הריונה כלֵאה, 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 בדד 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 לכונן 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 לכונן 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 – "בחדרי בלילות" (עמ' נד) – ואת מגילת איכה – "ואשב בדד" (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 הבדוי 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 לְמה 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 ומרֶשת 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, כבגזֵירת 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 גומלידתא, מצוי בבית המצורעים. בספר כתוב מה היתה נקודת תורפתה של גומלידתא, שדרכה נכנסו אליה הכובשים ההונים להשמידה: "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 גומלידתא) 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 הפִרצה 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 גומלידתא. בעולם זה אין הוא "עובד על" מחקר גומלידתא אלא הוא "עובד את" קורות גומלידתא ואת סיפור אובדנה: דרך הקריאה המתמשכת לנצח ברליקוויה המרקיבה של גומלידתא, 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 גומלידתא עצמה כאשר עדיין עמדה על תִלה. גומלידתא היתה עיר שכולה עבודת ה"יש", עיר שכולה תאווה, עיר בועלת ונבעלת; אין תימה שבסופו של דבר נחדרה היא עצמה דרך הפרצה התחתונה שבחומה ונכבשה ונשמדה והפכה ל"אין".[63] אותה תאווה – 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 האחד, מאיזה פתח בחומה נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור, כך גם הקורא, שידיעותיו על עלילת הסיפור הולכות ונשלמות, למעט הפרט האחד – מאיזה פתח בחומה נכנס עמזה לבית המצורעים: "איני יודע באיזה שער נכנס" (עמ' שכח). הבקשה לסתום את הפִרצה 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 גומלידתא, "שהיתה עיר גדולה גאוות גוים עצומים, עד שעלו גדודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם" (עמ' שטו). מקור הקסם המשונה, הרגשי והארוטי שגומלידתא 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 גומלידתא 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, לגומלידתא, 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 לקורצוייל: "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 דבקותו בה 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.

פרק שני

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

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 וכשלונו מוביל את הגיבורה להתפכחות. נוסף על כך, גם כאן הגיבורה היא המספרת, והיא מסיימת את סיפורה בהתייחסות למעשה הסיפר 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, המִפנה 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, הקִרבה 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 הפִרצה, 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 מגירושים, 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: Brandies 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 השִׁכחה. 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 בכרך 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