

ש"י עגנון: החולם הסנטימנטלי

יעקב בהט

לתכנם, שהרי אין בסיפורים אלו כל מעשים. להיפך. ובכן עמדתי ולא זותי. סטטוס זה יפה היה לי, כדרך כל סטטוס שפוטר אותנו מכל עשייה" (עמ' 194) — פמוק זה מסיפור „הפקר" הוא גם אופיני לכל הסיפורים שבקובץ, להפץ המעשה ולחוסר-המעש שבהם. ואם מעשים אין בסיפורים אלו ותכנם מכחיש את שם הקובץ, הדידהורים נוגים, התלבטות-נפש מרה ואכזרית של המשורר וחלומות קרועים ושסרי עים יש כאן והם הם סימן-ההיכר המובהק שלהם.

והואיל ובדרך כלל אין מקרה ביצירת עגנון ואף בשעת חלומו פועלת הצנזורה האמנותית של המשורר — הרי אומרת הסתירה שבין שם היצירה לבין תכנה: דרשני. ואכן היא מעמידה אותנו על תפיסתו האמנותית של עגנון בשנים האחרונות. „ספר המעשים" שעגנון פירסמו תחילה בקובץ „אלו ואלו" ובו גם סיפורים ריאליסטיים מובהקים, מרמו על דעתו התיאורית של המשורר, והיא „אלו ואלו" דברי אלוהים חיים¹), לאמור אין חשיבות יתר למעשים על החלומות, ולהיפך: חלומות, דמיונות והרהורים הם הם „ספר המעשים", או כדברי עגנון ביצירה אחרת: „מציאות היא טרחה בלא חתונה ודמיון הוא חתונה בלא טרחה" (אורח נטה ללונג, עמ' קמ"ו).

ג.

חשיבות רבה ומכרעת לחלום בספרות העולם. עד היום משמש החלום מעין „דיאוס אפס מאכניה" ליוצד שגכנס למבוא סתום ואין באפשרותו לסיים סיום אורגני את יצירתו. ביחוד רב השימוש בחלום ובתימנותיו בדראמה, כאשר החלום לפי עצם טבעו קרוב לדראמה, כשם שהאגדה לפי עצם טבעה קרובה לאפוס. שקספיר השתמש בתמונות-חלום בחלום ליל קיץ" וכן בסצינות הסופיות של „ריצ'ארד השלישי"; גרילפארצר האוסטרי קובע את גורלו של הגיבור ביצירתו „החלום — חיים" באמצעות החלום; ג. האופטמן מפתח טראגיקה כבדה בחלום קודח וממושך ביצירתו „עליתה של הנהלה"; ובאמנות רבה השתמש

¹ גם שמו של הקובץ השני: „סמוך ונראה", שבו נקבץ „ספר המעשים" בשניה, הוא תלמודי ומבוטס על המאמר: „כרך וכל הסמוך לו וכל הנראה עמו גזון ככרך" (מגילה, ג' ב.). אך אפשר שפירושו של „סמוך" בעגנון הוא זה שבפילוסופיה של ימי הביניים, היינו יחסי בניגוד למוחלט, ואם כך הרי לפנינו שוב צירוף הדומה ל„אלו ואלו".

פנים רבות ליצירתו של ש"י עגנון, אך פנים חדשות לגמרי המערורות תמיהה אפילו בנאמני קור-איו נמצא בספר המעשים¹), ובעידו ועינט²). ברי, גם בשאר דבריו של עגנון מוצאים אנו פרקים תואמים ורמוזים לסוגן של היצירות הנזכרות — אך לא נמצא יצירה שלמה אחת מסוגן. כי מהו ההבדל המהותי בין יצירות אחרונות אלו לבין אלו שקדמו להן? דומני, שההבדל היסודי ביניהן הוא מעין ההבדל בין אמנות נאיבית לבין אמנות סנטימנטלית במובנו של פרידריך שילר. שילר כינה את האמן, הדומה לילד והחי בהארמוניה שלמה עם העולם, נאיבי. מטרותו העיקרית של אמן זה הוא עיצובו הסהור של העולם שעליו הוא מתענג. לעומת זה כינה שילר את האמן, הדומה למבוגר והחי בדיס-הארמוניה עם העולם, סנטימנטאלי. מטרותו העיקרית של זה היא התמורה וההאדלה, שכן צריך העולם להיות טוב ממה שהוא במציאות, כדי שיוכל ליהנות ממנו.

הבדל יסודי זה מחלק את כלל יצירתו של עגנון לשני סוגים והוא המציין לעתים את הרבדים השונים ביצירה אחת. עגנון הניאורומאנטיקן בכלל יצירתו, הוראה את השלמות בדורות שעברו, במידה שהוא מתקרב והולך לזמננו — בה במידה הוא נעשה סניטימנטאלי יותר ומאבד את עיצוביו הנאיביים. ולא עוד אלא אף כשעגנון נזקק לתקופתו ומזכיר תקופות קודמות רק בדרך אגב הרי הבדל זה בולט ביותר. כך, למשל, ב„תמול שלשום" וכך ב„עידו ועינט" וכך ב„ספר המעשים" ועוד ועוד. — והנה סנטימנטאליות של עגנון, הדיסהארמוניה ולא ההארלה וההרמוני-זציה בעיצוב העולם, באה לידי ביטוי מוחלט ב„ספר המעשים".

ב.

מבחינה חיצונית יש ב„ספר המעשים" אגוצנטריות מובהקת ואינדיבידואליזם אטאוויסטי קיצוני. כל הסיפורים כתובים בלשון מדבר ורצופים לעילות שבמר-כזן ובמקדן עומד המחבר וקורא לשוב לדורות שעברו. מבחינת הפנים לא רק שהשם „ספר המעשים" אינו הולם את הסיפורים, אלא הוא גם עומד בסתירה גורפת לראשונה בכרך „אלו ואלו" תש"ב, ולאחר רונה בכרך „סמוך ונראה", תשי"א, בתוספת שבעה סיפורים חדשים. ¹ ב„עדר הנה", כרך י"א לכתבי ש"י עגנון, הוצ' שוקן תשי"ב.

המתחרות זו עם זו בלי קשר סיבתי, לאמור: התרתה של שלשלת הסיבטיות, גידולן של האפשרויות הבלתי אפשריות ונפילת המחיצות של המקום והזמן. כך אנו באים במגע עם מתים בידיעה ברורה שמתו ומגמר אים מרחקים בקפיצת הדרך וכן מדברים החיות והדומם בחלום לגמרי כמו באגדה. וכל זה מתאפשר בשל השינוי שחל בתודעתו של האדם: בחלום אין התודעה מקיפה את האישיות במלואה, את זו המהווה בחיי ההקיץ את האני; החוטים הרבים של יחסינו לעולם החיצוני, המזכירות את חוויות העירות, מנות קים בשעת החלום. שהרי עם הנמנום הולכת תודעת האני לאיבוד, בעוד שהתמונות המנותקות מן התודעה עדיין מתעתעות בנו. החלום הוא איפוא הממוצע שבין ההקיץ ובין השינה; חלקו עם השינה, באשר הוא מוחק את רוב הזכרונות על יחסי האני; חלקו עם ההקיץ, באשר הוא משקף את ההתרשמיות החד זקת, וביחוד את הקרובות ביותר בזמן או ללב. והואיל והתודעה המלאה של האני נעלמת נמצא החולם לעי תים במצב של הרהורים על אישיותו שלו ובהעדר התפשרות אתה מתאר הוא את עצמו בדמות אחר. — ומכאן גם מובנת אותה הכפילות של האני בחלום, שבעצם כפילות אמת היא; שהרי האני החולם הוא במהותו אחר, שונה, מצומצם יותר מהאני בהקיץ. ויש שהאני המשחק ברפלקסים בלבד והאני ההגיני המחשבתי באים במצב נים ולא נים ביחד אל התודעה לא כשני חלקי אני אחד, כי אם כנפרדים זה מזה או אפילו כנלחמים זה בזה. — את כל המומנטים הללו נמצא ביצירותיו האחרונות של עגנון.

ד.

כבר ב„אורח נטה ללון“ משחק עגנון משחק אמר נותי בחלום. כן, למשל: „קודם שישינתי ידעתי שלילה זה לא יעבור עלי בלא חלומות. ומה שחשבתי נת קיים במלואו“ (מהדורת ת"ש, עמ' נ"ג); או, למשל, השיחה הסהרורית עם הנוך המת וסוסו, כאילו עודו בחיים ומתוך ידיעה ברורה שמת: „מאותו לילה שפגע בי אצל המעיין ברי היה לי שמת“ (שם, עמ' רפ"ו); או הפרק הנפלא ששמו: „בהקיץ או בחלום“ על הפתיחה שלו: „איני זוכר אם בהקיץ אם בחלום“; או, למשל: „בשעה אחת ססתי מסוף העולם ועד סופו ובשעה אחת רצתי מאדם לאדם. בני אדם שמתו נדמו לי חיים וחיים נראו לי מתים. יש שראיתי אותם פנים בפנים ויש שראיתי את מצבותיהם שעל קבר ריהם“ (שם, עמ' שנ"ו). פרקים אלו שב„אורח נטה ללון“ מעמידים אותנו על האטמוספירה הנפשית המיוחדת שבהם, ואין בינה לבין זו שב„ספר המעי שים“ כל הבדל; אך אלו פרקים בודדים הם, אם גם חשובים, המטביעים אמנם את חותמם על היצירה

א. סטרינדברג בחלומות ובתמונותיהם ביצירותיו; „לדמשק ו„משחק — חלום“ הם יצירות-חלום שרמתן האמנותית גבוהה. סטרינדברג עמד ביצירתו רבת הנוונים גם על היחס שבין הדמיון לבין המציאות וכדומה. ב„דגלים שחורים“ כותב סטרינדברג: „ההזייה היא היא כושר התיאור וגם התיאור גופו; אם הנך נזכר באיזה דבר, אין זה עוד אותו דבר עצמו, שעליו סובבים רעיונותיך, אלא זה תיאורך את הדבר. הזכרון איפוא, מתת האלים, עובד בעזרת ההזייה“. ובמקום אחר ביצירתו מעורר סטרינדברג את הספק בריאליות של המציאות: „כל החיים עומדים בסימן הזיוף של מושגים מקובלים ובניי-אדם נותנים כינויים לעצמם ולאחרים... ההשליה העצמית הולכת ונשנית באין מעצור בלי שינויים; בוועת גו מתרוממות מעל פני התהום, מגיעות אל פני השטח ומתפקעות...“ וב„ספרים הכחולים“ אומר סטרינדברג: „לשם יכולת לחיות את החיים מן ההכרח לנדוד כסהרורי, ומן ההכרח להיות משורר כדי לשטות בעצמו ובאחרים... עם התבגרות השכל והתפתחות הרהורים והמחשבה על אודות בני אדם שרטוט-דיוקנס נמוג והולך והם נהפכים לרוחות“. סטרינדברג כבר איפוא במציאות באשר היא וראה אותה כמורכבת מאילויות; אף הוא השווה את החיים לחלום בהסבירו: „הדראמה של העולם דומה למחזה חלום; כשם שהגיון מאורעותיו של החלום הוא בלתי תלוי בחולם וברציותיו, אף על פי שהוא גופו מרכיב ומחבר את החלום — כך היא גם הדראמה של העולם חלום של הרצון הטראנס-צנדנטי, לא מציאות גופה, אלא תיאורה של זו“. ואכן שם סטרינדברג בפי אחת הגיבורות, בתו של בראמה, את המלים הבאות: „שירתי איננה מציאות, כי אם יותר מציאות, לא חלום, כי אם חלום בהקיץ“.

ובספרות העברית דיינו אם נזכיר את חלום השיירות של ביאליק ב„ספח“ על הפתיחה שלו: „החלומות שוא ידברון — אך לא כולם“ המסמל את התלבטות-המשורר בין רשות היחיד שלו לבין רשות הרבים של האומה. ומשמעות דומה יש לה זייתו של המשורר בפרק ט"ו שב„ספח“.

נוכה גודל מקומו של החלום בספרות, מן הראוי לשאול: מהו מוצאו של החלום בכלל? חוקרי החלום מחלקים את החלומות לפי מוצאם לשלושה סוגים: ההזכרות, הגירוי והמשאלה, וכמובן, אין כמעט חלום שיהיה בן סוג אחד בטהרתו, אך בכל החלומות רב חלקו של חלום-המשאלה. והואיל ומשאלותינו העזות ביותר מקורן בתקופת הילדות, מפיעים גם זכרונות הילדות לעתים בחלום ובאים בו על סיוסוקם הרגעי. ומה איפוא המיוחד של החלום? הדילוגיות, ההנר מקה הלקויה, השינוי הפאנטאסטי, חוויות מפתיעות

רים אחד הוא" (עמ' 164) — לאמור: כשהמשורר נתון בשלוה בחייו שבהקיץ מתעצבים אלו בחלום לא סנטימנטאלי אלא מעין נאיבי, והמחבר מתענג על עולם חלומות זה — זוהי ההארמוניה שבין היוצר לבין העולם, ולעומת זה, כשהמשורר שרוי בדאגה בחייו הערים, באה הדיסאארמוניה ולא התאדלה לידי ביטוי בחלום.

אגב, כבר כאן יש לשים לב לתמונת החלום שבי שעת שלוה, והיא: חזר התפילה הקטן והחזן המתפלל בנעימה — מוטיב חשוב מאוד ביצירתו של עגנון ועוד ידובר בו הרבה במאמר זה — אך הוא טומן בחובו אטאווים, מוטיב השיבה לעבר, ל"בית" אבא".

וכלום יפלא לשמוע מפי המשורר, המחשיב במידה מרובה כזו את החלום, גם פרק בהלכות שינה? ! ואכן, מוצאים אנו בסיפורים שב"ספר המעשים" מעין "אני מאמין" של המשורר: "זה שנים הרבה רואה אני את תכלית האדם בשינה, וכל מי שבקי בשינה ויודע לישון חשוב בעיני כאילו יודע על שום מה אדם נברא ועל שום מה אדם חי" ("מדירה לדירה", עמ' 179). — אך אין כל ספק ש"שינה" זו בפי עגנון מיוחדת במינה היא, וגם אותה מתאר המשורר ביצירתו: "ואף אני התחלתי שוקע בשינה. אלא ששינה זו לא היתה שינה, שמרגיש היתי ברגלי שאני מהלך" ("התזמורת", עמ' 200). ובמקום אחר מזהה המשורר את השינה עם החלום ומהרהר בערכו של האחרון: "שכבתי לי בנקרת הצור וציפיתי לבוקר. נטלו רגלי והתחילו הולכות. הגעתי אצל גן גדול מלא אילנות טובים. ביקשתי ליכנס ונתר ייראתי, שמא יגערו בי שומרי הגן, שעינם רעה בעוברי דרכים. נכנסתי ואיני יודע כיצד נכנסתי. ולא אמרו לי דבר. הלכתי מאילן לאילן ומערוגה לערוגה, עד שנתייגעתי ונפלתי מרוב הטורח. הה, הגנים הנר אים הללו שאנו רואים בחלום. גדולים הם מכל הגנים שבעולם וריחם טוב מכל הריחות הטובים, ואנו מהלכים בהם בלא שיעור ובלא סוף. מה תכלית הילור כנו בגנים אלו. כלום כדי שנפול בסוף בלא כוח? ברם הריח שנדבק בנו כדאי לכל אותו הטורח. זה הריח שאפילו הזכרתיו בלבד מחייה נפשות. — מקול נפילתי הקיצוני ושמעתי קול אדם" ("בדרך", עמ' 212-213). ואכן, ריחמה מאותו הריח, שדבק במשורר ושהוא מעיד עליו, "שאפילו הזכרתו בלבד מחייה נפשות", נמצא ב"ספר המעשים".

ה.

רוב הסיפורים שב"ספר המעשים" זמן עלילתם בחגים או בערבי חגים: "לבית אבא" — זמנו סמוך לחג הפסח ובהג הפסח; "הנרות" — בערב שבת; "על

כולה, אך בכל זאת אין מטמיעים אותה כולה ליצירת חלום, בניגוד ל"ספר המעשים" שהיא יצירת חלום ממש, אף במקומות שאין המספר מזכיר בהם את המלה חלום.

ומהו יחסו של עגנון לחלום בכלל ולחלום ביציר רתו בפרט? לאמיתו של דבר אין הוא מבחין בין חלום למציאות; הלא כה דבריו: "חשבת על החלום שחלמתי קודם היום, עד שהיו לי דברי החלום כדברי שבהקיץ" ("פי שנים", עמ' 134), ובמקום אחר מזהה אפילו המשורר את יצירתו עם החלום: "מתוך כך עברו לילות שלי בלא שינה ובקרים שלי בלא חלום" ("מדירה לדירה", עמ' 171); או, למשל: "זה שנה ומחצה פינתי עצמי מכל העסקים שבביל ספרי רבותיגו האחרונים שהייתי הוגה בהם. ויתרתי על תענוגי הזמן ולא הארכתי בשינה. אבל חלומות טובים שראיתי בהקיץ אין כל בעלי החלומות רואים אפילו בשנתם" ("המכתב", עמ' 223-224). ובו בסיפור שומר עים אנו גם נימה שונה במקצת: "איני יודע אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון, או שמא אין זה לא חלום ולא דמיון" (שם, עמ' 233). ושוב במקום אחר מעריך המשורר את החלום הערכה יתרה על המציאות וכן על האפשרות לעצבו ביציר רתו, לאמור: יותר מיצירתו, והרי כה דבריו: "נתתי ידי על לבי וחשתי וראיתי שבין דפיקה לדפיקה יוצא לו הזמן. בחלום בלבד יכולין לראות כך, ועדיין אין הדמיון שוה" ("פי שנים", עמ' 137).

לאילו חוויות מיחס המשורר את חלומותיו? לקרע הנפשי, להיאבקות ההדית של כוחותיו, כי הרי כה דבריו: "יפה היתה אותה שינה. חלומות רעים לא ביעתוני וחלומות נאים לא שיטו בי. גוף ונשמה עשו שלום ביניהם, זה שינוח על משכבו בשלום וזו שתשאב חיים מלמעלה" ("הבית", עמ' 161). ובו בסיפור מגלה המשורר לקוראים שני סוגים של חלום מות הפוקדים אותו בקביעות: "שני חלומות קבועים פוקדים אותי מתקופה לתקופה. כשאני נתון בשלוה רואה אני את עצמי בחלומי בכפר אחד בליל שבת בחדר תפילה קטן. כתליו לבנים ונרות דלוקים ובני אדם לא גבוהים ולא צנומים עומדים ומתפללים וריח מים חדים עולה מן הרצפה שהדיחות לכבוד שבת, והחזן מתפלל בנעימה ואינו מגביה קולו ואינו מססל בקולו וקולו עולה עם קול הציבור, והם נראים כקול אחד וכחטיבה אחת, וחדר התפילה מקיפם ומלפף אותם, כתאנה זו שתוכה וקליפתה נאכלים כאחד. וכשאני שרוי בדאגה רואה אני את עצמי בחלומי בעיר גדולה. חדרי גדול וחלונותיו מרובים ורוח צוננת מנשבת ובעלת הבית מתרעמת ורועמת. יש עוד פרטים שמשתנים מחלום לחלום. כלל הדבר

בצורות שונות ומדגיש לעומתן את הימים שעברו. המשורר אינו מרוצה מניגוניו של החזן ביום הכיפורים: „מבית הכנסת נשמעו ניגוניו של חזן, אותם הניגונים שאינם נכנסים ללב. אפשר שקולו של חזן נאה וניגוניו כשל שאר החזנים, אבל הלב אינו משוך אחריהם. לא לבו של חזן ולא לבי אני” („פי שנים”, עמ' 130). — מוטיב זה של החזן נשנה פעמים אחדות בקובץ הסיפורים. המשורר אינו מרוצה מתלבשתם של החזנים החדשים: „הוציא את ראשו מן הכרים והכסות ועמד וחבש מצנפת של כמה קצוות, מעין מצנפתם של החזנים החדשים, שסבורים עליה שהיא נאה ואינה אלא מכוערת. ברם אותה מצנפת לא של חזנים היתה, אלא של אנשי הבלשת היתה” („הפקר”, עמ' 194), ואם כן לא יפלא אם המשורר שומע שרים „שירי תפילה עם זמר של פריצות” (שם, עמ' 195). — בצורה חריפה מאד ומתוך גלישה לחרזנות סאטירית מעצב המשורר את דמות החזנים המודרניים בסיפור אחר שבקובץ: „מאחר שאיני בקי במוזיקה פנוי אני למחשבותי. עומד אני ומהרהר, תפילה זו [„אל מלא רחמים” — המעתיק] שהיתה מחרידה את לבי, היום היא מביאה אותי לידי שעמום [השוה לציטאטה לעיל מהסיפור „פי שנים”!]. עוד זאת חשבתי, יש נגינות בתי תיאטראות שנשמעות בפי נגניהם כתפילות ותחנונים ויש שנשמעים תפילות ותחנונים בפי החזנים כנגינות תיאטראות. [השוה ל„גלגולו של ניגון” לי. ל. פרץ! — המעתיק]. והמצנפת, טופפת, בראש חזן בית הכנסת, ופיקת גרונו, למטה מלשונו, פעמים פוססת ופעמים בוססת, מנענע הוא קולו, לימינו ולשמאלו, לאבלים ולמנחמים, והקרפת, והמצנפת אומרים אל מלא רחמים. — — — והאיש בעל המצנפת, עם מזלג של חזנים, נעימתו נוטפת, כשיר ורגנים. ומותח את גרונו כלפי קונו ופולט כל תיבה, בפנים מתוקות ובפנים של איבה, והכל עומדים על רגליהם. ברוח נכאה, ומוחים מעל פניהם אם דמעה אם זיעה... ונר האזכרה טרם כבה, ובעל המצנפת סיים את תפילת ההשכבה, והסיר את מצנפתו, וקינח את קרקפתו, ולבש מגבעתו, כשהוא מהרהר בדעתו, אילו שרתי בתיאטראות, היו כל היפות והנאות מוחאות לי כף, ממרומי ארץ ועד שומרת הסף, וכאן אין מניד די ואין אומר מלה, זאת נחלת החזן וזה שזר תפילה” („המכתב”, עמ' 246—245). — לעומת בקורתו של המשורר על ההווה רבה כמיהתו של המשורר לעבר וזו מובעת בצורות שונות. כן מחפש המשורר את בית המדרש שלפני דורות רבים ושוב ביקר רק אתמול עם גדליה קליין המת, ועתה אין בידו למצוא (שם, עמ' 230, 248); כן מחפש המשורר את בית המדרש של „אנשי קהל ברי לבב”, „עובדי

התורה” — בשבת שובה; „פי שנים” — בערב יום הכיפורים וביום הכיפורים; „פת שלימה” — בשבת ובמוצאי שבת, ב'ז באדר — יום לידתו ופטירתו של משה רבנו; „הבית” — בערב פסח ובחג הפסח; „התזמורת” — בערב ראש השנה ובראש השנה; — „טלית אחרת” — ביום הכיפורים; „בדרך” — בערב ראש השנה ובראש השנה, ואין זמנן של עלילות אלו בשום פנים מקרה; החגים והמועדים שפשטו צורתם המסורתית בימינו ולא לבשו עדיין צורה חדשה מעוררים במשוררנו געגועים אטאוויסטיים לשלמות שעברה והוא נישא על כנפי דמיונו וחלומו אל העבר. זאת ועוד: דווקא ב„ימים הנוראים”, שעת חשבון הנפש המסורתית וכן בחג הפסח, זמן ביעורר חמץ — „חמץ” תרתי משמע! — או הזדמנות כיום הזכרון של משה דבינו — בכל אלה מנסה המשורר לעשות את חשבון נפשו, לטהר את ביתו ולהיטהר בעצמו, אך, כפי שנראה להלן, בלא כל הצלחה. בסיכומו של חשבון נפשו אין כמעט דבר בהווה שיישר בעיניו של המשורר. עבודתו איננה מספקת אותו: „רחוק הייתי מבית אבי ומעיר מולדתי ועשיתי את עבודתי, זו העבודה שאין לה תחילה ואין לה סוף, שנכנסים בה שלא בטוב ואין יוצאים ממנה עולמית” („לבית אבא”, עמ' 103). — בצורה חריפה יותר מבטא המשורר את הרהוריו ואת ספקותיו בסיפור אחר: „מאחר שישבתי בטל נעשיתי בית אב להרהורים משונים, כדרך בני אדם בטלים שמולידים מחשבות בטלות. נתקחה תלמודי עלי ונתמטעה עבודתי בעיני. התחלתי שואל את עצמי, מה מקום לעבודה זו בומן שהארץ מתחדשת ואנשים חדשים מחדשים את הארץ במעשיהם” („המכתב”, עמ' 232). כאן באה לידי ביטוי ברור הדיסהארמוניה, שבה חש משוררנו היטב, שכן יצירתו סובבת רובה ככולה על ציר העבר ואינה עוסקת כמעט בהווה ופוסחת, כמובן, ביודעים, אפילו על האנשים החדשים שחידשו את הארץ במעשיהם בעבר. כאן הוא מסתפק בהבטחות: „ואנחנו נספר מעשי אחינו ואחיותינו בני אל חי עם ה' העובדים את אדמת ישראל לשם ולתהלה ולתפארת” (סוף, תמוז שלשום). — אך דווקא בשל חישוה זו ואירצון בהווה מתרפק המשורר בצורה אטאוויסטית על העבר, התרפקות המובעת בוואריאציות שונות. — המשורר שמח על כן בפגישות בני אדם, שהכירם „קודם לימות המלחמה” — תרתי משמע! („התעודה”, עמ' 115, „ידידות”, עמ' 120, ועוד) וכן עולה על דעתו להתפלל ביום הכיפורים עם זקנו („טלית אחרת”, עמ' 202), והריהו מסתפק אפילו בלוחות ישנים כשעומדים להדפיס חדשים („המכתב”, עמ' 242) ועוד ועוד. את אירצונו מצורות החיים בהווה מעצב המשורר

הקטנה מסמל ברור את הניגוד שבין העבר על צורות החיים שלו, שאחד דינו לחלוף, לבין ההווה שגם הוא חולה. והנה ממחר המשוורר להביא את הרופא — אך שוב מכושלים בדרכו, מכושלי השניות: מר אנדרמן [= איש אחר; בר מינו; סטרא אחרא] ולעומתו הזקן בעל הצורה. המשורר נמשך אחרי הזקן בעל-הצורה, אך מר אנדרמן מעכבו: „אחז מר אנדרמן את ידי ולא הניחני לילך. באמת יכול הייתי להוציא את ידי מירו ולילך, אלא שבאותו יום נשכני כלב וקרע את כסותי, ואילו החזרתי פני ממר אנדרמן והלכתי היה רואה את הקרע” (שם, עמ' 107).

אגב, נשיכת הכלב ידועה היטב במערכת סמליו של עגנון, ביחוד ביצירתו „תמול שלשום”, והכלב הוא „כלב חצוצות”, לאמור מחוסר-בית. עגנון גם מזהה את הכלב עם היצר הרע: „סמאל” שקרוי כלב והוא ממונה על הגיהנום וצועק הב הב” (תמול שלשום, עמ' 300), ובמקום אחר שם עגנון בפי גרונו יקום-פורקן את ההשוואה הבאה: „מה נאמר ומה נדבר שאנו רואים את פני הדור כפני הכלב. ולא ככלב סתם אלא ככלב שוטה” (שם, עמ' 586).

ואגב דאגב: שני הסיפורים מעוצבים חלום וסממניו הנזכרים עמו. בסיפור הראשון נמצא ביטול ממדי המקום והזמן: קפיצת הדרך לעירו והפגישה של המשורר עם יצחק איכל, אחד המבארים שחי בשנים 1756—1804 והשיחה אתו היא בידיעה ברורה שהוא חי בתקופה אחרת. ובסיפור השני אנו שומעים שמר אנדרמן בא מברודי שבאנגליה וכשזה מספר על אביו תוהה המשורר: „כלום אב יש לו למר אנדרמן?” — בביטול ממדים אלו יש גם סמליות ברורה: המשורר מיחס את הסטרא אחרא למערב, צרפת ואנגליה, ותוהה ובוהה אם יש יחוס-אבות לרע.

סממני חלום אחרים הם: השיכחה המשתלטת על המשורר; אי-היכולת לפקוח את עיניו למרות התאמץ צותו; ההעויות במקום הדיבור, ועל הכל הסיום שבסיפור „לבית אבא” שהוא אופיני כליכך לריכוז הזמן בחלום. הלא כה דברי הסיום: „נשמע פתאום קול לקול סדין שנקרע. באמת לא נקרע שום סדין, אלא עננה אחת קטנה שברקיע נקרעה, ומשנקרעה יצתה הלבנה וניסרה בעבים ואור מתוק האיר על הבית ועל אבא” (שם, עמ' 105). — חוקרי החלום והפסיכולוגים שלו יודעים לספר על תופעה מיוחדת במינה בפרשה זו, והיא: הפסקת החלום על-ידי רעש פתאום, שהוא גם סיום טבעי לחוויות חלום שונות והוא גם הסיבה להן. מתמיה ממש מספרם הגדול של המקרים ברע של הרעש ממש; המאורעות המקבילים בהקיץ ימשכו לעתים שעות וגם ימים, ובחלום הם מצטופפים בשניות אחדות. דומה הדבר לתמונה שעל סרט הצילום: רושם

השם שקרובים לדרך האמת” ושם הוא שומע את השורות רבות-המשמעות:

„הכל אֶשֶׁר אֶעֱשֶׂה מִדָּבָר
וְשֶׁנֶשׂה מִמֶּנּוּהָ עַל הַפְּלִימָה” (השיר אשר הושר, עמ' 132)

ורבים מאד געגעעו של המשורר לשליחי ציבור מדורות שעברו, כגון לאותו זקן אחד בעל צורה שהיה מתפלל בבית מדרשו בימים הנוראים, ועליו המשורר אומר: „חזונים הרבה שמעתי ובעל תפילה שכמותו שאפילו בשעת בכייתו תפילתו נאה וברורה לא שמעתי” („אל הרופא”, עמ' 107), אך לאותו זקן שהתינוקות „סיפרו שמצאו מעיין של דמעות מתחת התיבה ושבאה יונה לבנה וטסה על ידיו של החזן שהכה על לבו על הטא”. והמשורר מוסיף: „פעמים הרבה שמעתי עליו על אותו חזן בעל עין אחת ורצייתי לשמוע אותו מתפלל” („פי שנים”, עמ' 135).

היפלא איפוא, אם המשורר אינו מוצא מנוח בתנאי חייו הרוחניים באמרו: „כציץ שתלשוהו מן הקרקע ושתלוהו בעציץ כן עמדתי לפני בית הכנסת וזכרתי ימים שעברו” („פי שנים”, עמ' 134) — השוואה זו מראה ברור את מצבו הרוחני של המשורר, ומכאן מוליכה דרך ישרה לנסיונותיו של המשורר לעקור את הציץ ששתלוהו בעציץ” ולשתלו שוב בקרקע שתלשוהו ממנה, מוליכה למטיב השני החשוב ב„ספר המעשים”, הוא מטיב הבית.

1.

כבר הסיפור „לבית אבא”, הפותח את הקובץ „ספר המעשים” הוא רב המשמעות; „לבית אבא” — קריאה אטאויסטית לשוב וכל הכרוך בשיבה זו. אך שיבה זו מכושלים על דרכה המשורר מעצבם עיצוב של שניות, בהשתמשו כמה פעמים במספר שניים. „שני בני אדם מלוכלכים בסיד ובצבעים” הם שגרמו לו לעזוב את ביתו, בבואו לעיר ובהכנסו לאכסניה רואה הוא שוב: „שתי נשים עמדו שם, אחת זקנה ואחת ילדה... ונר היה תלוי שם... או אולי שני נרות היו שם ונדמה שהוא אחד. והחדר מפולש ושני פתחים בו, פתח כנגד פתח”, ועוד. בכל הראייה הכפולה, הקרועה הסמלית. גם הנשים, הזקנה והילדה, יש להן משמעות, ונו מתבררת מתוך הסיפור השני שבקובץ: „אל הרופא”, שהוא מעין המשך לסיפור הקודם.

גם בסיפור זה שניים חולים „בשני מיני חלאים, שעדיין לא קרא להם הרופא שם”. האחד הוא אבא, שמראהו „כאדם שידוע שמתתו קרובה ואינו יודע מה יהא עליהם על בניו ובנותיו הרכים. כנגדו בחדר אחר שכבה אחותי הקטנה... שדרכה לפזז ולשיר ויש לחוש שמא תפול ממטתה או שמא תבלבל את אבא משנתו” (שם, עמ' 106). — הניגוד שבין האב ובין האחות

ספרותית לאימרה תלמודית⁷). ואם כן, אין מר גרסלר אלא הניגוד למשה ומקביל למר אנדרמן שב, אל הרופא; ואף כאן תיאורו של המספר מעיד על זהותו: „בחוצה לארץ היה עושה לו שחוק בבנות האכרים ובפשוטי העם וכאן בארץ ישראל הוא משטה בכל אדם. והוא הרי אדם משכיל ובעל נימוסין, ואף על פי שהוא בעל בשר אין בשרו ניכר מחמת השכלתו. דבר-מה נמצא בו במר גרסלר שכל רואיו נמשכין אחריו... מאימתי אני מכיר אותו, אפשר שמיים שעמדת על דעתי מכירו אני... חכמה יתירה ניתנה לו למר גרסלר שמערערת כל החכמות שלמדתי ממקום אחר... הה, היי ימים, אני הייתי בחור והוא זריו לשעשעני עד לאותו לילה שבו נשרף ביתי וכל קנייני עלו באש... מסיבות הסיבות נתרחקתי אחר כך ממר גרסלר, וקרוב היה בעיני שנפטרתי ממנו לעולם, מפני שהקפדתי עליו, שבעטיו נשרף ביתי ומפני ששקעתי עצמי בספרו של יקותיאל נאמן. אותם הימים התקנתי עצמי לעלות לארץ ישראל והנחתי את כל תפנוקי הזמן הניחני מר גרסלר“ (שם, עמ' 147—149). — אולם המשורר לא לגמרי נשתחרר ממנו: „פעמים הייתי אני בא אצלו ופעמים הוא בא אצלי ואיני יודע מי חיזר אחר מי יותר. ביותר באותם הימים שאשתי ישבה בחוצה לארץ. אדם פנוי הייתי באותם הימים והיה הוא מצוי לי בכל עת“ (שם, שם). — הנה לפנינו המיטאמורפוזה של מר אנדרמן ושל היצר הרע גופו בחוץ-לארץ ובארץ-ישראל ושליטתו של זה בחייו של המשורר. המשורר מאשימו בשריפת ביתו והוא יכול להתרחק ממנו בהתרחקו מכל „תפנוקי הזמן“ ובהתעסקו בספרו של יקותיאל נאמן — שוב פאראפראזה לדברי חז"ל⁸. והנה מעצב המשורר את קרעי נפשו: דוקטור יקותיאל נאמן הוא רופא — אולי הרופא שהמשורר מיהר להביאו ב„אל הרופא“ — והוא מסר למשורר צרור מכתבים לשלחם באחריות בבית הדואר, אך המחבר פוסח על שתי הסעיפים: „לא פסעתי שתיים שלוש פסיעות עד שבא כוח המדמה. מה דימה ומה לא דימה. פתאום העלה לפני מיטתו של חולה. אמרתי לי אדם חולה יש במקום אחד והודיעו עליו לדוקטור

הרעש כאילו נאגר וגירוי פועל בתת-תודעה ורק עם היקיצה בא הוא אל התודעה ממש בדומה לתמונה שבסרט הצילום המתגלה בהירות עם הטבילה בחומר הפיתוח.

ועוד הערת אגב: הסיום של הסיפור „אל הרופא“ וכן הסיום של הסיפור „הגרות“ מקבילים; המשורר מסיים: „נודעזע הגשר השחור תחת רגלי וגלי הנהר נתקפלו ועלו, עלו ונתקפלו“ (עמ' 107), וב„הגרות“: „קפצתי ועליתי על הגשר. כיון שעליתי על הגשר נודעזע הגשר והתחיל מרתת“ (עמ' 119) — סיומים סמליים להעדר קרקע מוצק תחת רגלי המשורר, ומבחינת התוכן מוזכרים הללו את אימרתו של ואן גוג: „לא פעם, כשהדאגות מציקות לי, אני רואה את עצמי, כעומד על סיפונה של אניה נטרפת בלב ים“.

בדידותו של המשורר, גם כשהוא נמצא בביתו, באה לידי ביטוי סמלי חריף בסיפור „פת שלימה“, המקביל מבחינת סמליותו ורעיונו ל„אל הרופא“. הסיפור „פת שלימה“ פותח בתיאור בדידותו של המשורר ואף מסיים בה: „אדם בודד הייתי באותו פרק, אשתי וילדי יצאו לחוץ לארץ ואני נשתיירתי יחידי בביתי וכל טרחת מזונותי היתה מושלכת עלי“ (עמ' 143). אין המשורר מוצא לו מקום בביתו מחמת החום, ורק לעת ערב הוא יוצא לרחוב. זמן עלילת היצירה הוא ז' באדר, יום לידתו ופטירתו של משה רבנו (עמ' 145), וההיתדות זו עם התאריך הזה, הנזכר אמנם רק בדרך אגב ביצירה, היא המוצא להייתו של המשורר ולעיצוב חלומותיו. גם כאן, כמו ב„אל הרופא“ מסומל הקרע הנפשי של המשורר בשתי דמויות, המקבילות לאלו שב„אל הרופא“: דוקטור יקותיאל נאמן מקביל ל„זקן בעל הצורה“ ומר גרסלר — למר אנדרמן. יקותיאל⁹ וגם נאמן¹⁰ הם כניינים מסורתיים למשה. אך זיהוי זה מוכח גם מגופו של הסיפור. יקותיאל נאמן חיבר ספר ועגנון אומר על ספרו: „יש מן החכמים שאמרים כל מה שכותב בו מפי האדון (...“¹¹) כתבו יקותיאל נאמן ולא הוסיף על דבריו ולא גרע מדבריו ולא כלום“ — משפט אחרון זה אינו אלא פאראפראזה

⁷ ראה, למשל, „התקצבו מלאכים“, פיוט לשמחת תורה, ושם: „מי עלה למרום? משה עלה למרום... נתנאל, שמעיה, אבי סיכו, אבי זנוה, חבר, יקותיאל, טוביה, ירד, אביגדור עלה למרום והוא הוריד עזו מבטחה“.

⁸ מבוסס על במדבר י"ב ז'. ראה פיוט ליום שני של שבועות: „אזהרת בראשית“, ושם, „שני עולי מות הנחלתם על ידי נאמן נתתם ובין שני כרובים הנחתם“.

⁹ ארבע הנקודות הם מהמשורר, וכוונתו ל"ה' ה' ה' ה', „שם בן ארבע אותיות שאין הוגין אותו“.

¹ „וימת משה עבד ה' — אפשר משה חי וכתב, וימת משה? אלא עד כאן כתב משה, מכאן ואילך כתב יהושע בן נון — דברי ר' יהודה. אמר לו ר' שמעון: אפשר ספר תורה חסר את אחת... אלא עד כאן הקדוש ברוך הוא אומר ומשה אומר וכותב, מכאן ואילך הקדוש ברוך הוא אומר ומשה כותב ברמז“ (בבא בתרא, ט"ו, ב', ראה ספר האגדה, כך א', ספר א' אגדה קל"ח).

² ראה, למשל, ברכות ה' א': „לעולם ירגיז אדם יצר טוב על יצר רע וכו' אם נצחו — טוב, ואם לאו — יעסוק בתורה“.

כבסים", אך נפילתה של זו היא הגורם לאיחודו לאבטובוס האחרון, וכל השתדלויותיו של זקנו¹⁰ לעזור למשורר לשוב עלות בתוהו, והוא מוכרח לכתת את רגליו בחברת אנשים, "ש אחד מהם הוא אויבו ושאר כל חבריו אינם מאהביו" (עמ' 113).¹¹ — אגב, השם שריט שבסיפור יש לשער, מצורף מראשית־יבותיו בצורה אנאגראמית: ר' ש"י ט', לאמור רבי שמואל יוסף טשטשקס, הוא שמו הקודם של עגנון. והסמליות ברורה: המשורר מנסה לחזור או להעזר בחזרתו בתקופת נעוריו. לפני היותו לעגנון — אך לשוא.

נסיון דומה להטהרות נמצא גם בסיפור "הנרות". המשורר רוצה לרדת לים ולהתרחץ בו — שוב סמל להטהרות בטבילה — אך פגישתו עם מר חיים אפר" רופו מפריעתו מלקיים חפצו. גם כאן זקנו הוא עד למעשיו ואין דעתו נוחה ממנו. גם כאן השם חיים אפרופו אומר: דרשני. אפרופו תרגומו, "אגב", וחיים אפרופו משמע אגב אורחא. לאמור: החיים מתוך אינרציה מביאים את משוררנו לבית אחד שלא היה שם מעולם, והמשורר מעיר: "נתחרטתי על שנטפלתי לו למר חיים אפרופו ונכנסתי לענין שאינו שלי" (עמ' 118).

גם בסיפור "התזמורת" מנסה המשורר להטהר לקראת ראש השנה, ולשם כך הוא גם הולך לבית זקנו, אך מוצא מתחילה את הדלת נעולה, ולבסוף חוזר בו ואינו מטהר. ואם ב"הנרות" רק נרמו הקורא לדעתו על החיים אגב אורחא בדרך התרגום של השם חיים אפרופו — הרי כאן, בסיפור "התזמורת", לפנינו עיצוב אמנותי מבקר את החיים הללו. הלא כה דברי המשורר: "כל מגנן ומנגנת כל אחד מנגן לעצמו. ברם כל המנגינות כולן מצטרפות והולכות לשירה אחת. וכל מנגן ומנגנת מקושרים לכלי השיר שלהם, וכלי השיר מחוברים לרצפת הבית, וכל אחד סבור שהוא בלבד קשור ומתבייש הוא לבקש מחבירו שיתירנו. או אולי יודעים הם המנגנים שהם מחוברים לכליהם וכליהם מחוברים לקרקע, אלא שהם סבורים שמעצמם ורצונם הם וכליהם מקושרים ומעצמם ומרצונם הם מנגנים. ברם דבר זה ברי, אף על פי שעניניהם על כליהם אין העינים רואות מה הידים עושות, משום שכולם כאחד סומים. וחוששני להם שמה אף אזניהם אינן שומעות מה הם מנגנים, שמרוב

(⁹) ראה, למשל: "וקדשתם היום ומחר וכבסו שמלותם" (שמות, י"ט, ז') ועוד ועוד.

(¹⁰) הסמל שבזקן ברור ואינו מיוחד לעגנון. ראה, למשל

"ודמות דיוקן זקני, צל לימיני.

וליצר לבי עד ומשופט אלם" (ת. נ. ביאליק, "לפני ארון הספרים").

(¹¹) ראה להלן, סוף סעיף ט', את ההסבר לסיים זה.

נאמן וכתב לו דוקטור נאמן רפואה והרי אני צריך למחר ולהביא את האגרת לבית הדואר... [השוה את המשפטים הללו לעלילת הסיפור "אל הרופא"!] תוך כדי מרוצתי עמדתי והרהרתי וכי אין רופאים אלא הוא? ואפילו כן, כלום הבטחתי שרפואתו מועילה. ואפילו היא מועילה, כלום עלי לדחות את סעודתי אחר שלא אכלתי כל היום כלום... לא הלכתי לסעוד מחמת כח המרמה ולא הלכתי לבית הדואר מחמת השכל" (שם, עמ' 146). — במלחמה זו, מלחמת השכל והרמיון, כמעט נפסלה השליחות שהוטלה על המשורר: "עם שאני יושב עלתה מחשבה על לבי שמא אברו לי המכתבים בדרך בשעת שנתגלגלתי עם גרסלר בעפר. מישתי בכיסי וראיתי שלא אברו, אבל נתלכלכו ברפש וברוטב וביין" (שם, עמ' 154). — המשורר מסופק אם מכתביו של נאמן עשויים לרפא את החולה, כלומר: אם יש אפשרות של שיבה למסורת לשם איחוי הקרעים, וכמו ב"אל הרופא", שבו אין אנו שומעים על צעד חיובי מעשי של המשורר, חוץ מעצם הליכתו לרופא, אף כאן יש רק הרהורים בלא מעשה. ומובן, שבעקבות הפסיחה בין "כוח המרמה לבין השכל" אין המשורר זוכה ב"פת שלימה", כי שלימות אין לו; הוא יוצא בעטים של קרעיו קרח מכאן ומכאן.*

אף בסיפור "האבטובוס האחרון" — על שמו הסמלי, על מבנהו החלומי ועל משחקו של המשורר בשמות המסמלים בעצם קרעי אני שונים — לפנינו שוב עיצוב מוטיב הבית. עלילתו של סיפור זה גם כן באנאלית וחסרה לכאורה שלשלת הסיבתיות דוגמת החלום. לכאורה מה ענין של העדר הנפט בפתילה לביקורו של המשורר אצל מר שריט וכדומה. כן נמצא גם כאן ביטולם של ממדי המקום והזמן: הגשר השחור שעל הנהר סטריפא, מקום ביתו של מר שריט, ו"האבטובוס האחרון" המחבר את הבית הזה עם ביתו של המשורר בירושלים; הופעת זקנו בתודעה ברורה שהוא מת ורצונו של המשורר להיעזר בו לשוב לביתו. והנה אם נעמיק בסיפור נמצא בו סמליות ברורה לנסיגות המשורר לשוב "לקרקע גידולו". הסיפור פותח ברצונו לכבס את כותנתו — אחד הסמלים המסורתיים להטהרות⁹ — אך האמצעים הדרושים לו למטרה זו אינם בידו: אין נפט במכונת הפתילות לשם חימום המים, וכך פונה המשורר לביתו של מר שריט, ושם מקבל הוא מאשתו של זה תחליף, "כמין כף של

* בפיענוח זה אין לי זכות ראשונים; ד"ד ב. קורצ' ווייל במאמרו על "פת שלמה" ("גזית", כרך ד', עמ' 145-147) פיענח בדרך דומה את הנסתרות בסיפור זה, אך יש ברברינו חידושים אחרים המאשרים והמחזקים את פיענוחו.

רועה של המשורר, וב"טלית אחרת" אין המשורר מוצא מתחילה את הטלית כלל, ולבסוף כשמצא, ראה שהיא חסרה ציצית אחת: "בא אותו שאנו מסיחים דעתנו ממנו והוא אינו מסיח דעתו ממנו ולחש לי טלית של ג' ציציות" (עמ' 204), והואיל ובבגדי קודש הדברים אמורים שקוף הסמל למדי והוא משתלב שי" לוב שלם באתמוספירה הרוחנית האטאוויסטית של "ספר המעשים". עיצוב סיטואציה דומה נמצא גם בסיפור "פי שנים", שזמן עלייתו גם כן ביום הכי" פורים. גם כאן אין המשורר מוצא את טליתו וכן הוא גם שוכח לחבוש את מצנפתו, ולסוף כשהוא מקבל מצנפת הרי היא "קטנה סרוגה מלאה חורים וגדולה משעור ראשו". וגם הטלית שהוא מקבלה "אין בה כדי עטיפה... ואינה אלא סימן לקלי עולם" (עמ' 137-138). אגב, סיפור אחרון זה אופיני הוא ביותר לחלום ומציאות המשמשים בערבוביה. המשורר פותח בסיפור חלום, אך בסוף הסיפור אין אנו יודעים עוד אם חלום הוא או מציאות, שהרי שניהם כרוכים יחד. מוטיב הבגדים ברור גם בסיפור "הפנים לפנים". המשורר נוסע אל אמו החולה ומכנסיו, מטולאים שרגיל לעשות בהם את מלאכתו, והוא מעיר: "מה יאמרו הבריות, כמה שנים עשה זה בעולם ולא מצא לו ליקח בגד שלם" (עמ' 206). ושוב נמצא את המו"טיב הזה בסיפור "התזמורת": "נסתכלה בתי בבגדי הישנים והניחה את ידיה הקטנות על שמלתה החדשה כדי לכסותה, כדי שלא לבייש את אביה שלובש יש" גים. ועיניה קרובות היו לבכות, על עצמה שהיא לור בשת שמלה חדשה ואביה לובש בגדים ישנים, ועל אביה שלובש ישנים בשעה ששנה חדשה באה" (עמ' 200). מוטיב זה ברור הוא ואין להתאריך את הדי" בור, שכן המדובר הוא בקרעי נפשו של המשורר, אך מהראוי להדגיש שמוטיב זה מלווה לרוב במוטיב המוות. כך, למשל, ב"טלית אחרת" מהרהר המשורר: "כל זמן שאדם חי אפילו אוחז בידו טלית של ג' ציציות אינו רשאי ללבוש אותה, כיון שנעשה מת באים אחרים ונוטלין טלית כשרה של ארבע ציציות ותול" שין ציצית אחת ומלבישין אותו" (עמ' 204). וכן הוא גם ב"הפנים לפנים" וכן ב"פי שנים" — לאמור הקרע עלול להלוות למוות, שגם הוא מוטיב חשוב ב"ספר המעשים".

ה.

ביטולם של ממדי המקום והזמן, פגישותיו הר" בות של המשורר עם מתים מתוך ידיעה ברורה כי מתים הם, מעלים על הדעת, שלפנינו לא רק סממן חלומי בלבד, אלא יותר מזה: מעין תיאוריה על המוות והחיים שמעבר לו. שהרי על ידי החלום וביטול ממדי הזמן והמקום האופייניים לו נוצרת,

שהם מגננים נתחשו" (עמ' 201-200). — כאן לפנינו לא רק עיצוב האינרציה שבחי אדם, אלא גם בקורת חמורה של העולם העיור מתוך בוששה להכיר את האמת והחי באשליה של רצון חפשי.

ושוב בסיפור "ידידות" שוכח המשורר את כתור בתו וכל נסיונותיו להזכר בה עולים בתוהו: "חזרתי וצעקתי אני צריך לחזור לביתי, אני מבקש את דירתי, אני שכחתי את שם הרחוב שלי ואיני יודע היאך אניע אצל אשתי" (עמ' 124). ומענין, שאיש אינו יכול לעזור לו למצוא את ביתו, אלא יעקב צורב, שהיה "מכירו קודם לימות המלחמה". אף סיפור זה מעוצב בדמות חלום ורבים מסממניו ברר רים: הגמגום, אי-היכולת לדבר בקול רם ואפילו כפילות האני. המשורר מספר שדוקטור רישל משכו לקרון והוא מוסיף: "נזכרתי שראיתי את רישל בחלום מתאבק עמי. קפצתי מן החשמלית והנחתיו". רישל זה המדקדק אינו אלא חלק אחד של האני, וראשי-התיבות בצורה אנאגראמית פירושים: רבי שמר אל יוסף לוי (השווה לזה את משחק השם בסיפור "ברדך", עמ' 215, והמשורר כמדקדק ועוסק בעניני לשון, ראה, למשל, בסיפור "חוש הריח", בכרך "אלו ואלו", עמ' פ"ד-פ"ו).

ושוב נמצא את מוטיב הבית בשני סיפורים כמ" עט ריאליסטיים, אלמלא הדיגראסיות החלומיות הר" בות של המשורר. ב"הבית" נאלץ המשורר לעזוב את ביתו בערב פסח לעת ערב (השווה לבית אבא!) בשל "חמץ" ששכח לבערו, דווקא מחמת היותו טרוד לסדר את ענין ביתו, וב"מדירה לדירה" — שוב לפנינו מוטיב זה, והמשורר מעדיף את דירתו הרעה בשל הילד שבה על הדירה הנאה שהיא מחזר סרת ילדים.

ושוב נמצא את המוטיב הזה של העדר מקום בסיפור "טלית אחרת", כשעלה על דעתו של המ" שורר להתפלל ביום הכיפורים עם זקנו, אך לא מצא לו מקום בבית המדרש, למרות השתדלויותיו של זקנו. אולם בסיפור זה וכן בסיפורים הקודמים שהז" כרנו נמצא ברמז עיצוב חדש של הקרעים, ונקרא לו בשם מוטיב הבגדים, אם בגדי חול ואם בגדי קודש.

ז.

כבר בסיפור "הנרות", שדיברנו עליו, מתאר המשורר את רגשותיו ואת פחדו לטבול בים בזו הלשון: "התחלתי חושש שמא לא אכיר אחר כך איוו כתונת נקיה, זו שפשטתי או זו שנטלתי עמי ללבוש אחר רחיצה" (עמ' 119) — סמל ברור לחששו של המשורר שאין בידו להיטהר וכי ההיטהרות לא תועיל; בסיפור "אל הרופא" שמענו על כסותו הק"

נצחית אחת: „המלאכים (אומרים) אינם מבחינים עוד, אם הם הולכים בין החיים או בין המתים“ (האלגיה הראשונה מ„האלגיות הדואיניות“).

ביטוי מקביל אמנותי להרגשות אלו יש למצוא ב„ספר המעשים“, וביחוד בסיפורים שבהם מדובר על המוות, הקשור שוב במכתב, באגרות, בתעודה, אלו המקשרים הטבעיים והסמליים כאחד. כבר היו כרנו את האגרות שקיבלן המשורר מאת יקותיאל נאמן והוא חושש שמא חייו של חולה תלויים בהן („פת שלימה“); בסיפור „התעודה“ — על שמו הסמלי — שומעים אנו שהמשורר צריך להוציא לקרובו תעודה אחת מעיר, שלא ידע שיש כמותה בעולם, תעודה „שכל חייו תלויים בה“ (עמ' 114). אף הסיפור „התור מורת“ פותח בכתיבת מכתבים, אך אין המשורר מצליח להשיב על שום מכתב, כשם שאינו מצליח לקדש את עצמו לראש השנה — סמל מסורתי ברור לכתיבה והתימה לא־טובה. הרהור מסורתי ברור על המוות נמצא בסיפור „על התורה“: „נשקתי את הספר ובררכתי, כשאני מהרהר בלבי כשקוראים לאדם חי לעלות לתורה במנין של מתים סימן הוא שנגזר עליו שימות, ומה דינו של זה שאמרו עליו במנין של חיים שהוא מת“ (עמ' 127). — אך ביתר פירוט נמצא הרהורים על המוות ומהותו בסיפור „המכתב“, שיש בו גם מקבילות רבות לסיפורים השונים שב„ספר המעשים“. גם כאן אין המשורר מצד ליה לכתוב מכתב תנחומים לאבלים על גדליה קליין המנוח.

אגב, דוק במשמעותו של השם; גדליה קליין, דבר והיפוכו: גדול וקטון* — משחק שמות שאיננו אופייני ל„ספר המעשים“ בלבד אלא מצוי גם בשאר יצירותיו תיו של עגנון: כן, למשל: מנשה חיים וקריינדל טשרנה (=עטרה שחורה) ב„היה העקוב“; יצחק קומר (=תוגה, עצב) ב„תמול שלשום“ ועוד ועוד. אך כאן ב„ספר המעשים“ נמצא גם משחק שמות המסמל ברור את קרע האני: כן, למשל, יוסף אייב שיץ, שהמשורר אומר עליו „שהוא קטן ממנו בקר מה“, לאמור: רק חלק ממנו, גם חלק משמו, ושמואז עמדין, שהמשורר אומר עליו „שהיה יושב ודן בדבר שעדיין לא היו לו דורשים“ (קשרי קשרים) — וכי אין כאן רמז ליצירותיו האכסטיות של משוררנו?

* יש בשם זה גופו: גדליה קליין (גדול וקטן), גם משום הקבלה לאישיותו של משה: „האיש משה ענו מאד מכל אדם אשר על פני הארמה“ (במדבר, י"ב ג', וראה שם בפירושו של הרמב"ן); „לא כן עבדי משה, בכל ביתי נאמן הוא. פה אל פה אדבר בו וגו'“ (שם, ז'ח'), או למשל: „ולא קם נביא עוד בישראל כמשה אשר ידעו ה' פנים אל פנים“ (דברים, ל"ד י') — לאמור: גדליה — קטון־ענו.

בעזרת ההויה, מין אחדות בין הזה לבין הבא, אחר דות שבאה לידי ביטוי אמנותי נפלא בשירת רילקה, למשל, ביחוד ב„ספר השעות“ וב„האלגיות הדואיניות“ זיות. רילקה מסביר, במכתבו משלושה עשר בנובמבר 1925, את השקפתו. „המוות הוא הצד המוסב מאתנו, הוא הצד שאיננו מואר על ידינו בחיים: עלינו לנסות להפעיל את תודעתנו הגדולה ביותר של הווייתנו, שמשכנה בשתי הרשויות, הבלתי מוגבלות וניזונה בלא חשך משתיהן... דמותם האמיתית של החיים משתרעת על שתי הרשויות הדם של המחזור הגדול יותר זורם דרך שתיהן: אין הזה ואין הבא, כי אם האחדות הגדולה, שבה שוכנות הישויות הנעלות, המל־אכים. אנחנו, אלו מכאן ובני ההווה, איננו באים על סיפוקנו בעולם הזמני אפילו לרגע אחד וכן איננו קשורים בו; הננו עוברים שוב ושוב לדורות הקוד־מים, ולאלו שלכאורה יבואו אחרינו. בעולם, הפתוח־הגדול ביותר קיימים כולם, אי אפשר לומר, בבת אחת, באשר דווקא ביטול מושגי הזמן מתנה את קיומו של הכל. העובר והחולף מתפרץ לתוך הכל בהוויה עמוקה, וכן יש להשתמש בכל העיצובים של הזה לא בתחום הזמני המוגבל, אלא בהתאם ליכולתנו להעמידם בסימן של חשיבות נעלה, שיש לנו חלק בה. אבל לא במובן הנוצרי (שממנו הנני מתרחק יותר ויותר בכל התוקף), אלא במובן ארצי טהור, ארצי עמוק; בתודעה ארצית מביאה־אורש יש להכ־ניס את המראות מכאן ואת המגעים מכאן לחוג הרחב ביותר. לא לתוך הבא, שצילו מצל על האדמה, אלא לתוך אחדות, לתוך האחדות“. ואכן, לפי דברי ריל־קה, כל מי שרואה את העולם בעינים כאלו, אין לגביו חיץ או מחיצה בין הזה לבין הבא, בין עולם החיים לבין עולם המתים — הכל אחד הוא. ומובן, שגם כל הרשויות העל־טבעיות, שהמוות הוא בהן דק תופעה אחת מרבות, זורמות למקור אחד ומתי־מוגות לכול אחד; הטבעי והעל־טבעי, החוויה הפשוטה והעל־טבעית אינם נפרדים, אלא עומדים בקשרי תמיד, ואם גם העל־טבעי מתגלה לעתים רחוקות ליחידים בלבד, אין הוא בכל־זאת נעדר בהרגשת האדם ומחשבתו. ואם כן, אין העולם שלאחר המוות מסתודי יותר מעולם החיים, ואין זה האחרון מגולה יותר מן הראשון; הכל, הקוסמוס הוא גם סודי וגם מובן כאחד; אין חיץ בין שני העולמות; להפך, בין אלו יש גשרים וקשרים יותר מאשר חומות. ומובן שגם הזמן הוא רק הווה ממושך; העובר והחולף שולטים רק על פני השטח וביסודיה של ההוויה יש נצח שאיננו לא בן הזמן ולא בן המקום, והמעבר מרשות אחת לחברתה איננו רק קל אלא גם משחרר. המלאכים משמשים לרילקה כסמל להווייה

„חזר ובה בעל הסוסים והקיפני במרכבתו. נשאתי עיני בו שמה יעלני על מרכבתו ולא השגיח בי להעלותני. נשאו הסוסים רגליהם ולא נשמע קולם בלכתם, אבל בת קולם ניסרה באזני עד שהגעתי לביתי ונכנסתי” (עמ' 247) — כל התיאור מקביל למרכבתו של מר גרסלר שב„פת שלימה”, אלא שהמשורר איננו מת- פתה לבעל המרכבה, ואילו גדליה קליין מקביל במי- דת־מה ליקותיאל נאמן, שזכותו של הראשון בישוב הארץ רבה, „שאלמלא הוא שהקים את ירושלים מעפרה לא היה נעשה כאן אפילו כפיד של תרנגולין” (עמ' 225). ואכן, בזכותו של גדליה קליין המת מצ- ליה המשורר למצוא בית־מדרש נעלם ולראות את אחד מגאוני העולם: „הטה הזקן פניו וראיתי שהוא אחד מגאוני עולם שרי התורה שהייתי מתעסק בס- פריו” (עמ' 227), והמשורר מוסיף לספר בצורה רי- אליסטית וסמלית כאחד על הבורה של קטנים שחפרה שוחה לפני בית המדרש, העלולה להכשיל את שר התורה: „מרוב דביקותו בתורה וביראה לא ראה לא את השוחה ולא אותי שבאתי להצילו ממנה. נקפני לבי להגביה קולי ולהזהירו מפני הסכנה, שמה אפסיק אותו ממחשבותיו. עמדתי ועשיתי את עצמי כמקל, כקנה, ככול־עץ, כחפץ שאין בו דעת. נתן הקדוש ברוך הוא בלבו של אותו צדיק שיסמוך עלי. גופו קל היה כגוף של תינוק. אף על פי כן יודע אני שאר- גיש בו עד שישימו עפר על עיני” (עמ' 227) — פגישה זו, שמשמעותה פגישה עם גירסא דינקותא מתוך התפשטות הגופניות של השנים שלאחריה, מביאה את המשורר לכלל הרהורים: „ידעתי שמאורע גדול אירעני היום. מאורע גדול מזה לא יקרני עוד. איני זוכר אם הייתי עצוב או שמח, אבל זוכרני שהרגשה אחרת שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בה הרגישה את לבי. אילו יצאתי אותה שעה מן העולם לא הייתי מצטער” — הנה לפנינו הרגשה המבטלת כמעט את המחיצות שבין החיים למוות, שכן גם השפה המקובלת איננה נאחזת בה והיא מבטלת את הפחד מפני המוות. — הרגשה זו הולכת ונשנית בהרהורי הבאים של המשורר: „שכבתי על מיסתי והרהרתי, מפני מה אנו מתייראים מן המיתה? לחשו לי, הגבה את השמיכה. מיד נתמלא אצבעותי מאותו דבר שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בו. ואף הוא, כלומר אותו דבר, היה מתפשט הולך עד לכתפי ועד לערפי ועד קדקדי. עדיין שרוי הייתי בער- לם הזה, אבל ידעתי שאם אני מנביה את השמיכה ונותנה על ראשי יכולני ליכנס בו לעולם אחר בהרף אחד. מי שמבקש טובתי יזכה לשעה טובה שכזו.” (עמ' 228); ושוב בו בסיפור מספר המשורר: „הארמה היתה רכה, בלא קושי אפשר היה לפתוח

איבשיץ (=ישמרני אל) זה, כנראה, נמצא גם בסי- פור „האבות והבנים”, שהמשורר אומר עליו „שאי- מתו מטלת על בני אדם חלקים כגון ריבאייזין” (=פומפיה) ועוד ועוד. —

ואגב לאגב: יעצוב מקביל להרהור הקל שבסיפור „על התורה”, יעצוב של התפלגות האני בחלום, כשהלק מאני מת והתגלגל בחלקו השני של האני, נמצא בסיפור החלומי הסנטימנטאלי־האטאויסטי „בד- רך”. המשורר מתאר את בית־התפילה הדמיוני והמת- פללים מחכים למנין, אך שמואל לוי עדיין לא בא והעדרו מעכב את התפילה. והנה מופיעה גייה ומודי- עה: „היהודי לוי עומד למות, ואולי כבר מת... קראו את שמע ועמדו בתפילה. הוציאו ספרים מן ההיכל וקראו בתורה. ואני שמואל יוסף ברבי שלום מרדכי הלוי עליתי לתורה במקום החבר שמואל לוי שבבק לנו חיים” (עמ' 215-214). ודוק בשינוי הקל שבכיר- גויים לשמות: לוי — הלוי; הראשון חול (כך הוא גם בפּי „הגייה”, ש־מ־שפּט סתם בלא נעימה מסור- תית), ואילו השני קודש, מסורתי לפי חלוקת עמנו לכהנים, לויים וישראלים. —

ומן הראוי לדייק גם בשוני שבמשחקי השמות, בעוד שהשמות ביצירותיו האחרונות של עגנון מרמי- זים על התפלגות, הרי השמות, למשל, ב„והיה העקוב” ואף ב„תמול שלשום” הם על דרך *Nomen ets omen* או בלשון חז"ל, למשל: „אלמלא נקרא שמה דלילה, ראויה היתה שתקרא דלילה: דלדלה את כחו, דלדלה את לבו, דלדלה את מעשיו” (סוטה, דף ט', עמ' ב') ועוד: בשמות יש איפוא רמז גורלם של הגיבורים: מנשה חיים = נשה חיים וכן יצחק קומר, שם המש- פחה על שום סופו העצוב.

את „המכתב” פותח המשורר בכתיבת מכתב ועובר לתיאור פגישתו עם גדליה קליין בזו הלשון: „לא הספקתי לעבור את הרחוב עד שטפח לי מר גדליה קליין על כתפי ושאלני, מאין ולאן?” (עמ' 224) — פתיחה המקבילה לזו שעם יקותיאל נאמן ב„פת שלי- מה”: „עם שאני נגרר והולך דפק לי זקן אחד על חלוני. הטיתי את ראשי וראיתי את הדוקטור יקותיאל נאמן עומד בחלון” (עמ' 144). ב„פת שלימה” מספר המשורר ששיקע עצמו בספרו של יקותיאל נאמן, וכאן אנו שומעים: „זה שנה ומחצה פיניתי עצמי מכל העסקים בשביל ספרי רבותינו האחרונים שהייתי הוגה בהם”; וכמו ב„פת שלימה” גם כאן נפגש המ- שורר עם בעל מרכבה משונה: „באה מרכבה ישנה. העמיד בעל הסוסים את סוסיו ואמר לי עלה. לא היה בי רצון לעלות. נסעו הסוסים בלא עמי. דמומים דמומים נסעו בלא הנפת רגליהם, ואם איני טועה, לא נראתה המרכבה בלכתה”. ושוב מספר המשורר:

das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

לאמור: אלי, תן לכל איש את מותו שלו, את המוות הנובע מהחיים ההם שבהם מצא אהבתו, פשרו, סבלו. ועגנון עושה כאן את הנסיון האחד, נסיון להכניס את המוות לחיי — נסיון מקביל לתורתו של רילקה. הרי תיאור רגעי האושר של המשורר בשעת הפגישה עם שד התורה והדגשתו של המשורר: „אילו יצאתי אותה שעה מן העולם לא הייתי מצר טער“, או המשפט הבא: „מי שמבקש טובתי יזכה לשעה טובה שכזו“ — הם הם תאור „המוות הגדול“ שבשירת רילקה, מוות היוצא ממקור חייו של האדם.

ט.

כמעט כל המוטיבים שמצאנו ב„ספר המעשים“ נמצא גם בסיפור „עידל ועינם“. המוטיב הראשון הבולט ביותר הוא מוטיב הבית באריאציות אחדות, אם בעיצוב ריאליסטי ואם בעיצוב סמלי. מיד עם פתיחת הסיפור מצייר המשורר את הגרייפנבכים השרויים בדאגה ריאליסטית מובהקת, והגברת גרייפנבך אומרת: „קשה לנסוע וקשה לחזור, אלא הלואי שבחזירתנו לא ינעול ביתנו דלתיו בפנינו ולא נצטרך לדון עם הפלשנים“ (עמ' 106), ומר גרייפנבך משלים: „עתים נאות באו עלינו, עתים שאין אנו בטוחים אפילו בקורת גג שעל ראשינו“ (שם). וכן נמצא שיחה דומה לה לגמרי מבחינה אמנותית והיא שיחת גינתר ואשתו, שנכנסו לחופה זה למעלה משנה ואינם גרים ביחד מחמת מצוקת הדירות (עמ' 110, 125). אולם המשורר גופו ממלא תפקיד נכבד במר טיב זה. המשורר נמצא לבדו: „אשתי וילדי נסעו לגרדה ואני נותרתי לבדי ופירנסתי את עצמי במה שהייתי מביא“ (עמ' 111; הקבל סיטואציה זו לזו שב„פת שלימה“!), והוא שמח על ביתם של הגרייפנבכים מפני שהוא „מסוגל לשינה“ (שם); השוה לתיאוריה של עגנון על השינה לעיל!) — ובכל זאת אין המשורר מדגיש בכי טוב בבית הזה והוא מעיר: „לכאורה כל זמן שהמפתח בידי רשאי הייתי לראות את עצמי כבעל בית בתוך ביתי, אבל גירות שנגררת עמנו משכחת את הארנות“ (עמ' 112). ואכן, ענין רב בהרהורי של המשורר: „ומה רואים כל אותם שמניחים בתיהם ומנודים עצמם ממקום למקום. אם חוק מבראשית הוא, אם דמיון תעתועים יש כאן, כאשר יאמר המשל הקדמוני, במקום אינך שם אשרך (שם). ויש בהרהוריו של המשורר משקל רב; הרי רוב הדמויות ביצירה נודדות ממקום למקום, והנדידה, לפי דעת המשורר היא „אם חוק מבראשית“ — לאמור: קללת קין בספר „בראשית“: „נע

אותה ולהתכסות בה כבשמיכה“ (עמ' 247).

חוויות אלו שהן נדאות מזודות כשמתבוננים בהן בעיניים ריאליסטיות, אין בהן משום חידוש בספרות והן ידועות למדי. ושוב הנני מעורר תשומת לבו של הקורא למשורר רילקה. בכתבי הפרוזה שלו יש יצירה קטנה בשם „חוויה“, ובה הוא מספר כעין חוויה גופנית ממש מעבד לעולמנו האנושי. לאחר טיול בגן עמד הוא לפרש בהשענו על ענף, ולאחר דקות מספר הרגיש שדנדודיו של העץ עוברי רים לגופו, במידה כזו שהיתה לו הרגשה שגופו יש לו מהות ריתמית אחת עם העץ, לאמור הרגשת היות עץ יותר מאדם. את ההרגשה הזאת מסכם רילקה כך: „הוא עבר לעברו האחר של הטבע“. רילקה מעצב אפוא חוויה זו כתמורה ברורה, תמורה האל-טבעי לטבעי, ומענינים דבריו המתארים בפרוטרוט את החישה הזאת: „גופו נעשה רגיש בצורה שאין לתארה ומסוגל להתקיים אך ורק בתור כו טהור וזהיר בדומה לרוח רפאים חוזר, שמשכנו הוא אחר, והמופיע שוב בעצבות דקה, בעדינות, להווייה רחוקה במקום ובזמן, כרי להשתייך שוב, אם גם מתוך פיזור-הנפש, לעולם המציאות ההכרחי. לאט לאט מתוך התבוננות סביבו... הוא הכיר הכל, נזכר בכל, התחייך לכל בנטיה רחוקה, הודה בקיומו של כלשהו קדום, שאירעם, בתנאים מסויימים, לקחו חלק בישותו... היכן אפוא שהה לא היה בידו להיזכר, אבל ברור היה לו שהוא רק חזר לכל אלו הנמרצאים כאן וכן שהוא נמצא בתוך גופו כמו זה המשיך קיף בעמקו של חלון עזוב: מהלך-נפש זה הוא היה משוכנע כל-כך במשך דקות ספורות, שהופעתו של אחר מבני ביתו זעזעה אותו עמוקות וחרדות, כי לא-מיתו של דבר היה מוכן מטבעו... לפגוש אחד מבני בריתו המתים כמופיע על פרשת רכיים“. חוויה זו שתוארה בידי המשורר דילקה מצאה לה לא פעם את ביטויה בשירתו, הן ב„אלגיות הרואיניות“ והן ב„סוניטות לארפיאוס“, ובאחרונות שומעים את דעתו של המשורר: רק מי שרואה את עולם החיים ואת עולם המתים כאחדות, רק הוא רשאי לבשר את בשורת החיים ותכליתם; רק זה החש את עצמו „כבעת ובעונה אחת“ — רק זה יבין את החיים. ודבר זה מתאים במידה מלאה לתפיסתו של רילקה על המוות, שאינו מצל על החיים, וממילא איננו האויב והמאיים, כי אם המעשיר את החיים. יש אפוא, לפי דעתו של רילקה, לכלול את המוות ביוודעים לתוך החיים, כרי שזה יתאים להם ויהיה תרצאה מהם. ובהתאם לכך שר גם רילקה (ב„ספר השעות“):

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,

בבית הגרייפנבכים שכבתי. הפכתי עצמי לצד אחר וכסיתי עצמי בשמיכה עד למעלה מעיני, מפני הלבנה שזרחה על פני" (עמ' 121)... „התחלתי מהרהר באותו החלום ובאותה הרכבת שראיתי בחלומי אמש ובחלון שנפתח בחלום הלילה. ושוב הייתי משתומם על כוחו של חלום שחוזר בהקיץ ומענה אותנו כאילו דבר של ממש היה" (עמ' 129). מוטיב החלום חוזר פעמים אחדות ביצירה: כך השיג גמזו את פיוטיו של מר רב עדיאל הודות לחלום, שבו הודיעו לבעליהם למסרם לו במתנה (עמ' 126); וכך מספר גם המשורר: „אמרתי לעצמי, שוב בא בעל החלום בחלומי. באה הלבנה וזרחה על עיני. אמרתי לה, מכיר אני אותך, לא את היא זו שנגלית לי על הכרטיס המצוייר?" (עמ' 134). חשיבות רבה זו שלחלום ביצירה מטביעה את חותמה על היצירה כולה, ואולי יש להעמיד את כולה בסימן החלום; ואם כן עלינו לציין את צפיפות המאורעות המתארכים בחלום, שהצבעו עליה בדיננו ב„ספר המעשים“, וכאן המשורר גופו מדגישה: „וכאן התחילו הדברים מתבלבלים, ואני תמיה על עצמי שאני זוכר את סדר השתלשלותם. שעה קטנה נמשכו הדברים ומה ארוכים הם" (עמ' 136).

אולם גם אפיוזות אחרות שב„ספר המעשים" נמצא להן מקבילות ב„עידו ועינים". כך, למשל, גב־ריאל גמזו הוא בעל עין אחת חיה, ואילו השניה מתה, ומ„ספר המעשים" למדנו שהסומים חביבים על עגנון ביצירותיו האקסוטיות. כך מצילו ומושיעו יעקב צורב („ידידות"), וכן חביב עליו „החזן בעל עין אחת" („פי שנים"); בבית המדרש, שהמשורר מחפשו, הוא מוצא: „זקן אחד סומא יושב לפני שולחן רעוע ומנענע ראשו ולוחש פסוקים של תהלים" („המכתב"); וכך גם מופיע גדליה קליין גופו כסומא בתהליך המיטאמורפוז: „נטל את מקלו והתחיל מגשש בו כסומא שנתגלגל למקום שאינו מכיר. ריטט המקל שבידו וריתתו שתי ידי וריתת הוא עם המקל. אחז את מקלו בכל כוחו. אבל כוחו לא היה עמו. פניו הלכו ממנו ואף הוא התחיל משנתה, עד שנשתנה כולו. ושוב לא היה דומה לעצמו. ואפשר שהוא לא היה הוא, אלא אותו זקן אותו סומא שהדליק לי נר לנשמת זקני עליו השלום" (שם, עמ' 249). מיטאמורפוז דומה נמצאת גם ב„עידו ועינים": „פתאום נשתנו פניו של גמזו מגוון לגוון. לסוף פירשו כל הגוונים ולא נשתייר שם אלא גוון חיזור שהיה משחיר והולך, ועמדו פניו כחומר בלא צורה, ובתוך אותו החומר שניטלה צורתו נראה כמין תמהון של בעתה. התבוננתי בו ונבהלתי עד שנסתמרו שערוטי, שמימי לא ראיתי אדם חי שפשט צורתו עד כדי כך" (עמ' 133).

ונד תהיה בארץ", ואם דמיון תעותעים של סיפוק בדומה לאשליות ולדצינות הבאות על סיפוקן הרגעי בחלום. ואמנם לנדודיהם של הגיבורים העיקריים שביצירה — צורת חלום ועיצובו. כך נודד המשורר כמעט בלי דעת וכלי רצון מודע, כמו בחלום: „לח־זור לביתי לא היה לי חשק, שכבר ירד היום. משכתי והלכתי לי כאדם שהולך אחר רגליו. הגעתי לגיא של בית גרייפנבך... זה שמעוטר באילנות ואויר טהור מתגלגל ביניהם ואינו מתדבק באוירים הרעים שמ־שוטטים בעולם. אמרתי לעצמי, הואיל ובאתי לכאן אלך ואראה מה ביתו של גרייפנבך עושה. והואיל והמפתח בכיסי אכנס" (עמ' 111); וכך בא בעצם גם גבריאל גמזו לבית הזה בלי ידעים, והמשורר תמיה: „נתחבאו מלי בפי מרוב התמיהה. הרי לא אמרתי לשום אדם שבעולם שאעשה את הלילה בבית הגרייפנבכים, ואף אני לא ידעתי שאעשה את הלילה בבית הגרייפנבכים ומהיכן ידע גבריאל גמזו שאני בבית הגרייפנבכים" (עמ' 112); ואף גמזו גופו איננו יודע: „אחר שעה קטנה אמר, תמיה אני על עצמי שבאתי לכאן, כל שכן שלא ראיתי אור ולא ידעתי שאתה כאן, אלא ודאי יש טעם לדבר, ואם איני יודע מאיזו סיבה באתי לא בטל הטעם" (עמ' 120); אך גם בפעם השניה בא גמזו לבית הזה נגד הסברה וההגיון: „ישבתי ושתקתי מרוב התמיהות. הרי בפירוש אמרתי לו אמש שאני חוזר לביתי שלי, פירוש שהלילה לא אעשה בבית גריי־פנבך, ומה ראה שבא לכאן" (עמ' 123); וגמזו גופו מאשר: „לא הלכתי לביתך ולא חשבתי לבוא לכאן... שלא מדעת באתי" (עמ' 124). — כל הנרדויות הללו דומות לאלו שבחלום, שאין להן שלשלת סיבתית הגיונית, עיצובים דומים לאלו שב„ספר המעשים", והדמויות הנודדות נמשכות זו לזו באיזה כוח מאגי ומאמינות בו, אף כשאין יודעות להסבירו הסבר ראציונלי. אין כל ספק, שיש במשיכה ובנדידה כאלו מעין טיליפאטיה, טיליפאטיה של פעולות המרחק והרגשת המרחק, וטיליפאטיה אמנותית כזו ידועה דעת היטב בספרות. הרי גם את יצירותיהם של איבסן ומטרלינק, על כל השוני שביניהן, כינו בשם דראמות הטיליפאטיה. שכן לפעמים נטולות הן כמעט כל עלילה דראמאטית על הבמה, ובכל זאת פעולותיהן של היצירות הללו דראמאטיות הן במלוא מיבן המלה בשל העברת העלילה הדראמאטית לשיכבה עמוקה יותר, זו המתגלית כאן בדמויות הנודדות.

יש תפקיד נכבד לחלום ב„עידו ועינים" ממש כמו ב„ספר המעשים". וכך מתאר המשורר את שנתו: „נפלה עלי שינה ונתנמנמתי עד שנזערתי לקול גלגלי הרכבת... רכבת לא היתה כאן. על מטתי

שנים שנתקלקל, מפני שרציתי בכתיבה ולא דקדקתי באותיות... עלה בדעתי לתקן בו את ידי ולתלוש דף מן הספר ולשלוח להם דוגמה, כדי שיאמנו את ידיהם, אלא שאמרתי כל דור יש לו כתב שלו והיאך אטיל עליהם כתב של דורות שעברו. כשאני לעצמי דואה אני את הכתב שעבר יפה יותר, אבל לא כל מה שיפה בעיני יפה בעיני אחרים" (שם, עמ' תפ"ד-תפ"ה), ושורות מספר להלן יש לפנינו מעין הודאת הברורה של המשורר: "הזמן מתחלק לכמה זמנים, לעבר ולעתיד ולהווה. כשאני לעצמי כל הזמנים שווים בעיני. מה שהיה נאה בעבר נאה בהווה ונאה לעתיד, וברבר זה חולקים עלי חברי שאומרים מה שהיה נאה בעבר טורח הוא בהווה כל שכן בעתיד" (שם, שם). אך גם ב"ספר המעשים" מחטט המשורר בעתיקות, במנהגים קדומים מתוך סיפוק חלומי ברור. כך מתאר המשורר בסיפור "ברוך" את המנהגים של יהודי אשכנז בדורות שעברו (עמ' 213-220), וכך שומעים אנו גם ב"עידו ועינם" על מנהגיהם השונים המסורתיים של שבט גד (עמ' 125-126, 128). — וכל זה מתוך אי-סיפוק סנטימנטאלי מובהק בהווה. ומכאן עד לגילוייו של הדוקטור גינת ולמציאותיו העתיקות של גבריאל גמזו המרחק לא רב. אף גבריאל גמזו עוסק בעתיקות ורחוק מההווה, הלא כה דבריו: "ספרים שלא עברו עליהם ארבע מאות שנה איני מסתכל בהם" (שם, עמ' 120), וגינת הרי גילה את ההימנונים העיניים, "שההיסטוריה והבלשנים מצאו בהם את החוליה הנעלמת שבשלשלת הדורות, שמקשרת את ראשית ההיסטוריה בדורות שקדמו לה" (שם, עמ' 107) — רמז ברור למדי לת-שוקה סנטימנטאלית אטאויסטית לעבר, לתשוקה לאחדות והמקבילה למוטיב השולט בסיפור "המכתב" (ראה למעלה).

התיפלא איפוא בקורתו החריפה של המשורר על חכמי ההווה ועל מבקרי המקרא (עמ' 120, 131) ונס-יונו להצדיק את השימוש בסגולות שהיה נהוג בעבר (עמ' 117-116)? הרי כל המשותק לאחדות ורואה את היפה והטוב רק בעבר, מן ההכרח לו שימתה בקורת על ההווה, השונה מן העבר. אולם גם באגדה כולה ובנושאי ש"ב, עידו ועינם" נמצא את הסמל לשאיפה לאחדות; סמל מעוצב ביד-אמונים, שאין כל צורך ואולי אין גם כל אפשרות להסבירו עד תומו, ודברינו יהיו בהכרח מעין "תנא ושייר"¹².

כבר עמדנו על דעתו של המשורר בענין אי-האפשרות לעצב את חווייתו: "בחלום בלבד יכולין"¹³ על מהותו של הסמל בכלל, ראה מאמרי "הרי-אליזם הסימבולי", ב"מולד" חוברת 38/39.

מוטיב הסומא גם כן ידוע דעת היטב בספרות העיוורון כבר נחשב בזמן העתיק לאחת המחלות הקדושות של המשורר החוזה, כחלי-הנופלים, השגעון וכדומה. כך, למשל, תיארו היוונים את החוזה טיר-סיאס, הקשור בחוג אגדות תיבי, לאיוס-אידיפוס ובני-ביתו כעיוור; באגדות כל העמים מסופר על משר-ררים-ראפסודים עיוורים. אף דימדוקס, המופיע ב"אודיסאה" במתשה הפיאקים הוא עיוור:

„שָׁב גַם הַקְרוֹז וְהוֹבִיל אֹתוֹ הַמְשׁוֹרֵךְ הַנָּעִים,
קָרָה לַמְחֵה מַרְבֵּים, הַנְּתַלָּה גַם טוֹבָה גַם רָעָה;
אוֹר שִׁנְיוֹ לְקָהָה מְנַנְנו, וְנִמְנָן לוֹ יְקָהָה מְנַעִיקָה.”
(„אודיסאה", שיר ח', שורות 82-81)

והומירוס גופו מופיע באגדה כמשורר עיוור; יש איפוא קשר בין העיוורון לבין המשורר החוזה; יש קשר בין העיוורון לבין הראיה הפנימית האמיתית. ואם גם בתקופות הקדומות סברו היוונים, למשל, שיש צד דמיון בין הזמיר לבין המשורר, וכשם שעיוורו את עיני הזמירים למען תהיה שירתם יפה יותר, כן תיארו לעצמם שהמזוה עיוורה את עיני המשוררים לשם שירתה הנעלה, הרי החקירה המודרנית מס-כירה זאת ברור הפוכה, לאמור: דווקא העיוורון הוא הסיבה לתיאורים היפים וההשוואות המפורטות בשירת הזמירוס, עיוורון הנוסך על המשורר העיוור את הערגון לפיו של העולם, אם כה ואם כה, אין בהבדל התפיסה וההסבר כדי להשפיע על העיוורון כסמל בספרות, כסמל להפגמה, לראיית האמת, וגם לאותה השכבה העמוקה המאגית, שהצבענו עליה. אך בעיוורון אמיתי זה קשור גם עיוורון מדומה, חיי אשליה וסיפוק רגעי בחלום או התעלמות מדעת מההווה והתשוקה לחיית בעבר על כל אביווריו וזאת רואים אנו גם ב"ספר המעשים" וגם ב"עידו ועינם", ובסיפור האחרון המשורר מעיד על עצמו: "עמדתי לי ונסתכלתי אחורי ערפו של עולם, ומרוב דברים שאירעו כבר מסלק אני עיני ממה שמתרחש והולך" (עמ' 137) — ומכאן עד לעתיקות רק צעד אחד. המוטיב של כתיביד עתיקים או ספרים עתיקים מצוי גם ב"ספר המעשים" וגם ביצירות אחרות של עגנון, ותמיד גוון אחד יש לו: השאיפה אל העבר לשם תיקון ההווה. כבר ב"אורח נטה ללון" מספר עגנון על כתיביד עתיק בשם "ידיו של משה", שהוא סגולה מיוחדת לנשים בשעת לידתן (עמ' ר"פ), וכאשר הוא מתבונן בכתב-ידו של הספר הוא מעיר: "כמה נאה כתב זה, כמה נאות אותיות אלו, כך היו אבותינו כותבים כשכתבו דברי תורה, שהתורה היתה חביבה עליהם ואיפנו ידיהם בה. אלמלא לא עברו עלי רוב שנותי הייתי מתקן את כתב ידי לפי האותיות הללו, שזה כמה

רונן של המוטיב הזה, הכרוך בשם גרופית, בדרך אסוציאטיבית לשונית-חרוזית, היא דרך האליטרציה, שכן היא שולטת ביצירה כולה: גרופית תורות באור-פית; הגימ"ל תפסה את מקומה של האל"ף; חילוף אותיות אלו זו בזו ביצירה "עידו ועינם" היא לר צנציה פואטיקה מוצדקת ומובנת, שכן היצירה כולה בנויה על הסממן האמנותי של השימוש באותיות ע"ן וגימ"ל — ועל זה להלן, — ואכן, יש באור-פית" משום קשר לשירה ומשום סמל לאחדות של הוזה והבא; אורפיוס הוא סמל השירה ובכוחה הוא נודד מהעולם הוזה להאדם כדי להציל את אשתו מן השאול; שירתו ונגינתו הן הגשרים שבין הוזה לבין הבא, הן כור ההיתוך של הוזה והבא, אך באגדת אורפיאוס יש שני צדדים: תחילתה של האגדה קשורה דווקא בחיים, אך סופה קשורה במוות, לפי האגדה נקרע אורפיאוס על-ידי המינאדות, אלו בככיות משתוללות, ואף על פי כן נשמעה שירתו מכל אבר שבאבריו המפורזים, שירה שנתגלגלה בצורות מצורות שונות בטבע וביקום כולו — היא "מוסיקת הספירות", הידועה בפילוסופיה היוונית ובספרות, ושוב נמצא הסמל הוזה מעוצב בשירתו של רילקה, ב"סוניטות לאורפיאוס". רילקה מעצב פעם את אורפיאוס כסמל לגישור שבין הוזה לבין הבא, סמל האחדות מצד אחד ומצד שני — כסמל ל"מוסיקה של הספירות" — "הויותו של הצליל הקיים תמיד, בעוד שאנו קיימים בשבילו רק לעתים". ועגנון, הנלחם בפתח המוות (דאה דברינו על הסיפור "במכת תב") מעצב בשירת הגרופית-האורפית "מיתת שירה", על המשקל המסורתי "מיתת נשיקה" — ולזו זוכים רק אלו היודעים לאחד את הוזה ואת הבא ואם גם רק בצורת חלום וסהרוריות.

והמוטיב השני, מוטיב הלשון הבדויה, מה פירושו? וכי אין הוא מרמז על העדר השלימות והעדר הסיכוי פוק בלשון הקיימת, ומכאן ההכרח להמציא לשון, כדברי המשורר: "לשעשע את לבם" של הממציאים אתה?! והרי העדר הסיפוק בלשון הקיימת הוא שוב סמל ההתפלגות הטראגית החרופה שבעצמים השייכים באורח טבעי זה לזה — הנושא המרכזי ביצירותיו האכסטיות של עגנון, הקשור שוב בנושא הבדידות. ושוב עלי לדמז על מוטיב מקביל לזה, אם גם שונה במקצת, בשירת רילקה. המשורר רילקה יודע שני סוגים של בדידות: בדידות המזדהית עם התרכוז (במכתבי לרודאן משמשות שתי המלים: *concentrer-solitude* כמלים נדרפות), לאמור: בדידות כפנימיות, כהפנתת החיים, או כפי שהוא שר על זו בשירו "הבודד": "בדידות לרצונה של החשיבות הפנימית" — ואותה, את הבדידות הזאת, הוא מחלל

לראות כך, ועדיין אין הדמיון שוה" (פי שנים", עמ' 137), וכן הזכרנו את דברי סטרינדברג, שהאפר שרות לחית קיימת רק בחולמים ובסהרורים — והנה כאן, ב"עידו ועינם" מעצב עגנון עולם כזה, שבו ורק בו, לדברי סטרינדברג, אפשר לחיות, ואמנם גם עגנון מלמד זכות על הסהרורים: "הלבנה עמדה במלואה וכל העיר היתה זורחת כלבנה. אם ראית לילה שכזה אי אתה מתמה על הסהרורים שמניחים את מטותיהם ויוצאים ומשוטטים עם הלבנה" (עמ' 121). גמולה, אחת הדמויות הראשיות ביצירה, היא סהרורית ובלשונה של גמולה יש גם שיר גרופית הצפור, שעליה מספר המשורר: "יש עוף אחד גדופית שמו שכשמגעת שעתו לצאת מן העולם תולה ראשו בענני נים ומנענע קולו בשיר, וכשהוא גומד את שירו יוצא הוא מן העולם. וכל אותם השירים קשורים בלשונה של גמולה. ואילו היתה אומרת אותו השיר של גרר פית היתה מוציאה נשמתה ומתה" (עמ' 137). ומהי מהותם של השירים: "השירים דבוקים זה בזה וקר שורים זה בזה, שירי עינות המים דבוקים בשירי ההרים הגבוהים, וההרים הגבוהים בעופות השמים..." (שם). זהו המוטיב האחד החדש בסיפור "עידו ועינם" אף לגבי "ספר המעשים". והמוטיב השני החדש מצוי בשפת הבדויה, וכך תיאורה בפי המשורר: "עוד לשון אחת היתה לה לגמולה ולאביה. פעמים הרבה מצאתי אותם יושבים בין הערביים. 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 ואני שומע ואיני מבין מלה, עד שגילתה לי גמולה שלשון בדויה היא שבדו להם לשעשע את לבם" (עמ' 119). שני מוטיבים אלו חדשים לגמרי ביצירתו של עגנון ועליהם ניחד את הדיבור.

השם גרופית לעוף הוא אמצאתו של המשורר; אין בספרותנו העתיקה וכל שכן בחדשה עוף בשם כזה¹³), והרי אמצאה כזו אמרת דרשני¹⁴). — לכך אורה יש דמיון בין אגדה זו לאגדת הברבור המצויה בשימוש מושאל במושג "שירת הברבור" — אך הדמיון הוא חיצוני גרידא. דומני, שנתקרב לפת-

¹³ ראה המאמר "הגרופית והייחור" לא. הראובני ב"לשוננו", כרך ר', חוברת א', עמ' 25 ואילך.

¹⁴ השורש של גרופית הוא אמנם "גרף", וממנו נבנה השם "מגריפה" הקשור בנגינה: "מיריחו היו שומעים קול המגריפה" (תמיד, ג' ח'), ותיאורה הוא: "מגריפה היתה במקדש עשרה נקבים היו בה, כל אחד ואחד מוציא עשרה מיני זמר — נמצאת כולה מוציאה מאה מיני זמר" (ערכון, י"יא) ואפשר שזהו המקור להמצאת עגנון, אך עצם הסמל המעוצב בגרופית זהה עם הסמל שבאורפיאוס.

ואחרון אחרון: גרופית — הכל פותחים באות גימ"ל, הלא היא האות השניה בשמו של משוררנו, וכי אין בסממן אליטיראטיבי זה, הוץ מסממן צלילי, גם משמעות סמלית, התפלגות שבין שתי האותיות הראשונות השייכות כאילו באורח טבעי זו אל זו, התפלגות האני של המשורר ורק שני פלגים ראשוניים של זה, ומכאן גם המשיכה הטבעית-המאגית של גיבורי היצירה זה אל זה?¹⁵).

אגב, להתפלגות מעין זו עדים אנו גם ב„אורח נטה ללון“ וגם ב„ספר המעשים“. כן, למשל, מספר המשורר: „בירכתי את רחל בברכת מזל טוב והטיתי את עיני לצדדין ואמרתי לו לשכני (זה ששוכן עמי) כבר התניתי עמך שלא תתגרה בי בנשואות, אם אתה מקיים את התנאי מוטב, ואם לאו לא אתבונן אפילו על בתולה“. (עמ' רס"ב). ובאותה צורה מספר המ"ש שורר במקום אחר: „וכאן צריך אני להפסיק קצת, מפני ששכני זה שדר עמי לחש לי אלמלא ירוחם חפשי היתה רחל פנויה ואני ואתה מתבוננים בה“ (שם, עמ' תמ"ט), ובמקום אחר לפנינו מעין הסברו של המשורר: „אמר לי שכני (הוא השטן הוא יצר הרע, שאינו נותן לי ליהנות משום מצוה שאני עושה)...“ (שם, עמ' תקנ"ב). — וב„ספר המעשים“ מצאיים אנו מקבילות לציטטות הללו: „בא אותו שאנו מסיחים דעתנו ממנו והוא אינו מסיח דעתו ממנו ולחש לי, טלית של ג' ציציות“ („טלית אחרת“, עמ' 204). ובמקום אחר שוב שימוש דומה: „אמרתי לאחי, רחץ אתה, שאני אדם חלוש...“ („התזמורת“, עמ' 199), ובו בסיפור: „השיב לי בקול שהיה מיירא אפילו אדם חזק ממני ואמר לי, לוחט הוא, לוחט הוא. הוא כבר בא אחיך ונכזה בו“ (עמ' 201¹⁶), והרי גם יריבו של יקותיאל נאמן שב„פת שלימה“, שזיהנו אותו לעיל כיצר הרע שמו גרסלר, שמו פותח שוב בגימ"ל, באות השניה שבשם עגנון, לאמור: שכנו „זה ששוכן עמי“ — תרתי משמע!

וכיון שהגענו לידי פיענוח השמות השונים ביצירי רח עגנון, המראה במידת מה את משחקו של המ"ש שורר בשמות כקרוב לדרכה האיטיטיטית של האל"ר

¹⁵ פיענוח של עיצוב סמלי אחר ויחסו של עגנון לחמש האותיות של שמו — ראה דברינו בסוף הסעיף הזה.

¹⁶ אגב, משחק דומה כבר נמצא בספרותנו הע"ת תיקה: מסופר על הלל הזקן „שבשעה שהיה נפטר מתלמידיו היה מהלך והולך עמם, אמרו לו תלמידיו: דבי, הליכן אתה הולך? אמר להם: לגמול חסד עם אותו אורח שבביתי. אמרו לו: וכי בכל יום יש לך אורח? אמר להם: וכי הנפש העלובה איננה כאורח בגוף; היום היא כאן, מחר איננה כאן.“ (ויקרא רבה, ל"ד, ג') ועוד ועוד.

ומרום, ואילו את הבדידות בעלת האופי האחר, הבאה מתוך מחסור, לא מתוך ריכוז של המהות העצמית, כי אם מתוך התפוררות של חיי חברה, לא מתוך יעוד ושאיפה למהות שלמה, עצמית, כי אם מתוך התפלגות שלימות החיים לחלקים ולחלקי-חל"קים, אותה דוחה רילקה. את הבדידות השניה הזאת עיצב רילקה באחת הסוניטות לאורפיאוס בסמל מוצלח:

Fische sind stumm..., meinte man einmal.

Wer weiss?

Aber ist nicht am Ende ein Ort wo

man das, was der Fischer

Sprache wäre, ohne sie spricht?"

נקודת המוצא של משל זה היא שיש שפה לרגים, אך הואיל והרגים עצמם אילמים, חסרי שפה, הרי יש לשפתם הוויה עצמית, בלתי תלויה בנושא. הרגים קיימים בלי שפה, אך שפת הרגים קיימת בלי הרגים. רעיון זה ששפה קיימת בוכות עצמה, בלעדי נושאה, בשעה שנושאה אילם — הוא עיצוב ההתפלגות הטראגית של עצמים השייכים זה לזה, בדומה לגמרי ללשון הבדויה כתחליף ללשון הקיימת, שאיננה מספקת ומשום כך אין נושאה הטבעיים משתמשים בה „לשעשע את לבם“.

פרשה מיוחדת במינה בסיפור „עידו ועינים“ הם הסממנים האמנותיים, שיש להם משמעות עמוקה ואין אלו סממנים סתם, אלא חלק מהותי מעולמה הרעיוני של היצירה. הסממן הבולט הוא האליטירא-ציה, וזו בולטת ביחוד במשחק השמות, השונה במהותו האסתטיטי מזה שהכרנו ב„ספר המעשים“ ובש"א ר יצירותיו של עגנון, אך הוא שונה רק במהותו האסתטיטי, אך לא במשמעותו הסמלית והרעיונית. האותיות ע"ן וגימ"ל שולטות ביצירה כולה לכלליה ולפרטיה: שם היצירה „עידו ועינים“; שם העיר שבה אפשר לראות יהודים מימות התנאים היא ענ"דיה; הפיטן הוא רב עדיאל; עקיבא עמרמי מתווך בין גמזו לבין עובדיה ועובדיוביץ; גמזו מתכנן תכ"נית להביא את גמולה לכפר עטרוד; גמזו יושב בחברתו של עמרם בנו של הכותן הגדול השומרוני; נכרתה של עמרמי שמה עדנה ועוד — כלומר: כל השמות הללו פותחת באות ע"ן, האות הראשונה של שם משוררנו, ולעומת קבוצת שמות זו יש קבור צת שמות הפותחת באות גימ"ל: גרהרד גרייפנבך וגרדה אשתו וגרציה עזרתם, גינת, גמולה, גבריאל גמזו, גבריה בן גאואל חותנו, גמליאל גירון, גוט-הולד גנזיקליין, גוטפריד גרייליך, גינתר, החכם גדעון, גדי בן גאים, עטרות גד (עטרוד), חכם גיילן וחכם גאנין, ושמות מקומות: גדרה, גרמיש, גלטגן,

האיש ועמידתו בעולם וההכרה הזאת עשויה לסייע בידנו להבין צד של זיקתו הפנימית לראשי גיבוריו... נפש שגדולה בה התמוטה ושמיטת היסודות היא מבקשת מפלט בבסיס המוצקת וביסודות המאוששים של עולם מבוצר בבטחונו, מבקשת מפלט לה בניגוד דה"ק¹⁷). — סיפורים שונים שכתב עגנון בזמן האחרון מוסיפים אור על שאיפתו הפנימית ביותר של עגנון: שאיפת הגישור בין העתיד לעבר, ביטול המחיצות בין הזמנים, הרס החיץ שבין הזה לבין הבא, שילוב המוות בתוך החיים, והיא בכל זאת שאיפה מסורתית ביסודה, מעין: „התקן עצמך בפרוודור כדי שתכנס לטרקלין“ („אבות“, פרק ד', משנה ט"ז). לא נתמה אי פ"א אם ביום מן הימים תינתן לנו יצירה של עגנון, שמי קום עלילתה לא יהא בארץ אלא בשמים, אולי מעין טרילוגיה חדשה של דנטה: תופת, טהרה ועדן, ושצורתה תהיה צורת החלום, ולו מטעם זה בלבד שבדרך החלומות נוצרו התיאורים השונים של העור לם הבא, ואף הרעיון על השארית הנפש לא היה בא לעולם ללא החלומות.

¹⁷ „אבני בחוץ“, הוצ' מחברות לספרות, תשי"א, ע' 209 ואילך.

גוריה (בעיקר ב„ספר המעשים“) וכן הזכחנו שהאות גימ"ל פותחת את שם בעל דבבו של המשורר, מת-בהר בדרך זו גם הסיום של „האבטובוס האחרון“, סיפור שדיברנו בו לעיל. המשורר מספר: „סמך לשכונתי ראיתי חמשה בני אדם הולכים בשורה... אף על פי כן נעשה לבי עצב כאדם שמהלך יחידי בדרך ואינו יודע מה צפוי לו... ואני נגררתי אחרי אותם שאחד מהם הוא אייבי ושאר כל חבריו אינם מאוהביו“ (עמ' 112-113). — הרי לפנינו כאן „חמשה בני אדם“ — חמש האותיות של „עגנון“, וה„אייבי“ הוא הגימ"ל (אולי, מפני שהיא פותחת את המלה „גירות“; ראה לעיל את קובלנתו של עגנון על „הגירות שנגררת עמנו“ — מוטיב הבית, העדר מקום), ושאר האותיות אינן „מאוהביו“ (ראה לעיל את קובלנתו של עגנון על עבודתו, על כתב ידו וכן את הסברנו לשם „שריט“).

אכן, זהו רק מקצת מעגנון החולם הסנטימנטאלי האטאוויסטי, אך כבר בזה אנו רואים את נפשו של המשורר בעירום וידיה האמנותי, ויודי טראגי ואכזרי. ובעיקרו של הדבר, הדין עם דב סדן בכתבו: „הסיפורים האלה הם אולי התעודה הביגרפית החשובה ביותר, שנכתבה בידו. מתוכם אנו מכירים את

כשמתעוררים לפרקים קשיים עם סוחרים, בשל מסים חדשים ואיסורים על הספנות ועל העברת סחורות מסויימות, וכיוצא באלו מן התודמנויות, הרי בני שאר האומות הזרות, הנתונים תחת שלטונם של נסיכים נכרים, פונים בקובלנה אל צירייהם ונציגיהם, עד שענייני מסחר מן הפשוטים ביותר מתוארים בפיהם לעתים קרובות כענייני ציבור ומדינה. לא כן האומה היהודית, המפורזת והמפורדת בכל העולם, שאין לה קצין וראש להגן עליה: לעולם היא נכונה, מתוך גמישות זריזה, להיכנע לגזירות הציבור, עד כדי כך, שאם בא השלטון ומטיל מסים מיוחדים על בני האומה הזאת, אין שומעים על הרוב, כי יפצו פה או ישמיעו תלונה כל-שהיא.

שמחה לוצאטו, מאמר על יהודי ויניציה (1638), (הנוסח העברי בהוצ' מוסד ביאליק תשי"א)