות ובפתרונות חיצוניים והתחמקות מהתייחסות לגורמים הנפשיים למלנכוליה ולשיתוק הכתיבה.

ההדחקה העומדת במרכז "גבעת החול" מאפיינת לא רק את פרשת הכתיבה. הסיפור מתאר מהלכי נפש שרוב בהם הנסתר על הנגלה; בסופו של דבר, לא לגמרי ברור מדוע חמדת אינו מממש את היחסים עם יעל, מדוע הפנטזיה שהוא דבק בה היא הפנטזיה של "השלישי הנספח", שעוד נעמוד עליה בהמשך, מדוע הוא רדוף חרדות סירוס, מדוע הוא חווה משבר מלנכולי כה עמוק, מדוע הוא נחלץ

ממנו, מדוע כל השנה הוא אינו יכול לכתוב ומדוע בסופה הוא יכול לכתוב. עלילת הסיפור מתמקדת בתהליכים נפשיים, אך האינפורמציה הנמסרת אין די בה כדי שאפשר יהיה לבנות מערכת הנמקות ברורה שתפזר את הערפל ותאחד תחת הסבריה את הפנטזיות, החרדות, המלנכוליה, השיתוקים והתמורות. המספר החיצוני נדמה כמי שאינו יודע יותר ממה שיודע גיבורו; על פי רוב הוא מסמך את תודעתו לתודעת הגיבור, מדחיק את מה שחמדת מדחיק ומספר את הסיפור המודחק, ההופך לסיפור על הדחקה.²⁶

בכך כוחו של הסיפור ודרך כך מתכוננת משמעותו. עלילת "גבעת החול" היא עלילה פסיכולוגית במובן זה שהיא מתחקה אחר תהליכי נפש, אך לא במובן זה שהיא מציעה להם פירוש גואל. אין זו עלילה אופטימית החוגגת את נצחון הרציונליות דרך תהליך משחרר של מעבר מאי מודעות למודעות.²⁷ כוחו ומשמעותו של הסיפור אינם מתכוננים דרך סילוקו של מעטה ההדחקה באמצעות נרטיב מסביר ומפרש, אלא דרך ייצוגה הנאמן של ההדחקה כיסוד אטום. ב"גבעת החול", ההדחקה היא תוכן העומד בפני עצמו והיא נתפסת כחלק בלתי נפרד, ואולי אף חיוני, של הכוח היוצר. כיוון שהטקסט אינו מוביל את הקורא אל "פתרון", אל הסיבות הראשונות להדחקה ואל התכנים הנפשיים המודחקים, תשומת הלב מוסבת אל מה שאכן מיוצג, אל התכנים הנפשיים המונכחים; והקריאה מודרכת על ידי הנסיון לקשור את התכנים הנפשיים העמומים אלו באלו. גם אם לא ניתן להצביע על קשרים סיבתיים חד משמעיים בין התהליכים והתכנים השונים, הקישורים האנלוגיים וסמיכות הזמנים מרמזים על קיומה של זיקה בין התהליכים והתכנים הללו ומזמינים השערות באשר לטיבה.

התוכן הנפשי הבולט ביותר הוא המלנכוליה. ייחודה הנפשי של המלנכוליה, על פי פרויד, מתבטא "בדאבון לב עמוק, דהיינו בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באובדן היכולת לאהוב ואף בבלימת כל הישג ובפגיעה בדימוי העצמי".²⁸ ואכן, אף על פי שהקורא פוגש את חמדת לאחר שחום הקיץ הנורא חלף, והסתיו אמור להביא עמו הקלה ועשייה, חמדת נסוג מן העולם, אינו מוצא בו חשק וטעם. באורח אופייני למלנכולים,²⁹ הוא מתאושש רק לעת ערב: "הקיץ הלוחט כבר עבר והגשם הראשון כבר ירד והימים לא היו נמשכים כמדברות של שמש והחמה לא היתה קופחת על הראש וחמדת היה שוכב כל יום ויום על מטתו עד שהיו השמים מתקשרים בענני ערב. מה טובו לילותיך ארץ ישראל" (עמ' שנב).

יעל מעידה ש"מעשה ובאה וראתהו שוכב על הדרגש וכולו היה משוטט בים של עצבות" (עמ' שנו). ביום חמדת שוכב על הדרגש, בערב הוא מצפה ליעל; מה הוא עושה בלילות לא מסופר, אך נראה שאת עבודתו אינו עושה. רק נוכחותה של יעל – שאת משיכתו אליה הוא מכחיש שוב ושוב – מחלצת אותו מן הדכאון. כך, הפרק הרביעי נפתח בתיאור חמדת ששוכב שוב על הדרגש ומחכה ליעל, אך זו אינה באה. התגובה הראשונה על האכזבה היא הכחשת האובדן באמצעות הכחשת התשוקה: "הלואי שלא תבוא כלל. לצדקה יחשב לה. לעבוד הוא רוצה והיא אינה נותנת לו. מיטב שעותיו תבלע. אפשר יפסיק מללמדה" (עמ' שסה). ואולם, מיד אחר כך עולה החרדה ועמה האמת: "חמדת לא קם. משואת פתאום תבוא. קדרות לבשו פני רקיע. מפני מה אינה באה? דוקא בשעה שהוא רוצה לראותה אינו רואה אותה. אילו פסקה מללמוד אצלו גלמוד יעבור ליל. יש ימים שאפילו לקום קשה לו. ויש ימים שאינו מתרחץ אלא לכבודה. כבר באו שש שעות ויעל לא באה" (שם). אך למרות המשיכה אל יעל, למרות כוח החיים שהוא חש במחיצתה, חמדת נרתע ממימוש יחסי האהבה עמה; ובסופו של דבר, הימנעותו דוחפת אותה לזרועותיו של גבר אחר. הנסיבות המזמנות מלנכוליה, אומר פרויד, "חובקות את כל המצבים של פגיעה, הזנחה ואכזבה, שהודות להם אפשר להחדיר ניגוד של אהבה ושנאה לתוך היחסים או לחזק דו ערכיות קיימת"; לכן, דו ערכיות זו "היא בעלת מעמד מכונן, קרי היא צמודה לכל יחסי האהבה של אותו אני".³⁰ המדוכאים, אומרת קריסטבה, אינם מתגוננים כנגד המוות אלא כנגד הייסורים שמעורר האובייקט הארוטי.³¹ חמדת מכוון את הדברים כך שיאבד את יעל כאובייקט של אהבה, ובכך הוא משחזר אובדן קדום ולא מודע ומתמסר לנסיגה הנרקסיסטית, על תכניה השוללים. לא במקרה, סיומו של מעשה השחזור, דהיינו אובדנם הגמור של היחסים עם יעל, מתרחש במקביל ליציאה מן המלנכוליה ולפריצת הכתיבה.

לפי פרויד, המלנכוליה, כמו האבל, היא תגובה על אובדן, ואולם, בשונה מן האבל, היא מיוחסת ל"אובדן-אובייקט החסום לתודעה".³² תפיסות פסיכואנליטיות מאוחרות יותר רואות את האובדן העומד ביסוד המלנכוליה כקודם ליחסי סובייקט-אובייקט; בניסוחה של קריסטבה, העצב המלנכולי הוא הביטוי הארכאי ביותר של פצע נרקסיסטי שאינו ניתן לסימון, שאי אפשר לקרוא לו בשם, כה מוקדם עד ששום סוכן חיצוני (סובייקט או סוכן) אינו יכול להיות

רפרנט שלו.³³ ואמנם, חמדת אינו מודע למה שאבד לו, וגם הסיפור אינו מספק איזו תמונת ילדות שמזמנת פירוש לסוד האובדן. "גבעת החול" מנתק את גיבורו מן העבר – מן האב והאם, מעיר המולדת, מן העולם הישן; כאילו העבר כולו מייצג את מה שאבד, וכמותו גם הוא נמחק מן התודעה. מה שבולט ומונכח בסיפור הוא אפוא ההדחקה עצמה, "מעטה השלג" שתיארנו במבוא לפרק. מעטה זה אינו מוסר, והתכנים המודחקים אינם מתפרשים, אולם צורת המעטה רומזת תמיד על מה שקבור מתחתיה. הדימוי הלא מודע של מה שאבד מיוצג במציאות על ידי עקבות לא מודעים של אינספור רשמים יחידים.³⁴ "גבעת החול" מביא עקבות אלו. העקבות אינם מפרשים ואינם מגדירים את מה שאבד, אבל הם מרמזים על התכנים שבהם הוא מתלבש. עקבות אלו מצטיירים דרך דו הערכיות שביחסיו של חמדת עם יעל, דרך חרדות הסירוס המענות אותו ודרך פנטזיית ביטול הגבריות, המציעה את עצמה כמוצא לסבך הרגשי שבו הוא נתון.

בתחילת הסיפור, לאחר שחמדת זוכה להכיר את יעל שלא מפי השמועה, היא נושאת חן בעיניו ודומה שהוא נמשך אליה. כאשר היא חולצת את נעלה הרטובה מרגלה הוא רואה "מה ענוגה רגל זו" (עמ' שנה), ובסבון ששטפה בו את ידיה הוא אינו משתמש, אף ש"יודע הוא חמדת שאין זה אלא מעשה שטות, שטות שאין כיוצא בה" (עמ' שנו). כאשר הם יושבים יחדיו באפלה על הדרגש, ויעל קוצצת בשובבותה קווצה משערותיו בשיניה, הוא שמח לראות ש"העלמה השאננה שקומתה מלאה ופניה פני דמה" כה מלאת חיים; "עיניה הירקרקות חולצתה הירוקה וכובעה הירוק, כולה סמרגד חי. שמחה היתה לו לחמדת שראה אותה סוערה ושטופת חיים ונוער" (עמ' שנח). יעל עצמה מעוניינת בו ומחזרת אחריו, ובכל זאת, למרות משיכתו אליה ולמרות חיזוריה אחריו, היחסים ביניהם אינם מתממשים. בפני עצמו ובפני חבריו הוא חוזר ומכחיש את אהבתו ליעל, ובמגעיו עמה, כפי שציינו, הוא מהסס ונסוג עד שנפשה קצה בהיסוסיו והיא מוותרת עליו. רק לקראת סוף הסיפור, כאשר יעל הופכת לחברתו של שמאי, חמדת אומר – לעצמו – שהיא אהובתו. לפני נסיעתה של יעל לירושלים מתוארות שתי פגישות הפותחות פתח לקשר ארוטי בין השניים. בפגישה הראשונה יעל מגיעה לחדרו של חמדת הבודד עם דמדומי ערב ונזכרת ביער בעיר הולדתה; בקיץ היו האוהבים מבלים בו את זמנם בחגיגות ובהילולות ובחורף העידו העקבות בשלג על זוגות שחמקו פנימה. מתוך היזכרות זו במקום הארוטי "שטף חום

עבר פתאום בלבה של יעל. נפשה חמדה ליטול את ראשו של חמדת לתוך ידיה החמומות ולאמצו יפה יפה אל לבה. מה נאה שערו" (עמ' שנו). באותו רגע נזכרים השניים כאחד בשערותיה הנפלאות שנגזזו מחמת מחלת הטיפוס, ולאחר רגעים חמדת מתעורר משרעפיו ומברך את יעל לשלום כאילו זה עתה באה, והלוא "שעה קלה קודם לכן נגע בקצה שערותיה" (עמ' שנח). יעל יושבת עמו על הדרגש באפלה, "הרי היא נוגעת בו, נוגעת ואינה נוגעת. ושוב נגעה בו ולא עוד אלא שאחזה בראשו. ואילו רצתה היתה מקצצת בשיניה את בלוריתו. בלורית נאה זו למה לו?" – ו"יעל הטתה עצמה כלפי ראשו ונעצה את שיניה בשערו וקצצה אגודה של שערות" (שם). חמדת צוחק, מתפעל מסערתה ומנעוריה, ו"באותה שעה נטל את ידה בידו ולחץ את ידה כאדם שלוחץ ידו של חבירו מחמת חיבה" (שם). יעל אומרת שקראה בספרו של פורל ש"מעין סיפוק מיני יש בלחיצה שכזו" וחמדת "נסתכל בפניה הנאים והתמימים והיה שמח הרבה" (שם). דבריה מעידים בעיניו על תמימותה המינית, בניגוד לשם שיצא לה, "שברחובות מרננים אחריה ואומרים דברים היו לה עם פלוני ועם אלמוני" (עמ' שנט). אם כן, חמדת אינו דוחה את יעל מעל פניו, אבל הוא גם אינו נענה לה; הוא אינו נאחז בה ובמה שהיא מציעה לו אלא ממסמס את יוזמותיה ואת תשוקתה אליו. הדברים חוזרים על עצמם גם בפגישתם האינטימית השנייה, לאחר שחרורה מבית החולים. שוב מבקרת יעל בחדרו של חמדת, ו"חמדת ישב עם יעל. צלליהם מרקדים על גבי הקירות, נוגעים ואינם נוגעים" (עמ' שסט). יעל נשכבת על הדרגש ומזמינה את חמדת להצטרף אליה. הוא נענה – ומיד נסוג: "יעל שכבה על הדרגש וחמדת ישב אצלה. וכבר פתחה יעל את עיניה והציצה בו ועיניהם פגעו אלו באלו ונתאדמו שניהם כאחד, כאילו מדת ההתאדמות מדה עוברת מפנים לפנים. אבל חמדת כאיש גבורתו. חס לו לחמדת שיכירו בו שנתאדם. וכבר קם והסתיר את פניו ופתח חלון" (עמ' שע).

רתיעתו של חמדת מן היוזמה המינית של יעל נקשרת לשני עניינים. האחד הוא החילוף המגדרי, דהיינו ה"נשיות" הפסיבית של חמדת מול ה"גבריות" האקטיבית של יעל. השני הוא עניין השער, וליתר דיוק – קיצוץ השער; שני העניינים קשורים זה בזה. כבר מתחילת הסיפור נראה שחמדת אינו מוצא את מקומו בתוך הדיכוטומיה הסטריאוטיפית המפרידה בין תכונות "גבריות" ל"נשיות". יעל, שתוחלתה נכזבה מעט לאחר פרשת קיצוץ השער בשיניים

ולאחר ביקורו של חמדת בחדרה, עומדת בטיול לפסי הרכבת על הגופניות הנשית של חמדת, לעומת גבריותו של שמאי: "כמה קשות ידיך שמאי. ידיו של חמדת נאות הן ועדינות כידים של עלמה. דומני שבמוצאי שבת זה ירצה מר חמדת בבית המקרא" (עמ' שסג). השבח המדומה בדבר עדינות הידיים נכרך כאן באינטלקטואליות של חמדת. הצד ה"נשי" בדמותו של חמדת נרמז גם בתיאור חדרו. חמדת, כמין בבואה מוקטנת ובורגנית פחות של גברת מושלם, מקפיד על שלמות חדרו; הכול נקי בו ומסודר וכולו דומה לתיבה הקטנה העומדת בו על השולחן, "ואותה תיבה מלאה כל מעדני עולם, רצונך זיתים, רצונך לחם, רצונך תפוח זהב, רצונך יין, פשוט ידך לאותה תיבה" (עמ' שנג). כשיעל חוזרת מירושלים וחמדת ממתין לה הוא "מייפה את חדרו פעמים בכל רגע" (עמ' שעו), שוטף את הרצפה במי אקליפטוס, מחליף בגדים כל יום ומסתכל הרבה בזוגית התמונה המשמשת לו ראי.

ההיבט ה"נשי" המרכזי בדמותו של חמדת קשור בפסיכיות המינית שלו. לכל אורך פרשת יחסיו עם יעל הוא מחכה לה בחדרו הנקי והמסודר ומצפה ליוזמותיה בסבילות גמורה. כך הדבר לפני נסיעתה, כאשר הוא מכחיש את אהבתו לה, וכך הדבר גם לאחר חזרתה. חמדת אפילו מצפה שיעל, כמו גברת מושלם, תביא לו פרחים, ואינו מעלה על דעתו לחזור אחריה בפרחים משלו. הפסיכיות של חמדת דוחקת את יעל לתפקיד האקטיבי של מי שמחזר ונוגע, והאקטיביות הזאת מעוררת בחמדת רתיעה; האקטיביות המינית הנשית נקשרת בתודעתו של חמדת לדימויים שליליים של אי סדר, לכלוך וגועל. השמועות המטרידות על יעל, שאין "לה בעולמה אלא לעגוב על עלם עלם וחבירו" (עמ' שנא), חוברות לנגיעות בחשכה ולקיצוץ השער ולתמונת חדרה המלוכלך, המוזנח והלא מסודר; נוסף עליהם מראה שמאי הגברי, שכביכול רוקק לו לחמדת בכוסו. כאשר יוצא חמדת ממסיבת הרעים בחדרן של יעל ופנינה מטרידה אותו ההכרה בקיומה של האפשרות לקשר מיני עם יעל, והוא ממהר להתגונן מפני אפשרות זו ומכחיש בפני עצמו את משיכתו אליה: "אין הוא אוהבה. מאה פעמים ואחת חזר על אותו פסוק. חבלי חמלה הם הם שמקשרים אותו בה. אומללה היא יעל והוא דואג לה. דאגותיו דאגות רחמנות, מעין רחמי אב יש בהן. הוא אינו נוגע בה, שקט הוא בחברתה. אילו ביקש לנשקה מי יאמר לו מה תעשה? אוהב הוא להסתכל בה, להסתכל ולא יותר. בלי סרסרות החושים ישורנה" (עמ' שסא-שסב). בדיוק ברגע

זה מזדמנת לו הגברת אילונית כמין ייצוג מאיים של המודחק. כפי שמרמז שמה, אילונית היא אישה-לא-אישה,³⁵ ולא במקרה בביקורה בחדרו של חמדת היא מבקשת ללבוש את מכנסיו. תוקפנותה המינית הבוטה של האישה-לא-אישה מגדירה אותו בגלוי כגבר-לא-גבר; כאשר היא אוחזת בו, "חמדת נרתע לאחוריו, נקעה נפשו" (עמ' שסב).

בימים כתיקונם, חדרו של חמדת מסודר להפליא וכל רמז לערבוביה מורחק ממנו, אולם כאשר מרת אילונית באה לשם כדי לפתותו "ערבוביא גדולה מצא בחדרו" ו"המטה בלבד היתה פנויה, פנויה ולא פנויה"; "הוי כמה גדולה היתה הערבוביא בחדר" (שם). גם חדרה של יעל נראה לו כשרוי בערבוביה בזמן המסיבה: "חדרה אינו מתוקן. כלים על גבי כלים. ערבוביא ואי סדרים" (עמ' שנט). מאוחר יותר, כאשר חמדת מבקר בחדר שבו יעל ושמאי מצויים יחד, ובגדיו של שמאי מפוזרים בין חפציה של יעל, חמדת חושב ברתיעה ש"הכלים כלולים. אין סדר" (עמ' שפה). הסמכת המיניות לערבוב, דהיינו לפריעת סדר וגבול, נזכרת כבר במקורות: "וכן כל לשון הוללות שבתורה לשון ערבוב" מפרש רש"י (בבא בתרא טו ע"ב). הערבוב בחדרה של יעל והערבוב בחדרו של חמדת כאשר אילונית פולשת לתוכו הוא הערבוב המיני – המבלבל, המבייש, ה"מלוכלך" – בין זכר לנקבה. בעיני חמדת, הערבוב הזה איננו ערבוב חיצוני בינו, הגבר, לבין הנשים, כי אם ערבוב פנימי: האקטיביות המינית ה"זכרית" של יעל ואילונית חושפת את הפסיביות ה"נשית" שלו-עצמו. המגע עם יעל, או עם אילונית, דוחק את חמדת לעמדה כל כך פסיבית ונחדרת עד שהאיום על זהותו הגברית גורם לו להירתע לאחוריו. מצד אחד, חמדת מקבל עליו את הדיכוטומיה המקובעת בין "גבריות" ל"נשיות"; מצד אחר, הוא אינו יכול למלא את דרישותיה. עבורו, היענות פסיבית למיניות האקטיבית של יעל משמעה קבלת החילוף המגדרי, ובסופו של דבר – הסכמה לסירוס.

חרדות סירוס מלוות את כל מגעיו של חמדת עם יעל והן עומדות בלב התפרצות הדכאון לאחר נסיעתה. בדרמה של הסירוס יש לשער תפקיד מרכזי. בסיפור "גבעת החול", "שער באישה ערוה" (בבלי ברכות כד ע"א) – אך גם באיש. כזכור, בפגישה האינטימית הראשונה באפלולית החדר, על הדרגש, מבקשת יעל, ששטף חום עובר בלבה, לחבק דווקא את ראשו של חמדת – "מה נאה שערו", היא חושבת – ומיד היא "נזכרת שפעת שערותיה היפות וצמותיה הערמוניות

שלא היה על עפר משלן" (עמ' שנז). חמדת נוגע בקצה שערותיה הגזוזות של יעל – זו הפעם הראשונה שהוא נוגע בה – ונזכר בגזיזת השער: "אותו היום שגזזון מחמת מחלת הטיפוס געו כל הנערות בבכיה" (שם). עד מחלתה שפע שיערה של יעל במידה יוצאת דופן. בפגישה האינטימית השנייה, כשיעל מגיעה לחדרו של חמדת לאחר שיצאה מבית החולים, חמדת חושב שוב על השער ועל גזיזתו: "עד שלא גזזו את שערותיה היה מסמר תקוע למעלה ממטתה בקיר והיא היתה ישנה על צדה וקלעי שיערה היו חציים קשורים במסמר" (עמ' שע).

גזיזת השער נקשרת לאיום בכריתת היד, ושני הדברים כאחד קשורים למחלה. שלא במודע, חמדת קושר בין גזיזת שיערה של יעל בשל מחלת הטיפוס לבין החשש שידה החולה תיכרת; ובשני המקרים הוא מזהה את מחלתה כמחלת המיניות. גם יעל וגם שארתו היפה של חמדת, שבה הוא נזכר בדכאונו, שתיהן חולות. דמות השארה היפה, החולה בשחפת, נקשרת באמצעות הדם לדמותה של יעל: "הה מי יודע שמא יקטעו חלילה את ידה, שלא יתערבו הדמים ותרעל" (עמ' שסו). השארה היפה, שדם מזנק מפיה, שבזקת פוך לבן על השושנים האדומות, מעלה את דמותה של מרגריט, הגברת המפורסמת עם הקמליות בספרו של אלכסנדר דיומא. מרגריט היא הסמל לאישה המינית שאורח חייה ממיט עליה חולי ומוות, שהדם הפורץ מפיה מיני וממית כאחד, שמיניותה אינה אלא מחלה. כך הדבר בתודעתו של חמדת גם באשר ליעל. מראה גופה במיטתה בבית החולים מעורר בו "הרהורים משונים" (עמ' שסח) הקושרים מחלה במיניות, וכאשר היא מתפרקדת על הדרגש בחדרו ומזמינה אותו להצטרף אליה הוא עסוק בידה החולה: "יד שראויה לחפותה נשיקות עכשיו חבורה מלחכת אותה" (עמ' שעא). אם כן, בתודעתו של חמדת, יעל חולה במחלת המיניות; שיערה הוא ערוותה, וידה היא היד הנוגעת-לא-נוגעת בחמדת. כדי להירפא יש לגזוז את השער ולכרות את היד החולה; מעשה הסירוס מבקש להכרית את מחלת המיניות הנשית העצמאית, האקטיבית, המאיימת.

חמדת מטעין אירועים מציאותיים בחייה של יעל (מחלת הטיפוס, גזיזת השער, היד החולה) בחרדות הסירוס הלא מודעות שלו-עצמו. ההיסט משערה של יעל לשערו (ובהמשך גם מידה לידו) מועצם על ידי האנלוגיות הגופניות שיוצר הטקסט בין השניים: כאשר חמדת גוזז את שיערו – כפי שנגזז שיערה של יעל – מתברר שלשניהם שער ערמוני; הצבע הירוק חוזר ומתאר הן את לבושו

(עמ' שפו) ואת חדרו של חמדת – הווילונות, הנייר הפרוש על השולחן והדרגש, כולם ירוקים (עמ' שנג, שפז, שפח) – והן את עיניה של יעל, חולצתה, כובעה ומעילה (עמ' שנח, שעו). במהלך הסיפור, האיום בגדיעה – גם גזיזת השער וגם כריתת היד – עולה כאיום כלפי חמדת עצמו. עד לנסיעתה של יעל לירושלים, האיום ממוקד בשער וקשור ישירות לציפייה המינית של יעל מחמדת. משחקיה בשערו תוקפניים; ברגע האינטימי הראשון ביניהם "היא נוגעת בו, נוגעת ואינה נוגעת. ושוב נגעה בו ולא עוד אלא שאחזה בראשו. ואילו רצתה היתה מקצצת בשיניה את בלוריתו. בלורית נאה זו למה לו?" (עמ' שנח). הרצון לקצץ את שערו של חמדת עולה ביעל בשל התרעומת הכפולה שלה עליו, בשל גבריותו ונשיותו כאחת. מצד אחד, לאחר שאיבדה את שערה וראשה גזוז, יעל מבקשת לקחת מחמדת את שערו ה"נשי" השופע, שכגבר הוא אינו זקוק לו. מצד אחר, הסצנה נקשרת למשחקי דלילה בשמשון, למימוש משחקי של פנטזיית החרדה הגברית מפני הבגידה הבלתי נמנעת של האישה, המבקשת להסיר מעל הגבר את כוחו המיני: את שערו. כזכור, הפגישה האינטימית השנייה ביניהם מתרחשת לאחר שיעל כבר התאכזבה מחמדת. בניגוד להתנהגותה בתחילת היכרותם, כשהתביישה לסעוד עמו אף על פי שהוזמנה, כעת היא דורשת ממנו מזון ואינה מרוצה ממה שהוא מציע לה, ובמקביל, היא גם מציעה לו במפורש שישב עמה על הדרגש. חמדת אמנם מציית, אך בסופו של דבר ציפייתה של יעל שוב אינה נענית, ותרעומתה על גבריותו הלא מספקת מתמקדת בשער: "הסופרים אינם עומדים ביופיים. החזה שוקע מרוב ישיבה על יד השולחן ושערם נושר מרוב מחשבות" (עמ' שסט). הנשירה היא נשירת האונים; יעל תולה את רפיונו המיני של חמדת באינטלקטואליות, הנתפסת בעיניה כוויתור על הגוף.

בדמיונו של חמדת, אם ייעתר לנשים העצמאיות, הפעילות, המבקשות לחדור לחדרו ולגופו, הן עתידות לקצץ את שערו ולסרס אותו לתוך התפקיד ה"נשי" שהוא והן ייצרו עבורו. אם ייסוג, כנראה ששערו יישור. בבחירה הדיכוטומית המקובעת בין קיצוץ לנשירה, בין סירוס לאין-אונים, חמדת "בוחר" באין-אונים. עם זאת, הטקסט אינו יוצר קשר סיבתי ישיר בין ההיכרות עם יעל לבין השיתוק הארוטי. ישנם רמזים לכך שגם השיתוק הארוטי וגם שיתוק הכתיבה היו חלק מחייו של חמדת גם לפני שהכיר את יעל. בהקשר הארוטי, חמדת בן העשרים ושתיים חוזר ומזכיר – ממש מן הביקור הראשון של יעל בחדרו – שהעניין, העיסוק

והפוטנציה המיניים, שאפיינו את חייו בעבר, חלפו עברו להם: "לשעבר כשהיה מתרפק על חסדי עלמות לא היה דבר חביב לחמדת מלספר להן מאורעותיו, שסיפורי ימיו הראשונים שהיו מלאים ברכה היו מושכים אחריו לבותיהן של עלמות, עכשיו שאין לבו להן מוטב שישתוק" (עמ' שנב); "לשעבר כשהיתה ארוסתו של אחד ממכיריו נוהה אחריו [...] עכשיו רחוק הוא משעשועים" (עמ' שנג-שנד). הבחנה זו בין עבר להווה חוזרת גם בהמשך: "עכשיו אינו רודף אחרי נשיקות ארעיות" (עמ' שעה), "מיום שפרש מן העלמות לא הירבה לדבר כבאותה שעה" (עמ' שעז), "פעמים היה נזכר שהיה מנשק ידיהן של אמהות בפרהסיא ופני בנותיהן בצנעה" (עמ' שפז). ובמקביל, גם בהקשר היצירתי קשה לראות זיקה חד משמעית בין הופעתה של יעל בחייו לבין שיתוק הכתיבה; נראה שחמדת המלנכולי בילה את ימיו בחוסר מעש כבר כשיעל נכנסה לחדרו ולחייו.

הכחשת המיניות מגינה על חמדת – לפחות לזמן-מה – מחרדות הסירוס האלים מבחויץ. במסגרת ההכחשה הזאת הוא ממקם את עצמו במרחב המיני במקום מיוחד: בפנטזיה על הגבר השלישי, הנספח אל הקשר הזוגי ומשתקף בו, אך מורחק ממיניותו.³⁶ פנטזיה זו מופיעה בהקשר של מחלה וחרדות סירוס. כזכור, כאשר יעל חולה, חמדת חרד שמא יכרתו את ידה, והוא מבקר אותה בבית החולים ויושב על מיטתה:

חמדת השקיע עיניו למטה ממטתה, ואף על פי כן לא זזה דמותה של יעל מנגד עיניו. כך עתידה היא שתשכב בעת לידתה. מה זה חמדת, הרי מימך לא הרהרת הרהורים משונים כאלה.

יודע הוא חמדת שעתידה יעל שתנשא לבחור עשיר. נאה היא לעושר. לא נבראה יעל לקפח את חייה בעוני. לימים יחזור חמדת ממרחקים חלוש ומלומד ביסורים וילך אצל יעל. בחצר יפגשוהו סיעה של ילדים. יחד יפלו לחיק הורתם. אומרים התינוקות ליעל אמא זר בא לכאן, אומרת יעל הלוא זה חמדת, והיא קופצת כנגדו בשמחה. ובלילה יבוא בעלה מן מעשהו והוא מיסב עמהם. בעלה לא יקנא אותה על ידו, הרי הוא חלוש כל כך (עמ' שסח).

מיניותה של יעל, השוכבת "על מטה מוצעת לבנים. גופה הכבד יבוס כר וכסת" (עמ' שסז), מועצמת עבור חמדת על ידי המחלה, וכנגד הפיתוי והאיום האלה הוא

ממהר להציב את הפנטזיה של "השלישי הנספח". הפנטזיה מבטלת את הדרישה למלא את הציפיות המיניות של יעל, שהרי יולדת, אם ואשת איש אינה חשודה בכך שתתבע מגבר – ועוד גבר "חלוש כל כך" – מימוש מיני של היחסים. ועם זאת, הפנטזיה אינה מותירה אותו בחלל ריק. בתמונת הדמיון, יעל אוהבת אותו אהבת־אם; ובשל החולשה, בשל הסירוס העצמי של הבן, אהבה זו אינה מאיימת על הגבר־האב שבבית ואינה מעוררת את קנאתו וזעמו.

הפנטזיה המשולשת עולה כבר מן ההתייחסות לתמונת ציורו של רמברנדט, "הכלה היהודייה", התלויה בחדר.³⁷ חמדת, המשתמש בתמונה כבראי, משתקף בין הכלה לבין החתן, המניח ידו בבעלות על לב כלתו.³⁸ בביקורה הראשון בחדרו יעל מציצה בתמונה, משתקפת בה, וחמדת נזכר בימים קודמים, שבהם לא ביקש להסתפח כגבר־ילד חלוש אל בני הזוג אלא איים לסלק את המתחרה: "לשעבר כשהיתה ארוסתו של אחד ממכיריו נוהה אחריו כל אימת שהיה חמדת מסתכל בתמונה ובבואה שלו נראית לו מבין אותו הזוג היה דומה עליו כאילו הוא השלישי ביניהם" (עמ' שנג). בתיאור ההשתקפות בתמונה, כפי שהוא מובא בסיפור "תשרי", נוסחו הראשון של הסיפור, נחשפת האדיפאליות שבמשאלה לדחוק את הגבר האחר מתמונת הזוג: החתן והכלה הם "זקן ובתולה" ואולי גם "איש ואשתו"; חמדת המשתקף בתמונה נזכר כיצד בעבר, כאשר ארוסות של אחרים נהו אחריו, "היה דומה עליו, כל אימת שנתן עיניו בתמונה וקלסתר פניו נשקף לו מבין הזוג, כאילו הוא ה'שלישי' עומד על אותו זקן לשטנו".³⁹ ואולם, כל זה קרה "לשעבר", לפני שחמדת נסוג מן העניין בנשים; וכפי שראינו קודם, הוא חוזר ומצהיר שמה שקרה בעבר איננו מה שקורה בהווה ועניינו המיני בנשים חלף ובטל מן העולם. אם כן, בזמן שעבר בין התקופה שבה ארוסות נהו אחריו לבין ההווה של הסיפור, המשאלה האדיפאלית – לדחוק את ה"זקן" מתמונת הזוג – מתחלפת במשאלה להיות כה נטול גבריות עד שהאב יתיר לו להתמקם בינו לבין האם, כנספח "חלוש".

ואכן, ההשתקפויות הבאות בתמונה, לאחר שובה של יעל מירושלים, ממקמות את חמדת במעמד המוכר של השלישי הנספח. כאשר חמדת מחכה בקוצר רוח של אוהב ליעל שתשוב, הוא מייפה את חדרו ואת עצמו ו"מסתכל הרבה בזוגיות של אותה תמונה. אם אין אתם זוכרים באיזו תמונה הדבר נאמר אגיד לכם, זו תמונת החתן והכלה לרמברנדט" (עמ' שעו). אחר כך, כאשר שמאי מגיע אל

חדרו של חמדת, מסתכל בתמונה ומשתקף בה, חמדת מסיר את התמונה מן הקיר. שמאי בא אל חמדת בשמו ובשם יעל כדי להציע לו לנסוע עמם לרחובות, והוא אף מזמינו אל "חדרם" – בלשון רבים. הסיטואציה חוזרת בדיוק רב מדי על זכרונות חמדת מימי עברו הפוטנטיים, אלא שכעת שמאי – ולא הוא – הוא הגבר הצעיר ורב האונים שנדחק בינו לבין האישה ומוציא אותו, הזקן החלוש, מתמונת הזוג.⁴⁰ מהלך זה איננו עומד בסתירה לפנטזיית השלישי הנספח; חמדת מסיר את התמונה משום שכאשר שמאי מציץ בה הוא גוזל מחמדת את מקומו כשלישי המשתקף ומותיר אותו, למעשה, ללא מקום משלו. בסופו של דבר, המעשה של שמאי מנבא לחמדת שפנטזיית השלישי הנספח, המשתקף, אינה יכולה להחזיק מעמד לאורך זמן.

ואולם, קודם לנקודה מאוחרת זו בהתרחשויות, חמדת מארגן לעצמו את המציאות לפי הפנטזיה, כך שיוכל למקם בה את עצמו בפוזיציה המוגנת של השלישי הנספח. נראה הדבר שהתקשרותה של יעל עם שמאי איננה צרה הנופלת על חמדת אלא הגשמת משאלה לא מודעת המדריכה את רגשותיו לכל אורך יחסיו עמה: שמאי הוא החתן, יעל היא הכלה, וחמדת מבקש להשתקף בתמונתם – בלי לחדור פנימה. הדבר ניכר כבר בטיול למסילת הרכבת. המרחב הפיזי של עמק רפאים מתואר כמרחב זוגי – כותלי העמק עומדים כ"שני מצעות" של דשא ו"שני פסים של ברזל" נמשכים והולכים – ועל הפסים הולך שמאי, יעל מחזיקה בידו, בעור "חמדת מהלך אחריהם ומסתכל בהם מתוך חיבה" (עמ' שסג). ההגדרה העצמית הפיוטית של חמדת – "אני בן מלך נרדם שאהבתו מעוררתו לתרדמה חדשה. אני קבצן של אהבה שנקרע לו תרמילו והוא מניח את האהבה בתוך תרמיל קרוע" (עמ' שעא) – קשורה ביסודה למצב ביניים זה של השלישי הנספח והרחוי. בחלקה הראשון של ההגדרה, חמדת מזהה את עצמו עם מודל סטריאוטיפי נשי ופסיבי – עם היפהפייה הנרדמת, שמיניותה רדומה והיא תתעורר לחיים רק כאשר הגבר יחדור מבעד לסבך הקוצים וינשקה. ואולם, הוא אינו יכול לקבל על עצמו לגמרי זהות נשית פסיבית, המצפה לחדירה. באופן נרקיסיסטי, מה שמעורר אותו לחיים איננו האחר החודר פנימה אלא האהבה שלו-עצמו: "אהבתו". אבל אהבתו זו מעוררת אותו רק כדי שיחזור וישקע ב"תרדמה חדשה": הוא אינו יכול ואינו רוצה להתעורר ולתפוס מקום ממשי לצדה של האישה. מעגל הקסמים האמביוולנטי ניכר גם בחלקה השני של ההגדרה. חמדת רואה עצמו

כ"קבצן של אהבה"; בשונה מאשר בחלקו הראשון של המשל, כעת אינו בן מלך כי אם קבצן, וכעת האהבה אינה שלו כי אם חיצונית לו. חמדת הקבצן אינו זה שמייצר את האהבה ואינו זה שרוכש אותה בזכות; הוא מבקש אותה מאלו שהיא מצויה להם, ונוסף על כך, הוא גם אינו יכול להחזיק בה, משום שתרמילו קרוע. ועם זאת, כל ימיו – כקבצן – הוא מבקש אהבה ואינו מפסיק להניח אותה בתרמילו, קרוע ככל שיהיה.

מה גרם לחמדת לסגת מן הלהיטות אחר נשים, שאפיינה אותו בעבר, אל האמביוולנציה, הפסיביות וההימנעות, המאפיינות את יחסיו עם יעל בהווה של הסיפור? נראה שהנסיגה משחזרת את הדרמה האדיפאלית שמתאר פרויד: חמדת הפוטנטי, של העבר, הוא הבן המבקש להשיג את האם ולדחוק את האב ממיטתה, ואילו חמדת הפסיבי, של ההווה, הוא הבן שנסוג ממשאלה זו בשל החרדות מפני עונש הסירוס שיבוא בעקבותיה.⁴¹ אולם הסיפור נמנע ממסירת אינפורמציה היכולה למלא פרשנות מעין זו בתכנים ספציפיים. כפי שציינו קודם, הסיפור אינו מספק רקע עובדתי המפרש את הסיבות לשקיעה במלנכוליה, והוא מותיר את הקורא עם ההווה הלא מנומק של המצב הנפשי. בדומה לכך, גם בהקשר זה, הסיפור אינו מתאר שום אירוע שבאמצעותו ניתן לנמק את הנסיגה מן הפוטנטיות של העבר אל האימפוטנטיות של ההווה. יחד עם זאת, הסיפור מספק כיוון של הבנה: פרשת היחסים עם יעל חוזרת ונקשרת (גם אם בקשר לא ברור) לפרשת הכתיבה. הפנטזיה הארוטית נקשרת לענייני יצירה כבר בתיאור ההשתקפות בתמונה. בדיונים קודמים ראינו שעגנון חוזר ונדרש לסמלי הראי וההשתקפות בסיפורי האמן שלו.⁴² כאן, ההקשר המטא-פואטי בולט במיוחד, משום שההשתקפות יוצרת מצב שבו האמן היוצר נכנס, כביכול, אל המבדה, והוא מצוי-לא-מצוי בתוכו. כזכור, ההשתקפות בתמונה מתוארת בפרק הפותח, כאשר יעל מגיעה לראשונה לחדרו של חמדת: כבר מתחילתו רומז הסיפור לזיקה שבין טלטלות של פוטנציה ואימפוטנציה מינית לטלטלות של פוטנציה ואימפוטנציה אמנותית. זיקה זו הופכת למפורשת יותר במחצית השנייה של הסיפור, עם נסיעתה של יעל לירושלים.

ניתן היה לחשוב שעם נסיעתה של יעל תתפוגג מתיחותו של חמדת סביב היחסים ביניהם וסביב זהותו המינית, והוא יוכל להפנות את כוחותיו ליצירה. והנה, ההפך קורה: עם היעלמה של יעל מתבטלת הזיקה הארוטית האמביוולנטית,

חרדות סירוס מציפות אותו והוא שוקע כולו לתוך חדלון המעש של המלנכוליה. המרה השחורה משתלטת עליו משום שעם הסתלקותה של יעל מתערערת פנטזיית השלישי הנספח. בחלל שנוצר מתברר שהנסיגה מן המיניות הזוגית הובילה את חמדת לויתור על הגבריות במובניה המקובלים, ויתרה מזאת, שהנסיון לחמוק מאיום הסירוס הוביל אותו לסירוס עצמי. במקביל, נראה שעם הסתלקותה של יעל לא נותר דבר שיחצוץ בין חמדת לבין ההכרה בנוכחותו של שיתוק הכתיבה. בפעם הראשונה בסיפור חמדת מעלה את משאלתו לכתוב ומכיר דרך כך גם בשיתוק הכתיבה וגם בקשר שבין השיתוק הזה לבין ייסוריו. חמדת יודע שההיחלצות מן הסבל הנפשי הנורא תבוא עם פריצת השיתוק: "וימים ממשמשים ובאים שבהם הוא יושב וכותב את סיפורו הגדול" (עמ' שעב).

ואולם, בינתיים הכתיבה אינה אפשרית, וכיוון שיעל איננה, גם משחק ההשתקפות של חמדת בין בני הזוג אינו אפשרי עוד. התבטלות מצב השיקוף מעוררת בחמדת תחושה נוראה, מלאת סבל, של שיקוף ריק, של ריקנות גמורה: "וחיים שעברו ופנו שטופי שיעמום ותוגה עומדים לפניו כראי מוצק. וכמו במראה יראה חזון הימים הבאים. ימים בלי תקוה, בלי חליפות ותמורות. ריק סביבו, אין תמונה. כאילו ראי בראי משתקף. אותה הריקנות שמכבדה עליו בלי מצרים" (עמ' שעא–שעב). פנטזיית השלישי גוננה אפוא על חמדת באמצעות ההחלפה: היא באה למלא גם את מקומם של היחסים הזוגיים וגם את מקומו של השיקוף היצירתי, דהיינו את מקומה של הכתיבה. היעלמות הפנטזיה עם נסיעתה של יעל – התפרקותה של הסיטואציה שאפשרה לחמדת להישאר במצב אמביוולנטי, לא מוכרע, בין מימוש לאי מימוש – גורמת לו לסגת נסיגה נרקסיסטית מן העולם לתוך עצמו פנימה ולשקוע בדכאון קשה, המלווה במשבר במגע עם החוץ. המתח שבין חוץ לפנים, הניגוד והמגע שביניהם – כל אלה עוברים כחוט השני לאורך הסיפור ותופסים בו מקום מרכזי.⁴³

יחסו של חמדת למרחב הפיזי – ההסתגרות בחדר לעומת היציאה לחוץ שמסביבו – מטונימי ליחסיו עם עצמו ועם סביבתו האנושית. במובלע, היחס הזה מייצג גם את המתח שבין הלא מודע למודע. כפי שמעיר המספר, חדרו של חמדת משקף את חמדת עצמו: "אם לא ראית את חמדת ראה את חדרו" (עמ' שנב). מצד אחד, החדר הוא היפוכו המהותי של החוץ: הוא עולם קטן ומושלם בסדריו המציע חלופה לקיום במציאות שמחוצה לו. מצד אחר, החדר מפולש

ומצוי במגע מתמיד עם החוץ, אף שהמגע הזה אינו ישיר ופתוח: אמנם החלונות פונים לארבע רוחות השמים, אך הם מחופים וילונות ירקרקים (עמ' שנב–שנג). חמדת מיטלטל תדיר בין בקשת החוץ להסתגרות בפנים: "רגע יקום ויפתח חלון ורגע יקום ויסגור את החלון. חמדת אוהב את רוח היום שמנשבת ובאה מן החוץ והוא אוהב את המנוחה שבחדר סגור" (שעז).

כאמור, לפני נסיעתה של יעל, חמדת מעדיף להסתגר בודד בחדרו ולחכות לביקוריה. בשתי הפעמים שבהן הוא יוצא מן החדר כדי לפגוש אותה – פעם אחת הוא נגרר אחר פזמוני לבקר בחדרה ופעם אחת הוא הולך לחפש אותה משום שלא באה אליו ללמוד – החוויה שלילית ומאיימת. בפעם הראשונה, חמדת נתקף גועל מן החדר, ממסיבת הרעים ומן הזולות המינית והחברתית שהם מייצגים בעיניו. בפעם השנייה, חדירת החוץ – הרוח – מעוררת בחמדת חרדה "משואת פתאום" ופני הרקיע לובשים קדרות;⁴⁴ בחוץ הוא מתרוצץ ב"ליל סועה וסער" שכולו "תימרות אבק וצרורות, תימרות צרורות וחול" (עמ' שסה); הפתילה בחדרה של פנינה מביטה עליו בעין חולה, פנינה עצמה מספרת לו שיעל בבית החולים – ומיד עולה בו החרדה שמא "יקטעו חלילה את ידה, שלא יתערבו הדמים ותרעל" (עמ' שסו). הסיפור אמנם מציג גם תיאורים מלאי קסם והבטחה של החוץ, אולם תיאורים אלו של התפעלות והנאה שמורים למצבים שבהם היציאה מן החדר אינה כרוכה בציפייה, עמומה ככל שתהיה, לאקטיביות מינית. כך כאשר חמדת מלווה את יעל לביתה וחוזר לבדו לחדרו (עמ' שנט), וכך כאשר הוא מטייל עם פזמוני לאחר שיעל אושפזה (עמ' שסו–שסז). בשני המקרים, הטיול מתרחש בלילה, בחולות: הרחק מן המהומה האנושית של החוץ העירוני.

לאחר נסיעתה של יעל חמדת כה בודד עד שהוא נדחף החוצה, מתחכך בהמון אך נותר בבידודותו: "יעל עדיין לא שבה. והוא בתוך המונה של יפו מתפרכס והולך. למה הוא כאן ועל שום מה בא? במיצר הנפש יתפלש ויסוריו מיום אל יום ישתרעו" (עמ' שעא). החוץ העירוני מלא כולו חושניות תאוותנית, דוחה ומנוונת: "על פתחו של אטליז תלויה אומצא של בשר והיא מקושטת בזהב מדומה, וכל מיני זבובים וצרעות ויתושים שרויים עליה והזהב המדומה מרהיב את העינים [...]. ספנים שונים מהלכים קוממיות, כל חזה בולט כמו לאמץ בנות הארץ אל לבם בחזקה ועיניהם הרעבות תארבנה אחר כל אשה" (עמ' שעב–שעג). הפיתוי המיני מגולם כאן בסדרה של חזיונות, ששיאם בהופעתה של הגברת אילונית,

והוא כרוך ללא הפרד באיומי מחלה וסירוס: "אורחת גמלים באה. סבל זוחל על ארבע ומשא פי שנים ממנו הוא נושא על גבו. אחריו הולך סבל חבירו ומזמר ואומר אלקים תן כח. אנשים אצים רצים, הנה הגברת אילונית. רופא שינים נוסע בעגלה ובעל העגלה מכריז ואומר בשכר תריסר פרוטות יעקור האדון הרופא כל שן כהה. זול זול זול. ובני אדם הרבה מקיפים את העגלה והרופא עוקר להם שיניהם הכהות" (עמ' שעב).

החושניות המאיימת דוחקת את חמדת חזרה אל תוך עצמו: "כל באי עולם עסוקים, אפס חמדת אומלל וניתק מן החיים" (עמ' שעג). כדי להימלט, הן מן הפיתוי והאיום של החוץ והן מן הניתוק וחוסר המעש שברביצה על הדרגש בחדר, חמדת מבקש להעסיק עצמו אצל פיקחין הרופא, אולם מראה הפועל שידו נקטעה ממוטט את הגנותיו. מה שמושלך החוצה מופנה חזרה פנימה בעוצמה רבה. חמדת חוזר לחדרו וחרדות סירוס משתלטות עליו כליל, מלוות באימת שגעון: "ראשו כבד עליו ועצביו רוחשים בבשרו כתולעים. מוחו כהה והוא צריך תיקון. רופא שינים נוסע והולך. הרופא יעקור מוחו ורווח לו. חמדת שכב על מטתו ואימת שגעון נפלה עליו" (עמ' שעג–שעד). אם קודם לכן התמקדו דימויי הסירוס בשער, כעת האיברים עצמם עומדים בסכנת גדיעה: השיניים, היד והמוח. הכול חולה; השיניים ה"כהות" והמוח ה"כהה" מזכירים את ידה ה"כהה" של יעל. השיניים נקשרו כבר קודם לכן לאקטיביות מינית נשית ולאיום הכרוך בה: יעל גם מקצצת את שערו של חמדת בשיניה וגם מספרת לו על מטרוניתא שתיינית, המתרצת את תאוותה בכך ששיניה כואבות, ועל גבר ששער צמח בשיניו.⁴⁵ אין תימה אפוא שמראה השיניים החולות הנעקרות ברחוב מטיל אימה על חמדת. גם מראה הפועל גדוע היד הוא מימוש מציאותי ומפחיד של החרדה מגדיעת ידה של יעל, אולם כעת ידו של גבר נגדעת, וחרדות הסירוס של חמדת מופנות אליו-עצמו.⁴⁶

החרדה הנוראה נקשרת בעת ובעונה אחת לפיתוי המיני ולמשאלות הכתיבה. כזכור, כבר לפני היציאה לשווקים, לפני מראה הבשר, הספנים, אילונית, רופא השיניים והפועל קטוע היד, חמדת, בברידות חדרו, מבטא בפעם הראשונה את משאלתו. מתוך החום הלוהט הוא מצפה לחורף, מתוך הדכאון הוא מצפה לימים שבהם יקום "בריא עליז ורענן" (עמ' שעב), ומתוך השיתוק הוא מצפה לכתיבת "סיפורו הגדול". חשיפתה של המשאלה להסתגר בחדר ולכתוב – להוציא מן

הפנים החוצה – מפחידה אותו כל כך עד שהוא נדחף החוצה, מן החדר המזמין כתיבה אל השווקים המזמינים מיניות, ומהם הוא בורח חזרה פנימה לחרדות הסירוס והטירוף. לא במקרה, איומי העקירה מופנים בגלוי אל המוח ובסמוי גם אל היד: אל האיבר שבאמצעותו הסופר חושב את מחשבותיו ואל האיבר שבאמצעותו הוא כותב אותן.

פרויד קושר את תסביך הסירוס לדרמה האדיפאלית בתוך המשפחה.⁴⁷ ב"גבעת החול", הוריו של חמדת אינם מוזכרים; הוא אינו נזכר בהם ואינו מתייחס אליהם ולו פעם אחת. הסיפור מגלה רק את ה"עקבות": כבילות הרגשית של חמדת לסיבוך האדיפאלי ניכרת גם ביחסיו עם יעל וגם בשיתוק הכתיבה. פרויד טען ב"טוטם וטאבו" שלא זו בלבד שפנטזיית הסירוס הילדית היא חלק חיוני בהתפתחות המינית של הגבר, היא גם חלק חיוני בכינונה של התרבות.⁴⁸ כדי לכתוב, על חמדת לקחת את העט ביד ולהותיר את סימניו על הנייר; הוא צריך להיכנס לתוך התמונה ולתפוס בה מקום אקטיבי. בתוך הנורמה החברתית-תרבותית שחמדת מקבל על עצמו, הכתיבה – כל כתיבה – היא שינוי כתב האב, טרנסגרסיה של הטאבו המכונן את התרבות שבתוכה האמן מבקש ליצור.

החרדה מפני העונש על מעשה היצירה מגולמת בזכרון על השארה היפה. חשיבותו של זכרון זה מודגשת גם בשל היותו הזכרון היחיד העולה בחמדת במהלך הסיפור וגם משום שהוא עולה בו בשיאו של משבר הדכאון וחרדות הסירוס. כזכור, במשל בן המלך חמדת מגדיר את עצמו על פי מודל היפהפייה הנרדמת: דמות נשית, פסיבית, ספק חיה ספק מתה. גם הזכרון על השארה היפה מסופר מתוך הזדהות דומה עם דמות נשית, פסיבית וחולה. הדבר הראשון שעולה בזכרונו של חמדת הוא ש"אף היא נלחמה עם מורשת אבות" (עמ' שעד): הדבר המשותף לו ולקרובתו הוא המרד בתכתיבי האב. זכרון המרד מוטען במשמעויות מיניות: הנערה נוסעת לבדה לעיר הגדולה, ללמוד זמרה, ופריצת הדם מפיה נתפסת בעת ובעונה אחת גם כגילום סמלי של מימוש המיניות וגם כעונש המושג עליה בגללו. הזכרון שב ומנכיח את התפיסה הגברית המקובלת, שחמדת מאמץ, לפיה מיניות האישה אינה אלא מחלה; בשלה נלקחים מן הנערה גם שפיותה גם חייה. השארה היפה מוחזרת לחסות הוריה ומכחידה בעצמה כל סימן למיניותה. היא לובשת את צבע תכריכי המוות, כולה "עטופה לבנים וכל

חדרה לבן וקירותיו לבנים ושטיחים לבנים מכסים את הרצפה" (שם), ובוזקת פוך לבן על האודם המיני של השושנים שמביא לה הרופא. ואולם, ביסודו של דבר, הדרמה של השארה היפה היא הדרמה של המאבק על היצירה: המרד שלה במורשת האבות הוא משאלתה לשיר את שירה-שלה. האמנות נתפסת כאן בעיני חמדת כפריצת הסדר החברתי, כמעשה של מרד, ועל המרד הזה משלמת הנערה האמנית בסירוס כוחה, בשפיותה ובחייה. אין זה מקרה שחמדת נזכר בקרובתו היפה לאחר שחשף את משאלתו-שלו לכתוב את סיפורו הגדול ולאחר שנס אל חוצות יפו וחזר פנימה, אל חדרו. הזכרון יוצר זיקה אנלוגית בין חמדת לבין הנערה – והאנלוגיה מתמקדת במרד האדיפאלי המשותף, המוצג במפורש כמרד תרבותי, מרד ב"מורשת האבות". חמדת נזכר אפוא בשארה היפה כאשר אימת השגעון נופלת עליו; הזכרון הוא אזהרה נוראה על עונש הטירוף שצפוי לו אם יעז ליטול את עטו בידו ולכתוב את סיפורו.

עם זאת, הזכרון מקפל בתוכו לא רק את האזהרה מפני תוצאותיו ההרסניות של המרד שמורד האמן, אלא גם את האזהרה מפני תוצאותיו ההרסניות לא פחות של הוויתור על הכתיבה, של הסירוס העצמי. חמדת, שנמנע לא רק מלתפוס את מקומו לצדה של יעל אלא גם מלהותיר את כתבו על הדף, שוקע בדכאון קשה; הוא חווה את ההתדרדרות האדירה של האני, הנותר שקוע במלנכוליה, דל וריק.⁴⁹ הדימוי הנרקסיסטי של ראי המשתקף בראי מחבר בין הוויתור על מעשה השיקוף האמנותי לבין חוויית הריק הפנימי שבמלנכוליה: "ריק סביבו, אין תמונה. כאילו ראי בראי משתקף" (עמ' שעב). גם אצל השארה היפה, שלאחר אובדן יכולתה לשיר מסתגרת בחדרה ומוחקת כל אודם מחייה, משתקף אותו ריק: "ובראי הגדול משתקף לובן החדר. אפס מבטה באופל יתמוגג" (עמ' שעד). זכרון השארה היפה מגלם אפוא את כפילות החרדות שבהן כבול חמדת – גם החרדה מפני תוצאות מימוש הפוטנציה וגם החרדה מפני הוויתור עליה. ואולם, אף שתוכני הזכרון אינם מכריעים את שיווי המשקל המשתק בין שתי החרדות הללו, נראה שלהיזכרות יש אפקט משחרר. זכרון השארה היפה מעיר את חמדת, מחלץ אותו מן הדכאון ומחוסר המעש, מבלי להפילו לתרדמה חדשה. החזרה לכתיבה מתחילה בדיוק ברגע שחמדת נזכר בזיהוי שהנערה החולה מזהה אותו, ואולי מזהה בינה לבינו:

פעם אחת עם חשיכה נכנס חמדת אצלה. עיניה לפפו את צעדיו אף על פי כן לא הכירתו. פתאום עמדה ופשטה את אצבעותיה הארוכות והקרות והתחילה ממשמשת במצחו וברקותיו ובעיניו ואמרה חמדת. חמדת קפץ מעל מטתו. רומה היה עליו שיעל חיות קראה לו. טעות גדולה טעה חמדת, יעל לא קראה לו, חושיו הטעוהו. מוכה עצב חזר ושכב. חמדת שכב על מטתו אבל לבו לא שכב. אין עבודה אצל פיקחין שב בבית ועשה על יד שולחנך וכליך. רצית לתרגם את נילס ליהנה ליעקובסן, שב ותרגם. חמדת קם והוציא נייר וצפורן. הצפורן הזה שהיה נעוץ בעט כבר העלה חלודה. לעת עתה לא עשה חמדת כלום. מכל מקום התחלה היא (שם).

הקשר בין זכרון השארה היפה לתחילת הכתיבה מטושטש בטקסט. הקימה הכפולה מן המיטה – פעם אחת בטעות, לכבוד יעל שעדיין לא הגיעה, ופעם אחת לא בטעות, לכבוד הכתיבה שמזומנת תמיד – מסתיימת לכאורה בלא כלום: העט אמנם נלקח ליד אבל בציפורן עלתה חלודה. בהמשך נראה שחמדת שב ונסוג לפנטזיה, להכחשה ולשיווי המשקל המשתק שאפיינו את חייו לפני המשבר: שוב הוא מצפה ליעל העתידה לחזור; שוב הוא מכחיש את משיכתו המינית אליה ואת מיניותו בכלל ומבקש להיות זקן המנשק פנים תמימות של עלמות ללא חשד; ובמקביל, שוב הוא תולה את שיתוק הכתיבה בחום הקיץ, ושוב, "שעות שעות היה חמדת שוכב על הדרגש ועיניו היו פקוחות ומוחו היה ריק ולא היה משתעמם. עיף היה, עייפות קשה וממושכת" (עמ' שעה). ואולם, ימים אלו של המתנה ליעל הם בכל זאת הימים שבהם כוחותיו הולכים ונאספים, שכן, כאשר הוא רואה את מעילה הירוק של יעל החוזרת ברכבת, השיתוק נפרץ וחמדת עובד את עבודת התרגום: "בחפזון כיבד את מעונו וסידר את כליו וחיפה את שולחנו בנייר חדש ורחץ גופו ולבש חדשים וישב על השולחן. גופו ניעור ואצבעותיו נתפקחו ועטו התחיל מהלך והולך ואותיות אותיות נזרקו מתוך העט על הגליון והן עומדות ומתחברות לתיבות ולפסוקים ולשורות. אמונתי שתרגומו עולה בידו" (שם).

עם חזרתה של יעל, הדיווח על היחסים שב ותופס את קדמת הבמה, וההתייחסויות לכתיבה נעלמות. חוזר לקדמותו גם הדפוס האמביוולנטי והמוכחש של היחסים, שנקבע קודם בין חמדת ליעל. בשל החזרה על דפוס שנכשל בעבר,

ובשל אי המודעות של חמדת לחזרה שבפעולותיו, נוצרת בקוראים תחושה חזקה של הדחקה. שוב חמדת מחכה ליעל בפסיביות גמורה בחדרו המטופח, שוב היא באה ושוב היא מתאכזבת: "יום יום היא באה אצלו. כל ימות השבוע היתה באה בערב ובשבת בערב ובבוקר. פתאום פסקה מלבוא אצלו. שאל חמדת את יעל כשפגע בה בשוק ואמר, למה אינה באה? השיבה יעל ואמרה, כדי שלא להבטיל אותו ממלאכתו" (עמ' שעח). אפילו התרחקותה של יעל אין די בה כדי לעורר אותו לפעולה. חמדת מצפה שיעל תיכנס לתוך עולמו הפנימי ותיספג בו, ובכך תגן עליו מפני הרדישה לצאת אל העולם שבחוץ ולתפוס בו מקום: "כל היום המתין לה ליעל שתבוא. אבל היא לא באה. ולמה לא באה, וכי שמלה חדשה אין לה? כשרפה היום לערוב יצא חמדת מחדרו. כל היום כולו לא יצא מפתח ביתו. מה עשה חמדת בביתו? המתין לה ליעל שתבוא. ולמה לא הלך אצלה? מפני שסידר את חדרו לכבודה והיה רוצה לקבל אותה בתוך ד' אמותיו" (עמ' שפא). חמדת גם ממשיך להמיר את הזיקה הארוטית, המאיימת עליו, בזיקה הורית-טיפולית בטוחה. כמו לפני נסיעתה של יעל כך גם עכשיו הוא דואג לה – מוצא לה עבודה, מטפל בה כשידה כואבת ונותן לה כסף בלא ידיעתה. הילדים בשכונתה של יעל סבורים שאחיה הוא – וחמדת, כמובן, שמח על כך. מתוך עמדה מוגנת זו הוא יכול לצאת עם יעל לגבעת החול, גם לבדם וגם עם חבריה, ואף לסור לחדרה. אבל עבור יעל אין די בכך, ובסופו של דבר היא נואשת ממנו ובוחרת בשמאי.

ואולם, שני אירועים חשובים קורים לפני כן. בפגישתם הראשונה בגבעת החול יעל מציצה בחמדת ושואלת "לשם מה מגדל מר זקן? כשפניו חלקים נאה לו יותר" (עמ' שעח). ימים ספורים אחר כך חמדת מתגלח ומסתפר, ו"תחת שערוותיו הערמוניות היפות נראה לו פתאום מן המראה בבואה של גולגולת חלקלקה וערומה"; בערב הוא נכנס אצל יעל ו"יעל כמעט שיצאה מדעתה" (עמ' שעט). נראה שעוורון החזרה על דפוס היחסים דוחף את חמדת להמחזיז את הסיבוך הארוטי שלו במעשים. בגילוח השער יש כביכול מעין חזרה על גזיזת שיערה של יעל בשל מחלתה, אקט של נזירות וסירוס עצמי. הגילוח מועמד בזיקה ישירה למשאלות ההשתקפות, ומה שמשתקף הוא תוצאות הסירוס העצמי: המוות. בפגישתם השנייה בגבעת החול חמדת מזמין את יעל הרעבה למסעדה. יעל אוכלת בשר, ואילו חמדת, הצמחוני, אוכל מאכל של חלב וחתיכת דג; לכל אחד מהם

מפה משלו וחמדת מציץ ומביט ברווח שבין המפות, ב"גופו של חול שנדחק לתוך הסעודה" (עמ' שפג). בסופה של הסעודה "חמדת טבל שקד ביין המתוק והיה מציץ ביעל שלחיה מתמלאות והיא מפצעת שקד אחר שקד בשיניה המוצקות. אותן השינים שקצצה בהן אגודה של שערות משערותיו" (שם).⁵⁰ הסעודה ממחישה גם את הקרע שבין חמדת ליעל וגם את ההיפוך המגדרי המאיים עליו. האיפוק הצמחוני של חמדת מובלט מול חושניותה הטורפנית של יעל; פיצוח השקדים בשיניים החזקות, אותן שיניים שקיצצו את שערו של חמדת, מזהה בין האכילה לבין המיניות הנשית המסוכנת: פיה העליון של האישה מייצג את פיה התחתון.⁵¹ האיום ברור: האקט המיני אינו נתפס כהזדווגות הדדית או כבעילה "גברית" של אובייקט "נשי" אלא כהיבלעות פסיבית של אובייקט. בחרדתו של חמדת, החדירה המינית לתוך גוף האישה כמוה כחדירת המזון לפיה, ותוצאותיה ההכרחיות הן לעיסה (סירוס) ובליעה (היעלמות).

בזאת מגיעה פרשת היחסים למהלכי סיומה. יעל נעשית חברתו של שמאי. חמדת מגיב תחילה בהכחשה גמורה, ואחר כך, כאשר המציאות טופחת על פניו – בתערובת מבולבלת של גינוי, הכחשה חלקית וקנאה. ואולם, כאשר לא נותר לו אלא להכיר בכך שיעל ושמאי הם זוג, ההכרה הזאת משחררת אותו ומחוללת בו שינוי.⁵² שינוי אחד הוא ש"שוב חמדת בשרים מדריכתו מנוחה. לילות התכלת נמשכים והולכים. חבל שאינו פוגע במרת אילונית" (עמ' שפז); מתוך המצב המוגן, שבו יעל אינה מצויה לו עוד, והאיום של ציפייה למימוש מיני מורחק, חמדת "התחיל מהרהר בנשים" (שם), והוא אף מספר ליעל על תשוקתו כלפיה: "אף הוא חמדת סכנה הוא לה, עכשיו שצרות לבו חזרו וניעורו" (עמ' שפז). במקביל לעוררות המינית נתקף חמדת גם בחוסר השקט שלפני יצירה; המתח בין פנים לחוץ מגיע לשיאו:

כשהיתה הבדידות מלפפת אותו היה יוצא מחדרו. אבל כל מקום שהיה הולך היתה הבדידות מהלכת עמו, וריח הבריות היה מטיל עליו אימה. ושוב היה מבקש ליכנס לתוך עורו ולהיות רחוק מכל אדם, שלא ירגיש באחרים ולא ירגיש בעצמו, בשעה שאיבריו דוממים והעצמות בבשר ישקטו. אבל כשהיה אדם מניח את ידו על מפרקתו של חמדת היה חמדת מרתת מתוך שמחה חבויה. חמדת משוטט בחוצות יפו. ימיו כלים לריק ולילותיו בלא מנוחה. אומרים

חבריו לחמדת אין בכך כלום, ימים אלו הם ימים שלפני יצירה. אמנם דבר גדול מתרחש בעולם. וכבר הוא שומע פעמי המאורעות הבאים. אזניו החולמות ישמעו דברים רבים והוא רואה אותם הדברים בחוש ושומע את קולם ומרגיש את ריחם. דברים גדולים ממשמשים ובאים והעולם המוחשי עומד ומפנה להם מקום. היום הלוהט והמשעמם פונה והולך והערב ממשמש ובא (עמ' שפז).

שנה שלמה כלו ימיו של חמדת לריק ולילותיו עברו בלא מנוחה, וגם כעת הימים כלים לריק והלילות חסרי מנוח. ואולם, למרות דימוי הראי המשקף ראי, נראה שהמלנכוליה ארוכת הימים לא היתה רק חלל סטטי וריק. בשנה זו קרה משהו, ובסופה מתברר שהזמן שחלף היה זמן האינקובציה של היצירה. האובדן וההיעדר, אומרת קריסטבה, מפעילים את הדמיון ומזינים אותו לא פחות ממה שהם מאיימים עליו ופוגעים בו, והפטיש של מעשה האמנות עולה כאשר העצב ננטש. הגילויים השונים של העצב יוצרים אינטגרציה משלהם; היצירה הספרותית היא העדות על העצב כהטבעה של הפרידה וכתחילת תנועתו של הסימן.⁵³ ימי סוף הקיץ, לאחר הביקור אצל שמאי ויעל, הם הימים של המעבר מן המלנכוליה אל הכתיבה; אלו ימים "הרי עולם", לא ימים של ריק ואפסות כי אם של מלאות וגדולה. חמדת אינו מיטלטל עוד בלא מוצא בין פיתויי העולם המוחשי וחרדותיו לבין נסיגה לחוויה מחרידה לא פחות של דכאון. העולם המוחשי מפנה את מקומו, אך הפעם לא להשתקפות ריקה של ראי בראי. את מקומו של העולם המוחשי תופס חזון מלא תוכן, חזון של דברים גדולים ההולכים ונרקמים. היחס בין המציאות לבין תודעת האמן הוא יחס מורכב; הדברים שחמדת חווה אינם מתרחשים בעולם המוחשי, אך הם מתרחשים – או עומדים להתרחש – בעולם; הם אינם נחווים בפועל בחושים, אך בכל זאת חמדת רואה אותם בחוש ושומע את קולם ומרגיש את ריחם. ההתרחשות אינה מובנת; התיאור מעלה בבהירות את חזוניה של חוויית האמן אך מותיר אותה במסתוריותה.

מסתרי הזיקה שבין דמיון האמן לבין העולם, בין העולם החזוני לעולם המוחשי, מצטרפים למסתורין אחרים. חמדת יושב וכותב; "לא תמצאהו ברחובות יפו ועל שפת הים לא תפגוש אותו. באוהל ביתו הוא יושב לפני שולחנו הטוב. במה חוגג חמדת את חג הימים? בקרבן שירתו" (עמ' שפז–שפח). טקס הקרבת הקורבן הוא טקס הפרידה מן המלנכוליה; זהו קצה-קצהו של תהליך שנותר,

בעומקו של דבר, עטוף במסתורין. ואולם, "לבושיו" הנפשיים המיוחדים של התהליך, שאחריהם התחקינו במהלך הדיון, מעניקים לו תוכן. חמדת כותב משום שהוא הצליח בדרך זו או אחרת לגבור על החרדה מפני מימוש הפוטנציה היצירתית. ייתכן שסמלי תוצאותיו של הסירוס העצמי – הראי המשקף ראי, דמות השארה החולה, השתקפות גולגולת המת המגולחת – הם סימן למודעות שהטתה את הכף. ייתכן גם שהוויתור על יעל, עם זיווגה לשמאי, הוא מעין תשלום כופר המאפשר לחמדת להתמודד עם איום הכתיבה. ייתכן גם שהזיווג בין השניים ביטל את שיווי המשקל העדין שפנטזיית השלישי המשתקף זקוקה לו כדי להתקיים, ועם קריסתה של הפנטזיה חייב חמדת לעבור מייצורה של השתקפות במעשים לייצורה במילים.⁵⁴ ואולי חמדת צריך היה לסגת נסיגה מלנכולית נרקסיסטית מן העולם, לשאוב את האנרגיה פנימה ולשקוע בעצמו שנה שלמה; בתוך הדכאון הריק לכאורה נאספה לאטה אותה אנרגיה, כדי לשוב ולצאת החוצה אל העולם במעשה היצירה.

הטקסט מוביל אותנו אל כל אחת מן ההשערות הללו, אבל הוא אינו מאשש אף אחת מהן בבהירות ואינו מכריע ביניהן. הטשטוש באשר לסיבות העמוקות לשיתוק הכתיבה ולפריצתו הוא טשטוש מכוון, והוא חוזר ומצביע על אי המודעות כעל אחד הגורמים המשתתפים בתהליכי ההבשלה והלידה של מעשה האמנות. הרומנטיקה קשרה בין אמנות לשגעון, בין סירובו של האמן לתפוס ולתאר את העולם בכפוף לכללים חברתיים ומוסריים, ובכפוף לכללי ההבנה הרציונלית, לבין טירוף הדעת. ב"גבעת החול", הקישור הרומנטי הזה מתגלגל בקישור מודרניסטי בין מעשה היצירה לבין המלנכוליה הנרקסיסטית המקדימה אותו, וזו מתחברת כאן – דרך דימויי החרדות המלוות אותה – לתוצאותיו של הסיבוך האדיפאלי.

בהקשר זה חשוב לראות שהסיפור מציג את אי מודעותו של האמן הצעיר לא רק כמחסום מפני הבנת מהלכי נפש, הקשורים למקורות מעשה היצירה ולעיכוביו, אלא כתוכן נפשי העומד בפני עצמו, תוכן שמתוכו בוקע התהליך היצירתי. מעשה היצירה איננו עולה מתוך מודעות מחודדת, מתוך פתרון של קונפליקטים נפשיים, אלא דווקא מתוך העוורון היוצר של אי המודעות, מתוך הדחקת התביעה להכריע בין תשוקות, משאלות, חרדות ורצונות סותרים. לאורך הסיפור כולו חמדת מבקש את קרבתה של יעל ונרתע ממנה, מבקש את הפנים

ובורח לחוץ, מבקש את החוץ ונסוג לפנים; הוא חרד מפני מימוש המיניות וחרד מפני אי מימושה, חרד מפני הכתיבה וחרד מפני ההימנעות ממנה. ובמקביל, לאורך הסיפור כולו הוא לכוד בסבך האדיפאלי ומקבל עליו שלא במודע את ההבחנות הנגזרות ממנו, אך בה בעת הוא גם מבקש להתחמק מגבולותיו הצרים ולעקוף את הדיכוטומיה המקובעת בין גבריות לנשיות. עמדנו קודם על גילויים שונים של בקשת האנדרוגניות של חמדת. בקשה זו מגיעה לשיאה במשאלתו הסמויה שיעל תיכנס לחדרו כאובייקט ירוק בין שאר האובייקטים הירוקים ותיטמע בו; חמדת מבקש דרך כך שיעל תהפוך לחלק פנימי שלו-עצמו. בסופו של דבר, הכתיבה פורצת לא דרך תיקונו של השיתוק הארוטי ולא דרך הוויתור על המשאלה לאנדרוגניות. חמדת אינו משתחרר מן ההבחנות המקובלות בין גבריות לנשיות ואינו מורד בהן, אך יחד עם זאת, הוא גם אינו מוותר על צדדיו ה"נשיים". הוא מדחיק את התביעה ליישובה של הסתירה הפנימית, ולכן, גם הסתירה הפנימית וגם ההרחקה עצמה הן הבסיס שממנו צומח מעשה היצירה.

מסך הערפל של אי המודעות נמשך והולך גם לאחר נביעת הכתיבה. בתוך חגיגת ימי היצירה חמדת מתפנה לארגן לעצמו את טקס הפרידה מיעל. תחילתה של הפרידה בהודאה: בפעם הראשונה חמדת אומר לעצמו שיעל אהובתו היא, שהיא שלו והוא אוהבה. חמדת יושב לו לבדו בחדרו המחשיך ומדמיין את בואה של יעל: "יעל תכנס. בסבר פנים יפות יקבל אותה. לא יזכיר עוונות ראשונים. שניהם ישבו כאחד על הדרגש הירוק. הן אהובתו היא" (עמ' שפח). ואולם, ההודאה היא חלק מהכחשה קיצונית. הפנטזיה מתעלמת לגמרי לא רק מכך שיעל ויתרה עליו לטובת שמאי אלא גם מכך שכאשר היא רצתה בו, הוא לא נענה לרצונה. ההיזכרות ביעל ובתחילת היכרותם דוחפת את חמדת לצאת מחדרו אל גבעת האהבה. שם, בגבעה, לבו של חמדת נלחץ בקרבו והוא חוזר ונזכר בסיפורה של יעל על המטרוניתא. ניתן אפוא לחשוב שחמדת מעוניין בכל מאודו לפגוש את יעל בגבעה ולשמוע ממנה על נשים שתאוותן אינה מתכלה לעולם; היסוסיו ורתיעותיו כאילו לא היו מעולם. בדרך עמומה, האופיינית לו, חמדת מרחיק את האחריות להיעדרה של יעל מעצמו, מטיל אותה מן הפנים החוצה. בדומה לכך, גם הסימן שהוא קובע נשען כביכול על החוץ, בעוד שבאמת הוא נקבע בפנים. חמדת אומר לעצמו שאם הצל שצץ פתאום על הגבעה הוא צלו של אילן, סימן הוא שהאהבה בינו לבין יעל קבועה ועומדת; ואם אדם הוא, סימן שאהבה זו

איננה אלא צל עובר. כיוון שחמדת מכיר כל דבר ודבר הנמצא בגבעה, ואילנות אינם צומחים בחול בן לילה, הסימן אינו נקבע בחוץ כי אם בנפש פנימה; אבל את ההיקבעות הפנימית הזאת הוא מכחיש. אך לא רק הפנים כי אם גם החוץ מציב את סימניו לחמדת. הצל מזדעזע ומתקרב, וברי שצל אדם הוא; חמדת, המבקש בלבו שלא תהיה זאת יעל חיות ההולכת וקרבה, נוכח לדעת שאכן יעל היא זו. יעל מסבה את עיניה ממנו, "וחמדת ירד מן הגבעה" (עמ' שפט). הסיפור נחתם בהסבת עיניים ובירידה. היחסים עם יעל תמו; חמדת כותב; והיחס בין חוץ לפנים – בין העולם לנפש, בין המודע ללא מודע, בין המציאות לבין הסיפור שהאמן מספר לעצמו עליה – נותר לוט בערפל.

תמול שלשום: הכתב על הכלב

"לכתוב רומן פרושו לחדד באורח קיצוני, בתיאור חיי אנוש, את מה שאין לו שיעור. מתוך החיים המלאים ועל ידי תיאור מלאות זו מכריז הרומן על אבדן-העצות העמוק של החי".

ולטר בנימין, "המספר".⁵⁵

יצחק קומר, גיבור הרומן **תמול שלשום**,⁵⁶ איננו אמן ואיננו אדם יוצר. היעדרה של היצירה בחייו בולט על רקע הניגוד המצטייר בינו לבין העולם הסובב אותו: למרות תקוותיו ותוחלתו, יצחק אינו מצליח להשתתף במעשה היצירה המופלא שמחוללים "אחינו בני גאולתנו", החלוצים בני העלייה השנייה, והוא גם איננו אמן יוצר כמו בלויקוף, חמדת או ברנר.

העלילה מונעת כבר מתחילתה על ידי עלייתו של יצחק כציוני לארץ ישראל, משאלתו לעבוד כפועל במושבות, כשלונו, הסתגלותו, אכזבתו ותחושת האשמה שלו על כך שלא זכה – או לא אצר כוח – לעמוד על הקרקע. דרך גלגוליו של הגיבור מציג הרומן את מוחשיות החיים בארץ המתחדשת: את אקלימה ומאכלותיה, את יפו והמושבות מכאן ואת ירושלים מכאן, את יושביה היהודים על קהילותיהם ומפלגותיהם. ייצוגה ההיסטורי של המהפכה הציונית, באירופה

ובעיקר בארץ ישראל, מעלה קשת רחבה של אמונות, דעות ותפיסות לאומיות. בתוך המורכבות והריבוי האלה שומר הטקסט על נאמנות גמורה לחזונו של אנשי העלייה השנייה ועל הכרה עמוקה בחשיבות הלאומית העצומה של מעשה היצירה ההיסטורי שהם מחולליו. לאורך הרומן כולו חוזר המספר ונדרש לתפקידם ההיסטורי של "אחינו בני גאולתנו", למפעלם החלוצי, למציאות הקשה שהם מתמודדים עמה, לוויכוחים, למשברים ולהישגים. האפואוזה של המפעל החלוצי מגיעה לשיאה בתיאור דמות המופת של מנחם העומד, הפועל איש העלייה השנייה, האידיאליסט השלם והצנוע העובד את האדמה בימים ולומד גמרא בלילות. ובסופו של דבר, הרומן אינו נחתם במוות כי אם בחיים, לא במוותו הנורא של יצחק כי אם בגשמי הברכה הבאים בעקבותיו, גשמים הבאים ממרום ושותפים למעשי "אחינו אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה" (עמ' 607), היוצאים לשדות לחרוש ולזרוע, להוציא חיים מן האדמה.

מעשה היצירה הלאומי מובלט ברומן. הזמן ההיסטורי, המהפכני, שבו נוצרת – כמעט יש מאין – לאומיות חדשה בארץ ישראל, מונכח מן הפתיחה באינטנסיביות רבה. מפעלות החלוצים והבונים בארץ ישראל – גם אלו של בני העלייה השנייה אך גם אלו של בני העלייה הראשונה ואנשי היישוב הישן – מסופרים כסאגה של בריאה. הספר הראשון נדרש כבר בפרק הפותח לסיפור הייסוד, מדבר בשבח בוני הארץ, בני העלייה הראשונה, ומספר על צרותיהם הגדולות ועל מפעליהם, ולקראת סיומו הוא מביא את סיפור ייסודה של עין גנים בידי בני העלייה השנייה ומספר גם על צרותיהם של אלו ועל מפעליהם. בדומה לכך, הספר השני מתאר בתחילתו את בניין ירושלים החדשה בידי אנשי היישוב הישן ואף חוזר ונדרש לייסוד זכרון יעקב ופתח תקוה, והספר השלישי מציג את בנייתה של תל אביב בידי פועלים חלוצים.⁵⁷ על רקע תנופת היצירה הלאומית בולט, כאמור, ניתוקו של יצחק ממעשה יצירה זה. יצחק אמנם מתפרנס בכבוד מיגיע כפיו וחי בארץ ישראל, אך הוא רדוף כל הזמן תחושה כבדה של אשמה על כך שנטש את המאבק על עבודת האדמה. מנחם העומד אומר לו ש"אדם מחוייב לעבוד" וש"די לו לאדם שזכה לדור בארץ ישראל" (עמ' 176), אבל בעיני יצחק עצמו, עבודתו כצבע ביפו ובירושלים אינה נחשבת כהשתתפות במעשה היצירה הלאומי. עמום עוז מציין בהקשר זה שביצחק מכרסמת "הרגשת האשמה על

שמלאכת הצבעות אינה חלוצית כמלאכת בניין הארץ או כעבודת האדמה, שהרי אין בה יצירת יש מאין ובריאת דבר חדש – כמצוות הציונות – אלא רק כיסויו של דבר ישן ב'לבוש' חדש".⁵⁸ בשהותו ביפו יצחק עדיין קשור, גם אם בעקיפין, לעולמם של החלוצים, אך במעבר לירושלים ובנסיון ההסתפחות לעולמה של מאה שערים הוא מתרחק אף מן הקשר העקיף להווייתה של העלייה השנייה ונותר תלוש משני העולמות.

גם בהקשר של מעשה היצירה האמנותי, היעדרו של הכוח היוצר מורגש ומובלט דרך הניגוד בין יצחק לבין סביבתו הקרובה. גם ביפו וגם בירושלים נמשך יצחק לאמנים ומסתופף במחיצתם, אף שהוא עצמו איננו אמן כי אם אומן, צָבֵעַ. הצבעות קרובה כביכול לאמנות הציור, בשל השימוש בצבע, אך היא רחוקה ממנה בשל היעדר היצירה. למעשה, יצחק אפילו אינו אומן מתוך בחירה; הוא מבקש לעלות לארץ כדי לעבוד את אדמתה, ואל מלאכת הצבעות הוא מגיע בשל המצוקה והמקרה. בנסיעתו בספינה סגן הטבחים מציל אותו מרעב, ויצחק מכיר לו תודה ועוזר לו לצבוע את כלי בית הבישול. כאשר הוא מתגלגל ביפו רעב ונואש חס עליו זקן משכונת הגרמנים ושוכר אותו למלאכת צביעה, וכך יצחק נעשה צבע. גם ההתקדמות במלאכת הצביעה אינה נעשית ביוזמתו אלא דרך התערבותם של אחרים: האומן יוחנן לייכטפוס מקנה לו את יסודות הצביעה והצייר שמשון בלויקוף מלמדו לצבוע שלטים. בשהותו הראשונה ביפו נקשר יצחק לאותו לייכטפוס, המכונה "הרגל המתוקה". גם לייכטפוס, כיצחק, איננו אמן אלא אומן, אם כי כוחו היצירתי ניכר בהמצאות החדשות שהוא ממציא ומשכלל, ובזה הוא שונה מיצחק במהותו. יצחק ממשיך לבקש את חברתם של אמנים והולך להציג את עצמו לפני הצייר החולה שמשון בלויקוף, שגר בשכנותו. בלויקוף הוא האמן המובהק ברומן. השניים נקשרים זה לזה ביחסים חזקים של אב ובן, מורה ותלמיד, מדבר ומאזין, אמן ומעריץ, אך למרות החסות והאהבה שבלויקוף מעניק ליצחק, ואף על פי שהוא בוחר בו כמאזין הנאמן והאילים למחשבותיו, ההבדל הגדול בין מי שעוסק בצבעים לבין מי שיוצר בצבעים בולט לעין.⁵⁹ בלויקוף, האוהב את יצחק וזקוק להקשבתו ולהערצתו, אומר לעצמו שלמרות ש"קומר זה צבע פשוט ואין לו עסק באמנות" (עמ' 212), הרי בכל זאת הוא "מבין באמנות" (עמ' 213); כלומר, בדבר אחד דעתו איתנה: יצחק אינו אמן. חבל לו על יצחק שלא נולד אמן, ו"מאחר שאין

אדם נעשה אמן אלא אם כן נולד אמן, אבל יכול ללמוד אומנות שהיא אמנות, התחיל מלמדו עשיית שלטים" (עמ' 241).

עם חזרתו של יצחק ליפו הוא מבלה בחברתם של אמנים גדולים מתחום אחר – הסופרים ברנר וחמדת (מייצגו כביכול של עגנון הצעיר). יצחק מעריך את שניהם כאחד. כאשר הוא רואה את ברנר "לא זזו עיניו של יצחק מסופר גדול זה, אחיהם של הנדכאים" (עמ' 382); את שירי חמדת הוא שר בהתעוררות כציוני בנעוריו, והוא חוזר ושר אותם כצבע בירושלים: "כמה צרות עברו עליו על יצחק, אבל כל אימת שמעלה את השיר על שפתיו לבו תוקף אותו כבראשונה, כאדם שמתפתה בצרתו לגיל ורננה" (עמ' 222). יצחק אמנם זוכה לשהות ולבלות בחברת היוצרים הנערצים עליו, אולם כשם שחברותו הקרובה עם בלויקוף אינה מביאה אותו לבקש לצייר בעצמו, כך גם הקרבה המזדמנת לברנר ולחמדת אינה מעלה בו שום משאלה לכתוב בעצמו. ושוב, כשם שבלויקוף מדגיש שיצחק אינו אמן, כך גם המספר מדגיש שיצחק נטול יכולת לספר. מצד אחד, הוא אינו יכול לספר את ההווה, שהרי אינו יכול לתאר במילים את מה שהוא רואה: "חבל שיצחק חברנו אינו בעל סיפורים ואינו יודע לספר מה שראו עיניו שם" (עמ' 220); מצד אחר, הוא גם אינו יכול לספר את מסורות העבר, משום שניתק מסיפור-המקור שלו-עצמו: "שומע יצחק ואף הוא מתעורר לספר את מעשי ר' יודיל חסיד זקנו שהגביה אותו המקום מן העפר, אלא אם בא לספר אינו יודע לצרף דבר לדבר" (עמ' 235). לא הוא כי אם יודילי אחיו הצעיר יכול גם לזכור וגם לכתוב: "ברם זכור יודילי לטוב שהתחיל לקבוע את מעשה זקנו בחרוזים, שיודילי משורר ויודע לעשות בחרוזים כדרך המשוררים" (עמ' 236, וכן עמ' 355).

תגובתו של יצחק על כך שאינו שותף פעיל במעשה היצירה הלאומי שונה לחלוטין מתגובתו על כך שאינו אמן יוצר. כאמור, מיום שנואש מן הנסיון לעבוד את האדמה הוא אינו מפסיק להצטער ולהתייסר על כך שאינו עומד על הקרקע ואינו בונה את הארץ מחורבנה במו ידיו. הניתוק ממעשה היצירה החלוצי נחוה כמצוקה מתמדת וכאשמה מתמדת: גם כצמא נורא וגם כבצורת קשה. הזהות, התודעה והחויה הלאומית נקשרות ברומן שוב ושוב לזהות, לתודעה ולחויה מינית, ונרחיב על כך בהמשך; בהתאם לכך, גם חוויית היעדר היצירה הלאומית בחייו של יצחק – דהיינו ה"צמא" וה"בצורת" בהקשר הלאומי – נקשרת בקשרים עמוקים לחוויית הכשלון הארוטי, ל"צמא" ול"בצורת" המיניים. שני מובנים

נפשיים אלו של הצמא והבצורת מסתמנים בתיאורי האקלים, החום הנורא והיובש המלווים את הרומן כולו ומגיעים לשיאם בעצירת הגשמים, עצירה הנפרצת עם מותו של יצחק. לעומת חוויית ההיעדר והכשלון בהקשרו של מעשה היצירה הלאומי, נראה הדבר כאילו יצחק, שאינו מהלך בגדולות, נטול כל משאלה להיות אמן, ולכן היעדרה של היצירה האמנותית בחייו אינו נחוזה במודע כ"צמא" וכ"בצורת". ועם זאת, כפי שמציין דן מירון, "יצחק איננו אמן יוצר, אבל הוא בעל יצרים אמנותיים חזקים".⁶⁰ בפרשת הכתיבה על עורו של הכלב פורצת התשוקה האמנותית החוצה, והיא נקשרת בעוצמה רבה לתמות מרכזיות שעניינן זהות, מיניות, שגעון, צמא ובצורת. בכתיבה על הכלב ובמשמעויותיה האמנותיות והמיניות נדון בהרחבה בהמשך; לעת עתה אני מבקשת רק להבהיר בקצרה מדוע מעשה הכתיבה על הכלב, מעשה מוזר ומשונה ככל שיהיה, הוא מעשה של יצירה.

הכתיבה על הכלב מאחדת את הציור – הצביעה – עם הכתיבה. זו הפעם הראשונה – והאחרונה – שיצחק, האמון על צביעת מילותיהם של אחרים על שלטים, צובע וכותב את כתבו־שלו. מעשה הכתיבה אינו מכוון לתכלית חיצונית לו; בשונה מן הדוגמאות שיצחק והמספר מביאים, יצחק אינו כותב על הכלב כדי להטיל ביודעין חרם על מאן דהו. תכלית הכתיבה – כתיבה. נראה שהיצירה עצמה (בדמותו של הכלב) דוחקת באמן להוציאה מן הכוח אל הפועל, ויתרה מזאת, האמן אינו ער לגמרי למעשיו ואינו שולט בהם אלא הוא מובל, כביכול, על ידי כוח חזק ממנו, פנימי או חיצוני. כזכור, חוויה מיסטית זו – הישלטות האמן ברגע היצירה על ידי כוח טרנסצנדנטי, או, לחלופין, על ידי כוחו של הלא מודע – חוזרת בסיפורי האמן של עגנון.⁶¹ רגע הכתיבה הוא רגע הרה גורל, וגם הכותב וגם הנכתב מגיבים עליו בעוצמה רבה: מצד אחד, מעשה הכתיבה מתואר כהזדווגות, נע מ"חימוד" ל"שמחה" וטעון מתחילתו משמעויות מיניות, מצד אחר הטקסט חוזר ורומז שמדובר במעשה אמנות. אמנם המטונימיות המתארות את הפעולות לקוחות מעולם הפקידות והמלאכה – בכתיבת המילה הראשונה, "כלב", יצחק מחליק את עורה של החיה "כלבלר שמחליק את הנייר קודם כתיבה", ובכתיבת המילה השנייה, "משוגע", ידו מדגדגת "כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו" (עמ' 275) – אולם הכתיבה על הכלב אינה דומה לכתיבת מסמך בידי לבלר או שלט בירי צבע. היא נוגעת בשאלות העמוקות ביותר בזהותו של

הכותב. כפי שנראה בהמשך, בכתיבת המילים "כלב משוגע" על עורו של הכלב יצחק מבקש להרחיק מעל עצמו את זהותו הפנימית הכלבית, הבזויה, ולשלח החוצה, ממנו והלאה, את מה שהוא מסמן כ"שגעון".

הכתיבה על עורו של הכלב היא מעשה של חידוש, יצירת יש מאין. מיד עם סיום הכתיבה יצחק שמח במעשה ידיו וצופה "אילך ואילך כאומן שעלתה לו אומנותו ומסתכל לראות אם מרגישין בו" (עמ' 276). הוא גאה בחידוש שחידש, ו"נצטער [...] שאין העולם רואה. אבל נתנחם שיראו אחר כך" (שם). לצורך כך הוא שולח את היצירה אל העולם, בועט בכלב עד שרגלו חודרת לגופו של הכלב והוא זב דם. מרגע זה היצירה מסתובבת באופן עצמאי בעולם, נקראת על ידי קוראיה, מטילה עליהם את רושמה וזוכה לשלל הבנות, התייחסויות ופרשנויות שונות ומשונות.⁶² גם כאן, כפי שראינו בדיון על הסיפורים "עידו ועינים" ו"מזל דגים" בפרק הקודם, היחסים בין מבדה למציאות אינם חד משמעיים ואינם חד כיווניים. הכתוב על גב הכלב הופך ממבדה למציאות: בלק אכן הופך לכלב שוטה, חולה ומשוגע, והוא חוזר אל מי שטבע בו את חותם זהותו ושגעונו.⁶³ בקשת האמת דוחפת אותו לשוב אל יצחק ולהטביע בו בחזרה את אותה זהות כלבית ואת אותו שגעון שיצחק ביקש, דרך מעשה היצירה, להוקיע מתוך עצמו החוצה.

על משמעות הכתיבה על עורו של הכלב רמז עגנון בשני טקסטים חיצוניים לרומן. הטקסט האחד הוא הסיפור המאוחר לרומן, "מזל דגים", שבו בצלאל משה, הצייר היתום והעני, מצייר על עורו של דג, והמספר מעמיד אותנו על הדמיון בין מעשה זה ובין מעשהו של יצחק: "והרי היה יכול לצייר על עורו של הדג, כשם שעשה יצחק קומר שכתב על עורו של בלק, אלא בלק כלב היה, שעורו קולט את העין, מה שאין כן בריה מפולמת מלאה ליחה, שהצבע מתפשט בתוך הליחה ואינו עושה צורה" (עיר ומלוואה, עמ' 620).⁶⁴ הדמיון בין שני מעשי היצירה אינו נגמר בבחירת עור של חיה כמצע למעשה היצירה. בשני המקרים, מעשה היצירה כרוך בריגוש עצום: היוצר נדחף למעשהו על ידי כוח לא מודע, כוח חזק ממנו-עצמו. בשני המקרים, מעשה היצירה מחולל טרנספורמציה במציאות ותוצאותיו הרות אסון. בשני המקרים, הכתיבה או הציור הם מעשה של פריצת גדר, של חידוש, מעשה שניתן להיזכר בתקדימים דומים לו (ב"מזל דגים" – מעשה המשכיל שקשר תפילה של ראש לחתול כדי לקבל גט מאשתו; בתמול שלשום – פרסום

חרמות ונידויים באמצעות קשירת פתקים לזנבות כלבים או בכתיבה על עורם), אבל כמותו – אין. ובשני המקרים, מעשה האמנות נוגע בשאלות עמוקות של זהות ומוציא מן הכוח אל הפועל זהות מודחקת או מובלעת – הזהות ה"כלבית" ה"בזויה" וה"משוגעת" שיצחק מנסה להרחיק מעל עצמו, והזהות ה"דגית" הבולעת והנבלעת, שפישל חוגג בתאוה.

ב"מזל דגים", מעמדו האמנותי היצירתי של הציור על גבי הדג המת ברור וכולט. בצלאל משה הוא "אמן אמיתי"; כאשר הוא מתבונן בדג הוא זוכה להתגלות הצורה הטורנסצנדנטית: "התחיל הדג פושט צורה ולובש צורה עד שנסתלק מצורת הדג שלקח פישל בממון הרבה, והתחיל מתדמה והולך לדג שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר" (עמ' 619). החוויה האפיפנית היא שמעצימה את הדחף ליצור והיא שמביאה את בצלאל משה לרשום את פני פישל בגיר שחור על עורו של הדג: "ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אומניות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו. ונייר לא היה לו. עכשיו ציירו לעצמכם עולם שנתבטל יישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההוויה ופיסת נייר אין לצייר עליו" (עמ' 620). רתת ידו של היוצר ברגע היצירה מופיע גם בתמול שלשום, במעשה הכתיבה על הכלב;⁶⁵ האנלוגיה המפורשת בין המעשה של בצלאל משה למעשה של יצחק גורמת לכך שהמעמד האמנותי המובהק, המוענק למעשה הציור על עורו של הדג, מושלך לאחור על מעשה הכתיבה על עורו של הכלב.

הטקסט הנוסף שבו רמז עגנון על משמעותה של הכתיבה על עורו של הכלב הוא מכתב שנשלח לברוך קורצווייל. סמוך לפרסומו של הרומן פנה קורצווייל לעגנון ושאל על דבר משמעותו של הכלב ביצירה: "אני קראתי את הספר בערך שלוש פעמים ועשיתי לי המון רשימות, אבל מסופקני בנוגע לבלק. אין פה סמליות אחידה. בלק הופך לכתובת לכמה וכמה נושאים ומסופקני אם שלל הנושאים עולה יפה כחטיבה אחת, אם באמת בלק מסוגל להכיל את כולם בלי שאחדות תפיסתו היתה סובלת מזה". באיגרת התשובה כתב עגנון בין היתר כך: "אפשר שבאמת אין עורו של בלק מחזיק את כל ענייניו, מכל מקום הוא חלק בלתי נפרד מן ההוויה האיומה של חיינו מדעת או שלא מדעת", ואחר

כך הוסיף והעיר בעניין זה: "איני רואה את עצמי כאדם שנתגלו לו תעלומות החיים, אבל מקצת משהו מן ההוויה המבעיתה מתגלית לי מזמן לזמן. וכל כמה שאפשר משתדל אני להטעימה ולהמתיקה. אבל כאן לא היה בידי אלא להיות סופרה".⁶⁶

שני דברים הנוגעים לענייננו עולים מהערות אלו. ראשית, עגנון מזהה בין "סמליותו" של בלק, דהיינו בין שלל המשמעויות העולות מן הטקסט והקשורות לדמותו, לבין מה שכתוב על עורו. שנית, ההערה המתוחכמת, המתחמקת, מסתירה בעצם זיהוי מפתיע: יוצא ממנה שתמול שלשום נכתב על עורו של בלק. עגנון מייחס לעצמו את הכתיבה על עורו של הכלב ומזהה בעניין זה את עצמו עם גיבורו. מרמיזתו זו של עגנון עולה שלא זו בלבד שמעשהו של יצחק הוא מעשה יצירה, מעשה המשקף את עצם כתיבת הספר שבו הוא מופיע, אלא שכדי להבין את מעשה היצירה של עגנון יש להבין את מעשה היצירה של יצחק. נראה לי שמה שיכול לקרב אותנו להבנתו של עניין מרכזי זה עולה מהערה נוספת שצוטטה כאן ממכתבו של עגנון. מה ברומן הוא תוכנה המסוים של "ההוויה האיומה של חיינו מדעת או שלא מדעת"? הכלב מוצג על ידי יוצרו כהתגלמות הלא מוטעמת והלא ממותקת של אותה הוויה מבעיתה. אם כן, מה הדבר המבעית כל כך המגולם בכלב, מה מהותה של ההוויה האיומה של חיינו, הכתובה ללא המתקה על עורו?

כדי להתחקות אחר המבעית שבכלב יש לברר מה הוא מייצג עבור יצחק. לאחר קבלת תשובתו של עגנון הציע קורצווייל פרשנות המזהה את הכלבים, ואת בלק בכללם, עם תחום פנימי בנפשו של יצחק, ובאופן ספציפי – עם התאוה המינית לאישה.⁶⁷ פרשנותו של קורצווייל התוותה דרך שמבקרים נוספים המשיכו ופיתחו. קריאות שונות חזרו וזיהו את בלק, גם אם באופן חלקי, עם חלקים או תכנים בנפשו של יצחק; במונחים פרוידיאניים, בלק זוהה עם האיד, או עם הלא מודע, או עם היבטים של הסיבוך האדיפאלי.⁶⁸ ואולם, מבקרים אחרים התריעו כנגד סכנת הרדוקטיביות שנושא עמו כיוון פרשני זה.⁶⁹ כדי לנסות לעמוד על פשר מעשה היצירה המשונה של יצחק, כדי לנסות להבין את משמעות הכתיבה על גבי עורו של הכלב ואת תוצאותיה הגורליות, יש לנסות ולפרש מה הכלב מייצג עבור הגיבור עצמו. חשוב לראות שמה שהכלב מייצג עבור הגיבור אינו זהה לכל מה שהוא מייצג ברומן; דומה שמלאות דמותו של הכלב, העודפות

שיש בה על פני כל פירוש רדוקטיבי, נקשרת לעניין נוסף, שעמדנו עליו בדברי המבוא לפרק: לעצמיותה ולממשותה של ההרחקה עצמה, לתוכן המוחשי שהיא נושאת עמה כתופעה בעולם הרגשי.

נראה לי שמה שהכלבים מייצגים עבור יצחק הוא היבט מסוים של המיני, וליתר דיוק, הם מייצגים את המיניות הנשית כפי שהיא מצטיירת בלא מודע של יצחק. מיניות זו מזוהה בעיני יצחק, שלא במודע, עם המשאלה להישלט ולהיבעל, עם עמדה פסיבית המעדיפה להילקח מאשר לקחת, להיפעל מאשר לפעול. משאלה או תביעה "נשית" זו מופנית אל יצחק כגבר ביחסיו עם סוניה, ועליו להתמודד עמה. ואכן, הכלב הראשון של הרומן מחכה לו על מיטתה של סוניה, כפי שהוא רואה מיד בכניסתו לחדרה: "המטה מכוסה בשמיכה צבעונית שכלב צהוב מרוקם עליה ומקל בפיו" (עמ' 115). סמוך לביקור ראשון זה השניים נעשים לזוג אוהבים, ו"לא היו ימים טובים ליצחק כימים אלו" (עמ' 133). יצחק מבלה את כל ערביו בחברת סוניה ובחברת הכלב המרוקם שעל מיטתה. משמעותו של הכלב המרוקם עבור יצחק מתבררת בשיחת חולין שהוא מנהל בשובו באחד הלילות מחדרה של סוניה: "שומר לילה יש סמוך לביתו של יצחק, ערבי עני ומרוד שאין לו כלום חוץ מכלבו, בא יצחק ומשיח עמו. מושך באזני הכלב ומגיד שבחו בפניו. אמר השומר מה אתה אומר אחי, כלב זה נאה. כלב שנגנב ממני נאה היה. עורו היה חום כעיני איילה. אמר יצחק עור חום אתה מבקש? מחר יהא לך כלב חום" (עמ' 139). יצחק מציע לשומר שיצבע את כלבו ב"סממניו", "חום או אדום או צהוב או ירוק", שניהם צוחקים, ויצחק מספר לשומר על הכלב המרוקם שעל מיטת סוניה:

אמר יצחק אני ראיתי כלב שאוחז מקל בפיו ואינו מניחו אפילו שעה קלה. אמר השומר, של צוקר הוא? אמר יצחק, לא, של משי. אמר השומר כלב כזה אינו נושך ומקל כזה אינו חובט. אמר יצחק מי יודע? הפשיל השומר את שפתיו וצחק. אמר יצחק אי אתה מאמין? אמר השומר אני הייתי מוציא את המקל מתוך שיניו של הכלב ומכה בו את הכלב. אמר יצחק מי ידמה לכם. הלוא אפילו את נשיכם אתם מכים. אמר השומר מי ששווה את המקל לוקה. צחק יצחק וצחק השומר (שם).

עניינים רבים מקופלים בשיחה זו. ראשית, דומה שהכלבים מטרידים את יצחק והוא היה רוצה לצבוע אותם בצבעיו־שלו, לשלוט בייצוגיהם; משאלה זו מטרימה ומפרשת את הצביעה המאוחרת יותר של כלב, דהיינו את הכתיבה הגורלית על עורו של בלק. שנית, עם כל "נשיותו" ועדינותו של הכלב הרקום משי, הוא מאיים על יצחק: כאשר השומר אומר שכלב עשוי סוכר או משי אינו נושך והמקל שבפיו אינו חובט, עונה לו יצחק שהוא אינו בטוח בכך. הכלב שעל מיטתה של סוניה עלול לנשוך אותו, והמקל – לחבוט בו. נראה שעוד לפני שסוניה מבטלת את קשר האהבים שביניהם יצחק מרגיש שהוא אינו עומד בציפיות הנשיות ה"כלבית". השומר מציע לו כיצד לטפל בבעיה: על יצחק עצמו לאחוז במקל ולהכות את הכלב. יצחק מפרש עצה זו היטב; הוא מבין שהשומר מציע לו, בהשאלה, "להכות" את סוניה במקל הפאלי, ועל כך הוא עונה לו – מתוך יחס מעורב לתפיסה האלימה של הגבריות שהשומר מציע – שהוא אינו מסוגל לכך. מניסוח דבריו של יצחק ניתן להבין שההבדל במוצא הלאומי קובע את השוני בערכים וביחס בין המינים: אתם, הערבים, רוצים – ויכולים – לשלוט בכוח באישה; אני – איני יכול.

הכלב המלוטף והיפה, תחליפו של הכלב היפה עוד יותר, שגון עורו כגון עיני האיילה, הוא כל מה שיש לשומר; הוא ממלא את מקומה של האישה החסרה ומייצג אותה. השומר סבור שהכלב, כמו האישה, מבקש שישלטו בו, ומסתבר שלא רק השומר הערבי העני סבור כך אלא גם יוחנן לייכטפוס. לייכטפוס הוא אדם כריזמטי, עצמאי וחופשי במידה חריגה, משוחרר (לעומת סביבתו) מערכים מקובלים, מחרדות, מדאגות ומאשמות. אף שנשים מבקשות את חברתו, הוא אינו מוכן לחיות דרך קבע עם אחת מהן. לדעתו, גם אם הנשים סבורות שאי אפשר לחיות בלעדיהן, הוא, כגבר, אינו מחויב לסבור כך ולהזדקק להזדקקות, שהרי "די לעולם במין אחד של נקבה" (עמ' 75). היצור שעמו הוא מחלק את ביתו הוא כלבו, צוציק; הכלב הוא רעיה צייתנית וילד כאחד. בתחילה מתואר כיצד לייכטפוס מלמד את הכלב קפיצות של חוכמה; אחר כך מתואר כיצד הוא מאכיל אותו, מגביהו כנגד פניו, מביט לתוך עיניו ומברר אם שבע; ולבסוף מתואר כיצד לייכטפוס פוקד על צוציק להטמין את המפתח במקומו, ולאחר שהכלב עושה כן הוא מחכך את ראשו בנעל אדוניו; זה האחרון מחליקו על ראשו ומגרדו בצווארו, ושוב מגביהו כנגד עיניו, פותח את פיו ומביט בשיניו. אחר כך הוא מושיבו על

הקרקע ומורה לו לרוץ, אך לא להתהולל יתר על המידה. התיאורים הללו מציגים יחסים חר משמעיים של מרות, שליטה וחסות, ששני הצדדים נהנים מהם. כך הדבר במובן מסוים גם באשר לנשים החוזרות ופוקדות את ביתו של לייכטפוס, אף שהוא משלחן ללא גינונים יתרים כשנפשו קצה בחברתן. כשחוזר יצחק מירושלים הוא שב ופוגש את לייכטפוס; שוב חוזרים ענייני הכלבים ומוקבלים לענייני נשים, והכלב צוציק אף נקשר בעקיפין לבלק. לייכטפוס מספר שגירש את הכלבים שלא היו נאמנים לו ומציין את הניגוד בין הכלב, שהוא "פיקח שכזה, מבין כל דיבור וצייתן" (עמ' 425), לבין גרושתו, שכמה שהוא מצווה עליה שלא תשוב, בכל זאת היא חוזרת ובאה. בחלומו האחרון, לאחר שננשך על ידי הכלב שגירש מעל עצמו, יצחק מזהה במפורש את הכלביות עם הנקביות: בחלומו הוא מוצא את ארזף "בצריפו של הרגל המתוקה, כשהוא מחליק את שיניו של צוציק ומדבר עמו בלשון נקבה ואומר לו אֵתִי, וצוציק נהנה ומתפנק לפניו כנקבה" (עמ' 597). כפי שהראו קורצווייל וצמח, לייכטפוס, בניגוד ליצחק, שולט שליטה מלאה בכלב, בנשים ובגורלו־שלו.⁷⁰ יצחק אינו יכול ללמוד מלייכטפוס. הוא אינו יכול לאמץ לעצמו לא את האינדיבידואליות המשוחררת ולא את היכולת לשלוט בנשים ובכלבים – ביסוד הנשי־כלבי. יצחק אינו יכול לשלוט בנשים ולספק את רצונן להישלט, משום שהיסוד הנשי־כלבי, הפסיבי והנשלט, מצוי בו־עצמו.

סיום היחסים עם סוניה חושף את כשלון גבריותו של יצחק. לכאורה, יצחק אינו יודע מדוע סוניה קצה בו, אולם נראה שבלא מודע הוא מפרש לעצמו את מקור אכזבתה וזעמה. מיניותה של סוניה היא הצד הכלבי שבה; כאשר היא באה בלילה לחדרו לבקש אהבה היא נראית בעיניו ככלב: "משונה היתה סוניה באותה שעה. פיה היה פתוח כל שהוא ולשונה נתונה בין שפתיה כמלקלקת ולוקקת" (עמ' 126). יצחק חש שהיסוד הכלבי־נשי שבסוניה לא בא על סיפוקו. בפגישת הפרידה, היסוד הכלבי הוא זה שמתקומם נגדו: "עומד לו יצחק לפני סוניה ואינו מעיז להביט בפניה. משום כך מביט הוא בשמיכה שעל ברכיה, ומן השמיכה מביט בו הכלב שעליה בפנים זועפות, כגרישא הזועם ששנאוי עלינו. החזיר יצחק ראשו לצד אחר, נרתעה השמיכה על ברכיה של סוניה ונתנדנד המקל שבפי הכלב. הרתיע יצחק את כתפיו והחזיר פניו כלפי סוניה וחזר הכלב והביט בו בעינים זעומות. באה דמותו של גרישא ועמדה לפניו ונתמלא לבו של יצחק עברה וקנאה" (עמ' 148). הכלב על ברכיה של סוניה זועם כגרישא, חברה

של סוניה לפני שפגשה ברבינוביץ: "הרהרה סוניה על שלושה ארבעה בחורים שנזדמנו לה בארץ, וכן על עיתונאי רוסי אחד, חברה של אביה שלימדה עברית, שהיה מסיר את טבעותיו מאצבעותיו כשעמד לחבקה. ביניהם נדחק גרישא, שאי אפשר לעמוד מפני זעמו. אפילו בשעה שהיה מחבקה מביט היה עליה בעינים רעות. אילמלא רבינוביץ היתה עדיין נתונה בידיו" (עמ' 95). יצחק הדחוי והאומלל מרגיש שכיוון שאינו יכול לנהוג בכלב כפי שגרישא היה נוהג, הכלב עצמו הופך לגרישא; במילים אחרות, הוא חש שסוניה זועמת עליו משום שבשונה מגרישא, חסר לו הכוח לשלוט. העברה והקנאה שיצחק חש עולות מתחושת העלבון הפנימית על חוסר הכוח, חוסר הגבריות שלו-עצמו.

המספר תולה את המיאוס של סוניה ביצחק בהבדל המיני שבין השניים. כאשר יצחק מנשק את סוניה בפעם הראשונה הוא מעניק לה את "הנשיקה שנשתמרה בפיו משעת גסיסתה של אמו. אף סוניה נשקתו ליצחק. אבל נשיקה זו לא היתה נשיקת בתולה" (עמ' 127). בסופם של היחסים, פער נשיקות זה עומד לחובתו של יצחק: "אשרי מי שנשק נשיקתו הראשונה לנערה שעדיין לא נישקה אחרים, ואוי לו למי שנשק נערה שכבר נישקה אחרים לפניו. בלא כל סיבה מסויימת שינתה סוניה את דרכה עם יצחק" (עמ' 140). מבלי לומר זאת במפורש, המספר רומז שיצחק אינו מצליח למלא את ציפיותיה המיניות של סוניה; כנראה שאינו שוכב איתה, ובהקשר זה השליטה מזוהה עם הבעילה. בפגישת הפרידה סוניה אומרת בלבה: "וכי בשביל שתים שלוש נשיקות חייבת אני לו כלום? וכי סבור בחור זה שנשיקת בחורה משעבדת אותה לחלוטין? מכל מקום אני איני משועבדת לו. כבר הגיעה השעה שיעקור הדבר מלבו. להיכן אני מגעת אם כל בחור ובחור שנשקתי לו רואה היה את עצמו כגליצאי זה" (עמ' 150–150). גם אם הוחלפו ביניהם יותר משתיים שלוש נשיקות, עדיין אין סיבה שלא להאמין לסוניה – העצמאית, הדעתנית, הגלויה והלא מתחסדת – שאין מדובר בקשר מיני מלא. נראה הדבר שהיחסים המיניים שהיו לה עם גרישא, עמו היתה נשאת אלמלא הוציאה רבינוביץ מידיו, ועם רבינוביץ עצמו, שייתכן שהיתה נישאת לו אם היה מבקש, אינם היחסים שהיו לה עם יצחק.

גם אם לא נניח שיצחק נרתע מלשכב עם סוניה – או, בתמימותו, אינו מעלה זאת על דעתו – עדיין ברור שאת מה שסוניה מבקשת מגבר, הוא אינו יכול לספק. עוז תולה את כשלונו הארוטי של יצחק בחילוף התפקידים המגדרי שבינו לבין

סוניה ובנוכחותה המסרסת של דמות האם בעולמו: מקור החסימה המינית של יצחק הוא בכך שכמיהתו להגשמה חושנית נסתרת על ידי משאלתו להתמזגות פסיבית עם אידיאל נשי-אימהי, במלאכיותו הטהורה. דימוי ידיו של יצחק לידיה של נערה מאורסה מעיד על נשיותו, ונשיות זו מרמזת על "טיבם הפנימי של היחסים העתידיים להתקיים בין יצחק לבין כמה אנשים תקיפים כגון רבינוביץ ולייכטפוס ושמשון בלויקוף, ואולי הן מרמזות גם על פנימיות הקשר שבינו לבין סוניה בעלת השפמפם הדקיק".⁷¹ ביחסים עם לייכטפוס ועם בלויקוף יצחק ממלא את התפקיד הילדי והנשי, ואולי יש ביחסים אלו יסוד הומוסקסואלי לטנטי.⁷² כך הדבר גם ביחסיו של יצחק עם רבינוביץ. לדברי עוז, "גם כלפי 'הרגל המתוקה' וגם כלפי סוניה נוטה יצחק לגלם כמעט מרגע-ההיכרות הראשון תפקיד 'נשי' ותפקיד 'ילדותי' כאחד".⁷³ בסצנת הפרידה מרבינוביץ סוניה מתוארת פעמיים כעלם ואילו יצחק מתואר כ"יפהפיה חסרת-ישע", ו"מכאן ואילך עומדת כל תבנית היחסים שבין יצחק לסוניה בסימן התחלפות קומית בתפקידים".⁷⁴

חיים באר תולה גם הוא את כשלוננו הארוטי של יצחק בסיבוך האדיפאלי הלא פתור שהוא גורר אחריו. באר עומד על "נוכחותה המתמדת של האם בנפשו של יצחק קומר והקשר האדיפאלי שהוא פיתח כלפיה, קשר בולם שיצר את דרך חייו ויעקר ויאמלל אותם".⁷⁵ לפי פירושו, "צניעותו של יצחק, כלומר חוסר יכולתו ליצור קשר עם אשה, היא פועל יוצא של התייצבותה של האם ביניהם כחיץ: 'אף זכות אמו עמדה לו, שלא יהא נוהג קלות ראש בדברים שאחרים נוהגים קלות ראש. וכשהיתה אמו נראית לו לא נראתה כמושה, כמות שהיתה סמוך למיתתה אלא כמות שהיתה בילדותו, שהיה נדמה לו שאין בכל העולם אמא נאה הימנה' (עמ' 89)".⁷⁶ יצחק מחפש לו תחליף אם ומבקש לראות בסוניה את אמו: "[...] והיה ברור בעיניו שאין בעולם אשה כאמו. וכיון שמתה אמו עתידה אשה אחרת שתבוא במקומה צנועה וחסודה כאמו" (עמ' 90). ברגעים האינטימיים עם סוניה הוא מעלה את זכר האם. כך הדבר גם בטיולם הראשון יחדיו וגם כאשר הוא מבקר לראשונה בחדרה והיא מבקשת להאכיל אותו שפע תפוחי זהב. האם עולה בתודעתו גם במגע האהבה הראשון, ובאר מפרש שנוכחות דמותה במצבים ארוטיים אינה מאפשרת את התקת התשוקה אל סוניה.⁷⁷

מיכאל גלוזמן מציע הבנה נוספת לסיבוך הארוטי של יצחק. גלוזמן קורא את הרומן על רקע השיח המגדרי על הגוף בתרבות העברית של תחילת המאה,

שיח שקרא להיווצרותו של יהודי חדש ולכינונה של אנטומיה פוליטית חדשה. לעמדתו, "עגנון מציג ברומן את הקושי או את אי האפשרות לשנות את מהותו של הגבר היהודי הגלותי, הנשי, הקווירי, שגם לאחר עלייתו לארץ אינו מצליח למצוא בה תיקון. הגיבור עצמו כלל אינו מודע לקשייו, לפנטזיות ההומו-ארוטיות שלו, ולגורמים המונעים את מימושו המלא של קשר הטרוסקסואלי. אולם עגנון מאותת לנו, הקוראים, מאחורי גבו של הגיבור, מהם הגורמים המנביעים את קשייו של יצחק".⁷⁸ בגולה, יצחק ממיר את היצר המיני ברגשות לאומיים; גם בהקשר זה הוא מוצג כגבר נשי. עם הגיעו ארצה, יצחק מתואר כמי שנכנס אל שדה שיח חדש, התובע ממנו "להיות גבר". בתוך סדר העומד בסימן של קיטוב מגדרי, יצחק מסומן כגבר-לא-גבר.

"נשיותו" של יצחק, שעומדים עליה עוז, באר וגלוזמן, אכן מובלטת בתחילת הרומן, והיא מועמדת כנגד "גבריותה" או "נעריותה" של סוניה. ה"גבריות" מזוהה עם אקטיביות ושליטה, במובנים חברתיים ומיניים כאחד. בעודו בבית אביו מתואר יצחק כחסר כוח, כמי "שמיום שנולד לא היה דבר שנעשה כרצונו" (עמ' 9). לאחר מות האם האב מבקש להפוך את יצחק לעזר כנגדו, לממלא מקומה של הרעיה: "עד שלא נתגדל יצחק בנו היתה אשתו מסייעתו, משנפטרה מן העולם והניחה אחריה בית מלא יתומים היה האב מצפה שזה יסייע אותו" (שם).⁷⁹ היציאה מבית האב מסמנת לכאורה שינוי. לראשונה, רצונו של יצחק מנצח את רצון האב ויצחק עולה ארצה. הפנטזיות הארוטיות התמימות שלו בלילה, על סיפון הספינה, הן פנטזיות על כוח, המתאימות לנורמות הלאומיות והמגדריות החדשות. בפנטזיות אלה יצחק מהרהר בנערות עירו, המטיילות עם סטודנטים בין השוק לבית הדואר, ומתעל את יצרו לאפיקים הלאומיים הרצויים:

מימיו לא נתן יצחק דעתו על נערות. פגע בו יצרו נשאו לבו לשדות ולכרמים שבארץ ישראל. בא לו לארץ ישראל וראה באר בשדה ועודי צאן רובצים עליה, ועל פי הבאר רובצת אבן גדולה, ואין בכח אדם או שנים לגללה. באו נערות מנערות המושבה להשקות את צאנן. גלל יצחק את האבן מעל פי הבאר. השקו את הצאן וחזרו למושבה. היתה כל המושבה תמיהה, היאך הספקתן היום לחזור כל כך מהרה. אמרו הבנות, זימן לנו המקום בחור צעיר מפולין וגלל את האבן מעל פי הבאר, כזה שמעביר את הפקק מעל פי צלוחית. אמרו להן,

והיכן הוא, למה הנחתן אותו? קראו לו ויסעד עמנו. יצאו לקראתו והביאוהו בכבוד גדול ולאחר קצת ימים נשא אחת מהן (עמ' 28).

יצחק יודע ככל הנראה שבבואו לארץ יהא עליו לעמוד במבחן גבריות. כדי לזכות בנערה הוא יצטרך להראות את כוחו ולגלול אבן כבדה מעל הבאר שלה, אבן כה כבדה עד שאין בכוח אדם אחד או שניים להרימה. המבחן הוא מבחן מיני ולאומי כאחד. יצחק עולה לארץ ישראל כדי לחדש את ימי עמו כקדם, לחזור על מעשה אבות – והנה, בפנטזיה, הוא אכן חוזר על מעשה יעקב המקראי, שגלל מעל פי הבאר אבן הכבדה מכוחו של גבר אחד, וזכה בכנות לבן בנשותיו. בנוסח השני של הפנטזיה ההקשר הלאומי ברור עוד יותר: גבורתו של יצחק מתגלה בגירוש הערבים שאינם מניחים לבנות המושבה לשאוב מים. ואולם, חלומות הגבריות של יצחק – גם הפנטזיה שעניינה עמידה במבחן הכוח והגבורה המיניים וגם המשאלה "לעבוד את הארץ ולהקים אותה מחורבנה" (עמ' 33) – עולים בתוהו. יצחק הוא גבר חלש, בן לאב חלש, צאצא לעולם שכוחו הולך ופוחת. סב־סבתו של יצחק, ר' יודיל חסיד, מסמן את נקודת הכוח האחרונה של עולם המסורת. כפי שטוענת אן גולומב הופמן, יצחק נולד לעולם שסר כוחו, לאחר התדלדלות ארוכה לא רק של הכסף כי אם גם של הכוח הגברי בשושלת האבות.⁸⁰ כיוון שאינו נושא עמו את ההון (הכוח) של עולם האבות, הוא אינו יכול להשקיע אותו בעולם הלאומי החדש ודרך כך לבנות את אותו עולם ולהיבנות ממנו כאחד. כיוון שמעולם לא הפנים מודל של גבריות חזקה, הוא אינו יכול לכונן אותה בתוכו. לגלוגו מלא החיבה של המספר – "רואים אתם את יצחק, ידיו ענוגות כשל נערה המאורסה, אבל הן שוקקות לעבוד כל עבודה" (עמ' 34) – מנבא את הכשלון בעתיד ואף רומז לסיבתו.

אם כן, יצחק אינו גבר דיו; לא זו בלבד שידיו ידי נערה ענוגה, הן ידיים של בתולה המצפה לחתנה. גם הארץ הקשה וגם סוניה, הקשה אף היא, לא ייענו להן. סוניה תיטול על עצמה את תפקיד החתן ויצחק יקבל את תפקיד הכלה; "גבריותה" של סוניה תעמוד כנגד "נשיותו" של יצחק, וקשיותה תעמוד כנגד עדינותו. כפי שציינו עוז וגלוזמן, כאשר רבינוביץ נפרד מיצחק ונושק לו, יצחק מבחין בסוניה ו"דומה סוניה באותה שעה כעלם חולה" (עמ' 94). בחזרתם מן הספינה אל החוף "קפצה סוניה ועלתה ליבשה בזריזות ועלמות כעלם", ואילו

יצחק יצא אחריה "כששני ספנים מסייעים אותו לצאת" (עמ' 95). חשוב לזכור שוב בהקשר זה שסוניה מנוסה ומשוחררת מינית ואילו יצחק בתול וביישן. ואמנם, כשסוניה מקנטרת אותו על צניעותו, "השפיל יצחק עיניו כשפניו האדימו" (עמ' 97); כשהיא יוזמת מגע ונותנת "שתי ידיה על ידו [...]. האדים יצחק פנים והשפיל את עיניו" (עמ' 106).⁸¹

יצחק, שאינו רוצה ואינו יכול לשלוט בסוניה, מבקש לפייס את היסוד הנשי-כלבי שבה בממתקים.⁸² האכלה של כלבים – גם בממתקים – קשורה לזיהוי הכלבים עם המיניות הנשית. כזכור, לייכטפוס מקפיד להאכיל יפה את כלבו ולאחר ההאכלה הוא מרים את הכלב, מקרבו אל פניו ומברר אם שבע; השומר הערבי שואל אם הכלב שיצחק מדבר עליו עשוי מסוכר; ורבינוביץ התחבב על כלבה של אשתו לעתיד בכך שהאכיל אותו בשוקולד ובסוכר, ולאחר שרכש את לב הכלב רכש גם את לב אדונתו וזו עזבה את בעלה והלכה אחריו. המספר מקביל על דרך הניגוד את דרכו זו של רבינוביץ לדרך הלא ממותקת שבה יצחק נוהג, באופן חריג, בבלק: "וראה זה, מעין מה שאירע לרבינוביץ אירע ליצחק. פעם אחת עשה יצחק בשכונה אחת משכונות ירושלים ובא כלב ורבץ לפניו. יצחק לא החליקו ולא נתן לו צוקר ושוקולד, אלא אדרבא בעט בו וכתב על עורו דברים של דופי" (עמ' 452). בהקשר רחוק יותר, אך עדיין רלבנטי, לייכטפוס מקבל את כינויו – הרגל המתוקה – בשל מגע עם חיה שקונוטציות פאליות מלוות את דמותה: הנחש. כהטרמה לנשיכת בלק את יצחק נושך הנחש את רגלו של לייכטפוס ומחדיר לגופו את ארסו, והרגל נעטפת בחלווה כדי שהמתיקות תמצוץ את הארס.

ובכן, יצחק מציע לסוניה ממתקים. בדרכו הצנועה הוא הולך עמה לבית קפה חרמון לאכול גלידה וקונה ריבה לסעודותיהם: "אבל יצחק לא שלח לבלומטשי לאה ליקח לה מנעלים, אלא לקח לו ריבה להמתיק את סעודותיו עם סוניה" (עמ' 135). אולם ההזנה בממתקים אינה מספקת את סוניה. נראה הדבר שההאכלה בממתקים צריכה ללוות את השליטה, ולא לבוא במקומה. גם ההאכלה וגם השליטה נתפסות כשני היבטים של בעילה; בהיעדר שליטה, היסוד הנשי-כלבי אינו מתפתה להזנה ולמתיקות אלא לטווח קצר. ואכן, סוניה דוחה את הגלידה הפושרת מעל פניה ומבקשת דברים עזים וחריפים יותר: "אחר גלידה פושרת זו כדאי שנשתה קהוה, קהוה עזה וחריפה. רוצה אתה? ענה יצחק ואמר, רוצה אני.

אמרה סוניה קולך חלש, כאילו ניטל כח רצונך. תמיהה אני אם יש לך אפילו קורט של רצון. מימך יצחק לא ביקשת ממני דבר. נינער יצחק ואמר, מימי לא ביקשתי ממך דבר, מפני שדומה היה לי שאיני חסר עמך כלום" (עמ' 184). שלא במפתיע, סוניה אינה מקבלת את הקפה שרצתה. בשונה מיצחק, לסוניה חסר דבר־מה, אותו דבר המצוי אצל הערבים, אותו דבר שחלקה עם רבינוביץ: "שחקה סוניה ואמרה, אם רציתי לשתות עמך משקה עז וחריף הביא לנו זה קהוה בחלב. אם רוצה אתה לטעום טעם קהוה ממש לך אצל הערביים, כשם שאני ורבינוביץ היינו עושים" (עמ' 185). כאשר השניים נפרדים, סוניה היא שמציידת את יצחק בטבלת שוקולד ובמיני תופינים, אך היפוך התפקידים אינו עולה יפה, ולא במקרה; את פרוסת השוקולד שיצחק נותן לילד משליך אביו החסיד הקנאי, הנוהג גסות באשתו, מחלון הרכבת, ואת הגלוסקאות יצחק אינו אוכל אלא מניחן לעכברי ירושלים.

לכאורה, בפרידה מסוניה ובמעבר לירושלים נפטר יצחק מן ההתמודדות עם היסוד הנשי־כלבי, והוא מתחמק מתביעתה של המיניות הנשית גם לשליטה וגם להזנה, דהיינו לבעילה. ואולם, הדחקת הכשלון הארוטי אינה עולה יפה. לא זו בלבד שיצחק מדוכא ורדוף אשמות, אלא שהיסוד הנשי־כלבי ממשיך לרדוף אותו. בשונה מאשר בספר הראשון, בספר השני הכלביות אינה מתגלמת באישה ממשית, אישה בשר ודם, התובעת את תביעותיה המיניות מיצחק. הייצוג הריאליסטי מתחלף בייצוג אלגורי והכלביות הופכת לכלב; וכיוון שהכלביות איננה רק אינפורמציה זואולוגית אלא תוכן נפשי אנושי, הכלב הוא בעת ובעונה אחת גם כלב ממשי וגם מייצגם של חלקים לא מודעים בנפשו של יצחק.

כלב החוצות נטפל ליצחק משום שיצחק אינו מסוגל להיפרד מן הכלביות שבתוכו; כלביות זו עומדת ביסוד זהותו, ומבלעדיה יצחק אינו יצחק. היסוד הכלבי – הנשי־ילדי, המסתפח, המבקש חסות, הנרתע מתביעה לאינדיבידואציה, מתביעה ל"גבריות" מינית ולבגרות – ניכר בשרשרת חיפושי ה"אבות" של יצחק, שרשרת שעליה עמד עוז.⁸³ יצחק גדל אצל אב חלש שאינו מצליח לפרנס את משפחתו ולהגן עליה, ואף אינו מסוגל להטיל את מרותו על בנו. בנעוריו בגולה, כאשר יצחק עומד על דעתו והופך לציוני, הוא מבטל בעיניו את ערכיו של אביו ומתעלם מציפיותיו ממנו. אחר כך, כאשר הוא מתפרנס מן הצבעות ביפו, גר לראשונה בחייו בחדר משלו ומרוצה מעצמאותו, הוא מסוגל לראות את אביו

באור אחר: "עכשיו שהיה רחוק מעירו ומביתו ופסקו כל וויכוחיו עם אבא ראה יצחק את מעשיו של אביו, כמה רחמיו מרובין על בניו ובנותיו, וכמה הוא עמל עליהם" (עמ' 86). אולם למרות המצוקה האיומה שבה שרויים אחיו, אחיותיו ואביו, יצחק אינו שולח להם מכספו, אינו מקל עליהם ואינו פועל להעלותם ארצה. שוב ושוב הוא מרגיש אשם על שנטש את משפחתו אך שוב ושוב הוא נמנע מלסייע בעדם.⁸⁴ באר מפרש הימנעות זו כנקמה אדיפאלית לא מודעת של הבן שהתחזק באביו שנחלש.⁸⁵ אך נראה לי שהרתיעה של הבן ממכתבי האנחות והסבל המייאש של האב, כמו גם ההימנעות מעזרה, נובעות מכך שהוא אינו מוכן להיות אב לאביו ולאחיו ואחיותיו הצעירים ממנו. יצחק מבקש להיות בן. הוא דוחה מעליו את חולשת אביו-מולידו ומחפש אב חזק ומגונן שיפרוש את חסותו עליו. בכך מתבטא היסוד הכלבי – הנשי והילדי כאחד – המצוי ביצחק: בקשת האב היא בקשת האדון.

עם עלייתו ארצה יצחק מנסה להמיר את החסר באב חזק ומגונן בקשרים שונים עם "אחים בוגרים" או "אבות" הפורשים עליו את חסותם. במובן זה, עלילת יצחק היא עלילה של חיפוש לא מודע, פסיכי, אחר אב חלופי. לכאורה נראה הדבר שיצחק מבקש באבות המאמצים הללו מודל של גבריות חזקה, שיוכל לסגל לעצמו. ואולם, למעשה הוא כלל וכלל אינו מסוגל, או אינו רוצה, ללכת בדרכם של ה"אבות" הללו שמצא לעצמו. יחסיו עמם אינם משמשים אותו כדי ללמוד להיות "גבר", להיות "מבוגר" ולהיפרד, אלא להפך: הם משמשים אותו כדי להנציח את זהותו הכלבית באמצעות זיקה ילדית-נשית, פסיבית, כלפי הרע, המתפקד מולו כאדון/אב/גבר.

הראשון שבאבות החלופיים הוא ידידיה רבינוביץ. לרבינוביץ יש יכולת מופלאה להתנהל בעולם מתוך שמירה על זהותו-שלו. גם רבינוביץ, כיצחק, אינו עומד בנסיון הקשה של חיי פועל במושבות ועובר לחיות כבורגני בעיר. ואולם, בשונה מיצחק, הזהות ותחושת הערך של רבינוביץ אינן מותנות בהשתייכות לקבוצה שחשיבותה וערכיה מצדיקים את קיומם של החברים בה, ולכן הוא מסוגל לראות את עולמו בחייו. סוניה אומרת עליו ש"תכונה נפלאה יש בו ברבינוביץ, שמקבל כל דבר כדבר המותנה מאליו, אבל אינו כפוף לו, ומוכן בכל עת להפקיע עצמו מרשותו", ויצחק אומר עליו ש"מי שראה את רבינוביץ מחזר על פתחי אכרים וראה אותו אחר כך עומד ומודד בגד לקאימקאם יודע שכל מקום הוא

מקומו" (עמ' 105). יצחק – המבין את כוחו של רבינוביץ – איננו מצליח לסגל אותו לעצמו. המספר מציין שאף על פי ש"יצחק לא היה בעל מזג חלש" (עמ' 182), בכל זאת הוא איננו נמנה עם אלו היכולים להשליט את רצונם על חייהם: "יש אנשים שבכל מקום שהם, חיים הם את חייהם לפי חפצם ורצונם. יצחק לא היה מהם" (שם). מרגע שלא זכה לעמוד במקום שדמיין וביקש לעצמו, שום מקום איננו מקומו באמת; כיוון שאיבד את מקומו בין החלוצים העובדים את האדמה, הוא אינו יכול להפוך לא את יפו ולא את ירושלים למקומו-שלו. כשלון הנסיון להיות חלק אורגני מחבורת החלוצים מותיר אותו ללא שייכות, ללא זהות לאומית-אידיאולוגית ברורה, וללא מסגרת שייכות כזו יצחק אינו מסוגל כנראה להגדיר עצמו באופן יציב ומספק כאינדיבידואל.⁸⁶

הדמות המאמצת השנייה היא דמותו של לייכטפוס, הרגל המתוקה. כוחו של לייכטפוס שונה מזה של רבינוביץ והוא נובע מן המקום הרחב ומן הלגיטימציה שהוא נותן לתשוקות במשק הנפשי שלו. לייכטפוס ממקם את עצמו על גבול הציביליזציה, "דר בתוך החולות שאצל הים, רחוק מן הבריות" (עמ' 72), ומשחרר את עצמו מכמה מן האיסורים והאשמות הרודפים בני אדם מן היישוב. בשונה מיצחק, המתענה על החטא שחטא כביכול ביחסיו עם סוניה, הרגל המתוקה מרשה לעצמו להתחבר לנשים ולהיפטר מהן ללא היסוס, ואת גבריותו הוא מגדיר כשחרור מעולן המסרס. עם זאת, חשוב לראות שלייכטפוס איננו רק "איד"; מתקיימת בו, כפי שתיאר צמח, "כפילות עולמות".⁸⁷ לייכטפוס הוא אומן בעל המצאות ומחשבות, השולט שליטה מעולה במלאכות רבות; תפיסת עולמו אינה מרוקנת ממוסר ומערכים והרהוריו נסבים על עבירות ומצוות, על מנוחה והתעוררות ועל מידת ההשתוות (עמ' 429–430). יצחק, שאינו יכול לסגל לעצמו את סתגלנותו של רבינוביץ, גם אינו יכול לסגל לעצמו את עולמו הרגשי ואת דרך חייו של לייכטפוס. תשוקותיו הנסתרות של יצחק הן התשוקות ה"כלביות" – ותשוקות אלה הן כל כך "חייתיות" ו"משוגעות", כל כך מבישות, מעוררות אשמה ומודחקות, עד שאי אפשר להעלות על הדעת שיצחק יוכל אי פעם לתת להן ביטוי פתוח ולגיטימי בחייו, כפי שעושה לייכטפוס. ושוב, תשוקות כלביות אלו אינן יכולות להוביל את יצחק לרצות לתפוס את מקומו של לייכטפוס. יצחק אינו מבקש להיות אדונו התקיף של צוציק, אלא הוא מבקש להיות צוציק עצמו.

הזיקה הנשית של יצחק לרבינוביץ וללייכטפוס – זיקה בעלת יסוד

הומוסקסואלי, כפי שציין עוז⁸⁸ – אינה יכולה לייצר יחסים יציבים, והיא מתפרקת. רבינוביץ נוטש בנסיעתו את שתי "רעיותיו", את סוניה ואת יצחק,⁸⁹ ולייכטפוס אינו יכול לשאת חברה של "רעיה" משום סוג שהוא לאורך זמן; יצחק נאלץ לחפש לעצמו "אב" חדש. מנחם העומד, דמות המופת ברומן, הוא ה"אב" השלישי הנקלע בדרכו של יצחק. ואולם, אף על פי שמנחם מציע ליצחק את חברותו, יצחק אינו נענה להצעה. ביסוד התחמקותו של יצחק עומד שוב הסירוב העמוק להתבגר, להיות לגבר, סירוב שפניו האחרות הן ההיאחזות בילדיות ה"כלבית". מנחם מגלם בחייו את האידאל החלוצי של הרומן; הוא עונה על כל תביעות הסופר-אגו של יצחק, תביעות שיצחק עצמו נכשל במימושן ותחושת האשמה על כך רודפת אותו ללא הרף. מנחם, בשונה מיצחק, עומד על הקרקע; הוא אחד מאותם יחידים סגולה שגם אם "הזמן בגד בהם, הם לא בגדו בארץ" (עמ' 60). יצחק פוגש בו בימים הראשונים לעלייתו, כאשר הוא מבקש עבודה, כפועל, מאיכרי פתח תקוה, והוא חוזר ופוגש בו לפני נסיעתו לירושלים, בביקורו בפתח תקוה ובעין גנים, "המושב הראשון לפועלים העברים בארץ ישראל" (עמ' 169). פועלי עין גנים, "שקנו להם את מקומם בעבודתם" (שם), במסירות ובגבורה, מתוך התגברות על קשיים עצומים וויתור מעורר הערצה על עצמם, הם "כמין עדות חיה ונאמנה לאפשרות קיומנו בארץ" (עמ' 168), ויצחק מדמה אותם לל"ו הצדיקים. מנחם מתעלה על כולם במסירותו ובצניעותו: הוא מקבל באהבה, ללא כל טרזניה, את הצרות והקשיים, אינו מחזיק לעצמו טובה, אינו מתהדר באידיאולוגיות ואינו מבקש לעצמו דבר. המופת שמציב מנחם מעלה ביצחק את אשמתו הגדולה, "זו אשמת כולנו שבאנו לעבוד את הארץ ולא עבדנו אותה" (עמ' 171), ומעלות נוספות של מנחם מצביעות על אשמות נוספות של יצחק. מנחם, בשונה מיצחק, אינו נוטש את אמונתו בשל ציוניותו. כשם שהוא נאמן לעבודה כך הוא נאמן לתורה ולומד גמרא בעמידה, על גבי עמוד שהתקין לו, וכאשר "נעשו רגליו קהות מרוב עמידה היה חולץ את מנעליו ומניח בקבוק ועומד עליו" (עמ' 175). נוסף על כך, למרות שתמיד שנא את הרבנות מכול וכול, כשנפטר אביו והותיר אחריו בית מלא יתומים הסכים שיושיבוהו על כס הרבנות "עד שמצאו לה לאחותו הבכירה חתן שראוי לשמש ברבנות והניח מנחם את מקומו ועלה לארץ ישראל" (שם). הקרבה עצמית זו מנוגדת, כמובן, להימנעותו של יצחק מלעזור למשפחתו במצוקתה.

יצחק, שאינו יכול לסגל לו לא את כוחו של רבינוביץ להתנהל בעולם ולא את חירותו של לייכטפוס לבנות לעצמו עולם משלו, אינו יכול גם לדבוק במופת שמציג מנחם. חסרות לו ה"גבריות" והגבורה הנדרשות גם כדי לעבוד את האדמה ולהיות לבעליה וגם כדי להיות אב לאביו-שלו, לאחיו ולאחיותיו, וודאי שחסרים לו הכוח והעצמאות הנפשית הנדרשים כדי לכונן זהות יהודית אינטגרטיבית הנאמנה למסורת אבות ולמהפכה החלוצית גם יחד, זהות המבקשת להתגבר על היסטוריה לאומית המפצלת, ולא מאחדת, בין שני העולמות.⁹⁰ ואולם, יצחק מתחמק מן החברות עם מנחם לא משום שאין שבכוחו לסגל לו את שלמותו המוסרית ועצמאותו הנפשית של החלוץ לומר הגמרא, אלא משום שמנחם אינו מציע לו את אותה חסות חסרת תביעות שהציעו רבינוביץ ולייכטפוס. מנחם דורש מיצחק בגרות ואחריות; כאשר יצחק מקונן על עצמו שעלה לארץ ישראל לעבודה ולשמרה ולבסוף הפך ל"צבע, לכלכן" (עמ' 176), מבטל מנחם את ההאשמה העצמית ועונה לו ש"אדם מחוייב לעבוד" ו"די לו לאדם שזכה לדור בארץ ישראל" (שם). על פי משנתו של מנחם, יצחק מקיים את החובות הבסיסיות: הוא עובד לפרנסתו ודר בארץ ישראל; אך יצחק דוחה מעליו את האישור שמציע לו מנחם, משום שבבסיסו של האישור עומדת תביעה שיצחק אינו יכול לעמוד בה: התביעה לוותר על האשמה, שביסודה איננה אלא אשמת הכלביות.

יצחק מרגיש, שלא במודע, שהיחסים עם מנחם, בשונה מן היחסים עם רבינוביץ ולייכטפוס, אינם יכולים להישען על בסיס ארוטי מודחק המעניק ל"כלביותו" הלא מודעת מקום ותפקיד. לכן, אף על פי שמנחם מזמין אותו לסעוד עמו וללון אצלו, יצחק הולך לשמוע הרצאה של הבל בבית הפועלים, מבלה בחבורה וישן במקום אחר, בעוד מנחם ממתין כל הלילה לשווא לאורחו: "המיחם עמד וזימזם והוא עמד ולמד עד שהאיר הבוקר" (עמ' 180). גם אחר כך, כאשר יצחק פוגש את מנחם בירושלים לפני נישואיו לשפרה ומבקש את חברתו, עדיין הוא דוחה מעליו את האישורים שמנחם מציע לו ביחד עם התביעה המסתתרת מאחוריהם. יצחק חוזר ודבק באשמתו, אשמת הנטישה של חיי החלוציות, אולם מנחם מבחין שצערו של יצחק איננו צער קונקרטי על כך שלא עמד על הקרקע, אלא תוצר של מבנה נפשי כולל יותר: "אמר יצחק כשאני מביט בי הריני מצטער שלא עמדתי בנסיון ולא נעשיתי חקלאי. אמר מנחם בין כך ובין כך היית מצטער. אמר יצחק מאיזה טעם אתה אומר

כך? אמר מנחם כל המצטער על דבר שלא עשאהו עשוי להצטער על כל דבר ודבר" (עמ' 540). מנחם מסרב לגנות את יצחק ומציע לו שיקבל עליו את חייו מתוך אחריות, אבל יצחק דוחה את הציפייה שאינו יכול לעמוד בה. המפגש עם מנחם מעיד שלא זו בלבד שיצחק אינו מבקש באמת לתקן את מה שנכשל בו, אלא שבאופן לא מודע הוא דבק באשמות המלוות את הכשלון ואינו מוכן להיפרד מהן. נראה הדבר שאשמות קונקרטיות אלו מגינות עליו – כמין תשלום כופר – מפני אותה אשמה עמוקה יותר, לא מודעת, אשמה המטילה עליו אימה כה נוראה עד שאינו יכול לתת לה מילים.

שרשרת יחסי האימוץ חושפת את הסתירה הפנימית העומדת ביסוד זיקותיו של יצחק לדמויות הגברים החזקים שהוא פוגש. יצחק אכן מחפש אב חלופי, כביכול כדי שיוכל לסגל לו דרכו מודל של גבריות חזקה, אך בה בעת הוא גם דוחה את התביעות שמודל כזה מציב בפניו ודבק בזהותו ה"כלבית", הפסיבית, התלותית, הילדית, הנשית. לכן, אף על פי שהוא זקוק כל כך לאהבה, הוא דוחה בפתח תקוה את הרעות שמציע לו מנחם. האהבה שיקרה לו, האהבה שביכולתו לקבל, היתה אהבתו של ידידיה רבינוביץ, גם משום שהכוח הטמון בסתגלנותו של רבינוביץ איים עליו פחות מכוחו המיני של לייכטפוס או מגבורת דבקוּתו של מנחם באמיתי ובנכון, וגם משום שרבינוביץ – כמו לייכטפוס – הציע לו יחסי חסות שבהם ניתן מקום ותפקיד לזהות ה"כלבית", בלי לחשוף אותה. נסיעתו של רבינוביץ הותירה את יצחק מיותרם; הוא פונה לסוניה הנערית, חברתו של החבר, כתחליף לרע שאבד, וכאשר סוניה משלחת אותו מעל פניה הוא נותר עירום מכל קיווייו.

יצחק מגיע לירושלים מתוך תחושה של כשלון והרמת ידיים. ראשית, במעבר לירושלים יצחק מוותר לגמרי על שרידי חלומו הלאומי לבנות את הארץ ולהיבנות בה. יצחק אמנם מוותר על המאבק על עבודת האדמה כבר בתחילת דרכו בארץ, מסתגל למלאכתו כצבע ביפו ואינו מנסה לחזור ולשוב לחיי המעדר והמחרשה, לא בעלייה לגליל ולא בהצטרפות לחלוצי עין גנים. ואולם, אף שאינו עומד על הקרקע, החיים ביפו עדיין מאפשרים לו להסתופף בעולמה של הציונות החילונית, והוא אכן מסתובב בין חברים בקלוב הפועלים, מבלה במחיצת ראשי היישוב בקפה חרמון ומבקר בעין גנים. והנה, המעבר לירושלים מבטל גם את השיוך הסביל והעקיף הזה לציבור החלוצי. יצחק, שמיום שעמד

על דעתו בנעוריו לא עבר עליו יום שלא הגה בציון ולא ביקש לעלות אליה כדי "לבנות אותה מחורבנה ולהבנות ממנה" (עמ' 7), ושהעלייה כחלוץ ארצה היתה הדבר היחיד שאי פעם רצה וקיבל, מוותר במעבר לירושלים על תוחלתו זו ועל הזהות הציונית והחלוצית שדרכה הגדיר את עצמו. יצחק אינו שייך עוד לכלום; וכפי שנראה בהמשך, אובדן תחושת השייכות – והזהות – נותר בעינו למרות ההסתגלות לעולמה הדתי של ירושלים.⁹¹ שנית, במעבר לירושלים יצחק בורח מן הכשלון הארוטי ביחסים עם סוניה ובסופו של דבר גם מכשלונם של שני הנסיונות למצוא את מקומו באמצעות ההסתפחות אל הרע, ה"אב" המאמץ. גם ההצטרפות לעולמם של החלוצים, גם ההתמודדות עם המיניות בעולמם המודרני של צעירי יפו, דרשו מיצחק "גבריות" ובגרות שלא יכול היה לספק, והוא נפלט מעולמות אלו החוצה. במעבר לירושלים יצחק מבקש להתחמק מן התביעות שאינן יכול להתמודד עמן. הוא מבקש להותיר מאחוריו, מתוך הכחשה ומבלי לפתור דבר, את הפרובלמטיקה ההרסנית של הכלביות, כאילו לא היתה; אבל הכלביות חוזרת ונטפלת אליו בצורת כלב חוצות. הפגישה הראשונה עם הכלב מתרחשת מיד עם בואו של יצחק לירושלים, כמעין סימן לבאות, אולם נראה שלא הוא ולא בלק אינם זוכרים פגישה זו. פגישתם השנייה מתרחשת שנה אחר כך, ובה כותב יצחק את כתבו על עור הכלב וחותם בכך את גורל שניהם. בין שתי הפגישות הללו עם הכלב יצחק פוגש את הצייר בלויקוף ואת שפרה; גם יחסיו עם בלויקוף וגם אהבתו לשפרה מובילים למעשה הכתיבה על עורו של הכלב.

את האמן שמשון בלויקוף, האב האחרון בשרשרת האבות המאמצים, פוגש יצחק מתוך מצב קיצוני של בדידות ושל אי שייכות. אפילו מידת ההשתוות שהוא מגיע אליה אינה נובעת מכוחו של איזון פנימי בין עוצמות (כמו מידת ההשתוות של לייכטפוס) אלא היא תוצאה של קהות רגשות המלווה את הכשלון וההיעדר. בחייו החדשים בירושלים, לאחר עמל של יום עבודה, יצחק מתענה בייסורי אשמה על החטא שחטא ביחסיו עם סוניה ועל חטא אי התמיכה באחיו, באחיותיו ובאביו. הפנטזיה המנחמת אותו בצערו היא שרבינוביץ או לייכטפוס ימלאו את תפקיד הגבר במקומו ויגאלו את פרומטשי אחותו מרווקותה, שהרי הוא עצמו הלוא העדיף לתת את לבו לסוניה וכבש עיניו מייסורי אחיותיו שמעבר לים (עמ' 226–228). שוב הוא נזכר במה שטען בפני הזקן בספינה, ש"חברים כל ישראל, כל שכן בארץ ישראל", אך כעת הוא מרגיש שתקווה זו לחברות

אבדה: "כמה קיוויות קיווה יצחק. עכשיו כל קיווייו הלכו" (עמ' 228). כמו ברגעי חולשה ומצוקה אחרים, כך גם כעת הוא נאחז בזכרו של זקנו המפורסם, ר' יודיל חסיד. כשם שר' יודיל חסיד נושע ברגע האחרון בידי אביו שבשמים, כך גם יצחק מבקש להיוושע, כילד אבוד, בידי האב הגדול של השושלת. ואולם, בה בעת, יצחק מטיל ספק בישועה מידי שמים; הוא יודע שאת ישועתו-שלו הוא מבקש ביניקה הפסיבית מכוחם ומאהבתם של בשר ודם: "בהרגשה עמומה הרגיש יצחק בעצמו שכל כחו אינו אלא מכח כחה של אהבת אחרים אליו, וכשאהבה זו חסרה כל דבר קל יכול להכריעו" (עמ' 240).

כמו רבינוביץ, שבחר ביצחק להפתעת אחרים, שלא ראו מה מצא באותו גליצאי, כך גם בלויקוף בוחר ביצחק, אף על פי שאיננו אמן, ופורש בפניו את מחשבותיו הכמוסות ביותר. הצורך של השניים זה בזה הוא הדדי. כאשר בלויקוף משיח עם יצחק על אמנות "החליק את לבו והשכיחו מקצת טרדותיו, ודומה עליו כאילו כל ימיו לא נתאווה אלא לשעה זו, ודומה עליו על בלויקוף שכל מה שהוא אומר משומר היה בלבו בשביל זה" (עמ' 212). בלויקוף הבודד והנוטה למות, שאיננו אוהב את תחרותם של ציירים-חקיינים, מוצא ביצחק, הצבע הפשוט, הפסיבי והמסור, את הבן הלא מאיים, הקשוב והמזדהה ביותר שניתן להעלות על הדעת. יצחק, מצדו, מוצא בבלויקוף דברים רבים. ראשית, בלויקוף מעדיף אותו על פני כל אדם אחר, חוץ מאשר על פני טוסיה אשתו; יצחק מעולם לא נבחר כך קודם לכן. שנית, בלויקוף הוא בן ארצו של יצחק, והוא מציע לו את הקרבה והמוכרות שהיו חסרות לו כל כך מיום הגיעו ארצה. שלישית, נראה שהליבירו החזק של הצייר עושה רושם עז על יצחק; גם האהבה העמוקה והנרגשת שבלויקוף חש כלפי אשתו, גם שמחת החיים המפעמת בו למרות השכול, המחלה והמוות הקרוב, וגם כוחות היצירה השופעים ממנו – כל אלה סוחפים אליו את יצחק בעוצמה רבה. רביעית, בלויקוף אינו תובע מיצחק להתבגר, לתפוס את מקומו-שלו בעולם; נוח לו ביחסים המבצרים את מעמדו כאמן וכמורה-לחיים מול המעריץ הקשוב והפסיבי. אם כן, שוב יצחק מוצא לו רע, תחליף אב, שמאציל עליו מכוחו ומעצמיותו את אותו כוח ואותה עצמיות החסרים לו עצמו.

כמו ביחסיו עם רבינוביץ, לייכטפוס ומנחם העומד, כך גם ביחסיו עם בלויקוף, תוכני הקשר נסבים על מה שהרע-המאמץ מציע בפני יצחק. במקרה הזה, בלויקוף הצייר פותח בפני יצחק הצבע את עולמה של האמנות ומגלה לו את כוחה הגואל

של היצירה; והשפעתו הלא מודעת של הגילוי הזה על יצחק גדולה. דמותו של בלויקוף כאמן, כמו דמותם של יוצרים רבים אחרים בסיפורי עגנון, היא דמות רומנטית לעילא. בלויקוף הוא האמן האמיתי, הנבחר, המתמסר עד תום ליצירתו. פרוש מן העולם ומבריותיו, שרוי בד' אמות של יצירה, אמנותו באה מתוך כיסופים ומתוך ייסורים, מתוך מחלה ועוני ומתוך נוכחותו הקרובה של המוות: "עומד הוא ומצייר מתוך רעב ומתוך כיסופי כיסופים" (עמ' 210).⁹² בלויקוף פועל מתוך השראה אלוהית ו"מצייר מה שמראים לו מן השמים" (שם), ויחד עם זאת, על ציורי ירושלים שלו הוא אומר, שידעו ש"אחד היה שמשון בלויקוף שראה אותה בעין יופיו" (שם). בלויקוף אינו רואה את העיר בעין יופיה-שלה, כי אם בעין-יופיו שלו. מקורו של היופי איננו במציאות העצים והאבנים כי אם בעינו של האמן, והדברים שבלויקוף רואה בעין רוחו אכן יפים ממה שהיו כ"שראה אותם עין בעין ולא נתן לבו עליהם" (שם). הטרנספיגורציה של המראות היא גם טרנסצנדנטית, גם סובייקטיבית. יצחק מקשיב לבלויקוף ומתבונן בציוריו מבלי להתמודד עם תביעה – חיצונית או פנימית – להפוך לאמן בעצמו. אף על פי שמלאכתו של יצחק היא בצבעים, והוא משתכלל בה יותר ויותר, ולמרות קרבתו לבלויקוף, לא עולה בו המשאלה לצייר. בלויקוף, המשוכנע ש"אין אדם נעשה אמן אלא אם כן נולד אמן" (עמ' 241), פוטר את יצחק, שלדעתו לא נולד אמן, מכל התלבטות בענייני יצירה, ומלמד אותו את מלאכת צביעת השלטים. בידידותו עם בלויקוף יצחק מוצא את מה שאיבד בנסיעתו של רבינוביץ: אהבה הנותנת לו כוח, חיות וחסות מגוננת, קשר המספח אותו לזהותו של הרע האוהב מבלי לתבוע ממנו ללמוד מזהות זו ולאמץ את כוחה באופן עצמאי ופעיל. ואכן, בחברותו עם בלויקוף "טעם יצחק טעם ידידות כבימים שהיה עם רבינוביץ. יצחק לא השווה את בלויקוף לרבינוביץ ולא את רבינוביץ לבלויקוף, שרבינוביץ אפילו בזמן שאין לו מה יעשה אדם מעשי הוא ובלויקוף שט בעולמות העליונים אפילו בזמן שמתעסק בדברים מעשיים. ברם מדה משותפת יש בהם, זו אהבת ריעים וחיבת חברים, עד כדי וויתור על עצמם" (שם).

עם מותו של בלויקוף יצחק חווה משבר קשה ביותר של אובדן. הפרק הקרוי "יתמות" נפתח לאחר מותו של הצייר ונחתם בתחושת האשם החוזרת של יצחק על שבגד באדמה, באביו, בחברו ובחברתו של חברו. שלא במפתיע, אשמה גדולה זו מצטיירת בתודעתו ככלביות, אך הפעם יצחק ממיר את אופיה המודחק של

הכלביות – ההשתוקקות ה"נשית" לשליטה, לחסות, להיחדרות – בדימוי "גברי" יותר הסובב סביב התאוה האקטיבית לבליעה, לטריפת בשר. הדרשה שיצחק שומע מפי ר' גרונם יקום פורקן, על אותם בעלי עבירה שיצרם מפתה אותם והם ככלב שמתאוה לאומצה של בשר ומשתטה מחמת תאוותו, מפעילה את דמיונו, והדמיון מנבא את המפגש ההולך וקרב עם בלק:

התחיל יצחק מתבונן בעין רעה במכחוליו ובסממניו שהוצרך להחליף בהם את המעדר והמחרישה, ולא זכר שלא אחז מחרישה או מעדר מעולם. וכיון שהתבונן בדבר זה התבונן בראשית הדברים וסדר השתלשלותם, מיום שפיתה את אביו ליתן לו הוצאות הדרך לארץ ישראל, עד ליום שנתקרב אצל סוניה והסיע לבה מרבינוביץ, ולבסוף הסיעה לבה אף מיצחק. מה נשתייר לו ליצחק מכל אותם הדברים, צד דעת אביו ודעת חברו ודעת חברתו של חברו. ומה נשתייר לו, שממון וצער וחרטה ובושה, כמשל שמושלים הדרשנים על תחבולותיו של יצר הרע שמפתה את האדם ומראה לו כאילו כל חמדת העולם בידו עד שנגרר אחריו ככלב, לבסוף בועט בו כדרך שבועטין בכלב שוטה (עמ' 257).

בתוך המשבר הקשה של יתמות, אשם ופחד מטירוף ומנידוי, יצחק מבקש שייכות וניחומים. ואולם, נראה הדבר ששרשרת האובדן – אובדן החלום החלוצי, אובדנו של רבינוביץ, אובדנה של סוניה וכעת אובדנו של בלויקוף – מכריעה את תקוותיו של יצחק להסתפח לעולם החדש שביקש להיות חלק ממנו. הוא אינו מחפש עוד רע מאמץ שיעניק לו חסות אבהית גברית, שבאמצעותה יוכל להסתפח באופן פסיבי לעולמם של חלוצים – או אמנים – בארץ ישראל, ובמקום זאת הוא נסוג נסיגה גורלית ומכרעת למה שנדמה בעיניו כקרוב ביותר לעולם הישן שנטש: עולמה של מאה שערים. כבר קודם נאמר עליו ש"אילמלא בלויקוף הצייר היה יצחק נעשה ירושלמי גמור" (עמ' 223), וכאשר בלויקוף נפטר, יצחק המיותם, הזקוק נואשות לחסות ולשייכות, נסחף לעולמה הדתי של ירושלים. כעת הוא מבקש להיספג בתוך משהו שיפטור אותו מן הדרישה הבלתי אפשרית עבורו לעצמיות, לגבריות ולבגרות, משהו שיקל עליו את חרדות האינדיבידואליזם ואת אשמת המיניות הכלבית שאותה ביקש, לשווא, להותיר מאחוריו במעבר לירושלים. הירושלמיות מסמלת עבורו, גם אם בדוחק, את העולם הישן, ומאה

שערים – את בית אבא. בעבר, יצחק עזב את בית אביו ואת עולם המסורת מתוך תחושה שהוא עוזב אב ועולם חלשים, מרוששים, שאין להם מה להציע לבן המבקש חיים. כעת, כאשר הוא חלש ומרושש בעצמו, ולאחר שאבדו כל קיווייו למצוא לו דמות אב שתעניק לו כוח גברי החסר לו, הוא מבקש לחזור בלית ברירה אל האבהות הכוללת והמופשטת שמעניק הקדוש ברוך הוא לכל בניו, ילדים ומבוגרים כאחד. יצחק מניח שלא במודע שיוכל לחזור בלב שלם למה שנטש, שיוכל לחזור ולהיות כילד, והוא גם מניח בטעות שיוכל למצוא ניחומים וחיים במאה שערים – במקום שאיננו בית אבא, שאיננו עולם המסורת הישן, ירוד וחלוש ככל שהיה, כי אם פוחלץ מומת וממית של עולם ישן זה.

בתחילה נראה שהחזרה עולה בידו. יצחק אמנם "נגרר אחר הולכי תפילה" כאילו בעל כורחו, אך אפילו היגררות פסיבית לכותל בשבת מביאה ניחומים, כאילו באמת ניתן לו לחזור לחסותו של האב שבשמים, לחזור ולהיות ילד: "מהתפעלות הלב מעביר יצחק כל אשמותיו מלבו והוא דומה בעיניו כתינוק שלא חטא, נקי מכל דופי כבימים הראשונים כשהיה נער עם נערי בני עירו – עם תוספת קדושה מקדושת השבת שבירושלים. מה יפה אור החסד לנפש הנכספת" (עמ' 263). ואולם, כפי שמעיר המספר מיד, "חסד זה אינו מתמיד" (שם). הדור הוא דור של ספק, ומן הספק יכולה להציל את יצחק רק עבודת האדמה בארץ ישראל – ואותה, כזכור, הוא נטש. פתח לישועה מסתמן במפגש המחודש עם שני הזקנים מן הספינה. ההידבקות בהם היא הידבקות בעולם הישן, ועם התגלותה של נכדתם שפרה מסתמן סוף־סוף ליצחק המוצא מעצבונו וממצוקותיו. בניגוד לסוניה, שפרה הנאה והחסודה היא התגלמות דמות אמו של יצחק, וככזו היא מייצגת את האהבה היחידה שחוזה ללא כשלון וללא פגיעה; בניגוד לסוניה, צניעותה ותמימותה ממעיטות את האיום המיני ומאפשרות ליצחק "להיות גבר"; ובניגוד לסוניה, החיבור עמה איננו זוגי בלבד כי אם משפחתי. ברגע שעניי יצחק נחות עליה נפתח לבו לאהבה: "לא הספיק יצחק להסתכל בה עד שיצתה. באותה שעה נתעממו עיניו של יצחק ולבו התחיל מרתת. למה היה יצחק דומה באותה שעה, לאדם הראשון בשעה שנטל הקדוש ברוך הוא אחת מצלעותיו והעמיד לפניו את חוה" (עמ' 271).

חשוב לראות שלפני המפגש הראשון והגורלי הזה עם שפרה – מיד לאחר המפגש המחודש עם הזקנים – שבה ותוקפת את יצחק אשמת החטא הנורא

שחטא: "באה פתאום חטאתו ועמדה לנגד עיניו, ועצבות גדולה הקיפה את לבו, וכמנשה חיים בשעתו, הרהר בלבו, כמה קל היה הדבר שלא יעשה. אבל את הנעשה אין להשיב. עשה אדם עבירה שוב אינו מתנקה ממנה, אלא אם כן שב בתשובה. אבל כאן תשובה מה מועילה, הרי התשובה גופא באה בעבירה, שאם ישא את סוניה מה תועלת לו לרבינוביץ? רבונו של עולם, מה עלי לעשות ומה אין לעשות?" (עמ' 270). כפי שציינו קודם, האשמה הטורדנית כלפי רבינוביץ אינה עולה בקנה אחד עם המציאות, שהרי כאשר רבינוביץ עוזב את הארץ הוא עוזב גם את סוניה, וכאשר הוא חוזר הוא נשוי לאישה אחרת ואין בלבו דבר על הגברים שסוניה בילתה עמם לאחר שעזב. גם כלפי סוניה אין ליצחק סיבה לחוש אשם; היא זו שמואסת בו, ואין לה שום רצון וכוונה להינשא לו. ההקבלה למנשה חיים, גיבור הנובלה "והיה העקוב למישור", מרמזת על המקור הנסתר והאמיתי של המצוקה. כמו מנשה חיים בשעתו גם יצחק חש – בדיעבד – כמה קל היה הדבר שלא ייעשה. במקרה של מנשה חיים, הדבר שקל היה שלא ייעשה הוא מכירת מכתב ההמלצה ששמו כתוב בו לקבצן נודד; משמעותה של המכירה היא אובדן הזהות, ואובדן הזהות מוביל לניאוף ולמוות. במקרה של מנשה חיים, אובדן הזהות מביא לניאוף ממשי; במקרה של יצחק, הניאוף המדומה עם סוניה מביא לאובדן זהות.⁹³ יצחק תולה את אובדן הזהות הישנה דווקא ביחסים עם סוניה, ולא בעזיבת בית אבא ובעלייה ארצה. במובן אחד, הזהות שאובדת ליצחק בחדרה של סוניה היא הזהות המסורתית, המזוהה בעיניו עם הצניעות המינית. במובן אחר, הזהות שאובדת היא הזהות הרדומה, האטומה, שיצחק הצליח לקיים לפני שנתערערה חומת ההדחקה.

הנסיונות הקשים שיצחק עבר – אי היכולת לדבוק בחיי המחסור וההקרבה של החלוצים, כשלון יחסי החסות וההסתפחות לרע, כשלוננו של הנסיון לאמץ מודל יציב של גבריות, ובעיקר הכשלון הארוטי מול תביעותיה של סוניה – כל אלו ערערו את חומת ההדחקה, חשפו בפניו את חוסר הגבריות שלו עצמו והראו לו את מרכזיותו של היסוד ה"כלבי", ה"נשי", הפסיבי, המבקש חסות ושליטה, באישיותו־שלו. יצחק מדחיק ידיעה זו וקובר אותה תחת משא תחושות האשם הספציפיות, מבלי שתחושות אלה יהיה בהן כדי להוביל אותו לשינוי ולתיקון. שיאה של ההדחקה הוא בנסיון להיספג בעולמה של מאה שערים. דרך ההסתפחות למאה שערים יצחק מבקש לחזור לזהות הישנה, הרדומה, לכוונן מחדש את המערך

הנפשי שלפני התערערותה של ההרחקה, לפני התגלות ה"כלביות" שבתוכו. ואולם, האהבה לשפרה דורשת ממנו לעשות מעשה סותר – לא להרדים את הכלביות שבתוכו אלא לעקרה מן השורש. שפרה, הבתולה החסודה והצנועה בת מאה שערים, שונה כאמור מסוניה, והיא אינה מאיימת על יצחק במיניות גלויה ותובענית. ועם זאת, גם ביחסיו עמה, כמו ביחסיו עם סוניה, יצחק נתבע בסופו של דבר להיות הגבר. כדי לאהוב את שפרה כגבר יצחק חייב להיפטר מן היסוד הכלבי, הבזוי, שבו. במעשה מוזר ומשונה של יצירה, בטקס של העברה, יצחק מסמן את הכלב כקיים מחוצה לו, מעביר אליו במעין הזדווגות את הכלביות שלו-עצמו, מסמן אותו כמשוגע ומשלח אותו כשעיר לעזאזל באקט אלים של הרחקה בהוקעה:

נטל יצחק מכחול אחד ממכחוליו, ולא היה יודע אם מבקש לאיים בו על הכלב או אם מבקש לקנח אותו בעורו. הוציא הכלב את לשונו ותלה בו עיניו. אי אפשר לומר שביקש ללקלק את המכחול, שהרי הצבעים מלוחים ואין הכלב אוהב את המלח, אבל ביקש שלא יחזיר בעל המכחול את מכחולו בלא כלום. נפשטה זרועו של יצחק וידו התחילה מרתתת. פשט את מכחולו כלפי הכלב, ואף הכלב פשט עצמו לפני יצחק. החליק יצחק את עורו של הכלב, כלבלר שמחליק את הנייר קודם כתיבה. חזר וטבל את המכחול והרכין עצמו לפני הכלב וכתב עליו כמה אותיות. אין אנו יודעים אם מלכתחילה נתכוון לכתוב מה שכתב, או לסוף נדמה לו שבמחשבה תחילה כתב. ברם למה אנו מכניסים עצמנו לספק הזה, מוטב שנראה את מעשיו. ובכן לא עמד זה עד שהיה כתוב על זה בכתיבה תמה אותיות כלב. טפח לו על גבו ואמר לו, מכאן ואילך לא יטעו בך הבריות, אלא יהיו יודעים שכלב אתה. ואף אתה לא תשכח שכלב אתה. טוב היה לו לכלב מגעו עם ברייה של אדם שיש לו מין כלי נוטף בעיצומם של ימות החמה, שהארץ גרודה והאוויר יבש ואין טיפה של לחלוחית בירושלים. לפיכך אין לתמוה שלא הסתלק, שעדיין היה מצפה שיטיפ עליו מלחלוחיתו. ראה יצחק את הכלב, שהוא עומד ומביט בו. אמר לו מה אתה מבקש עוד? דיך כלב שביזבזתי עליך מלוא מכחול צבע. כישכש הכלב בזנבו ונבח כמין נביחה של תחנונים. חייך יצחק ואמר לו, משוגע אתה? שמא אתה רוצה שאנמר את עורך, או שמא רוצה אתה שאתייג לך את שמך בזהב? הגביה הכלב את חוטמו

הלח ונבח בלחישה נביחה של חנופה. התחילה ידו של יצחק מדגדגת, כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו. שיפשף אותה בבגדו, כדי ליפטר מן הדיגדוג, וזו מדגדגת והולכת. טבל את המכחול ופשט את ידו. פשט עצמו הכלב לפניו והביט במכחולו כמתוך הסקרנות. ובאמת לא סקרנות היתה כאן, אלא חימוד היה כאן, הגביה עצמו משהו, וחזר והגביה עצמו משהו, עד שלא היה בינו ובין המכחול אלא מקצת מועט. התחיל המכחול מטפטף. לא נסתפג המכחול עד שהיה כתוב על עורו של הכלב כלב משוגע (עמ' 274–276).

המפגש בין יצחק לכלב טעון במתח עצום של משמעויות. הכתיבה על הכלב איננה תעלול חסר חשיבות; הטקסט מציג אותה בעת ובעונה אחת גם כמעשה יצירה, וגם, כפי שמציין עוז, כאקט מיני, ושני המובנים טעונים בתחושה הרת גורל. תחילת המעשה בטשטוש הידיעה: יצחק אינו יודע אם הוא מבקש לאיים על הכלב במכחול או לקנח את המכחול בעורו של הכלב, ולא ברור אם הכלב מבקש ללקק את המכחול. ברור רק שיצחק מבקש לעשות דבר-מה במכחול והכלב מבקש שהדבר ייעשה בו; "מכחול" הוא גם כלי הצייר וגם, בלשון חז"ל, כלי הגבר בשעת תשמיש (בבא מציעא לא ע"א; מכות ז ע"א), ושתי המשמעויות פעילות בתיאור. נראה כאילו כוח שאינו בשליטתו של יצחק מפעיל אותו. זרועו "נפשטה", כאילו מאליה, וידו "התחילה מרתתת" (עמ' 275), כפי שלבו "התחיל מרתתת" כשראה לראשונה את שפרה (עמ' 271) וכפי ש"גופו רתת וכמעט שצנח ונפל" כאשר פגש אותה לבד בחשכה (עמ' 337). התיאור דומה בפרטיו גם לתיאורי החוויה המיסטית של האמן ברגע מעשה האמנות, כפי שראינו בסיפורים נוספים של עגנון; אולם כאן, יותר מאשר בסיפורים הללו, ניכר ביותר שהכוח המפעיל את היוצר איננו חיצוני לו אלא מקורו בפנים הנפש.⁹⁴

יצחק פושט את מכחולו כלפי הכלב, הכלב פושט את עצמו לפניו, ויצחק מחליק את עורו של הכלב כלבליך שמחליק את הנייר קודם כתיבה. השניים – הגבר והכלב, הצייר והמצויר – נענים זה לזה. בהקשר המיני ההיענות מסתברת; בהקשר האמנותי היא טעונה פירוש. היצירה – בדמות כלב – מבקשת את היוצר, באה אליו, מתחננת שיוציא אותה מן הכוח אל הפועל, יממש אותה בגוף. את המשאלה הזו להיווצר אפשר להבין רק אם מניחים, כפי שאמנם הניחו הרבה מפרשני הרומן, שבלק מייצג חלקים בנפשו של יצחק.⁹⁵ אם יוצאים מתוך הנחה

זו רואים שמעשה האמנות הוא מעשה ההרחקה של תכנים נפשיים מודחקים, מביישים, מעוררי פלצות ומאיימים אל תוך היצירה. אולם מעשה האמנות איננו רק הרחקה; בעת ובעונה אחת הוא גם מעשה של חזרה, של הנכחה מוסווית של המודחק, המבקש להיברא ולהתגלם ביצירה.

יצחק, שער עתה צייר רק שלטים – רק את האותיות והמילים שהוכתבו לו – כותב כעת, בפעם הראשונה, את כתבו־שלו. לא במקרה, כפי שמציין עוז, יצחק הביישן והעצוב פתאום "דעתו זחוחה עליו והוא מקרין איזו אדנות משועשעת נוסח 'הרגל המתוקה'".⁶ בתחילה הוא כותב בכתיבה תמה על עורו של הכלב את המילה "כלב". הרישום מציין, כמעין בדיחה, את המובן מאליו, את זהות הדבר לעצמו: מה הטעם לכתוב "כלב" על כלב? הטעם טמון בהסבר שנותן יצחק לכלב: כך ידעו הבריות שכלב הוא כלב, ואף הוא לא ישכח מי הוא. בסימון הכלב ככלב מפריד יצחק את הכלביות ממנו־עצמו, משלח אותה ממנו והלאה. כאשר הוא מסמן לכל העולם מי הוא הכלב, הוא מסמן גם מי איננו כלב. יצחק אומר לבלק, שדרך המבט המבדיל של האחרים גם הוא, בלק, לא יוכל לשכוח את זהותו המובחנת; זהותו תוחזר אליו בכל קריאה ופירוש. שלא במודע, יצחק מבקש בעצם לכוֹנֵן לעצמו – דרך מבט מבדיל זה של הבריות – זהות לא כלבית. בסימונו של הכלב כזהה לעצמו מבקש יצחק להסתמן כזהה לעצמו, כלא־כלב בכל כולו.

נראה שיצחק סבור שסיים את מלאכתו בציור אותיות "כלב", אולם הכלב מבקש עוד: המגע בין השניים ומעשה היצירה עדיין לא נשלמו. כתיבתה של המילה השנייה – "משוגע" – מלווה אף היא בקונוטציות כפולות של מיניות ויצירה. בלק מציג את כל סממני הכלביות במובניה כמיניות "נשית". טוב לו לכלב המגע עם האדם בעל הכלי הנוטף בעיצומם של ימות החמה, והוא משתוקק בצמא שיטיפ עליו עוד מלחלוחיתו. מעמדה פסיבית, חלשה ונזקקת זו הוא מתחנן למכחולו של יצחק: הוא מביט ביצחק, נובח נביחה של תחנונים ומכשכש בזנבו. יצחק מחייך; הוא שואל את הכלב אם הוא משוגע, אם הוא רוצה שהוא ינמר את עורו או יתייג לו את שמו בזהב. בהיות הכלב מי שהוא, ובייצגו את מה שהוא מייצג, הוא צריך להיות משוגע כדי לצפות לכך שיצחק, במעשה האמנות, יסמן אותו כנמר טורף או יעטור אותו בזהב כמלך. הכלביות איננה האדנות כי אם היסוד המנוגד לה, וכלביות המבקשת לה אדנות היא שגעון. על כך מגיב הכלב

כשהוא מגביה את חוטמו הלח ונובח בלחישה נביחה של חנופה. העצמה זו של ה"כלביות" הפתיינית מפעילה שוב את יצחק כאילו על ידי כוח לא מודע החזק ממנו-עצמו: "ידו של יצחק מדגדגת, כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו. שיפשוף אותה בבגדו, כדי ליפטר מן הדיגדוג, וזו מדגדגת והולכת" (עמ' 275). היענותו של הכלב קושרת בין מעשה היצירה לזיווג המיני: יצחק פושט את ידו האוחזת במכחול; הכלב פושט עצמו לפניו ומביט במכחול, לא בסקרנות, כפי שנדמה, כי אם בחימוד; בלק מגביה עצמו משהו; המכחול מתחיל לטפטף, ו"לא נסתפג המכחול עד שהיה כתוב על עורו של הכלב כלב משוגע" (עמ' 276).

יצחק מוסיף את המילה "משוגע" משום שהוא מבקש לסמן את הכלביות המגולמת בכלב – אותה כלביות המתקיימת ביצחק עצמו – כמשוגעת, ובכך לנדות ולהוקיע אותה, להרחיק אותה מעצמו לחלוטין. במונח שטבעה ז'וליה קריסטבה, המעשה הוא מעשה של בזות: "יש בבזות (abjection) אחת מאותן התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו, ושנדמה לו שמקורו בחוץ או בתוך מוגזם כלשהו, מוטל לצד האפשרי, הנסבל, הניתן למחשבה".⁹⁷ בנסיון לגרש את הבזוי, אומרת קריסטבה, "אני מגרש את עצמי, אני יורק את עצמי, אני מבזה את עצמי, באותו מהלך שבו 'אני' מבקש להעמיד את עצמי".⁹⁸ בכתיבת המילה "כלב" יצחק מבקש למקם את עצמו: "מי שבאמצעותו קיים הבזוי הוא אפוא זרוק, אשר מציב (את עצמו), מפריד (את עצמו), ממקם (את עצמו), ועל כן הוא נע ונד, במקום להכיר את עצמו ולהתמצא, להתאוות, להשתייך או לסרב".⁹⁹ בקשת המיקום, עבור יצחק, היא הבקשה להיחלץ מן הטריטוריה של החייתי, שהרי, כדברי קריסטבה, "הבזוי מעמת אותנו עם אותם מצבים שבירים שבהם האדם טועה בטריטוריות של החייתי. כך למשל, באמצעות הבזות, התוו החברות הפרימיטיביות אזור מוגדר של תרבותם, כדי לנתקו מעולמם המאיים של החייתי או של החייתיות, שנחשבו כמייצגי רצח או מין".¹⁰⁰

בכתיבת המילה "משוגע" יצחק מסמן את בלק ככלב חולה כלבת, דהיינו ככלב החולה במחלת ה"כלביות", שהיא מחלה המועברת בנשיכה, בחדירה, במעבר נוזלי גוף. אין זה מקרה שיצחק בוחר במעשה מוזר של אמנות כדי להיפטר משגעון הכלביות שבתוכו, כדי לשלח אותו אל העולם, מנודה ומוקע, כשעיר לעזאזל. קריסטבה מעירה ש"אופני הטיהור השונים של הבזוי – צורות הקתרזיס השונות – מהווים את תולדות הדתות, וסופם באותו קתרזיס במובהק,

קרי האמנות, לפני הדת ואחריה".¹⁰¹ ואולם, היצירה החיה, המטילה את רושמה על העולם, מחזירה אל האמן את מה שניסה להבדיל מעצמו. היא משיבה אליו, באלימות ובעוצמה, את מה שביקש להרחיק ולהוקיע, ומחזירה אל תוך גופו פנימה את מה שביקש לזקק החוצה בכתב. כתיבת המילה "משוגע" חורצת את גורלם של הכותב והנכתב כאחד. מרגע זה ואילך בלק הופך בעיני הכול לכלב שוטה, ובסופו של דבר, הטקסט הכתוב על העור הופך למציאות והוא אכן חולה בכלבת. בלק המנודה, החולה ושבע המרורים מבקש את האמת ומחפש את יצחק; כאשר הוא מוצא אותו הוא תוקע בו את שיניו, והריר נכנס לבשרו, ויצחק חולה בכלבת ומשתגע ומת בייסורים קשים.

ואולם, לפני שנדון בשובו של הכתב אל הכותב ובסיומו של הרומן, חשוב לעמוד על כמה עניינים, והראשון שבהם הוא מעשה שילוחו של הכלב. הגירוש בבעיטה חוזר וקושר בין משמעויות נפשיות של מנגנון הבזות, ההרחקה בהוקעה, לבין משמעויות ארס-פואטיות, שעניינן יציאת היצירה אל העולם:

פער הכלב פיו והציץ עליו בתמיהה. הרי טיפל עמו בחיבה ולבסוף בועט בו. השפיל עיניו למטה. עיניו של זה מחייכות ורגליו כעוסות. כלום אין רגליו יודעות שהוא מצחק? בין כך לכך נתנמכה רוחו של כלב וראש חוטמו התחיל מצטנן. השפיל את זנבו ועמד שפל זנב ונמוך רוח. וכבר הסיח יצחק דעתו מן הכלב וקשר את כליו ונתכוין לילך אצל בעל מלאכתו לגבות את שכרו. קפץ הכלב והתחיל מתלבט בין רגליו. פנה לכאן הלך הכלב אחריו, פנה לכאן נגרר הכלב אחריו, ובין כאן לכאן העלה אבק. גער בו יצחק בנזיפה והבריחו. נשתלשל הכלב בין פסיעותיו של יצחק והגביה פיו כלפי מכחולו. פגע בקדירת הצבעים וכמעט הפך את הקדירה על פיה. חבטו יצחק ברגלו ויצא ממנו דם. נבח נביחה סתומה ואחריה נביחה של יללה ונטל רגליו והתחיל רץ (עמ' 276).

בשילוחו של הכלב משלח יצחק את יצירתו לנמעניה. כאשר הוא מסיים לכתוב את מה שהיה לו לכתוב על עורו של הכלב, הוא מרוצה ממעשה ידיו: "נסתכל יצחק בכלב והיה שמח". ואולם, גם אם הכתיבה נשלמה, העיסוק במעשה היצירה עדיין לא נשלם. יצחק יודע ש"כשהיו רבותינו שבארץ ישראל מנדין לאדם היו קושרין פתקאות בזנביהם של כלבים שחורים וכותבים עליהם פלוני בן פלוני

מנודה, ומשגרים אותם בכל העיר להזהיר את העם שיברלו ממנו". הוא משוכנע, בטעות, ש"לכתוב על עורו של כלב לא קדמו אדם מעולם", ואינו יודע ששומרי החומות, שנידו פעם חכם אחד שחלק על דעתם, "הביאו כת של כלבים וכתבו על עורם אפיקורוס מוחרם ומנודה". יצחק, הגאה ביצירתו וסבור שחידש חידוש גדול, מבקש נמענים להישגיו: "צפה יצחק אילך ואילך כאומן שעלתה לו אומנותו ומסתכל לראות אם מרגישין בו". כיוון שאין איש בחוץ, "נצטער יצחק שאין העולם רואה. אבל נתנחם שיראו אחר כך. בעט בכלב כדי שישוטט בעיר ויפרסם את מעשיו" (שם). הכלב אינו מקבל עליו את הגירוש וההרחקה, ויצחק, האיש העדין והפסיבי, משלח אותו מעליו החוצה באלימות.

יצחק חייב להרחיק מעליו את הכלב; כדי לממש את היצירה צריך האמן להיפרד ממנה, להרחיק אותה ממנו-עצמו ולהוציא אותה אל העולם, שם תיקרא ותתפרש על ידי נמעניה. בהמשך למה שראינו קודם, גם מהלך זה של מימוש האמנות – בהמשך למעשה הכתיבה עצמו – מוצג כמנגנון של בזות. לאחר שיצחק מסמן את הכלב כנושאה של הכלביות, ולאחר שהוא מוקיע את הכלביות כשגעון, הוא חייב להרחיק אותה, לשלח אותה כמין שעיר לעזאזל הנושא עליו את חטאת הציבור.¹⁰² יצחק זוכר את המשל "שמושלים הדרשנים על תחבולותיו של יצר הרע שמפתה את האדם ומראה לו כאילו כל חמדת העולם בידו עד שנגרר אחריו ככלב, לבסוף בועט בו כדרך שבועטין בכלב שוטה" (עמ' 257). על פי המשל, יצר הרע הוא ישות חיצונית הנטפלת לו לאדם; הכחשה זו של פנימיות היצרים משרתת את יצחק, המבקש למקם את זהותו ה"כלבית" מחוצה לו ולגרשה. יצחק הופך את המשל על פיו, ובמקום שהיצר יבעט בו הוא בועט ביצר.

הגירוש מתואר כאקט מיני, גברי ואלים: יצחק שב ובוועט בכלב עד שרגלו חודרת לגוף והגוף מדמם; היצר המגורש הוא היצר ה"כלבי", המנוגד בלא מודע של יצחק ל"גבריות". ואולם, המעשה האכזרי של ההרחקה והגירוש יוצר מהלך הפוך, החותר תחת כוונותיו של הבועט. יצחק, המבקש לסמן את עצמו כ"גבריות" נקייה מ"כלביות", מסמן בלא מודע את ההפך ועושה את הכלב ל"צל", לכפיל שלו-עצמו: כפי שהוא עצמו נדחה על ידי איכרי המושבות, ננטש על ידי מאמציו השונים וסולק על ידי סוניה, כך גם הכלב ננטש ומסולק על ידו; כשם שהוא משוטט כיתום עזוב, טבוע בחותם שונותו המתמדת, כך ישוטט גם בלק ברחובות ירושלים, טבוע בחותם שגעונו.¹⁰³ מעשה ההרחקה בהוקעה הוא מעשה הסותר

את עצמו מיסודו. בסימונה של הכלביות כחיצונית, ולא כפנימית, יצחק מתכחש לעצמו, בהוקעתה הוא מוקיע את עצמו, בבעיטה בכלב הוא בועט בעצמו; בכך נעוצה מהותה של האכזריות שבמעשה. גירושו האלים של הכלב מסמן מראשיתו את שובו האלים בסופו של הרומן; כבר בבעיטה עד זוב דם שיצחק בועט בכלק טמונה הנשיכה עד זוב דם שעתיד בלק לנשוך את יצחק.

הזיהוי ברומן בין מנגנון הבזות לבין מעשה היצירה נושא עמו משמעויות מטא־פואטיות. כאשר האמן מסמן את כתבו כיצירה נפרדת ממנו־עצמו, וכאשר הוא מוציא אותה אל ציבור הקוראים, הוא מייצר היבדלות דרך נידוי. בכך הוא דומה לרבותינו שבארץ ישראל ולנטורי קרתא. גם הוא, כמותם, מסמן דבר־מה פנימי כחיצוני, גם הוא מייצג אותו בקונקרטי וגם הוא משלח אותו החוצה דרך ייצוגו זה. מה שמשולח החוצה מוחרם ומנודה במובן זה שהוא מסומן כנבדל, שהוא אמור להיתפס כנבדל דרך מבטו של העולם וכך לכונן נבדלות מדומה. יוצא מכך שמעשה האמנות של יצחק מסמן את נסיונו של האמן לשלח מעליו – באלימות – את אותם תכנים לא מודעים, מבישים ומחרידים, שאינו יכול לשאתם בתוך עצמו. ובסופו של דבר, כאמור, תכנים אלו חוזרים אליו באותה אלימות שבה הם שולחו החוצה. ואמנם, הקתרוזיס האמנותי, כפי שאומרת קריסטבה, אינו מטהר כי אם מרחיק אותנו מן הטוהר: "מול המוות האפלטוני אשר אוצר, ככלות הכל, את תנאי הטוהר, מעמיד אריסטו את מעשה הטיהור הפואטי: תהליך בלתי טהור כשלעצמו, המגן מפני הבזוי רק מרוב היותו שקוע בו. הבזוי, מחוקה בצליל ובמובן, הוא מושא לחזרה. לא מדובר בחיסולו – הלקח האפלטוני האחרון הובן: אין נפטרים מן הלא־טהור – אלא בהנכחתו בשני, בשונה מן האי־טוהר המקורי".¹⁰⁴

בעזרת הבחנה זו ניתן להבחין בין יצחק לבין יוצרו. כזכור, במכתב לקורצווייל התייחס עגנון לבעייתיות הכרוכה בחיבור בין עלילת יצחק לעלילת בלק והעיר ש"אפשר שבאמת אין עורו של בלק מחזיק את כל ענייניו".¹⁰⁵ ביסוד האמירה החידתית הזאת עומדת מטפורה המציגה את הרומן כאילו נכתב על עורו של בלק; פירשנו קודם שכך סימן עגנון את הכתיבה על עור הכלב ואת שילוחו כמעשה אמנות, ואף זיהה את עצמו, במובן מסוים זה, עם גיבורו. ועם זאת, כתיבתו של יצחק על הכלב היא מעשה של הגליית הבזות, ואילו הכתיבה של עגנון על יצחק היא מעשה של חזרה המחקק במילים את מעשה הבזות. עצם הזיהוי בדבריו של

עגנון בין מעשה הכתיבה שלו לבין זה של יצחק הוא אקט של הכרה בכך שמה ששולח החוצה, מה שמגולם בדמויות הקונקרטיות של יצחק ובלק, אינו חיצוני ואינו נפרד. זה משמעו של הכתב שעל גב הכלב, של אותו דבר שעגנון מתאר כ"חלק בלתי נפרד מן ההוויה האיומה של חיינו מרעת או שלא מרעת".¹⁰⁶

בתחילה נראה כאילו הכתיבה על עורו של הכלב עשויה לטהר את יצחק מן הכלביות המבעתת אותו ולאפשר את נישואיו לשפרה. ואולם, בסופו של דבר, הכתב מביא לאסון; באופן מעגלי, הנשיכה משיבה אל יצחק את ארס השגעון שביקש לנקות החוצה, והוא עצמו הופך לכלב משוגע – ומת. גורלו של יצחק קושר את המטא-פואטי בפסיכולוגי; מה שמובן מפרספקטיבה אחת כהפיכתו של מבדה למציאות מתפרש מפרספקטיבה אחרת כחזרתו של הבזוי. ואולם, התגלות התהליך הנפשי ומשמעויותיו המטא-פואטיות אינה מיידית. בתחילה נראה שלאחר הוקעתה וגירושה של הכלביות, לאחר זיקוקה החוצה ביצירה, יצחק משתחרר מן ה"נשיות" הפנימית, מן התשוקה המודחקת להישלט ולהיחדר. לראשונה מאז הגיע ארצה הוא איננו סביל כי אם פעיל, והוא מפלס את דרכו כ"גבר" ללבה – ולביתה – של שפרה. דומה שהפוטנציה היצירתית מאפשרת לו לממש גם את הפונטציה הארוטית עם האישה. ואכן, מי שפותח בפני יצחק את דלתות ביתו של ר' פייש אינו אלא בלק, והמספר מפרש זאת לקוראיו: "וראה זה, מעין מה שאירע לרבינוביץ אירע ליצחק. פעם אחת עשה יצחק בשכונה אחת משכונות ירושלים ובא כלב ורבץ לפניו. יצחק לא החליקו ולא נתן לו צוקר ושוקולד, אלא אדרבא בעט בו וכתב על עורו דברים של דופי. אלא אילמלא לא בעט בו לא היה הכלב נטרד למקומו של ר' פייש ולא היה נובח בו ולא היה ר' פייש מזדעזע ולא היה בא לידי מחלה ולא היה יצחק יוצא ונכנס לביתו ומתקרב אצל שפרה" (עמ' 452). בלק מייצג כאן לא את הכלביות הנכנעת כי אם דווקא את הוקעתה, את כתב התוקפנות ה"גברית" שנידתה את אותה כלביות ושילחה אותה בבעיטה. דווקא משום שיצחק אינו קונה את לב הכלב בממתקים, דווקא משום שהוא מכריז על כלביותו כמשוגעת ובוועט בכלב, הכלב הולך לעשות את רצונו הלא מפורש של האדון שעניג אותו ופגע בו.¹⁰⁷ במובן זה, בלק הוא המשך המשאלה ל"גבריות" הנורמטיבית, העומדת מאחורי מעשה הבזות; יצחק המנדה מתדמה במעשהו לר' פייש המנדה, העסוק כל ימיו בהוקעת הזולת. בנידויה של הכלביות יצחק צובר כוח, וכוח זה מאפשר לו לשתק

את כוחו של האב האוסר, לחדור לביתו, לתפוס את מקומו ולגזול ממנו את בתו ואת אשתו. על פי הבנה זו, במעשה ההרחקה, בהוקעה של ה"כלביות" הסבילה וה"נשית", עובר יצחק מן הפתרון המזוכיסטי של הסיבוך האדיפאלי למרד באב ולטרנסגרסיה של הטאבו.¹⁰⁸

יחד עם זאת, בלק מבעית את ר' פייש בשל מה שהנו: כלב. הכלביות – על מה שהיא מייצגת – היא שגורמת את מפלתו של ר' פייש ומטילה עליו שיתוק. ר' פייש הוא הקנאי שבקנאים, המחמיר מכל שומרי החומות המחמירים שבכולל אונגרין. בסלובקיה היה שוחט – מי שהורג את החיה עבור האדם על פי דין – וכיוון שהרבה להטריף את הבשר עד שלא היה אפשר לעמוד בחומרותיו, העבירוהו אנשי עירו משחיטתו. מאז התחיל לכתוב כתבי גינוי והוקעה כנגד כל מה שנראה לו כצל-צלה של עבירה, קודם בגולה ואחר כך בירושלים. מכל כתבי חרמותיו של ר' פייש הטקסט מגלה את תוכנם של שניים: האחד, כפי שציינו, שהוקיע בסלובקיה את אלו שלא הכירו בכך שהבשר טרף; והשני, "שתיקן שיעמידו שוטרים על פתחי בתי כנסיות בלילי שמחת תורה שלא יהיו נשים ואנשים מעורבין" (עמ' 317). יוצא מזה שכתבי החרמות של ר' פייש מכוונים כנגד הבשר, שהוא תמיד חשוד כטרף, וכנגד עירוב הנשי בגברי.

לפני המפלה, ר' פייש אינו מסכים לקבל את יצחק בביתו. יצחק יוצא מן הבית כועס ונעלב, ו"נשמע קול כלב צועק, הב הב הב. נסתמרו שערות זקנו של יצחק שלא נטלן משום כבודו של ר' משה עמרם ונצטער ששפרה ראתהו כשהוא מנוול. הב הב הב, חזר הכלב וצעק. נזכר יצחק בכלב שכתב על עורו כלב משוגע. הפנה ראשו כלפי ביתו של ר' פייש ואמר, עליך ועל עורך ראוי היה לכתוב כלב משוגע" (עמ' 296). יצחק מזהה, שלא במודע, את כתבי החרמות הקיצוניים והלא פוסקים של ר' פייש כבזות של הכלביות המשוגעת שבתוך ר' פייש עצמו. בקללה שהוא מקלל את ר' פייש הוא מאחל לו את חזרתו של המנודה וחשיפתו של הבזוי, וכך אמנם קורה. כתב החרם שכתוב על עורו של בלק מצטרף לכתבי החרם שכתב ר' פייש וביחד הם מביאים עליו את מפלתו. ר' פייש יוצא לתלות באישון לילה כתבי חרמות. בלק המוחרם, המסתתר בבתי אונגרין, נובח בו נביחה של אהבה וחיבה, ואהבת הכלב גורמת לר' פייש להתחלחל עד ש"כתבי החרמות נתפזרו והתחילו פורחים באויר" (עמ' 311); בתמימותו הוא סבור ש"אבותיהם של המוחרמים קמו מקבריהם ובאו להתנקם בו" (שם). ר' פייש נתקל בחשכה בבלק,

בועט בו, בלק צועק – ור' פייש נופל והופך מהולך על שתיים להולך על ארבע, למעין כלב. ספק חי ספק מת הוא מובא לביתו, ושם הוא מוטל על מיטתו מוכה שיתוק. קללת שובו של המנודה, שבה קילל יצחק את ר' פייש, אכן מתקיימת; אבל בקללה זו מנבא יצחק בלא דעת גם את גורלו־שלו.

החיבור בין בלק לר' פייש מוטרם, על דרך הסאטירה, בחיבור שבין הכלב לבין הדרשן הקנאי ר' גרונם יקום פורקן. ר' גרונם, ששמו מתפרש לשני פנים, עסוק בחיבור שבין התשוקה לכלב. בהגיעו לירושלים יצחק שומע את דרשתו של ר' גרונם על בעלי עבירות שיצרם מושבם מבלי לתת להם את סיפוקם. הדרשן ממשיל את היצר לאותם "שעושים להם שחוק בכלבים, מראים אומצא של בשר לכלב, כיון שהכלב קופץ ליטול מרחיקים ממנו את הבשר, לסוף הוא משתטה מחמת תאוותו" (עמ' 221). לפי המשל, אלו הנמשכים אחר יצרם – ככלבים – נטרפת דעתם לא משום שהתמכרו לסיפוק תאוותיהם אלא משום שתאוות אלו לא מומשו ובעל העבירה לא הגיע לכדי פורקן. מעניין לראות שיצחק זוכר את משל הכלב אחרת ממה שסיפרו ר' גרונם. באשמתו הגדולה על שצד את דעת אביו, נטש את המעדר והמחרשה והסיע את לבה של סוניה מרבינוביץ, הוא מהרהר בצער על מה שנשתייר לו: "שממון וצער וחרטה ובושה, כמשל שמושלים הדרשנים על תחבולותיו של יצר הרע שמפתה את האדם ומראה לו כאילו כל חמדת העולם בידו עד שנגרר אחריו ככלב, לבסוף בועט בו כדרך שבועטין בכלב שוטה" (עמ' 257). הנסיון לבעוט בכלביות הוא נסיונם של יצחק ור' פייש, הבועטים שניהם בכלב. ר' גרונם עצמו הוא מניפולטור ציני של היסטריית האשם והוא אינו בועט בכלביות כי אם משתמש בה לצרכיו. בלק רואה את התרמית: "הלוא צווחן זה אפילו ברכיו אינן זעות בשעת אנחותיו" (עמ' 277); אבל קהלו של ר' גרונם אינו רואה זאת. השנה היא שנה שחונה, ומים אין, ור' גרונם דורש על הבצורת; בלק, ש"חביב היה לו לישוב במחיצתו של ר' גרונם" (עמ' 305) מפני שזה האחרון עסוק בתוכחתן של ישראל, בא גם הוא לשמוע. עיקר דרשתו של ר' גרונם מתמצה באמירה "שאין לך אדם שאינו חוטא" (עמ' 306), והדרשה מעלה תמונה רודפנית של חטאים איומים הנעשים בידי כל אדם ואדם – בשנתו ובקומו, בבלי דעת וללא שליטה. ר' גרונם מבעת – ומענג – את קהלו בחטאים שהם חוטאים שלא במודע, ודרך כך קושר את תחושת החטא לעצם קיומו של הלא מודע. וכל הזמן הזה בלק, הנושא על עורו

את כתב האשמה על הכלביות הבזויה, מתחבא מתחת לגלימתו ובין רגליו של הדרשן ומצטרף לדברים בנביחות שמתוך חלום.

הבצורת, האשמה, הכלב והשיתוק מצטרפים שוב יחדיו בדרשה האחרונה של ר' גרונם, סמוך למותו של יצחק. בלק, שכעת הוא כבר חולה מאוד, בא לשמוע גם את הדרשה הזאת. הדרשה נפתחת בקולות כלביים שר' גרונם וקהלו משמיעים, "אנחה או גניחה או יבבה או יללה" (עמ' 584). בדרשתו משקץ ר' גרונם את הכלביות, המזוהה בעיניו עם הגופני. הוא מסביר שישראל אינם צריכים למים לשם "גשמיות פחותה" (עמ' 585) – כגויים, להבדיל – אלא רק לשם מצווה. עצירת הגשמים היא בשל האפיקורסים, הדומים בגשמיותם, בקיומם הגופני, לכלב שוטה, ו"פני הדור כפני הכלב. ולא ככלב סתם אלא ככלב שוטה" (עמ' 586). כאשר ר' גרונם מזכיר את בלק צץ לו זה האחרון. בשלב זה יצירתו של יצחק כבר התפרסמה בכל העיר והפכה ממבדה למציאות מבעיתה, ובלק מטיל אימת מוות נוראה על הדרשן וקהלו. ר' גרונם מחוויר, סוף-סוף ניטל ממנו כוח הדיבור, שתי עיניו יוצאות מחוריהן והכלב רואה אותן שהן "מלאות בהלה מבוהלת ואיומה" (עמ' 587). השיתוק אוחז בציבור כולו ורק עיניהם של האנשים רצות אילך ואילך בבהלה של אימה, ו"פתאום נקרשה אותה אימה שבעיניהם, ואף הן לא זזו. נבהל בלק ונשתומם, עד ששכח מלנבוח" (עמ' 588).

בלק מטיל שיתוק של קבע על ר' פייש ושיתוק זמני על ר' גרונם וקהלו. מעשה ר' פייש מראה שהחרם על התשוקה המאיימת נושא עמו איום משלו: הוא מביא לידי שיתוק גמור. בסופו של דבר, דיכוי הבשר הופך את המדכא לבשר בלבד. לאחר המפגש עם בלק אין לו לר' פייש דבר עם תורה או עם מצוות, "ולא נשתייר אלא הגוף הזה ששרוי בתוך כרים וכסתות ומעלה זיעה" (עמ' 313). ר' גרונם מטיף גם הוא לדיכוי המוחלט של התשוקה, אף שהוא יודע שאין שחר להטפתו. בלק מופיע לפני העדה כגילומה המבעית של התשוקה הלא ממומשת: בשל הכלבת הוא רדוף צמא תמיד, פיו מלא ריר אך הוא אינו מסוגל לשתות. מחשבותיו של בלק הן על מים – ומים אין. הנכחתה של התשוקה הבזויה, החייתית, הלא ממומשת, מאיימת בהטלת טירוף ומוות, והקהל מפחד פחד מוות מן הכלב חולה הכלבת. שלוש דרשותיו של ר' גרונם קושרות את התשוקה עם אשמה, גוף, כלבים, טירוף ומוות. שלושתן גם נקשרות – במישרין או בעקיפין – מצד אחד לבלק ומצד אחר ללהט החום ולעצירת הגשמים. מחלת הכלבת

מזוהה ברומן עם עינויי הצמא והיא נקשרת לחוס הנורא בירושלים, ליובש, לבצורת ולמחסור הקשה במים. עצירת הגשמים נפרצת רק עם מותו של יצחק, ועל הקשר בין פריצה זו לבין מימושו הסופי של הכתב שיצחק כתב על גבו של הכלב נעמוד בהמשך.

לאחר שלוקה ר' פייש בשיתוק יצחק מתקרב לשפרה. בשונה מאשר ביחסיו בעבר עם סוניה, כעת הוא יודע שהפעם הוא חייב להיות "גבר" ולפלס לו דרך ללבה. היחסים ביניהם מוכרעים כאשר הוא פוגש בה במקרה, בחוץ, בלילה, כשהיא הולכת לקחת כר חלב; במרחב הנשי, האפלולי, החמים ומדיף ריחות החלב יצחק מדבר עמה ואף אוחז בידה. שפרה המבוהלת שומטת ידה מידו של יצחק ונמלטת, וכאשר יצחק רץ אחריה, דמותו של כלב חוצות מתחלפת לו בדמותה; הכלב נובח בו ויצחק "נתבלבלה דעתו" (עמ' 339). ואולם, החילופים המאיימים בין הכלב לשפרה אין בהם כדי לעצור את יצחק.¹⁰⁹ בתודעתו הוא מסמיך את האהבה לשפרה לאהבה הלא מאיימת לאם ולאל, למצב הנפשי בחייו לפני התערערותה של חומת ההדחקה, לפני הופעתו של הכלב. יום פטירת אמו מגיע, "וכיון שנזכר באמו נזכר אותם הימים שהיה תינוק והיתה אמו עומדת אצל מטתו ומקריאה אותו קריאת שמע. ושתי אהבות, אהבת השם ואהבת אמו, הרגישו את לבו" (עמ' 342). ביום הזה הוא מבקר את ר' אלטר הזקן, בן עירו שמל אותו ביום בריתו וכתב את שמו ב"פנקס קטן, שכתב שם שמות כל הנערים שזכה להכניס בבריתו של אברהם אבינו" (עמ' 349), והולך אל הכותל, ומיד אחר כך הוא נוסע ליפו לסדר את ענייניו עם סוניה, כדי שיוכל להינשא לשפרה. נראה הדבר שבנישואין לשפרה יצחק מבקש להשיג דבר והיפוכו. מצד אחד, לאחר השחרור ששחררה אותו היצירה, לאחר גירושה של הכלביות, יצחק מבקש כאמור להיות ל"גבר" מול נשיותה הלא מאיימת של שפרה, לעומת זו של סוניה. מצד אחר, דרך הנישואין הוא מבקש להיחלץ מברידותו הקשה ולהגיע סוף-סוף להתמזגות באימהי שביקש ולא מצא בעלייתו ארצה. כיוון שיצחק אינו מצליח להיאסף על ידי הציונות, הארץ, האדמה, הוא נסוג לעבר ומבקש להשיג דרך שפרה את איחוד האהבה שהיה לו בילדותו עם אמו ואלוהיו. בברית הנישואין הוא מבקש לאשש את ברית המילה שנחרתה בבשר, ברית המסמנת את קיומם המתמיד של הבנים כילדיו של האב, אך בקשה זו מנוגדת למשאלה לגבריות, שגם אותה הוא מקווה לממש בנישואין.

יצחק נוסע לסוניה כדי לפנות את הדרך לנישואיו עם שפרה. מזמן שהגיע לירושלים הוא ביקש לנסוע ליפו ולסדר את ענייניו עם סוניה, לחזק את הקשר או להתירו, אבל לא הגיע לכדי מעשה. הרעיון שיצחק חייב לסוניה חוב מוסרי, וכי ישוחרר מקשריו עמה רק אם תסרב להצעת הנישואין שלו, תלוש לגמרי מן המציאות. סביר להניח שיצחק גם יודע בסתר לבו שסוניה איננה מעוניינת בקשר זוגי עמו ושערכי הכבוד הנשי המקובלים עליה שונים מערכיו. ובכל זאת הצעד הזה חשוב עבורו. יצחק שלאחר הכתיבה על עור הכלב, המבקש לשאת את שפרה לאישה, חייב להפוך את סדר היחסים שנקבע בעבר בינו לבין סוניה: כעת הוא יהיה היוזם, הוא יהיה הפעיל, הוא שימלא את התפקיד הגברי המקובל. נראה שמאחורי בקשתו להשתחרר מן ההתחייבות המדומה כלפי סוניה מסתתר הנסיון למחוק, בדיעבד, את כשלונו הארוטי. אמנם סוניה מבטלת, בהתנשאותה ובלגלוגה, את היתרון הרגשי שיצחק היה יכול להפיק מן המפגש, אבל המעשה נעשה ויצחק הנעלב נפטר מסוניה בלא קושי. ואולם, כעת הוא אינו ממהר לחזור לירושלים. ייתכן שיצחק מפחד לחזור לירושלים ולהעמיד את גבריותו במבחן ביחסים עם שפרה; לא במקרה, הרהורים על כלבים ממשיכים להטריד את מנוחתו וקפיצת כלב מפסיקה את מחשבותיו על שפרה (עמ' 392, 428–429, 452). נוסף על כך, יפו איננה מושלמת אך הליבידו אינו מדוכא בה באלימות כפי שהוא מדוכא בירושלים, והיא מושכת את לבו של יצחק.¹¹⁰ ביפו נעלמת חומת הבדידות והדחייה המקיפה את יצחק בירושלים, ואת מקומה תופסים הרעות וחיי החברה: "כאן הרי חברה, כאן הרי חיים" (עמ' 393). יפו, בשונה מירושלים, אינה מטילה חרמות ואיסורים על העונג, אלא נהנית ליטול בו חלק. האדיקות, הקנאות, הדכאון והמועקה שבעיר הקודש מוחלפים בבילויים, בהנאות ובשיחות רעים. יצחק ממיר את להט החמה המלובנת ואת יובש הבצורת שבירושלים ברחצה במימי הים: "אותה שנה שנה שחונה היתה וירושלים ששותה מי בורות שותה מים במשורה, ואין צריך לומר שממעטים ברחיצה. ועכשיו שבא ליפו ביקש לרחוץ בים" (עמ' 374); הניגוד שבין שתי הערים מתואר במונחים של דיכוי לעומת עונג, אבק לזהט לעומת מים ולחות, הוקעה ונידוי לעומת הנאות חברתיות, מוות לעומת חיים.

יצחק אכן מתענג על החיים ביפו: "כל הימים שהיה יצחק בארץ ישראל לא ראה ימים טובים כאותם הימים שהיה שרוי ביפו" (עמ' 375). ואולם, הוא

אינו יכול לחיות חיי הנאה לאורך זמן. למרות המפגש המחודש עם לייכטפוס ורבינוביץ, למרות ההיכרות עם ברנר וחמדת, יצחק אינו מסוגל לתפוס את מקומו של הרגל המתוקה ולחיות חיי עונג בצריף, כמי ש"נפרצו תחומיו" (עמ' 435); והוא גם אינו מסוגל ליהנות מיציבות החיים הבורגניים בקרבת רבינוביץ. בחזרתו מיפו לירושלים יצחק נוטש לא רק את חיי העונג ולא רק את הפתרון הבורגני, כי אם גם את שארית החלום ליטול חלק בבניין הארץ. ביפו יצחק נוכח לדעת שהייאוש, שליווה את מאבקי החלוצים בימים שבהם עלה ארצה, פינה את מקומו להתאוששות ולתקווה: "כבר עברו הימים הרעים שהיינו מכנסים רגלינו, מפני שלא היה בנו כח לטלטלן, מפני שהיינו רעבים, מפני שלא מצאנו להשתכר, מפני שהיו מוסרים עבודתנו לערביים, ולנו לא הניחו להשתכר אפילו כדי פת חריבה" (עמ' 388). הוא פוגש כמה מחבריו הראשונים, "שניבל עצמו עמהם על פתחי אכרים וניקש עמהם את רגליו באסקופותיהם של עסקנים. כשאר חברינו באו אף הם לבנות ולהבנות. יצאו שנים ולא נבנו, לא הם ולא הארץ. כלו עיניהם ונתכופפה קומתם. עכשיו זקופים הם כברושים ועיניהם מחייכות. עליהם ניתוספו אנשים חדשים שעלו מן הגולה, ויש בהם מהתלהבות של ראשונים ואין בהם מפקפוקיהם של הראשונים" (עמ' 437, וכן עמ' 537–538). תקווה חדשה זו אינה פותחת פתח של שינוי ליצחק, והוא אינו מבקש להצטרף לבוני תל אביב או "ליישובים החדשים שנוסדו על ידי רופין" (שם). אמנם רבינוביץ מציע לו להצטרף כצבע לעסקי הבנייה שנכנס בהם, ויצחק מקבל בתחילה את הצעתו, אבל שותפותו העתידית בבניית תל אביב אינה נתפסת בתודעתו כהשתתפות, ולו גם צנועה, בבניין הארץ.

הביקור ביפו מלמד שצערן של יצחק על שלא זכה לעמוד על הקרקע אינו קשור למציאות, על הצעותיה ופשרותיה, אלא לפנטזיית גאולה לא מודעת. ציפייתו מלאת הסתירות היא שדרך העלייה לארץ ישראל הוא יוכל להיגאל באופן פסיבי מן הפסיביות שלו-עצמו; בניסוחו של מירון, יצחק נאחז "בחלומות שווא על איזו תמורה מופלאה שתחולל בו הארץ בדרך נס כשתהפוך אותו לא רק לעובד אדמה, שגדולי הציונים באים להצטלם עמו בשעה שהוא הולך אחר המחרשה, אלא גם לגבר בגברים".¹¹¹ גולומב הופמן, לעומת זאת, טוענת שיצחק מבקש להתמזג עם הציונות, עם הארץ, עם האדמה, להיות לאחר עם הישות האימהית הכוללת, ובכך להינצל מן הדרישה הבלתי אפשרית לנפרדות

ולאינדיבידואציה.¹¹² נראה הדבר שהמשאלה ה"ציונית" של יצחק, כמו המשאלה המאוחרת יותר לשאת את שפרה, מכילה בעת ובעונה אחת הן את הבקשה לכינונה של עצמיות גברית והן את הבקשה – הסותרת – להתמזגות ילדית, משחררת מעצמיות, בישות אימהית כוללת.

כמו במעברים הקודמים בין הערים, גם החזרה לירושלים מתאפיינת בחוסר הכרעה, בהיגדרות ובהיקבעות מבחויץ. יצחק משתהה ביפו עד שיום אחד לייכטפוס חוזר לצריפו, ויצחק נותר ללא מקום לגור בו. ואולם, עם הגיעו לירושלים ניכר בו שינוי; לפחות בעניין אחד תופסות האקטיביות וההחלטיות את מקום הפסיביות וחוסר ההכרעה. יצחק נחוש בדעתו לשאת את שפרה לאישה, והקשיים שאנשי אונגריין עלולים להערים על דרכו אינם מרפים את ידיו: "אפילו בימים הרעים לא בא יצחק לידי יאוש, כל שכן עכשיו שדעתו זחוחה ולבו רווח" (עמ' 479). בבטחון וללא היסוס הוא מדבר נכבדות בשפרה עם אמה, פונה להינדא פועה ולר' חיים רפאל שימליצו בעדו, וכותב על החלטתו לאביו ולר' משה עמרם. ואכן, יצחק משיג את מה שהוא מבקש ומקבל את שפרה היפה והחסודה, בת דמותה של אמו, הנערה שעיניה זהב וכולה זהב. בתחילה הוא חושב לקחת אותה עמו ליפו, לחיות לצד רבינוביץ ולהשתתף עמו בעבודה ובפרנסה, אך הכרעה אחרת מתגבשת בלבו ומבטלת את מחשבתו הראשונה. בדרכו מירושלים ליפו נסע יצחק בעגלתו של זונדיל, העגלון שאיבד את שמו – אברהמיל – לאחיו הצעיר ממנו. בחזרתו לירושלים מתברר ליצחק שכיוון שהאח הצעיר אברהמיל נפטר, וזונדיל – שהיה פעם אברהמיל – ירש את חצרו, הוא חוזר לשמו המקורי: "וזונדיל בא לדור במקומו של אברהמיל שמת, התחילו קוראים לזונדיל על שמו של אברהמיל, אברהמיל, וחזר השם לעיקרו" (עמ' 536). יצחק גר בשכנות לאותו זונדיל ששב להיות אברהמיל, וכמו אברהמיל, גם הוא חוזר כביכול ל"עיקרו". בגיל עשרים וחמש יצחק מחליט החלטה קיצונית, מוותר ויתור סופי על העולם הלאומי החדש, שכה ביקש להיות לאחד עמו, ומסתפח מתוך הכרה לעולמם של יראי השם בירושלים.

ההכרעה אינה נעשית ברגע: "כבר קודם שהגיע יצחק לירושלים נעקרה יפו מלבו, וכל הדברים שראה שם נתעלמו הימנו כאילו אין להם שום מציאות" (עמ' 490). חבורת הרעים מיפו נעלמת, ובחלל שנוצר יצחק בונה לעצמו משפחה אלטרנטיבית משלו. בלב ההקשר המשפחתי החדש עומדות האהבה לשפרה

וההתקשרות לאמה, אותה אם שביום רדתו מן הספינה ביקש להיות מאומץ על ידה. יצחק מוצא לו גם מעין סבים מאמצים מבני עירו, ר' אלטר והינדא פועה, ומעין דוד, ר' חיים רפאל, ומוסיף עליהם עוד משפחה מאמצת – משפחת החרט. מחברת גברים ונשים צעירים, רווקים, חילונים וציונים ביפו עובר יצחק להסתופף בחיקן של משפחות יראות שמים בירושלים: "על יד על יד עקר יצחק את עצמו מרוב המקומות שרגיל בהם והסיע עצמו מרוב חבריו הראשונים ונעשה כאחד מאנשי ירושלים" (עמ' 534). כיוון שנראה ליצחק שההתמזגות עולה בידו, הוא אינו רוצה לחזור ליפו ולהתמודד מתוך נבדלות ועצמיות עם העולם: "כשהיה נזכר בחוזה שעשה עם רבינוביץ עגמה נפשו עליו, שהרי יצטרך לעקור את מקומו ולחזור ליפו" (עמ' 535). הוא אפילו אינו יכול להבין מדוע שמח על החוזה בזמן עשייתו, ובסופו של דבר הוא מבטל אותו: "יצחק כתב לרבינוביץ שלא יחזור ליפו ולא יזוז מירושלים. ודבר זה כתב יצחק מתוך הכרה ברורה. על יד על יד פשט יצחק את צורתו והתחיל מתדמה לשכניו" (עמ' 536). מה היא הכרה ברורה זו של יצחק? המספר מייחס אותה ל"נפש המשכלת":

לכאורה דומה יצחק לאילן ששרשיו מועטין, שכל רוח מצויה עוקרתו והופכתו על פניו. אבל אם נתבונן במעשיו יפה יפה נראה שאין הדבר כן. כל זמן שקיים יצחק את המצוות כמצוות אנשים מלומדות לא היו המצוות חשובות בעיניו, לפיכך כל מקום שבא לשם היה נוהג כמנהג המקום. משנתעוררה בו הנפש המשכלת שינה את דעותיו ועמהן את מעשיו.

לא ביום אחד ולא בחודש אחד ולא בשנה אחת שינה את דעותיו ואת מעשיו, אלא קמעה קמעה שינה את דעותיו. ולא על ידי היראים שינה אותם, אלא כבר בזמן שהיה שרוי בין חבריו ביפו ובמושבות ראה שהנפש מבקשת דבר שמונעים ממנה. באותם הימים עדיין לא היה יודע מה הנפש מבקשת. ואימתי נגלה לו? אף כאן צריכים אנו לומר, לא בבת אחת נגלה לו, אלא קמעה קמעה. לסוף נעשה לאילן ששרשיו מרובין, שאפילו כל הרוחות שבעולם באות עליו אין מזיזות אותו ממקומו (עמ' 543–544).

מתחת לתיאור החיובי והאופטימי הזה של התגבשות ההכרה ושל הכרעתה של הנפש המשכלת, חותר ההקשר. מיד לפני התיאור מובא חלומו החוזר של יצחק,

חלום הכובע והנעליים ושתי הדיוטות, שממנו עולה בבירור שהכרעתה של הנפש המשכלת אינה יכולה להוביל אותו למקום שהוא מבקש. בחלום יצחק מאבד את הנעליים בשל פיתויי הטבילה בים, והרוח, שכביכול אינה יכולה להזיז את האילן ממקומו, מעיפה ללא קושי את כובע יראת השמים מעל ראשו. הוא מבקש להיכנס לבית שקול תפילה נשמע ממנו, אבל הדיוטה התחתונה של הבית חרבה. הוא מטפס בסולם לדיוטה העליונה, שבה מתפללים, אך "כיון שהכנים ראשו נסגרה עליו הדלת מבפנים וגופו מבחוץ" (עמ' 542). לאחר שהתבטלה האפשרות להתגורר בדיוטה התחתונה, בעולמו של הגוף, או בעולמה החברתי המודרני של יפו, מתברר שגם לתוך הדיוטה העליונה יצחק אינו יכול להיכנס, אפילו כשהוא עוקף את זו התחתונה.

על פי צמח, הפער בין הנעליים לכובע, בין הדיוטה התחתונה לעליונה, הוא בעיקרו של דבר הפער בין היצרי לרוחני;¹¹³ על פי מירון, הפער הזה הוא השבר ההיסטורי הטרגי בין שתי ההוויות הלאומיות, החילונית-ציונית והדתית.¹¹⁴ נוסף על הבנות חשובות אלו של החלום עולה ממנו גם הבנה נוספת, הקושרת את דימויי הנעליים, הכובע ושתי הדיוטות למטפורה הארכיאולוגית שהציע פרויד. הפער בין שתי הדיוטות הוא גם הפער בין הנפש הלא מודעת, המוכחשת והמנוודה, לבין "הנפש המשכלת" והמודעת. יצחק מנסה להיכנס לדיוטה העליונה דרך עקיפתה של הדיוטה התחתונה, החרבה; מעשה זה אינו אפשרי ולכן רק הראש המכיר – ולא הגוף, המגלם את הסתמי המודחק – יכול להידחק פנימה. החלום מתפוגג ואינו חוזר עוד, ויצחק שוכח אותו, כשם שהוא שוכח "כמה דברים שראה בהקיץ, כגון יפו וכל חמודותיה" (עמ' 542–543). בקשת השכחה של יצחק אינה נובעת מן הנפש המשכלת ואינה תוצאתה של הכרעה ערכית, אלא היא עולה מחלק הנפש המבקש להרחיק ולא לדעת: "אלא שהנפש הזאת שביקשה מנוחה ביקשה לשכוח את כל פרשת העבר" (עמ' 543). מכל זה עולה בבירור שהכרעתו של יצחק לחזור לדת אבותיו איננה רק פרי של החלק ה"משכיל" שבנפש, אלא גם – ובעיקר – של חלקיה הלא מודעים, המבקשים מנוחה בנסיגה לעולם הילדות. וכשם שיצחק חייב להרחיק מעליו בהוקעה את הכלביות לאחר פגישתו עם שפרה, כך הוא חייב להרחיק ולהכחיש את משאלת הנסיגה בדיוק כאשר הוא מבקש לממשה בחזרתו לדת אבותיו. בשל שתי ההדחקות כאחת, נראה שהמבנה הנפשי של יצחק – בניגוד גמור למשל האילן ששורשיו מרובים – מתבסס על

יסודות רעועים ועל דיוטה תחתונה הרוסה. ולכן, אף על פי שכל הרוחות שבעולם אינן יכולות להזיז אותו מהכרעתו להפוך לאחד מיראי השם שבירושלים, מתברר במהרה שאלוהי הרוחות מפיל את אילן חייו כולו בהעלם אחד.

הדיוטה התחתונה הרוסה אך אינה מבוטלת, והיא ממשיכה להטריד את יצחק. אפילו שבאותם הימים ראה את עצמו "כאילו כבר הגיע לתכלית הנרצה" (עמ' 544), הוא חוזר ומכיר בכך שבקשת ההסתפחות לעולמם של יראים אינה אלא בחירה בלית ברירה; הטוב האמיתי הוא בעמידה ובעלות על הקרקע: "כרם דבר זה אמת, אילו עמדתי בנסיון ולא ברחתי מיד כבר הייתי בעל נחלה בעין גנים או בגליל, ואני ושפרה עובדים היינו את האדמה, ואפשר שהייתי מעלה את אחי ואחיותי ואת אבי" (שם). ואולם, לא אשמת הכשלון במבחן הגבריות החלוצית, אשמה שמודעת במובנים מסוימים ליצחק ונתפסת על ידו כמה שבא מתוכו, היא שבאמת מאיימת עליו; הנוכחות המאיימת והמבעיתה של המודחק מתגלמת בדמות חיצונית, במה שהורחק ונודה וסולק: בדמותו של כלב חוצות ובכתב הכלביות והשגעון שיצחק כתב על עורו. הכלב מלווה כצל מאיים את הזיווג שבין יצחק לשפרה: כזכור, עוד לפני שיצחק נסע ליפו, במפגש בינו לבין שפרה בחושך, בחוץ, דמות של כלב מתחלפת לו בדמות האהובה, ונביחת הכלב הזה מבעתת את רבקה בביתה (עמ' 341); עם חזרתו לירושלים, כאשר הוא מדבר עם שפרה ורבקה על כוונותיו, "נשמעה צעקת כלב בחוץ" (עמ' 494); כאשר הוא כותב לאביו על תוכניותיו לשאת את שפרה לאישה נובח כלב בחלונו כל הלילה (עמ' 497); וכאשר הוא יוצא לשלוח את מכתבי ההחלטה לאביו ולר' משה עמרם, סבה של שפרה, בלק נובח בו ויצחק בועט בו עד ש"נתגלגל הכלב ונפל" (עמ' 534).

יצחק ושפרה נישאים; יצחק מתאחד כגבר עם האישה אשר אהב, אך השמחה קצרה: "החג עבר וערבה כל שמחה" (עמ' 557). ירושלים מזוהמת ומוכת תחלואים קשים, החמה לוהטת כאש, ולאחר שנה של בצורת קשה שוב "יצא כסליו ולא ירדו גשמים. המטר לא בא והארץ צחיחה" (עמ' 559). בעיר זו, החולה והמיובשת, מתגברת נוכחותו של החייתי: בבורות המים הריקים שורצים "תולעים ושלשולים וחלזונים" ו"בכל יום נגלה עוף שחור וצווח בקול יבש כחרס" (שם). ר' גרונם עומד לדרוש שוב בעניין העוונות, החטאים והפשעים המביאים לעצירת הגשמים, ויצחק בא לשמוע: ביום האחרון של שבעת ימי המשתה "יצא לו יצחק מבית חמיו כשהוא מלוכש בבגדי חתונתו ולבו שמח ובא ועמד לפני

רבי גרונם" (עמ' 560–561). בערב זה יצחק עומד לחזור ולהתייחד עם אשתו, שהרי לאחר ליל הנישואין פרשו השניים זה מזו וזו מזה למשך שבעת הימים. את הזמן עד להתייחדותם הוא מבלה בדרשת ר' גרונם. בלק, הכלב שיצחק כתב על גבו את כתב הבזות כדי שיוכל להתנקות מן הכלביות ולשאת את שפרה, מגיע אף הוא לשם.

בלק רדוף, מוכה ומבוזה; סימני הכלבת הולכים ומתגברים בו, עד שאפילו כלבים נמנעים מקרבתו. נסיונותיו לנבוח ביצחק, כדי שיגלה לו את פשר הצרות שהמיט עליו באמצעות הכלי הלח, אינם עולים יפה. די לו לחיות בין גויים והוא מבקש לחזור למאה שערים. משאלת החזרה נתפסת בשלושה מובנים: כמוות, כשיבה לעצמי, וכמעשה של הנצחה עצמית באמנות. בלק יודע שאם יחזור – ימות: "וכשלבו היה אומר לו אל תלך למאה שערים, שלא תמות, היה משיב ואומר, בין כך מיתתי מוכנת לי, מוטב שאמות במקום שנולדתי בו ואל אמות במקום ארעי" (עמ' 562); וכן, "יודע אני שאם אלך למאה שערים סופי קטלה, אף על פי כן אלן, שכל עצמי כבר שם" (עמ' 568). ה"עצמי" של בלק הוא השם, הכתב שעל עורו, ובלק מבקש להיות במקום שבו נמצא מי שיכול לקרוא ולפרש את הכתב: וה"עצמי" של בלק הוא יצחק, עמו הוא מבקש לשוב ולהתאחד. בלילה, בבית הריחיים הנטוש, הוא פוגש לילית זקנה, שמכירה את כל העולם, וזו מפרשת לבלק את ההיבט האמנותי של משאלתו לחזור למקום שבו ייקרא הכתב שעל עורו והוא יומת. לדבריה, בלק דומה לצבועים שבאו לארזף וביקשו ממנו שיפחלץ איתם, משום שכדברי ארזף, "כל זמן שבשרך קיים הרי אתה בחזקת מיתה, שהכל מבקשים לאכול את בשרך ולגרם את עצמותיך, ואם אתה ניצול מן האויבים ואתה מת בידי שמים סופך עפר ורימה ותולעה, מה שאין כן אם זרקת את בשרך והשלכת את עצמותיך ונתת קש במקום בשר ועצמות הרי אתה חי לעד וקיים לנצח, ולא עוד אלא שמכניסים אותך לבית שכיות החמדה והכל מתאווים ומתחמדים לראותך" (עמ' 573).

דמותו של ארזף האמן, מפחלץ החיות, מופיעה לראשונה כאשר יצחק, שעבר להתגורר בירושלים, מבקר בביתו שבעין דוגל. אמנותו של ארזף היא "לפטם עורות של חיות ועופות שרצים ורמשים" (עמ' 234), והוא יושב "יחיד כאדם הראשון בגן עדן, בלא אשה בלא בנים בלא דאגות בלא צרות, בין כל מיני בהמות חיות ועופות שרצים ורמשים נחשים ועקרבים. והוא דר עמהם בשלום, ואפילו

נוטל את נפשם אין תובעים דמם ממנו, הואיל וזוכים ליכנס על ידו למוזיאומים הגדולים שבאירופא" (שם). ארזף הוא אמן אמיתי וכל מה שחשוב בעיניו הוא להנציח "בהמות חיות ועופות שרצים ורמשים, שנזכרים בכתבי הקודש ובשני השסי"ן, שדרים בארץ ישראל" (שם). והנה, אמנותו המוזרה של ארזף נקשרת למעשה היצירה המוזר עוד יותר של יצחק. אמנותו של ארזף, כמעשהו של יצחק, עוסקת בחייתי. עם זאת, בשונה מיצחק, ארזף מפחלץ את כל החיות חוץ מן הכלב, הקרוב לאדם, ואולי אינו אלא צלו;¹¹⁵ הימנעות זו של ארזף מעסיקה את מחשבותיו של יצחק (עמ' 392, 536). אמנם גם אמנותו של בלויקוף מזהה את יסוד חיי האדם עם החייתי, ובציור החיים והמוות שהוא מצייר הנחש והנמר נאבקים זה בזה, אולם ארזף, כמו יצחק, קיצוני הרבה יותר, ואמנותו מוותרת על הסובלימציה: החיה עצמה היא מעשה האמנות. הקדשת עצמו לאמנותו מוציאה את ארזף מתחום האנושי והוא חי לו יחידי בעין רוגל, בין חיות הבר, כביכול בגן עדן לפני בואם של המין, ההולדה והמוות לחיי האדם.

דימויו של ארזף לאדם הראשון בגן עדן מעלה עניין נוסף. אדם הראשון, עוד לפני בריאתה של חוה, קורא לכל החיות בשם. השם יוצר את המובחנות, את העצמיות, את הנצחת החיה כנפרדת מן האדם וכקיימת על פי מיניה. יצחק, בכותבו על עורו של הכלב, חוזר בתחילה על מעשהו של אדם הראשון וקורא לכלב כלב; אבל כיוון שהכלב פנימי לו, עליו להוסיף את המילה "משוגע" כדי להוקיע אותו ממנו החוצה. ארזף מנציח את החיות על פי שמן בתנ"ך ובשני הש"סים. בקיבועו של השם, בהפיכתה של החיה לטקסט מזהה ומנציח, הוא מבחין את החיה ממנו החוצה. ארזף נזהר ואינו מפחלץ כלבים, הקרובים מדי לאדם עצמו, ועדיין אמנותו מביאה אותו לגבול המסוכן שבו מה שמובחן החוצה הופך – מעצם העיסוק בהוצאה ובהבחנה – לעיקר, ועם העיקר הזה האמן מתאחד. ארזף חי בין חיותיו המפוחלצות, וכיוון שאין לו דבר בחייו אלא הפחלוצ, הוא עצמו נתפס כחלול מבפנים. יצחק נזהר עוד פחות מארזף; הוא מקבע את השם על עורו של כלב, שאיננו אלא הבזוי שלו-עצמו. כדי להשלים את מעשה היצירה, כדי להגיר את האמת החבויה בפנים, מבעד לעור, צריך שמעשה האמנות יראה את צדה האחר של ההבחנה המבדילה בין החייתי לאנושי ויוציא מן הכוח אל הפועל את הזהות המאחדת ביניהם. ולכן בלק יחזור ויזדווג עם יצחק, יחדיר את כתב הכלביות המשוגעת אל תוך גופו של הכותב ובכך יהפוך את יצחק האיש לכלב משוגע.

בדיון ב"אגדת הסופר" ראינו שהאמן מבקש לחלץ את עצמו מן החלופיות ומן הזמן, ממעגל ההולדה והכליון, והוא מוכן לוותר על חיי המציאות כדי לעבור לקיום נצחי ומוחלט בתוך שלמותה של היצירה. במובן זה ממשיך הסיפור "אגדת הסופר" את התמה העתיקה של האמן המבקש את הנצחת עצמו בשלמותה של אמנותו.¹⁶ אמנותו של ארזף קושרת גם היא בין הנצחיות לבין הוויתור על החיים, ואולם, באמנותו של ארזף – בשונה ממה שראינו בסיפורים אחרים – לא האמן הוא זה המוותר על החיים המתכלים כדי להשיג שלמות ולהיחלץ מן הזמן, אלא האובייקטים האמנותיים הם אלו המוותרים על חיותם. ההשתוקקות לנצחי מושלכת מן האמן אל היצירות ומן האדם אל החיות, וההשלכה מגבירה את תחושת הכפילות המוזרה העומדת בלב ההבדלה האמנותית בין החייתי לאנושי ובין מעשה האמנות לאמן. השתוקקותם של הצבועים להיות רק עור, רק אמנות, כלומר לוותר על החיים כדי לזכות בהנצחה, היא השלכה של השתוקקותיו של ארזף עצמו. האובייקטים האמנותיים שהוא מייצר אינם נפרדים ממנו והם אינם אלא גילומיו; החייתיות שהוא מנציח באמנות היא חייתיותו־שלו, הבקשה להיקבעות השם היא בקשתו־שלו, משאלת המוות היא משאלתו־שלו. ארזף הוא אמן מומחה והוא יכול להרשות לעצמו להתקרב ביצירתו אל התחום המסוכן משום שהוא יודע, לפחות במובן מסוים, את אשר הוא עושה; יצחק, לעומתו, תמים, לא מנוסה ולגמרי לא מודע למעשהו, והוא משחרר במעשה היצירה האחר שלו כוחות הרס שאין לו שום שליטה עליהם.

לאחר ששמע את סיפורה של לילית על הצבועים וארזף, ולאחר שנבהל משדים מדומים, עושה בלק את דרכו למאה שערים. דרכו רצופה מוות, ו"חוז מפגרי כלבים ומפגרי חתולים ופגרי עכברים ונבלות שקצים ורמשים ועצמות ושאר מיני אשפה ספק אם ראית כלום" (עמ' 580). החום והיובש מענים אותו ללא נשוא: "החמה עמדה בתקפה ולא נראה בה לא עיפוי ולא ליאות, אדרבה ניכר היה שהיא גוברת ומתגברת. כנגדה עמדה האדמה גרודה וצחיחה. ובין שמים לארץ אויר לוהט ומלהט, שנתכסה בלבוש אבק, וכשניער את בגדו נסתתמו עיניהם של בריות בני אדם וכן עיניו של בלק. הושיט בלק את לשונו היבשה וצעק הב הב לנו מטר, הב לנו טיפה של מים, דעתי נטרפת מחמת צמאון. הוציא את שיניו והביט ברקיע. יש לשער שנזכר מעשה זקנו הכלב הגדול שבשעת עצירת גשמים היה נוקב חור ברקיע ומוריד גשמים" (עמ' 582). ויחד עם הבצורת מגיעה

לשיאה מחלת הכלב: "נכנס בלק למאה שערים כשהוא מהלך בצדי דרכים ופיו פתוח ורירו יורד ואזניו סרוחות וזנבו מונח בין ירכותיו ועיניו תוססות דם והוא נובח ואין קולו נשמע" (עמ' 583).

בלק מצטרף לקהל שבא לשמוע את דרשת ר' גרונם. כזכור, ר' גרונם תולה את הבצורת בעוון קיומו של הגופני, שאותו הוא מזהה ככלבי, ורואה בלגיטימציה של החיים הגופניים את עונו של הדור. בלק החולה הופך לגילום הקיצוני ביותר של הבזוי; התגלותו של הכלבי הגופני, הנושא על עורו בשורה של שגעון ומוות, מטילה אימה נוראה על הקהל. יצחק מרגיע את הבריות ומכחיש את שגעונו של הכלב, שהרי הוא יודע שהוא עצמו כתב על עורו את המילה "משוגע". יצחק אינו מבין שבמעשה הכתיבה, במעשה הבזות, הוא איבד את מגעו עם הכלביות ואת שליטתו בה; ההרחקה-בהוקעה של ה"כלביות" הנפשית שלו-עצמו הפכה אותה למשוגעת באמת, לסכנת נפשות. מרגע שילוחו של הכתב מאבד הכותב את שליטתו על הכתוב, וכעת הכתב שולט בו. יצחק אינו מעלה זאת על דעתו, והבריות משתכנעים מהסברו האמיתי והמוטעה כאחד: "ובכן לא היה אדם שהיה מתיירא מן הכלב, ואין צריך לומר יצחק בעל המעשה, שסילק דעתו ממנו תיכף לעשייתו. אבל הכלב לא סילק דעתו מיצחק, שכבר הכיר בלק שכל פורענות שבאה עליו מידיו של בעל המכחול היא באה" (עמ' 591).

"סילוק הדעת" מן הכלב ומהשגעון הכתוב על עורו אינו מסלק לא את הכלב ולא את השגעון. לבו של בלק מפרכס ועיניו תוססות דם; פיו מתמלא קצף ולבו מתמלא עברה. הוא מבקש את האמת; פיו מרתת ושיניו מקישות: "אמר בלק לא אבוא עליו בנחת ולא ארים קול, אלא אני נושך בו והאמת נוטפת ומנטפת מגופו. וכבר ראה בלק כאילו האמת מנטפת מדמו של הצבע כגשמי ברכה, כבשעה שהכלב הגדול נושך ברקיע" (עמ' 593). בינתיים יצחק שוכח את "כל מעשיו הראשונים, ואין צריך לומר את הכלב" (עמ' 595), ועוקר רגליו ללכת לשפרה. אלא שבלק אינו מניח ליצחק; כל מה שיצחק ביזה והרחיק באלימות, כדי להיות לאחד עם שפרה, מוחזר אליו באלימות כפולה ומכופלת. כפי שתיאר עוז, גם המגע החוזר בין הצבע לכלב, כמו המגע הראשון שביניהם, מתואר כזיווג מיני.¹¹⁷ כבמעשה אונס מבטל בלק את נידויה של הכלביות כנחדרות; בהזדקרות וחדירה הוא קורע את עורו של יצחק, מחדיר לגופו את ריר הכלבת ומאחד אותו בחזרה עם הכלביות והשגעון שביקש לנדות בכתיבה:

ניענע בלק ראשו כשהוא מהרהר בלבו, הולך הוא לו, ואני – אני נשאר כאן בזוי ורמוס ומשוסה. נשתרבה לשונו עד שעמדה להשמט וליפול. ביקש להחזיר אותה למקומה ולא היה יכול להחזירה. התחיל חלחול מתוק מחלחל בין שיניו. נשתקעו כל מיחושיו וכמין כמיהה התחילה מפכה בו כמעייין עד למעלה משיניו. נזקפו שיניו וכל גופו נזדקר. לא הספיק יצחק לילך עד שקפץ עליו הכלב ותקע בו שיניו ונשכו. כיון שנשכו נטל רגליו וברח (שם).

הכלב אינו מגיע לכלל סיפוק; גם הוא, כצלו של יצחק, אינו יכול לעבור מאי מודעות למודעות. אף על פי "שחתר לו חור בבשרו של הצבע והטיפ ממנו את האמת" (עמ' 596), האמת אינה ממלאה אותו ותשוקת ההתאחדות הטורפנית עם האדם מדריכה את מנוחתו: "אבל שיניו שטעמו טעם בשר אדם התחילו שוקקות ומבקשות עוד. שינים אלו שבלק עשאן שליחים עשו עצמן כלי תשמיש להנאתן" (שם). בעוד בלק מבקש לשוב ולחדור את עורם של בני האדם, יצחק, שכבר חולה במחלת הכלבת, חולם את חלומו האחרון. בחלומו יצחק גולש חזרה אל תחומו של החייתי, אל מחוזותיו של הבזוי, וזרותו הגמורה מתגלמת בזרותן של החיות שבנפשו.¹¹⁸ הכלביות כנקביות המבקשת להיחדר מופיעה בחלום בדמותו של הכלב צוציק, ובהיפוך תפקידים, גם בדמות רבינוביץ, כאישה וכטווס. כשלונו של הנסיון לכתוב החוצה את הכלביות מתגלם בכשלון לתת שם, לאיית את הקול החייתי. בחלום, יצחק מבקש להיזכר בשמו של ארזף, הקורא בספריו, ואינו יכול. הוא נזכר בשם רק כשהחלום מביא את ארזף לצריפו של הרגל המתוקה, "כשהוא מחליק את שיניו של צוציק ומדבר עמו בלשון נקבה ואומר לו אתי, וצוציק נהנה ומתפנק לפניו כנקבה" (עמ' 597). שוב רואה יצחק את ארזף הקורא בספר משלי שועלים, "ומשונה היה הספר שלא היה עשוי אותיות אלא קולות" (שם). יצחק מבקש להבין את פשר הקולות ורואה שידו-שלו "מהלכת על הספר וכותבת הב הב" (שם), אלא שיצחק המתבונן מפוצל לגמרי מיצחק הכותב את קול הכלב. בחלקו השני של החלום נדחק יצחק לתוך פשפש אטום ורואה את רבינוביץ, האומר לו שהוא, יצחק, תמה על כך שהוא, רבינוביץ, לבוש כאישה; והוא מסביר לו שלא הוא מלובש כך אלא טווס, ומלמדו, דרך הכתבת האותיות וניקודן, את קולו של הטווס. גם וואוי מופיע בחלום, וכך גם החרט ותינוקו, הילדא רבינוביץ ונעליה של סוניה; יצחק,

המצטער על שנחלש כוח זכרוננו "ויש לחוש שמא ישכח אימתי יום חופתו" (עמ' 598), מתעורר מתוך כאב וחלומו נפסק. גופו ונפשו של יצחק חולים במחלה הנוראה:

לא יצאו שלושה שבועות עד שיצחק התחיל חושש בגופו בכל המקומות שהכלב נשך בו. מכותיו התחילו תופחות ומאדימות, לבסוף נפתחו מאליהן וליחה סרוחה התחילה מבצבצת ויוצאת מהן. נתרערה רוחו והתחיל זועף ומתפחד כאילו רודפים אותו, עד שקצרה נפשו וביקש למות. באותם הימים נתעוותו כלי הבליעה ונתכווצו כלי הנשימה ושרירי הגוף ושרירי הרגלים. ביקש לאכול או לשתות ולא היה יכול, לפי שנתכווץ הקרום שבפיו. וכבר סילק יצחק דעתו מאשתו וכן מכל דבר שבעולם (עמ' 600).

סימן רע הוא שאותיות שמו של יצחק מיטשטשות בפנקס הנימולים של ר' אלטר. נראה שיצחק, החולה בשגעון הכלבי, יוצא מכלל הברית עם האב שבשמים, אותה ברית שביקש לחזור ולהתמזג בה. השם שכתב על עורו של הכלב כדי להבחין את הכלב ממנו החוצה, ולקבע דרך כך את נפרדות שמו-שלו, חזר אליו וחדר לתוכו עד כדי טשטוש שמו-שלו.¹¹⁹ דעתו של יצחק נטרפת עליו והוא נקשר בחבלים ומוכנס לחדר מיוחד; שם הוא יושב ומקונן על עצמו כעל אישה נטושה: "איכה, בכה תבכה בלילה ודמעתה על לחיה. וכל מי שהיה שומע את קולו היה בוכה עליו ועל אשתו" (עמ' 605). פני יצחק משחירים, עיניו מסתבכות, לשונו מתנפחת, צמאון קשה חונק אותו ומספרים שהוא אף נובח ככלב; "לבסוף פלט את נפשו הכואבת והשיב רוחו לאלקי הרוחות שאין לפניו לא צחוק ולא קלות ראש" (שם).

השאלה מדוע ננשך יצחק על ידי בלק ומדוע מת מוות נורא כל כך היא קודם כל שאלה מוסרית, שאלת ההצדקה; ושאלה זו נותרת ללא תשובה. כל מסכת כשלונותיו של יצחק, ואפילו החטא שחטא בהזנחת אביו ואחיו – כל אלה אין בהם כדי להצדיק את גורלו.¹²⁰ השאלה שרבה והינרא פועה מטיחות כלפי מעלה – "על שום מה עשה הוא לאיציקל שלנו כך?" (עמ' 602) – נותרת ללא תשובה. כך נותרת גם שאלתו של המספר: "ועתה, חברים טובים, כשאנו

מתבוננים במאורעותיו של יצחק אנו עומדים מרעידים ומשתוממים. יצחק זה שאינו גרוע משאר כל אדם, מפני מה נענש כל כך? וכי בשביל שנתגרה בכלב? והרי לא נתכוין אלא לשם שחוק" (עמ' 604). ואולם, אף על פי שאי אפשר לנסח הצדקה מוסרית למותו של יצחק, עדיין ניתן לשאול על משמעותו של המוות הזה ולנסות להבין (למשל, במושגים פסיכואנליטיים ומטא-פואטיים) את הקשר בין נשיכת הכלב, המחלה, הטירוף והמוות, לבין מה שנגלל ותואר ברומן קודם לכן. במרכזה של הבנה כזו עומד המעשה שהביא על הכלב את טירופו ועורר בו את התשוקה לנשוך את יצחק: המעשה המשונה של הכתיבה על עורו של הכלב, מעשה היצירה האחד והיחיד שיצחק עושה.

מעשה האמנות האמיתי הוא מעשה המסכן את עושהו. במעשה האמנות האמן מגלם את תוכני הנפש המודחקים ביותר שלו – כאן, את זרותו החייתית ואת אשמתו המינית ההרסנית ביותר – במילים או בצבע. האמן מגיע אל הבזוי שבתוכו; גם כאשר הוא חוזר עליו מתוך הכרה בקיומו, עדיין הוא מבקש – כמו יצחק – לגרש אותו מתוכו בטקס הכתיבה והשילוח. בכך פותח האמן תיבת פנדורה ומאבד את השליטה על פעולתם האלימה של הכוחות היוצאים ממנה. זו הסיבה שחמדת אינו כותב: "חמדת אין לו מה יעשה ואינו עושה. כל זמן שהיה בחוצה לארץ ולבו בארץ ישראל היה עושה שירים, עכשיו שהוא דר בארץ ישראל מה יעשה, כלום יחבר שירים על געגועים שהיו לו. אבל לא מטעם זה היה הולך בטל, אלא שאם בא לכתוב דומה עליו כאילו דבר זה שמבקש לכתוב סוף כל דבריו הוא, והיה מתיירא שמא ימות" (עמ' 377).¹²¹ בארץ ישראל חמדת אינו יכול לכתוב שירת געגועים לאומית. הוא מבין שעליו לכתוב כתיבה אחרת, על חסר אחר, כתיבה המוציאה מן הפנים החוצה תכנים נפשיים כמוסים ונותנת להם צורה ושם. ואמנם, הסיפור שחמדת כותב בסופו של דבר, אותו סיפור שיצחק קורא בגליון הפועל הצעיר ביום חתונתו, הוא מעשה חמדת ויעל, הלוא הוא הסיפור "תשרי".¹²² חמדת כותב אפוא על עצמו, על השיתוק הארוטי ועל שיתוק היצירה, על החרדות מפני השגעון שמעשה האמנות עלול להביא בעקבותיו ועל המלנכוליה הקשה, המקדימה את פריצת היצירה. דמותו של חמדת קרובה לזו של יצחק: הם בני אותה עיר, שניהם השתמטו מעבודת הצבא ושניהם הגיעו ארצה באותו יום, אם כי בספינה אחרת.¹²³ אולם במעשה היצירה הם נפלגים זה מזה. חמדת, בשונה מיצחק, איננו צבע פשוט השולח את ידו הלא מנוסה פעם אחת

בלבד במעשה מוזר של יצירה, אלא משורר וסופר היודע את מה שהוא עושה. גם הוא, בדומה ליצחק, מוציא במעשה הכתיבה את שדיו מן הבקבוק, אבל, בשונה מיצחק, הוא אינו מתכחש לשדים הללו ואינו מרחיקם ומוקיעם בכתיבתו. ועוד בשונה מיצחק, הכותב את תכניו של הלא מודע, חמדת מתאר את אי המודעות עצמה ולא את תכניה; והוא מרחיק מעליו את העדות בסובלימציה שמספק המבדה. בהשאלה, חמדת כותב את משליו באותיות ולא בקולות. לכן, למרות חרדת המוות המקדימה את כתיבתו, היצירה לא תביא עליו את מותו. יחד עם זאת, סיפוריהם של השניים קרובים יותר ממה שנדמה: סיפורו של יצחק הוא הסיפור המוקצן – סיפור הצל, סיפור האיום, סיפור החרדה – המרחף מאחורי כל מעשה יצירה של אמן.

נידויה של הכלביות במעשה היצירה, וחזרתה בנשיכה, מביאות על יצחק את מותו; ומותו מביא גשם: "ביום שהביאו את יצחק לקבורה נתקשרו השמים בעבים. החמה נתעננה ורוח באה ועמה חזיזים ורעמים. מרעם גבורתם נתחלחל הרקיע והתחיל מוריד טיפין טיפין קלושות וחמימות" (עמ' 606). למחרת מתפזרים העננים ויוצאת החמה, "אבל בלילה נצטננו הרוחות והעולם התחיל מצטנן והולך", ולמחרת "התחילו גשמי ברכה יורדים"; המים יורדים בשפע: "משהתחילו הגשמים יורדים שוב לא פסקו מלירד לא ביום ולא בלילה" (שם). נראה הדבר כאילו נשיכתו של בלק קרעה, יחד עם עורו של יצחק, גם את עורו של הרקיע. האיחוד־מחדש של יצחק עם שגעון הכלביות סגר את המעגל והסיר את מגפת הנידוי; פריצת האיסור המצמית על התשוקה העמוקה ביותר והחבויה ביותר משחררת שפע אדיר של כוחות חיים ופריזון. עוצמתם המשחררת של הגשמים פורצת לאחר שדוכאו עת רבה, לאחר מסע ייסורים ארוך של מועקת חום והיעדר מים. כזכור, להט החום הנורא מלווה כבר את משברי הגעתו של יצחק לארץ, אולם זוועתו ניכרת במלואה בירושלים.¹²⁴ הווייתה של ירושלים מזהה בין הלהט והבצורת לבין נידויו של הגוף ודיכוייה של התשוקה. החום המצמית, עצירת הגשמים, היובש והאבק נקשרים בעולמה של ירושלים לדיכוי של הגוף, לזוהמה, לניוול ולניוון, למחלה ולמוות, להוקעתה של התשוקה בחרמות ובנידויים, והם מלווים את כל מגעיו של יצחק עם בלק.

כיצד אפוא ניתן להבין את פריצת הגשמים, ועמם את שפע כוחות החיים, לאחר מותו רב הייסורים של יצחק? סיומו של הרומן הוא בתמונה מאגית של

הקרבת קורבן המסירה את קללת הבצורת מעל הארץ; והשאלה הנשאלת היא למה מועלה הקורבן ועל איזה מזבח הוא נעקד לעולה.

המוות משחרר עוצמות של חיים ופריזון גם ברמה הקוסמית וגם ברמה הלאומית: "ושמחה גדולה היתה בעולם. לא נראתה שמחה כזו. כל הכפרים שביהודה ושבגליל שבשפלה ושבהר העלו פרי תבואה וכל הארץ היתה כגן אלקים. וכל שיח וכל עשב העלה ריח טוב, ואין צריך לומר תפוחי הזהב. כנוה ברכה היתה כל הארץ ויושביה כברוכי אלקים. ואתם אחינו אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה יצאתם לעבודתכם בשדות ובגנים, זו העבודה שיצחק חברנו לא זכה לה" (עמ' 606–607). אם כן, הטקסט קושר את מותו של יצחק לתחיית האדמה, ואת תחיית האדמה הוא קושר לתחיית העם בעבודתם של חלוצי כנרת ומרחביה, עין גנים ודגניה. הקשר אף מחוזק בהבטחת הסיום, הפונה ממות היחיד לתקומת הרבים: "יתאבלו כל המתאבלים על מעונה זה שמת בענין רע. ואנחנו נספר מעשי אחינו ואחיותינו בני אל חי עם ה' העובדים את אדמת ישראל לשם ולתהלה ולתפארת" (עמ' 607).

מהי הזיקה שבין יצחק לבין מפעלה החלוצי של העלייה השנייה? כזכור, יצחק מבקש בכל לבו להימנות עם חלוצי העלייה השנייה, אך לא זו בלבד שהוא נכשל בכך אלא שהוא אף פורש מעולמם של החלוצים לעולמם של יראי השם בירושלים. יחד עם זאת, כפי שראינו, בכל זאת הוא ממשיך לראות בעמידת החלוצים על הקרקע את הטוב האמיתי. ביקורת עגנון הציעה מובנים שונים שבהם יצחק מייצג את העלייה השנייה, אולם למרות כוחן המשכנע של הפרשנויות, משמעויותיה הלאומיות של שמחת הגשם והשפע בסיום אינן מתבארות בהן עד תום. רוב הפרשנויות מזהות את גורלו של יצחק עם מובנים שונים של כשלון העלייה השנייה,¹²⁵ אך הסיום אינו מציג את המפעל החלוצי ככשלון אלא חוגג את ברכת הגאולה שהוא נושא עמו. השאלה אודות הקשר שבין מותו של יצחק לבין שפע הברכה – או, ליתר דיוק, השאלה מדוע מותו של יצחק היה נחוץ כדי שהבצורת תישבר והברכה הלאומית תתגשם – נותרת בעינה.

סיומו של הרומן במות הגיבור ובהשבת הסדר הקוסמי על כנו מעלה על הדעת סיומים של טרגדיות קלאסיות, ובייחוד את הסיום של אדיפוס המלך לסופוקלס, ועמד על כך שקד: "משמובא החוטא כביכול קרבן לאלים הם מתרצים ומפסיקים את העונש הקולקטיבי. עידן הקללה מסתיים ומתחיל עידן של ברכה. באדיפוס

המלך נפסקת המגפה, בתמול שלשום נפתחות ארובות השמים והבצורת נעצרת".¹²⁶ הירשפלד, לעומת זאת, מצביע על הסתירה הנוצרת בין הצגת המרחב כמרחב מיתי, התובע את קורבנו, כמו באדיפוס המלך, לבין ה"דה-מיתולוגיזציה" הנחרצת שיוצר המספר ועל פיה אין דבר מעבר לעצמותם של הדברים, ו"הבצורת היא בצורת והכלב הוא שוטה, והמרחב אינו תובע ויצחק אינו קרבן ואיזכורו של יצחק הנעקד הוא אירוניה מרה".¹²⁷ מירון טוען שלמרות המובנים הטרגיים של הסיום ברומן תמול שלשום, מבנה העלילה הטרגי מחייב "אנגנוריסיס", זיהוי שאינו מתקיים ברומן. המשמעות המודרנית שמירון מייחס למושג מרחיבה את מובנו מזיהוי, מהכרת הזהות, לכלל עמידה של הגיבור על משמעות הכשל שנכשל בו ועל העקרון הקיומי האנושי המגולם בכשל זה. על פי מירון, יצחק אינו יכול להגיע לידיעת כשלוננו משום שחייה ההכרתיים של התקופה אינם מאפשרים את הבנת משמעותו של הפיצול בין שני העולמות הלאומיים.¹²⁸

בהמשך להקבלה שהועלתה בין סיומו של הרומן לסיום של אדיפוס המלך, נשאלת השאלה, מה אדיפוס יודע ומה יצחק אינו יודע. אדיפוס, החכם מכל אדם, פותר חידת הספינקס, מגיע להכרה שההסתמכות ההכרחית של האדם על חוכמתו נסתרת מעיקרה, ונחשפת בעוורונה, בהתנגשות עם הגורל. מי שפתר את חידת חיי האדם בכלל נוכח לדעת שהיה עיוור לחידת חיו שלו; מי שפנה לחקור את סיבת המגפה מחוצה לו, מצא אותה בתוכו; מי שהרג עובר אורח שתקף אותו ונישא לאלמנת מלך מבין שבבלי דעת ובלא כוונה ביצע את אחד מהאיומים שבפשעי האדם – הרג את אביו ושכב עם אמו. הוא גם מגיע להכרה שהסתירה המתמדת בין ראייה לעוורון היא ממהותו של האנושי. אדיפוס מנקר את עיניו משום שהוא יודע. יצחק קומר, לעומת זאת, אינו מגיע לידיעה זו על אי הידיעה. נשיכת הכלב, המחלה והייסורים אינם מרפאים את אי יכולתו לדעת, את אי המודעות שבו. במובן זה יצחק מייצג את אי היכולת להיפטר מאי המודעות, לנדות אותה החוצה ולעבור, כפי שתיארנו במבוא לפרק, ממעטה השלג אל מה שמסתתר תחתיו. יצחק אינו יכול להבין שהבקשה לכתוב החוצה את החייתי מתוך האנושי היא בקשה מהותית לאדם, אך בה בעת, ובאותה מידה, גם כשלונה ההרסני של בקשה זו הוא מהותי לאדם. הבנה כזו אינה אפשרית משום שמשמעותה היא היכולת להפוך את אי המודעות למודעות, להפריד בין חיית הכלב לאדם, להוציא את הפנימי החוצה בצורת טקסט.

יצחק, כגיבור מודרני ולא קלאסי, איננו איש מעלה ואיננו אדם בעל שם. ואולם, דווקא משום שאיננו גיבור מגיבורי העלייה השנייה, שנכשל למרות גבורתו, אלא גולה תמידי שאינו מצליח למצוא לו אחיזה אף לא באחד מן העולמות הלאומיים, גורלו מייצג את הסתירה הפנימית הלא מודעת של הזמן ההיסטורי. דווקא משום שאינו גדול מדכאי הגוף והתשוקה במאה שערים אלא גבר צעיר שרק מבקש לנדות החוצה את המיניות הכלבית, הנשלטת והנחרת, כדי שיוכל לשאת אישה, הוא מייצג במעשה האנושי כל כך של נידוי התשוקה את ענותה של עצירת הגשמים, והתאחדותו עם שגעון הכלביות מייצגת את פורקנם של כוחות החיים שדוכאו. ודווקא משום שאיננו אמן גדול אלא צבע פשוט המבקש במעשה אחד של יצירה לכתוב ולברוא לעצמו יש מאין זהות גברית, לאומית ומינית, הוא מייצג (יותר מאשר בלויקוף, יותר מאשר חמדת), באי המודעות הגמורה של מעשהו הבודד, את כוחה העצום של האמנות, את הפיתוי הגדול שהיא מפתה את האמן, ואת הסכנה הקטלנית שהיא טומנת בחובה. מתוך אי מודעות יצחק מחולל את מעשה היצירה האמיתי, המהותי; באי המודעות שבו, שאין להיפטר ממנה ואין לנדותה, מעשה זה מגלם את מוחשיותה של אי המודעות, מוחשיות חייתית ואנושית גם יחד, מוחשיות שגם ממנה אי אפשר להיפטר וגם אותה אי אפשר לנדות.

ה ע ר ו ת

הערות לפרק הראשון

1. פרידריך שלגל, "אידיאות", פראגמנט מס' 3, פראגמנטים, תרגום טוביה ריבנר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, 1982, עמ' 45.
2. נתן אלתרמן, "החלד", מתוך "שמחת עניים", שירים שמכבר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"א, עמ' 163.
3. כל ההפניות ליצירותיו של עגנון הן למהדורות המצוינות ברשימה הביבליוגרפית בסוף הספר. מראי מקום לסיפוריו שראו אור בעיתונים או בכתבי עת מצוינים בהערות השוליים.
4. התפיסה הרומנטית בדבר התקדשותו של האמן לאמנות ולשלמותה הטרנסצנדנטית עולה למשל מן האפוריזמים של פרידריך שלגל: "גדול הוא מי שיש בו התלהבות וגאוניות כאחת, ומה שגם אלוהי וגם מושלם [...] האלוהי, המוגמר והגדול בעת־ובעונה־אחת, הוא מושלם"; "האמן שאינו מפקיר את כל עצמו הנהו עבד שאין בו תועלת" (שלגל, פראגמנטים, עמ' 41, 49).
5. ראו על כך בהרחבה אצל גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 13–42.
6. נוסח ראשון של הסיפור "אגדת הסופר" ראה אור בוורשה בשנת 1919, בכתב העת ערכים א, עמ' 13–23. גלגולים מוקדמים של הסיפור הם הסיפור היידי "טויטן־טאנץ", שהתפרסם ביורישער פאלקס קאלענדער בלמברג בשנת 1911 (אך נכתב כנראה קודם לכן), ו"בארה של מרים", שהתפרסם בהמשכים בגליונות הפועל הצעיר בשנת 1909 (21.5, 3.6, 17.6, 1.7). על חילופי הנוסח ועל משמעותם ראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 20–42. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' קלא–קמה.
7. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 28.

8. על זיקתה של הרומנטיקה לחולי ולמוות ראו למשל Mario Praz, *The Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1965; על זיקתה לנשגב ולטרנסצנדנטי ראו למשל Samuel H. Monk, "The Sublime: Burke's Inquiry", *Romanticism and Consciousness*, edited by Harold Bloom, New York: W.W. Norton, 1970, pp. 24-40; Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. על החזון הרומנטי, הממוזג בשלמות גן עדנית בין תודעה למציאות, בין תבונה לדמיון, בין האל לטבע ולעצמי, ראו Virgil Nemoianu, "Romanticism", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 1093-1097. דיון על מקורות הרומנטיקה ראו אצל ישעיהו ברלין, שורשי הרומנטיקה, תרגום עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 1999.
9. עניין זה אינו מנומק על ידי הדין, שהרי "על כל איש ואיש מישראל לכתוב ספר תורה מעצמו [...] ואם אינו יודע לכתוב אחרים כותבים לו" (רמב"ם, משנה תורה, ספר אהבה פ"ז א). ואמנם, רוב ספרי התורה אינם נכתבים כדי לתת שם ושארית לחשוכי בנים שנתאלמנו. מעשה כתיבת התורה כשם וכשארית חוזר בווריאציה אירונית באורח נטה ללון – לייבטשי בודינהויז כותב את סיפור התורה בגרמנית, ובחרוזים, "כדי להשאיר לו שם ושארית, שאין לו בנים שיזכירו אותו אחר פטירתו" (אורח נטה ללון, עמ' 313).
10. הביקורת עמדה על הסמליות המטא-פואטית של פריצת הקרח והטבילה במי הנהר: שקד מציג את הטבילה במי קרח ביום שלג כמטפורה שעניינה "צינון" העודף הסנטימנטלי וריסון קלאסיציסטי של הכתיבה – מהלך מרכזי בהתגבשות כתיבתו של עגנון עצמו, וראו שקד, *אמנות הסיפור של עגנון*, עמ' 21–23. אן גולומב הופמן רואה בטבילה חלק מן הדרמה של המבט (gaze): זהו רגע הנפילה של נרקיסוס, החוזר למראה ומטביע עצמו באקסטזה קפואה. הטבילה, כמו מילוי האותיות האחרונות וכמו הריקוד, חוזרת ומתוארת בדבריה של גולומב הופמן כהתמוטטותו של האמן אל תוך הטקסט, וראו Anne Golomb Hoffman, *Between Exile and Return: S.Y. Agnon and the Drama of Writing*, Albany: State University of New York Press, 1991, p. 35.

11. חוויית האיחוד המיסטי ברגע היצירה מופיעה גם בסיפורים "עגונות", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", "ער עולם", "עידו ועינם", "המכתב" ו"מזל דגים", וכן ברומן תמול שלשום. חוויות מיסטיות נקשרות למעשה היצירה גם באורח נטה ללון ו"הסימן". כל הסיפורים הללו נדונים להלן, בפרק זה ובפרקים הבאים.

12. נוסח ראשון של "עגונות" פורסם לראשונה בכתב העת העמר בשנת 1908, נוסח שני בתוך בסוד ישרים, בשנת 1921, ונוסח אחרון במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), 1931. על גלגולי הנוסח ראו, Arnold Band, *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S.Y. Agnon*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 57-63.

13. על פי מדרש הפתיחה בסיפור "עגונות", הגאולה היא תיקון שאינו חורג מגדר המציאות והיא אינה אלא תנועה מחזורית של ריחוק וקרבה בין העם לאלוהיו בתוך רצף הזמן, במצב נתון של גלות (מובן דומה של מושג הגאולה נרמז כבר במקורות, וראו למשל בפירוש רש"י לברייתא האסכטולוגית בסנהדרין צז ע"א). המודל העלילתי המוצג בפתיח הוא מודל של נפילה ממצב של המשכיות, התעטות וזיווג (אמונה וחסד אלוהי) למצב של קרע, עירום ופירוד (קלקול והסתר פנים) – וחזרה גואלת למצב הפותח. גוף הסיפור, האמור לממש את המודל הזה, מציב תפיסה שונה לגמרי של גאולה. כוונתו של הקצין ר' אחיעזר "להתקין קצת את הפרוזדור מחורבנו" היא רק הפתיח, "ער שנזכה ויהיה לטרקלין כשיחזור הקדוש ברוך הוא שכינתו לציון במהרה בימינו" (אלו ואלו, עמ' תה). חזרתה של השכינה לציון אין משמעה תמורה מחזורית, אלא קץ אסכטולוגי: סוף הזמן הידוע לנו. לכן, גוף הסיפור, בשונה מן המודל המוצע בפתיח, אינו יכול להציג לא ראשית הרמונית – זו התקיימה רק לפני הגלות – ולא סיום גואל, שהרי זה יוכל להתקיים רק באחרית הימים.

14. וראו מלכה שקד, "לסוגיית יצר יוצר ויצירה בסיפורי עגנון", קובץ עגנון א, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, תשנ"ד, עמ' 301, 305. כך הדבר גם ב"עגונות": בן אורי מתדבק במלאכת הקודש/האמנות עד ש"לית אתר פנוי מיניה" – ו"לא זכר בן אורי את דינה וישכחה" (אלו ואלו, עמ' תז). האמרה מן הזוהר – "לית אתר פנוי מיניה" – מרגישה דרך ההקשר הקבלי את הטוטאליות של מלאכת האמנות, הדוחקת הכול מפניה. האמרה גם קושרת

- את המתח בין האמנות לחיים בסיפור אל המחשבה החסידית בדבר הדיכוטומיה בין נשמה לגוף.
15. ראו אפלטון, "המשתה", כתבי אפלטון ב, תרגום יוסף ג. ליבס, ירושלים: שוקן, תשל"ה, עמ' 91–156.
16. על מקורותיו הקבליים של סיפור רבי גדיאל נער ועל הופעותיו בכתבי עגנון ראו גרשם שלום, "מקורותיו של 'מעשה רבי גדיאל התינוק' בספרות הקבלה", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עורכים: דב סדן ואפרים א. אורבך, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, תשי"ט, עמ' 289–305.
17. רפאל טובל עצמו פעמיים ביום מדי יום ביומו (עמ' קלב, פעמיים), ומקפיד לחזור ולטבול (בהתאם למנהג המקובל) כל אימת שהוא עומד לכתוב את השם הקדוש (עמ' קלג פעמיים, ועמ' קלט).
18. במובן זה מזכיר הפרדוקס שרפאל מצוי בו את הפרדוקס ב"אמן צום" לפרנץ קפקא: בסופו של דבר, כדי לבצע בשלמות את אמנותו על האמן להיפטר מגופו לחלוטין; אולם ללא גוף, ללא נראות, אמנות הצום אינה יכולה להתקיים, וראו פרנץ קפקא, "אמן צום", רופא כפרי וכתבים אחרים שהתפרסמו בימי חייו של הסופר, תרגום אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 279–291.
19. הציפייה והפרתה משתקפות בתיאור הכפול והסותר של מהלך העניינים: הגרסה הראשונה מתארת כיצד רפאל כותב ללא הפוגה עד להשלמת הספר, ואילו הגרסה השנייה מבטלת את קודמתה ומביאה את סיפור השיתוק ופריצתו (עמ' קלט–קמ), ועמדה על כך ריסה דומב, "בעקבות האגדה והסופר: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", קובץ עגנון א, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, תשנ"ד, עמ' 197–204.
20. ואמנם, הסיפור מנמק את מעצור הכתיבה – התזת ניצוצות דיו מבלי יכולת לכתוב אות – בעוצמת ה"התלהבות" וה"דביקות" של רפאל. בהקשר זה מובא סיפור חסידי בשם הרב מזיטומיר על הקושי לקיים מצווה מעשית מרוב ההתלהבות. הסכנה שבביטול הקיום עצמו בשל התלהבות והתעלות בדבקות מובאת גם במקורות חסידיים אחרים, למשל בסיפורו של ר' יוסף מפולנאה, המביא מפי הבעש"ט "שפירש כך: שהחיות רוצה לידבק בשרשו, ופן יתבטל במציאות, לכן נתן הש"י לאדם עניני העוה"ז, שלא יתלהב תמיד ויוכל לעמוד" (צפנת פענח, קארעץ, תרמ"ב, לג ע"א).

21. השיר המוזר, המובא ברצף התיאור, נדרש אף הוא למובניו השונים של השיתוק: הוא מרמז למזמור תהלים הפותח בפסוק "שיר המעלות לשלמה אם ה' לא יבנה בית שוא עמלו בוניו בו" (תהלים קכז א) – דהיינו, היצירה אינה אפשרית אלא בהשראה אלוהית (ובטוטאליות שהיא מייצגת) – אולם הוא מוביל למסקנה המדגישה, בהקשר החדש של הסיפור, את ההמרה: "הנה נחלת ה' בנים שכר פרי הבטן" (שם, ג).

22. גם כתיבת התורה בדמעות מרמזת למוות הקרוב: בגמרא מסופר שהקב"ה הכתיב למשה את התורה כולה, ובכלל זה את שמונת הפסוקים האחרונים, המספרים על דבר מותו; ואת הפסוקים האחרונים הללו כתב משה בדמעות (בבא בתרא טו ע"א).

23. "אלה תולדות רפאל הסופר. רפאל הסופר היה איש צדיק תמים [...] (עמ' קלא), לעומת "אלה תולדות נח. נח איש צדיק תמים היה בדרתיו את האלהים התהלך נח" (בראשית ו ט).

24. מצד אחד, המעשה הקיצוני של הטבילה בנהר הקפוא הוא שיאן והמשכן של כל הטבילות הקודמות, שהרי רפאל טובל עצמו בקביעות פעמיים ביום וחוזר וטובל בכל פעם שהוא עומד לכתוב את השם הקדוש. מצד אחר, הטבילה האחת הזאת פורצת את מערכת האיזונים שהטבילות החוזרות והנשנות היו חלק ממנה. שבירת הקרח היא שבירת הגבול בין עולם לעולם, והטבילה במי הקרח היא התיקון המיסטי לטבילות-החינם של מרים. אחרי הטבילה הזאת רפאל יכול לכתוב את הספר, תמורתו של התינוק, ולצאת מעולמם של החיים.

25. גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 35.

26. ההשתקפות במראה, המוצגת בדיאלוג "המדינה" כסמל לחיקוי אמנותי (אפלטון, כתבי אפלטון ב, עמ' 539), חוזרת ומופיעה בסיפורים אחרים של עגנון שעניינם יצירה (למשל "גבעת החול", "בדמי ימיה" ו"הפנים לפנים"); ב"אגדת הסופר", כמו ב"גבעת החול", ההתבוננות בהשתקפות אינה רק סמל אלא אף אירוע מכריע בעלילה. ההשתקפות מופיעה כאן גם בדמותן של ההכפלות ההפוכות, החוזרות בהקשרים ארס-פואטיים בסיפורים אחרים של עגנון, למשל "עד עולם", "עידו ועינים" ו"מזל דגים": האריות שבמזרח מכפילים זה את זה והפוכים זה לזה כבתמונת ראי, עבודתה של מרים מכפילה את עבודתו של רפאל והפוכה לה, שני חלקי הסיפור – וסצנות ההתבוננות במראה בכללם – מכפילים זה את זה, הטקסט הנכתב מכפיל את הטקסט הכותב אותו והפוך לו, וכן הלאה.

27. שלגל, פראגמנטיים, עמ' 50; "דקים" הם "בני שושלת רומית נודעת, על שום קורבן עולה שהקריבו עצמם סב, אב ובן למען הנצחון בקרב" (שם, עמ' 57).

28. וראו דן מירון, "דן מירון מראיין את גרשם שלום", ש"י עגנון בביקורת העברית א (סיכומים והערות על יצירתו), עורך: אבינועם ברשאי, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1991, עמ' 370; הראיון התפרסם לראשונה בעיתון הארץ, 5.2.1982. מצד אחד, מותו של רפאל אינו מצוין במפורש בסיפור, והקריאה אינה מובילה בהכרח למסקנה זו; ואמנם, גולומב הופמן איננה מדברת על מוות כי אם על התמוטטות (גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 23–39), וריסה דומב מדברת על כניסה למצב של שגעון (דומב, "בעקבות האגדה והסופר: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", עמ' 201). מצד אחר, משפט הפתיחה "אלה תולדות רפאל הסופר" (עמ' קלא) – דהיינו, כל התולדות – יכול להוביל למסקנה הפרשנית שרפאל אכן מת, והנחה זו נתמכת גם על ידי סימני המוות הניכרים סמוך להתמוטטות. נוסף על כך, בנוסחיו הקודמים של הסיפור מצוין במפורש שהסופר מת. המוות אינו מתפרש בהכרח כתוצאה של אירועים מיסטיים או משבר נפשי; ארנולד בנד, לדוגמה, טוען שרפאל חלה ומת עקב הטבילה במי קרח (Band, *Nostalgia and Nightmare*, p. 111).

29. עגנון שב וקושר בין דמותה של מרים לזו של אסתר במגילה, לדוגמה "מיד היא נושאת חן לפניו" (עמ' קלז) לעומת "נשאה חן בעיניו" (אסתר ה ב); "אמר לה רפאל למרים, מה שאלתך מרים ומה בקשתך? השיבה מרים ואמרה, שאלתי ובקשתי אם מצאתי חן בעיני אישי ואם על אישי טוב לתת את שאלתי" (עמ' קלח), לעומת "ויאמר המלך לאסתר במשתה היין מה שאלתך וינתן לך ומה בקשתך עד חצי המלכות ותעש. ותען אסתר ותאמר שאלתי ובקשתי. אם מצאתי חן בעיני המלך ואם על המלך טוב לתת את שאלתי ולעשות את בקשתי" (אסתר ה ו).

30. גלגולים מוקדמים של הסיפור הם "הפנחא השבורה", שהתפרסם בתוך המצפה ג: מט, 7.12.1906 (נוסח ביידיש התפרסם כמה חודשים קודם לכן), ו"חלומו של יעקב נחום", שנדפס בקובץ יזרעאל (בעריכת א"ז רבינוביץ), 1913, עמ' 8–16. נוסח ראשון של "יתום ואלמנה" התפרסם לראשונה בברלין, במאסף רימון ג, 1923, עמ' 38–39. על חילופי הנוסח ועל משמעותם ראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 137–150. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' קסה–קסט.

31. האגדה אודות רב אמנון ממגנצא (בנוסח אור זרוע) מובאת בתוך ספרו של עגנון **ימים נוראים**, עמ' קלב–קלג, ובן בתוך ספר, סופר וסיפור, עמ' שעד–שעה. דמותו של רב אמנון מוזכרת ומתפקדת כסמל חשוב ומרכזי הן בסיפור שלפנינו, הן ברומן המאוחר לו, **אורח נטה ללון**, והן בסיפור **"האיש לבוש הבדים"**, שפורסם במלואו לאחר מות עגנון (ראו להלן, הערה 32 בפרק זה); ייתכן שהיא נרמזת במובלע גם בסיפור **"מעשה עזריאל משה שומר הספרים"**, שם היא נקשרת לדמות אגדית וסמלית נוספת: דמותו של רבי גדיאל התינוק.

32. פרקים א–יט התפרסמו בהמשכים בגליונות הארץ בשנת 1963 (26.9, 29.9, 10.10); פרקים אלו חזרו ונדפסו בתוספת פרקים כ–כו, שנמצאו בעזבון, בתוך **עיר ומלואה**, עמ' 84–113.

33. הנוסח הנפוץ המצוי בירדנו הוא נוסח אור זרוע של ר' יצחק מווינה, המעיד שמצא את הסיפור בכתב יד של ר' אפרים מבונא, שחי במאה השתים עשרה. נוסח מורחב בידיש מופיע ב**"מעשה בוך"** במאה השבע עשרה. המובאות להלן לקוחות מספרו של עגנון **ימים נוראים** (המביא כאמור את נוסח אור זרוע), וראו לעיל, הערה 31.

34. כזכור, על פי האגדה, רב אמנון מוסר בחלום את הפיוט לר' קלונימוס בן ר' משולם, שחי בתחילת המאה האחת עשרה; וראו בעניין זה את מאמרו של שלמה אידלברג, **"הרקע ההיסטורי של מעשה ר' אמנון ותפילת 'ונתנה תוקף'"**, הדאר 53, תשל"ד, עמ' 645–646.

35. ישראל יובל עומד על מאפיינים נוצריים באגדה, וראו ישראל יובל, **"שתיקת ההיסטוריון ודמיון הסופר: ר' אמנון ממגנצא ואסתר-מינה מוורמיזא"**, אלפיים 15, תשנ"ח, עמ' 132–141; עלי יסיף מצביע על מקבילות מוקדמות לה: גם מקור עברי מן המאה העשירית (סיפור תופילו ב**"מגילת אחימעץ"**) וגם מקורות נוצריים מן המאה השביעית (אגדת סנט אמראם) והאחת עשרה (סיפור מותו של המלומד הנוצרי גרברט, האפיפיור סילווסטר השני), וראו עלי יסיף, **"אגדה והיסטוריה: היסטוריונים קוראים באגדות עבריות מימי הביניים"**, ציון 20, תשנ"ט, עמ' 187–220. על קרבתה של האגדה לאגדת סנט אמראם ראו אבידב ליפסקר, **"קידוש השם באספקלריה של הספרות העברית לדורותיה"**, בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה, עורכים: יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר ס. הס, תל אביב וירושלים: כתר והקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 440–454.

36. על פי זכרון ילדות של עגנון, הוא כתב את שירו הראשון בשל היעדרו של אביו, שנסע ליריד (מעצמי אל עצמי, עמ' 55–56), ונחזור לזכרון זה בסוף הפרק הבא. בסיפור שלפנינו, היעדרו של האב מודגש בפתיחה המכפילה: "יתום בן אלמנה". ההסתלקות מותירה אחריה חסר של גבריות; המגע הראשון של היתום עם השירה מתקיים דרך קריאה בטקסט השייך לא לאב אלא לאם, והוא ירושה מאמה: "ומחזור גדול היה בבית אמו ושל אמו היה ושל אם אמו היה והיה קורא בו מעשה רב אמנון" (עמ' קסה). בהיעדר טלית בבית, הבגר שהיתום עוטה כדי להתחפש לתפקיד הגבר הוא בגד מובהק של נשים: "פעמים שהיה נוטל סינר ומתעטף בו כש"ן ומזמר ונתנה תוקף או כי הנה כחומר" (שם). עם זאת, היעדר האב אינו מייצר כוח מטרנלי; כשהאם חוזרת מן השוק ומתפרקת משמלותיה מתגלה שהיא עצמה מצומצמת כיתומה.

37. הנגן האלוהי, אורפאוס, הצליח לרדת בכוח נגינתו לעולמם של המתים ולשוב ולחזור אל החיים, אולם שהותו בקרב החיים לא התארכה. אפולו שיסה בו את המנאדות ואלה קרעו את איברי גופו לגזרים. את ראשו הן השליכו לנהר הברוס, אבל הראש לא שקע במים כי אם צף ושר את שירו עד שנסחף לים והובא לאי לסבוס, שם המשיך לשיר עד שהושתק בידי אפולו עצמו. וראו, Robert Graves, *The Greek Myths*, vol. 1, Harmondsworth: Penguin Books, 1960, pp. 112-113 (Aristophanes: *Frogs* 1032; Ovid: *Metamorphoses* XI, 1-85; Conon: *Narrations* 45).

38. כפי שמסופר למשל בספר חסידים (מהדורת ויסטינצקי, פרנקפורט, 1924, סימן רעא). עגנון רומז לאמונה זו ברומן אורח נטה ללון (עמ' 411, 416), וכן ב"ספר המעשים", בסיפור "על התורה" (עמ' 126–127), ובספר עיר ומלואה (עמ' 21, 30). התפילה עם המתים עומדת במרכז הסיפור "המכתב", החותם את "ספר המעשים", וראו דיון בעניין זה להלן, בפרק השני. על פרטיה והקשריה של אמונה זו ראו יום-טוב לוינסקי, "תפילת המתים בלילות", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ג, תשל"ג, עמ' קמט–קנז. עגנון אינו היחיד שמזמן את גיבוריו למניינם של מתים. כך, למשל, גם בסיפורו של פייארברג "בערב" מופיע גלגול של הסיפור החסידי על אודות החי שנקרא לעלות לתורה במניינם של מתים ונפטר מיד אחר כך (מרדכי זאב פייארברג, כתבים, תל אביב: דביר, 1958, עמ' 19–37).

39. בפיוטו של אלקבץ "לכה דודי לקראת כלה" גם הרפרין "לכה דודי לקראת כלה /

פני שבת נקבלה", גם הטורים "ישיש עליך אלוהיך / כמשוש חתן על כלה", וגם סיומה של הסטרופה האחרונה, "בואי כלה, בואי כלה" – כולם מדגישים עניין זה.

40. הבחירה באמנות ביצוע ביצירות ארס-פואטיות מאפשרת לייצג בחריפות את הפרדוקס הכרוך במשאלת השלמות האמנותית. כך, למשל, בסיפור "אמן צום" לפרנץ קפקא, הבחירה באמנות ביצוע מדגישה כי המשאלה לשלמות, הכרוכה מעצם מהותה בהתנתקות מסד המוגבלות והחלקיות שכופה המציאות, מביאה את האמן לידי כך שאמנותו מתבצעת ללא קהל; ומשמעות קיומה של האמנות במצב כזה איננה ברורה. וראו קפקא, רופא כפרי, עמ' 279–291.

41. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 148–149.

42. עניין זה חוזר גם בסיפורים מאוחרים יותר: ב"על אבן אחת" (פורסם לראשונה ב־1934), מקורות ההשראה הם כתביו העלומים של רבי אדם בעל שם; ב"המכתב" (1950), מקורות ההשראה הם כתבי רבותינו האחרונים; ב"עירו ועינם" (1950) מועתקת שירת קדומים (גם אם אמיתותה מוטלת בספק); ב"עד עולם" (1954), מקורות ספר המחקר הם טקסטים עתיקים על העיר האבודה; ב"הסימן" (נוסח מורחב, 1962), פיוטו של בן גבירול הוא המודל לכתיבת הסיפור עצמו, כסימן לעיר שהושמדה. אחזור לעניין זה בפרקים הבאים.

43. וראו למשל את הנערים העשויים ללא חת שגופם בנוי לתלפיות, כוחם עצום והם עומדים על האדמה, עובדים אותה ומגינים עליה, בסיפוריו של משה סמילנסקי, "חוג'ה נזר", "אבנר" ו"יהודה" (כתבי משה סמילנסקי ג, תל אביב: התאחדות האיכרים בארץ ישראל, תרצ"ד, עמ' 1–32, 83–110, 111–140), וכן בסיפוריו של יוסף לואידור, "יהודה נוטר הפרדס" ו"יואש" (יוסף לואידור, סיפורים, רמת גן: מסדה, 1976, עמ' 52–62, 63–90).

44. "בדמי ימיה" ראה אור לראשונה בוורשה ב־1923, בכתב העת התקופה, ספר שבעה עשר, עמ' 77–124, באותה שנה שבה נדפס "יתום ואלמנה"; פרסומו מאוחר ל"אגדת הסופר" ולנוסחים המוקדמים של שני הסיפורים. "עד עולם" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, בשנת 1954. ההפניות לסיפור "בדמי ימיה" הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' ה–נד.

45. רוב מפרשי עגנון עמדו על אכזבתה של תרצה, וראו סקירת הביקורת בעניין זה

אצל רות גינזבורג, "בדמי ימיה מתה תרצה" או: "יפה את רעיתי כתרצה נאווה כירושלים אימה כנרגלות", דפים למחקר בספרות 8, תשנ"ב, עמ' 286–288; שרה הלפרין, "הצופן הפואטי בנובלה 'בדמי ימיה' לש"י עגנון", הדאר 68:ג, תשמ"ט, עמ' 19–20.

46. וראו עדי צמח, קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 11–24. כתרצה כן סובביה: מינץ מעלה את בתו לעולה כדי לתקן את העוול שעשה למזל בגזלו את לאה ממנו; מזל עצמו עוזב את האוניברסיטה ובוחר לחיות את חייו בעיר השדה המסורתית מתוך רצון להמשיך את מעשה התיקון של אמו, שחזרה ליהדות כדי לתקן את העוול שנעשה לעמם ולדתם. למעשי התיקון שצמח מציין אפשר להוסיף את זה של הסב, אבי לאה, שהשיא את בתו למינץ כדי לתקן את העוול שנעשה לבנו שמת ממחלת הלב בצבא. תרצה שונה מאביה ומסבה בכך שהיא מבקשת לשלם את מחיר התיקון בחייה-שלה, ולא בחיי זולתה.

47. שם, עמ' 15.

48. שם, עמ' 22, 24.

49. אברהם בנר, "המספר הבלתי מהימן ב'מיכאל שלי' וב'בדמי ימיה'", הספרות ג:1, 1971, עמ' 33.

50. כפי שהעירה תלמידתי תמר ביטון, המתח שבין בקשת התיקון לבין משאלת גילוי העריות, הכרוכה בעקבה, מזכיר את הגבול הדק שבין חוקי הייבום לבין איסור גילוי עריות במקרא. הטקסט רומז למעשה יהודה ותמר בספר בראשית גם דרך דמות האישה הצעירה, המפתה דמות אב באמצעות מניפולציה מינית, וגם דרך מילות הסירוב: "כי על כן נתתיה לו", דברי אבי לאה למזל (עמ' כג), לעומת "צדקה ממני כי על כן לא נתתיה לשלה" (בראשית לח כו). גם המוטיבים של חוט השני והתאומים מופיעים בסיפור המקראי (בראשית לח כז–כח). כזכור, פרשת יהודה ותמר עניינה מוות, כשלון הייבום, מוות נוסף וייבום בעורמה, דרך האב, ביוזמת האישה.

51. תרצה אכן מציגה את מזל ככפילו של אביה. על אביה היא מספרת: "ויש אשר החליק את שערות ראשי בידו החמה ואני הרכנתי את ראשי. רב אשרי מנשוא" (עמ' לב), ועל מזל: "ומזל הניח ידו על ראשי" (עמ' מד), "ויפרוש מזל את ידו החמה" (עמ' מה). הכפילות ניכרת במיוחד בסיום, כפי שמעיר צמח: "אבי ואישי האירו לי פניהם, באהבתם ובחמלתם נדמו זה לזה" (עמ' נד). כפילות האבות היא

המובילה להיזכרות בסיפור התאומים ולמשאלת הבכי בחיקה של האם המתה, וראו צמח, קריאה תמה, עמ' 13, 22–24.

52. צמח נדרש להרמז לפסוק "מעוֹת לא יוכל לתקן" (קהלת א טו) ורואה בו עקרון משמעות מרכזי ביצירה (וראו צמח, קריאה תמה, עמ' 18–19), אולם נראה לי שגם חלקו השני של הפסוק – "וחסרון לא יוכל להמנות" – עומד במרכז עולמה של הנובלה.

53. סוזן גובר מתארת כיצד האיסור על יצירה של נשים בחברות שמרניות דוחף אותן להשתמש בגופן כבאובייקט אמנותי, ולאילו תוצאות הרסניות מוביל מעשה היצירה הזה, וראו Susan Gubar, "The Blank Page and Female Creativity", *Writing and Sexual Difference*, edited by Elizabeth Abel, Chicago: Chicago University Press, 1980, pp. 73–93.

54. וראו Andre Green, "The Dead Mother", *Life Narcissism, Death Narcissism*, translated by Andrew Weller, London: Free Association Books, 2001, pp. 170–200. גם מלאני קליין טוענת שהתינוק, המתוסכל בשל היעדרה המתמשך של האם (היעדרו של שֵׁר האם), מבקש לחדור אל תוך גופה ולזכות דרך כך בסיפוקים שנמנעו ממנו, וראו Melanie Klein, "On Identification", *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*, London: Virago Press, 1988, pp. 141–175.

55. וראו על כך אצל גינזבורג, "בדמי ימיה מתה תרצה" או: "יפה את רעיתי כתרצה נאווה כירושלים אימה כנדגלות", עמ' 292. בהמשך לפרשנותה של גינזבורג יש לציין שלא רק הכתיבה אלא גם ייצורו של "מבדה במעשים" אינו מאפשר התדמות מלאה של תרצה לאמה. המשאלה לתיקונו של הסיום מחייבת שינוי, ולא רק חזרה; ואמנם, בשונה מלאה, שאביה השיאה למינץ, תרצה אינה נישאת ללנדא, בן דמותו של האב והחתן שנבחר עבורה, ובשונה מאמה היא אינה מתה ממחלתה אלא מבריאה. יתרה מזאת, עצם המשאלה לשחזור העבר כוללת בתוכה את הפרתה וסתירתה, שהרי ברגע שתרצה פועלת היא נפלגת מאמה; בשונה ממנה היא איננה מושא פסיכי של העלילה אלא היוזמת והמפיקה שלה.

56. על פי ניצה בן-דב, כאשר מודל החיקוי של האם ממצה את עצמו, תרצה מתחילה לחקות את עקביה, אביה הרוחני, "וייתכן שחיקוי זה, שמשמעו כתיבה בסתר חדרה, מעלה אותה על דרך חיים חדשה", והכוונה ל"דרך חיים חדשה של מחקר

וכתיבה", וראו ניצה בן-דב, אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, תל אביב: עם עובד, עמ' 204.

57. מעניין לקרוא בהקשר זה את סיפורה של עמליה כהנא-כרמון, "נעימה ששון כותבת שירים" (עמליה כהנא-כרמון, בכפיפה אחת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"א, עמ' 136–151). בדומה ל"בדמי ימיה", גם בסיפורה של כהנא-כרמון הגיבורה מייצרת "דרמה חיה" של אהבה. התכנים קרובים: גם כאן נערה צעירה מתאהבת במורה המבוגר ממנה ומחזרת אחריו בנחישות; גם כאן אהבתה הופכת למחלה, או נתפסת כמחלה, הן בעיניה והן בעיני סביבתה; גם כאן הגבר דוחה את חיזוריה, אך בלב ולב, ובסופו של דבר הוא משתף עמה פעולה במידה זו או אחרת; וגם כאן סיפור האהבה הוא שלב מעבר מנערות לבגרות וכשלוננו מוביל את הגיבורה להתפכחות. נוסף על כך, גם כאן הגיבורה היא המספרת, והיא מסיימת את סיפורה בהתייחסות למעשה הסיפור שלה-עצמה ובפנייה מייצורו של סיפור אהבה במעשים אל הכתיבה עליו במילים. ועם זאת, הדמיון מבליט את השוני. בסיפורה של כהנא-כרמון, התהייה באשר למניעיה של הגיבורה מעלה את האפשרות שפרשת האהבה אינה אלא הדלק המיועד להנעתה של פרשה חיצונית לה: פרשת צמיחתו, התגבשותו והולדתו של כוח יצירה עצמאי. חוויית מרכזיותו של הגבר והתלות הרגשית בו מפנה את מקומה לחוויה אחרת, חוויית קיומו ומרכזיותו של כוח יצירה בלתי תלוי, כוח שכל עולמה הרגשי סובב סביבו. לכן, עבור נעימה, בשונה מאשר עבור תרצה, המפנה בדרך היצירה בסיום (מכתיבת שירה לכתיבת פרוזה, מכתיבה למען הגבר ובשלו לכתיבה כמטרה בפני עצמה) מסמן הכרעה אופטימית וקונסטרוקטיבית, הפונה אל העתיד.

58. כנזכר לעיל, "עד עולם" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, 16.4.1954. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שמיני (האש והעצים), תשכ"ב, עמ' שטו–שלד.

59. וראו למשל את האנלוגיות – ואת הניגודים הכרוכים בעקבן – בין בני גומלידתא לבין המצורעים; בין ספר המחקר למושאו, העיר גומלידתא, ובין ספר המחקר לספר העיר; בין עדיאל עמזה לבין עלדג, ההונית הקטנה, בינו ובין הגרף גיפיון ובינו לבין האחות עדה עדן; בין עדה עדן לעלדג ובין גבהרד גולדנטל לגיבורי גומלידתא, וכן הלאה. בחיבור קודם עמדתי על האופי האניגמטי של "עד עולם" ותיארתי את רשת החזרות, האנלוגיות והניגודים המובילה לריבוי לא יציב של משמעויות ופרשנויות, וראו מיכל ארבל, "סיפורים של אי-השגה – האבטובוס

האחרון' ו'עד עולם' לש"י עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית יד, תשנ"ג, עמ' 293–333.

60. וראו, Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang, 1974 (1970), pp. 3-6, 156.

61. על אופיה האקזיסטנציאלי של הכרעה זו ראו בהרחבה אצל גבריאל מוקד, שבחי עדיאל עמזה, ירושלים: שוקן, 1989.

62. עלילת החקירה ב"עד עולם" עומדת בזיקה אירונית למודלים עלילתיים של סיפורי בלשים; מוטיבים קונבנציונליים, כגון הפרט החסר, הגילוי המקרי, מסירותו העקשנית של החוקר וכדומה, מתנגשים בעובדה שזהות מבצעי ה"פשע" ידועה והאינפורמציה החסרה שולית, כביכול. ואולם, הקרבה בין עלילת הסיפור למודל הבלשי טעונה משמעות נוספת. בדומה למודל העלילתי שמציג פיטר ברוקס לסיפורי בלשים – מודל המשמש כמטפורה לנרטיבים בכלל – גם ב"עד עולם", השחזור או החיקוי המרחבי (כאן – כניסתו של עמזה אל בית המצורעים דרך פתח לא ידוע בחומה) מוביל למעבר אנכי בזמן, מעלילת החקירה אל עלילת מושאיה. ייחודו של "עד עולם" הוא בכך שהמעבר איננו רק של הנרטיב, כפי שמתאר ברוקס, כי אם גם של הגיבור. על תפיסתו של ברוקס את עלילת הבילוש ראו Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*, New York: Vintage Books, 1984.

63. פרשנותו של אריאל הירשפלד לסיפור עומדת על סמליותה המינית של הפריצה לעיר, וראו במאמרו, "הראי והמארה", הארץ, 22.7.1988. בהקשר זה מעניין לראות שטקסט – "מפת העיזלה" של גיא העגורים – הוא שמעיד על קיומה של הפרצה, והחדירה לטקסט, הפענוח, מאפשרת את החדירה לעיר.

64. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים: שוקן, 1963, עמ' 324–325.

65. וראו למשל גרשון שקד, "עד עולם" של ש"י עגנון", הארץ, 9.7.1954; שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 284; עדי צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", הספרות א, 1968, עמ' 378–385; משולם טוכנר, פשר עגנון, רמת גן: הוצאת אגודת הסופרים, 1968, עמ' 123–152; הלל ברזל, "'שירה' ו'עד עולם'", בקורת ופרשנות 4–5, 1974, עמ' 11–23; מוקד, שבחי עדיאל עמזה; הירשפלד, "הראי והמארה".

66. ב"עגונות" הציג עגנון את העיגון כסמל קיומי, היסטוריוסופי ופואטי שיעמוד במרכז יצירתו לעתיד לבוא, וראו פרשנות בעניין זה אצל גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 11–27. בהקשר הנדון כאן יש לזכור שעגינות, בשונה מאלמנות או מגירויים, אינה מצב יציב של פירוד אלא זיקה מתמדת ולא פתורה להיעדר.
67. הארץ, 9.9.1953. הפרטים הביוגרפיים לקוחים מספרו של דן לאור, חיי עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 484–488.
68. שם, עמ' 485.
69. דוד כנעני, עגנון בעל-פה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ב, עמ' 52.
70. ליליאן דבי-גורי, מהדירה, קורצווייל–עגנון–אצ"ג: חילופי אגרות, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 1987, עמ' 56.
71. הנסיונות לזהות את גומלידתא עם ערים מסוימות נראים לי בעייתיים. כך, למשל, הקריאה האלגוריסטית-היסטוריציסטית של צמח לסיפור מזהה את גומלידתא עם ירושלים התנ"כית, וראו צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 383. ואולם, ירושלים התנ"כית, בשונה מגומלידתא, אינה מסתכמת באוסף סיפורי חטאים ושחיתות שתכניהם "הנתעבים" מעוררים "בחילה גמורה".

הערות לפרק השני

1. פייר נורה, "בין זכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים 45, 1993, עמ' 11–12.
2. "חוש הריח", הארץ, 14.3.1937. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' רצו–שב.
3. על הוויכוח ראו אצל אהרן בר-אדון, ש"י עגנון ותחיית השפה העברית, ירושלים: מוסד ביאליק, 1977, עמ' 165–175.
4. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 24.
5. ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", מבחר כתבים ב (הרהורים), תרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 318. ההשאלה מבנימין רחוקה משום שברור שאין מדובר כאן בתפיסה מהפכנית של מטריאליסט היסטורי אלא בעמדה לאומית

דתית הקרובה לעמדותיו של הרב קוק, ונרחיב בעניין זה בהמשך הפרק. אלן מינץ מציע הבנה שונה בשאלת עמדתו הלאומית-משיחית של המספר. לדבריו, המספר דוחה את התפיסה הציונית המקובלת באשר לחשיבותה של "תחיית" העברית כשפה מדוברת מודרנית, וראו Alan L. Mintz, "S.Y. Agnon 'The Sense of Smell'", *Reading Hebrew Literature: Critical Discussions of Six Modern Texts*, edited by Alan L. Mintz, Hanover, NH: Brandeis University Press, 2003, pp. 102-134.

6. "חוש הריח" התפרסם במקביל לשיאו של מפעל הכינוס שעגנון הקדיש לו את זמנו ומרצו, מפעל שכל עניינו הצלת טקסטים מסורתיים מפני השכחה. בימים שבהם פורסם הסיפור הושלמו שנתיים וחצי של עבודה עצומה על ספר ימים נוראים: נוסחו הסופי של הספר נמסר לדפוס במארס 1937 והוא נדפס בסוף יולי, וראו אצל לאור, חיי עגנון, עמ' 280–288.

7. "ולא נכשל" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, 5.9.1937. במהדורות כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון מופיעים שני הסיפורים בדרך השני (אלו ואלו), זה בסמוך לזה.

8. הסיפור "שלוש אחיות" פורסם לראשונה בעיתון דבר, 14.5.1937; דיון מפורט בסיפור מוצע במאמרי "שלוש אחיות": משאלת הסיום ובקשת הנחמה ביצירת עגנון, מדעי היהדות 42, 2004, עמ' 207–238.

9. פרקי הרומן התפרסמו בהמשכים מעל דפי הארץ החל מאוקטובר 1938, וראו לאור, חיי עגנון, עמ' 300, 312–321. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך רביעי (אורח נטה ללון), תשכ"ב.

10. וראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 228–278; גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 77–103.

11. על נוסח האגדה, כפי שנדפס בספריו של עגנון, ימים נוראים וספר סופר וסיפור, ראו בפרק הקודם, בדיון בסיפור "יתום ואלמנה".

12. זיקת ההמרה בין מותו של חנוך, הקורבן ה"קטן", שמוסר נפשו על פרנסתו העלובה ונעלם עם סוסתו בחורף, לבין המוות ה"גדול" על קידוש השם, שמייצג המופת של רב אמנון, נרמזת בהילקחות המיסטית. חנוך קרוי על שמו של חנוך המקראי, שנמנה עם שלוש הדמויות המקראיות שלא מתו כי אם "נלקחו"; על חנוך המקראי נאמר "ויתהלך חנוך את האלהים ואיננו כי לקח אתו אלהים" (בראשית ה כד); על

רב אמנון נאמר באגדה, באלוהיה ברורה להילקחות חנוך, כי "נסתלק ונעלם מן העולם לעין כל ואיננו כי לקח אותו אלקים" (ימים נוראים, עמ' קלג). גם התגלות חנוך למספר אנלוגית להתגלות ר' אמנון לר' קלונימוס בן רב משולם.

13. התקוממותו של האורח כנגד אי הצדקת הדין מצד אנשי שבוש הולכת ומתרופפת במהלך שהותו בעיר, ועמד על כך שמעון הלקין: "אבל כל מה שהסיפור הולך ומתפתח הולך המספר ונעשה יותר ויותר שותף ממש לייסוריהם של אנשי שבוש הסכופים והדוויים וממילא הוא נעשה יותר ויותר שותף להטחה כלפי מעלה וכלפי מטה מפי נפשות שונות שבסיפורו" (שמעון הלקין, "על 'אורח נטה ללון'", דרכים וצדי דרכים בספרות ב, ירושלים: אקדמון, תש"ל, עמ' 201). ואמנם, בוויכוח עם רב העיר אומר האורח שכל ישראל זכאים בעיניו, "ואם לתשובה, כביכול צריך הקדוש ברוך הוא לשוב" (עמ' 171).

14. משאלתו של האורח לביטול ההיסטוריה משתקפת ברגע הטהרה שהוא חש בעמדו על הגשר, מקום ששם, אף על פי שהמים משתנים תדיר, הנהר הוא אותו נהר, ו"דומה שמיום שעמדתי כאן עם אבא זכרוננו לברכה לא נשתנה כאן כלום ולא ישתנה כאן כלום עד סוף כל הדורות" (עמ' 11).

15. הדבקות במופת קידוש השם מוצגת בהגזמה, כמעט כקריקטורה עצמית, בביקורת על התולעת: כאשר המספר מסיק את התנור הוא חושב ש"תולעת שמתעוותת על שנשרפת בבית המדרש אינה ראויה לדבר עמה" (עמ' 112), וכאשר הוא מציב נר לקדושי ת"ח הוא מבחין בין זכויותיו של מי שנהרג בידי אומות העולם מאהבה לבין מי שנהרג בידי אומות העולם מיראה (עמ' 129–130).

16. קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 53.

17. היעדר התכלית במעשיו של ירוחם – ובמובלע, אף במעשי המספר בשבוש – עומד בניגוד לכך "שבארץ ישראל עשיותיו של אדם יש בהן משום תכלית" (עמ' 345).

18. על פי פרשנותה של גולומב הופמן, הנסיון לשחזר באופן מלא את העבר נכשל, משום שהוא סותר את זהותו של האורח כסופר:

"[...] it is impossible to *narrate* a completely successful return (to be both artist and Reb Hayyim) because return implies the cessation of narration." (עמ' 87, *Between Exile and Return*, גולומב הופמן)
על פי פרשנות זו, בכניסה לבית המדרש האורח מתדמה בעיני עצמו לעובר במעי

אמו היודע, על פי המדרש, את התורה כולה ומאוחד בנאמנותו עם אביו שבשמים. כיוון שכך, החייאה מלאה של בית המדרש מבטלת את נבדלותו של האורח, את פרידתו מאביו, ואף מאיימת על עצם קיומו כאדם חי; סתירה פנימית זו מובילה לאמביוולנטיות העמוקה כלפי נסיון השחזור.

19. האדרה עקיפה של דמותו של חנוך עולה מן האגדה על הנעל והסמבטיון שמספר האורח לרפאל: גם הסנדלר מל"ו צדיקים, גם החתן שהגיע אל בני משה וגם בנו נקראים חנוך (עמ' 325).

20. הלקין, "על 'אורח נטה ללון'", עמ' 191.

21. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 247.

22. וראו אצל לאור, חיי עגנון, עמ' 333.

23. כך הדבר גם בחלום על רבי דוד המת (עמ' 272) ובהזיה על האיש עם הכבשה (עמ' 403).

24. כך, לדוגמה, האורח חולם על ספר התורה מבית המדרש הישן המתגלגל מעצמו לכוך קבורה בארץ ישראל (עמ' 92–93); הוא מספר לחנוך את האגדה על התינוק, השה הגזול בידי ערבי והרועה המושיע (עמ' 111) ונזכר בשתי אגדות על זכויות מקדשי השם לאחר מותם (עמ' 130). רפאל מזכיר את אגדת רב אמנון (עמ' 232), דמותו של רפאל מרמזת לאגדת רבי גדיאל נער (הנזכר ברומן, עמ' 302) ולאגדת נבואת הילד, והוא קורא אגדות על נהר הסמבטיון ועשרת השבטים האבודים. האורח מספר לרפאל את האגדה המובאת ב"תחת העץ", את מעשה הרב אור חיים ואת מעשה התינוק שהגיע לסמבטיון (עמ' 322–326), ולעצמו הוא מספר את מעשה הצדיק שלימד תינוקות והגיע לארץ ישראל רכוב על גב לביא (עמ' 335) ואת מעשה התינוק הפייטן והדבורים (עמ' 419).

25. על רפאל כמייצגו של הסופר ראו אורי כהן, תפישת המוות בין מלחמות העולם בא"י ובאיטליה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, בהדרכת דן מירון ואריאל רטהאוס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 2005.

26. גרשם שלום מייחס את האגדה לחוגי הזוהר ואף לבעל הזוהר עצמו. האגדה נכתבה בספר צוואת ר' אליעזר הגדול, הנקרא גם ספר אורחות חיים (מאה שלוש עשרה). היא מופיעה בשולחן ערוך האר"י, עיבוד של ספר נגיד ומצוה לר' יעקב בן חיים צמח (שני הספרים מן המאה השבע עשרה), שהועתק מכתבי האר"י ומכתבי ר' חיים ויטאל, שכנראה העתיקה לעצמו מכתבי חוגי הזוהר, וראו שלום,

"מקורותיו של 'מעשה רבי גדיאל התינוק' בספרות הקבלה". עגנון שב ומזכיר את דמותו של רבי גדיאל בהקשרים שונים: ב"מעשה רבי גדיאל התינוק" הוא הופך אותו לאצבעוני המציל את אביו מעלילת דם ועתיד להציל את כל ישראל מיד אויביו, וב"מעשה עזריאל משה שומר הספרים", עזריאל משה, שהנוצרים ניקרו את עיניו ועקרו את לשונו וקרעו את אצבעותיו ותלו אותו מזקנו, מובא בידי אליהו הנביא למערת רבי גדיאל התינוק. רבי גדיאל נער מוזכר גם בסיפור "אגדת הסופר", אולם שם לא בהקשר מרטירולוגי אלא בהקשר של פרישות מינית והולדה ברוח.

27. סיפור "נבואת הילד" מיוחס על ידי גרשם שלום לחוגים קבליים מסוף המאה השלוש עשרה. שלום מעיר שעגנון הזכיר את משיכתו לסיפור זה בנעוריו בהרצאה שנשא בעת שקיבל תואר דוקטור לשם כבוד באוניברסיטה העברית בחג העשור של מדינת ישראל, וראו שלום, שם, עמ' 303–304, בהערה.

28. ספר נגיד ומצוה לר' יעקב בן חיים צמח, קושטא תפ"ו, עמ' קצו.

29. על הזיקה בין תפיסותיו הציוניות של עגנון לתורת הראי"ה ראו דן לאור, ש"י עגנון: היבטים חדשים, תל אביב: ספרית פועלים, תשנ"ה, עמ' 29–59 (בייחוד עמ' 54–59).

30. שם, עמ' 38.

31. שם, שם. בכך ממשיך לאור כיוון פרשני מורכב פחות, שהתווה גבריאל טלפיר: "זאת איננה שבוש לבד, זו היא אחת הקהלות הישראליות שבתחום החורבן, ופרשה הזאת אפשר היה לכתוב על כל קהלה בישראל שבמזרח אירופה [...] זהו חתך חי בבשר האומה השותת דם וארוכה אין לו, אלא בארץ ישראל, בהתחדשות שבכוח העבודה והיצירה היום יומית" (גבריאל טלפיר, "במעגל הימים", גזית ג:י, ת"ש, עמ' 35).

32. הלקין, "על 'אורח נטה ללון'", עמ' 205.

33. גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880–1980 ב, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1983, עמ' 231.

34. על התנסחותה של המהפכה הציונית במושגים של מעבר מ"יהודי ישן" ל"יהודי חדש" ראו, בין היתר, אניטה שפירא, חרב היונה: הציונות והכוח 1881–1948, תל אביב: עם עובד, 1992; יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב: עם עובד, 1997; בנימין הרשב, "המהפכה היהודית המודרנית: קווים להבנתה", אלפיים 23,

- 2002, עמ' 9–75; עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, תל אביב: עם עובד, 1997; אבנר הולצמן, "יהודים ישנים, עברים חדשים", הארץ, 27.3.2002.
35. על הזיקה בין גבריות לכוח בדימוי המגדרי של יהודים ראו דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מיגדר, חיקוי", תאוריה וביקורת 11, 1997, עמ' 123–144; מיכאל גלוזמן, "הכמיהה להטרנסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", שם, עמ' 145–162; "חוסר כוח – המחלה המבישה ביותר": ביאליק והפוגרום בקישינוב", תאוריה וביקורת 22, 2003, עמ' 105–132.
36. ליפסקר, "קידוש השם באספקלריה של הספרות העברית לדורותיה", עמ' 440, 450. המספר ברומן אורח נטה ללון, מייצגו כביכול של עגנון, מעיד על עצמו שנאמנותו למסורת העבר מבדילה אותו מחבריו: "כשאני לעצמי כל הזמנים שווים בעיני. מה שהיה נאה בעבר נאה בחווה ונאה לעתיד, ובדבר זה חולקים עלי חברי שאומרים, מה שהיה נאה בעבר טורח הוא בהווה כל שכן לעתיד" (עמ' 373).
37. וראו רב סדן, על ש"י עגנון: כרך מסות ומאמרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ט, עמ' 119–123.
38. אברהם קריב, "אורח במלכות השקיעה", בכור/ מאסף בן זמננו, תש"א, עמ' 284–289; קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 54–68.
39. קורצווייל, שם, עמ' 57.
40. גולומב הופמן קושרת בין כוחם נותן החיים של התחליפים – כתב היד המועתק של ספר ידיו של משה והמפתחות – לבין בחירתו של המספר לוותר על שחזורו המלא של העבר (בהחייאת בית המדרש) לטובת הכתיבה, דהיינו לטובת ייצורם המתמשך של ייצוגים חלופיים, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 98, 100. בהקשר זה מקובלת עלי פרשנותו של קורצווייל, הרואה גם בהחייאת בית המדרש נסיון לייצג את העבר דרך כינונו של מבדה חלופי. המעבר מהחייאת בית המדרש לכתיבה על נסיון ההחייאה דומה למעבר בסיפור "בדמי ימיה", מנסיונה של תרצה לשחזר את יחסי האהבה אל הכתיבה על אותו נסיון בזכרונותיה, וראו דיון על כך לעיל, פרק ראשון.
41. עניין זה מצטרף ליחס המורכב שהרומן מעמיד בין תנועה לבין היוותרות במקום. חנה נוח מעירה שברומן אורח נטה ללון, את "מקום הנדודים והמסע של הגיבור – שלמעשה יושב במקום קבוע ואינו נע כלל במרחב – תופסת תנועתם של המכרים המתייצבים בפני הגיבור במקום אכסנייתו ומביאים אליו את

סיפוריהם" (חנה נוה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, ירושלים: אוניברסיטה משודרת, משרד הבטחון – ההוצאה לאור, 2002, עמ' 115). במקביל לכך, האורח, שביקורו בעיר עורר אשליה של היוותרות, עוזב אותה בפעם השנייה, וכנראה האחרונה, מתוך ידיעה שהעיר לא "תיוותר" כפי שהיתה. המספר נותר כעת במקומו, בירושלים, ומשאלתו היא שהעיר תנוע אליו: אם בדרך נס, בהגירת בתי המדרשות, ואם בדרך היצירה, במשיכת הזכרון מן העיר הישנה לחדשה.

42. לאור, חיי עגנון, עמ' 432.

43. על מאפייניו של "ספר המעשים" ועל הביקורת עליו הרחבתי בחיבור קודם, וראו מיכל ארבל, "סיפורים של אי-השגה – 'האבטובוס האחרון' ו'עד עולם' לש"י עגנון", עמ' 293–333.

44. התמות ההיסטוריות גלויות ב"מדירה לדירה" פחות מבשני הסיפורים האחרים, ועם זאת, אפשרויות המגורים (ירושלים, תל אביב, הקבוצה) מייצגות בסיפור זה – כמו ברומן תמול שלשום – אופציות לאומיות. יגאל שוורץ עמד בהקשר זה על העמדת הקיבוץ כבחירה אידיאלית אך בלתי ניתנת למימוש על ידי הגיבור או להמחשה על ידי הנרטיב, וראו יגאל שוורץ, "בין דירה לקיבוץ: מעמדה ותפקידיה של ההתיישבות העובדת ביצירתו של ש"י עגנון", עיתון 77, 66–67, תשמ"ה, עמ' 28–29. על אופיו ה"היסטורי-אתנוגרפי" של הסיפור "בדרך" ראו דן מירון, הרופא המדומה: עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 237–257.

45. "מה משמעה של תחושת התנועה המעוצרה, המופיעה בחלום לעתים כה קרובות, והקרובה כל כך לשולי החרדה? אתה תאב ללכת ואינך זז מן המקום, ברצונך לעשות משהו וכל הזמן הנך נתקל במכשולים" (זיגמונד פרויד, פשר החלומות, תרגום מ. ברכיהו, תל אביב: דביר, 1974, עמ' 308).

46. ההפניות לסיפור "המכתב" הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ששי (סמוך ונראה), תשכ"ב, עמ' 221–249.

47. על "מדירה לדירה" ראו יוסף אבן, "מדירה לדירה", על שלושה שירים וסיפור מספרותנו החדשה, עורכים: ידידיה שמידט, רות אלון, יפה רפאלי ויוסף אבן, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, תשי"ג; על "בדרך" ראו מירון, הרופא המדומה, עמ' 237–256.

48. ב"האבטובוס האחרון" מחמיץ המספר את האוטובוס בשל כף כבסים מיותרת ואת המונית בשל האוטובוס הישן, שברי לו שכלל אינו עומד לנסוע; ב"פת שלימה" המספר אינו הולך לבית הדואר מפני בית האוכל ולבית האוכל אינו הולך מפני בית הדואר; ב"התזמורת" המספר אינו עונה על המכתבים החשובים מפני המכתבים הטפלים ואינו עונה על הטפלים משום שדרכו של טפל לעכב, אינו מסתפר משום שעליו להתרחץ ואינו מתרחץ משום תירוצים אחרים. מלכודת החלופות השקולות מתחדדת כאשר החלופות הן אובייקטים, לדוגמה, שתי הטליתות ב"פי שניים" ושני המעילים (שאחד מהם אינו קיים כלל) ב"על התורה", שם עוקף המספר את הדילמה בכך שהוא נמנע מלפתור אותה ולובש את שני המעילים זה על גבי זה.

49. וראו בסיפורים "האבטובוס האחרון", "קשרי קשרים" ו"הפקר".

50. וזאת בדומה לסיפורים "לבית אבא", "האבטובוס האחרון", "הנרות", "האבות והבנים" ו"קשרי קשרים", שגם בהם המספר חובר אל המתים, המשתתפים בעלילה. בסיפור "המכתב", אי הבהירות בעניין ההבחנה בין החיים למתים מקבלת ממד קומי, כאשר גדליה קליין סונט במספר שגורר את רגליו: "אלמלא לא אמרת לי שזקנך מת הייתי סבור שאני מהלך עמו" (עמ' 226). מתברר שבשונה מאשר למספר החי, לגדליה קליין המת, שאינו יודע את דבר מותו, ברי שהמתים אינם יכולים ללכת בחברת החיים.

51. וראו בסיפורים "לבית אבא", "ידידות", "השיר אשר הושר". כפי שצינו בדיון על "אגדת הסופר", חוויית האיחוד המיסטי והטרנספיגורציה של היוצר ברגע היצירה מופיעה גם בסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", "עד עולם", "עידו ועינים", "המכתב" ו"מזל דגים", וכן ברומן תמול שלשום. חוויות מיסטיות נקשרות למעשה היצירה גם ברומן אורח נטה ללון.

52. גם בסיפורים נוספים ב"ספר המעשים" – "לבית אבא", "התזמורת" ו"הפנים לפנים" – המספר מציג עצמו כסופר.

53. דמותו של גדליה קליין בסיום הסיפור מזכירה את דמותו של הזקן הפלאי בהזיית המספר באורח נטה ללון. אותו זקן מוביל את המספר לארץ ישראל, אל מעין קבר חבוי שבו מצוי ספרו של העבר המסורתי האבוד (אורח נטה ללון, עמ' 92).

54. קורצווייל אמר על "המכתב", "שהוא אחד הדברים הבוטים והקטלניים שנכתבו אי-פעם בספרותנו נגד הריקנות שבחיי עמנו" (קורצווייל, מסות על סיפורי

ש"י עגנון, עמ' 342). ידידיה יצחקי הלך בעקבותיו וטען שהאכזבה הקשה היא מן "הציונות המעשית" (ידידיה יצחקי, "עיון ב'המכתב'", עלי שיח 7–8, 1979, עמ' 51).

55. בנימין, מבחר כתבים ב, עמ' 159.
56. שם, עמ' 318, וראו לעיל, הערה 5 בפרק זה.
57. שם, עמ' 311; ההדגשה במקור.
58. בדומה לקהילות העתיקות המופלאות ב"הדום וכסא", וראו בעניין זה אצל הלל ויס, קול הנשמה: חקר "הדום וכסא", ספר דברי הימים לש"י עגנון, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 1985.
59. התנועה המאגית של שרטוט מעגל חוזרת ומתוארת בסיפור, וראו עמ' 225, 228, 230.
60. וראו לעיל, פרק ראשון, הערה 38.
61. על לימוד תורה בחופת גן עדן ראו למשל ילקוט שמעוני, פרשת בראשית, רמז כ; על הישיבה בהיכל האגוז, שבראשה עומד רבי גדיאל נער, ראו יהודה דוד אייזענשטיין, "מסכת גן עדן", אוצר מדרשים, ניו יורק: הוצאת א"ד גאראסמן, תשט"ז, עמ' פד.
62. הדברים מופיעים גם בסיפורי הבעש"ט שעגנון עצמו ליקט, וראו שמואל יוסף עגנון, סיפורי הבעש"ט, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשמ"ז, עמ' 75–76, 82–84, 85–88.
63. "הסימן", מאזנים יח:ב–ג, 1944, עמ' 104; ההפניות כאן הן לנוסח המורחב של הסיפור, כפי שנדפס בתוך כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שמיני (האש והעצים), תשכ"ב, עמ' רפג–שיב.
64. נורה, "בין זכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", עמ' 12.
65. כזכור, גם באורח נטה ללון מוצגת ההרתעה כפתרון לסוגיית הכוח; המשאלה לשליטה ולבטחון חפים מאלימות עולה ברומן גם בתורת שלוש התקופות (עמ' 234–236) וגם באגדה על מקלות האבן השואבת (עמ' 322–323).
66. התמה הרומנטית בדבר אובדנה של יצירת המופת חוזרת בסיפורים "עגונות", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", "לפי הצער השכר", "עידו ועינים" ו"עד עולם", וראו בדיונים בסיפורים אלה בפרק הראשון ובפרק השלישי.
67. "בתוך עירי" פורסם לראשונה בעיתון הארץ, 9.9.1953. הכותרת "עיר ומלואה"

הובאה לראשונה בתוך מאסף לדברי ספרות ביקורת והגות א, 1960, עמ' 22. כפי שצויין בפרק הקודם, בשנת 1965 קרא עגנון בבית העם בירושלים את המבוא לספר ושני פרקים מתוכו. לקריאה קדמו דברים על כתיבת הספר ועל עירו שנשמדה, וראו אצל לאור, חיי עגנון, עמ' 484, 533–534; הדברים שנשא פורסמו בתוך מעצמי אל עצמי, עמ' 83–84.

68. וכן ראו עמ' 16, 27, 28, 29, 174, 186, 206, 212, 230, 233, 238.

69. וראו במכתב למ"א ז'ק בתרפ"ז (מעצמי אל עצמי, עמ' 7), וכן בנאום "ביום שעטרוני בתואר חבר באוניברסיטה בר אילן" בתשי"ט (שם, עמ' 55–56) ובנאום "עם קבלת פרס נובל 1966 בשטוקהולם" (שם, עמ' 86).

הערות לפרק השלישי

1. "עידו ועינים" ראה אור לראשונה בלוח הארץ, תשי"א, עמ' 106–141. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שביעי (עד הנה), תשכ"ב, עמ' שמג–שצה.

2. וראו קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 141–160; טוכנר, פשר עגנון, עמ' 106–122; צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון"; לאה גולדברג, "עגנון בשלושה קולות", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ו, עמ' 190–195; יעקב בהט, "החולם הסנטימנטלי", מולד 9, 1952, עמ' 247–251; דן מירון, "ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון", מאזנים כז: ה-ו, 1968, עמ' 350–359; גרשון שקד, "עגנון: 'עידו ועינים' – חיפוש אחר אינטרפרטציה", עגנון: "עגונות" "עידו ועינים" – מקורות–מבנים–משמעויות, יחידה 2, עורך: הלל ויס, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1981, עמ' 261–268; הלל ברזל, בין עגנון לקפקא – מחקר משווה, רמת גן: הוצאת בר אוריין, 1972, עמ' 182–202; גבריאל מוקד, "טרנסצנדנציה, אמנות ומחקר מדעי בשני סיפורים סמליים: 'עידו ועינים' ו'עד עולם'", דברי הקונגרס העולמי הששי למדעי היהדות, ו:ג, תשל"ז, עמ' 265–270; חיים ברנדויין, "על משמע ומבנה ביצירת עגנון", הארץ 20.4.1979, 27.4.1979; הלל ויס, עגנון: "עגונות" "עידו ועינים" – מקורות–מבנים–משמעויות, יחידה 3, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1981; שלמה צוקר,

"בעיית הפירוש של 'עידו ועינם' ו'עד עולם' לש"י עגנון", הספרות ב:2, 1970, עמ' 415–417, ואחרים.

3. קורצווייל וצמח אינם מייחסים לתמה הארס־פואטית בסיפור מעמד מרכזי או עצמאי, טוכנר אינו נדרש לנושא, ושקד מציין שגינת אינו אמן כלל. גם מבקרים הנדרשים למעשה האמנות מקדישים לכך הערות קצרות בלבד. גולדברג מעירה על מרכזיותו של מעשה האמנות ב"עידו ועינם" ורואה במספר את פניו הגלויים של האמן היוצר, ובגינת – את פניו הסמויים (גולדברג, "עגנון בשלושה קולות", עמ' 193). מוקד מציין ש"חיפושם של עדיאל עמזה, גינת וגמזו הוא אחר מקור השלמות האמנותית לא פחות מאשר אחר שלמות מדעית ודתית. סבורני שמחבר 'עד עולם' ו'עידו ועינם' רומז, כי הדרך אל השלמות בכל שלושת הרבדים הללו מובילה על פני עולם של קדמות אבודה, שמתעניינת בה אישיות אוונגרדית ובודדה מאוד" (מוקד, "טרנסצנדנציה, אמנות ומחקר מדעי בשני סיפורים סמליים: 'עידו ועינם' ו'עד עולם'", עמ' 270, וכן מוקד, שבחי עדיאל עמזה, עמ' 30). ברנדויין, הקורא את הסיפור כפרודיה, רואה בגמזו את ייצוגו האירוני של הסופר־יוצרו ומעיר בסיכום שעוקצה האירוני של הפרודיה מכוון כנגד הספרותי עצמו (ברנדויין, "על משמע ומבנה ביצירת עגנון").

4. אפלטון, "המדינה", כתבי אפלטון ב, עמ' 537–577; אריסטו, פואטיקה, תרגום יואב רינון, ירושלים: מאגנס, תשס"ג. על אופני ייצוג המציאות במבדה ראו במאמרו של מנחם בריןקר, "דומות למציאות וייצוג מציאות", סובב ספרות, מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות, ירושלים: מאגנס, תש"ס, עמ' 92–109.

5. צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 378, 379.

6. שם, עמ' 381.

7. שם, עמ' 379.

8. שם, שם.

9. שם, עמ' 380; ההדגשה במקור.

10. המונח נטבע בידי בנדיקט אנדרסון, וראו בספרו קהילות מדומיינות, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1999.

11. קורצווייל רואה בסיפור "עידו ועינם" סיפור קיומי ו"אוניברסלי" ובעצם קורא בו

את סיפורה של תמורה תרבותית-היסטורית. הפיצול בין העולמות מייצג פיצול פנימי בנפש הגבר האירופי המודרני. אי יכולתן של הדמויות להיאחז בביתן מעידה על תלישותו של האדם המודרני ומקורה ב"התעללות האירוס באדם" (קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 155), דהיינו בחולשת הגבר לנוכח היוזמה הארוטית של האישה. בשל "אי-השקט של האדם המודרני" ו"אי-יכולתו למצוא תשובה ממצה לבעיית החיים" (שם, עמ' 158), הוא נמשך לארכאי ולמאגי כדי לחזור וליצור – דרך השירה והמדע – את הקשר שאבד לו עם הארוס; בכך הוא דומה לגמזו, "המאמין באפשרות להבריא בתוך האווירה הארכאית, שכולה רוויה פיוט ואירוס!" (שם, עמ' 159). ואולם, כפי שניתן לראות מגורלו של גינת, "ריפוי" זה מתוך נסיגה לארכאי, 'תחיה' זו, היא בעצם בשורת המוות" (שם, עמ' 160).

12. טוכנר אינו רואה ב"עידו ועינם" סיפור על תמורות תרבותיות-היסטוריות "אוניברסליות" אלא על תמורות בעולם הרוחני היהודי. הפיצול בין העולמות מייצג את השבר שבין עולם המסורת להשכלה: גמזו מזוהה עם "היהדות שומרת המסורת הבינונית", "יהדות העוסקת כל ימיה בביבליופיליות, הנודדת ללא שחר מקצה עולם לקצה עולם, הרואה את עולמה באופן חד-צדדי – רק בעין אחת, השומרת, אמנם, אמונים לשכינה ואף לוקה על כך, אבל אינה ממלאת אלא אחר המצוות המעשיות" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 112). גינת, לעומתו, מייצג את ההשכלה, את התמורה המובילה ל"משבר ביהדות הרוחנית ואת מקור הפרובלמטיקה הנצחית, הקשורה בטכסטים הקדושים" (שם, עמ' 117). גמולה מזוהה עם השכינה, והמאבק הוא אפוא בין האחיזה המסורתית של היהדות בטכסטים המקודשים, אחיזה המצויה במשבר, לבין "גישתו המדעית האובייקטיבית של ד"ר גינת" (שם, עמ' 121) לאותם טכסטים. באמצעות מותה של גמולה "עגנון מבהיר את הכרתו, שהמחקר אינו פותר את בעיית המשבר של היהדות. המחקר ממית את האובייקט הנחקר" (שם, עמ' 122).

13. מירון, "ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון", עמ' 93–94.

14. במובן זה דומה "עידו ועינם" לסיפור "עד עולם", שפורסם כחמש שנים לפניו. הקרבה בין שני הסיפורים ניכרת גם בתיאור העולמות הארכאיים, האקזוטיים, גם בדמות החוקר המוסר את חייו על מחקרו, גם במשחקי האותיות עי"ן וגימ"ל ועי"ן ודל"ת, וגם בהקשרה של ההתפענחות. שני הסיפורים כאחד מזמינים קריאה

אלגוריסטית ובה בעת מפרקים אותה. הדיון בפרק הראשון עמד על התקרבותו של הטקסט של "ער עולם" לדימוי של טקסט "כתיבתי", במונחיו של רולאן בארת, וראו בארת, S/Z, עמ' 3–16; נראה שהדימוי מתאים באותה מידה גם לטקסט של "עידו ועינים".

15. גולדברג, "עגנון בשלושה קולות", עמ' 193.

16. בביקורתו על צמח כבר העיר הלל ויס שלא ניתן להבחין בין לשון עידו ועינים, לשון גמולה ולשון הקהילות הנידחות, וראו ויס, עגנון: "עגנונות" "עידו ועינים", יחידה 2, עמ' נ, נא.

17. ב"פתחי דברים" מזכיר עזרא טריר למספר שהמלומדים קיבלו בתחילה את ההימנונים העיניים שפרסם גדעון גינת כאמת שאין עליה עוררין, "ואחר כך התחילו קצת חכמים מפקפקים בהם ואמרו שבדויים הם ועשויים בידים, לאחר שמת נשתנו הדעות ונתרבו החכמים המאמינים באמיתתם מן החכמים המפקפקים באמיתתם". טריר תוהה אם שאלת המקוריות – לעומת הזיוף – רלבנטית לשאלת הערך האמנותי: "צייר לעצמך אלמלא לא נתגלה ששירת אוסיאן מזוייפת, היתה חשובה בעינינו ככל הקלסיקונים הגדולים. הרי אפילו גיטה טעה בה, ולא עוד אלא שאמר שחביבה היא עליו לפרקים מהומירוס" (פתחי דברים, עמ' 138).

18. צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 380.

19. שלמה צוקר, "מקורות בעיצוב המרחב והדמויות ב'עידו ועינים' לש"י עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית ג, תשמ"ג, עמ' 57. פרשנותו של צמח מעלה קשיים נוספים. צמח מניח שגמולה נופלת מן הגג משום שהסגולות ששמרו עליה נשרפו כנראה בשוגג, ביחד עם הכתבים, והלוא מסופר לנו שגינת נתן את הסגולות לגרייפנבכים במתנה והן שמורות בספרייתם. נוסף על כך, צמח קובע שגינת שרף את כל כתביו וביקש שלא להדפיס עוד את ספריו משום שגמזו חשף כביכול את זיפיו, ואולם, לטענתו של צמח, אותו גינת מנסה אחר כך "להציל את אומתו הסהרורית, את גמולה שמסרה לבה לו, בכוח הזרוע – על מנת שתשמש לו אף להבא כמקור לא אכזב להיסטוריה המזויפת שהוא מייצר בעזרתה ובלי ידיעתה" (צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 381). לא ברור מדוע אדם שנואש מן הזיוף מוסר את חייו בנסיון להמשיך את אותו זיוף עצמו שממנו נואש. יתרה מזאת; על פי פרשנותו של צמח, נסיון ההצלה

אנלוגי למלחמת השחרור ומותה של גמולה מייצג את התפיסה הפסימית לפיה "רוח ישראל" לא שרדה את התמורה הלאומית. כיוון ששניהם מתים, פרשנותו של צמח מובילה בהכרח אל המסקנה המופרכת, שכל מגיניה הציונים של רוח ישראל נפלו אף הם אל מותם.

20. א.ת.א. הופמן, "איש החול", סיפורי הופמן, תרגום נילי מירסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 13.

21. על פי פירושו של פרויד, משאלת המוות של הילד כלפי קופליוס (איש החול, האב הרע) מייצרת חרדת סירוס; בהזיית הילד, האב הטוב מבקש על עיני הבן בעוד קופליוס מאיים עליו בעקירת עיניים, מפרק את זרועותיו ורגליו ומרכיבן מחדש כאילו היה בובה ממוכנת (כלומר, כאילו היה אולימפיה). אם כן, אולימפיה היא "התגלמותו של היחס הנשיי של נתניאל כלפי אביו בשחר-ילדותו" ואינה אלא "תסביך שניתק מנתניאל והוא מתייצב כנגדו בדמות אדם". נתנאל מתמכר לאהבתו הטורדנית וחסרת השחר כלפיה ומתנכר למושא האהבה הממשי (קלארה) משום "שהבן המוקבע אל אביו מחמת תסביך-סירוס, ניטלת ממנו היכולת לאהוב אשה" (זיגמונד פרויד, "המאויס", כתבי זיגמונד פרויד ד, תרגום חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 15, בהערה).

22. הופמן, "איש החול", עמ' 23.

23. שם, עמ' 21.

24. שם, עמ' 17.

25. תומאס מאן, "טוניו קרגר", מוות בוונציה וסיפורים אחרים, תרגום נילי מירסקי, ירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1988, עמ' 173.

26. שם, עמ' 172.

27. שם, עמ' 176.

28. שם, עמ' 206.

29. שם, עמ' 178.

30. על היעלמה של יצירת המופת עם השלמתה ראו בדיונים על הסיפורים "עגונות", "יתום ואלמנה" ו"עד עולם" בפרק הראשון, "הסימן" בפרק השני ו"על אבן אחת" בפרק הבא. בהקשר זה ניתן לראות קרבה תמאטית בין סיפורו המפורסם של בלזאק, "יצירת המופת הנעלמה", ובין "עידו ועינים". הסיפור "יצירת המופת הנעלמה" קושר שתי תמות רומנטיות – האחת עניינה יצירת המופת הנהרסת במגע עם

המציאות, השנייה עניינה כפל פניו של האמן ומעמדה המפוקפק של יצירתו. האמן הצעיר פוסן מעיד שבדמותו של פרנהופר הצייר "ניכר דבר־מה שטני", ועם זאת הוא נערץ עליו כ"אלוהי הציור" בכבודו ובעצמו. פרנהופר שוקד שנים רבות על יצירת המופת שלו, על דמותה של "הסוררת היפה", אך מחביא אותה מעין כול, וכאשר הוא מתפתה להראותה – משוכנע כולו ש"בשרה דוטט. עוד מעט קט תקום על רגליה, המתינו" – מתגלה למרבה התדהמה רק "ציור מדומה", "צבעים מגובבים בערבוביה מוקפים המוני קווים משונים, היוצרים חומה של צבע". תגובת הצופים מביאה את פרנהופר להבין – או לחשוב – שאינו אלא מטורף. הוא מעלה באש את כל ציוריו הקודמים, המעולים, ומת, וראו אונורה דה בלזאק, יצירת המופת הנעלמה, הנערה שענייה זהב, אדון קורנליוס, תרגום ארזה טיר־אפלרויט, ירושלים: כרמל והמועצה הציבורית לתרבות ואמנות, 1998, עמ' 10, 19, 31.

31. הדיון בפרק הראשון עמד על התביעה לטוטאליות במעשה היצירה של בן אורי ב"עגונות", של רפאל ב"אגדת הסופר" ושל עדיאל עמזה ב"עד עולם"; נחזור ונידרש לעניין זה בהמשך הפרק, בדיון על "מזל דגים".

32. טוכנר מתאר כיצד ב"עידו ועינים" עגנון "הפך את ממד הזמן לממד החלל: העומק ההיסטורי הוחלף במרחב הגיאוגרפי" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 113).

33. מירון מצביע על הקרבה שבין משאלתה של גמולה להתאחד עם אהובה תוך שירת שירה של גרופית הציפור לבין סיפור טריסטן ואיסולדה בנוסח שנתנו לו ואגנר ותומאס מאן, וראו מירון, "ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון", עמ' 95; בנוסח זה מתקיים איחוד האוהבים במותם (Liebestod) תוך שירת "שיר הברבור המיטאפיסי של איסולדה", וראו פרידריך ניטשה, הולדתה של הטרגדיה מתוך רוחה של המוסיקה, תרגום ישראל אלדד, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשל"ו, עמ' 133.

34. "the narratable", וראו: D.A. Miller, *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

35. על אופיו הבלשי של הסיפור ראו שקד, "עגנון: 'עידו ועינים' – חיפוש אחר אינטרפרטציה", עמ' 263. גם בכך דומה "עידו ועינים" לסיפור התאום, "עד עולם", שבו עדיאל עמזה חוקר את האחות עדה עדן על הפרט האחרון החסר לו להשלמת חקירתו, וחקירה זו משחזרת את העלילה הקדומה של כיבוש גומלידתא, העיר הארכאית והאקזוטית, והשמדתה. בשני הסיפורים מתקיים המודל שפיטר ברוקס

חושף בסיפור "הטקס של בני מסגרייב" לארתור קונן דויל כדוגמה לעלילות של סיפורי בלשים בפרט וכמטפורה לנרטיבים בכלל, וראו Brooks, *Reading for the Plot*, pp. 23-29 גם כאן, בדומה למה שברוקס מתאר, השחזור (החיקוי) במרחב (כניסתו של המספר לבית גרייפנבך כחיקוי כניסתם של גמזו וגינת אל מקומם של בני גר, וכניסתו של עמזה אל בית המצורעים דרך פתח לא ידוע בחומה כחיקוי כניסתם של הגותים אל גומליתא דרך הפרצה הלא ידועה בחומת העיר) מוביל אל המעבר האנכי בזמן – מעלילת החקירה אל עלילת מושא המחקר. וראו גם לעיל, פרק ראשון, הערה 62.

36. הקטע נדפס בעיתון הארץ, 20.4.1979, וכן אצל ויס, עגנון: "עגונות" "עידו ועינים", יחידה 2, עמ' נד.

37. וראו למשל גולדברג, "עגנון בשלושה קולות", עמ' 191; קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 148; טוכנר, פשר עגנון, עמ' 107; צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 379; שקד, "עגנון: עידו ועינים" – חיפוש אחר אינטרפרטציה", עמ' 262.

38. ההפלגות מן העלילה, גם של גמזו וגם של המספר, הן לילקוטי מדרשים, למימרות (עמ' שס–שסא), לסיפורי מסע ולתיאורים אתנוגרפיים (עמ' שסא–שסד, שעב–שעו), לדיונים בענייני למדנות וכבוד (עמ' שסה–שסו), לסיפור קורות הבית (שסז–שסח) וכיוצא באלה. על ז'אנר הילקוט בסיפור ראו ויס, עגנון: "עגונות" "עידו ועינים", יחידה 3, עמ' 31–65.

39. סיפורי עם גרמניים מתארים את הופעתם הלילית של יצורים לא טבעיים בבית שיושביו נמים בו את שנתם, וראו, למשל, את מעשיית הגמדים בתוך מעשיות האחים גרים, האוסף השלם, תרגום שמעון לוי, תל אביב: ספרית פועלים, 1994, עמ' 130–132. אחד הגלגולים הידועים של המוטיב מצוי בסיפורו של א.ת.א. הופמן, "Nussknacker und Mausekönig" ("מפצח אגוזים ומלך עכברים"), על צעצועים המתעוררים לחיים בלילה לנגד עיניה המשתאות של ילדה.

40. זהו axis mundi, במונחיו של מירצ'ה אליאדה, וראו בספרו המיתוס של השיבה הנצחית, תרגום יותם ראובני, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 18.

41. שם, עמ' 25–26. במקומה של גמולה, הטקסים מתקיימים על ראש הר שאינו אלא "ההר הקדוש – מקום המפגש של האדמה והשמים" (שם, עמ' 18). הטקסים מחברים בין עליונים לתחתונים – "והסלע מגביה עצמו ועולה, ומעלה עמו שירה

- מן התהום" (עמ' שסג) – וחוזרים למקור הקדום: "היית רואה דוגמא של ימים טובים שהיו לישראל, שהיו בנות ישראל יוצאות וחולות בכרמים" (שם).
42. וראו ב"אחרית דבר" שצירפה נילי מירסקי לתרגומה, בתוך הופמן, סיפורי הופמן, עמ' 192.
43. ויס, עגנון: "עגונות" "עידו ועינם", עמ' נד.
44. שם, שם.
45. שם, שם.
46. וראו בעניין זה אצל צוקר, "בעיית הפירוש של 'עידו ועינם' ו'עד עולם' לש"י עגנון", עמ' 33–40.
47. אנדרסון, קהילות מדומיינות, עמ' 12; ההרגשה במקור.
48. אחד העם (אשר צבי גינצברג), כל כתבי אחד העם, תל אביב: דביר, תש"ז, עמ' שמב; ההרגשה במקור.
49. וראו, למשל: "'עידו ועינם' הוא הסיפור הפסימיסטי ביותר שכתב עגנון" (קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 160); "אין ספק, שהאקלים האופף את היצירה קודר ורווי יאוש" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 122); "יש כאן אזהרה איומה עם נבואה פסימית ביותר שמשמיע עגנון", וכן "סיפורנו זה מסתיים איפוא בשלילה מוחלטת, בניהיליזם גמור או בהרגשה של פאטאליות גמורה" (צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 381).
50. הסיפור "מזל דגים" ראה אור לראשונה בחוברת מולד יד: 51, 1956, עמ' 16–37. ההפניות כאן הן לעיר ומלואה, תשל"ג, עמ' 602–631.
51. שקד עומד על הקשר שבין סמל הדג לכוח הגברא של פישל: "גם הדמות הראשית בסיפור זה, שכשמה כן היא דגיגון קרפיון, היא דמות רנסאנסית, סמל של פרייה ורבייה, שכוח הגברא העודף שלה מתבטא בכוח האכילה, שאינו יודע גבול" (שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 141).
52. עגנון מתייחס כאן למעשה שהיה, "שבאותם ימים הדירה עצמה ביטשאטש מאכילת דגים, לפי שהעלו הדייגים את שער הדגים ונמנעה כל העיר מליקח דג אפילו לשבת, חוץ ממשפחה אחת שלא נשתתפה בצער הציבור כמו שסיפרתי במקום אחר" (עמ' 607). עגנון, שכותב על פרשה זו בהרחבה בסיפור "הצפרדעים", חוזר ונדרש לה כאן במקומות נוספים (ראו עמ' 612, 613, 614, 615) ואף קובע את זמנה – וזמנו של הסיפור – לשנת תרכ"ג או תרכ"ד.

53. הגופניות הזוללת והמעכלת כה בוטה עד שהמספר טורח לתעד במדויק את כל ביקוריו של פישל באותו בוקר בבית הכבוד: גם עם השכמה, "שפת לו קומקום ושתה חמין בדבש. מילא את שפופרתו טיטון ונכנס למקום שנכנס" (עמ' 604), וגם בבית המדרש, "אחר ששיגר את הדג לאשתו הכין עצמו לתפילה, היינו מילא מקטרתו טיטון ויצא למקום שיצא ושהה כמה ששהה ונטל ידיו לברכת אשר יצר, אחר כך הלך אצל טליתו ותפיליו להתעטף בהן לתפילה" (עמ' 622).

54. הטקסט מרמז – אם כי בהבלטה פחותה – לעצמאותם של איברים אחרים: הפימה מוקבלת לכרס באמצעות דימוי לשני בעלי חיים נפרדים (עוף ואווז), העיניים משוגרות לפני פישל (עמ' 603) ורגליו נטענות על ידי כרסו כדי שיוכלו לשאתה (עמ' 626).

55. ורסס ושקד עומדים בהרחבה על האנלוגיה בין פישל לדג ועל ההקשרים המדרשיים התומכים בה: ורסס עומד על התמזגותו של הגיבור בדג ושקד מעמיד עניין זה במרכז דיונו, וראו שמואל ורסס, "בין אדם לבעל-חיים – מוטיבים וגלגוליהם ב'עיר ומלואה'", ש"י עגנון – מחקרים ותעודות, עורכים: גרשון שקד ורפאל וייזר, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ח, עמ' 253–267; שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 139–157.

56. "בא לו [להמן] מזל דגים שהוא משמש בחודש אדר [...] ואמר כשם שהדגים בולעין כך אני בולע אותן. אמר לו הקדוש ברוך הוא: רשע, דגים פעמים נבלעין ופעמים בולעין, ועכשיו אותו האיש נבלע מן הבולעין" (אסתר רבא ז יא). על זיקתו של "מזל דגים" למקורות מדרשיים ואחרים בספרות העברית ראו אצל ורסס, "בין אדם לבעל-חיים"; שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 140–142.

57. הצגת הדג כחיה "קניבלית" הטורפת את בני מינה מופיעה כבר במדרש, כמשל ליחסי אנוש: "מה דגים שבים כל הגדול מחבירו בולע את חבירו אף בני אדם אלמלא מוראה של מלכות כל הגדול מחבירו בולע את חבירו" (עבודה זרה ד ע"א). תפיסה זו חוזרת ומתגלגלת בספרות, בין היתר בטקסטים המשכיליים שמביא ורסס בפרשנותו ל"מזל דגים", וראו ורסס, "בין אדם לבעל-חיים". לדוגמה, ב"גלגול נפש" של יצחק ארטור הדג הטורף מעיד על עצמו: "ואבלע את הרמש, ואבלע את שרץ המים, ואבלע גם את הדגים בני עמי, ואבלע גם כל דל וכל צעיר במשפחתי"; גם כאן הקניבליזם משרת את המשל: נשמת הדג מתגלגלת לגופו של מוכס מכס הבשר והנרות, ותהי "איש בולע כדג אחיו ובני עמו" (יצחק ארטור, הצופה לבית

ישראל, מהדיר: יהודה פרידלנדר, ירושלים: מוסד ביאליק, 1996, עמ' 130, 131).
אפילו בטקסט הדידקטי-מדעי "השקפה כללית על הדגים" של ש"י אברמוביץ
(פרק מתורגם ומעובד שלא כונס בספר תולדות הטבע), הכותב שואל ועונה: "על
השאלה הזו ממה הדגים מתפרנסים? נשיב, שהם בולעים איש את אחיו" (הבוקר
אור ב, תרל"ז, עמ' 211–217, 318–323; ג, תרל"ח, עמ' 440).

58. בסיפור אחר שעניינו תאוות בשרים – "האדונית והרוכל" – עוסק עגנון
בטרנסגרסיה קניבלית מפרספקטיבה הפוכה ומתאר את תשוקת הגיבור (וחרדתו)
לאבד את עצמיותו דרך ההיטרפות על ידי אישה.

59. שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 141–142.

60. כך, למשל, את אכילת הרוטב בסוף הסעודה מנמק פישל בכך שאינו רוצה לצער
את כרסו כאשר יבוא המשיח; בזלילותיו הוא רואה כיבוד שבתות, ימים טובים
ואף "מועדים שלא נזכרו בתורה, אבל הם מתקנת עזרא ובית דינו" (עמ' 602,
וראו גם עמ' 603); על פת שחרית הוא מקפיד בשל שבחיה ב"עין יעקב" (עמ'
607–608); בקניית הדג הוא מגביה עיניו כלפי מעלה ומחזיק טובה לעצמו
ש"יודע הקדוש ברוך הוא שאין בכל העיר מי שמרבה בברכת המזון כפישל"
(עמ' 605); והוא מתהדר בכך שבחמש סעודותיו היומיות הוא "מרווה את הקדוש
ברוך הוא בברכות הנהנין ובברכת המזון" (עמ' 621). פישל אף מחדש חידושים,
גם בעניין מתיקות המזוזה (עמ' 604) וגם בעניין חוכמת משה רבנו בקביעת
הסעודות והצומות (עמ' 606).

61. על פי בחטין, מקורה של הגרוטסקה הספרותית נעוץ בהומור העממי הקרנבלי
של ימי הביניים, ומקור זה הוא המכונן את אופיה. ההשתמרות השלמה ביותר של
רוח הקרנבל בספרות הרנסאנס ניכרת ברומן גרגנטואה ופנטגרואל של רבלה.
לדברי בחטין, ביצירת רבלה, ובריאליזם הגרוטסקי בכלל, ניכרת "הדומיננטיות
החריגה של היסוד החומרי-גופני של החיים: דימויי הגוף האנושי, מזונו, שתייתו,
הפרשותיו וחיייו המיניים. יתרה מזאת, דימויי גוף אלו מובאים בהגזמה קיצונית,
עוברים היפרבוליזציה"; "בשונה מאשר בקאנונים מודרניים, הגוף הגרוטסקי אינו
מופרד משאר העולם, איננו יחידה סגורה ושלמה. הוא אינו גמור, הוא גדל מעבר
למידותיו, חוצה את גבולות עצמו. הדגש מושם על אותם איברים הפתוחים אל
העולם, אותם איברים שדרכם העולם חודר אל הגוף או מגיח ממנו, או אותם
איברים שדרכם הגוף יוצא לפגוש את העולם [...]. הפה הפעור, איברי המין, השדיים,

הפאלוס, הטבור, האף"; "הגוף הלא גמור והפתוח (מת, מוליד, נולד) אינו מופרד מן העולם בגבולות ברורים; הוא ממוזג בעולם, בחיות, באובייקטים. הוא קוסמי, מייצג את העולם החומרי-גופני כולו על כל מרכיביו". אצל בחטין, החוויה הקרנבלית של הגוף היא חוויה אוניברסלית ולא אינדיבידואלית, והיא מחברת את האדם אל התנועה הוויטלית הלא פוסקת של כליון והפריה, מוות והתחדשות. וראו Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, translated by Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984 (1965), p. 18, 26, 27 המובאות מספרו של בחטין תורגמו לעברית מן המקור הרוסי בידי סבטלנה נטקוביץ'. לנוחות הקוראים, ההפניות הן למקומות המקבילים בתרגום האנגלי.

62. ורסס, "בין אדם לבעל-חיים", עמ' 268, 261, 264.
63. שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 148.
64. שם, עמ' 144.
65. שם, עמ' 145. שקד מעיר שבעיית ההיבלעות, ואובדן הזהות הנובע ממנה, מעסיקה את עגנון כיוצר, גם משום ש"עגנון ראה עצמו כחלק של מסורת תרבותית אנונימית רובה ככולה, המבקשת להרוס גבולות אינדיבידואליים בין יוצרים ואינה מדגישה את רשותו וסמכותו של היוצר על הטקסט שלו" (והכוונה בעיקר לספרות המדרש), וגם משום ש"עגנון יצר בעיות זהות גם ביחס לגבולות היצירה שלו עצמו, כשהוא קושר קשר בין-טקסטואלי ביצירה זאת ובהרבה יצירות אחרות בין טקסט זה לבין טקסטים אחרים בקאנון של יצירתו שלו" (שם, עמ' 155).
66. לשיטתו של בחטין, הקרנבל הוא החגיגה האמיתית של הזמן משום שהוא חגיגה של התהוות, של שינוי ושל התחדשות, והוא מתנגד לכל מה שמונצח ומושלם. הדימוי הגרוטסקי משקף תופעה בהשתנות, מטמורפוזה – שעדיין לא הושלמה – של מוות ולידה, גדילה והתהוות. הדימוי הגרוטסקי הוא תמיד דו משמעי, משום שנתונים בו בעת ובעונה אחת שני הקטבים של הטראנספורמציה – הישן והחדש, המת והמוליד, ההתחלה והסוף. דואליות זו מיוצגת בגוף: "הגוף כולל שני גופים: האחד יולד ומת, השני נהרה, נוצר, נולד [...] בשונה מאשר בקאנונים מודרניים, הגיל של הגוף מוצג בסמוך ללידה ומוות, לילדות וזיקנה, לרחם וקבר". הנמכה בגרוטסקה משמעה "ירידה לאדמה, מגע עם האדמה כיסוד שבולע ונותן חיים בעת ובעונה אחת. להנמיך משמעו בעת ובעונה אחת לקבור, לזרוע ולהרוג, וזאת

כדי להביא למשהו נוסף וטוב יותר. להנמיך משמעו גם להתעסק בחלק התחתון של הגוף, בחיי הקיבה ואיברי הרבייה; לכן, ההנמכה קשורה לאקטים של הפרשה והזדווגות, הפריה, הריון ולידה. ההנמכה כורה קבר גופני כדי לאפשר לידה חדשה; היא אינה מתמצה בהרסנות, בשלילה שבה, ויש לה גם מובן של התחדשות. להנמיך אובייקט אין משמעו רק להשליך אותו לחלל של אי קיום, להרס מוחלט, אלא גם להשליך אותו למטה, לחלק הנמוך של הרבייה, אל האזור שבו מתרחשות ההפריה והלידה" (בחטין, *Rabelais and His World*, עמ' 21, 26).

67. ורסס מציין ש"אין המספר שותף לה לאותה חדות הזלילה של גיבורו, פישל קארפ, שלא באה על סיפוקה" (ורסס, "בין אדם לבעל-חיים", עמ' 261).

68. לדברי בחטין, "בריאליזם הגרוטסקי, הבסיס החומרי-גופני מופיע בתור היסוד החיובי במובן העמוק של המילה, והוא מיוצג לא בצורה פרטית, אגואיסטית, ולא במנותק מספירות אחרות של הקיום. היסוד החומרי-גופני נתפס כאן כאוניברסלי וכלל-עממי, ודווקא ככזה הוא מהווה משקל-נגד לכל ניתוק מן השורשים החומריים-הגופניים של העולם, לכל התבודדות והיסגרות בתוך עצמך, לכל שלמות מופשטת, לכל יומרה למשמעות עצמאית ותלושה מהארץ ומהגוף. אנו חוזרים ואומרים כי הגוף והחיים הגופניים נושאים כאן בעת ובעונה אחת אופי קוסמי וכלל-עממי; הם אינם הגוף והפיזיולוגיה במובן הצר והמדויק כמקובל בזמננו; הם לא עברו אינדיבידואליזציה מוחלטת ולא בודדו משאר העולם. מי שמתפקד כאן בתור הנושא של היסוד החומרי-גופני הוא לא הזן הביולוגי המבודד ולא האינדיבידואל הבורגני האגואיסטי אלא העם, העם המוצג כמתפתח, כגדל וכמתחדש ללא הרף. לכן הגופני כאן כל כך גרנדיוזי, מוגזם, ללא שיעור. להגזמה זו יש אופי חיובי ומאשר. התמות המובילות של דימויים אלו של החיים החומריים-הגופניים הן תמות של פוריות, גדילה ושפע העובר על גדותיו" (בחטין, *Rabelais and His World*, עמ' 19).

69. לדברי שקד, "האמנות היא האחת והיחידה המסוגלת לעמוד בפני ההבלעה, משום שהיא מנציחה עצמה ויוצרת אובייקטיפיקציה, שפירושה מתן דמות שמעבר לסובייקט" (שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 145).

70. דיון בחוויית האיחוד המיסטי ובטרנספיגורציה המתחוללת באמן האמיתי במעשה אמנותו מוצע בפרק הבא, בקריאה בסיפור "על אבן אחת".

71. במובנים רבים, מיתוס הצורה שלא נבראה ונשמרה לציירים אינו עולה בקנה אחד

עם תפיסותיו של אפלטון, גם משום שמדובר בשתי צורות נפרדות (צורת הדגים הברואה וצורת הדגים השמורה לציירים) וגם בשל המעמד החשוב כל כך, ולא האנטי תבוני והמזיק, שהמיתוס מעניק למעשה החיקוי האמנותי.

72. מדרש הנעלם, זוהר, ח"א, קמ ע"א; ר' חיים ויטאל, עץ הדעת, זאלקייב 1871, עמ' מו–מז. וראו על כך אצל גרשם שלום, פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1980, עמ' 64.

הערות לפרק הרביעי

1. שמואל יוסף עגנון, "פנים אחרות", דבר, 12.12.1933.
2. אברהם בנר, "עגנון מגלה פני פרויד", מאזנים סב:11, תשמ"ט, עמ' 17–21.
3. מירון, הרופא המדומה, עמ' 178.
4. שם, עמ' 181–182.
5. הנוסח הראשון של הסיפור "אחות" פורסם בגליון הפועל הצעיר 1–2, 11.11.1910. ההפניות כאן הן לנוסח המאוחר שנכלל במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' תד–תז. הסיפור "תשרי" פורסם בגליונות הפועל הצעיר, 1911, ה:1, עמ' 9–12; ה:2, עמ' 9–11; ה:3–4, עמ' 10–13; ה:5, עמ' 9–12.
6. על פי דן מירון, הזיהוי שלאקאן זיהה את "המהפכה הפרוידית" "עם גילוייו של הלא-מודע כישות מספרת, יוצרת שיח נארטיבי, איפשר את סימונו של הלא-מודע הטקסטואלי, שאין לזהותו בפשטנות עם הלא-מודע האישי של מחבר הטקסט, ופתח פתח לעיצוב מערכת שלמה של מושגים ומודלים דינאמיים הקובעים את התיקשורת הסיפורית כתהליך רב-שלבים שבו נוצרים מגעים בין המודע והלא-מודע שבטקסט למודע וללא-מודע שבקורא" (מירון, הרופא המדומה, עמ' 175–176).
7. הסיפור נכתב בתחילת שנות הששים ופורסם מן העזבון בידי הגב' אמונה ירון בשנת תשל"ה, בקובץ לפנים מן החומה, עמ' 5–50.
8. כמצוטט אצל פיטר גיי, פרויד: פרשת-חיים לזמננו, תרגום עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: דביר, 1993, עמ' 361.
9. הירשפלד, "הראי והמארה".

10. ראו לעיל, פרק ראשון.
11. עגנון, "פנים אחרות", לעיל, הערה 1 בפרק זה; הנוסח האחרון ראה אור במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' תמט–תסח.
12. שיטת הטיפול של ד"ר לנגזם ב"סיפור פשוט" מייצגת, בין היתר, עקרון זה של אי חשיפה. בדיונו על "סיפור פשוט" מעיר מירון ש"דומה שד"ר לנגזם מתנער כליל מכל התפישה המשמשת ביסודה של רפואה מערבית מדעית – היינו, התפישה התובעת חישוף סיבת המחלה, דיאגנוזה שלה וטיפול הנועד לבטל אותה או למתנה"; בעקבות קרויאנקר סבור גם מירון ש"דמותו של לנגזם מתפקדת בסיפור בעיקר כדיוקן עצמי של ש"י עגנון האדם, האמן והדמות הציבורית" (מירון, הרופא המדומה, עמ' 184, 190).
13. בהקשר זה מעניין לציין שגם בחשיבה הפסיכואנליטית של פרויד עצמו חלו שינויים בכיוון דומה. המטפורה הארכיאולוגית אפינה את המודל הפרוידיאני הראשון של מבנה הנפש, אך בחיבוריו המאוחרים, משנת 1923 ואילך (ובייחוד בחיבור "אנליזה סופית ואינסופית", שראה אור בשנת 1937), פרויד מעלה את האפשרות שהטיפול הפסיכואנליטי איננו מתמצה בגילוי אמיתות קדומות אלא מאפשר הבניה חדשה של העבר, הבניה שלא היתה מתקיימת ללא הטיפול הנפשי: "האין התיאוריה שלנו מתימרת דווקא ליצור מצב שלעולם אינו קיים באני באופן ספונטני, ואשר יצירתו יוצרת את ההבדל המהותי בין מי שעבר אנליזה לבין מי שלא עבר אנליזה?" (זיגמונד פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי, תרגום ערן רולניק, עורכים: ערן רולניק ועמנואל ברמן, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 208).
14. הסיפור "על אבן אחת" פורסם לראשונה בכתב העת ההד ט"י, 1934, עמ' 23, ובאותה שנה גם בגליונות א:1, עמ' 199–200. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' שב–שד.
15. וראו אצל חנא שמרוק, "הסיפורים על ר' אדם בעל שם וגילגוליהם בנוסחאות ספר 'שבחי הבעש"ט'", ציון כח, תשנ"ג, עמ' 86–105. בקונטרס היידי לא מופיע סיפור ההטמנה באבן. גדליה נגאל מציין שענייני הכישוף המוזכרים בסיפור – חיתוכם של האילנות העשויים מגופות שדים – לקוחים מסיפור על רבי אדם בעל שם באוסף מאוחר יחסית בשם "סיפורי קדושים", וראו גדליה נגאל, "הגלוי והסמוי ב'על אבן אחת'", מחקרי מזרח ומערב, תשס"א, 283–292.

16. אברהם רובינשטיין, עורך ומהדיר, שבחי הבעש"ט, מהדורה מוערת ומבוארת, ירושלים: ראובן מס, 1991, עמ' 41–42.
17. שם, עמ' 59.
18. על פי פירושה של גולומב הופמן, הדילמה של המספר, הנאלץ לבחור בין כתביו לבין חציית תחום השבת, מצביעה על כך שהכתיבה היא פעולה המאיימת לפרוץ תחומים. ואולם, המהלך הסיפורי יוצר המשכיות והכלה בגבולותיה המורחבים של המסורת, ודרך כך הוא רומז שהסיפור עצמו נשאר בגבולות התחום, שהוא נמנע מלפרוץ אותו, ולכן המספר יכול להגיע בסיומו לחוויה מופלאה של שיתוף בעולם הלשוני, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 107–112.
19. על הדומות שבין "על אבן אחת" ובין סיפורי "ספר המעשים" עמד אריה ויינמן, אגדה ואמנות: עיונים ביצירת עגנון, ירושלים: ראובן מס, תשמ"ב, עמ' 32.
20. בנר, "עגנון מגלה פני פרויד".
21. גילה רמרז-ראוך, המציעה לפרש את הסיפור על פי מודל לאקאניאני, מזהה את מה שטמון באבן כתת מודע ומוצאת הקבלות בין שלבי ההתפתחות שמתאר לאקאן לבין האירועים בסיפור, וראו גילה רמרז ראוך, "האבנים המתגלגלות: קריאה בסיפורו של עגנון 'על אבן אחת'", מאזנים עד:3, תש"ס, עמ' 29–31.
22. בסיפור "ידידות", הנכלל ב"ספר המעשים", מתואר מהלך דומה: המספר מבקש להתייחד עם אשתו ששבה מן הדרך, אך בשל דאגה לא רציונלית שמבקרים לא קרואים יפריעו לו בהתייחדותו עמה, הוא גורר אותה עמו אל מחוץ לבית, לביקור אצל מכרים שאינו מחבב.
23. היער מופיע כמחוזו של האי רציונלי והחוץ-ציביליזציוני גם ביצירות נוספות של עגנון, כגון "ביער ובעיר" ו"סיפור פשוט".
24. בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים ב, עמ' 155–176.
25. נוסח ראשון של הסיפור "גבעת החול", שנקרא בשם "תשרי", פורסם בשנת 1911 בגליונות הפועל הצעיר ה (ראו לעיל, הערה 5 בפרק זה). נוסח שני – בשם "גבעת החול" – פורסם בשנת 1920 ביודישער פערלאג בברלין. נוסח אחרון פורסם במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך רביעי, 1931. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' שנא–שפט.

26. תודעת המספר אינה זהה לתודעת הגיבור; המספר הוא מספר חיצוני, וגם תודעתה של יעל פתוחה בפניו. לעתים הוא יוצר מרחק אירוני מן הדמויות – למשל כאשר הוא מעיר על אותן מעלות של יעל המחפות על בורותה (עמ' שנז) וכאשר הוא מהלל את גבורתו־כביכול של חמדת, שנס מן האינטימיות עם יעל (עמ' שע) – אם כי ייתכן שהאירוניה היא של חמדת עצמו. על יצירת האירוניה בדיאלוג הנמסר בדיבור משולב ב"גבעת החול" ראו שקר, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 169–170. נפרדותו של המספר ניכרת גם בהערותיו, כגון "אמונתי שתרגומו עולה בידו" (עמ' שעה) או "רגלים לדבר שהדיח את הרצפה במי אקליפטוס" (עמ' שעו), או בהתייחסותו לקוראים, למשל כאשר הוא מעיר שחלון אחד בחדרו של חמדת פונה "למדברות של חול שבניתם עליהם כרך גדול של תל אביב" (עמ' שנב). ואולם, בדרך כלל, המספר מעביר את המיקור לחמדת ומטשטש את ההבדל בין תודעתו־שלו לתודעת הדמות; הטשטוש המכוון יוצר אפילו איחוי רגעי בין תודעתה של יעל לתודעתו של חמדת, למשל בהיזכרות בגזיזת שערותיה (עמ' שנז).
27. וזאת לעומת הסיפור "פנים אחרות", המציג תהליך אוטו־תרפויטי אופטימי, וראו לעיל, במבוא לפרק זה.
28. זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה, פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 8.
29. שם, עמ' 21.
30. שם, עמ' 18, 25.
31. Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1989, p. 20.
32. פרויד, "אבל ומלנכוליה", עמ' 11.
33. וראו Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, p. 12.
34. פרויד, "אבל ומלנכוליה", עמ' 24–25.
35. על פי מילון בן יהודה, "אילונית" היא "אשה עקרה מטבעה ודמות גבר לה במקצת, קולה עבה, אבריה גסים וכדומה". הרשב"א, לדוגמה, מגדיר אילונית "כל שקולה עבה ואינה ניכרת בין אשה לאיש" (לגמרא יבמות פ ע"ב).
36. מירי קובובי־מנור כבר עמדה על כך ש"חמדת נמשך אל משולשי אהבה ופוחד מיחסים ישירים עם אשה או גבר" (מירי קובובי־מנור, "תשוקה, הארה והרחקה

ב'גבעת החול'", דברי הקונגרס העולמי העשירי למדעי היהדות ג:2, תש"ן, עמ' 183).

37. התיאור בנוסח "תשרי" מפורט יותר וניתן לזהות בו בבירור את התמונה. העתק שלה היה תלוי בביתו של עגנון ביפו; עגנון מעיד שכאשר נסע לגרמניה "לא לקחתי עמי מכל מטלטלי חוץ מתנ"ך ותמונה של רמברנדט ותכריך כתבי וכן כמה ספרים שנתנו לי סופרים" (מעצמי אל עצמי, עמ' 128).

38. אבנר הולצמן רואה בתנועת ידו של הגבר שבתמונה תנועה מהוססת. על פי פירושו, המתח הארוטי בין הגבר לאישה שבתמונה מייצג את תשוקותיו הנסתרות של חמדת. חמדת אינו מזהה עצמו עם הגבר אלא רואה את בבואתו נשקפת בחלל שבין בני הזוג, ויש בכך כדי לרמוז ש"לא חמדת רפה הידים אלא שמאי העז והנמרץ הוא שיזכה לבסוף באהבתה של יעל" (אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת: תחיית האומה, הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, תל אביב: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 1999, עמ' 168).

39. הפועל הצעיר ה:1, עמ' 10–11.

40. בנוסח "תשרי", לאחר שיעל הולכת עם אחר (המכונה כאן "כהן"), רואה הגיבור (המכונה כאן "נעמן") את יעל נשקפת אליו מן התמונה, במקום הכלה המצוירת: "פניה זוהרים משם כמתוך אספקלריה מאירה. נבעת קפץ נעמן מן הדרגש נתן עיניו בתמונה ושוב עמדו לפניו הזקן והצעירה, כשימינו על חזה תרחף ושמאלו על כתפה. אצבעותיה תלויות בשלו ובאצבע קטנה שלה טבעת. פני יעל חיות לא היו שם. נעמן שוחק: ידעתי, ידעתי. ידעתי שהיא אינה כאן. לשם בדיחה בלבד באתי עד הנה. מלב התמונה שחקו לו פניו המגולחים" (הפועל הצעיר ה:5, עמ' 9). נעמן מסביר לעצמו שהכלה אינה יעל, שהרי יעל אינה שמה את טבעתה באצבעה הקטנה, כפי שעושה הכלה שבתמונה, אלא באצבע צרדה. ואז הוא מתאים את התמונה למציאות: הוא מוריד את התמונה, מפרק את המסגרת, מוחק את הטבעת ושב ומתקין את התמונה. רק כאשר נשלמת מלאכתו הוא רואה ששכח להוסיף לדמות המצוירת את הטבעת באצבעה הצרדה. יוצא אפוא שנעמן נוטע את יעל בתמונה לצד חתנה, אך היא אינה עונדת טבעת על אף אצבע.

41. Sigmund Freud, "On the Sexual Theories of Children" (1908), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* IX, translated from the German under the general editorship

of James Strachey, London: Vintage and the Institute of Psychoanalysis, 1961, pp. 207-226; "The Infantile Genital Organization" (1923), *ibid*, XIX, pp. 141-145; "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924), *ibid*, pp. 173-179.

42. ההשתקפות במראה, המוצגת כבר ב"המדינה" לאפלטון כסמל לחיקוי אמנותי, מופיעה כזכור בהקשרים מטא-פואטיים גם בסיפורים "אגדת הסופר", "ברמי ימיה" ו"הפנים לפנים". ב"אגדת הסופר", כמו ב"גבעת החול", ההתבוננות בהשתקפות אינה רק סמל אלא אף אירוע מכריע בעלילה. בסיפורים אלו, כמו בסיפורים "עד עולם", "עידו ועינים" ו"מזל דגים", ההשתקפות מיוצגת גם על ידי ההכפלות ההפוכות, וראו דיונים בסיפורים אלו בפרקים הקודמים.

43. שקד משעין את פרשנותו לסיפור על מתח זה ומתאר את האמביוולנטיות העומדת ביסוד זיקתו של חמדת לעולם שבחוץ: "זיקת היסוד של חמדת אל העולם עומדת בסימן האמביוולנטיות המסכלת את אפשרויותיו הקיומיות" (שקד, *אמנות הסיפור של עגנון*, עמ' 154). מקור האמביוולנטיות נעוץ מצד אחד ברתיעה הרומנטית והאדולסצנטית של חמדת מאי שלמותו של העולם ומצד אחר בפגמיו הקונקרטיים של העולם החברתי שבו הוא חי, על יומרותיו הפסידו-אינטלקטואליות וערכיו הבורגניים. יעל מייצגת את פגמיו של אותו עולם חברתי, ופגמים אלו, ביחד עם "היצריות הנשית הפחותה" שלה (שם, עמ' 157), דוחים את חמדת. היחס האמביוולנטי אל זיקת הרצייה לחיים הוא תנאי הכרחי לכינונה של זיקה אסתטית אליהם; כיוון שחמדת מוותר על עולם המציאות הוא זוכה בעולם הדמיון, ובשונה מאמניה המזויפים של יפו (פזמוני, גורישקין ודרבן), הוא האחד שקרוב להיות אמן-אמת.

44. על פי ההקשר במשלי, הפחד הוא מן הרשע האנושי: "אל תירא מפחד פתאם ומשאת רשעים כי תבא" (משלי ג כה).

45. בנוסח "תשרי" השיניים נקשרות בגלוי לתאוותנות מינית נשית ולאיומי סירוס. הסיפור נפתח בשיר על אהובה אכזרית השותה את כוס חלומותיו של הדובר עד תומה, ולסיום אף טוחנת את שברי הזכוכית בשיניה: "אז נפץ גביעי לרסיסים / ובשבריריו השתוללו שניה" (הפועל הצעיר ה:1, עמ' 9); המטפורה מזכירה את אותה מטרוניתא שיעל מספרת עליה ש"ממש כוסה לא משה מפיה" (עמ' שסג).

46. בנוסה "תשרי" הגיבור (המכונה כאמור נעמן) כותב את סיפור סלסבילה ומציג אותו ליעל כמפתח להבנת אישיותו־שלו. גיבור הסיפור־שבתוך־סיפור הוא מאבות־אבותיו של נעמן – ו"מעשה אבות סימן לבנים!" (הפועל הצעיר ה:2, עמ' 10). אותו אב קדמון מבקש לפרוע את שורה של סלסבילה אהובת לבו; פעמיים היא מסרבת מחשש ששפעת הסיכות המוחבאות בשער תמחוך כנחשים את ידו. בפעם השלישית היא נעתרת, ידו אכן נמחצת, והוא מבקש ללכת לגלעד למצוא לו צרי. סלסבילה חוששת שמא בנות מואב ילפתו כנחשים את צווארו הלבן של אהובה, אך הוא יוצא לדרך ומפקיד בידה את לבו למשמרת. כאשר הוא שב מדרכו, לאחר ששפעת נחשים גרעה את שתי ידיו, הוא מוצא את סלסבילה יושבת ברכתי הגן, שם קברה את לבו למשמרת, ומגלה שאהובתו התעוורה מבכי הציפייה אליו.

47. פרויד מניח שהמקור הראשוני של תסביך הסירוס הוא בפנטזיה המתעוררת בילד עם גילוי ההבדלים האנטומיים בין המינים. הילד מפרש את היעדר הפאלוס אצל הילדה כתוצאה של סירוס, והשערה זו מאשרת את הפנטזיה שלו על עונש הסירוס שיבוא עליו מידי אביו בשל משאלתו לתפוס את מקומו של האב כבן זוגה של האם. הבן המאויים מבקש להגן על עצמו מפני האב דרך ויתור על המשאלה לפוטנטיות, דרך סירוס עצמי והצבת האיסור על האובייקט האימהי. חרדת הסירוס היא שמניעה את התסביך האדיפאלי ואת פתרונו בהפנמת דמויות ההורים, האוסרות על הילד להשיג את האובייקט האימהי. בכך היא מקדמת את כינונו של האני־העליון ומציינת את תחילת הדרך לתקופת החביון, וראו פרויד, "On the Sexual Theories of Children".

48. זיגמונד פרויד, "טוטם וטאבו", כתבי זיגמונד פרויד ג, תרגום חיים איזק, תל אביב: דביר, 1968, עמ' 7–143.

49. ראו על כך אצל פרויד, "אבל ומלנכוליה", עמ' 11.

50. בנוסח "תשרי" תיאור הסעודה בוטה יותר: יעל מפצחת שקדים ואוכלת, ונעמן שם קליפה של שקד על אצבעו כעטרה, ומבלי לשים לב לוחץ אותה לשולחן; הקליפה ננעצת בבשרו והוא כובש אצבעו בפיו ויורק דם, כמו בתולה נחדרת.

51. על ההיסט ממין לאכילה בסיפור ראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 174. האיום שבטורפנות הנשית מזכיר את הסיפור "האדונית והרוכל", שגם בו האכילה מטונימית להיבלעות מינית.

52. על פי פרשנותו של שקר, חמדת עובר במשך השנה תהליך של התפכחות רגשית, ובסופה הוא משתחרר מיעל דרך ההכרה בפגמיה, המייצגים את פגמיו של העולם החברתי (שם). ואולם, ההכחשות והחשדות בנוגע למיניותה של יעל ולפגמיה האחרים עולים בחמדת במהלך השנה כולה. אמנם בסופה חמדת נאלץ להכיר ביחסי הזוג שבין יעל ושמאי, והוא אכן מגנה מתוך קנאה את התנהגותה, אולם חשוב לראות שדווקא אז הוא מרשה לעצמו להכיר, בפעם הראשונה, ברגשותיו כלפיה, והוא אומר לעצמו בלבו שאהובתו היא.

53. Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, p. 9, 20

54. מעבר זה דומה למעבר שעוברת תרצה בסיפור "בדמי ימיה" מהמחזת העבר במעשים לכתובה עליו במילים, וראו לעיל, פרק ראשון.

55. בנימין, "המספר", מבחר כתבים ב, עמ' 181.

56. הרומן תמול שלשום פורסם לראשונה בשני כרכים בהוצאת שוקן. הכרך הראשון פורסם בנובמבר 1945, והשני – בינואר 1946. על פרסומן של גרסאות מוקדמות לחלקי הרומן ראו אצל לאור, חיי עגנון, עמ' 362–364, 367–368. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך חמישי (תמול שלשום), תשכ"ב.

57. ראו עמ' 45–46, 99, 138, 168–180, 193, 199–203, 232–230, 436–441. ההוקרה לכלל הבונים, ולא רק לאנשי העלייה השנייה, מעידה על עמדתו של המספר, המחבר בין נאמנות לחזון ולמעש של העלייה השנייה לבין ציונות שמרנית ו"כללית" יותר. עמדה זו מקרבת אותו לציוניותו השמרנית של גיבורו יצחק, כפי שעמד עליה עמוס עוז: "יצחק קומר, אף שהוא הראשון בעיירה שקם ועלה ארצה, רחוק מלהיות ציוני מהפכני. מבלי שידע זאת, הריהו ציוני שמרני; ציוני 'אוסטרו-הונגרי'; ציוני הרצליאני שאין לו עסק ב'תיקון עולם' וכל שאיפתו היא לחיים של פרנסה וכבוד באמצעות עבודת האדמה" (עמוס עוז, שתיקת השמים: עגנון משתומם על אלוהים, ירושלים: כתר, 1993, עמ' 77).

58. שם, עמ' 125–126.

59. עם הגיעו לירושלים הבריות מזכירות ליצחק שאינו אמן: הצייר שיצחק פוגש בבית האוכל ממהר להבחין בינו לבין הצבע המבקש את קרבתו ואומר לו, "אני איני עושה בצבעים, ברוח הקודש אני מצייר" (עמ' 208), ושכניו של יצחק אינם מוצאים בו עניין משום ש"אינו אמן או סופר" (עמ' 201).

60. דן מירון, "ממשל לסיפור תולדי: פתיחה לדיון ב'תמול שלשום'", קובץ עגנון ב, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, תש"ס, עמ' 98.

61. חוויות מיסטיות של התמזגות האמן עם הטרנסצנדנטי והטרנספיגורציה שמתחוללת בו דרך מעשה האמנות מופיעות גם בסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", "עד עולם", "עידו ועינם", "המכתב" ו"מזל דגים". חוויות מיסטיות נקשרות למעשה היצירה גם ברומן אורח נטה ללון ובסיפור "הסימן", וראו דיון בעניין זה בתחילת הפרק, בקריאה בסיפור "על אבן אחת".

62. מירון מתאר את בלק כ"טקסט" מהלך על ארבע רגליים, מתרוצץ לאורך הספר כולו ומשווע לפרשנות ולפענוח, שאם לא יגאלו אותו מייסוריו לפחות ישוו להם פשר, יעניקו להם מובן". מירון מדגיש את עמדתו של הרומן בשאלת הצורך האינטלקטואלי והקיומי בפרשנות, למרות כל טעויותיה ויומרותיה; "החתימה הבלתי פוסקת להבנת המהות, המקור וההצדקה של הסבל" מתגלמת בעיניו בדמותו של בלק, וראו דן מירון, "בין שתי נשמות: האנאלוגיה הפאוסטית ב'תמול שלשום' לש"י עגנון", מוילנה לירושלים: מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם של יהודי מזרח אירופה, מוגשים לפרופסור שמואל ורסס, עורכים: דוד אסף, ישראל ברטל, אבנר הולצמן, חוה טורניאנסקי, שמואל פיינר ויהודה פרידלנדר, ירושלים: מאגנס, תשס"ב, עמ' 560.

63. ניצה בן-דב עומדת על כך שאף על פי שיצחק חושב ששגעונו של בלק אינו ממשי, כיוון שהוא עצמו כתב אותו, "הטקסט הכתוב יצא מכלל שליטתו של יוצרו ופרשנותו לגבי דברים שכתב בשעה מסויימת בהיסטוריה כבר אינם תקפים. ליצירתו חיים משל עצמה" (בן-דב, אהבות לא מאושרות, עמ' 384). מירון, הנדרש לסוגיית הפרשנות כתמה ברומן, עומד על מוצקותו של הטקסט, שגם כאשר הוא שרירותי ומוטעה "הוא מגלה יכולת מחרידה לשנות את המציאות" (מירון, "ממשל לסיפור תולדי: פתיחה לדיון ב'תמול שלשום'", עמ' 96). עמדות אלו בדבר מוצקותו של הטקסט מנוגדות לעמדתה של אן גולומב הופמן, הרואה גם בסאטירה על הפירושים השונים שבלק זוכה להם בעיתוני יפו וגם בנרודי הכלב במרחב רמיזה לאי היציבות של הטקסט ולמשבר הכתיבה האוטוריטיבית, שיראי השם בירושלים משתמשים בה בכתבי החרמות והנידויים שלהם (גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 131).

64. על משמעות הציור על עורו של דג ראו לעיל, פרק שלישי, בדיון על הסיפור "מזל דגים".
65. במעשה הכתיבה על עור הכלב "נפשטה" זרועו של יצחק כאילו מאליה וידו "התחילה מרתתת" (עמ' 275), וראו על כך להלן, בדיון על הכתיבה על עורו של הכלב.
66. דבי-גורי, מהדירה, קורצווייל-עגנון-אצ"ג, עמ' 19–20; ההדגשות במקור.
67. קורצווייל מזהה את בלק כצדו הפנימי, האחר, של יצחק. הכתיבה על העור מקרבת "את הכלב קרבה מסוכנת לתחומו הפנימי של האדם" (קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 106; ההדגשה במקור). תחום פנימי זה קשור, לדעת קורצווייל, במיניות; הכלבים החוזרים ונזכרים בסיפור "מסמלים את העבירה, את התאוה, או את היחס האסוציאלי" (שם, עמ' 107). קורצווייל קושר את המיני לא רק ללא מוסרי וללא חברתי, אלא אף ללא שפוי. הכלב, כסמל התאוה המינית לאישה, מסוכן רק למי שמרגיש עצמו קשור בעומק נפשו למסורת, כמו יצחק; אצל "אינדיבידואליסט קיצוני" כלייכטפוס, או אצל סתגלן כרבינוביץ, קשרי המין אינם מזעזעים נאמנות פנימית לעולם הערכים הישן, ולכן, מגעיהם עם כלבים ונשים אין בהם כדי לסכנם. עם כל כוחה המשכנע, פרשנותו של קורצווייל נתקלת בקושי כאשר היא מבקשת לבאר את מותו הנורא של יצחק. שכן, לפי ההגיון העומד בבסיסה, ניתוק קשר התאוה עם סוניה והבחירה בשפרה הכשרה והצנועה היו אמורים להרחיק את יצחק מן התחום המסוכן, ולא לקרב אותו אליו. אם כן, מדוע דווקא ימים ספורים אחר נישואיו כדת משה וישראל לשפרה, שאותה הוא אוהב אהבת גוף ונפש, התאוה הלא מרוסנת לאישה נושכת אותו למוות? תשובתו של קורצווייל, ש"אין כבר תרופה לעניין לאחר שנפגע מיסודו" (שם, עמ' 114), אינה מבהירה עניין זה.
68. וראו, לדוגמה, טוכנר, פשר עגנון, עמ' 62–72; אלי שביד, שלוש אשמורות, תל אביב: עם עובד, 1964, עמ' 50–61; יעקב כ"ץ, "עגנון מול המבוכה הדתית", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עורכים: דב סדן ואפרים א. אורבך, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, (תשכ"ו) (תשי"ט), עמ' 163–177; גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 125–148; חיים באר, "קשורה בו ככלב", הארץ, 24.9.1993; עוז, שתיקת השמים, עמ' 157; בעז ערפלי, רב-רומאן: חמישה מאמרים על תמול שלשום לש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 36, 89, 102–103, 235.

69. טוכנר מעיר ש"בלק הוא [...] מרובה-צדדים ורב סתירות" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 77) ועוז יוצא כנגד זיהויים מצמצמים לדמותו של בלק (עוז, שתיקת השמים, עמ' 182, 189–190). מירון עומד על הסכנה שזיהויים מעין אלו יגבילו את הבנתנו באשר לתפיסות האינטלקטואליות והקיומיות שבלק מייצג: "אפילו מייצג בלק את הלא-מודע הליבידיאני של יצחק (ואין ספק שהוא מייצג הרבה יותר מזה), הרי ללא מודע זה, כפי שלמדנו מן הפסיכואנליזה העדכנית, ובייחוד מזו של לקן, יש 'אינטלקט' חתרני משל עצמו, ואין כל סתירה בקישורו עם ארודיציה תרבותית וספרותית" (דן מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 552).
70. קורצווייל מזהה בין השליטה בכלבים, דהיינו בנשים, לבין השליטה בגורל, וראו קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 107–114; צמח מפתח את הזיהוי הזה בפרשנותו לדמותו של לייכטפוס ומשמעותה ברומן, וראו צמח, קריאה תמה, עמ' 25–39. ואולם, נראה לי שהכלבים מייצגים לא את האישה המינית בלבד כי אם את המיניות ה"נשית" בכלל, ובעיקר את זו שבתוך נפשו של יצחק.
71. עוז, שתיקת השמים, עמ' 110.
72. שם, עמ' 130, 179.
73. שם, עמ' 138.
74. שם, עמ' 138, 140.
75. באר, "קשורה בו ככלב".
76. שם.
77. לפי באר, תחושת האשם האדיפאלית מתגלמת בדמותו של בלק: "בלק נולד בתודעתו של יצחק מתוך חטא זיווג העריות שלו עם סוניה" (שם). באר מעגן את הקישור בין כלבים לבין חטא העריות במקורות, מן המדרש ועד ספרי מוסר עממיים, ובכלל זה המדרש בפרשת סוטה, שעגנון מפנה את קורצווייל אליו במכתבו, וראו דבי-גורי, קורצווייל–עגנון–אצ"ג, עמ' 19–20. על פי המדרש, עבירת העריות מלפפת את האדם ככלב. גם עוז, המתריע מפני זיהוי רדוקטיבי של בלק, קושר בכל זאת את בלק לתחושת אשם: "מתוך רגשי-האשמה של יצחק יוולד הכלב בלק, שאינו רק התגלמות הארוס ברומן הזה, כפי שסוברים כמה מן המבקרים, אלא הוא התגלמות כל חטאיו ו'חטאיו' של יצחק" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 157).
78. מיכאל גלוזמן, "'די לנו במין אחד של נקבה': מיניות ולאומיות ב'תמול שלשום'

לעגנון", הרצאה בכנס "סקס אחר", הכנס השנתי השלישי ללימודים הומוריסטיים ותיאוריה קווירית, אוניברסיטת תל אביב, 2003.

79. באר מפרש את יציאתו של יצחק מבית אביו כנסיון להשתחרר מן הכפיפות לאב, "שהזיקה המתמשכת בין הבן הבכור לאם היוותה איום על סמכותו, ומכוונתו של זה עם מות אשתו ובגלל אישיותו הנשית של יצחק – שיתואר בהמשך כ'עלמה' וכ'נערה מאורסה' – להכניע אותו על ידי הפיכתו לכעין רעיה ועוזר כנגדו" (באר, "קשורה בו ככלב"). לדברי באר, למרות קונוטציות של גירוש המלוות את הפרשה, האב אינו מסייע לבנו היוצא מן הבית להשתחרר מן הזיקה האדיפאלית אלא דווקא מקבע אותה, באמצעות הענקת הכר והכסת ממיטת האם.

80. גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 134–135.

81. לאחר שסוניה נפרדת מיצחק, האכזבה מהיעדרן של אותן מידות של גבריות שביקשה אצלו מביאה אותה לבחור לעצמה לתקופת-מה פוזיציה "גברית". לאחר הפרידה היא אינה מחפשת גבר חזק ממנה-עצמה כדי להיכבש על ידו; היא מסגלת לעצמה מידות של עצמאות "גברית" ותחושת שוויון-ערך, ואלה מלוות בשינוי גופני: היא קוצצת את שערה, ו"כמה היה הספר תמיה עליה כשעמדה על רגליה הגבוהות זקופה כעלם והעבירה את ידה על ראשה. ואף אנו תמיהים היינו עליה שהתחילה נוהגת בעצמה כאותן הגזוזות שמנע מהן יוצרן חן נשים" (עמ' 154). אולם מאוחר יותר, כאשר יצחק חוזר מירושלים ליפו כדי להסדיר את יחסיו עמה, היא נכבשת בקסמיו של ירקוני משום שהוא נוהג בה באותה גסות שנהג בה גרישא.

82. על הקשר בין הממתקים, דמויות הכלבים וסוניה ראו צמח, קריאה תמה, עמ' 67–68.

83. עוז עומד על מסכת ה"אימוצים" של יצחק ועל היסוד הילדותי שבו, "אותו יסוד ילדותי המסייע לו להתחבב על ידידיה רבינוביץ ועל יוחנן לייכטפוס ועל סוניה צוירינג ועל שמשון בלויקוף, שכולם 'מאמצים' אותו לבן" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 80), ומציין את העמדה הנשית-ילדית שתופס יצחק מול אותה קבוצה קטנה "של דמויות חזקות, דומיננטיות, המופיעות ב'תמול שלשום' כשהן מתקיימות בשלמות פנימית, כל אחת על פי דרכה, תוך שוויון-נפש עמוק כלפי החברה ומוסכמותיה" (שם, עמ' 173, וכן ראו עמ' 110, 130, 138, 140, 172–173, 185).

84. ההזנחה שיצחק מזניח את משפחתו מודגשת ברומן על ידי סיפורים מנוגדים של תמיכה ומסירות, גם זה של מנחם העומד, המקריב עצמו כדי לתמוך באחיו (עמ' 175), גם זה של יונתן אורגלברנד, המחויב לקרובים שכלל אינם קרוביו (עמ' 120–121, 133–135, 138, 140), וגם זה של אוסיפ האנרכיסטן, החוזר לעבודת הצבא ברוסיה כדי להציל את אביו העני מן הקנס (עמ' 144). אפילו יצחק עצמו, בעזרה שהוא מושיט לטוסיה, עם גבור מחלתו של בלויקוף, ולרבקה ושפרה לאחר שר' פייש לוקה בשיתוק, מצביע על דרך הפוכה לזו שהוא נוקט כלפי משפחתו-שלו. סוניה, לעומת זאת, אינה מעלה על דעתה לעזור לאביה שירד מנכסיו והיא עצובה רק על עצמה (עמ' 157–158).

85. באר, "קשורה בו ככלב".

86. גולומב הופמן טוענת שיותר משיצחק מחפש את האב האבוד, הוא מבקש להיספג בדבר הגדול ממנו-עצמו; היספגות כזו תוכל לשחרר אותו מן התביעה לאינדיבידואליות, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 137.

87. בשונה מקורצווייל, המזהה את לייכטפוס עם שחרור מיני אסוציאלי (וראו קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 109–110), צמח מראה שלייכטפוס "קובע זיקות לשני העולמות שהתהום ביניהם חוצה את 'תמול שלשום' לאורכו: עולם המסורת ועולם ההפקר" (צמח, קריאה תמה, עמ' 26).

88. עוז עומד על זיקתו הנשית של יצחק ל"כמה אנשים תקיפים כגון רבינוביץ ולייכטפוס ושמשון בלויקוף" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 110). על יחסי יצחק ולייכטפוס אומר עוז: "על-פי הדגם הסטריאוטיפי ביותר, יצחק ממלא את 'התפקיד הנשי': קולט ומתפעל. אכן אפשר להבחין ביסוד מצועף של הומוסקסואליות לטנטית ביחסי יוחנן ויצחק, ובייחוד בחלומו של יצחק: 'שכב לו יצחק על מיטתו והיה מהרהר... על הרגל המתוקה ועל אותו היום... שהביאו יצחק לחדרו והשכיבו על מיטתו ונעשו אוהבים זה לזה' (עמ' 392; והשווה גם לתיאור הנפרש בעמ' 425–430). עם זאת, דומה שלייכטפוס מוצא ביצחק יותר מסתם כלב-חיק נוסף, מהלך על שתיים. דומה שהוא מאתר ביצחק אותו יסוד ילדותי, אץ-להתפעל, ממאן להתבגר. יסוד זה נתפס כמרכיב הכרחי באישיותו של אמן יוצר – אף שאין הוא מרכיב מספיק" (שם, עמ' 130). מעניין לראות שבהיזכרות המאוחרת יצחק מעתיק את התפקיד ה"נשי" הפסיבי ממנו לגבר האחר – גם כאשר הוא נזכר כיצד

הביא את לייכטפוס השתוי לחדרו והניחו על מיטתו והם "נעשו אוהבים", וגם בעת מחלתו, כאשר הוא חולם שהוא נכנס דרך פשפש אטום ורואה את רבינוביץ, והלה אומר לו שאין לו לתמוה על כך שהוא, רבינוביץ, לבוש כאישה (עמ' 597).

89. וראו על כך אצל עוז, שתיקת השמים, עמ' 135.

90. מירון רואה בפיצול בין שני העולמות – עולם הדת ועולמה של הציונות – את המקור לסיומו הטרגי של הרומן, סיום נטול אנגנוריסים וקתרזיס כאחד. יצחק מנסה לגשר בין עולמות אלו בחוסר ישע מוחלט, ומייצג בזה את הגורל ההיסטורי. על פי מירון, מעשהו "חייב להסתיים בכשלון טרגי; שהרי הפיצול הטרגי של העולמות, שרק חיבורם היה מאפשר את 'הגאולה השלמה', הוא עובדת היסוד, נקודת המוצא, שממנה יוצא הרומן להערכת התקופה ומשמעותה בחיי ישראל"; שכן, "בחיים ההכרתיים של התקופה חיבור שני אלה היה בלתי אפשרי, חוץ מאשר במקרים נדירים ובודדים (הראי"ה קוק)" (מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 599, 600).

91. על ניתוקו של יצחק משני העולמות עומד צמח, הקושר בין דמותו של לייכטפוס, ובין המצאתו לחיבור החדר התחתון לחדר העליון בקפיץ, לבין חלום הכובע והנעליים ושתי הדיוטות, המטריד את יצחק. לפירושו, "הרגל המתוקה הוא איש שני החדרים. חדר עומד על-גבי חדר: חול וקודש, רוח וחומר, חיים של הפקר וחיים של קדושה עם קיום מצוות, גרושה וכלב על חולה של יפו והתגלותו של ר' נחמן מברסלב, המכניסו אל תוככי הפרדס" (צמח, קריאה תמה, עמ' 33). עבור יצחק, החדר התחתון, כמו הנעליים שבחלום, הוא יפו ועולמה, והחדר העליון, כמו הכובע, הוא ירושלים ועולמה. לייכטפוס זכה בשני העולמות הללו ואילו יצחק "עקור ומנודה משניהם כאחת" (שם, 35). על חלומו של יצחק ראו להלן.

92. בנסיגה מן העולם אל היצירה דומה בלויקוף לבן אורי ב"עגונות", לרפאל ב"אגדת הסופר", ליעקב ב"יתום ואלמנה", למספר ב"על אבן אחת", לד"ר גינת ב"עידו ועינם", לעדיאל עמזה ב"עד עולם" ולבצלאל משה ב"מזל דגים"; היצירה ונוכחותו הקרובה של המוות מזכירות את יצירת רפאל הסופר, יעקב היתום ועדיאל עמזה, ואת יצירת תרצה ב"בדמי ימיה", המספר ב"המכתב" ובצלאל משה ב"מזל דגים". הציור מתוך רעב, בכיסופי כיסופים, דומה לכתיבתו של רפאל הסופר בחלישת כוחו בנועם הדבקות הנפלאה, ולציורו של בצלאל משה, היתום הרעב, שישותו של כל העולם מתבטלת עבורו בשל צורה שמרחפת על

פני החלל. גם בהקשרה של ההשראה העליונה דומה מעשה הציור של בצלאל משה לזה של בלויקוף.

93. גם אצל מנשה חיים, כמו אצל יצחק, אובדן הזהות נכרך בחולשת הגבריות ובשרשרת כשלונותיו של הגיבור. מנשה חיים נוסע לקבץ נדבות משום שעסקיו כשלו, והוא חוזר לאחר שנכשל בנסיעתו: הוא התפתה ומכר את זהותו, התפתה ואיבד את כספו. בשובו הוא מגלה שלא זו בלבד שאשתו, שטעתה לחשוב שבעלה אינו בין החיים, נישאה לאחר, אלא שהגבר האחר אף נתן לה את מה שמנשה חיים לא יכול היה לתת: גם עושר ורווחה וגם פרי בטן. מעניין לראות, שמי שמזהה את מנשה חיים בכניסתו לעיר הוא כלב גדול. סיפורו של מנשה חיים נקשר לסיפור נוסף של אובדן זהות ברומן תמול שלשום: גם העגלון אברהמיל נחשב כמת שנים רבות, ואמו קראה לאחיו הצעיר על שמו; כשחזר אברהמיל הבכור נאלץ לוותר על שמו ולהיקרא זונדיל (עמ' 358–359). לא במקרה הסיפור מסופר ליצחק עם נסיעתו ליפו לברר את ענייניו עם סוניה, מיד לאחר שיצחק שב וחוזר (בווריאציה) על המשפט שגם מנשה חיים אומר לעצמו: "כמה פשוט היה הדבר אילמלא אותו מעשה" (עמ' 355). וראו על כך אצל עוז, שתיקת השמים, עמ' 196.

94. על חוויית ההתמזגות המיסטית של האמן עם הטרנסצנדנטי ועל הטרנספיגורציה שמתחוללת בו דרך מעשה האמנות ראו לעיל, הערה 61 בפרק זה.

95. ראו לעיל, הערות 67–68 בפרק זה.

96. עוז, שתיקת השמים, עמ' 191.

97. ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגום נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7.

98. שם, עמ' 8; ההדגשות במקור.

99. שם, עמ' 12.

100. שם, עמ' 15.

101. שם, עמ' 19.

102. עגנון מחביא רמז לכך בציטוט הסאטירי ממחקרו של אחד מחכמי הגויים, ההופך את מקרה בלק למנהג ורותמו למשנתו האנטישמית: "ישב וכתב, מנהג פשוט בירושלים ובודאי בכל פלשתינא שהיהודים כותבים על עורם של כלבים בלשון עברי ובכתב אשורי כלב משוגע. נראה הדבר שעושים כן לשם כופר נפש, כלומר מי שיש לו משוגע בתוך ביתו הולך וצד לו כלב לבן וכותב על עורו, כדרך שעושים היהודים

הללו בערבי יום הכיפורים שלהם בתרנגולים, שמסבכים על ראשם ואומרים זה כפרתי זה חליפתי" (עמ' 463). גולומב הופמן טוענת שבכתיבה על הכלב יצחק הופך ממנדה למנודה, וכתב הנידוי הוא כתב החרם של יצחק על עצמו, על כך שהפר את האיסור האדיפאלי (גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 142). ערפלי מפרש, בהמשך לטוכנר וכ"ץ, ש"מעשה הכתיבה על גבו של בלק כמוהו כנידוי של אותם חלקי אישיות שעשויים להפריע ליצחק קומר להפוך לירושלמי גמור, הדחקה של שכבות נפש שעשויות להפריע לחזרה לאמונה דתית ולהשתלבות באורח חיים דתי, ובריחה לא מודעת מהתמודדות עמן" (ערפלי, רב-רומאן, עמ' 89).

103. עוז עומד על הדמיון בין האופן שבו נהגה סוניה ביצחק לבין האופן ה"גברי" שבו יצחק נוהג בכלב: "והנה, ממש כפי שנהגה סוניה ביצחק וממש כפי שנהג לייכטפוס באהובותיו וכדרך שהערבים, לפי דעתו של יצחק, נוהגים בנשותיהם – ממש כך נוהג יצחק בבלק" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 189). על הכלבים כצל של בני האדם ראו להלן, הערה 115.

104. קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, עמ' 27.

105. דבי-גורי, מהדירה, קורצווייל-עגנון-אצ"ג, עמ' 20.

106. שם, שם.

107. טוכנר רואה את בלק כשלוחו הישיר של יצחק: "'בלק נכון אף לעזור לקומר, הלכה למעשה, ולסלק דרך משל, את ר' פייש העומד בינו ובין שפרה בתו" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 273).

108. וראו פרויד, "The Dissolution of the Oedipus Complex", וכן "הבעיה הכלכלית של המזוכיזם", עבר, התענגות, ארון: על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, תרגום אדם טננבאום, עורכים: יצחק בנימיני ועידן צבעוני, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 17–26. גולומב הופמן מפרשת את השיתוק שבלק מטיל על ר' פייש כמימוש של האלימות האדיפאלית שהבן מבקש להפנות כנגד האב כדי להשיג את האובייקט האסור. בהמשך לכך היא מפרשת את סופו של יצחק כחזרתה של האלימות, הכרוכה בהפרת הטאבו, אל הבן, בעונש נורא, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 141–148.

109. החילופים בין שפרה לכלב נרמזים גם באמצעות חזרת הרתת. כאשר יצחק רואה לראשונה את שפרה לבו "התחיל מרתת" (עמ' 271), כאשר הוא כותב על עורו

של הכלב ירו "התחילה מרתתת" (עמ' 274), וכאשר הוא פוגש את שפרה לבר בחשכה, לפני שדמות הכלב מתחלפת לו בדמותה, "גופו רתת וכמעט שצנח ונפל" (עמ' 337).

110. עוז ומירון עומדים על כך שלמרות יחסו הביקורתי של המספר לעסקניה הציונים של יפו ולהוויה החברתית הנבוכה המלווה אותם, שמחת החיים ביפו עומדת בניגוד לשלילתה בירושלים, וראו עוז, שתיקת השמים, עמ' 198; מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 568–569.

111. מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 578.

112. גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 137.

113. צמח, קריאה תמה, עמ' 62–70.

114. מירון, "בין שתי נשמות".

115. בלק ניחן ב"תודעת צל" אנושית ואף ב"תודעת צל" לאומית יהודית. המספר מעיר בעניין החרמות ש"הרבה יצטרך ההיסטוריון לייגע עצמו עד שימצא היכן מסתיימים מעשי בני אדם והיכן מתחילים מעשיהם של כלבים" (עמ' 471), ובמיתוס של הכלבים, כל הכלבים הם בני אדם שנודו, וכל בני האדם היו כלבים: "יש דעה בין הכלבים שאף הם בריות בני אדם היו, ומשום שמרדו ברבונם עשאו כלבים. חזרו קצתם בתשובה והוחזרו לצורתם הראשונה, וקצתם שעמדו במרדם נשתיירו כלבים" (עמ' 472). הסברי המספר לאמונות של בלק מניחים שהכלביות היא תוכן נפשי אנושי: "אין אנו יודעים אם מתוך תמימות יתירה החזיק בלק ברעה זו, או אם מתוך הכרה, שראה כמה בריות בני אדם שמזגם מזג כלבי" (שם). ערפלי מסתייע בדבריו על בלק במושג היונגיאני של הצל, כיליד הלא מודע, ומעיר ש"כחי קדמון שכולו יצר ותאוות הרס. פרא ובן תרבות, בן בית ואימת הרחוב, או יצור שבין אלה לאלה, אין כמו הכלב שטיבו כחיה להיגרר אחרי האדם להיות משמש דמות המגלמת את הבלתי מודע, את היצרי שבאדם (זונה ממין זכר מכונה במקרא כלב ואתנן שלו – מחיר כלב) להיות דמות ה'צל' שלו" (ערפלי, רב-רומאן, עמ' 237).

116. על דמויות האמנים המבקשים להיחלץ מן החיים ומן הכליון שהם נושאים עמם ראו לעיל, בדיונים על הסיפורים "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"עד עולם" בפרק הראשון.

117. "כשהרטיב יצחק במכחולו את עורו של הכלב בלק תואר המעשה – בהסוואה

שקופה-למחצה – כמשגל אשר יצחק ממלא בו את תפקיד הגבר-הנותן ובלק – את תפקיד האשה המפתה-הקולטת את מה שנוטף ממכחולו. כעת באה נשיכת בלק ומחוללת את חילוף-התפקידים האחרון ברומן: הנשיכה אף היא מעוצבת, בהסוואה, כאקט מיני – אף כי הפעם מצויר כאן מעשה אונס ולא משחק של חיזור ופיתוי כבסצנת הצביעה. בלק הוא המקבל עליו הפעם את תפקיד הגבר-התוקפן" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 212).

118. בהקשר זה מעניינת פרשנותו של שביד לזיקת בלק ליצחק: "כדי להבין את האדם אי אתה יכול לתפסו במושגיו האנושיים בלבד. הוא נושא בחובו שכבות הוויה 'תת-אנושיות' המכוונות את חייו ממעמקים. כוח המחשבה שהוא, כביכול, יתרון האדם על החיה הוא ניסיון טראגי להתגבר על החייתי. העולם התרבותי, במסגרת מושגיו ומנהגיו, נועד לאפשר לאדם את הקיום ה'אנושי' ולהעלים את החייתי שבו ככל האפשר, אבל כל רגע של זעזוע, אישי או חברתי, משליך את האדם מדעת או שלא מדעת אל תחום הווייתו הטרומ-אנושית, וכך הופכת כל ירידה אל מתחת לעולם היקיצה גם לירידה אל מתחת לאנושי, אל החייתי והמסקני שממנו קיבלה ההשאלה הפיוטית את חיוניותה" (שביד, שלוש אשמורות, עמ' 56).

119. על הקשר בין הכתב שעל הכלב לבין הכתב בפנקס הנימולים ראו אצל גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 141–148.

120. עוז מעיר בביקורתיות על כך שקורצווייל ואברהם בנד "יודעים במה חטא יצחק ועל מה נענש" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 216). ערפלי מזהיר בתחילת ספרו שהכלב נבחר לבצע את גזר הדין דווקא כדי למנוע מן הקורא הבנה של סיבת המוות כ"תוצאה של התמוטטות נפשית, מקרה רע, תוצאה של מהלך סיבתי, עונש על חטא, או פרי של חוסר אחריות מקרי" (ערפלי, רב-רומאן, עמ' 17), אולם בהמשך הוא מציע לסופו של יצחק פרשנות פסיכולוגית: "המעשים שיצחק לא עשה, הדיבורים שפיזר בחוסר אחריות, הערכים שנשא את שמם לשוא, היצרים, השכחות היזומות והבגידות הבלתי מודעות – כל הדברים שהדחיק ונידה אל תחתיות הנפש, מתפרצים בסופו של דבר אל פני השטח של התודעה, תובעים את זכותם מלפניה והורסים אותה" (שם, עמ' 102). את הפרשנות הזאת משלב ערפלי בשיפוט מוסרי המטיל את האחריות על יצחק ומוצא אותו אשם. לטענתו, יצחק מת מוות נורא כיוון שאינו נותן דין וחשבון לעצמו על מסכת כשלונותיו. הוא ננשך ומת בייסורים איומים כיוון שלא ייתכנו "חוסן נפשי ועמידה מוסרית" בלעדי

האמת, והאמת הורסת את "חלקי אישיותו של מי שניסה לברוח ממנה או לפייס אותה בדרכי שוא ושקר" (שם, עמ' 103). בשורה התחתונה, סופו של יצחק קומר הוא "אסון פסיכולוגי שניתן לומר עליו מבחינות מסוימות שיצחק הביא אותו על עצמו. אסון זה עשוי אכן להתפרש מבחינה מוסרית-קיומית כעונש, כעונש הבא עליו מתוכו, מתוך עולמו המוסרי הפנימי, מתוקף נורמות שהוא עצמו מתיימר להישמע להן, אבל נושא את שמן לשווא, מתוקף אמיתות שהוא שב ומתכחש להן, שב ומתחמק מהן" (שם, עמ' 105–106).

121. לדברי עוז, "כמו בלויקוף, אף חמדת מפחד מפני הקשר המיסטי שבין היצירה לבין המוות" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 199).

122. כאמור, חמדת מגלם ברומן את דמותו של עגנון עצמו, כביכול. הסיפור "תשרי", נוסח מוקדם של הסיפור "גבעת החול", התפרסם ב-1911 בגליונות הפועל הצעיר.

123. מירון עומד על הכפילות בין יצחק לחמדת: "חמדת של 'תמול שלשום', המשורר אחוז היגון והשיתוק הנפשי אחר התרסקות חלומותיו הציוניים התמימים עם בואו ארצה, הוא כפילו של קומר בטרגדיה מקבילה לזו שלו" (מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 573).

124. לכל אורך הפרק הראשון של הרומן פזורים אזכורים של החום והבצורת ומשמעותם. בימיו הראשונים בארץ החום הולם ביצחק: "החמה יוקדת מלמעלה והחול בוער מלמטה. בשרו של יצחק שלהבת אש וגידיו אש לוהטת. גרונו צרוד ולשונו כחררה ושפתותיו יבשות וכל גופו קנקן של זיעה. פתאום נשבה רוח קלה והביאה עמה חיים. אלא כשם שבאה פתאום כך נעלמה פתאום. ושוב הוא נתון כבתוך נרתיק של אש וכבתוך בריכה של רותחין" (עמ' 40–41). החוויה הגופנית קשה מנשוא: "החמה עמדה בתקיפותה והיתה קופחת על ראשו של יצחק. עיניו נתמלאו מים מלוחים והאש ליחכה אותן והרתיחתן. בגדיו כבדים ומנעליו לוהטים כגחלים" (עמ' 42); החום מצמית כל דבר מלבדו: "החמה בלבד עומדת בין שמים לארץ כמין ישות איומה, שאינה סובלת ישות אחרת על פניה" (שם). במעבר הראשון לירושלים מתוארת העיר כגיהנום של חום: "היום בער כתנור והחמה הרתיחה את כל העולם כולו וכל העולם צהוב ויבש, כאויר זה שעומד בין שמים לארץ, וכאבק זה שמתחבר לגופו של אדם ומכסה את עיניו וממלא את אזניו, עד שאינו רואה ואינו שומע אלא כמין זמזום אלם שמייבש את הנפש ומביאו לידי שעמום. עם כל

פסיעה ופסיעה כחו פוחת ועצמותיו מתייבשות ולשונו יבשה כחרס" (עמ' 202). גם בירושלים, כמו ביפו, יצחק מסתגל לחום, אולם ביפו יצחק מגזים ואומר שהוא ממש אוהב את החמסינים ו"טובל בהם כבתוך בריכה של שמש" (עמ' 78), ובפועל הוא טובל בהנאה בים; בירושלים, לעומת זאת, ההסתגלות משוללת כל הנאה חושית ואינה אלא התעלמות ממצוקה גופנית: "כבר הרגיל עצמו לתעלולי החמה ולמשובות הרוחות. החמסינים היבשים שמלחכים ליה עצמותיו של אדם, האבק שצופר את העור, האור הצהוב שצורב את העינים והאוויר שמביא לידי שעמום, וכן כל השינויים שבאקלים לא הוציאו אותו ממדתו" (עמ' 229). החום בירושלים נקשר לניוולו של הגופני, לרחובות שבפתחי חנויותיהם יושב תמיד "חיגר או סומא, מחוסר איברים או מוכה פצעים, ולפניו קופה של צדקה, וזכובים ויתושים מרקדים בין עיניהם והחמה מטגנת את פצעייהם ומזריחה את קופות הצדקה" (עמ' 204, וכן ראו עמ' 333–334, 349). ובשונה מאשר ביפו, החום בירושלים מזוהה עם בצורת, עם יובש ועם צמא. על החום והיובש בשהייתו השנייה של יצחק בירושלים ועל זיקתם למחלת הכלבת עמדנו בגוף הדיון. בהקשר זה חשובה הבחנתה של ניצה בן-דב, לפיה מגעיו הארוטיים של יצחק עם סוניה ושפרה נקשרים במים, וראו בן-דב, אהבות לא מאושרות, עמ' 371.

125. כך, לדוגמה, לדברי שביד, "אם יצחק קומר מייצג את העלייה השנייה הרי הוא מסמל אותה במובנו הנדיר והנכון של סמל: הוא אינו המצוי ביותר כי אם המסקני ביותר" – וייצוגיותו נעוצה בזרותו, המעידה על כך ש"אין העלייה לארץ ישראל אלא עריכת גלות מגלות לגלות" (שביד, *שלוש אשמורות*, עמ' 54). שקד טוען שיצחק מייצג את חלוצי העלייה השנייה, וככזה הוא מייצג גם "את כשלונה של העלייה השנייה ואת כשלונה של הציונות החלוצית בעיצוב אדם חדש בארץ חדשה"; ואולם, בה בעת, ב"עלילת הנגד", הוא מתפקד כקורבן "שבזכות כשלוננו התרחש הנס לאותם מעטים שוליים". במובן זה, מותו של יצחק אינו מייצג כשלון עקרוני כי אם אפשרות של הצלחה (שקד, *פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון*, עמ' 74, 75). מירון, כאמור, טוען שיצחק מייצג את השבר ההיסטורי הטרגי בין העולם החלוצי הציוני לעולם הדתי; במובן זה, יצחק וגורלו מגלמים את ה"סכיזופרניה" הלאומית, שהעלייה השנייה היא אחד משני קרעיה (מירון, "בין שתי נשמות").

126. שקד, *פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון*, עמ' 74.

127. אריאל הירשפלד, "השכל האנושי ו'שכל המעשים', הכלב ומרחבה של ירושלים
ברומן 'תמול שלשום' לש"י עגנון", ירושלים טו:2, תשמ"ה, עמ' 65.
128. מירון, "בין שתי נשמות".

ביבליוגרפיה

יצירות עגנון

עגנון, שמואל יוסף (1911), "תשרי", הפועל הצעיר ה:1, עמ' 9–12; ה:2, עמ' 9–11;

ה:3–4, עמ' 10–13; ה:5, עמ' 9–12.

(1933), "פנים אחרות", דבר, 12.12.1933.

(תשט"ז) (תרצ"ח), ימים נוראים, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשכ"ב), כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, כרך ראשון

(הכנסת כלה), כרך שני (אלו ואלו), כרך שלישי (על כפות המנעול), כרך רביעי

(אורח נטה ללון), כרך חמישי (תמול שלשום), כרך ששי (סמוך ונראה), כרך שביעי

(עד הנה), כרך שמיני (האש והעצים).

(תשל"א), שירה, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשל"ג), עיר ומלואה, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשל"ה), לפנים מן החומה, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשל"ו), מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשל"ז), פתחי דברים, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשל"ח), ספר סופר וסיפור, ירושלים ותל אביב: שוקן.

(תשמ"ז), סיפורי הבעש"ט, ירושלים ותל אביב: שוקן.

אבן, יוסף (תשי"ג), "מדירה לדירה", על שלושה שירים וסיפור מספרותנו החדשה,

עורכים: ידידיה שמידט, רות אלון, יפה רפאלי ויוסף אבן, ירושלים: הוצאת הסוכנות

היהודית.

אברמוביץ, ש"י (תרל"ז–תרל"ח), "השקפה כללית על הדגים", הבוקר אור ב, עמ'

211–217, 318–323; ג, עמ' 440.

אחד העם (אשר צבי גינצברג) (תש"ז), כל כתבי אחד העם, תל אביב: דביר.

אידלברג, שלמה (תשל"ד), "הרקע ההיסטורי של מעשה ר' אמנון ותפילת 'ונתנה תוקף'",
הדאר 53, עמ' 645–646.

אייזענשטיין, יהודה דוד (תשט"ז), "מסכת גן עדן", אוצר מדרשים, ניו יורק: הוצאת
א"ד גאראסמן.

אליאדה, מירצ'ה (2000), המיתוס של השיבה הנצחית, תרגום יותם ראובני, ירושלים:
כרמל.

אלמוג, עוז (1997), הצבר – דיוקן, תל אביב: עם עובד.
אנדרסון, בנדיקט (1999), קהילות מדומיינות, תרגום דן דאור, תל אביב: הוצאת
האוניברסיטה הפתוחה.

אפלטון (תשל"ה), כתבי אפלטון ב, תרגום יוסף ג. ליבס, ירושלים: שוקן.
ארבל, מיכל (תשנ"ג), "סיפורים של אי-השגה – 'האבטובוס האחרון' ו'עד עולם' לש"י
עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית יד, עמ' 293–333.

(2001), "הכתיבה כמצבה: רומנטיקה והיסטוריוסופיה בסיפוריו של ש"י עגנון",
מכאן ב, עמ' 65–94.

(2004), "'שלוש אחיות': משאלת הסיום ובקשת הנחמה ביצירת עגנון", מדעי היהדות
42, עמ' 207–238.

ארטר, יצחק (1996), הצופה לבית ישראל, מהדיר: יהודה פרידלנדר, ירושלים: מוסד
ביאליק.

אריסטו (תשס"ג), פואטיקה, תרגום יואב רינון, ירושלים: מאגנס.

באר, חיים (1993), "קשורה בו ככלב", הארץ, 24.9.1993.

בהט, יעקב (1952), "החולם הסנטימנטלי", מולד 9, עמ' 247–251.

(תשל"ל), ש"י עגנון וחיים הזז – עיוני מקרא, חיפה: יובל.

בויארין, דניאל (1997), "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מיגדר, חיקוי", תאוריה
וביקורת 11, עמ' 123–144.

בלזאק, אונורה דה (1998), יצירת המופת הנעלמה, הנערה שענייה זהב, אדון קורנליוס,
תרגום ארזה טיר-אפלרויט, אחרית דבר: אלישבע רוזן, ירושלים: כרמל והמועצה
הציבורית לתרבות ואמנות.

בן-דב, ניצה (1997), אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת
עגנון, תל אביב: עם עובד.

בנר, אברהם (1971), "המספר הבלתי מהימן ב'מיכאל שלי' וב'ברמי ימיה'", הספרות

ג:1, עמ' 30–34.

(תשמ"ט), "עגנון מגלה פני פרויד", מאזנים סב:11, עמ' 17–21.

בנימין, ולטר (1996), מבחר כתבים ב (הרהורים), תרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בר-אדון, אהרן (1977), ש"י עגנון ותחיית השפה העברית, ירושלים: מוסד ביאליק.

ברזל, הלל (1972), בין עגנון לקפקא – מחקר משווה, רמת גן: הוצאת בר אוריין.

(1974), "שירה" ו"עד עולם", בקורת ופרשנות 4–5, עמ' 11–23.

ברינקר, מנחם (תש"ס), סובב ספרות, מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות, ירושלים: מאגנס.

ברלין, ישעיהו (1999), שורשי הרומנטיקה, תרגום עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד.

ברנדויין, חיים (1979), "על משמע ומבנה ביצירת עגנון", הארץ, 20.4.1979, 27.4.1979.

ברשאי, אבינועם, עורך (תשנ"א), ש"י עגנון בביקורת העברית א (סיכומים והערות על יצירתו), תל אביב: שוקן והוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

(תשנ"ב), ש"י עגנון בביקורת העברית ב (פרשנות לרומנים), תל אביב: שוקן והוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

גולדברג, לאה (תשל"ו), "עגנון בשלושה קולות", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 190–195; נדפס לראשונה בעל המשמר, 27.10.1950.

גיי, פיטר (1993), פרויד: פרשת-חיים לזמננו, תרגום עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: דביר.

גינצבורג, רות (תשנ"ב), "בדמי ימיה מתה תרצה" או: "יפה את רעיתי כתרצה נאווה כירושלים אימה כנרגלות", רפים למחקר בספרות 8, עמ' 285–300.

גלוזמן, מיכאל (1997), "הכמיהה להטרוסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תאוריה וביקורת 11, עמ' 145–162.

(2003), "די לנו במין אחד של נקבה": מיניות ולאומיות ב'תמול שלשום' לעגנון", הרצאה בכנס "סקס אחר", הכנס השנתי השלישי ללימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית, אוניברסיטת תל אביב.

(2003), "חוסר כוח – המחלה המבישה ביותר": ביאליק והפוגרום בקישינוב", תאוריה וביקורת 22, עמ' 105–132.

- גרים, יעקב ווילהלם (1994), מעשיות האחים גרים: האוסף השלם, תרגום שמעון לוי, תל אביב: ספרית פועלים.
- דבי-גורי, ליליאן, מהדירה (1987), קורצווייל-עגנון-אצ"ג: חילופי אגרות, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן.
- דומב, ריסה (תשנ"ד), "בעקבות האגדה והסופר: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", קובץ עגנון א, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, עמ' 197-204.
- הולצמן, אבנר (1999), מלאכת מחשבת: תחיית האומה, הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן.
- (2002), "יהודים ישנים, עברים חדשים", הארץ, 27.3.2002.
- הופמן, א.ת.א (1990), סיפורי הופמן, תרגום נילי מירסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הירשפלד, אריאל (תשמ"ה), "השכל האנושי ו'שכל המעשים', הכלב ומרחבה של ירושלים ברומן 'תמול שלשום' לש"י עגנון", ירושלים טו:2, עמ' 56-67.
- (1988), "הראי והמארה", הארץ, 22.7.1988.
- הלפרין, שרה (תשמ"ט), "הצופן הפואטי בנובלה 'בדמי ימיה' לש"י עגנון", הדאר 68:ג, עמ' 19-22.
- הלקין, שמעון (תש"ל), "על 'אורח נטה ללון'", דרכים וצדי דרכים בספרות ב, ירושלים: אקדמון, עמ' 191-213; נדפס לראשונה בתוך סדן ואורבך, לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עמ' 91-124.
- הרשב, בנימין (2002), "המהפכה היהודית המודרנית: קווים להבנתה", אלפיים 23, עמ' 9-75.
- ויינמן, אריה (תשמ"ב), אגדה ואמנות: עיונים ביצירת עגנון, ירושלים: ראובן מס.
- ויס, הלל (1981), עגנון: "עגונות" "עידו ועינם" - מקורות-מבנים-משמעויות, יחידות 2-3, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
- (1985), קול הנשמה: חקר "הדום וכסא", ספר דברי הימים לש"י עגנון, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן.
- ורסס, שמואל (תשל"ח), "בין אדם לבעל-חיים - מוטיבים וגלגוליהם ב'עיר ומלואה'", ש"י עגנון - מחקרים ותעודות, עורכים: גרשון שקד ורפאל וייזר, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 253-267; נדפס גם בתוך ורסס, ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, עמ' 189-212.

(תשמ"ז), ממנדלי עד הזז: סוגיות בהתפתחות הסיפורת העברית, ירושלים: מאגנס.

(תש"ס), ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, ירושלים: מוסד ביאליק.

טוכנר, משולם (1968), פשר עגנון, רמת גן: הוצאת אגודת הסופרים.

טלפיר, גבריאל (ת"ש), "במעגל הימים", גזית ג'י, עמ' 35–36.

יובל, ישראל (תשנ"ח), "שתיקת ההיסטוריון ודמיון הסופר: ר' אמנון ממגנצא ואסתר-מינה מוורמיזא", אלפיים 15, עמ' 132–141.

יסיף, עלי (תשנ"ט), "אגדה והיסטוריה: היסטוריונים קוראים באגדות עבריות מימי הביניים", ציון 20, עמ' 187–220.

יצחקי, ידידיה (1979), "עיון ב'המכתב'", עלי שיח 7–8, עמ' 46–52.

כהן, אורי (2005), תפישת המוות בין מלחמות העולם בא"י ובאיטליה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, בהדרכת דן מירון ואריאל רטהאוס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.

כהנא-כרמון, עמליה (תשל"א), "נעימה ששון כותבת שירים", בכפיפה אחת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 136–151.

כנעני, דוד (תשל"ב), עגנון בעל-פה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

כ"ץ, יעקב (תשכ"ו) (תשי"ט), "עגנון מול המבוכה הדתית", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עורכים: דב סדן ואפרים א. אורבך, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, עמ' 163–177.

לאור, דן (תשנ"ה), ש"י עגנון: היבטים חדשים, תל אביב: ספרית פועלים.

(1998), חיי עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן.

לואידור, יוסף (1976), סיפורים, רמת גן: מסדה.

לוינסקי, יום-טוב (תשל"ג), "תפילת המתים בלילות", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ג, עמ' קמט-קנז.

ליפסקר, אבידב (2000), "קידוש השם באספקלריה של הספרות העברית לדורותיה", בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה, עורכים: יהודית בראל, יגאל שוורץ ותמר ס. הס, תל אביב וירושלים: כתר והקיבוץ המאוחד, עמ' 440–454.

מאן, תומאס (1988), מוות בוונציה וסיפורים אחרים, תרגום נילי מירסקי, ירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר.

מוקד, גבריאלי (תשל"ז), "טרנסצנדנציה, אמנות ומחקר מדעי בשני סיפורים סמליים: 'עידו ועינים' ו'עד עולם'", דברי הקונגרס העולמי הששי למדעי היהדות ו:ג, עמ' 265–270.

(1989), שבחי עדיאל עמזה, ירושלים: שוקן.

מירון, דן (1968), "ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון", מאזנים כז: ה–ו, עמ' 350–359.

(1991) (1982), "דן מירון מראיין את גרשם שלום", ש"י עגנון בביקורת העברית א (סיכומים והערכות על יצירתו), עורך: אבינועם ברשאי, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 360–372.

(1995), הרופא המדומה: עיונים בסיפורת היהודית הקלאסית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

(תש"ס), "ממשל לסיפור תולדי: פתיחה לדיון ב'תמול שלשום'", קובץ עגנון ב, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, עמ' 87–159.

(תשס"ב), "בין שתי נשמות: האנאלוגיה הפאוסטית ב'תמול שלשום' לש"י עגנון", מוילנה לירושלים: מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם של יהודי מזרח אירופה, מוגשים לפרופסור שמואל ורסס, עורכים: דוד אסף, ישראל ברטל, אבנר הולצמן, חוה טורניאנסקי, שמואל פיינר ויהודה פרידלנדר, ירושלים: מאגנס, עמ' 549–608.

נגאל, גדליה (תשס"א), "הגלוי והסמוי ב'על אבן אחת'", מחקרי מזרח ומערב, עמ' 283–292.

נוה, חנה (2002), נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, אוניברסיטה משודרת, ירושלים: משרד הבטחון – ההוצאה לאור.

נורה, פייר (1993), "בין זכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים 45, עמ' 5–19.

ניטשה, פרידריך (תשל"ו), הולדתה של הטרגדיה מתוך רוחה של המוסיקה, תרגום ישראל אלדד, ירושלים ותל אביב: שוקן.

סדן, דב (תשל"ט), על ש"י עגנון: כרך מסות ומאמרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
סדן, דב ואפרים א. אורבך, עורכים (תשכ"ו) (תשי"ט), לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית.

- סמילנסקי, משה (תרצ"ד), כתבי משה סמילנסקי ג, תל אביב: התאחדות האיכרים בארץ ישראל.
- עוז, עמוס (1993), שתיקת השמים: עגנון משתומם על אלוהים, ירושלים: כתר.
- ערפלי, בועז (1998), רב-רומאן: חמישה מאמרים על תמול שלשום לש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פייארברג, מרדכי זאב (1958), כתבים, תל אביב: דביר.
- פלק, אבנר (תשנ"ג), "עגנון והפסיכואנליזה", עיתון 77, 156, עמ' 28–39.
- פרויד, זיגמונד (1968), "המאנים", כתבי זיגמונד פרויד ד, תרגום חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 7–30.
- (1968), "טוטם וטאבו", כתבי זיגמונד פרויד ג, תרגום חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 7–143.
- (1974), פשר החלומות, תרגום מ. ברכיהו, תל אביב: דביר.
- (2002) אבל ומלנכוליה, פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג.
- (2002), "הבעיה הכלכלית של המזוכים", עבר, התענגות, אדון: על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, תרגום אדם טננבאום, עורכים: יצחק בנימיני ועידן צבעוני, תל אביב: רסלינג, עמ' 17–26.
- (2002) הטיפול הפסיכואנליטי, תרגום ערן רולניק, עורכים: ערן רולניק ועמנואל ברמן, תל אביב: עם עובד.
- צוקר, שלמה (1970), "בעיית הפירוש של 'עידו ועינים' ו'עד עולם' לש"י עגנון", הספרות ב:2, עמ' 415–417.
- (תשמ"ג), "מקורות בעיצוב המרחב והדמויות ב'עידו ועינים' לש"י עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית ג, עמ' 28–66.
- צמח, עדי (1968), "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", הספרות א, עמ' 378–385.
- (1990), קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים, ירושלים: מוסד ביאליק.
- קובובי-מנור, מירי (תש"ן), "תשוקה, הארה והדחקה ב'גבעת החול'", דברי הקונגרס העולמי העשירי למדעי היהדות ג:2, עמ' 181–188.
- קורצווייל, ברוך (1963), מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים: שוקן.

- קפקא, פרנץ (2000), רופא כפרי וכתבים אחרים שהתפרסמו בימי חייו של הסופר, תרגום אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד.
- קריב, אברהם (תש"א), "אורח במלכות השקיעה", בכור/ מאסף בן זמננו, עמ' 284–289.
- קריסטבה, ז'וליה (2005), כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגום נועם ברוך, תל אביב: רסלינג.
- רובינשטיין, אברהם, עורך ומהדיר (1991), שבחי הבעש"ט, מהדורה מוערת ומבוארת, ירושלים: ראובן מס.
- רמזו ראוך, גילה (תש"ס), "האבנים המתגלגלות: קריאה בסיפורו של עגנון 'על אבן אחת'", מאזנים עד: 3, עמ' 29–31.
- שביד, אלי (1964), שלוש אשמורות, תל אביב: עם עובד.
- שוורץ, יגאל (תשמ"ה), "בין דירה לקיבוץ: מעמדה ותפקידיה של ההתיישבות העובדת ביצירתו של ש"י עגנון", עיתון 77, 66–67, עמ' 28–29.
- שלגל, פרידריך (1982), פראגמנטים, תרגום טוביה ריבנר, סדרת טעמים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים.
- שלום, גרשם (תשכ"ו) (תשי"ט), "מקורותיו של 'מעשה רבי גריאל התינוק' בספרות הקבלה", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עורכים: דב סדן ואפרים א. אורבך, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, עמ' 289–305.
- (1980), פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק.
- שמרוק, חנא (תשנ"ג), "הסיפורים על ר' אדם בעל שם וגילגוליהם בנוסחאות ספר 'שבחי הבעש"ט'", ציון כח, עמ' 86–105.
- שפירא, אניטה (1992), חרב היונה: הציונות והכוח 1881–1948, תל אביב: עם עובד.
- (1997), יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב: עם עובד.
- שקד, גרשון (1954), "'ער עולם' של ש"י עגנון" הארץ, 9.7.1954.
- (1973), אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב: ספרית פועלים.
- (1981) (1970), "עגנון: 'עידו ועינים' – חיפוש אחר אינטרפרטציה", עגנון: "עגונות" "עידו ועינים" – מקורות – מבנים – משמעויות, יחידה 2, עורך: הלל ויס, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 261–268.
- (1983), הסיפורת העברית 1880–1980 ב, ירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר.

(1989), פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 שקד, מלכה (תשנ"ד), "לסוגיית יצר יוצר ויצירה בסיפורי עגנון", קובץ עגנון א,
 עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, עמ'
 307–295.

- Bakhtin, Mikhail (1984) (1965), *Rabelais and His World*, translated by
 Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Band, Arnold (1968), *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of
 S.Y. Agnon*, Berkeley: University of California Press.
- Barthes, Roland (1974) (1970), *S/Z*, New York: Hill and Wang.
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in
 Narratives*, New York: Vintage Books.
- Freud, Sigmund (1961), *The Standard Edition of the Complete Psychological
 Works of Sigmund Freud*, translated from the German under the general
 editorship of James Strachey, London: Vintage and the Institute of
 Psycho-analysis.
- Golomb Hoffman, Anne (1991), *Between Exile and Return: S.Y. Agnon and
 the Drama of Writing*, Albany: State University of New York Press.
- Graves, Robert (1960), *The Greek Myths*, vol. 1, Harmondsworth: Penguin
 Books.
- Green, Andre (2001), "The Dead Mother", *Life Narcissism, Death
 Narcissism*, translated by Andrew Weller, London: Free Association
 Books, pp.170-200.
- Gubar, Susan (1980), "The Blank Page and Female Creativity", *Writing
 and Sexual Difference*, edited by Elizabeth Abel, Chicago: Chicago
 University Press, pp. 73-93.
- Klein, Melanie (1988), "On Identification", *Envy and Gratitude and Other
 Works 1946-1963*, London: Virago Press, pp. 141-175.
- Kristeva, Julia (1989), *Black Sun: Depression and Melancholia*, translated
 by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

- Miller, D.A. (1981), *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton: Princeton University Press.
- Mintz, Alan L., ed. (2003), "S.Y. Agnon 'The Sense of Smell'", *Reading Hebrew Literature: Critical Discussions of Six Modern Texts*, edited by Alan L. Mintz, Hanover, NH: Brandies University Press, pp. 102-134.
- Monk, Samuel H. (1970), "The Sublime: Burke's Inquiry", *Romanticism and Consciousness*, edited by Harold Bloom, New York: W.W. Norton, pp. 24-40.
- Nemoianu, Virgil (1993), "Romanticism", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger, Princeton: Princeton University Press, pp. 1093-1097.
- Praz, Mario (1965), *The Romantic Agony*, London: Oxford University Press.
- Weiskel, Thomas (1976), *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

מפתח אישים ויצירות

א	ב
אבן, יוסף 274הע'47	באר, חיים 210, 211, 215, 298הע'68,
אברונין, אברהם 54	299הע'75, הע'77, 300הע'79,
אברמוביץ, שלום יעקב 286הע'57	301הע'85
אחד העם (אשר צבי גינצבורג) 132,	בארת, רולאן 47, 267הע'60, 280הע'14
284הע'48	בהט, יעקב, 277הע'2
אידלברג, שלמה 261הע'34	בויארין, דניאל 273הע'35
אייזענשטיין, יהודה דוד 276הע'276	בחטין, מיכאיל 142, 143, 286הע'61,
אילאדה, מירצ'ה 126, 283הע'40	287הע'66, 288הע'68
אלמוג, עוז 273הע'34	בלזאק, אונורה דה 281הע'30
אלתרמן, נתן 19, 255הע'2	"יצירת המופת הנעלמה" 281הע'30
"החלד" 19, 255הע'2	בן־דב, ניצה 265הע'56, 297הע'63,
אנדרסון, בנדיקט 132, 278הע'10	308הע'124
אפלטון 25, 108, 258הע'15, 259הע'26,	בנד, אברהם 43, 153, 165, 257הע'12,
278הע'4, 289הע'71, 294הע'42	260הע'28, 264הע'49, 289הע'2,
"המשתה" 25, 26, 258הע'15,	291הע'20, 306הע'120
294הע'42	בנימין, ולטר 56, 91, 92, 170, 198,
"המדינה" 259הע'26, 278הע'4	268הע'5, 276הע'55, 291הע'24,
ארבל, מיכל 266הע'59, 274הע'43	296הע'55
ארטר, יצחק 285הע'57	בר־אדון, אהרון 268הע'3
"גלגול נפש" 285הע'57	ברוקס, פיטר 267הע'62, 282הע'35
אריסטו 108, 278הע'4	ברזל, הלל 267הע'65, 277הע'2

ברינקר, מנחם 278הע'4	281הע'20, הע'22
ברלין, ישעיהו 258הע'6	"מפצח אגוזים ומלך עכברים"
ברנדויין, חיים, 277הע'2, 278הע'3	283הע'39
ג	הירשפלד, אריאל 157, 253, 267הע'63,
גובר, סוזן 265הע'53	הע'65, 289הע'9, 309הע'127
גולדברג לאה, 111, 277הע'2, 278הע'3,	הלפרין, שרה 264הע'45
280הע'15, 283הע'37	הלקין, שמעון 69, 77, 270הע'13,
גולומב הופמן, אן 27, 58, 59, 82, 164,	271הע'20, 272הע'32
212, 239, 256הע'10, 259הע'25,	הרשב, בנימין 272הע'34
260הע'28, 269הע'10, 270הע'18,	ו
273הע'40, 291הע'18, 297הע'63,	וויסקל, תומס 256הע'8
298הע'68, 300הע'80, 301הע'86,	ויטאל, ר' חיים 271הע'26, 289הע'72
304הע'102, הע'108, 305הע'112,	ויינמן, אריה 291הע'19
306הע'119	ויס, הלל 276הע'58, 277הע'2, 280הע'16,
גיי, פיטר 289הע'8	283הע'36, הע'38
גינזבורג, רות 264הע'45, 265הע'55	ורסס, שמואל 142, 143, 285הע'55, הע'56,
גלוזמן, מיכאל 210, 211, 212, 273הע'35,	הע'57, 287הע'62, 288הע'67
299הע'78	ט
גרייבס, רוברט 262הע'37	טוכנר, משולם 107, 108, 109, 110, 122,
גרין, אנדרה 265הע'54	123, 267הע'65, 277הע'2, 278הע'3,
גרים, יעקב ווילהלם 283הע'39	279הע'12, 282הע'32, 283הע'37,
מעשיות האחים גרים 283הע'39	284הע'49, 298הע'68, 299הע'69,
ד	304הע'102, הע'107
דומב, ריסה 258הע'19, 260הע'28	טלפיר, גבריאל 272הע'31
דיומא, אלכסנדר 181	י
ה	יובל, ישראל 261הע'35
הולצמן, אבנר 273הע'34, 293הע'38	יסיף עלי 261הע'35
הופמן, א.ת.א. 108, 114, 128, 281הע'20,	יעקב יוסף, מפולנאה 258הע'20
הע'22, 283הע'39	צפנת פענח 258הע'20
"איש החול" 108, 114–116,	יצחקי, ידידיה 276הע'54

כ

297הע'60, הע'62, הע'63, 299הע'69,

302הע'90, 305הע'110, הע'11,

הע'14, 307הע'123, 308הע'125,

309הע'128

מירסקי, נילי 284הע'42

נ

נגאל, גדליה 290הע'15

נוה, חנה 273הע'41

נורה, פייר 53, 99, 268הע'1, 276הע'64

ניטשה, פרידריך 282הע'33

נמויאנו, וירגיל 256הע'8

ס

סדן, דב 79, 273הע'36

סופוקלס 252

אריפוס המלך 252, 253

סמילנסקי, משה 263הע'43

"אבנר" 263הע'43

"חוג'ה נזר" 263הע'43

"יהודה" 263הע'43

ע

עוז, עמוס 199, 209, 210, 211, 212, 214,

217, 227, 228, 247, 296הע'57,

298הע'68, 299הע'69, הע'71, הע'77,

300הע'83, 301הע'88, 302הע'89,

303הע'93, הע'96, 304הע'103,

305הע'110, 306הע'117, הע'120,

307הע'121

ערפלי, בעז 298הע'68, 304הע'102,

305הע'115, 306הע'120

כהן אורי, 271הע'25

כהנא־כרמון, עמליה 266הע'57

"נעימה ששון כותבת שירים"

266הע'57

כנעני, דוד 52, 268הע'69

כ"ץ, יעקב 298הע'68, 304הע'102

ל

לאור, דן 52, 76, 83, 268הע'67, 269הע'6,

הע'9, 271הע'22, 272הע'29, הע'31,

274הע'42, 277הע'67, 296הע'56

לאקאן, ז'אק 289הע'6, 291הע'21

לואידור, יוסף 263הע'43

"יהודה נוטר הפרדס" 263הע'43

"יואש" 263הע'43

לוינסקי, יום־טוב 262הע'38

ליפסקר, אבידב 78, 79, 261הע'35,

273הע'36

מ

מאן, תומאס 108, 116, 281הע'25,

282הע'33

"טוניו קרגר" 108, 116, 281הע'25

מונק, סמואל 256הע'8

מוקר, גבריאל 267הע'61, הע'65, 277הע'2,

278הע'3

מילר, ד.א. 124, 282הע'34

מינץ, אלן 269הע'5

מירון, דן 110, 153, 154, 202, 239, 242,

253, 260הע'28, 274הע'44, הע'47,

277הע'2, 279הע'13, 282הע'33,

289הע'3, הע'6, 290הע'12,

פ

275הע'54, 277הע'2, 278הע'3, הע'4,

279הע'11, 283הע'37, 284הע'49,

298הע'67, 299הע'70, 301הע'87,

306הע'120

קליין, מלאני 265הע'54

קפקא, פרנץ 258הע'18, 263הע'40

"אמן צום" 258הע'18, 263הע'40

קראוס, קרל 156

קרוכמל, ר' נחמן (רנ"ק) 75

קריב, אברהם 81, 273הע'38

קריסטבה, ג'וליה 176, 195, 229, 232,

292הע'31, הע'33, 296הע'53,

303הע'97, 304הע'104

ר

רבלה, פרנסואה 286הע'61

רגרנטואה ופנטגרואל 286הע'61

רמרז-ראוך, גילה 291הע'21

ש

שביד, אלי 298הע'68, 306הע'118,

308הע'125

שוורץ, יגאל 274הע'44

שלגל, פרידריך 19, 28, 255הע'1, הע'4,

260הע'27

פרגמנטים 19, 255הע'1, הע'4,

260ה'27

שלום, גרשם 30, 258הע'16, 271הע', 26,

272הע'27, 289הע'72

שמרוק, חנא 290הע'15

שפירא, אניטה 272הע'34

שקד, גרשון 22, 40, 56, 58, 59, 69, 70,

71, 77, 142, 143, 252, 255הע'5,

פייארברג, מרדכי זאב 262הע'38

פראז, מריו 256הע'8

פרויד, זיגמונד 15, 115, 153, 154, 157,

165, 175, 176, 186, 190, 242,

274הע'45, 281הע'21, 290הע'13,

292הע'28, הע'32, 293הע'41,

295הע'47, הע'48, הע'49,

304הע'108

צ

צוקר, שלמה 110, 113, 277הע'2,

280הע'19, 284הע'46

צמח, ר' יעקב בן חיים 271הע'26,

272הע'28

ספר נגיד ומצוה 75

צמח, עדי 42, 43, 107, 108, 109,

110, 112, 113, 122, 123, 131,

208, 216, 242, 264הע'46,

הע'51, 265הע'52, 267הע'65,

268הע'71, 277הע'2, 278הע'3,

הע'4, 280הע'16, הע'18, הע'19,

283הע'37, 284הע'49, 299הע'70,

300הע'82, 301הע'87, 302הע'91,

304הע'113

ק

קובובי-מנור, מירי 292הע'36

קוק, אברהם יצחק הכהן (הרב קוק) 76, 77,

269הע'5

קורצווייל, ברוך 50, 52, 66, 81, 82, 107,

109, 204, 205, 208, 232, 267הע'64,

270הע'16, 273הע'38, הע'39, הע'40,

הע'285, הע'286, הע'287, הע'63,
הע'65, הע'288, הע'69, הע'292, הע'26,
הע'294, הע'43, הע'295, הע'51, הע'296, הע'52,
הע'125, הע'126,
שקד, מלכה הע'14

הע'7, הע'256, הע'10, הע'260, הע'30,
הע'263, הע'41, הע'267, הע'65, הע'268, הע'66,
הע'4, הע'269, הע'10, הע'271, הע'21,
הע'272, הע'33, הע'277, הע'2, הע'278, הע'3,
הע'282, הע'35, הע'283, הע'37, הע'284, הע'51,

מפתח יצירות עגנון

א

"אגדת הסופר" 9, 13, 14, 16, 19, 21–31,
32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
44, 46, 47, 51, 88, 89, 102, 110,
112, 133, 146, 148, 166, 246,
255הע'6, 259הע'26, 263הע'44,
275הע'51, 276הע'65, 281הע'31,
294הע'42, 297הע'61, 302הע'92
אורח נטה ללון 11, 12, 13, 16, 21, 32, 42,
53, 54, 58–83, 95, 96, 98, 99, 102,
131, 146, 163, 256הע'9, 257הע'11,
261הע'31, 262הע'38, 273הע'36,
הע'41, 275הע'51, הע'53
"אחות" 154, 289הע'5, 297הע'61

ב

"בארה של מרים" 9, 22, 255הע'6
"בדרך" 83, 84, 85, 87, 274הע'44, הע'47
"ברמי ימיה" 14, 16, 19, 36, 41–46, 47,
51, 70, 102, 133, 146, 259הע'26,
263הע'44, 273הע'40, 294הע'42,
302הע'92

"ביער ובעיר" 23הע'291

"בסוכה" 54

"בתוך עירי" 52, 276הע'67

ג

"גבעת החול" 14, 15, 16, 38, 70, 133,
152, 153, 154, 155, 160, 172–198,
ע'259הע'26, 291הע'25, 292הע'26,
294הע'42

ה

"האבות והבנים" 275 הע' 50
"האבטובוס האחרון" 275הע'48, הע'49,
הע'50
"האדונית והרוכל" 286הע'58, 295הע'51
"האיש לבוש הברים" 32, 70, 261הע'31
"הדום וכסא" 110, 276הע'58
"המטפחת" 153
"המכתב" 12, 13, 14, 16, 53, 54, 83–96,
97, 98, 99, 101, 102, 111, 131,
146, 163, 164, 166, 257הע'11,
262הע'38, 263הע'42, 275הע'50,

הע'51, הע'54, 297 הע'61,	275הע'51, 276הע'66, 281הע'30,
302הע'92	297הע'61, 302הע'92
"הנדח" 70	ימים נוראים 33, 261הע'31, הע'33,
"הנרות" 275 הע'50	269הע'6
"הסימן" 12, 13, 16, 39, 53, 54, 96,	
97–100, 102, 131, 146, 163,	
257הע'11, 263הע'42, 276הע'63,	
281הע'30, 297הע'61	
"הפנחא השבורה" 260הע'30,	
"הפנים לפנים" 259הע'26, 275הע'52,	
294הע'42	
"הפקר" 275הע'49	
"הרופא וגרושתו" 70	
"השיר אשר הושר" 275הע'51	
"התזמורת" 275הע'48, הע'52	
ו	
"והיה העקוב למישור" 225	
"ולא נכשל" 57, 269הע'7	
ח	
"חוש הריח" 11, 13, 16, 53, 54–58, 96,	
163, 268הע'2, 269הע'6	
"חלומו של יעקב נחום" 260הע'30	
ט	
"טויטן-טאנץ" 255הע'6	
י	
"ידידות" 275הע'51, 291הע'22	
"יתום ואלמנה" 13, 16, 19, 32–41, 47,	
51, 70, 78, 94, 102, 146, 257הע'11,	
260הע'30, 262הע'36, 263הע'44,	
ס	
"סיפור פשוט" 70, 153, 290הע'12,	
291הע'23	
סיפורי הבעש"ט 276הע'62	
"ספר המעשים" 83, 84, 85, 86, 87, 93,	
153, 165, 262הע'38, 274הע'43,	
291הע'19	
ספר, סופר וסיפור 261הע'31	

276הע'66, 281הע'30, 288הע'70,

290הע'14, 291הע'19, 297הע'61,

302הע'92

"על התורה" 262הע'38, 275הע'48

פ

"פי שניים" 275הע'48

"פנים אחרות" 70, 153, 157, 158–160,

171, 289הע'1, 290הע'11,

292הע'27

"פת שלמה" 275הע'48

פתחי דברים 280הע'17

ק

"קשרי קשרים" 84, 275הע'49, הע' 50

ש

שירה 51, 129

"שלוש אחיות" 58, 269הע'8

ת

"תחת העץ" 271הע'24

תמול שלשום 14, 15, 16, 146, 151,

152, 153, 155, 160, 198–254,

257הע'11, 274הע'44, 275הע'51,

296הע'56, 303הע'93

"תשרי" 154, 155, 184, 250, 289הע'5,

291הע'25, 293הע'37, הע'40,

294הע'45, 295הע'46, הע' 50

ע

"עגונות" 9, 13, 16, 19, 21, 24, 36, 38,

39, 40, 44, 54, 55, 102, 110, 112,

119, 121, 146, 257הע'11, הע'12,

הע'13, הע'14, 268הע'66, 275הע'51,

281הע'30, 282הע'31, 297הע'61,

302הע'92

"עד הנה" 19, 29

"עד עולם" 13, 16, 19, 21, 38, 39, 41,

47–52, 88, 89, 102, 110, 111, 112,

117, 118, 133, 146, 153, 156, 157,

257הע'11, 259הע'26, 263הע'42,

הע'44, 266הע'58, הע'59, 267הע'62,

275הע'51, 276הע'66, 281הע'30,

282הע'31, 294הע'42, 297הע'61,

302הע'92

"עידו ועינם" 12, 13, 16, 21, 38, 39, 104,

105, 106–132, 133, 146, 152, 203,

257הע'11, 259הע'26, 243הע'42,

275הע'51, 276הע'66, 277הע'1,

278הע'3, הע'11, 279הע'12, הע'14,

281הע'30, 294הע'42, 297הע'61,

302הע'92

עיר ומלואה 12, 13, 16, 53, 54, 96,

100–102, 203, 261הע'32,

262הע'38, 276הע'67

"על אבן אחת" 13, 14, 15, 16, 38, 39,

133, 146, 152, 153, 160–171,

257הע'11, 263הע'42, 275הע'51,

"יחד עם זאת, ב'עידו ועינם', בשונה מאשר
בסיפורים אלו, העיסוק במעשה היצירה
האמנותית אינו מכוון בעיקרו אל העבר,
אל העולם הלאומי הישן שאבד, כי אם אל
העתיד: אל מעשה דמיונו ויצירתו של עולם
לאומי חדש. הסוגיה המרכזית שהסיפור
חוזר ונדרש לה שוב ושוב היא סוגיית
ההבחנה - או, נכון יותר, סוגיית אי ההבחנה -
בין מציאות לדמיון, בין מקור ארכאי למבדה,
בין אותנטי למזויף. הסוגיה עולה, כמובן,
מבסיס המחשבה הפואטית: ביסודו של
הסיפור עומדת התמה הרומנטית לפיה
לא זו בלבד שמעשה הזיוף הוא חלק
הכרחי של כל מעשה יצירה, ולא זו
בלבד שהאמן - כל אמן - הוא בהכרח נוכל
(רמאי, זייפן, אלכימאי היוצר יש מאין, כמו
למשל, ב'איש החול' לא.ת.א. הופמן
או ב'טוניו קרגר' לתומאס מאן, יצירות
שנחזור אליהן בהמשך הדברים) אלא
שהזיוף הוא־הוא שמכונן את ה'אמת'
שהיצירה נושאת בתוכה".

מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית
מסה קריטית

מסה
קריטית



בספרה **כתוב על עורו של הכלב** עורכת מיכל ארבל דיון מקיף במחשבת היצירה של עגנון ומציעה שלוש פרספקטיבות עיקריות לבחינתה של הסוגיה המרתקת הזו.

הפרספקטיבה הראשונה עניינה ההקשר ההיסטורי-אמנותי שבתוכו פעל עגנון. ארבל מתחקה אחר המתח הפורה והלא-פתור הניכר ביצירתו בין תפיסות רומנטיות של האמן לבין ספקות מודרניסטיים קשים החותרים תחתן.

הפרספקטיבה השנייה עניינה הזיקה בין תפיסת האמנות של עגנון לבין אירועים מכוננים בחייו ובחיי האומה היהודית כולה במאה העשרים. ארבל משרטטת את מארג הקשרים הסבוך והמרתק בין המחשבה האמנותית של היוצר לבין אובדנו של העולם היהודי באירופה מזה ויצירתה של ישות לאומית חדשה בארץ מזה.

הפרספקטיבה השלישית מתמקדת בניסיון לפענח את החיבור הנרקם ביצירותיו של הסופר בין תהליכי הנפש של האמן לבין תובנות פסיכולוגיות מודרניות. המחברת בוחנת את הזיקות בין מעשה היצירה לבין משברי הזהות המינית ואת נוכחותו רבת העוצמה, כתוכן וככוח מניע כאחד, של הלא-מודע בתהליך היצירה.

דרך הפרספקטיבות האלו חוזרת ונבחנת בספר המחשבה על מקורו, על משמעותו ועל תפקידו של מעשה היצירה, כפי שמחשבה זו מגולמת בסיפורת של עגנון. פרקי הספר דנים בפירוט בשורה של יצירות מפתח של הסופר העוסקות בסוגיות אלו, בהן "עגונות", "גבעת החול", "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה", "בדמי ימיה", "על אבן אחת", "חוש הריח", "אורח נטה ללון", "הסימן", "תמול שלשום", "המכתב", "עידו ועינם", "עד עולם", "מזל דגים" ו"עיר ומלואה".

הדיונים המוקפדים והשיטתיים ביצירות אלו יוצרים קשרים חדשים בין הפרשנות הלאומית לפרשנות הפסיכו-אנליטית ופותחים את שתיהן למבט כפול. המבט הכפול שמכוננת כאן מיכל ארבל ער הן לנוכחותו הנמשכת של הנושא והן להתפתחות המתמדת בחשיבתו של עגנון, החוזר ומכונן דרך מעשה היצירה את זהותו התרבותית והלאומית בעולם משתנה ומתהפך.

יגאל שוורץ



אוניברסיטת
בן-גוריון בנגב

מרכז
הקלרים



כתר הוצאה לאור



ראנאקוד: 10-888109
מחיר מומלץ: 79 ש"ח