

# **ש"י עגנון והמחלה הנכתבת על העור**

פרק מתוך:

**גוף פגום. מחלה ממארת. הווייה פגומה:**

**ייצוגים של חולי בסיפורת העברית החדשה**

מאת מעין הראל

**חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופי**

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע

2008

# יחידת ביניים

## פרק רביעי: ש"י עגנון והמחלה הנכתבת על העור

### א. סיכום ביניים

בחלקו הראשון של חיבור זה עסקתי במתח שבין חולי ובריאות, כפי שהוא עולה מיצירות שנכתבו בארץ-ישראל במחצית הראשונה של המאה העשרים, על רקע עליית הציונות. אחת המסקנות שעלו מן הדיון בקורפוס הזה היא, שברבים מן הטקסטים מושאל המערך הנפשי בנוסחו הפרוידיאני לתיאור "המצב הלאומי". כוונתי לניסיון להצגת הגלות והיהדות הגלותית כהוויה הרוחשת בצורת סימפטומים של מחלה ועולה על פני השטח מן הנפש היהודית המסוכסכת על רקע הגאולה הציונית הצפויה בארץ-ישראל. כך, כמעין דפוס חוזר של היסטריה, שבה הגלותיות המודחקת ומגלה את פניה כמחלה או כהפרעה גם בתוך ההקשר הציוני הארצישראלי, כמעין ביקורת תמידית על כמיהת ההבראה הגלומה בו. אפילו מחלה מקומית לכאורה, כדוגמת הקדחת, שאליה נחשפות הדמויות בארץ ישראל, אינה נתפסת רק כ"מחלת המקום", כי אם כ**מחלתו של האדם במקום**: כלומר, כגלגול אפשרי נוסף של "השארית הגלותית" במעין ווריאציה ארץ-ישראלית. כך, נתפס החולי ביצירות הללו כאחד האויבים העיקריים של "הגאולה הציונית". אך למרות זאת – הוא מוסיף להיות גם חלק בלתי-נפרד מייצוגי הלאומיות והציונית, גם כאמצעי המכוון את התשוקה להבראה ולבריאה של "אדם חדש".

כשאנו דנים בסיפורת העברית, נקשרת הנטייה הזו גם אל ההתמודדות עם מודלים ספרותיים של חולי ובריאות, ובעיקר לניסיון ליצור הבחנה מדומה בין כתיבה על רקע מודלים מודרניסטיים-אירופיים של ייצוגי חולי לבין ההקשר הלאומי-מקומי. אלה מציבים במרכז את הפרט הבודד, הלוקה לעתים קרובות בחוליים נפשיים, וקיומו נגזר בעיקר מתוך עולמו הנפשי גרידא. המודלים הללו נקשרים גם לדגמים המצויים בספרות העברית עצמה, כפי שעוצבו בה בעיקר מתקופת ההשכלה ואילך: החל מן הקבצנים והחיגרים ביצירותיו של מנדלי מוכר ספרים, על פגימותם ה"היהודית" האופיינית; דרך דמויות התלושים העולות "מן המרתף" היהודי אל עולמה של ההשכלה החילונית, כשהם נעים ונדים במרחב ונתונים להפרעות נפשיות שונות. רבים מן הגיבורים החולים בסיפורת הארץ-ישראלית, בעיקר זו המוגדרת כאנטי-ז'אנרית, הם לכאורה גלגולים מאוחרים של הדמויות הללו. אלא שהספרות הנכתבת בארץ-ישראל היא בכל זאת ספרות לאומית-מקומית, ומכאן – שגם האופנים שבהם היא עוסקת בחולי נגזרים ישירות מן ההקשר הקולקטיבי הזה, כשלעתים קרובות – מבוטאות בכך עמדות הגמוניות, ולא דווקא תפיסות ביקורתיות. יותר מכך – ה"מיתולוגיה הספרותית" של החולי הופכת לחלק בלתי-נפרד מן הייצוג של הלאומי ומשרתת אותו. מבחינה פואטית, המהלך הזה מתאפשר באמצעות עמדה כפולה של הנכחת החולי, לעתים באופן הנראה כהיפרבולי, לבין הדרה של דמויות החולים-המוקצים ושל ייצוגי חולי והוצאתם אל מחוץ ל"תחום הציוני" ואל מחוץ לנרטיב הספרותי. כך נוצרת הקבלה ברורה בין "הגוף הלאומי", "הגוף הספרותי" וגופן של דמויות החולים בסיפורים.

בסיפורים המוגדרים בהיסטוריוגרפיה של הסיפורת העברית כ"סיפורים ז'אנריים", שנכתבו בעיקר בשנות העלייה השנייה ובמרכזם בעיקר מחלת הקדחת בולט המתח שבין תיאור ה"עלילה הפרטית" של המחלה לבין הצגתה כ"עלילה קולקטיבית". בסופו של דבר אפשר לטעון, בעיקר לנוכח הסיגורים העלילתיים של רבים מן הסיפורים, כי המחלה משרתת את ההגמוניה הציונית בעיקר בתוצאותיה: בין אם בתיאור החלמתם והשתלבותם של החולים כאנשים חדשים ובריאים במרחב

הארץ-ישראל, אך בעיקר – על-ידי תיאור מותם במחלה – אקט דרמטי, המכוון את הלכידות הקבוצתית של הבריאים. מותם וקבורתם של החולים ה"טמאים" הלוקים בקדחת היא המאפשרת, במידה רבה, את כינונם של התחייה הציונית ושל מערכת הערכים הלאומית.

לעומת זאת, מקובל לתאר את היפוכו של המהלך הזה בסיפורת האנטי-ז'אנרית, האירונית, המיוצגת בעבודתי על-ידי יצירותיו הארץ-ישראליות של ברנר: כאן, מקובל לגרוס, כאמור, כי מודל האדם החדש והבריא נותר מחוץ ליצירות הללו, וכי "החולי הגלותי" המועצם מוסיף ללוות את גיבורי הסיפורים הללו גם כאשר הם מגיעים לארץ-ישראל ומנסים לבנות לעצמם חיים חדשים בנוסח הציוני. באופן כזה, ההיאחזות בחולי כמו מבטאת באופן מטאפורי את "כאב הדורות" רב-השנים של ההווה היהודית, השב ופורץ כמעין "מודחק" נצחי גם אל פני השטח של הגוף הלאומי החדש והמרחב הארץ-ישראלי. כך מובעת גם ביקורת על החזון הציוני של "האדם החדש, ועל סיכויי הגשמתו. זאת, בעיקר כאשר המחלה מתוארת כמחלת נפש, שהגדרתה אינה ברורה.<sup>1</sup> אלא שכפי שהראיתי בדבריי על ברנר: אפילו מיצירותיו הספרותיות הביקורתיות ביותר עולה גם תשוקה עזה אל הגוף הציוני הבריא והשלם, המתגלמת הן ב"הנכחת יתר" של החולי, שמולו מעוצבת התשוקה אל הבריאות, והן בהדרה (מתוחכמת יותר, מורכבת יותר), של דמויות החולים מסיפור התחייה הציוני, שגם ברנר שותף בעיצובו, בעיקר דרך המתחים שבין רשויות ספרותיות ביצירותיו. זאת, באופן השב ומסמן מחדש, מגדיר מחדש, את גבולותיה של החברה הציונית הנוטרת בארץ, ותוך טשטוש של ההבדלים בין "ספרות ז'אנרית" ל"ספרות אנטי-ז'אנרית". זהו מהלך שיש לו גם משמעויות מטא-פואטיות מרחיקות לכת. בעוד שהדמויות החולות בקדחת בסיפוריהם של בני תקופתו מתות ונקברות בגופן, מעדיף ברנר להציע לדמויות החולות שלו מעין "מוות סמלי", ספרותי. הוא נוטל מהן את קולן לטובת רשות מספרת סמכותית (הקרובה מבחינות מסוימות לדמותו החוץ-ספרותית של ברנר עצמו: המחבר והמו"ל), המגלה את סיפוריהן ה"משובשים" ומארגנת אותם מחדש. הוא מותיר אותן במעין קיום מסוייט, קיום-לא-קיום, של התנהלות כמו מעגלית בנתיבי הגלות; היעלמות מסתורית או מוות לא מוות; שקיעה איטית בביצה הארץ-ישראלית; מחלה נצחית. באופן כזה, דמויות "התלושים" או "היהודים הישנים" הסובבות ברבות מיצירותיו למעשה נדחקות מהן החוצה, כחלק מן המאבק הספרותי בין מחבר לבין מספר, או בין שתי רשויות סיפוריות לבין עצמן. בנוסף לכך, ובעיקר ברומן שכול וכשלוון, כפי שהראיתי לעיל, מחווה ברנר דעה ברורה גם על "דגמי החולים" ביצירות האירוניות של בני תקופתו ואולי גם שלו-עצמו, ומסב את תשומת הלב אל האופן שבו הם נקשרים יותר אל המערכת הספרותית (השואבת במידה רבה בעיקר מדגמים בולטים בסיפורת האירופית), ואל "הנרטיב אודות החולים בארץ-ישראל", ולא בהכרח אל המציאות עצמה.

לעומת זאת, כמה מן המסרים הביקורתיים יותר בכתיבה אודות החולי עולים דווקא מיצירות שנחשבו להגמוניות פחות באותה התקופה, ובעיקר – מיצירות הנשים, שלא השתייכו באופן מובהק אל הקאנון הרשמי של הסיפורת הארץ-ישראלית. את סיפורת הנשים של התקופה ניסיתי לייצג באמצעות כמה מסיפוריה של נחמה פוחצ'ביסקי. בסיפורים אלה ניכר עיסוק שונה בחולי, שמן הרובד הסמוי שלו עולה הצגת החולי הנשי, ובעיקר הפסיכוסומטי, כמעין תגובת-נגד לניכוס הגברי של הגוף הנשי בחזון הלאומי. את המחלות הללו ניתן לפרש כמחאה נגד עריצותם של הגוף הגברי ושל הגוף הלאומי, וכן נגד האנלוגיה שבין הגוף לבין המרחב הארץ-ישראלי. ההיחלצות

<sup>1</sup> ובפרט כאשר היא כוללת גם סממנים גופניים לא מעטים, לא אחת בעלי מאפיינים של "תסמונת המרה". כלומר: ליקויים גופניים שאין להם בסיס אורגני אלא נפשי (קרטון ואחרים 1998).

הפרדוקסלית מן הגוף בסיפורים מחייבת ייצוגים רבים של מחלות המצויות על הגבול שבין הגופני לנפשי, ודווקא היא מאפשרת תנועה דינמית יותר של דמויות הנשים בסיפורים אל לאומיות בנוסח אחר (מבחינה מגדרית); יציאה אל המרחב הארץ-ישראלי שמחוץ ל"בית פנימה" (על ההשתמעויות שיש לכך בהקשר של הבית הלאומי), ואולי גם ניסיון של הסופרות עצמן להשתלב במפה הספרותית ובקאנון של הספרות העברית. זוהי מחאה הנשמעת גם היא מתוך כמיהה להשתלבות ולהשתייכות אל ההגמוני. אך הסיפורים הללו, ובעיקר העדרם ממרכז המפה של הסיפורת העברית, מגלמים למעשה סוג של הדרה נוספת של החולי מתוך הספרות הקאנונית (הגברית) של התקופה: קאנון המסמן את ספרות הנשים כספרותה של "המשוגעת מעליית הגג", במונחיהן של גילבר וגובר (Gilbert and Gubar 1979) כך, מתפקדת המחלה לא רק בייצוג דמות האשה על רקע ההקשר הגברי הציוני, אלא גם כאנלוגיה למצבה של האשה הסופרת המודרת מן הספרות הציונית הקאנונית, במקביל להדרתם הנחרצת של חולים מן השיח הציוני. לפיכך ניתן לטעון, כי המסרים הביקורתיים העולים מתוך היצירות הללו, לא נמזגו היטב אל תוך "מחזור הדם" של הסיפורת העברית, והשפעתם עליה היתה קלושה. עם זאת, ייצוגים מאוחרים יותר של חולי בסיפורת העברית ממשיכים מבחינות שונות את הקו העולה מהם (גם לאו דווקא תוך התכתבות ישירה אתם), ועל כך בהמשך.

### **ב. ייצוגים של חולי בין שני גלים של מודרניזם בספרות העברית**

מכל מקום, העיסוק כפול הפנים במחלות ספציפיות ובייצוגים של חולי ובריאות בסיפורת של שנות העשרים ושל ראשית שנות השלושים בסיפורת העברית (מה שניתן להגדיר גם כשיאו של המהלך המודרניסטי בגלגולו הראשון בסיפורת העברית), בין אם הוא מכונן בעיקר את התשוקה להדרת החולה או לסילוקו אל מחוץ לתחומי של המחנה הלאומי הציוני, הוא משמעותי ומרכזי. הוא מגלם באופן מרתק את המתח סביב כינונו של האדם החדש בארץ החדשה, את הניסיון להציג את החולי המקומי במונחים אוניברסליים כביכול, וכן את תפקידה של הספרות ושל הדגמים העולים ממנה ומיוצרים על-ידה במהלך הזה. לעומת זאת, ביצירות שנכתבו בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים אפשר לראות שינוי של המגמה ועיסוק מוגבל יותר בכפל-הפנים של הייצוגים הללו, וכן ב"פואטיקה של חולי". זאת בין היתר בשל העדרן של דמויות סופרים שהם גם אישי ציבור ו"נביאי הדור": חלל שנפער בעיקר לאחר מותו של ברנר (גוברין 1995). דומה כי משרטטי הלאומיות של התקופה הזו בספרות, אולי עד לאחר הקמת המדינה, היו בעיקר משוררים בולטים, ותפקידה של הפרוזה הפך לשולית יותר במערך הזה.<sup>2</sup>

אפשר לטעון, כי בשנים הללו חל פיצול בעיסוק בדגמים של חולי ובמתח שבין חולי ובריאות בסיפורת, בעיקר בזיקתו הכפולה למודלים האירופיים ולציונות. למעשה, ניתן להבחין בשני כיוונים מרכזיים של עיסוק בו, הבולטים בקורפוסים שונים של יצירות. מצד אחד, נכרת התמקדות רבה וברורה יותר בפן האוניברסלי, הלא-מקומי של תופעות החולי. שכן, חלק מן היצירות שנכתבו בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים, בעיקר עד קום מדינת ישראל נכתבו על-ידי יוצרים שגרשון שקד מגדיר אותם כמספרים אשר:

<sup>2</sup> כוונתי בעיקר לאברהם שלונסקי, שעסק גם בהוצאה לאור של ספרים, וכן לנתן אלתרמן.

כלל לא בחרו בחומרים יהודיים או ארץ-ישראליים מובהקים. היפוכו של דבר: יצירותיהם נקראו כמו רומנים גרמניים, אמריקאיים או רוסיים בלשון העברית, ואם נבלעו בהן מרכיבים יהודיים הם לא היו שכיחים יותר מן המרכיבים היהודיים ביצירותיהם של סופרים יהודיים כמו ארתור שניצלר, יוסף רות, יעקב ואסרמן, או של סופרים אמריקאיים-יהודיים [...] מספרים אלה מרבים להעלות ביצירותיהם גיבורים שאינם יהודים ואורח-החיים המתואר בהן הוא יותר רוסי, אמריקאי או אוסטרי מאשר יהודי או ארץ ישראלי [...] הם הלכו בעקבותיהם של סופרי המערב (שקד [ג] 1988, 19-20).

כך, יצירות רבות מן הסיפורת העברית שבין שתי מלחמות העולם עוסקות בחולי בעיקר כחלק מן ההווה האירופית המודרנית, המפוצלת והמנוכרת (כאלה הם, למשל, סיפוריו של פוגל משנות השלושים של המאה העשרים, ובעיקר סיפורו החשוב בבית המרפא [1926] 1990), שיש לו זיקה ישירה ליצירותיו של תומס מאן, למשל). יצירות אחרות מציעות מעין "שכתובים מאוחרים" ליצירות מרכזיות מן העלייה השנייה, כדוגמת הרומן בית חפץ של דב קמחי, שנכתב בשנות הארבעים של המאה העשרים [1951] 1993, המקיים זיקות עמוקות לשכול וכישלון של ברנר.<sup>3</sup> במקביל ולעומת זאת – הסיפורת הארץ-ישראלית של שנות הארבעים, המכונה גם "סיפורת דור הפלמ"ח", מבקשת להתרחק מן המודרניזם הפסיכולוגי, ולכאורה משכפלת דווקא כמה מן המודלים הבולטים בסיפורת הז'אנרית של ראשית המאה בארץ-ישראל (שקד [ד] 1993). בולט בה עיסוק רב ומעניין בגוף הציוני, הבריא, שכמו עבר את המטמורפוזה הציונית הרצויה. למרות שגם תחת המסווה הזה בולטת לא אחת דווקא התבוננות ביקורתית בהשקפת העולם הלאומית-ציונית,<sup>4</sup> הרי שהרגעים שבהם מתוארת הפגיעה או הפגימה בגוף אינם בהכרח רגעים של מחלה. בהקשר הזה ניתן להציג את המחלה כמצב שבו חל שיבוש בגוף או בנפש, אך היא מותירה את כנה את תפיסת הסובייקט כישות שלמה או כמעין מערכת. בהתאם לתפיסה הפונקציונליסטית-סטרוקטורליסטית של גוף האדם ולעקרונות הפסיכואנליזה הפרוידיאנית,<sup>5</sup> זוהי מערכת השואפת תמיד להרמוניה, על אף שהיא מיטלטלת על-ידי דחפים שונים ועל-ידי מערכת של איזונים-בלמים. כמו כן, היא מטונימית או אנלוגית להתרחשות הלאומית ולמרחב של ארץ-ישראל, כפי שהוא נתפס בין היתר בספרות: כמרחב תחום ומוגדר, שגם החריגות ממנו או הניסיונות לערער אותו – כמו יציאתן של דמויות מן הארץ או מוות במחלה – מייצבות, בסופו של דבר, את גבולותיו ואת תחומו של החזון הציוני.

לעומת זאת, הפגיעות בגוף האנושי בסיפורת של דור הפלמ"ח הן ברובן פגיעות שמקורן במלחמה ובקרבות: דפוס שבסיפורת של העלייה הראשונה והשנייה (כפי שראינו בדיון ביצירותיו של סמילנסקי, למשל), נחשב להיפוכה של המחלה. זאת, גם מפני שהוא קורא תגר מבחינות מסוימות על ראיית האדם כ"מערכת סגורה", פורץ את גבולותיו של הסובייקט הכמו-הגלותי הסובב בארץ-

<sup>3</sup> בין היתר: הבחירה להציב במרכז הרומן משפחה ירושלמית שגם שמה הוא חפץ; ההתמקדות בעלילותיהן של שתי אחיות, כמו בשכול וכישלון; העיסוק בדמויות גבריות של "משוגעים" כביכול (אלכסנדר גיל מול יחזקאל חפץ); הדגם של הבן החלוץ השווה במרחקים (יצחק בלאט מול חנוך חפץ); מרכזיותו של החולי ב"עלילה המשפחתית" ועוד.

<sup>4</sup> ובהקשר זה ראו, למשל, את דיוניהם של מיכל ארבל (1999); מיכאל גלזמן (2007); ויגאל שוורץ (2007) ברומן הדא הלך בשדות מאת משה שמיר, שהוא אחד הרומנים המייצגים של התקופה.

<sup>5</sup> על מבנה האישיות על פי פרויד ראו: Sandler 1997. על כן, למשל, ניתן לראות אפילו את ייצוגי הקדחת בסיפורים של ראשית המאה גם כמעין כביטוי של תנועה פנימית בין הגולה לבין ארץ ישראל, משום שהיא מתחוללת בתוככי גופן של דמויות החולים, אך אינה פורצת את הגופים הללו, על אף שאופן ההידבקות במחלה מחייב עקיצה, ה"חודרת" במידת מה את הגוף, אך אינה פוצעת אותו או פורצת את גבולותיו.

ישראל ומאפשר חיבור ישיר אל המרחב הארץ-ישראלי (חיבור שבמקרה של המחלה מתאפשר רק עם קבורתו של הגוף הנגוע באדמה והתפוררותו העתידית הצפויה). דמויות של חולים ביצירותיהם של סופרי דור הפלמ"ח (מגד, שמיר, יזהר ואחרים) הן נדירות.<sup>6</sup> לעומת זאת, מרובים בהם תיאורים של פגיעות הפוצעות, פוגעות או מחררות את הגוף (הציוני?), אך לא בדרך של מחלה המתהווה או "דוגרת" בפנימיותו, ואף לא כזיהום המועבר במקום אל האדם בדרך של עקיצה, כחלק מן המפגש אותנטי כביכול עם הטבע ונציגיו. לעומת זאת, הפגיעות המתרחשות בעת הקרבות, גם כאשר הן מכניות, כפי שציין שוורץ (2007) בדיון שלו בהוא הלך בשדות, מחייבות פריצה של "המיכל הסגור" שהוא האדם. בהקשר זה מעניין לחזור לדבריו של דן מירון (1992), אודות מה שהוא מגדיר כ"שירת מלחמת העצמאות". בדיון שלו בשירתו המוקדמת של יהודה עמיחי, שאותו הוא מעדיף לראות דווקא כמייצג של שירת דור תש"ח, עמד מירון על מרכזיותה של תבנית המיכל הסגור, המקביל לגוף, ועל החרדה התמידית מפני פריצתו ובקיעתו:

עמיחי הצעיר [...] חש, מבין את תחושותיו ובונה תמונת מציאות כאדם שזיקתו הראשונית היא זיקת חרדה לקופסת גופו, למיכל המועד להיפגע ולהיפתח, ולנוזל היקר, לדמו, המועד להינגר ולהישפך. אי אפשר להתכחש לשותפות שבין יצירתו לזו של משוררים אחרים, שגם הם, בתוקף חוויות המוצא המעצבות שלהם, בוחנים את משמעות קיומם כקורבנות מועדים, כגופים חשופים לפגיעה, להתרסקות ולהגרת דם ומוח מתוך הקופסה המגוננת אל החוץ האדיש [...] עמיחי קרוב נפשית לגורי, לגלבו, לע. הלל, לט. כרמי ולבני דורם. הוא קרוב מאוד לעיסוק האובססיבי של גורי בגוף הפצוע, בדם ה"חי ושוצף בעורקים" עד שהוא מותו "בשבילים צעד צעד" [...] בגו הקרוע של המת בשדה [...] בפניו הקפואים של המקלען, שכדור תועה נקב את ראשו בחשכת הלילה [...] בראשיהם הנקובים, עטורי "אש הפרחים האדומה", של הנערים המתים (עמ' 308-309).

כאמור, אחת ההשלכות המעניינות של פגיעות מן הסוג הזה היא ביטול מסוים של ההפרדה בין שתי המערכות המקבילות: הגופנית הפרטית והלאומית-מרחבית. הגוף נפער ונפתח אל ההווה המרחבית, שחודרת אליו באמצעות פגיעת כדוריהם של מי שמוגדרים כ"אויבים", ולכך יש ערך סמלי עמוק בהקשר הציוני. פגיעות מן הסוג הזה נתפסות כ"נעלות" במידה רבה על מוות במחלה וקבורה בה, ומנוגדות לייצוגי החולי בספרות. שכן, למרות שגם בקדחת, למשל, יש למעשה, כאמור, "חדירה" מסוימת של הגוף, הרי שכפי שראינו מתוך קריאה בסיפורים, היא עדיין מייצגת בעיקר תהליכים פנימיים. לעומת זאת, ההתמקדות בפגיעות גופניות שעיקרן פגיעה וחדירה של הגוף בספרות הפלמ"ח משקפת תחושה של התחברות אל המרחב באמצעות הגוף, ולמעשה – מעלה על הדעת באופן ברור יותר את הזהות וההטמעה שבין הגוף הפרטי, הגוף הלאומי והמקום – הגוף נחדר על-ידי המרחב ואליו.

### הסיפורת של "דור המדינה"

<sup>6</sup> בהקשר הזה מעניין לציין, כי בחדבת חזיתה (1949 [1971]), סיפורו החשוב של ס. יזהר, מאופיינים דווקא הערבים באמצעות זיקה אפשרית שלהם אל המחלה. כך, למשל, תוהים המספר וחבריו האם הערבי היוצא אליהם מתוך הכפר הוא חולה (עמ' 63), ובהמשך מתוארים בעלי המום, שהם אחרוני המגורשים באופן הבא: "עוד ישיש כפוף עד-שחוח הושיבו על יד הסומים. ונעשתה לנו אווירה של קבצנות, ומוגלה וצרעת, וחסר רק ניגון קינות וצדקה תציל ממות" (עמ' 83).

לעומת זאת, המחלה חוזרת ומופיעה באופן גלוי וברור יותר בסיפורת שנכתבה לאחר קום המדינה, וביצירותיהם של מי שכונו בני "דור המדינה". חלק גדול מן הסופרים הללו הדגישו בכתיבתם וביצירותיהם את זיקתם לכמה מן "האבות המייסדים", ה"סבים" של הסיפורת העברית (בעיקר עגנון וברנר), ולמעשה – ניתן לתאר את יצירתם כמעין "גל שני" של מודרניזם (שקד 1998). בביקורת ובמחקר (שקד 1974; גרץ 1983 ועוד), תוארה הסיפורת של "דור המדינה" כסיפורת המעמידה במרכזה את עולמו של האינדיבידואל המודרניסטי, הלא-הירואי, המתעמת עם האתוסים הלאומיים, ולפיכך לוקה לא אחת בחוליים שונים. נקל לטעון כי הדמויות המופיעות ברבות מן היצירות הללו כמו משכפלות את "דמויות התלושים" הביקורתיות של הסיפורת של "מן המרתף" מראשית המאה. אך פרשנות כזאת נוטה להתעלם מן ההיבטים ההגמוניים, הציוניים, שיש בחלק גדול מיצירותיהם, גם אם הם לעתים מוסווים יותר, כפי שציין כבר לאור (1995).<sup>7</sup> היא מתבססת בגלוי גם על דבריהם של הסופרים עצמם, ובעיקר הקאנוניים שביניהם, במאמרים ראיונות ורשימות שהעניקו וכתבו. כוונתי בעיקר לעמוס עוז ולא.ב יהושע, שהפכו לאישי ציבור ידועים גם בזירה החוץ ספרותית. הניגוד שבין ניסיונותיהם להתעטף באצטלה של ביקורתיות, בעיקר כנגד הלאומיות המדינתית, לבין היסודות הלאומיים העמוקים העולים מיצירותיהם,<sup>8</sup> טרם זכה לדיון נרחב.

אני סבורה כי הפרשנות הזו הוצגה, אם להשתמש במונחים פסיכואנליטיים (שאותם אני שואלת שוב דווקא לצורך תיאור תהליכים היסטוריים), כמעין ביטוי ספרותי של "כפיית חזרה" אל אזורי הכאב והחולי של הסיפורת העברית ושל הלאומיות הציונית. אלא שמבחינות אחרות, אפשר לטעון כי דווקא ההיאחזות הזו עשויה לבטא, אצל חלק לא קטן מהסופרים, דווקא את ההתלבטות ואת חוסר ההכרעה בין השתייכות אל העמדה הלאומית ההגמונית לבין ההתנגדות לה. כחלק מכך ניתן לטעון, כי המחלה ודמויות החולים העולות מן הטקסטים של רבים מסופרי דור המדינה נתפסים כמעין "אחרות הכרחית", מתקנת, לעמדת הכוח המתהווה של החברה הישראלית ותרבותה לאחר קום המדינה ולאחר השואה. אולי משום כך, חלק מן הסופרים ההגמוניים של התקופה מבקשים "להשליך" את החולי ביצירותיהם המוקדמות דווקא על דמויות של "אחרים", בעיקר נשים.<sup>9</sup> יותר מכך: ההיאחזות בסיפורת העברית של ראשית המאה מבטאת גם את הרצון להיתלות ב"שם האב" ההגמוני של הציונות של ראשית המאה (לאו דווקא של ההיבטים הביקורתיים יותר שלה): רצון שיש לו השלכות מרחביות, אידיאולוגיות ומוסריות.

אבל לחזרה אל החולי בסיפורת העברית יש משמעות גם בשל האירוע הנוסף שהתרחש בשנים שחלפו בין שני גלי המודרניזם בסיפורת העברית: לא רק הקמתה של המדינה היהודית, אלא גם חורבנה של יהדות אירופה בשואה וזוועות מלחמת העולם השנייה. ראשית, דומה כי השואה "חיסלה" כביכול את הגולה היהודית ואת ההוויה הגלותית, ה"חולה" כביכול שהתפתחה בה גם מזווית הראייה הציונית, הקרובה מן הבחינה הזו גם לרעיונות אנטישמיים מסוימים. על-פי הנרטיב הלאומי היא הותירה על כנה רק את האופציה של האדם החדש בארץ-ישראל, שה"אחר", ה"חולה", כמו נמחק למולו. שנית, **השואה עצמה** נתפסה כ"מחולל של חוליי" וכטראומה רבת עוצמה ובעלת השלכות מרחיקות לכת על הניסיון ליצור "חברה ישראלית בריאה" בארץ-ישראל

<sup>7</sup> אגב, גם את הכפילות הזו ניתן לתאר כמעין שכפול (לא מודע, אולי), של שניות העמדות העולה מיצירותיו של ברנר.

<sup>8</sup> תהליך שבולט גם בשירה של רבים מן המשוררים הבולטים של התקופה, כפי שתואר על-ידי חמוטל צמיר (2006).

<sup>9</sup> וראו: לאור 1995, 104-76.

(ובמדינת ישראל).<sup>10</sup> על רקע זה, הבחירה של סופרי דור המדינה, גם הפחות קאנוניים שביניהם, להיאחז דווקא בייצוגים של חולי ובריאות המעלים על הדעת דווקא את הספרות העברית והארץ-ישראלית של ראשית ימי הציונות, ומבחינות רבות – כמו לא היתה שואה, מבטאת עמדה אידיאולוגית מרתקת, הרחוקה מן ההקשר ההיסטורי המיידי שלה. **במובנים רבים, גם העיסוק בחולי בסיפורת העברית של "דור המדינה" הוא חלק ממעין מיתוס על-היסטורי.** הבחירה שלא לכתוב את החולי ואת ייצוגי בסיפורת העברית של ראשית המדינה בדרכים חדשות, אלא לבחור בפרקטיקות של חיקוי, שכפול או הדהוד של הדגמים הקיימים, מעלה תהיות גם על האופן שבו נתפסה השואה בהקשר הציוני: כמעין "גלות שנייה" שממנה יש להיחלץ ולהחלים – הפעם באמצעות ההשתייכות הכמו-קולוניאלית (במונחיו של בויארין 1997) אל ההקשר הלאומי-מדינתי. מבחינות רבות יש במהלך הזה, הבולט גם אצל סופרים שהוגדרו לאורך שנים כ"סופרי שואה", חלקם ניצולי שואה בעצמם (כדוגמת אהרן אפלפלד, ועל כך בהמשך), מעין ניסיון לבטל את ההיסטוריה או את מהלכה הליניארי, ותחתיה – להעדיף חזרתיות מעגלית, המשכפלת שוב ושוב את הניגוד שבין הגלות, הפגום, לבין הציוני הבריא וה"מתוקן". חמוטל צמיר (בדפוס) הסבירה את הנטייה הזו בהיותו של רגע הקמת המדינה "רגע של ביטול התשוקות":

השינוי העיקרי הנגזר מהרגע הזה – של ההגשמה והביטול הבו-זמניים של התשוקות המכוננות האלה -- הוא המעבר מזמן ליניארי פרוגרסיבי לזמן מעגלי משכפל. בטרם-מדינה האומה היא בהגדרתה "ישות משתוקקת", שקיומה **מיוסד** על עצם ההתקדמות לקראת הגשמת מטרתה, כלומר הקמת מדינה, כאופק טראנסצנדנטי נשגב: כרגע שבו תלד את עצמה מחדש באמצעות לידת המדינה. היא מתקיימת ומתקדמת אפוא בזמן ליניארי-פרוגרסיבי, באופן היסטורי-דיאלקטי (מתוך תחושת רציפות עם מהותה המקורית-ה"אמיתית", הקדומה, ודרך נתק מהעבר הקרוב, הגלותי). עם הגשמתו של תהליך זה – עם הקמת המדינה – מגיעים האופק הטראנסצנדנטי הנשגב, וגם הזמן הליניארי-פרוגרסיבי לסיומו [...] מרגע הקמת המדינה, אם כן, נכנסת האומה לזמן מעגלי-משכפל, שביסודו השאיפה **להגן ולשמור** על מה שכבר הושג, הוגשם ו"נולד", על-ידי **איזכור** מתמיד של רגע לידת-המדינה (ושל הזהות היהודית-לאומית החדשה: הישראליות) [...] מרגע זה על האומה "להמציא" וליצר מחדש, שוב ושוב, את תחושת ההתקדמות ואת ה"יעדים" שלה, כמו-גם, ואולי בעיקר, את התשוקה אליהם. (ההדגשות במקור)

ביטול התשוקה עשוי להתקשר, אולי, לביטול התשוקה להחלמה, שכפי שראינו, היא המכוננת את ייצוגי החולי, ואולי היא הגורמת לאותה שיבה מדומה אל אותם דגמים של חולי מן העבר. אך יחד עם זאת – השיבה הזו מלווה גם בטרנספורציות רבות המתחוללות בדגמים הללו, וכוללת גם ביקורת כנגד דיכוטומיות שעלו מן הספרות המוקדמת, בעיקר אצל יוצרים הקאנוניים פחות ב"דור המדינה".

<sup>10</sup> מעבר לכך, גם מבחינת האידיאולוגיה הנאצית ומעשייה של הנאצים במחנות ההשמדה עולות זיקות מורכבות את לדיכוטומיה של חולי ובריאות והן למקומה של הרפואה במהלך הזה: עידן של הבראה שיהיה נקי מיהודים "טמאים" ו"חולים" כביכול. וראו: Lifton 1986; Michalczyk 1994; מילר-היל 1992; נדב 2006. לדיון מפורט יותר בנושא אדרש בפרק הבא.



## ג. מקומו של עגנון

בהקשר זה מעניין לבחון דווקא את אחד הסופרים, שיצירתם נתפסת בסיפורת העברית לא רק כ"משכפלת", אלא כעל-זמנית וכמיתית כמעט, באופן המבטל גם הוא את מהלכה הליניארי של ההיסטוריה ושל ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית. כוונתי כמובן לש"י עגנון (1887-1970). המקרה של עגנון בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית הוא מרתק: מחד גיסא הוא שייך לדור העלייה השנייה, אך מאידך גיסא המשיך לכתוב עד סוף שנות השישים של המאה העשרים, ויצירות מעיזבונו המשיכו ואף ממשיכות להתפרסם שנים רבות לאחר פטירתו. ככזה, עגנון כמו חוצה ומגלם בדמותו וביצירתו את שני הגלים של המודרניזם בסיפורת העברית: במובנים רבים הוא משתייך לשניהם, ואולי משום כך הפך לאחד הסופרים שסופרי "דור המדינה" קיימו ומקיימים עם יצירותו דיאלוג מתמשך, ישיר וגלוי, אולי דווקא בהיותה פעמים רבות נטולת זמן קונקרטי ברור.<sup>11</sup> על כן, הניסיון לשייך את עגנון לדור ספרותי מוגדר הוא בעייתי ביותר, גם בשל הנושאים בהם הוא עוסק: שלא כברנר, עגנון לא חדל לכתוב על עולמה של העיירה היהודית בגולה גם לאחר שהגיע לארץ ישראל. גם הביוגרפיה שלו היא מרתקת בהקשר זה: הוא עלה ארצה ב-1908 אך שב לאירופה ב-1913, וחזר לארץ-ישראל רק כעבור כעשור, ב-1924. כלומר, הוא עצמו הגר פעמיים לאותו מקום.<sup>12</sup> כך או כך, בהיסטוריוגרפיה הממושטרת היטב של הסיפורת העברית, זו המחולקת באופן ברור לדורות ותקופות בעיקר לאור "סימני הדרך" של ההיסטוריה הציונית: העליות ארצה, ימי טרום המדינה והימים שאחריה, "דור מלחמת יום כיפור" וכן הלאה,<sup>13</sup> תופסים עגנון ויצירותיו מעמד על-זמני ועל-תקופתי, שאף התעצם בעקבות זכייתו בפרס נובל לספרות ב-1966 (המעניק לו כביכול מעין "קיום נצחי" גם בספרות העולמית).

על כן, במבט ראשון הכללתו של עגנון בתוך מחקר המתיימר להציע בין היתר התבוננות בספרות העברית מפרספקטיבה היסטורית, דורית-תקופתית, היא בעייתית. ועם זאת: אני סבורה כי דווקא משום כך היא סימפומטית למהלך שאותו תיארתי עד כה ביחס לסיפורת של סופרי "דור המדינה", שכתבתם תחומה היטב בגדרות של "דור" ושל "תקופה", אך גם מונחית על-ידי התשוקה לכתוב ספרות "ללא זמן", או יצירות השבות דווקא אל מודלים ספרותיים מוקדמים. תשוקה, שאחד מביטוייה, כפי שכבר ציינתי, הוא העיסוק הרב בחולי (גופני ונפשי) ובשבר.

העיסוק בחולי, בגיבורים חולים ובמצבים של ערעור פיזי או נפשי מאפיין את יצירתו של עגנון מראשיתה.<sup>14</sup> מעניין לגלות, אגב, כי כמה מן היצירות שזכו לפרשנויות המרובות ביותר בין יצירות עגנון, הן אותן יצירות שבמרכזן מחלה פיזית או שיגעון (וביניהן, בעיקר, סיפור פשוט ותמוזל שלשום). הדיון בייצוגי החולי במכלול יצירותיו של עגנון ראוי בעיניי למחקר נפרד, שלא אוכל לבצע במסגרת חיבור זה. על כן, בחרתי להתמקד ברומן תמוזל שלשום שפורסם באמצע שנות הארבעים

<sup>11</sup> הדבר עולה הן מהצהרות גלויות של רבים מהם, והן מקריאה ביצירותיהם, וראו על כך את דבריו של שקד (1998), וכן את ספרה האחרון של ניצה בן-דב (2006) על הזיקות שבין יצירת עגנון ליצירתם של א"יב יהושע ועמוס עוז.

<sup>12</sup> בהקשר הזה, קורות חייו של עגנון מצטיירים לעתים כלקוחים מתוך סיפור: אחת הסיבות להישארותו באירופה, שאליה שב לאחר שכבר שהה בארץ-ישראל, היתה מותו של אביו, בעוד שהחלטתו לחזור לארץ-ישראל בשנית הקבלה בעקבות שרפת ביתו, כתבי היד שלו וספרייתו בבאד הומבורג (לאור 1998). המתח הזה, שבין האב המת לבין הספרים והבית השרוף שב ומצא את דרכו אל תוך יצירות עגנון.

<sup>13</sup> המייצג המובהק ביותר של ההיסטוריוגרפיה הזו הוא כמובן גרשון שקד, בעיקר בחמשת כרכי הסיפורת העברית 1880-1990 (1978-1998).

<sup>14</sup> דמויות של חולים וחולות מצויות ברבות מיצירותיו המרכזיות של עגנון, ביניהן: בדמי ימיה (1923 [1978]), גבעת החול (1920 [1978]), סיפור פשוט (1935 [1978]), עובדיה בעל מוס (1921 [1978]), שבועת אמוניים (1943 [1994]) ועוד. כן נוכחות בהן גם דמויות לא מעטות של רופאים ואחיות, בין היתר בהדופא וגרושתו (1941 [1978]) וכמובן ברומן המאוחר שירה (1971).

(1945] 1978) ומאיר את המעבר בין שתי התקופות הספרותיות שבהן אני מבקשת לדון בחיבור זה דרך ההתייחסות להיבטים של חולי ובריאות. זאת ועוד – מאחר ותמול שלשום יצא לאור עם תום מלחמת העולם השנייה, הוא מבטא בעצם כתיבתו אולי יותר מכל את התשוקה ל"היסטוריה מעגלית", מיתית ונטולת פרוגרסיביות: כתיבה על שנות העלייה השנייה וכביכול "ברוחה", אך ממרחק הזמן ולאחר "המפץ הגדול" של השואה.<sup>15</sup> זוהי בחירה הנוגעת כמובן גם לעמדתו כסופר על רקע המציאות שאותה הוא מתאר. בחלקו האחרון של פרק זה אתייחס בקצרה למשמעותו של החולי בסיפור *עולם מ-1954* (1978), כ"שלב נוסף" ביצירתו של עגנון.

ממחקר עגנון עולה, כי הדיונים בחולי ביצירותיו של עגנון נוגעים בה לשני עניינים עיקריים, הנקשרים זה לזה: האחד הוא הזיקה שבין מחלה לארוטיקה, או למיניות לא ממומשת. גיבוריו של עגנון מתוארים שוב ושוב בביקורת ובמחקר כמי שאי-יכולתם לממש את מיניותם, ולרוב: את גבריותם<sup>16</sup> מובילה לחולי נפשי או גופני, שלעתים קרובות מתואר כמצב שיש בו מן הגופני ומן הנפשי גם יחד. הפירושים הללו מתמקדים לא אחת במתח שבין יצירה למחלה ולהנחה שהקושי לכתוב או ליצור (לעתים בהקבלה לאי המימוש של "העלילה הארוטית" הרצויה), הוא המוביל להפרעה או לשיבוש. חוקרים אחרים ראו במחלה (ובעיקר בשיגעון) ביצירת עגנון מעין "מרד רומנטי" כנגד ערכי הבורגנות ו/או הדת, והדיון המרכזי בעניין זה הוא כמובן זה המתייחס לשאלת שיגעונו של הירשל בסיפור *פשוט* (1935] 1978).<sup>17</sup>

מעניין לציין, שהקריאות הללו (אולי במקביל ליומרתו של עגנון עצמו), מעבר לתשתית הפסיכואנליטית שלהן, הן לרוב קריאות סינכרוניות: כלומר, מתייחסות ליצירת עגנון כאל מקשה אחת, ולעתים קרובות אינן נוגעות בשינויים המתחוללים בה. דומני כי איש לא עקב אחרי גלגוליהם המרתקים של ייצוגי החולי ביצירתו של עגנון מראשית עד אחרית, אף כי זהו מפתח חשוב דווקא להבנת כמה מן התמורות המרכזיות שחלו בה. אני סבורה, כי ביצירותיו הראשונות של עגנון העיסוק במחלה אכן "כבול" לכמה מתבניות היסוד המוכרות לנו מן הסיפורת האירופית הרומנטית: המחלה נתפסת בהן כתוצר של סערת רגשות של נפש אמן רומנטית, שאינה מצליחה להתמודד עם תביעותיו של העולם שסביב. לא אחת היא אכן מפלט מן הקושי לממש קשרים מיניים או זוגיים (ואגדת הסופר היא דוגמא מצוינת לכך).

אך הדיון בסיפוריו של עגנון מאפשר גם התבוננות שונה בייצוגי החולי והבריאות בסיפורת העברית, לאו דווקא מתוך ההיצמדות למודל הפרוידיאני. על אף שיצירותיו של עגנון מקיימות זיקות רבות עם תורתו של פרויד ועם מונחים פסיכואנליטיים מובהקים,<sup>18</sup> נראה כי לטקסטים המאוחרים שלו, ובפרט לאלה שנכתבו או שוכתבו לאחר מלחמת העולם השנייה, מחלחלות שאלות מסוג אחר. דומה, כי בטקסטים שהחולי והבריאות הן הסוגייה העיקרית בהם, השאלות הללו אינן נוגעות רק **למקור החולי** או לאופנים שבו נגלים הרבדים הנפשיים העמוקים, המודחקים, על פני השטח הגלויים של הגוף או בהתנהלותם של הגיבורים בעולם, אלא גם **לאופן ההגדרה של החולי**. זאת,

<sup>15</sup> הפולמוס על הזיקות שבין תמול שלשום לשואה תואר בהרחבה בדבריו של דן לאור (1995).

<sup>16</sup> אם כי אי-מימוש של תשוקה בין גבר לאשה עשוי להוביל גם למותה של האשה במחלה, כפי שהדבר עולה, למשל, מבדמי ימיה (1923] 1978), ומאגדת הסופר (1921] 1978).

<sup>17</sup> המאמר המסכם באופן שיטתי את הדיון הזה הוא מאמרה של מלכה שקד (1982] 1996), "האם היה הירשל משוגע"?

<sup>18</sup> כפי שמעידות רבות מן הקריאות הפסיכואנליטיות שנעשו ליצירותיו לאורך השנים: החל בדב סדן (1964), דרך גרשון שקד (1973, 1989), שבאינטרפרטציות שלו שלובה תדיר פרספקטיבה פסיכואנליטית ועד אן גולומב-הופמן (Golomb-Hoffman 1991) וניצה בן-דב (1997) וכלה בספרה של מיכל ארבל (2006).

באופן המעלה על הדעת באופן מעניין דווקא את התפיסה הפוקואיאנית של הסטייה בכלל ושל החולי בפרט ואת ראיית גופו של הפרט כמעין משטח, שעליו כמו "נכתבת" הסטייה על-ידי השיח החברתי ועולמות הכוח המייצרים אותו. הגוף, על-פי פוקו, הוא המשטח שעליו נחקקים האירועים, והוא מבקש לתאר את ההבניה החברתית המכוננת אותו ו"לחשוף גוף המוטבע כולו בהיסטוריה ובתהליכים של השמדת הגוף בידי ההיסטוריה" (Rainbow 1984, 83).

ראית העולם הזו, כפי שהיא עולה מרבים מסיפורי עגנון, וכפי שאנסה להראות להלן, קשורה בעיניי לשני עניינים נוספים: האחד הוא עמדתו של עגנון עצמו כאמן והשינויים הרבים המתחוללים בעמדה זו לאורך השנים. השני הוא מערכת ההקשרים ההיסטוריים והלאומיים המסועפת שבתוכה הוא כותב, ובעיקר, עיסוקו הרב במתח שבין דת לחילוניות על רקע הציונות. המתח הזו המתגלם בגלגולים רבים ומגוונים ביצירותיו – בין היתר, במתח שבין ה"גלותי" ל"ישראלי" ובין "העולם הישן" ללאומיות הציונית החדשה המתהווה בארץ-ישראל – שעליו עמדו בהרחבה רבים מחוקרי עגנון, ובראש ובראשונה ברוך קורצווייל (1970), במחקרים שונים על יצירותיו.<sup>19</sup> אולם, אני סבורה שאפשר לתאר את הניגודים הללו לא רק באמצעות הדיכוטומיות המודרניסטיות המשמשות תדיר את חוקריו (עבר מול הווה, "פנים" מול "חוץ" ועוד), אלא דרך הקשר הישיר שלה להגדרות שונות של חולי ובריאות, כמו גם לעצם העיסוק בסוגיה ההגדרה או הסימון של החולי, ובזיקות שהסוגיה הזו מקיימת עם עניינים אחרים, בעיקר עם שאלת הייצוג הספרותי של המציאות הציונית. כמו כן, יש לציין, כי ניסיונו של עגנון לחשוף את השיח אודות החולי הוא מעניין דווקא מפני שבעיקר החל מאמצע שנות השלושים הפך עגנון עצמו לאחת הדמויות המשפיעות והחשובות ביותר בספרות העברית – כיוצר ואף כדמות חוץ ספרותית (לאור 1998), ומכאן – שהיה לאחת מן הדמויות המרכזיות השותפות בהתהוותו ובפיתוחו של השיח הזה (מתח שמעלה על הדעת מבחינות מסוימות את הפער שבין הגמוני לביקורתי בדמותו וביצירתו של ברנר).

אחת הדוגמאות המוקדמות לכך היא סיפור 9709, שנכתב ב-1935 ושוכתב בשנות החמישים. בסיפור זה העלה עגנון על פני השטח שאלה מרכזית אחרת, שאינה נוגעת בהכרח לצפנים החבויים במחלות השונות, ואינה מציגה אותן רק כסמל או כמטאפורה לתהליכים נפשיים חבויים. אפשר לטעון, כי כבר בסיפור 9709 הוא נדרש לעצם סוגיית ההגדרה של המחלה ולתהייה מהי מחלה ומיהו המסמן אותה ככזו. במאמר חשוב על סיפור זה תיאר אותו דן מירון כיצירה שבה בצע עגנון "משהו מעין אנליזה עצמית" (1995, 233), וטען כי עגנון יצר בה הקבלה בין עצמו – הסופר המתרפק על עברו ועל תיאורי עיירת ילדותו היהודית – לבין הד"ר לנגזם ודרכי הריפוי שלו את הישרל, וכך הוא "זקוק לד"ר לנגזם כלאמצעי בדיוני, שיסייע לו בסגירה סופית של תקופה ושל נוסח ביצירתו ובסיגור אמנותי של סיפור 9709, הרומאן שציין תקופה ונוסח חדשים בהתפתחותו" (עמ' 233).

<sup>19</sup> אגב, גם האופן שבו ראה קורצווייל את עגנון, כמי שמגלם ביצירותיו את הטרגדיה של ההתרחקות מן המסורת היהודית ואת ניסיונות השיבה המאוחרת אליה, משמש אותו כמעין "מסד" שלאורו הוא קורא גם רבות מן היצירות של הסופרים הצעירים יותר, שהחלו לכתוב אחריו, ומכוון את אותם סופרים ללכת בעקבותיה. כך הוא כתב, למשל, במסות על הספרות הישראלית מ-1947: "כל ניסיון רציני לתהות על קנקן הסיפור הארצישראלי החדש חייב להתחשב בעובדה שמפעל התחייה בארצנו נולד, בהרבה בחינות, מתוך שלילה בידועים של החיים המסורתיים בגולה. אינני מתכוון רק לשלילת המבנה החברתי והכלכלי, אלא לשלילת היסוד הדתי כגורם רוחני ותרבותי [...] הצעירים בין סופרינו יכולים ללמוד הרבה מעגנון וגם מהזו ומשאר הסופרים ה"גלותיים". הלכה העקרוני הגדול שהם יכולים לקבל, למשל, מהרומן 'תמול שלשום', הוא המאמץ לשלב באופן אורגני את יסודות העבר, שהם העיקר מנקודת הראות של המשקל התרבותי, יחד עם השתילים הרכים והחשובים של ההווי המחודש שבארצנו. צירוף גדול זה של העבר וההווה, שאינו מקבל את הויתור ליחדש' בכל מחיר, מייצג דרך אחת, הפתוחה לסיפור ולרומן העברי" (קורצווייל, [1947] 1982, 54; 50. ההדגשה היא שלי, מ.ה.).

בעיני מירון זהו המעבר מספרות "מרפאת" לספרות "חושפת", שאינה מרחיקה תחושות קשות אלא מעלה אותן על פני השטח, מעין פיתוח של "טרופ שכנגד", שימחיש את אופייה המעורער והמאיים של המציאות שמחוץ לספרות.

אולם, בנטייתו זו של עגנון, להחצין את האימה גם אל הטקסטים שלו, טמונה בעיניי גם תהייה על עצם הגדרתה של המחלה או ה"טירוף" בעולם המציאותי ובספרות כאחת. כך ניתן לקרוא את סיפור פשוט גם כתיאור של הצטרפות אל החברה דווקא דרך "קבלת עול השיגעון", ולטעון כי בחירתו של הירשל להיות מסווג כמשוגע היא היינו הך עם שיבתו והשתלבותו בנורמלי ובבורגני בסיומה של העלילה. כלומר, המרחק בין המופע השיגעוני של הירשל התרנגול לבין הפיכתו של הירשל לסוחר ובעל משפחה בורגני ומיושב בדעתו בסיום הסיפור אינו כה רב: למעשה, אפשר לתפוס את שניהם גם כשני צדדים של אותה מטבע: כניעתו של הירשל ל"סדר השיח" הבורגני שבתוכו הוא חי והויתור שהוא עושה על בחירותיו החופשיות (ובעיקר על מימוש תשוקתו של בלומה). מכאן, שגם הכניסה הדרמטית, ה"מתוכנתת" כמעט של הירשל אל השיגעון פירושה קבלת עול החברה: המחלה או השיגעון הם גם ה"תרופה" הרצויה, המתייגת גם את החריג באמצעות התבניות המקובלות. כחלק מן הקריאה הזו ניתן, לדעתי, לתאר את שגעונו של הירשל לא כשיאו של הרומן, אלא כ"התחלת הסוף": כלומר, הרגע שבו הוא נכנע (באופן מודע או לא-מודע, שאינו רלוונטי לעניין זה) ל"כללי השיגעון", כפי "נרשמו" מדורי דורות גם במשפחתו שלו עצמה, הוא גם רגע הויתור וההשתייכות אל החברה. אין פלא שהמחשבות על השיגעון עולות במוחו דווקא כאשר הוא מצוי בבית המדרש, אחת המסגרות החברתיות המובהקות של העיר שבוש.<sup>20</sup> על-פי פירוש זה ניתן לטעון, כי הירשל כמו "מוותר על חירותו" עוד קודם להתפרצות השיגעונית – כלומר, כבר בפרק 23 של הרומן, כאשר הוא מגיע לביתה של בלומה ובוכה על כפות המנעול עד קצם של הגשמים (עמ' קצג). לאחר מכן הוא "ישן", במעין "מוות סמלי". מנקודה זו ואילך הוא אינו מגיע עוד אל ביתה, ולמעשה – משלים את תהליך ה"סוציאליזציה" שלו, שסיווגו כ"משוגע" הוא דווקא שלב הכרחי בו כחלק ממעין תהליך של "התבגרות אל תוך השיח". ה"התקבלות" אל תוך השיגעון כרוכה למעשה באימוץ התשובות המקובלות לשאלה "מהו משוגע",<sup>21</sup> ולכן – לא ברור גם האם מדובר ב"החלמה" בסיומו של הסיפור.

מעבר לכך, לצד עלייתן של תהיות על עצם מושג החולי ועל מעשה הסימון הגלום בה, נראה כי החל משנות הארבעים משנה העיסוק במחלה את פניו ביצירת עגנון, בעיקר ככל שהדבר נוגע לאופיין של המחלות ולבחירה במחלות מסוימות על פני אחרות. מסופר שהתמקד בשברו הנפשי של הפרט הסובל הולך החולי ביצירת עגנון ולובש פנים מיתיים מובהקים. בכמה וכמה מיצירותיו החשובות

<sup>20</sup> "הירשל נכנס לבית המדרש הקטן, נתעטף בטליתו וחבש את תפיליו והתפלל עם הציבור [...] עד שהוא מתפלל נזדעזע ראשו כאילו הטיחו פתאום בכותל. לא יצתה שעה קלה עד שחזר ונזדעזע כאילו נתלש ממקומו [...] אלף דברים עלו בדעתו, רצה לעמוד על אחד מהם לא זכר [...] אותו היום ראש חודש היה והוציאו ספר תורה. הפשיל הירשל את טליתו והלך כנגדו לנשקו. דרך הילוכו גירר חתיכת שעווה מנר ולש אותה באצבעותיו ושינן את ברכות התורה בלחש, שאם יקראו אותו לתורה יהיו הברכות מסודרות בפיו. לבסוף הצניע ידו בכיסו שלא יראוהו לש. נשמטה השעווה מידו ולא הרגיש והיה לש את עצמו. כשהרגיש בדבר נבהל. הרי שהיה לש את עצמו ולא חשש, שמא אצבעותיו קהו, שמא מת. תפס בראשו ואמר וכי המתים חוששים בראשם. מכל מקום טוב שלא צעקתי, שאיני יודע אם הייתי צועק כבן אדם או קורא כתרנגול, מה היו הבריות אומרים, דעתו של זה נטרפה. בוא וראה אדם צועק – מרחמים עליו, קורא קוקוריקו אומרים נשתטה. אבל כשתרנגול קורא קוקוריקו אינו קרוי שוטה, למה, לפי שהוא משמש בקולו" (עגנון, 1978, ריד-רטו). מעבר להקשר של בית המדרש, שבתוכו עולים ההרהורים האלה, מעניין לעמוד על האופן בו הם נסבים בעיקר על האופן שבו מוגדר אדם זה או אחר כ"שוטה", בעקבות דברי הבריות.

<sup>21</sup> לא בכדי מנמק המספר את אי שיבתו של הירשל מן היער לעיר, בסיום "התפרצותו השיגעונית" דווקא בכך שלבושו אינו הולם את המנהגים המקובלים במקומו: "משונים היו מעשיו של הירשל, אבל מחשבותיו היו צלולות. יודע היה שאין נעל כיסוי לראש ושהגיע זמנו לחזור לביתו, לא כזקנה של אמא שהניח קיתון במקום תפילין ולא כאחיה של אמא שקיפח את חייו ביער, אם כן למה אינו חוזר לעיר, מפני שאבד לו כובעו ואין דרך בני אדם לילך בחמה בלא כובע" (שם, עמ' רטז-ריז).

בחר עגנון להציב בחזית "מחלות עתיקות", בעלות אופי של מגיפה (כלבת, צרעת), המתכתבות ישירות עם ייצוגים של מחלות במיתולוגיה ובמקרא. התחושה הזו עולה באופן חלקי כבר מן הסיפור שבועות אמוניים (מ-1942), שבמרכזו דמות הלוקה ב"מחלת שינה" בלתי ברורה, הנעה על הגבול שבין הגופני לנפשי, ומתוארת בנוסח המעלה על הדעת מעשייה.<sup>22</sup> בשבועות אמוניים נזכרת גם דמות, שעתידה להופיע בהמשך בתמוול שלשום: הלא היא דמותו של ארזף עושה הפחלצים (עמ' רסט'). אולם ביטויה העיקרי של תפיסה זו מצוי, כאמור, ברומן תמוול שלשום. מבחינה מתודולוגית, יהיה הדיון שלי בפרק זה שונה מעט מאשר בפרקים הקודמים: הוא יהיה ממוקד ברובו ביצירה אחת בלבד, וכן בציר מרכזי אחד – זה של הקשר שבין חולי וייצוגיו לבין הלאומיות הציונית, ועם זאת – מבחינות רבות הוא יאפשר התבוננות מ"מבט-על" ברבות מן הסוגיות שבהן דנתי בחלק הראשון של חיבור זה ושאליהן אתייחס בחלקו השני.

#### ד. תמוול שלשום

תמוול שלשום, שיצא לאור לראשונה ב-1945 אך נכתב על-ידי עגנון במשך שנים רבות קודם לכן, ונערך מתוך נוסחים רבים ושונים (הגר [1978] 1992; לאור 1998), הוא אחת מיצירות עגנון שזכו למספר הפירושים והקריאות הרב והמגוון ביותר מבין יצירותיו שלו ואולי גם בפרוזה העברית בכלל.<sup>23</sup> היקפו האפי של הרומן הזה; החידות והתהיות הרבות שהוא מעורר (בעיקר סביב הזיקות שבין סיפורו של יצחק קומר ברומן לבין סיפורו של הכלב בלק); היותו "רומן של תקופה" שנכתב ממרחק של שנים; הזיקות העמוקות והרבות שהוא מקיים עם טקסטים ועם מסורות ספרותיות ויהודיות; התבניות החוזרות בו, החל ממערך הדמויות בו ועד לעיצוב המרחב (סוניה-שפרה, יפו-ירושלים וכיו"ב) ועוד, הפכו אותו לאבן שואבת לחוקרים ממש מרגע צאתו לאור. זוהי, כמובן, עדות לגדולתו הספרותית של הרומן, אך גם להצלחתו של עגנון לכתוב "רומן מיתי" רב-פנים:<sup>24</sup> רומן מיתי על ראשיתה של הציונות ואולי גם על העם היהודי באשר הוא; רומן מיתי-אוניברסלי על האדם ויצריו או רומן מיתי על האמן והאמנות. כל אחת מן ה"הוויות המיתיות" הללו נקשרת למסורות שונות של ז'אנרים ספרותיים ("רומן היסטורי", "רומן התבגרות" ועוד), כפי שתיאר בהרחבה דן מירון (1990), אך בסיכומו של דבר, אני סבורה כי, כדברי מירון (שם), עגנון בקש ליצור רומן "על

<sup>22</sup> "פורענות קשה באה עליה על בתו של הקונסול, מין חולי שלא נשמע כמותו בארץ-ישראל. ראשה סחרחר ורגליה אינן בטוחות בהליכתן ונעות אילך ואילך ומתמוטטות. וכשהיא מדברת היא סורחת את השפה וקולה כקול ישיני שינה וכל שוקה אינה אלא שינה [...] יש שהיא ישנה ימים רצופים. נתעוררה, חוזרת ונרדמת. זבלודובסקי הרופא אביה של רעיה זבלודובסקי אומר, חולי זה חשוד עלי עד שאני מהסס מלקרותו בשמו. העלמה אהרליך באה מתחום גיאוגרפי שמתיר לי לחשוש שמא יש כאן מקרה של מחלת השינה. יכול הייתי להביא ראייה לדברי על ידי בדיקת הדם. אבל אף בלא בדיקת הדם, אלא מתוך סימני המחלה עצמם, נראה לי שנעקצה מחרק ארסי [...] מחלתה של שושנה אינה מבהלת את הבריות וטיפולה אינו קשה, אבל היא צריכה שימור" (עגנון עמ' רעז'-רעח'). מעניין לציין, כי למרות האיצטלא המדעית כביכול שיש לתיאור המחלה בקטע הזה, אין כל הוכחות אובייקטיביות כביכול לאבחנתו של הרופא, ואופייה של המחלה נדמה מסתורי ואגדתי במיוחד. שקד (1989) תיאר את הסיפור ובעקרו את מחלתו של הגיבור הראשי בו במונחים פסיכואנליטיים, אך מחלתה נקשרת בעיניי גם לאיזו הוויה מיתית-ספרותית, שביטויים שונים שלה עולים מתיאורים נוספים של חולי, בעיקר של נשים, בסיפורת העברית (ראו תיאורי את מחלתה ומותה של מרים חפץ ב"שכול וכישלון" בפרק השני של חיבור זה).

<sup>23</sup> בביבליוגרפיה על שמואל יוסף עגנון ויצירתו, שערך יוחנן ארנון ב-1971 נזכרים 68 מאמרים ורשימות על תמוול שלשום, שפורסמו עד לשנה זו. במאגר הממוחשב של רמב"י (רשימת מאמרים במדעי היהדות) נזכרים 40 מאמרים, שפורסמו בין השנים 1959 ל-2006; וחיפוש במפתח הממוחשב IHP, הכולל את מפתח חיפה לכתבי עת, מפתח בר-אילן למוספים ספרותיים ומפתח תל-חי לעיתונות יומית, מעלה רשימה של 47 מאמרים ורשימות, שפורסמו משנות הששים של המאה העשרים ועד ל-2006. בנוסף, כמעט כל חיבור מחקרי שעסק בעגנון בעשרות השנים האחרונות כלל פרק על הרומן (טוכנר 1968; קורצווייל 1970; עוז 1993; בן-דב 1997; ארבל 2006), וב-1998 הקדיש לו בועז ערפילי ספר שלם פרי עטו. העושר המחקרי הזה נדמה לעתים כמעט כפירוש תלמודי לתנ"ך, וגם בכך יש אישור לכך שרצונו של עגנון לכתוב "רומן מיתי" אכן התממש.

<sup>24</sup> היומרה הזו עולה בין היתר מבחירתו של עגנון לכנות את הפרק הפותח את הרומן בשם "ראשית הדברים", כמו היה פרק הפתיחה של מיתוס בריאה כלשהו.

זמני", שיתרחק (לכאורה) מן ההיסטוריה הספציפית ויכיל גם אמירות מופשטות-קיומיות, שעל-פיהן :

ההיסטוריה אינה כאן רק מסכת עובדות ומעשים ותהליכים שהתחוללו בפועל במגזר זמן מסוים. היא בראש ובראשונה מסכת של הנחות. ויכוחים, מושגים, טענות, השערות, דמיונות, 'סיפורים' (נרטיבים), המתייחסים לא רק לעובדות, למעשים ולתהליכים אלא בעיקר לערכם, לחשיבותם. ההיסטוריה אינה רק רצף של הוויות אלא היא בראש ובראשונה רצף של שיח (דיסקורס), ומשום כך הרומן לא רק 'עוסק בה' אלא הוא גם חלק ממנה, חלק מן השיח הדיאלקטי המוכיח את עצמו, מפריך את עצמו, מגיע למסקנות, פותח את סיכומו לבדיקה נוספת (עמ' 145).

**טענה חשובה זו של מירון תשרת אותי בדיון שלהלן. אנסה לראות את תחולל שלשום כרומן שאינו רק כחלק משיח, אלא כרומן שבמרכזו שיח, שעל אף היומרה לנתקו מזמן וממרחב ספציפיים הוא גם מכונן את הזמן והמרחב הללו, וזה אחד המתחים שבתשתיתו.**

לא אוכל לסקור כאן את כל המאמרים, הספרים ורשימות הביקורת שהוקדשו לתחולל שלשום מאז צאתו לאור ועד ימנו. על כן, אני מבקשת להציג בפתיחת הדיון ברומן רק כמה מן הפולמוסים העיקריים שנסבו עליו בפרשנות:<sup>25</sup> ראשית, את הפולמוס הנוגע למשמעותו של הכלב בלק ברומן ולזיקתו לדמותו של יצחק, ובעיקר את הניגוד שבין ראייתו של בלק כמייצג של הדימוני, היצרי, המיני וכמקורו של האיד – תפיסה שראשיתה בדבריו של קורצווייל על הרומן והמשכה בחיבורים נוספים, כדוגמת אלה של צמח (1990) ואן גולומב-הופמן (Golomb-Hoffman 1991). לאורה של פרשנות זו תואר בכמה חיבורים מעין מהלך שבו "מעביר" יצחק לבלק את יצריו המודחקים באמצעות הכתיבה על עורו, המדומה לאקט מיני.<sup>26</sup> מן הכיוון ההפוך של המודל הפרוידיאני ראו חוקרים אחרים את בלק כמעין "סופר אגו" של יצחק: סוג של "תלמיד חכם" יהודי, הבורא מיתולוגיות על תולדות העולם ומגיע לרמות עמקות של תודעה שיצחק כלל אינו מתקרב אליהן (טוכנר 1968). המתח הזה באשר לבלק ולזיקות שבין סיפורו לבין זה של יצחק קומר מכונן גם כמה מן הפרשנויות שעסקו בו כיסוד לרומן כולו, כדוגמת העיסוק בדיכוטומיה שבין הרוחני לגופני והשלכותיה. וראו לעניין זה למשל את מאמריו של עדי צמח (1990).

פולמוסים אחרים הנוגעים לרומן מתייחסים לזיקות שהוא מקיים עם האתוסים המרכזיים של זמנו: בעיקר עם זה של הציונות לעומת זה של האמונה היהודית. הדיונים בסוגיות הללו נוגעים בראש ובראשונה לעניינים העולים מתוך הרומן עצמו: בין היתר, לכרונוטופ של התנועה בין יפו – המייצגת את הציונות החילונית המתחדשת – לבין ירושלים ובעיקר מאה שערים, שהן מעין מטונימיות של ההווה היהודית הדתית, שיצחק כמה לשוב ולהתמזג אתה גם בהיותה משקפת את העיירה שממנה הגיע.<sup>27</sup> הדיון הזה נקשר גם לאופן שבו מונחת ההווה הגלותית שוב ושוב בחייו של יצחק קומר בארץ-ישראל: החל בפגישותיו התכופות עם דמויות של בני עירו בארץ-ישראל ועד

<sup>25</sup> עיון בביקורת עגנון, ואולי בעיקר במחקרים שהוקדשו לתחולל שלשום מגלה כי במרכז רבים מהם מצויים מעין ניגודים דיאלקטיים, שכמו מבקשים להנציח את האופן שבו נתפס הרומן הזה כחלק מאיזו מערכת ניגודים בינארית. קריאה כזו מחמיצה לדעתי כמה עניינים אחרים ומרכזיים בו.

<sup>26</sup> טענה העולה, למשל, מדבריהם של עמוס עוז (1993) ומיכל ארבל (2006).

<sup>27</sup> על הכרונוטופ והמרחב בתחולל שלשום ראו: אלקון 1995.

ההדהוד של בית אביו במחשבותיו, הנדמה כמעט כ"מנגנון התודעתי" היחיד ה"מפעיל" אותו, ועד להשתמעויות של העיסוק האינטנסיבי בכמיהה אל הגלות ברומן העוסק בעלייה השנייה אך נכתב בפועל לאחר השואה. במאמרו המפורסם טען אברהם באנד (1967 [1992]) כי מותו של יצחק קומר, המבוסס על הדגם של עקידת יצחק, מבטא למעשה את מותם חסר הצידוק של היהודים בשואה, ובכך פתח לדיון בשאלת היותו של תמוז שלשום תגובה לאימי מלחמת העולם השנייה, ולזיקות המורכבות שבין זמן הכתיבה והפרסום של הרומן לבין "זמן ההתרחשות" המתואר בו (לאור ד. 1995).

במקביל – נבחנה דמותו של יצחק על רקע הסיפורת של בני דורו של עגנון ושאלת היותו "טיפוס מייצג" של בני העלייה השנייה, ובעיקר של הדמויות המופיעות ביצירות האנטי-ז'אנריות שנכתבו בארץ-ישראל בראשית המאה העשרים. מרבית החוקרים סברו, כי עלילת חייו של יצחק מתיימרת לייצג את "עלילת העל הציונית" בנוסח העלייה השנייה: סיפורו של הצעיר העולה לבדו ארצה כדי לממש בה את כמיהותיו הציוניות (המתוארות בראשית הרומן באורח כמעט ארוטי). אולם בפועל זוהי עלילת כשלון: יצחק הופך לצבע ולא לעובד אדמה, כלומר, למי שמכסה על הקיים ואינו יוצר אותו בפועל. על כן, למעשה, הוא קרוב ברוחו לספקנותן של הדמויות ביצירותיהם של ברנר, ראובני ויוצרים "אנטי-ז'אנריים" אחרים (וראו: בן-דב 1997; עוז 1993; ערפלי 1998 ואחרים). זאת, על אף טענתו הידועה של אלי שביד (1958 [1992]) בדבר היותו של יצחק "הטיפוס המסקני" ביותר של תקופת העלייה השנייה. המסקנה הזו עולה גם מסיומו של הרומן, שבמותו של יצחק מביטיח מעין "גאולה ציונית" קולקטיבית, בנוסח הקרוב לסיומיהם כמה מן הטקסטים המרכזיים של העלייה השנייה. עניינים אחרים נוגעים לזיקות שמקיים הרומן עם מסורות ספרותיות שונות, תחום שבו עסק בעיקר דן מירון (1990; 2002), אך גם הירשפלד (1981; 1985), שראה בתמוז שלשום גרוטסקה, המתממשת דרך היבטים שונים של הרומן (בעיקר בעיצוב המרחב), וכן ערפלי (1998), שעמד על התבניות הטרגיות המכוננות אותו. בנוסף, בולטת ההתייחסות למעשה הכתיבה על עורו של הכלב כאקט אמנותי, ארס-פואטי (ארבל 2006).

יחד עם זאת, מפתיע לגלות עד מה מעטים המחקרים שהתייחסו לעובדה שתמוז שלשום הוא למעשה רומן של מחלה ורומן אודות מחלה כסימון ואודות סימון המחולל מחלה; רומן, שבעמודיו האחרונים הופך לרומן על מגיפה ועל גאולה ממגיפה; רומן על כלבת ורומן על שיגעון, שהחולי מניע את עלילתו מבחינות רבות. הקריאה ברומן דרך הפרספקטיבה הזו, בעיקר על רקע מרכזיותו של החולי בסיפורת העברית ומקומו של עגנון ב"היסטוריה של כתיבת המחלה" בסיפורת העברית, וכן הזיקות שבין עיצוב חולי לבין מקורות יהודיים שונים – החל מן התלמוד וכלה בקבלה, על רקע ההקשר הציוני, עשויה לסייע לדעתי בבחינה של רבדים עמוקים ורבים בו.

בעמודים הבאים אנסה לטעון, כי במוקד הרומן תמוז שלשום עומד הפער שבין "מלים" ל"דברים", או בין מסמן למסומן, וביטוי בחזון הציוני. דמותו של יצחק ומעשה הכתיבה על עורו של בלק מהווים מעשה של סימון כפול, המגלם את הפער הזה: יצחק קומר הוא מי שאמור להיוולד כאדם חדש ולממש בגופו את החזון הציוני, אך המימוש הזה אינו אפשרי, כפי שעולה מ"גלגולו" או שכפולו במעשה הכתיבה על גופו של בלק. זהו מעשה שתוצאתו היא מחלה הרסנית ומוות. נוסף על כך אטען, כי מתמוז שלשום עולה גם ביקורת חריפה על הפרקטיקות השונות של מימוש החזון, ובעיקר – על הניסיון לנכס פרקטיקות יהודיות מסורתיות של בריאה לטובת "מעשה היצירה החילונית" בארץ ישראל. זוהי ראייה שונה במקצת של עמדת עגנון "אל מול המבוכה הדתית", כפי שתיאר אותה כ"ץ (1959). אבקש להציג את המחלה ברומן כאמצעי הממחיש

את הפער בין "תשוקת הריפוי" הציונית לבין הכישלון שבמימושה. בהמשך, אראה את התמורות המתחוללות בה בסיפור TD עולם. יחד עם זאת אטען, כי המעשה הפואטי של עגנון עצמו בכתבת תמוז' שלשום משכפל במובנים רבים את המעשה הזה, בכך שהוא מבקש להיות ייצוג ספרותי-מילולי של תקופה, מתוך הנחה שייצוג כזה של המציאות הציונית הוא אכן אפשרי. יחד עם זאת, על מנת להימנע מכשלי "השמיכה הקצרה" או "השמיכה הקרועה" בפרשנות, שאותם ביקר מירון במאמרו על תמוז' שלשום (1990, 106), לא אתיימר להציע כאן פרשנות כוללת לכל פרטי הרומן, או להציג "קריאה קרובה" בו ולא אטען כי פרשנותי אכן מצליחה להלוטם כל אחד ואחד מן העניינים הרבים המתוארים בו, אלא לנסות ולבחון כמה מן הסוגיות המרכזיות העולות ממנו לאור הנחות היסוד הפרשניות הללו, ובעיקר – את הזיקות המטאפוריות שבין "עלילת המחלה" הפרטית המתוארת ברומן לבין "המעשה הציוני" הקולקטיבי. בפתחת דבריי אתאר את את עמדתי בכמה מן הסוגיות המרכזיות שהעסיקו את ביקורת תמוז' שלשום.

### יצחק קומר ובלק

הסוגיה הראשונה נוגעת לכפילות שבין יצחק קומר לכלב בלק. בעקבות גרשון שקד (1973) ואריאל הירשפלד (1985), אני מבקשת לטעון, כי הגבולות בין האדם לכלב ברומן הם נזילים. במובנים רבים הם ממשיכים איש את זולתו, וכדברי שקד (שם), ניתן לראותם כאנלוגיים זה לזה:

נסתפק בשתי אנלוגיות מרכזיות: יצחק קומר ובלק, יצחק קומר ורבינוביץ. בראשונה ניצבים זה-מול-זה אדם וחיה, כשהאדם מייצג את האינדיבידואל, ואילו החיה בכוחותיה החייתיים-דימוניים מייצגת מכאן יסודות קולקטיביים בדור (כמאמרם "פני הדור כפני הכלב"), ומכאן חלק באישיותו של יצחק קומר עצמו. על ההתפתחות האנלוגית והקשר שבין שתי דמויות אלו, על אימת המציאות ותחושת הרדיפה המשותפים לשניהם עד לידי אבסורד גרוטסקי, כבר עמדו המבקרים (עמ' 55).

מאחר ואני סבורה כי מודל האדם או "מודל השכבות" הפרוידיאני אינו הולם בהכרח את הקריאה בתמוז' שלשום (מן הטעמים שתיארת לעיל), נראה לי כי קשה לתאר גם את בלק ויצחק כ"שתי רמות" בתוך אותה נפש או אותו בשר. את הזיקה ביניהם אעדיף לתאר כזיקה מטונימית, מתפשטת, זיקה של פני שטח, כבין שתי דמויות הנוכחות במרחב אחד של טקסט, אך בה בעת גם משקפות זו את זו. אך זאת – לאו דווקא מתוך הנחה שכל אחת מהן ממלאת פונקציה נפשית מסוימת בהווה האנושית המתוארת בתמוז' שלשום, משל היו דמות אחת. כך, מפתה לתאר את יחסי בלק-ויצחק דווקא כמעין ווריאציה נוספת על תבנית הכפילים שאותה תיארת בדיון בסיפורת של העלייה השנייה, ומבחינות רבות עולה גם ממערך הדמויות בתמוז' שלשום, שכולו רצוף "צמדים" שכאלה: יצחק ורבינוביץ, יצחק ולייכטפוס, יצחק ובלויקוף ועוד: צמדים שחלקם מעלים על הדעת את זיקה של בן-אב או אף יחסים הומוסקסואליים לטנטיים, כפי שמציינים עמוס עוז (1993) ומיכל ארבל (2006). גם ה"הומו-ארוטיות" לכאורה נקשרת בעיני בעיקר למודלים ספרותיים רווחים, השזורים כפי שצינתי, הן במתחים פואטיים והן במתחים אידיאולוגיים-לאומיים.



## יצחק קומר כ"גיבור ציוני"

בנוסף, מבלי להכריע בשאלה האם תמול שלשום הוא אכן רומן מייצג של סיפורת העלייה השנייה, אנסה לטעון כי זהו רומן שבמרכזו שאלת "האדם החדש" הציוני, או ליתר דיוק: הניסיון הציוני לברוא אדם חדש במרחב הציוני ושברו, או הניסיון לכוון לאומיות באמצעות מלים, שיש לו קשר עמוק למסורות יהודיות ולא-יהודיות כאחת. הניסיון הזה מתגלגל למעשה לכינון-מחדש של "שיח מחלה", המשתלט על המרחב הציוני ועל ניסיונות מימוש. מירון (2002) טען כי "אף כי פרשנות תמול שלשום כמעט לא נגעה עד כה בבעיית היחס בין 'מלה' ל'דבר', ברור כי זוהי אחת הבעיות ההגותיות המרכזיות, המשמשות ברומן כציר הגותי, שבו מתקשרים עניינים הגותיים רבים אחרים [...] (עמ' 559), אך הוא מציג בעיקר את הזיקות שבינו לבין תפיסת העולם הנוצרית, העולה מפאוסט של גתה (שם, עמ' 558). אני סבורה כי אחד מן "העניינים ההגותיים" הללו הוא זה של שיח המחלה אל מול זה השיח הציוני והשיח היהודי. **כי מעשה ההבראה הציוני הופך ברומן דווקא למחלה: מחלה המתגשמת מן החילופים התכופים בין המלה לגוף ובין העור להווייה.** מן הבחינה הזו, יצחק קומר הוא בעיני דווקא מייצג מובהק של תקופתו ושל הדמויות הספרותיות של ספרות העלייה השנייה, אך לא בהכרח של הביטויים האירוניים יותר שלה, אלא דווקא של גיבורי סיפורי הז'אנר, הכמו-אלמוניים,<sup>28</sup> המעוצבים ביצירות שמהן נטה ברנר להסתייג כל כך. דומה כי קשה עד מאוד להציג את יצחק כגיבור ספקן, השרוי בחיבוטי נפש ונתון לתחושת תלישות מתמדת. למעשה, כפי שצינו כמה וכמה חוקרים, בעיקר בעקבות דבריו של טוכנר (1968), יצחק קומר הוא גיבור נטול תודעה, רצון בחירה או "סכסוכים פנימיים", ועל כן בולט במיוחד הפער שבינו לבין המספר העגנוני ה"מדובב" אותו. מן הבחינה הזו, נדמה לעתים כי ההתנגשות בין יצחק לבין המספר דומה דווקא לאחד העימותים המרכזיים בסיפורת התקופה: זה שבין דמות התלוש הספקן והביקורתי ש"כולו נפש" לבין דמות הגיבור הז'אנרי הגופני. בדומה למתרחש אצל ברנר, זהו עימות העולה מבחינת ההבדלים שבין הרשויות המספרות של הרומן, אך בעוד שאצל ברנר נראה כי דווקא המספר החיצוני נצמד אל הקול ההגמוני, בתמול שלשום חל היפוך עמדות מן הבחינה הזו: ספקנותו של המספר רבה לאין שיעור מזו של הדמות המתוארת על-ידו.<sup>29</sup>

כך, על אף שיצחק הוא אינו עובד אדמה מובהק, ולכאורה אינו מגשים את התכלית הציונית בויתורו על עבודת האדמה במושבות הוא מבטא בדמותו ערכים ציוניים הירואיים אחרים, מה גם שבעיני עבודת האדמה של יצחק מתגלגלת בעניינים אחרים ברומן, ועל כך להלן. אני סבורה כי הגורסים שדמותו של יצחק היא מעין דמות אירונית מאמצים יתר על המידה את עמדתו הגלויה של המספר, כפי שהיא מובעת בתמול שלשום בין היתר דרך דבריו של יצחק, אודות היותו "עובד אדמה" שהפך לצבע.<sup>30</sup> למעשה, ניתן לטעון כי יצחק הוא למעשה אב-טיפוס של האדם החדש,<sup>31</sup> שאמור להיברא

<sup>28</sup> ראו: שוורץ 2007.

<sup>29</sup> בנוסף, אם נקבל את הנחה שעל-פיה הדמות המייצגת את עגנון הביוגרפי ברבות מיצירותיו היא דמותו של המשורר חמדת, הנזכר גם הוא בתמול שלשום, הרי שגם בכך יש גילום ספרותי של המתח שבין המחבר לבין הגיבור.

<sup>30</sup> כך, למשל, בעמ' 137: "וכבר עקר יצחק דעתו מתכלית עלייתו לארץ ישראל. בכל דבר ודבר יהודי עושה את שליחותו, ואין חילוק אם חורש וזורע או בולל צבעים. יש מחברינו שעלו לעבוד את האדמה והולכים בטל, ואילו יצחק אומן" וכן בעמ' 182: "ואילו היה מוצא עבודה בשדה ובכרם היה עומד על הקרקע, ואנחנו היינו שרים את שירת האדמה. אבל על-כורחו שלא בטובתו נעשה יצחק למה שנעשה, כלומר למחזר עם מכחוליו ושפורפרתו, ואף אנו נחזר אחריו" (עמ' 182). ציטוט נוסף מופיע בעמ' 257: "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".

<sup>31</sup> עמוס עוז תיאר של יצחק כמי שכמה לממש למעשה גם בארץ-ישראל רק את הערכים הגליצאיים, וכמי שהציונות שלו "אינה אידיאה אלא דחף" (עמ' 114) אבל האם הציונות אינה למעשה מהלך המכוון דווקא לתמורה בצעירים ממין

בארץ מכוח החזון הציוני ומעצמת הכיסופים אל "הארץ המובטחת", המבוססים על תיאורים מילוליים-אוטופיים. התחושה הזו עולה כבר מן המשפטים הפותחים את הרומן, המעלים על הדעת את נבואות הנחמה המקראיות:

כשאר אחינו אנשי גאולתנו בני העלייה השנייה הניח יצחק קומר את ארצו ואת מולדתו ואת עירו ועלה לארץ-ישראל לבנות אותה מחורבנה ולהבנות ממנה. מיום שעמד יצחק חברנו על דעתו לא עבר עליו יום שלא הגה בה. כנוה ברכה נראתה לו הארץ ויושביה כבוכי אלקים. מושבותיה חבויות בצלם של כרמים וזיתים וכל השדות מעוטפות בתבואה והאילנות מעוטרים בפירות והעמקים מעלים פרחים ועצי יער מתנופפים והרקיע כולו תכלת וכל הבתים מלאים רנה. כשהוא יום חורשים וזורעים ונוטעים וקוצרים ובוצרים ומוסקים, חובטים חטים ודורכים גתות, ולעתותי ערב כל אחד ואחד יושב לו איש תחת גפנו ותחת תאנתו (עמ' 8)

עמוס עוז (1993) כבר עמד על אופייה ההיברידי של הפתיחה הזו, העשויה "פסיפס של פסוקים משובצים בהדי שירתם של משוררי חיבת-ציון ו'אל הציפור' של ביאליק, עם ניחוח קל של אברהם מאפו ועם קלישאות-התעמולה של הציונות המוקדמת וסיסמאות ביל"וי" (עמ' 73). ואמנם, צר המקום מלעמוד על כל הפסוקים וחלקי הפסוקים המשובצים בקטע הקצר הזה: החל מנבואותיו של יחזקאל (יא 15; לו 12-6), דרך מזמורי תהילים (ק"ח 15) ונבואות הנחמה של עמוס (ט 13) ושל מיכה (ד 3) ועד לתיאורים של חיי היום-יום במקרא (גדעון ה"חובט חטים" בספר שופטים ו 11 ותיאור דריכת הגתות בספר נחמיה י"ג 15). זאת, לצד שברי קטעים מתוך טקסטים עבריים מאוחרים יותר. מכל מקום – זהו תיאור אוטופי, שלמרות שהוא מיוחס בהמשכו של הקטע הזה ל"דמיונותיו" הפרטיים-פנימיים של יצחק ("בעל דמיונות היה יצחק, ממקום שלבו חפץ היה מדמה לו דמיונותיו", שם), הרי שלמעשה הוא מבוסס על אלוזיות כלליות יותר, ובראש ובראשונה – על אלה הטקסטואליות-מילוליות. הבחירה הזו אינה מקרית: למעשה, ניתן לתאר את הציונות כולה כמעין אוטופיה ש"כוח הבריאה" המניע אותה הוא כוח המלה. מבחינות רבות הציונות היא למעשה תנועה לאומית שבה קודמים ה"מלים" ל"דברים", ושהמתח התמידי בין שתי הקטגוריות הללו הוא המכוון אותה, כדברי שפירא (1989):

דומה שלא היתה עוד תנועה מהפכנית, אשר המרחק בין המציאות, שבתוכה נאלצה לפעול, לבין המציאות שבקשה לברוא היה גדול יותר. ריחוק זה של האידיאל מן המציאות הזין ופרנס את היסודות המשיחיים שבתנועה, והאמונה, ההתמסרות ונכונות ההקרבה העצמית, יצרו מציאות של חזון, שממנה שאבו המאמינים בטחון בהגשמתה ההכרחית של הגאולה. שנים רבות התקיימה הציונות לא בכוחה של המציאות, אלא בכוח הדמיון היוצר של נאמניה, בכוח חזונם האוטופי, ששמש מקור אמונה וכוח מניע לפעולה. בד-בבד עם הזיקה לחזון היתה המנהיגות הציונית מודעת היטב לפער הגדול שבין הרצון לבין היכולת. תולדותיה של הציונות הן תולדות המאמצים לתרגם את החזון למטבעות קשים של הישגים ממשיים. הרצון לעגן את הציונות בעולם המציאות בולט באותה הגדרה, שיש

---

זה? האם השינוי אינו אפשרי למעשה רק באנשים כדוגמתו של יצחק, שמערכת הערכים שלהם אכן זקוקה לשינוי מנקודת המבט הציונית?

ויכוח על מקורה, שהציונות היא שיבת העם היהודי אל ההיסטוריה [...] את תולדות הציונות מאפיין המתח המתמיד בין ההכרה בעולם המציאות ובמגבלות הגלומות בו לבין התחושה הקמאית, השורשית, שהאמת הציונית היא אמת טוטלית, המכפיפה לפניה כל אידיאה אחרת ומבקשת לכפות עצמה על המציאות ולעצבה מחדש ברוח חזונום הלוהט של מאמיניה (עמ' 17-18).

יותר מכך: החזון הציוני, כמו קהיליית ה"עברים החדשים" המתהווה בארץ, מתעצבים באופן מוקצן יותר מאשר במקרים של קהילות לאומיות אחרות, באמצעות טקסטים ספרותיים – החל מן התנ"ך (שפירא 2005), דרך סיפורת ההשכלה ועד לסיפורי העלייה הראשונה והשנייה הנכתבים בארץ-ישראל, בניסיון להפוך את האוטופיה הספרותית המילולית למעשים ולגילומים מהותיים במרחב.<sup>32</sup> הלאומיות הציונית היא יוצאת דופן כמובן גם בכך ששאבה את עוצמתה לאורך כל השנים מן הזיקה למקרא כ"טקסט מכונן" המתאר את ארץ ישראל, ומראיית "התחייה הלאומית" כהגשמה של הטקסט ההיסטורי-כביכול הזה. הארץ הנכספת, שעוצבה באמצעות החזון המקראי וגלגוליו בצורות שונות בספרות העברית בעיקר מן ההשכלה ואילך,<sup>33</sup> קדמה מבחינות רבות לזו הממשית, ממש כשם שהמלים והאידיאה המעוצבת במלים קדמו ל"מעשה הציוני" בפועל. מבחינה מסוימת מגלם החזון הציוני אולי גם את הניסיון לחזור על מעשה הבריאה של האל היהודי, שיצר את העולם באמצעות מלים, ותוך התבססות על התורה: תפיסה המושתתת בעמקי מחשבת היהדות. כך, את התשוקה הציונית לבריאה או ללידה-מחדש ניתן להבין גם כמעין "ניסיון לבריאה שנייה", או כמעין חזרה חילונית על מעשה האל. לכך מוכפף גם הניסיון לברוא "אדם חדש" בארץ ישראל, בין היתר בכוח המלה.

זהו בעיניי אחד מעקרונות היסוד שבבסיס תמול שלשום, והוא נוגע הן לכמה מן העניינים שבמרכזו, והן למעשיו של הגיבור הראשי שלו: החל בניסיונותיו של יצחק לכוון מעין "עולם מדומה" בכוח המלה, למשל באמצעות האזכורים התכופים של המכתבים שהוא כותב או מתכוון לכתוב למשפחתו שבאירופה,<sup>34</sup> וכלה במלאכתו כצבע, שבתיאורה ארחיב להלן. הבריאה באמצעות המלה, כולל זו של "האדם החדש" מקבילה ונקשרת עמוקות גם לניסיון "לכתוב על המרחב" הארץ-ישראלי את האוטופיה הציונית: המרחב מקביל לגופם של אותם "אנשים חדשים", שעתידים להיוולד בארץ בכוחו של החזון הציוני. ההיבט המרחבי הזה הוא גם אחד המשמעותיים בתמול שלשום. רבים וטובים כבר עמדו על מרכזיותן של קטגוריות מרחביות בתמול שלשום,<sup>35</sup> בעיקר ברובד הכרונוטופי, כפי שהוא מגולם בתנועותיו של יצחק במרחב: מעיר הולדתו בגליציה לארץ ישראל, מיפו לירושלים וחוזר חלילה. אבל מעבר לכך, זהו גם סיפור על הניסיון להפוך את המרחב הארץ-

<sup>32</sup> על היסוד האוטופי בציונות ראו: גורני 1984; 1986; 1991. תפקידן החשוב של אוטופיות ספרותיות ב"מעשה הציוני" ראו, בין היתר: אלבוים-דרור 1993.

<sup>33</sup> וראו למשל את דיונו של יגאל שוורץ (2007) באהבת ציון של מאפו. בדיון זה הוא מצטט דברים שכתב, למשל, יעקב פיכמן על הרומן אהבת ציון, שבו הצליח מאפו ליצור את "אגדת התקופה החדשה, אגדה שקדמה לגאולה ושהכשירה את הגאולה" (עמ' 31).

<sup>34</sup> אחד המאמרים שבהם מופיע דווקא בסיומו של הרומן, בתיאור המכתב שבו מבשר יצחק לאביו על חתונתו הקרובה, מכתב שבו הוא שוזר מליצות, באופן המפנה את תשומת הלב בראש ובראשונה לעליונותה של השפה ולכוחן של האותיות: "ושוב נעץ עט בדיו ומשך בלשון נמלצת [...] אחר שחתם שמו על המכתב הטיל בו פסיקים ונקודות, החליף אלפין בעיינין ועיינין באלפין, וטיתין בתוין ותוין בטיתין וכן שאר אותיות הדומות בהברה, כפי שנצטיירה לו התיבה באותה שעה, כשהוא תמיה על המליצות שכתב, שיצחק כרוז חברינו בארץ ישראל, שהלשון העברית שגורה בפייה כשפה חיה, לא היה רגיל במליצות. אלא בשעה שכתב ראה את אביו מראה את המכתב למשכילי עירו ושבצו במליצות" (עמ' 497).

<sup>35</sup> בין היתר, ראו: הירשפלד 1985; 1989; אלקון 1995.

ישראלי לציוני: לא בכדי חוזרים ברומן תיאורים רבים של יצירה ובנייה, בין היתר תיאורים כמו-תיעודיים של בנייה של תל אביב, העיר העברית הראשונה.<sup>36</sup>

נוסף על כך, גם בשל הקבלה הנוצרת ברומן בין המעשה הציוני לבין מעשה האמנות, הכתיבה או הציור דווקא (ארבל 2006), אני סבורה כי יש מקום לבחון מכיוון אחר את הנטייה (בעקבות דבריו הגלויים של המספר העגנוני ברומן, כאמור) להציג את מלאכת הצבעות של יצחק דווקא כמנוגדת למעשה הציוני-חקלאי של עבודת האדמה, ובכך לראותו לא כנציג טיפוסי של בני דורו או של המהפכה הציונית. אמנם, הצביעה נדמית בראש ובראשונה כמעשה של "כיסוי" או "תיקון אמנותי" למה שטעון תיקון, ולא כניסיון מהפכני לבנייה חדשה של מקום ושל לאום, והשדה הסמנטי של האמנות והצביעה נדמה כמנוגד לזה של "המעשה הציוני".<sup>37</sup> ואף על פי כן אני סבורה כי דווקא למלאכת הצבעות יש קשר הדוק ביותר לראיית הציונות כבניה של החדש על פני השטח הקיימים של הישן, ולכמיהה הבסיסית ל"חידוש ימנו כקדם" בארץ האבות. יש לזכור, כי לאורך שנות התפתחותה, הציונות לא הוצגה כבנייה של הוויה לאומית חדשה המתהווה במקום חדש, אלא כמהלך של חזרה; של שיבה; של תמורה המתחוללת בקיים או של "כתיבה מחדש" על פני הגוף ועל פני המקום. על כן, במובנים רבים, יצחק אמנם החליף את המעדר במכחול, בדומה לרבים מבני גילו, שפנות למלאכות אחרות,<sup>38</sup> ובניגוד למהלך הציוני המתבקש כביכול, אך בה בעת – הוא לא הפך ל"בעל מלאכה" בנוסח הישן, הגלותי. לכן, עבודת הצבעות מקבילה ברובד המטאפורי למהלך הציוני לא פחות מן המימושים הקלאסיים שלו.<sup>39</sup> בנוסף, מתוארת הצבעות ברומן כקרובה למעשה של אמנות, שמיומושו העיקרי הוא בכתיבת המלים על גופו של בלק. מעשה זה מקביל מבחינות רבות למלאכתו של הצייר בלויקוף, המצייר עד רגעיו האחרונים את המציאות האוטופית, כפי שאמורה היתה להיגלות לעיניו, בעודו חולה בגופו.

אחת ההקבלות המרתקות בין מעשהו של יצחק לבין עבודת האדמה הציונית נוגעת ללהט הארוטי הגלום בשניהם. בחלק גדול מתיאורי עבודת האדמה בסיפורת של התקופה, נדמית האדמה למושא תשוקה נשי, שיש לכבשו באורח כמו-מיני (ביאל [1992] 1994). להט דומה שב ועולה גם ממעשה ה"כתיבה על עורו של הכלב", שמבצע יצחק. המעשה הזה, שסביבו סובבת למעשה עלילת הרומן כולו והמהווה גם את לב-לבו מבחינת חלוקת הטקסט, הוא המכוון בפועל גם את העיסוק בחולי ובבריאות ברומן: סימונו של בלק כ"כלב משוגע" הוא המחולל את מרבית המחלות הנזכרות בתמוול של ש'08, ובין היתר לזו של ר' פייש, הנופל למשכב כאשר הוא נתקל בבלק באחד הלילות בהם הוא עסוק בתלייתם של "כתבי חרמות" על לוחות המודעות של מאה שערים. הכתובת על גבו והמאורעות שהתרחשו בעקבותיה הם גם, כפי הנראה, הגורם למחלת הכלבת של בלק, ולהפיכתו ההדרגתית ל"כלב שוטה", על-פי ההגדרות המוכרות של כלב הלוקה בכלבת; כמו-גם לכך שנשך את

<sup>36</sup> הפרק הששה עשר בחלק השלישי של תמוול של ש'08 נקרא "תחילתה של תל אביב".  
<sup>37</sup> ממש כמו הניגוד שבין היהדות לאמנות, שעולה גם מן הסיפור, למשל בתיאור האיקונות הנוצריים שהכין אביו האדוק של הרגל המתוקה (עמ' 73).

<sup>38</sup> אגב, במקום אחד ברומן מתוארת "החלפת המקצועות" המתחוללת גם בקרב הצעירים המתגוררים בירושלים בעיקר כמעבר מ"מלאכות הנקשרות לאדמה ולגוף למלאכות הנקשרות לכתיבה ולשפה: "וזה שבקש להוציא לחם מן הארץ נעשה לבלבר במוסד של צדקה, וזה שבקש להיות רופא נעשה מגיה בבית דפוס ומעתיק כתבי יד בשביל חכמי חוצה לארץ, וזה שעדיין לא גמר בלבו מה יעשה יושב ולומד לשונות" (עמ' 230). מעניין לעמוד גם על ההמרה המקבילה בין הדתי לחילוני, המובלעת בקטע הזה, בעיקר בהדהודה של תפילת "המוציא לחם מן הארץ".

<sup>39</sup> ומבחינות רבות היא מעלה על הדעת גם את מלאכת הבריאה של האל, כפי שהיא מתוארת, למשל, בבראשית רבה א' ובמדרש הגדול לבראשית. בקטע הזה מובא הסיפור הבא: "פילוסופוס אחד שאל את רבן גמליאל, אמר לו: צייר גדול הוא אלוהיכם, אלא שמצא סממנים טובים שסייעו אותו. אמר לו: ומה הם? אמר לו: תהו ובהו וחושך ומים ורוח ותהומות". בהמשך מוכיח רבן גמליאל לפילוסוף, כי גם ה"סממנים" שהזכיר בדבריו נבראו, למעשה, על-ידי האל.

יצחק והדביק אותה במחלה, שבה מת. רגע הכתיבה עצמו מדומה, כפי שנטען כבר בצדק,<sup>40</sup> למעין אקט מיני :

נטל יצחק מכחול אחד ממכחוליו [...] 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 [...] ראה יצחק את הכלב, שהוא עומד ומביט בו. אמר לו מה אתה מבקש עוד? דיך כלב שבקשתי שבזבזתי עליך מלוא מכחול צבע. כשכש הכלב בזנבו ונבח כמין נביחה של תחנונים [...] הגביה הכלב את חוטמו הלח ונבח בלחישה נביחה של חנופה. התחילה ידו של יצחק מדגדגת, כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו. שפשף אותה בבגדו, כדי ליפטר מן הדגדוג, 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' 275-276).

במידה רבה מקביל הרגע הזה גם לתיאורים של "יצירה ציונית" חקלאית ובעלת מטען של ריגוש מיני, כפי שאלה מעוצבים בסיפורת העברית של העליות הראשונות. למעשה – דומה כי בבסיס שתי הפעולות מצוי מעין "מנגנון" דומה של תשוקה, שביסודו – העברה של התשוקה ממושאה המיני האנושי (בין אם המדובר באשה ובין אם בגבר) למושא אחר: האדמה או גופו של כלב, כשמימושה של התשוקה הוא בפעולה המתבצעת על גבם (עדירה, חרישה, זריעה או כתיבה). אבל מעבר לזיהוי הזה, נראה לי כי אקט הכתיבה של יצחק על גבו של הכלב, והאופן שבו הוא מכונן למעשה את זהותו של הכלב כ"בלק"<sup>41</sup> וכ"כלב משוגע", גורם בסופו של דבר למימוש של השיח הזה במהותו ממש. כלומר, הפער שבין המסמן המילולי שהוא הכתובת "כלב משוגע", לבין המסומן (הכלב עצמו), או ההבדל שבין ה"מלה" לבין ה"דבר" המיוצג על-ידה כביכול, משפיע בסופו של דבר באורח הרסני גם על המסמן עצמו. כלומר, ניסיון הכינון של הוויה באמצעות מלים אולי הצליח, במקרה של יצחק ובלק, אבל השלכותיו של המהלך הזה הן לא פחות מקטסטרופליות, וקשורות בטבורן אל המחלה. אני סבורה, כי את כתיבתו של יצחק על בלק ניתן למעשה לתאר גם כמעשה של חיקוי, הדהוד או ריאליזציה, החוזר למעשה על המעשה המטאפורי שנעשה בו על-ידי השיח הציוני וה"דברים" הכרוכים בו. אך בה בעת מנסה יצחק לערער אותו ולהתנגד לו: לשוב אל הוויית המחלה באמצעות הכתיבה על עורו של בלק. כך, הכתיבה על עורו של בלק היא אולי גם מעין ניסיון להיחלץ מן הכתיבה על גופו שלו. זוהי מעין "העברה" מעוותת, שיש בה שיבוש איום, המנסה לערער סדרי עולם, גם מפני שזוהי כתיבה נטולת מימדים של עבר, והמתיימרת להיות נטולת אלוהים. בכך היא דומה לכתיבה הציונית על הגוף ולפן החזוני שבה, והופכת מתרופה למחלה. כך, בעוד יצחק אמור, כביכול, להבריא מן התלישות הגלותית ולהתגלגל בדמותו של "האדם החדש" והבריא, הוא מחולל בבלק

<sup>40</sup> וראו עוז 1993.

<sup>41</sup> כתוצאה מקריאה שגויה (misreading) של הכתוב על גבו, עניין שהוא מהותי גם בהמשך הרומן, שגם בו נזכרים שיבושים וטעויות הנקשרים לכתוב על עורו של בלק (בעיקר: הבחירה במלים "כלב משוגע" ולא "כלב שוטה", כמצופה, הנזכרת כטעות נוספת של יצחק – טעות שברור (1973) תיאר כתוצאה של תרגום מילולי מיידיש.

את המהלך ההפוך, ובאמצעות הכתיבה על גופו הוא הופך את בלק מכלב בריא לכלב שהוא אכן חולה ומשוגע: כמעין עדות לקדימותן של המלים על פני הדברים. אבל הפער שבין המסמן למסומן נסגר באופן חלקי בלבד: יצחק אינו הופך לאדם בריא וחדש, אך בלק (ואחריו יצחק) – אכן הפך לחולה. ההבראה אינה אפשרית, ועל כן – הדמיון בין שני המעשים הוא באי היכולת שלהם לממש בעצם מודל כזה או אחר של בריאות.

### **בריאה באמצעות מלה**

לאפשרות של בריאה באמצעות מלה יש, כאמור, שורשים עמוקים ביהדות, בעיקר ככל שהדבר נוגע לבריאת העולם: האל ברא את העולם בכוח המלה ובכוח האמירה, ואלה הם למעשה שורשיה של התהוות העולם על-פי התפיסה היהודית. יחד עם זאת, הניסיון להעניק גם לאדם את אפשרות הבריאה או היצירה (האלוהית) נתפסת ביהדות כמסוכנת ביותר, וכחדירה הרסנית ומלאת היבריס לתחומו של האל. אחד החיבורים המרכזיים העוסקים בסוגייה הזו הוא למשל 190 יצירה,<sup>42</sup> העוסק בין היתר ביכולת הבריאה של בני האנוש באמצעות כוחן של האותיות: זוהי מעין ווריאציה על כוח הבריאה של האל, שהתגלגל לאברהם, אשר מסר אותו לחכמים, כנראה לשם "שעשוע לימודי" בלבד ותו לא.<sup>43</sup> במסכת סנהדרין סה' ע"ב מובא סיפור אודות רבא, שהצליח לברוא אדם אך לא להעניק לו את כושר הדיבור, ועל כן זוהה זה על-ידי ר' זירא כגולם ו"הושב לעפרו", וכן סיפור נוסף אודות חכמים שבראו באופן הזה עגל, אולם משביקשו לממשו כ"מושא מוחשי", כלומר, לאכול מבשרו, שכחו את תלמודם ובגדו באל. שלום (1960) [1974] מציין כי:

קרוב לוודאי שמעשי בריאה אלה כרוכים היו במאגיה, בצורתה המותרת, וזו אף היתה ההנחה המקובלת במסורת הרבנית. אותיות האלף בית, וכל שכן אותיות השם המפורש או אף אותיות התורה כולה, ששמשה כלי-שרת של האל בבריאה, הן בעלות כוח מאגי נסתר, ויודעי-חן יודעים להשתמש בהן (עמ' 389).<sup>44</sup>

בהמשך תולדות המחשבה היהודית נקשרת המסורת הזו לאמונות מאגיות, שחלחלו גם לתרבות היהודית, ובמרכזן – העיסוק בבריאתו של גולם, המתחרה בבריאת האדם הראשון. גם בריאת הגולם תוארה במקורות היהודיים כמעין "אתגר לימודי" בלבד, שכן לבריאה המאגית הזו אסור היה לשמש לתועלת מעשית כלשהי. על כן, את הגולם היה צורך להשיב מיד אל האדמה שכן "בריאת גולם שעלתה יפה, בפועל ממש ולא באורח סמלי בלבד, עשויה להביא לידי "מות ה' אלוהים! היוהרה של בורא הגולם עשויה לפנות נגד ה'" (שם, עמ' 401-402). בנוסף, יש לה קשר מובהק לעבודה זרה ולאמנות, האסורה ביהדות (ממש כמו מלאכתו של יצחק, המשמש כ"צבע יהודי", על אף הציווי "לא תעשו לכם פסל וכל תמונה"). ובכל זאת היא נוכחת ביהדות במשך שנים רבות, גם על האמונות בדבר תוצאותיה הפחות נעימות (כבמקרה הגולם המפורסם של המהר"ל למשל). כמו כן חשוב לציין

<sup>42</sup> זמן חיבורו של החיבור הזה הוא שאלה שלא נמצאה עליה עדיין תשובה – מקובל להניח שהוא נכתב בין המאה השנייה או השלישית לספירה לבין המאה השמינית. בספר שמוקדש כולו ל190 יצירה בקש יהודה ליבס (2000) אף להרחיב את הפער הזה, וטוען כי על-פי ראיות שונות ניתן לייחס את זמן כתיבתו אפילו לאמצע המאה הראשונה לספירה (עמ' 228-240).

<sup>43</sup> וראו: שלום 1975; ליבס 1990-1991; 2000; אידל 1996.

<sup>44</sup> אידל (1996) חלק על הזיקות שבין תפיסה זו של שלום לבין בריאת הגולם. לטענתו, הגולם נברא מעפר, ורק לאחר מכן נוספו לו האותיות, וכי המלה אינה קודמת לחומר.

כי תחייתו של הגולם, כמו גם מותו, נקשרות בראש ובראשונה לאותיות הכתובות על מצחו. על-פי מסורות אשכנז: זהו המעבר מן המלה "אמת" ל"מת". כלומר, כדי להחזיר את הגולם למוטב יש למחוק את האות הראשונה מעל מצחו (שם). גם לפי מסורות אודות מקבל הגולם את כוחותיו מן האותיות המוטמעות על מצחו – המסמנות אותו מחד כ"דמות כשרה" (אמת), אך מאידך כמי שנתון לשליטת האדם.

בגלגולים מאוחרים יותר נתפס הגולם כמעין גרסא של "היהודי הנודד" או של נשמת הגטו הקולקטיבית, ואף של עם ישראל הממתיך לגאולה, וייתכן כי יש לכך גם קשר מסוים לאב הטיפוס המקראי של "היהודי הנודד", הלא הוא קין. שכן, סימונו של אדם על-ידי הטבעת סימן על עורו, כלומר, על הווייתו החיצונית (לכאורה) של אדם מתחילה מופיע בתיאורו של קין החוטא, שנענש על רמח אחיו בכך ש"נע ונד יהיה בארץ" (בראשית ד' יד'). על מנת להגן עליו מסמן אותו האל באות, שאופייה אינו ברור:<sup>45</sup> כלומר, זהו אמצעי של הגנה אך בא בעת סימון של חריגותו וחטאו של קין. בהקשר זה יש לציין, כי בתמוד שלשום מתואר בלק כמי ששייך לשושלתו של הכלב תובל, שם בנו של קין.

האנלוגיה האפשרית שבין המסורת הדתיות של יצירת גולם לבין התפיסות הציוניות של יצירת אדם חדש בשיח הציוני נראית לי מרתקת וראויה להרחבה. בהיסטוריה של תולדות הציונות מקובל אמנם לתאר את רעיון האדם החדש כשואב בראש ובראשונה מן הרעיונות הלאומיים האירופיים (ובעיקר הגרמניים) של סוף המאה התשע-עשרה ושל ראשית המאה העשרים (פלד 2002), או כחלק מתהליכים סוציולוגיים שאירעו בחברה היהודית באירופה. אניטה שפירא (1989) עוסקת באופייה הכמו-דתי של הציונות על רקע תקוותיהן המשיחיות של התנועות הלאומיות האירופיות, וטוענת כי "התנועה הציונית היתה בת-זמנה, והואיל וכך בטאה את אותו הלוך-רוח, ששמש תשתית פסיכולוגית לתנועות המשיחיות המדיניות לסוגיהן. האקלים הרוחני, אשר בתוכו נולדה התנועה הציונית, היה רווי בהתלהבות כמעט אסקטולוגית של תנועות, שחתרו למלכות שמיים עלי אדמות, בין שדובר במלכות אוניברסלית, השואפת לאחוות כל בני-האדם ובין שדובר בחזון לאומי" (עמי 13). ייתכן כי אלה הן אמנם הזיקות המתבקשות ביותר במחקר היסטורי. לעומת זאת, אני סבורה כי במסגרת התחקות אחר זרמי התודעה שכוננו את הרעיון הציוני בהקשר היהודי, ובעיקר כאשר אנו דנים בטקסטים ספרותיים העוסקים בו ומעצבים אותו, קשה להתעלם גם מן הקונוטציות היהודיות והדתיות שיש למהלך הזה.

בפתיחת הדיון שלו בלאומיות המודרנית המדומיינת טען אנדרסון ([1991], [1999]) כי לדמיון הלאומי יש "זיקה עמוקה לדמיוניות של הדת" (עמי 40). הטענה הזו תקפה שבעתיים ככל שהדבר נוגע לציונות, בהיותה תנועה לאומית חילונית לכאורה, היונקת עמוקות מן הדת היהודית. הקשר הזה עולה לא רק מאופייה החזוני ה"כמו דתי", אלא גם מן הווריאציה הרחבה והמרתקת שיש בה על סיפור הבריאה היהודי: כאשר שיבת ציון של ראשית המאה העשרים מבקשת, מבחינות רבות, להיות **בריאה אנושית של חיים חדשים ושל "אדם חדש"** (שיתגלגל מן האדם הישן או שייולד מחדש), במקום ה"ישן" כביכול. בקצרה אציין, שההשתמעויות שיש לאנלוגיה הזו הן רבות

<sup>45</sup> באחד המדרשים התוהים על מהותה של אותה "אות קין" היא אינה מתוארת כסימן שנחקק על עורו של קין, אלא, בין היתר, כדמות של כלב (!) המתלווה אליו: "וישם לקין אות" – רב אמר: כלב מסר לו. אבא יוסי אומר: קרן הצמיח לו" (בראשית רבה, כב'). גינצבורג (אגדות היהודים, א, 1966), לעומת זאת, מתאר מסורות אחרות, המתארות את אות קין כאחת מאותיות האלף-בית: "מה עשה הקדוש ברוך הוא? נטל אות אחת משמו הקדוש וחקקה על מצחו של קין, לאות מגן לשמרו מן החיות הרעות שלא יטרפוהו" (עמי 74). בהמשך הוא מביא אופציה אחרת, שעל-פי "כדי שיהיו הכל יודעים שהוא חוטא, הזריח [האל] לו צרעת בפניו" (שם). נדמה לי שהתיאורים הללו של קין רוחשים במעמקיו של תמוד שלשום, בעיקר סביב הזיקות שבין סימן ומחלה (וכלב). לבין חטא.

ומגוונות: ראשית, ככל שהדבר נוגע לזיהוי שבין אדם לאדמה, כפי שהוא בא לידי ביטוי, בין היתר, בדמותו של הגולם שנברא מאדמה. זיהוי זה, שהיה לאחד העקרונות המהותיים באידיאולוגיה הציונית: החל בצורך העמוק (בנוסחו הרומנטי), להתחבר אל האדמה ולהפוך לחלק ממנה, כפועל יוצא של הכמיהה להיות לבן המקום; במשך בכמיהה ל"הולדה מחדש" מתוך האדמה כאנשים חדשים, נטולי המטענים הגלתיים,<sup>46</sup> ועד לתחושה כי הגברים הציוניים עצמם כמו חפצים "להוליד את עצמם" מחדש דרך המגע עם האדמה. האדמה היא עיקרון מפתח בכל התיאורים הללו, שעוצבו על-ידי הציונות: בכתבים (פובליציסטיים וספרותיים) ובמעשים. בנוסף, בתלמוד מתואר הגולם כ"גוף בלי נפש", באופן המקביל גם הוא לתשוקה הציונית להיות לגוף, לאחר שנים של סכסוכי נפש ושל הבלטת הפן הנפשי.

אך אתמקד כאן באופן שבו מתגלגלת האנלוגיה הזו לתנול שלשום. במידה רבה ניתן לטעון, כי עגנון מבקש ליצור ברומן הקבלה דווקא בין התבנית הבסיסית של "גולם", הנוצר במלים על-ידי בני אדם ולא על-ידי ישות אלוהית (כפי שהיא באה לידי ביטוי הם בדמותו של יצחק והן בכתובה על עורו של בלק), לבין דמות ה"אדם החדש", שאותה מבקשת ליצור האידיאולוגיה הציונית בארץ ישראל. יש לשער כי המיתוסים על הגולם, שקנו להם אחיזה ברורה ביהדות ויש להם מקבילות רבות בתרבות העולם, היו וודאי מוכרים לעגנון, בגלגוליהם היהודיים והאירופיים. בין היתר, כוונתי למיתוס היווני של פיגמליון וגליתאה, לסיפורו של א.ת.א הופמן איש החול (1817) [1990], וכן לפדנקנשטיין של מרי שלי (1818) [2005] – שבכולם דמויות ספק אנושיות, הנבראות על-ידי בני אנוש אחרים. לרוב עלו הטקסטים האלה לדיון במסגרת מחקר עגנון בהקשר של יצירות אחרות שלו, ובעיקר עטו ועינם (1950) [1978], בפרט באשר לאופיו של מעשה היצירה וביחס לדמותה של גמולה.<sup>47</sup>

אני מבקשת להציע קריאה, שתראה גם את תנול שלשום כניסיון כפול ליצור "אדם חדש", שהוא מעין גולם: זהו יצחק קומר, שאף הוא בוחר ליצור "גולם נוסף" משלו בדמותו של בלק. זאת, תוך התייחסות למשמעויות האידיאולוגיות והפואטיות של המהלך הזה, ובעיקר – לתפיסה העולה מכך ביחס לציונות, לחטא שעשוי להיות גלום בה ולעונשו בדמות המחלה. בנוסף, חשוב להתעכב על ההשתמעויות שיש לה ביחס לעגנון עצמו ולמספר הרומן שלו, המתפקד כמעין שלוחה שלו,<sup>48</sup> בהיותו בעצמו מעין "יוצר נוסף" (גם במשמעות הנלוות שיש לכך בספר יצירה) שכמו "בורא מחדש" את עולמה הכבר נשכח של העלייה השנייה לאחר שזה כבר עבר שינויים מפליגים, ובמקרים אחרים – מי שמבקש "לעורר מחורבן" את קהילות הגלות של היהודים, לאחר השואה. דומני כי עגנון, ככותב מיתוסים מודרני רואה את עצמו למעשה, יותר מאשר יוצרים אחרים, כבעל תפקיד של "יוצר חלופי" לעולם, המתחרה לא אחת באל. בהקשר הזה גם בחירתו לכתוב "כלב מדבר" שיעמוד

<sup>46</sup> בספרה "האדם החדש" של המהפכה הציונית (2002) צטטה רינה פלד מתוך דבריהם של כמה מאבות הציונות בהקשר הזה: "במקורות האישיים והפרוגרמטיים של הציונות הסוציאליסטית הופך "האדם החדש" לאחד המושגים השגורים ביותר: א"ד גורדון, אחד ההוגים המרכזיים של העלייה השנייה, שהשפיע עמוקות גם על הנוער השומרי, כותב: "תכונתה הראשית של יצירתנו כלולה בזה, שכל אחד מאתנו צריך קודם כל ליצור עצמו מחדש". ברל כצנלסון מתאר את האידיאל האנושי של הציונות כ"אדם חדש", "האדם שנברא ישר", "איש האדמה" או "האדם ההולך קוממויות", בניגוד ל"חומר העכור של חיי הגטו" [...]. בהשומר, ביטאון תנועת השומר הצעיר [...] מצהירים הכותבים: "תנועת הנוער היא מפעל מהפכני במשמעותה העמוקה ביותר של המלה – מלחמה על הפיכה גמורה מכל הבחינות, בכל תחומי החיים של ימינו... מטרת חינוכנו הוא האדם... לחינם נחפש אנשים מוכנים, כפי שאנו רוצים בהם, הם אינם – יש לעצבם, וזהו העיקר בעבודתנו" (עמ' 28). מעניין לבחון את אוצר המילים של הקטעים הללו, המגדיש את הכמיהה ל"יצור מחדש" או "לברוא מחדש" את דגם האדם הציוני, כמעין בריאה חילונית רבת-כוח.

<sup>47</sup> דוגמא טובה לכך היא דיונה של מיכל ארבל בזיקות שבין עטו ועינם לבין הסיפור איש החול להופמן (2006), 114-116

<sup>48</sup> על הזיקות שבין סופר למספר ביצירות עגנון, ועל דמויות של "מספרים סופרים" ראו שקד (1973).



במרכזו של הרומן תמוול שלשום היא מרתקת, בעיקר לאור העובדה שהיכולת "להעניק דיבור" לגולם הנברא על-ידי אדם היא אחת התכונות ההופכות אותו למסוכן ומאיים במיוחד (שלום [1960] 1974, 412) – וממש כשם שבלק המדבר היה לדמות מאיימת בעיניהם של כמה חוקרי ספרות שדנו ברומן.<sup>49</sup> כך, העיסוק של עגנון בחולי ברומן זה קשור גם הוא לשאלת הקשר שבין ייצוג החולי לייצוג המציאות הציונית בספרות, ועולה ממנו עמדה כפולה: מחד גיסא, מחאה כנגד "בריאת המציאות" במלים בהקשר הציוני, אך מאידך גיסא – הצטרפות (גם אם מאוחרת מעט) למעשה הייצוג הספרותי שלה.

נראה לי כי תחילה יש מקום לנסות ולהסביר את הצגתו של יצחק קומר עצמו כמעין "גולם מודרני", שנכפה לתוך מהלך ההיסטוריה היהודית והציונית. אחת התהיות המרכזיות הנוגעות ליצחק היא היותו דמות "נטולת מודעות" כמעט לחלוטין, הפועלת באופן כמו אוטומטי, על-פי נוסחאות קבועות.<sup>50</sup> כל מעשיו של יצחק, לאורך הרומן כולו, אינם מכוונים על-ידי תודעת תכלית כלשהי הנובעת מפנימיותו שלו, והם מאופיינים בעיכובים רבים (לדוגמא, משלוח הכסף לאביו ולאחיו, החוזר ברומן באופן כפייתי שוב ושוב). במקביל – גם מן האידיאל הציוני, שכביכול "יצר" אותו כאדם וכדמות, הוא הולך ומתרחק ברובד הגלוי של הסיפור. יתר על כן, נראה כי רבים ממאורעות חייו של יצחק מכוונים על-ידי שורה ארוכה של "זימונים מקריים", שהוא אינו שולט בהם.<sup>51</sup> האם זהו דטרמיניזם כמו-אלוהי, או שמא ניסיון לאפיין את דמותו של יצחק כמי שאמור להיות מיוצר כמעין אדם חדש שהוא "גולם" במציאות החדשה, תחילה על-ידי ערכי הציונות ובהמשך על-ידי כמיהתו אל הדת היהודית? אפילו משיכתו של יצחק לסוניה, המצטיירת כמעין "לילית מודרנית" נקשרת למסורות שונות הנוגעות לאדם הראשון ולגולם כאחת: סוניה היא נערה שרשעותה, שרירות לבה ופתינותה עולים כמעט מכל תיאור שלה ברומן,<sup>52</sup> בעיקר אל מול דמותה הטהורה והזכה של שפרה הירושלמית.

לא אחת דומה גם כי יצחק של תמוול שלשום אינו אלא מעין גרסה של "אדם ראשון" בנוסח חדש, באופן הממשיך גם את היותו חלק משושלת אבות האומה, שאברהם, ראש השושלת, הוא זה שאליו הועבר כוח היצירה המתואר בספר יצירה. ניצה בן-דב (1997) כבר תיארה בהרחבה את יצחק קומר כ"גלגולם המודרני הממוזג של יעקב ויצחק" (עמ' 374), ועמדה על האופן שבו מהדהדת פרשת חייו, המתוארת בתמוול שלשום, את קורותיהם של אברהם, יצחק ויעקב. אולי משום כך גם לא ברור מיהו יוצרו של יצחק: האם מדובר באביו הביולוגי, באבות המדומים השבים ומעצבים אותו כרצונם לאורך הרומן, או שמא במספר המתערב הפולש לתוך נפשו ומתאר את מעשיו? כך או כך, נדמה כי יצחק הוא מעין גולם בתהליך עיצוב מתמשך הנמשך לכאורה לאורך הרומן כולו: הוא הופך לאמן על-ידי בלויקוף, נעשה לאיש דתי בעקבות הפגישה עם סבה וסבתה של שפרה ועוד. יחד עם זאת ואף על פי כן, קשה לקרוא את תמוול שלשום כגרסה של "רומן התחנכות", לא רק מפני ששנות ההתעצבות (שנות ילדותו והתבגרותו של יצחק קומר) אינן מתוארות בו, כפי שטען דן מירון (1990),

<sup>49</sup> ראשון בהם היה ברוך קורצווייל, שתיאר את בלק כ"כלב דימוני" כבר במכתב המפורסם שכתב לעגנון ב-1945 מיד לאחר צאת תמוול שלשום לאור (דבי-גורי, 1987, 19), ותיאר אותו ככזה גם במאמר שכתב על הרומן באותה שנה (קורצווייל [1946] 1992, 266-271). וראו גם: בן-דב 1997, 377-386.

<sup>50</sup> למשל: זו של העלייה ארצה, כולל בגדי ה"גביר" בהם הוא מולבש על-ידי אביו, כפי שציין בצדק עמוס עוז (1993) ולסוגיית הבגדים אתיחס בהמשך, כחלק מן הדין במוטיב העור וה"עור השני" ובגלגוליו ברומן.

<sup>51</sup> על מרכזיותם של זימונים כאלה ביצירת עגנון ראו: שקד, 1973. על ביטוייה של "מלאכת הזימונים" הזו בתמוול שלשום ראו: עוז, 1993.

<sup>52</sup> ראו, בין היתר: עמי 96-97; 106; 114-117; 122-123; 126.

118) אלא גם מפני שיצחק קומר אינו עובר למעשה תהליכים עמוקים של עיצוב והתהוות לאורך הרומן, בעיקר לא במישור הנפשי. זאת, אגב, בניגוד לתנועתו הבלתי פוסקת במרחב, למשל – עדות נוספת למרכזיות של קטגוריות של פני שטח ולא של עומק ברומן. בהקשר הזה מעניינת במיוחד ההקבלה שבין יצחק לבין דמות אחרת ברומן, המוצגת כמעין "מת חי": הלא היא דמותו של ר' פייש, שבמחלתו מתואר אף הוא כמעין "רובוט" מלאכותי, שאיבד את זהותו כאדם בן-אנוש.<sup>53</sup> ועם זאת: יצחק ממשיך לתפקד מבחינות מסוימות גם כ"גולם הקס על יוצרו" – בכך שהוא יוצר לו מעין גולם משל עצמו בדמותו של בלק ודרך הכתיבה על גבו של בלק תוארה בכמה מן העיונים שהוקדשו לרומן כסוג של "מעשה של מה בכך", המדגיש את אופיו הגרוטסקי של הרומן. כך כתב למשל אריאל הירשפלד (1981):

כתיבת "כלב" על כלב היא מעשה חסר פשר, שכן מה טעם לכתוב סימן על המסומן עצמו? כלומר המובן מאליו הוא הסתום כאן [...] כתיבת המלה "משוגע" שבסצינה זו מתוארת כנעשית בכוח היד והמכחול בלבד [...] המעשה אינו מתבצע לכוונתו של יצחק ואינו משתמע ממנה; המעשה מתפרש כבעל כוח ורצון משל עצמו. בקטע זה מובחנת תחילת המעשה מהמשך המעשה, כתיבת "כלב" וכתיבת "משוגע" [...] ובעוד תחילת המעשה היא מעשה "טהור" [...] וחסר כוונה [...] הרי שלאחר תחילתו קונה המעשה כוח משל עצמו [...] הכלב מנקודה זו הולך ועל גבו כתוב "כלב משוגע", מנקודה זו הוא מושא שעל גבו תווית, הכלב, החסר רצון וכוח החורגים מטבעו של כלב, הופך למושא בעל תווית אנושית שהודבקה לו על-ידי בן-אנוש [...] הקשר הגרוטסקי, הקשר שניתן היה להקישו מתוך תיאורי המרחב, אך נשאר מופשט, קורם כאן עור וגידים מוחשיים (עמ' 62-63).

עמוס עוז (1993, 191) ניסה ליצור הקבלה בין מעשה הכתיבה על עורו של הכלב לבין מעשה משחק של ילד, או פעולה של חולי שכחה או של אנשים המעורערים בנפשם, המבקשים להזכיר לעצמם את זהותם של העצמים המצויים בסביבתם. מיכל ארבל (2006, 153-254) תיארה אותו כמעשה של אמן, שיש בו סובלימציה של ארוס, ועם זאת – אני סבורה כי למעשה זה ניתן לייחס גם משמעויות נוספות, הנקשרות למטענים הנלווים למעשה הסימון או הכתיבה על הגוף בתרבות היהודית בפרט ובתרבות המערבית בכלל. כפי שציינתי, לטענת פוקו, בחיבוריו על המיניות (1976-1977) [1997], על בית האסירים (Foucault [1975] 1977) ועל השיגעון (1961) [1972], השיח הוא המגדיר ומייצר את זהותו של הפרט באמצעות מהלך מתמשך של תיוג והגדרה. המהלך הזה מדומה לא אחת למהלך של כתיבה של האירועים על הגוף. אחד "האירועים" הללו עשוי להיות "אירוע תיוג" של מחלה, המתואר גם בתמוול שלשום.

אבל לשם הבנת אופיו של ה"אירוע" הזה ראוי להתעכב עוד קודם לכן על **תוכן הכתיבה** שעל גבו של בלק: הוא אכן מסומן כ"כלב" – באופן היוצר זהות בין המסומן לבין המסומן, אך בה בעת כ"משוגע" – כלומר, מי שמעורער בנפשו. כך מתאפשרת, כאמור, מעין האנשה של בלק, אך גם רמיזה לסוג של

<sup>53</sup> ר' פייש מוטל כאבן דומם ואינו שולט באיבריו, וידידו ולשונו אינן נשמעות לו, ושאר הגוף אף הוא כנטול מן העולם. עיניו בלבד עדיין ברשותו, ואף הן נשתנו, כאילו הפקיר את העולם וסילק השגחתו ממנו" (עמ' 320); "הקיץ עבר ומחלתו של ר' פייש לא עברה. קמטי פניו השמינו ועיניו כאילו הקרישו. עתים שפתיו מזדעזעות. לידי דיבור אינן באות. שכניו כבר פסקו מלשאול עליו, ואף חבריו ותלמידיו לא נכנסו לבקרו, שכבר נתרגלו בו שהוא חולה שאין לא תקנה" (עמ' 545).

"שיבוש" (שכמו במקרה של הגולם, עשוי להוביל לקטסטרופה). שכן, כפי שנכתב ברומן עצמו, אין לומר "כלב משוגע", אלא "כלב שוטה", שהוא למעשה כלב חולה כלבת:

אין אנו יודעים אם ידע בלק מה שהעיתונים כותבים עליו ומה הפיות מסיחין בו [...] ואין לטעון ממה שכתוב על עורו כלב משוגע, שהרי דווקא ממקום זה קל להוכיח שאין כאן כלום, שהרי לפי תהלכות הלשון צריך להיכתב כלב שוטה. ומעתה שכתוב כלב משוגע – שיבוש הוא, ואם שיבוש ממילא כל העניין בחזקת שיבוש, והריהו כאילו אינו. ואף שמו עצמו מכחישו, כמו שהוכיח מבקר חרוץ שאין מדריך היהודים לקרות שם לבעלי חיים ואילו הוא נקרא בלק. נמצא שאין כאן הכוונה למעשה שהיה [...] (עמ' 468-469).

הכתובת על גבו של הכלב היא, אם כך, מעין יצירה חד-פעמית של יצחק, המשחזרת מבחינה מסוימת את הניסיון לברוא דמות באמצעות מלים. אבל זוהי גם הגדרה של מחלה, המציגה את בלק כאדם הלוקה בנפשו: **יצחק, שהציונות כמו נכתבת על גופו שלו אינו יכול ליצור בארץ החדשה דבר זולת סימון של מחלה באחד מנציגיו של המקום ובהמשך – גם בו עצמו, אולי כחלק מאותה "הווייה גלותית" הנמשכת גם אל ארץ ישראל.** יותר מכך: השיח הזה אודות המחלה מתורגם, בסופו של הרומן, למחלה עצמה. השיגעון הופך לכלבת: טירוף דימוני מסוג אחר, הנקשר גם לחיפוש העז של בלק אחרי ה"אמת" וכן לעונש.<sup>54</sup> אך את "כתיבת המחלה" על גופו של בלק ניתן להציג אולי גם כמעין "מהלך מתנגד" שמבצע יצחק, הגולם שכמו קם על יוצרו, על גופו של בלק, כמחאה על ניסיון ההבראה שאמור היה להתחולל בגופו שלו. באמצעות המהלך הזה הוא כמו "משחרר" גם את גופו שלו מן ההבראה המדומה ומשיב אותו לתחומה של המחלה. שכן, כפי שצינתי, מתוך הקשרים הסיבתיים שבין האירועים המתוארים ברומן נדמה כי הכתיבה על עורו של בלק הובילה למעשה למחלתו של יצחק ולמותו.

### לכתוב על העור

הכתיבה על העור (או על זנבות של כלבים) נזכרת ברומן בכמה מקומות, כחלק מאיזה ניסיון מיסטי כמעט לשלוט בגורל באמצעות צירופי אותיות, שנקשר ברומן גם ליהדות הדתית, ובעיקר למנהגו של רבי פייש לתלות כתבי חרמות הנוגעים לאנשים שונים. כאמור, באחד הלילות הוא מובהל על-ידי בלק בעת המעשה הזה ולאחר מכן הופך למעין "מת חי", חולה. על כן, ראוי עוד להתעכב מעט על משמעויותיו של העור בתנ"ך, ועל אפשרויות החולי הגלומות בו. העור נתפס כמעין כסות חיצונית, המפרידה בין האדם לבין סביבתו, ומכוננת את זהותו ואת גבולותיו כסובייקט, ופגיעה בו היא פגיעה בריבונותו של הפרט, כדבריה של קריסטבה (1980 [2005]) על הצרעת שהיא:

גידול בעור, פגיעה במעטפת המבטיחה את שלמות הגוף, פצע על פני השטח הנראים לעין, הראויים להצגה [...] מחלה זו פוגעת בעור, גבול עיקרי, אם לא ראשון, של האינדיווידואציה הביולוגית והנפשית. מנקודת מבט זו, תועבת הצרעת משתלבת בתפיסה הלוגית של האי-טוהר, שעליה כבר הצבענו: ערבוב, מחיקת ההבדלים, איום על הזהות (עמ' 80).

<sup>54</sup> בהקשר הזה מעניין להשוות בין הכתיבה על העור בתנ"ך לשלשום לבין זו המתוארת בסיפורו של קפקא במושבט העונשין (1919 [1993]).

בספרו האני עורר הציג הפסיכואנליטיקן דידייה אנייה (1995 [2004]) תפיסה שעל פיה העורר אינו רק "כסות חיצונית" או מעטפת העוטה על "גרעין", אלא למעשה ה"אני" עצמו. אנייה יוצר הקבלה מפורשת בין ה"אני" לבין העורר, באופן המרתק הבא:

במונח 'אני-עורר' אני מכנה דימוי שבו משתמש ה'אני' של הילד בשלבים המוקדמים של התפתחותו כדי לייצג בפני עצמו את עצמו כ'אני' המכיל את התכנים הנפשיים – על סמך הדרך שבה הוא חווה את שטח הפנים של גופו. הדבר מתרחש בתקופה שבה ה'אני' הנפשי נפרד מן ה'אני' הגופני במישור האופרטיבי, אך נשאר מחובר אליו במישור הייצוגי [...] כל פעילות נפשית נשענת על פונקציה ביולוגית. הפונקציות השונות הן מקורות ההישענות של ה'אני-עורר' [...] הפונקציה הראשונה של העורר היא היותו שק, המכיל בתוכו את כל הטוב והגודש שמילאוהו ההנקה, הטיפול והטבילה באמבט המלל. פונקציה שנייה שלו היה היותו שטח מגע המסמן את הגבול עם החוץ והמשמר את ההפרדה ביניהם, מחסום המגן מפני חמדנותם ותוקפנותם של אחרים – יצורים או עצמים. לבסוף, הפונקציה השלישית של העורר, יחד עם הפה ולפחות באותה מידה כמוהו, היא היותו מקום ואמצעי ראשוני לתקשורת עם הזולת, ליצירת קשרי חליפין בעלי משמעות; המהווה בנוסף שטח פנים שעליו נרשמים עקבותיהם של קשרי חליפין אלה (עמ' 83-84).

על אף הנחות היסוד הפסיכואנליטיות הגלויות של תורתו, נראה כי אנייה מציג למעשה גישה המטשטשת את ההבדלים בין מבנה העומק לפני השטח של האישיות, ויוצרת ביניהם זהות, כפי שזו מתגלמת בעורר. גם על רקע הדברים הללו ניתן לטעון כי העורר אינו כיסוי או מסווה, והכתיבה עליו היא פריצה אל תוך האני ממש כאילו היה "נטול מעטה" כלשהו.

אך העורר נתפס במקרים אחרים כחלק מזהותו של האדם כסובייקט מוגדר ומודע, והוא קשור ישירות ל"אדם הראשון" הרוכש דעת: התיאור הראשון המופיע בבריאת העולם לאחר שהאל מתאר בפני אדם וחווה את עונשם על כך שאכלו מעץ הדעת, הוא זה שבו הוא מכין להם "כותנות עור".<sup>55</sup> הכותנות מהוות מעין "עור שני" המסמן את היותם סובייקטים שיתקיימו מעתה גם מחוץ לתחום המוגן של גן העדן, ויזדקקו לכסות עמידה ומוגדרת יותר מאשר חגורות העלים שיצרו אדם וחווה לעצמם.<sup>56</sup> מעבר לכך, העורר במקרא נזכר בשני הקשרים עיקריים נוספים, שאחד החשובים בהם נוגע למחלה – כוונתי, כמובן, לאזכוריה השונים של הצרעת: הן בתיאור דמויות החוטאים הלוקים בה ובמחלות עור דומות,<sup>57</sup> ובעיקר – בדיון בנגעי הצרעת בספר ויקרא (ויקרא יג'): דיון הכולל

<sup>55</sup> מדרש בראשית רבה מנסה להסביר את מקורו של העורר שממנו עשויות היו הכותנות, טרם היות עורו של בעל חיים שהומת (בראשית רבה כ, יב).

<sup>56</sup> על-פי המדרש, היה האדם לבוש טרם החטא ב"עור של ציפורן", שהוסר מעליו לאחריו והותר אותו בעירומו: "מה היה לבושו של אדם הראשון? עור של צפורן וענן-כבוד מכסה עליו; כיון שאכל מפירות האילן נפשט עור ציפורן מעליו וראה עצמו ערום ונסתלק ענן הכבוד מעליו" (אבות דרבי נתן, יד'). "כותנות העור" הן אולי מעין מלבוש חלופי לאותו עור שמימי.

<sup>57</sup> ביניהן: צרעתה של מרים, אחות משה, ש"הלכה רכיל" באשתו הכושית של אחיה (במדבר יב); נעמן המצורע, שר הצבא של ארם, שהטבילה בירדן מרפאה אותו מנגעו ו"קללת המחלה" המועברת ממנו אל גחזי, נערו של אלישע, כעונש על התנהגותו (מלכים ב', ה); עזריה מלך יהודה שבשל עבודת האלילים שהתיר בתחומי ממלכתו נענש בצרעת "עד יום מותו" (מלכים ב', טו' 1-6); עוזיהו המלך שהפך מצורע לאחר ש"גבה לבו עד להשחית וימעל בה" (דברי הימים ב', כו). לרשימה הזו ניתן להוסיף גם את מחלת השחין של איוב (איוב ב' 7), בעיקר על רקע הפירושים הנוצריים שלה (וראו: Brody 1974).

הוראות מדויקות כיצד יש להוציא אל מחוץ למחנה את מי שלקה בצרעת.<sup>58</sup> הצרעת מתוארת אף היא כמעין כתיבה על העור (בדמות הסימנים השונים והמגרדים הצצים על העור כחלק מן הסימפטומים של המחלה). קריסטבה (1980, 2005) ראתה את הצרעת כמצב שבו העור ממשיך לשאת את עקבותיו של הגוף האימהי, וכביטוי הפנטזיה של הגוף הנולד מחדש, באופן המבליע הזדהות שלילית עם כוחה הדמיוני של האם (עמ' 81). כלומר, כמעין ביטוי של תשוקות מודחקות על פני העור. לטענתה, באיסור על מגע במצורעים חתר ספר ויקרא לבטל את הפנטזיה הזו. אך לגוליה של הצרעת בהיסטוריה היהודית מהדהדים באופן גלוי גם את המסורת האנטישמית, שעל-פיה חלו היהודים במצריים בצרעת, ובשל כך דוכאו ובודדו.<sup>59</sup> הקשר מקראי אחר אליו נקשרים תיאורי העור הוא חזון העצמות היבשות בספר יחזקאל: אותה תחייה שבמהלכה "יקרום אלוהים עור" על המתים ויעלה אותם "אל אדמת ישראל" (פרק לז', 8-6): חזון שהפך להיות מטאפורה יסודית בהקשר הציוני, בעיקר לאחר השואה.<sup>60</sup> מכאן, שהכתיבה על עורו של יצחק מערבת בין מסורות של תחייה וגאולה לבין מסורות של מחלה, סטייה וניוו. יצחק מבצע בבלק מעין ריאליזציה של שיח וכותב על גבו את המחלה. כמו יצחק (ה"גולם") בלק אינו מודע למשמעותו של הסימון הזה, אך בשונה ממנו הוא כמה להבין אותו:

ומתוך שנתחוללה דעתו התחיל מהרהר, שמא אותה פורענות באה על ידי אותו בעל הכלי הלח, שהרי עד שלא פגעה בי ידו של זה לא הייתי נשנא ונרדף. נזכר אותו היום שנתגלגל לשכונת הבוכרים ונזדמן לו אותו כלי לח שנוטף כמין לחלוחית צוננת [...] שרבב את ראשו כלפי גבו, כדרך שרגיל לעשות מפני הפרעושים. ראה מיני סימנים. כיוון בדעתו שאותם הסימנים מעשי ידיו של בעל הכלי הם. ומתוך שדעתו היתה מיושבת עליו לא צעק ולא הרעיש עולמות, אלא משך רוח ואמר, כל הרעות טובות. אלמלא לא הבריוני מבית הטבילה כבר הייתי טובל וכל הסימנים הללו היו מתחמקים, עכשיו שהבריוני מבית הטבילה ולא טבלתי עשוי אני לדעת את האמת [...] ושוב החזיר ראשו לאחוריו לראות מה אותם הסימנים ומה אותה אמת. אבל כל יגיעותיו היו על חנם, משום שלא היה יודע לקרות. היה תמיה ומשתומם, בוא וראה כל מי שרואה אותי יודע את האמת שבי, ואני בעל האמת עצמה איני יודע מהי. צעק צעקה גדולה וארוכה [...] לא צלצל הפעמון עד שיצא המנהל. קפץ הכלב כנגדו ולקלקל את מקלו והביט באותו אדון בעיניים של בקשה [...] וכל אותה שעה היה לוחש, בבקשה ממך אדון, ראה מה כתוב כאן. ראה המנהל אותיות עבריות. נטל זוג משקפיים וזיווגם לעיניו והתחיל קורא כדרכו משמאל לימין. זיווג את האותיות וצירפן וקרא בלק [...] אם כך אף אנו יכולים לקרותו בלק. ומה היה שמו, אפשר שהיה לו שם ונשתקע ואפשר שלא היה לו שם, כנהוג בכמה עדות, שמי שאין בניו מתקיימים אינו קורא שם לבנו, כדי לערבב את מלאך המוות, שלא ידע שיש ברייה פלונית. כשכש בלק בזנבו ואמר, זהו שאמרתי, לא באה אותה צרה עלי אלא על ידי אחרים, על ידי אותו ריקא שעשה

<sup>58</sup> דיון זה מתפתח ומתרחב גם במסכת נגעים במשנה.

<sup>59</sup> וראו אלמוג 1990. גרשום שוקן (1978 [1992, 393]) תיאר את המסורת הזו, כפי שתוארה בחיבורו של שילר "שליחות משה".

<sup>60</sup> ובעניין הזה: ניתן לתאר גם את השואה עצמה כאירוע שבו התרחשה כתיבה על הגוף, כחלק מן הדפרסונליזציה שעברו היהודים בה: סימונם של האסירים שהגיעו לאושוויץ ונשלחו לעבודת פרך על-ידי קקוע מספר בזרועם השמאלית, באמצעים המקובלים לסימון בהמות, ובהמשך לסימונם כיהודים באמצעות הטלוי הצהוב ובאמצעות שמות שהוכרחו להוסיף לשמם. דווקא על הרקע הזה ניתן לגרוס כי אימי השואה התגנבו לתוך תמוול שלשום של העלייה השנייה, אם כי אני מתקשה לראותו כ"רומן על השואה".

בי סימן, אלא וכי בשביל שריקא אחד כתב עלי דברים ראוי אני שירדפו אותי? (עמ' 291-292).

הקטע הזה מתאר למעשה אקט נוסף של סימון, שאף הוא משובש: באמצעות קריאה מהופכת של האותיות שעל גבו של בלק. המורה כמו מסמן את בלק בשנית, ומעניק לו שם נוסף, והמספר כמו מחרה-מחזיק אחריו באומרו כי "אם כך אף אנו יכולים לקרותו בלק" – כלומר, הסיפור נכפה אף הוא אל הקריאה המשובשת (על אף שהמספר מודע לכך). זוהי עדות נוספת לקדימותן של המלים על פני הדברים, או של הסימן על פני הגוף שעליו הוא נחקק.<sup>61</sup> בקטע הזה מובלעת גם אמירה נוספת, על הקשר שבין סימן מילולי (כדוגמת שם), כאשר הוא מוענק על-ידי בני האדם (כמו במקרה של שם לרך הנולד) לבין המוות: מי שבניו "אינם מתקיימים", כלומר מתים, מבקש להגן על בניו הנותרים באמצעות הבחירה שלא לקרוא להם בשם, שלא לסמנם, כדי לבלבל את דעתו של מלאך המוות. מכאן, שסימונו של בלק נטול-השם – או החלת הצירוף המילולי עליו – היא שהובילה לחורבנו – אולי בשל ההתגרות שיש בכך הן במלאך המוות והן באל, שאת פרקטיקת ה"תחייה באמצעות המלה" שלו מבקש המספר לנכס כאן גם לעצמו באורח אירוני במיוחד ומשובש במהותו. בסופו של דבר – מסתבר לבלק כי אותו סימון הוא הוא שגרם להדרתו ולהרחקתו מן השכונות היהודיות של ירושלים. כלומר, ההדרה היא תוצאה של הבנת הכתוב בעברית, שממנו נובע תיוגו ככלב פגום ומקולקל:

לבסוף בא לכלל דעת ששמץ פסול יש בו שמשניאו על הבריות, שעדיין לא תלה את הקלקלה באחרים, כאותם בריות בני אדם שרואים את עצמם טהורים כמלאכים ואת האחרים הם רואים כשדים ורוחין. באמת אין כל בריה מנוקה ממומים, אלא שמום שלו משונה משלהם. אם כן מה טעם ישראל רואים את מומו והגויים אין רואים את מומו? או אפשר מום שבו לגבי ישראל מום לגבי אחרים אינו מום (עמ' 284).

אבל העור בתמול שלשום אינו רק קלף שעליו כותבים: הוא מקביל גם לעולם כולו, וכך שבה ומסתברת הזהות בין הגוף (של יצחק, של בלק), לבין המרחב המקומי-ארצישראלי. על-פי מיתוס בריאת העולם של בלק, העולם כולו נברא מעורו של הגמל:

בראשית היה הגמל. פעם אחת אכל שדה של צבר, ועוד שדה ועוד שדה. נתבקעה כרסו ומת. נתכנסו כל בהמות חיות ועופות שרצים ורמשים לתוך כרסו. אותם שמזונותיהם ירקות נתפרנסו מן הירקות שנשתיירו בכרסו, אותם שאכילתם בשר נתפרנסו מבשרו. ולפי שלא חסו עליו ואכלו מבשרו נעשו אכזרים [...] לבסוף לא נשתייר מן הגמל אלא עורו. באו עכברים לנקר בעור. עמד הכלב והעיט לשמרו מן העכברים, הכלב מלמטה והעיט מלמעלה.

<sup>61</sup> עיסוקו של עגנון ב"סימן" עולה גם מכתרת סיפור נוסף שפרסם בשנות כתיבתו של תמול שלשום (ב-1944). בגרסתו זו של הסיפור הסימן פוגש המספר השוהה בירושלים ב"איש אלוהים קדוש", ומעלה בפניו את זכרם של הפיוטים שנהג לומר בעירו בוטשאטש. הסימן הוא האופן שבו שוזר איש האלוהים את שמה של העיר "בשירה שקולה וחרוזים נאמנים" כדי שלא ישכח אותה, אולם שש מתוך שורותיה נשכחות על-די המספר שנפשו "נשמטה ממנו" (עמ' 104). מן הסיפור הזה עולה הקשר המובהק שבין סימן לזיכרון ובין סימן לחורבן, וכן אופיו הכפול של הסימן – איש האלוהים בוחר בסימן מילולי על מנת לייצג את העיר שאין יודעים "אם עדיין היא קיימת", בעוד המספר סבור כי כוונתו היא לסימן מוחשי: "והייתי סבור שיעשה לו סימן בטליתו" (שם). נדמה לי כי קווי הדמיון בין הסיפור הזה לבין תמול שלשום, ביחס לשני העניינים הללו, הם רבים ומעניינים. וראו גם: מינץ 2000.

עמדו יום ושני ימים ושלושה ימים עד שבעה ימים. קצרה נפשם עליהם ובאו לידי שעמום. התחילו משחקים בעור. זה מושך לכאן וזה מושך לכאן. נמתח העור ונעשה רקיע. עלה למעלה ונמתח על הארץ, שדרכו של רקיע שהוא למעלה. ראה הכלב והיה תמיה [...] נתחלחל הכלב וחבט בזנבו בקרקע. נעשתה כל הארץ הרים וגבעות עמקים ובקעות. היה הכלב צועק מן האדמה והעיט צורח באוויר. התחיל הרקיע מתיירא והיה בוכה [...] קנח העיט בכנפיו עיניו של רקיע ומחה את דמעותיו. יבש הרקיע והיה העולם עומד ליחרב. באו אצל הכלב. שלח הכלב אצל העיט. נתעטף העיט בכנפיו ולא נענה [...] אמר לו לכלב, אם אין תפילתי מועילה, שמא שיניך מועילות. בוא וארכיבך על כתפי ואתה עולה עמי לרקיע ונושך בו, כשם שנשכת לאותו טייעא. פעם אחת הביא טייעא נאד מים לירושלים. נשכת בנאד והוריד הנאד דמעות. רכב הכלב על גבי העיט עד לרקיע, נשך הכלב ברקיע והתחיל הרקיע בוכה. נתרוותה כל הארץ מדמעותיו ונתמלאה מים. מאותן נשיכות נסדק הרקיע ונעשו לבנה וכוכבים. זהו שבזמן שהלבנה יוצאת נובחים בה הכלבים, שנזכרים הם הכלבים על הטורח שטרח אביהם הכלב הגדול והם צועקים (עמ' 473-474).

המיתוס של בלק עוסק בבירור בקשר שבין האדם, הכלב והמקום, ובין העור (והכתיבה עליו) לבין המקום. הוא כולל ניגודים רבים. ראשית, בין המיתי להיסטורי: בריאת העולם מחדש-לכאורה, אך על רקע מציאות שהיא כבר קיימת, כמו זו של ירושלים והערבי (טייעא בארמית) המהלך ברחובותיה. שנית, בין המלאכותי לאנושי: בנטייה להאניש את העולם הדומם (הרקיע בוכה, הנאד מוריד דמעות וכו').<sup>62</sup> אך העור מוצג בו גם כיסודו של עולם, ובעיקר – כמצען של הספירות העליונות, כרקיע. הרקיע-העור המתואר בקטע הזה הוא זה שבו נושך הכלב כדי לאפשר את שבירת הבצורת ואת בואם של הגשמים, ממש כשם שנשיכתו של בגופו ובעורו של יצחק, בסיום הרומן תמוז של שלום, מובילה לרדת הגשמים (צמח 1990).<sup>63</sup>

העור בתמוז של שלום נזכר בעקיפין גם דרך פולחניו של ארזף.<sup>64</sup> ארזף מבקש להעניק לבעלי החיים שהוא מפחלץ חיים חדשים דרך השארת עורם בלבד ומילוי בקש: הפנים (המת) מתבטל אל מול החוץ, אל מול העור, שהוא עתה "חזות הכל" של הדברים. בנוסף, הכתיבה על העור מופיעה גם בדבריו של המספר בתמוז של שלום על מיני מסורות יהודיות וירושלמיות של כתיבה ושל כתיבה הנקשרת לכלבים כדרך לשלוט בגורל, וביניהן "כתבי חרמות" שתולה ר' פייש על לוחות המודעות בירושלים: בסלובקיה היה ר' פייש שוחט – כלומר, מי שהורג את בעלי החיים על פי ההלכה היהודית, באופן המסמן גם הוא את חוקי המוקצה והכשרות, ואת "גבולות הקיום" של העם היהודי – עד שבשל הלכות השחיטה המחמירות שלו הועבר מתפקידו והוא "גנז [...] את סכיניו ונטל את קסת הסופר בידו, והתחיל כותב כנגד שחיטת השוחט החדש ששחיטתו נבלה" (עמ' 316) – המעבר הזה, בין שחיטת הברש לכתובה הוא משמעותי מאוד ככל שהדבר נוגע לעולם המושגים של תמוז של שלום, בעיקר מפני שבהגיעו לארץ-ישראל ממשיך ר' פייש בכתיבת חרמות, המסמנת את האסור ואת המנודה, ובאופן המקביל במשהו למעשה הכתיבה של יצחק על גבו של בלק:

<sup>62</sup> וראו לעניין זה גם את מאמרו של הלל ברזל (1970).

<sup>63</sup> בספרה הקמט שבעור הרקיע טוענת מלכה שקד, כי "בהקשרו המסוים ביצירת עגנון מסמל עור הרקיע רוממות ויופי מושלם, ואילו התקמטותו הבלתי ניתנת לפישור – מעוות שלא יוכל לתקון" (שקד 2001, עמ' 9). ובכל זאת, נדמה לי כי הבחירה לייצג דווקא את אותו רוממות רוחנית באמצעות מעטה חיצוני לכאורה שהוא העור, אומרת דרשני.

<sup>64</sup> מעניין לציין, כי גם מלאכת הפיחולץ נדמית כמנוגדת במהותה ליהדות: החל מן העובדה שבעלי החיים המפוחלצים, שמתו, אינם חוזרים אל העפר, וכלה בכך שזו מעין וריאציה נוספת על האיסור של "לא תעשה לך פסל וכל תמונה".

איסורים וחרמות שכבר נשתקעו החזיר ליושנם, ועוד הוסיף עליהם. עבירות שאדם דש בעקביו היה מזהיר עליהן באזהרות חמורות, ומצוות שמתרשלים בהן עשה עטרה לראשו. וכרוזים ומודעות היו יוצאים ממנו בכל שני וחמישי, עד שהשחירו מהם הכתלים. ואם היתה השעה צריכה לכך היה כותב חרמים חדשים. ובדבר זה עלה ר' פייש על כל כותבי חרמות שבירושלים. (עמ' 317).

מרכזיותה של הכתיבה כאמצעי המכוון את המציאות נקשר גם לדמותו של ר' אלטר, בן-עירו של יצחק, שאותו הוא שב ופוגש בירושלים. אלטר כתב בפנקסו את שמות הילדים שנולדו באותה העיר באופן שמעניק להם למעשה חיים. ואמנם, דהייתן של אותיות שמו של יצחק באותו פנקס מבשרות את מותו הקרב (עמ' 206).<sup>65</sup> גם ניסיונותיו של אפריים הטייח לחלץ את יצחק מייסוריו נעשה באמצעות כתיבה וקריאה בשם: "אפריים לא הסתפק בדברים בלבד, אלא הלך עם מנין של עשרה אצל הכותל המערבי, ולא זז משם עד שסיימו כל ספר תהלים. וכשהגיעו לפסוק הצילה מחרב נפשי מיד כלב יחידתי, כתב את שמו של יצחק ואת שם אמו על פתק והניח את הפתק בין אבני הכותל" (עמ' 604).

אבל ברומן ישנן גם שתי התייחסויות ברורות יותר לסוגיות של כתיבה על בעלי-חיים. האחת מופיעה מיד לאחר כתיבת המלים על גבו של בלק על-ידי יצחק. מעשה זה נראה לכאורה כיצירה חד-פעמית, שאיש לא הקדים את יצחק בה, אך הנחה זו נסתרת מיד על-ידי דבריו של המספר:

נסתכל יצחק בכלב והיה שמח. כשהיו רבותינו שבארץ-ישראל מנדין לאדם היו קושרים פתקאות בזנביהם של כלבים שחורים וכותבים עליהם פלוני בן פלוני מנודה, ומשגרים אותם בכל העיר להזהיר את העם שיבדלו ממנו. ואילו לכתוב על עורו של כלב לא קדמו אדם מעולם. אבל אין כל חדש תחת השמש, כל מה שאדם עושה ושעתיד לעשות כבר עשו לפניו ולפני פניו. ועדיין זכורה ירושלים שפעם אחת נידו לחכם אחד, שבקש לתקן את היישוב שלא על דעת שומרי החומות, הביאו כת של כלבים וכתבו על עורם אפיקורס מוחרם ומנודה (עמ' 276).

<sup>65</sup> בהקשר הזה מעניין להתעכב על דמותו של ר' אלטר, שגם היא ניזונה מחזון יותר מאשר מציאות: אלטר חי בארץ-ישראל אך אינו יוצא מפתח ביתו בשל רגלו הכואבת, ש נשברה דווקא על אדמת הקודש של ארץ-ישראל, כפי שהוא מספר על עצמו: "משוטט היה אותו זקן שוטה בעולמות העליונים ולא השיגה בד' אמות שלפניו והחליק ונפל. מן השמיים ענשוני בני, שהייתי משוטט למעלה ממני, והרי צריך אדם בארץ-ישראל לידע מה שלפניו שאדמה זו קדושה" (עמ' 348 למעשה, אלטר מוסיף לחיות בארץ-ישראל ולהתגעגע אליה: כלומר, לממש את ההימצאות בה באמצעות הכמיהה אליה ואל הכותל המערבי: "כמה יגיעות טרח עד שהגיע לירושלים, וכשהגיע לירושלים לא זכה להתפלל אפילו פעם אחת אצל הכותל המערבי" (שם), וכן: "וכשאני יושב בני לבין עצמי ומהרהר, שאני דר בירושלים עיר הקודש ואיני זוכה לראותה, הרי ניתן לי להתפלל בה ולאכול את פתי ולברך לפני ולאחריה. נמצא שחסד גדול הוא מאת הרואה ואינו נראה, שנתן ימי חסד לי שנראה ואינו רואה" (עמ' 553). זהו בעצם תיאור נוסף של הפער שבין מלים לדברים; בין חזון למציאות, שהחזון הוא ממנה והלאה וכל כולה אינה אלא שבר, מוכין וסמרטוטים, כמו אלה שבהם כרוכה רגלו של ר' אלטר. דוגמא נוספת לפער הזה היא זו של הסופרים היושבים בארץ ומוסיפים לכתוב על העיירה ועל בית המקדש שבגלות: "מר עסקנוביץ לא היה מחבב את הסופרים, מפני שמעלימים עיניהם מבניין הארץ ומוסיפים לכתוב על העיירה ועל הישיבה ועל בית המדרש, חוץ מגלבוש שכל שהוא כותב הוא כותב על ארץ-ישראל ומושבותיה (עמ' 369), וכן: "מאורעות ומעשים מתגלגלים כאן ואין סופר מעלה אותם על הכתב. ברנר כותב על חלכאים ונדכאים ושאר כל הסופרים כותבים כדרכם על קבצנים ועל מתמידים [...] גורישקין לא היה מרוצה, משום שמניחים הסופרים את ארץ תחייתנו ועוסקים בעיירות שבגולה (עמ' 402). כלומר, זהו המהלך המתנגד, מבחינות רבות, למימוש של החזון הציוני בארץ ישראל, ו"לכתיבת הבריאות" הציונית על הגוף ועל המרחב ומבחינה מסוימת היא מקבילה למעשהו של יצחק – המסמן על גבו של בלק דווקא את המחלה ואת השיגעון: מעשה של סופר בנוסח אנטי-זיאנרי, כביכול, ועל כך להלן.



הקטע הזה הוא מעניין מכמה בחינות: ראשית, הוא מציג את קשירת הפתקאות בזנבותיהם של הכלבים כמעשה של הדרה ושל נידוי – אקט שעשוי לסמן, על פי דבריה של דגלס [1966], (2004), את גבולותיה ותחומיה של החברה הנורמלית וה"תקינה". שכן, הפתקים הקשורים בזנבותיהם של הכלבים מעידים על זיהום וחושפים את מי שראוי להיות מנודה. לעומת זאת, מעשה הכתיבה על עורם של הכלבים, שתכליתו נידוי החכם שבקש "לתקן את היישוב" שלא על דעתם של רבני כולל "שומרי החומות" שבמאה שערים, נתפס כמעשה מוגזם והיפרבולי, שאינו משיג את מטרתו: שמו של החכם אינו נכתב על גבם של הכלבים, אלא ההכרזה על נידויו בלבד. כאמור, יש כאן הקבלה ישירה למעשהו של יצחק, שכתב על גבו של בלק: כשם שהכתוב על גבם של הכלבים אינו מיוחס אליהם כי אם אל החכם המנוודה, כך הכיתוב על גבו של בלק נוגע ליצחק עצמו. אלא שגם כאן ישנה כפילות מעניינת: **יצחק הוא גם הכותב וגם מי שאליו, כפי הנראה, מכוון הכתוב – המנדה הוא המנודה כשם שהבריאה הוא החולה, ועל כן, מן הקריאה בפרשת יצחק ובלק בתמוול שלשום לא ברור כלל מי הוא האפיקורס, שאמור להיות מנודה, מה גם שהכתוב על גבו אינו אלא שיבוש, כאמור.**

הקטע הידוע הנוסף, המתייחס ישירות למנהג של כתיבה על עורם של כלבים מופיע בהמשך. זהו קטע הלועג לחוקרים, המבקשים "להמציא" באמצעות תופעות שונות תיאוריות שלמות אודות היהודים ומנהגייהם, באופן שיש בו מעין הזרה לפרשת יצחק ובלק:

נזדמן לכאן חכם אחד. ראה את הכלב ואת עורו. ישב וכתב, מנהג פשוט בירושלים ובוודאי 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, שמסבבים על ראשם ואומרים זה כפרתי זה חליפתי. ועדיין הדבר צריך חיקוק, מה טעם בחרו בכלב דווקא, ולא בבהמה או חיה אחרת. אם משום שבארצות האישלם הכלב הפקר, או יש כאן טעם אחר שטעון חקירה נוספת (עמ' 463).

על אף שהמספר בוחר דווקא ללעוג בקטע הזה ליומרותיו המחקריות של ה"חכם", שנזדמן לארץ, דומני שראוי להתעכב על האופן שבו הוא מפרש את מעשהו של יצחק. המעשה הזה מתואר כהקרבת קורבנות: כשם שתרגולי הכפרות נשחטים באכזריות על מנת לכפר על חטאיהם של בני האדם ביום הכיפורים, ובאופן הזה כמו "עובר" חטאם מן האנושי אל החייתי, כך (על-פי סברתו של החכם), נוהג מי שמבקש לכפר על "חטא השיגעון", הרובץ בתוך ביתו. באמצעות הכתיבה מנסה יצחק "להעביר" לאחר את עונשו של השיגעון, המסומן כאן גם כמעין חטא. זאת, בדומה לתפיסות עתיקות של החלמה ממחלות: הכתיבה על עורו של הכלב כמו מסיטה את המחלה מן המשוגע, הספון בביתו, אל הכלב, ובכך גואלת את האדם. במובנים רבים, יש כאן תפיסה הסותרת את האופן שבו נתפס לרוב השיגעון: כהתרחשות פנימית, תת-קרקעית, המתפרצת החוצה, בעוד שכאן הוא "נכתב בעור", שאינו עוד מעטפת חיצונית, אלא ההוויה עצמה. ומעניין לשים לב בהקשר הזה לצבעו של הכלב בתיאורו של החכם: שהוא כלב לבן (צבע נטול עומק), בשונה מן הכלבים השחורים

שהוזכרו בקטע הקודם, המציע מעין "מיתולוגיה מקומית" של חכמי ירושלים, שמבוססת על כמה מאורעות שאכן פורסמו ותיאורו בסיפורת של התקופה.<sup>66</sup>

### התרופה שהיא המחלה

אבל הבחנתו הנלעגת של החכם עשויה לרמוז לנו על אופציה דומה של הבראה, שאינה נזכרת בכתביו של חכם בדוי, כי אם בתלמוד, ואף היא קשורה ישירות ליום הכיפורים, מעצם שיבוצה בפרק "יום הכיפורים" במסכת יומא. כמה מן החוקרים שעסקו בתנול שלשום עסקו בקשר שבין תיאורו של בלק ככלב חולה כלבת, לבין הסימנים המעידים, על פי הכתוב במשנה המצוטטת במסכת יומא, כי לפנינו "כלב שוטה", דהיינו כלב חולה כלבת: "תנו רבנן: חמישה דברים נאמרו בכלב שוטה: פיו פתוח ורירו נוטף, ואזניו סרוחות, וזנבו מונח על ירכותיו ומהלך בצדי דרכים ויש אומרים אף נובח ואין קולו נשמע" (יומא פג' ע"ב).<sup>67</sup> התיאור הזה הולם, כמובן, את תיאורו של בלק לקראת סופו של הרומן, למשל בעמ' 479: "אבל פיו התחיל מתרפה והיה סורח את לשונו. בקש להחזיר את לשונו לתוך פיו נתחלפה לו בזנבו וכנס את זנבו בין ירכותיו", וכן בעמ' 593: "לא זו זנבו מבין ירכותיו [...] התחילו שפתיו תוססות ולשונו מפעפעת ומעלה קצף מר, כאילו נתמססה מרתו ומציפה את הפה", ואולי יותר מכל הוא תואם את המובאה מעמ' 583: "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": זהו תיאור החוזר על הנוסח שבמשנה כמעט אחד לאחד. אלא שככל שמצאתי, איש מן החוקרים ומן המבקרים שכתבו אודות הרומן לא התייחס בהקשר זה לדיון התלמודי המופיע מיד לאחר המשנה במסכת זו, שאותה אני רוצה להביא להלן. ראוי לציין, כי העיסוק ב"מי שנשכו כלב שוטה" הוא חלק מן הדיון התלמודי במי שאינם חייבים בתעניות יום הכיפורים. אחד מהם הוא "מי שנשכו כלב שוטה", כלומר, מי שחלה בכלבת. יום הכיפורים הוא זמן סמלי גם בתנול שלשום: הן בשל תחושת ה"כפרה על עוון" העולה מסיומו של הרומן, וכן מפרק הזמן שבו הוא מסתיים, במקביל לרדת הגשמים, אך יש לו גם איזורים נוספים בתוך הרומן עצמו: בין היתר, בתיאור שקדם לחופתם של יצחק וסוניה, חופה שראשיתה בחטא, הנקשר גם הוא, כזכור, לכתיבה על עורו של הכלב. את יום החופה מתאר ר' אלטר כיום של כפרות: "חכמינו זיכרונם לברכה אמרו בגמרא, חתן ביום חופתו מוחלין לו על כל עוונותיו, וביום הכיפורים נאמר, כי ביום הזה יכפר עליכם לטהר אתכם מכל חטאתיכם, הרי שיום החופה הוא כיום הכיפורים, ולכך נוהגים החתנים ביום חופתם להתענות ולומר וידוי של יום הכיפורים" (עמ' 552).<sup>68</sup> אולם בסופו של אותו יום הופך יצחק למי שאינו חייב בכפרה, בהיותו נשך על-ידי כלב שוטה.

אבל בגמרא שבמסכת יומא דנים לא רק בהלכות יום הכיפורים, אלא מפליגים בתיאור הטיפול שיש להעניק למי שנשך על-ידי כלב שוטה, ויש להצילו מן המוות הצפוי לו:

<sup>66</sup> על הפרטים המציאותיים המשוקעים בתנול שלשום ראו: הולץ 1994. בנוסף, מעניין לציין את הדמיון שבין הקטע הזה לבין תיאור המגיפה והחופה השחורה בבין מים למים של ברנר, וראו הדיון שלי בבין מים למים בפרק השני של חיבור זה.

<sup>67</sup> וריאציה נוספת על התיאור הזה מופיעה בתלמוד הירושלמי: יומא, ח, ו.

<sup>68</sup> ברוך קורצוויל (1970) טען, כי העיסוק ביום הכיפורים ברבות מיצירות עגנון מבטא את הכמיהה לשיבה מאוחרת אל איזו אחדות קמאית קדומה. מלכה שקד רואה אותו כמפתח להבנת חשבון הנפש הנדרש לעגנון על רקע "השבר הגדול שבו הוא נתון כיהודי מודרני, שתהליך החילון וחוויות החורבן הלאומי ערערו את אמונתו" (שקד 2001, 29).

דכני ליה מיית, מאי תקנתיה? אמר אביי: ניתי משכא דאפא דדיכרא, וניכתוב עליה: אנא פלניא בר פלניא אמשכא דאפא דיכרא כתבינא עלך כנתי כנתי קלירוס. ואמרי לה: קנדי קנדי קלירוס יה יה ה' צבאות, אמן אמן סלה. ונשליחנהו למאניה ולקברינהו בי קברי עד תריסר ירחי שתא, ונפקינהו ונקלינהו בתנורא, ונבדרינהו לקטמיה אפרשת דרכים. והנך תריסר ירחי שתא, כי שתי מיא – לא לישתי אלא בגובתא דנחשא, דילמא חזי בבואה דשידא וליסתכן.

תרגום: מי שנשך מת, מה תקנתו? אמר אביי: שיביא עור של צבוע זכר, ונכתוב עליו: אני פלוני בן פלונית על עור של צבוע זכר כותב עליך את מילות הלחש "כנתי כנתי קלירוס" ואמרו לו [שיש לכתוב בעצם את הלחש בנוסח הבא]: קנדי קנדי קלירוס ה' צבאות, אמן אמן סלה. ושיפשוט את בגדיו ויקבור אותם בבית הקברות עד שנים עשר חודשים, ושיוציאם וישרוף אותם בתנור, ושיפזר את האפר על פרשת דרכים. ובמשך אותם שנים עשר חודשים, כאשר ישתה מים – לא ישתה אלא בקנה של נחושת, כדי שלא יראה בבואה של שד ויסתכן.

הקטע הזה נקשר למהלכים המתוארים בתמוול שלשום בכמה אופנים מעניינים: ראשית, כתיבת שמו של הנשך על עורו של צבוע זכר, בתוספת לחש קסמים, ולצדו (לדעת המומחים, כביכול) שמו של האל, נתפסת כאן כדרך הבטוחה להחלמה. כלומר, הכתיבה על עורו של הצבוע אמורה להעביר את הבקשה להבראה מן האדם אל האל, בבחינת הקרבת קורבן, או עורו של קורבן בלבד (מעניין לציין, כי הריגתו של הצבוע, המתחייבת לשם כך, אינה מתוארת לפרטיה בסוגיה). במקביל, מתואר הצורך לפשוט את בגדיו של האדם הנשך, שהם מעין "עור שני", ולטהרם על-ידי קבורה באדמה, ולאחר מכן לשרוף אותם ולפזר את האפר על פרשת דרכים, שכמו "ישחררו" את השד.

אלמנטים רבים כל כך של היטהרות מפני זיהום יש בקטע המצומצם הזה שבתלמוד, עד שתקצר היריעה מלתארם: החל בכוחה של **מלת התפילה הכתובה**, או האקט של הכתיבה (המיוחס בתחילה לחכמים עצמם ומאוחר יותר מכוון לאדם הנגוע עצמו) לפטור את האדם מן המחלה: למעשה אין כאן שום מעשה של טיפול בגוף עצמו (ואף ההנחה בדבר אפשרות ההבראה לאחר אכילת כבדו של הכלב השוטה נשללת בתלמוד מכל וכל), אלא רק של כתיבה על גבי משטח גופו החיצון של יצור אחר, שאף הוא "מוקצה" מבחינות רבות. בהקשר הזה יש להתעכב כמובן על הבחירה בצבוע, שהוא בעל חיים טורף הניזון מפגרים, ונתפס כחיה המסוכנת לאדם, וגם כבעל חיים בעל אופי "שטני" למדי,<sup>69</sup> בעיקר בשל יללתו הנשמעת כצחוק וריחו הדוחה. דה-וירס (De-Vrise, 1976: 265-266) תיאר את התכונות המיוחסות לו במיתולוגיות השונות: יצור מפלצתי מאיים, הפכפך ומושחת, בעל צחוק נתעב, אך בה בעת – גם מי שנתפס כאל במיתולוגיה המצרית, וכן כדמות הנקשרת לסגולות מאגיות של ריפוי.<sup>70</sup> בנוסף, הוא מצטייר כמעין גרסה לא-מתורבתת של הכלב, כ"כלב דמוני".

הצבוע עצמו נזכר בתמוול שלשום בתוך אחד מן הסיפורים אודות פוחלציו של ארזף. זהו סיפור שאותו מספרת לילית לבלק, השרוי בעצב. היא מתארת בו כיצד הציע ארזף לצבוע כי יפחלץ אותו כדרך לחיי נצח, שבהם כל שנותר עליו הוא עורו:

<sup>69</sup> אפיון המיוחס ברומן גם לכלבים, כפי שצינו ברזל (1970) וערפלי (1998), בעיקר על רקע הזיקה שבין תיאורו של בלק לבין תיאור כלבו של פאוסט. דן מירון הרחיב את האנלוגיה הזו וביסס עליה פרשנות שלמה לרומן במאמרו מ-2002.  
<sup>70</sup> אמונה מעניינת נוספת נוגעת ליכולתו של הצבוע לשנות את מינו – ולהפוך מזכר לנקבה ולהפך, כפי שמתאר אובידיוס ב"מטמורפוזות" שלו (1965, ב, עמ' 593) וכן להתגלגל לדמויות של בעלי חיים שונים.

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 מתאוים ומתחמדים לראותך (עמ' 573).

את מעשה הפחלוצ מצגי ארזף לצבוע כמעשה של חסד, שיגאל אותו מגשמיותו ויעניק לו חיי נצח. לאחר מכן הוא עושה כן גם לאחיו של הצבוע, המתפעלים מעיני הפוחלץ המאירות שלו, ומדבריו של ארזף הנאמרים כביכול בשמו של הצבוע. את הסיפור מסיימת לילית בשאלה הנוגעת ישירות להקבלה שבין בלק לבין אותו צבוע שבסיפור: "אמור, תחת בשר מה תבקש ובמקום עור מה תחפוץ? אם אבני חוצות ואם מטה זעם" (עמ' 575). סיפורו של הצבוע המפוחלץ ברומן, כמו הכתיבה על עורו של הצבוע בגמרא, רומזים לאפשרות להיחלץ מכבלי הבשר והגוף באמצעות נצחיותו של העור בלבד: בין אם על-ידי כתיבה עליו, שתאפשר הבראה מן המחלה שבגוף<sup>71</sup> ובין אם על-ידי סילוק מטען הבשר והעצמות, שתכליתם מוות וכליה.

אלא שבתמודול שלשום מתחולל מהלך הפוך: **הכתיבה על העור לא זו בלבד שאינה מובילה לריפוי, כי אם גורמת למחלה: התרופה או דרך הריפוי היא המחלה, ויש לכך משמעות עליונה בהקשר הציוני.** וכך, דווקא המלים שכתב יצחק על עורו של בלק במעין הלצה הפכו אותו, בסופו של דבר, ל"כלב משוגע" ולחולה של ממש. ההיפוך הזה מעניין בעיקר על רקע יחס הסביבה לבלק, שנשבתה בשבי המסמן אך התעלמה מן המסומן. כך, כאשר חושף יצחק בפני הציבור המבועת את מעשהו, מתבטלת גם "תכונת השיגעון" שלו, לכאורה, דווקא בעת שהוא הולך ומשתגע, ועל כך עומד גם המספר בתמודול שלשום:

כל מי ששמע את קולו או ראה את צלו היה מתיירא. מששמעו אותו מעשה ניטל מוראו של הכלב. בוא וראה כל זמן שבלק היה שפוי בדעתו היה מתייראים ממנו כמפני כלב שוטה, משהתחיל בלק מפקפק בדעתו אם היא שפויה, אין אדם מתיירא ממנו (עמ' 591).

יותר מכך – מבחינות רבות נדמה כי הגולם, אותו "גולם כלבי", הנחן ביכולת דיבור ובמחשבות עמוקות, קם בסופו של דבר על יוצרו, יצחק, ובנשיכתו הופך גם את יצחק עצמו לחולה – כלומר, הכתוב על גבו אינו רק מבטא, בסופו של דבר את הווייתו והופך אותו לחולה, כטענת מירון (2002):

יצחק רשם את המלה המסמנת על המסומן עצמו, ולא על ציור או דימוי שלו. אבל בשעה שהוסיף וכתב את המלה **משוגע** הוא יצר ניגוד משווע בין ה'דברי' (כלב בריא שאין בו שמץ מחלה) לבין ה'מילה', או בין הסימן, המכריז על הכלב שהוא חולה מחלה מסוכנת ויש בו כדי לסכן את כל הבא במגע עמו, למסומן. התוצאה של פגיעה זו בנורמת ההתאמה המלאה בין המלה לדבר היא פרשת ייסוריו של בלק על כל הסתעפויותיה והתפתחויותיה עד לנקודה שבה הכלב הבריא נעשה באמת ליכלב משוגע, כלומר עד להיווצרות ההתאמה המלאה בין

<sup>71</sup> הכלבת היא למעשה מחלת עצבים קשה, שיש לה השפעות גם השפעות נפשיות ורגשיות קשות על הלוקים בה.

המלה לדבר בכוחה האוכף עצמו של המלה שינהייתה לבשר'. קצו הנורא של יצחק בא עליו משום שטעה בהבנת הכתב שכתב הוא עצמו על גב הכלב. הוא סבור שהכתובת מחוסרת תוכן היא [...] אלא שבינתיים נתמלאה הכתובת תוכן, נוצרה בה 'הרמוניה' סמיוטית בין הסימן למסומן, והרמוניה זו ממיטה מות ייסורים על הפרשן שכשל בקריאת הטקסט של עצמו (עמ' 559).

באופן הזה נשלמת גם האנלוגיה בינו לבין יצחק, על ידי נשיכה בבשרו, שגם היא מעלה על הדעת סצינה מינית לא פחות מרגעי הכתיבה על עורו של בלק: "נענע בלק ראשו [...] נשתרבה לשונו עד שעמדה להישמט וליפול. בקש להחזיר אותה למקומה ולא היה יכול להחזירה. התחיל לחלול מתוק מחלחל בין שיניו. נשתקעו כל מיחושיו וכמין כמיהה התחילה מפכה בו כמעייך עד למעלה משיניו. נקפו שיניו וכל גופו נזדקר. לא הספיק יצחק לילך עד שקפץ עליו הכלב ותקע בו שיניו ונשכו. וכיון שנשכו נטל רגליו וברח" (עמ' 595). הכתיבה על עורו של בעל-חיים, שאמורה היתה, על-פי הסוגיה התלמודית, לגאול את חולה הכלבת ממחלתו, היא שהובילה דווקא לאותה מחלה עצמה, במקביל ל"חזון ההבראה" הציוני שהשתבש.

אגב, ברומן עצמו מוזכרת פרשה אחרת של ריפוי באמצעות אותיות כתובות, דווקא בהקשר של ריפוי משיגעון: "פעם אחת בא אדם אחד אצל ר' נפתלי חיים לבקש קמיע לבנו שנשתטה רחמנא ליצלן. אמר לו ר' נפתלי חיים איני כותב קמיעות. אבל אני מברך אותך שיבריא בנך, ודי לך בברכתך. לא זז אותו אדם ממנו עד שהוכרח לכתוב לו קמיע. תלאה על צוארי בנו ונתפקח. בקשו שכניו לראות איזו שמות מסוגלים להבריא את השטות ופתחו את הקמיע. מצאו כתוב נסים בק, אלעזר שפירא, שני ממונים שהיו בירושלים. באו אצל ר' נפתלי חיים ואמרו לו מה זה, אמר להם בני אדם אלו אפילו המזיקים מתייראים מפניהם" (עמ' 488). אבל הניגוד שבין מעשהו של ר' נפתלי חיים לבין אותה כתיבה לשם הבראה, המתוארת בגמרא – כמו הניגוד שבין מעשהו מחולל החולי של יצחק לבין ההחלמה דרך הכתיבה – הוא רב עד מאוד, ונראה כי הוא נוגע בין היתר **לתוכנה של הכתובת הנחקקת על העור: בעוד שיצחק כותב כתובת סתמית, שאינה מכוונת לאיש, ור' נפתלי כותב את שמותיהם של ה"ממונים", הרי שהגמרא קוראת לכתובת שם האל, בצירוף לחש קסמים המכוון אליו וקושר בינו לבין הגורל (משמעות המלה "קלירוס" ביוונית).**

ההמרה של הדתי בחילוני, המקבילה גם להמרות נוספות הנזכרות בסיפור (בין היתר, ההמרה שבין נפש לגוף במהלך המחלה הגופנית, המתפתחת מן ה"שיגעון") היא סוגיית תשתית בסיפור. רבים כבר הזכירו לפני את המתח העולה מתמזל שלשום ומיצירות רבות אחרות של עגנון: המתח שבין הדתי לחילוני, בעיקר בגרסתו הציונית, המציבה את "דת האבות" מול "דת העבודה" החדשה בארץ ישראל. הרומן כולל ווריאציות רבות על המתח הזה. החל בהיזכרותו הבלתי פוסקת, אכולת האשמה, של יצחק בבית אביו הדתי, למשל, בתיאור המצוות שהוא חדל לבצע, או התפילין ש"הרקיב" – עוד תיאור סמלי של גוף ההולך וכלה, במקביל לגופו של יצחק; דרך טלטלותיו הרבות בין יפו החילונית לירושלים הדתית, ועד לכניסתו למאה שערים, כשהוא נושא לאשה את בתו היחידה של אחד האנשים האדוקים ביותר בירושלים. המהלך הזה, של שיבה-לכאורה אל העולם הדתי, הוא אחת הסיבות לתיאורו החוזר ונשנה של יצחק כמי שאינו מייצג את בני דורו, דור העלייה הציונית לארץ ישראל. ועם זאת, ניתן לטעון כי דמותו של יצחק אינה דמותו של אדם דתי, וכי גם את גינוני הדת הוא רוכש בחזרה מבלי דעת, ונוכחותו כ"כופר" בביתו של ר' פייש מובלטת מאוד. יותר מכך, לעתים קרובות דומה, כי החטא שעליו הוא נענש יצחק ושעליו אין הוא מצליח לכפר הוא

נטישתו את הדת, הנקשרת כמובן גם לעזיבת בית האב. על כן, המעשה שעשה יצחק בכותבו על עורו של הכלב, מעשה שמנוגד ביסודו לדת היהודית, ודומה למעשה יצירתו של גולם, מקביל מבחינות רבות למעשה שנעשה בו עצמו כמי שאמור לחולל בגופו את המהפכה הציונית: **השאיפה לכתובה מטאפורית על גופו של יצחק (המתגלגלת, כאמור, גם אל בלק), או לכתובה שתכליתה הבראה, ממש כמו הכתיבה על עורו של הצבוע בגמרא, הופכת להרסנית כאשר היא נטולת מטענים דתיים (כדוגמת הברכה "ה' ה' צבאות), גם כאשר היא עשויה להידמות ל"תרופה".** כפועל יוצא מכך – מיתרגמת הכתובת הזו למחלה, על כל המטענים הגלתיים המודחקים שיש למחלה ולחולי בהקשר הציוני. על כן, גם המחאה (הספרותית, החילונית?) של יצחק כנגד הקיום הציוני באמצעות הנכחת השיגעון במרחב הארץ ישראלי וייחוסו לאחד מנציגיו-כביכול אינה מועילה ותוצאותיה הרסניות, בכך שהיא משכפלת למעשה את אותו פער בין מסמן למסומן.

כך, ה"תרופה" הציונית הופכת למחלה כאשר היא נטולת ממד דתי-אמוני של ממש, והיא מחזירה את יצחק ואת קוראי הרומן כמעט בעל-כורחם אל המחלה הגלתיית, באופן שיש לו משמעות רבה במיוחד בתקופה בה נכתב הרומן, כלומר, לאחר השואה, ש"אשמת הציונות" רובצת לפתחה מבחינות רבות.<sup>72</sup> מן הבחינה הזו, הגאולה הציונית כביכול, המתחוללת בסיום הסיפור, כאשר עם מותו של יצחק נחלצת העיר מן הבערות הקשה בה היתה שרויה – בצורת שהובילה גם למחלות ולפגעים רבים, ואף גרמה להיעדרותם של אורחים רבים מחתונתם של שפרה ויצחק (עמ' 553)<sup>73</sup> – הגאולה הזו אינה אלא גאולה אירונית. זאת, על אף שהיא עושה שימוש בתבניות המוכרות מסיפורי מגיפה ובראש ובראשונה מן הדגם הידוע של אדִיפוס המלך, כפי שצינו כבר שקד (1989) וארבל (2006), וכן מן הזיקות שבין החלמה מחולי לבין "הבראה קולקטיבית", העולות מסיפורים רבים שנכתבו בתקופת העלייה השנייה.<sup>74</sup> אולי משום כך, גם המימוש המלא של תיאור "החזון הציוני" ב"ספר חלקת השדה" העתידי, שעליו רומז עגנון בסיום לא התגשם לעולם. כך, עגנון מצטרף לאותה "מיתולוגיה ספרותית" של חולי אך גם משבש אותה.

<sup>72</sup> על היחס הישראלי האמביוולנטי למאורעות השואה ולנספים בה בשנות מלחמת העולם השנייה ראו: שגב 1991. האם תמול שלשום מבלע רמז גם לכך, שה"סימון" הציוני, ותוצאותיו הקטסטרופליות ברומן, מקבילות גם לאופן שבו סימנו יהודים בשואה?

<sup>73</sup> הפרק השניים-עשר של הרומן נקרא "על המחלות", ומובא בו התיאור המפורט הבא: "החג עבר ועברה כל שמחה. הקדחת שדרכה לילך ולהזיק ברוב ימות השנה מזיקה והולכת. אין בית אשר אין שם חולה. עליה ניתוספה מחלת האינפלואנצא. ולשני החלאים הרעים שירושלים רגילה בהם ניתוספה מחלת דלקת קרום המוח [...] יש מן הרופאים שאומרים שהחולי בא מן המים הרעים, שבאותו פרק כלו המים מן הבורות ולא נשתירו אלא מים מרופשים. ויש מן הרופאים שאומרים שהרפש והחלאה שבעיר מביאים את המחלה. ויש מן הרופאים שאומרים שהטלית והשטרמימל מביאים עמהם את המחלה. מוטלים הם בבית החולה על מטת החולה, ובשבת אדם הולך לבית הכנסת מוציא את החיידקים הרעים מרשות היחיד לרשות הרבים. מוסיף עליהם המקווה [...] מוסיף על כל הטעמים הללו, העניות [...] הפחד מתגבר והולך. רופא אחד אומר, המצב מסוכן. וחברו מוסיף ואומר, איום ונורא. והדברים מטילים אימה אפילו על בריאים. וכל מי שהיכולת בידו מוכן לטול את בני ביתו ולצאת מן העיר [...] פרנסי העיר ומנהיגיה עושים כל מה שבידם, מתייעצים לשכור בית בשביל החולים, וקוראים כל שני וחמישי לצום ולתפילה ולהשתטח על הקברים ולחפש חטאים [...] וקונטריסים חדשים עם חרמים ישנים על בתי הספר שקורין שקאל"ס נדפסים והולכים, ויחידים מדביקים על דלתותיהם שמירות וסגולות, וכבר העמידו חופה של יתום ויתומה על הר הזיתים, כדי לעצור את המגפה [...] הפועל הצעיר שאינו מניח שום מעשה ממעשי היישוב שאינו מבקרו כתב דברים באותו עניין. יש עזי פנים בירושלים שאומרים שאין כאן מגפה ולא כלום, אלא דרכם של תחלואי הארץ שבאים בכל שנה והורגים כמה נפשות, וכן אשתקד חלו מאתים איש ושלושים מהם מתו, אלא שקצת רבנים ומנהלים עשו את כל הרעש הזה, כדי לעורר רחמים בלב נדיבי ישראל שבחוצה לארץ שישלחו להם מעות" (עמ' 559-557).

הקטע הזה הוא מאלף, גם בשל ההשוואה המתבקשת מאליה בינו לבין תיאור המגיפה שבירושלים, כפי שהוא מובא בבין מים למים של ברנר, כולל אזכור החופה השחורה, המבוסס, כאמור, על מקרה אמיתי שהתרחש בירושלים של אותה תקופה (ראו הדיון שלי בפרק השני של חיבור זה) – אלא שבעוד שאצל ברנר מובאות ההשערות בדבר גורמיה של המחלה מפי דמויות נלעגות למדי, שלדבריהן לא מוענק תוקף של ממש, הרי שכאן מתוארים הדברים מנקודת מבטו של המספר האוקטורלי כביכול, והדגש בהם הוא על האינטרפרטציות השונות המוענקות למחלה, ועל האופנים שבו היא מוגדרת או לא מוגדרת ככזו – הן כשמדובר בסיבותיה והן כשמדובר בעצם קיומה.  
<sup>74</sup> וראו את הדיון שלי בסיפורו של לואידור הקדחת בפרק הראשון של חיבור זה.

## כלבת במקום קדחת

בהקשר זה יש מקום להתעכב על הקשר הסמנטי שבין "צבוע" ל"צבע" – מקצועו של יצחק, שהגדרתו נזכרת ברומן באופן הזה פעמים רבות. שתי המלים אינן גזורות אמנם ממקור לשוני משותף<sup>75</sup> אך למרות זאת נדמה כי הן קרובות זו לזו ומהדהדות זו את זו: כך עורו של יצחק, הצבע, כמו יצחק עצמו וכמו עורו של הצבוע בתלמוד, אמור היה לגאול את היהודים באשר הם ואת יהודי הארץ מן החולי שתקף אותם (באופן מטאפורי ובאופן ממשלי), אך בפועל – זוהי גאולה אירונית, של מעט מדי ומאוחר מדי. הגאולה הזו היא אירונית גם בשל זהותה של המחלה שממנה מת יצחק: בספרות התקופה (כפי שהראיתי בפרק הראשון של עבודה זו) מוות כזה הוא על-פי רוב תוצאה של הקדחת, המחלה הציונית, שאף היא מגלמת מבחינות רבות את "השארית הגלותית" שיש להכרית מן הארץ, אך נקשרת ביסודה להווייה הציונית ובעיקר למקום, גם בשל מהלך ההידבקות בה.<sup>76</sup> הכלבת, לעומת זאת, אינה "מחלה הירואית" כי אם מחלה בזויה, המעניקה לאדם מתכונות הבהמה, ומחוללת בו מטמורפוזה שבה הוא נדמה ככלב. האנושיות הופכת לכלביות.<sup>77</sup> זאת ועוד – זוהי מחלה שאין בה כל ממד לאומי או רוחני, אלא זיהום חריף של מערכת העצבים על-ידי נגיף, הגורם לגירוי ולדלקת של המוח ושל עמוד השדרה, מוביל לאי-שקט ולתוקפנות, לשיתוק ולכאבים ובהמשך גם להתקפי זעם, להתרגשות ולדיכאון (ברקוב ואחרים 2002, 920-921). בעבר האמינו כי היא נגרמת על-ידי רוח רעה, החודרת אל תוך גופו של החולה בה. בנוסף, כלבת רחוקה מלהיות מחלה מקומית, והיא עלולה להופיע אצל כלבים ואנשים בכל מקום ומקום. גם בלק עצמו אינו מוצג בתמוד של שום כנציגה של הארץ החדשה, ולכל היותר הוא נדמה כמעין תלמיד חכם בנוסח היישוב הישן. אך בה בעת – הוא נקרה על דרכו של יצחק בארץ-ישראל, ונשיכתו את גופו, יותר מאשר במקרה של עקיצה, למשל, כמו פורצת אותו לזיהום: "מכותיו התחילו תופחות ומאדימות, לבסוף נפתחו מאליהן וליחה סרוחה התחילה מבצבצת ויוצאת מהן" (עמ' 600).

נקודה מעניינת נוספת היא הקשר העמוק שבין כלבת (ששמה הלטיני הוא Hydrophobia, חרדת מים), לבין מים: התקפי הכלבת מועצמים בראיית מים, וזו כנראה הסיבה שבשלה ממליצים גם חכמי התלמוד לנשוכים ללגום מים רק באמצעות קנה של נחושת, כדי לא לחזות במראהו של שד במים. אבל ברבים מסיפורי העלייה השנייה, ממלאים המים לא אחת תפקיד כפול, גם בהקשר של המרחב הציוני נטול הנהרות, הימים הגדולים והאגמים האירופיים. כפי שטענתי בפרק הראשון של עבודה זו, המים מייצגים שני תחומי משמעות מנוגדים – מחד גיסא, את הסכנה והאיום הכרוכים

<sup>75</sup> על-פי מילון אבן-שושן, המלה "צבוע" גזורה מן המלה הערבית "צַבَع", בעוד שהפועל "צבע" מקורו במלה הארמית "צַבַע" או במלה הערבית "צַבַע".

<sup>76</sup> ברומן נזכרים מספר פעמים חששותיו של יצחק מפני מחלת הקדחת, ואף תסמינים הרומזים על כך שהוא נדבק, לכאורה, במחלות שונות: החל מתיאור לילו הראשון במלון בירושלים שבו "החלו מחשבותיו ממללות. היו שכניו סבורים עליו שאינו שפוי בדעתו. יצחק שפוי בדעתו היה, אלא צרות הראשונות שהעיקו לו פרכסו לצאת, כדי לפנות מקום לצרות אחרונות" (עמ' 196); דרך תיאור הקדחת המדומה שהוא חש בעת שהוא נזכר ברבינוביץ: "שהרי אם מסוניה נפטר מחשבונו של רבינוביץ עמו לא נפטר. מאה פעמים אמר לעצמו, רבינוביץ כבר הסיח דעתו ממנה ולא אכפת לו ולא כלום. אבל דעתו של יצחק לא נחה, התחיל מרטט ועורו העלה זיעה כמי שאחזתו קדחת. אבל לא קדחת היתה כאן, אלא זיעה של בושח כיסתה אותו והחרטה זיעזעה את גופו" (עמ' 373), ועד למסקנתו של יצחק כי הוא בריא יותר מרוב חבריו: "מכל מקום אין לי להתאונן. כל הימים שאני בארץ-ישראל אני בריא ולא שכבתי אפילו יום אחד בבית החולים, לא כחברי שרובם סובלי חלאים, וכולם חולים בקדחת ובשאר מחלות המצויות בארץ [...] וכיון שהמחלות פוגעות באדם שוב אין מניחות ממנו. ואני פרנסתי מצויה ובגדי שלם" (עמ' 354).

<sup>77</sup> כך מתואר יצחק החולה בקדחת: "וכל בעלי דמיונות דימו שראוהו כשהוא זוחל על ארבע וצועק ככלב ורץ אחרי כל אדם לישוך אותו [...] נפלה אימה על הבריות [...] ריסו של הכלב היה מחלחל והולך בכל איבריו של יצחק [...] נטל מים לשתות, נדמה לו שמשלחת כלבים קטנים מרקדים במים. (ואף הוא, כך היו הבריות מספרים, התחיל נובח ככלב)." (עמ' 605).

במרחב הארץ-ישראלי ואת ההיאחזות ב"מרחב הישן", אך מאידך גיסא – את התחייה, הפירון וה"בריאה מחדש" שבו. על רקע זה מעניינת הבחירה ב**כלבת דווקא, המחייבת את יצחק להתנזר ממים**,<sup>78</sup> באופן המדגיש עוד יותר את המתח בין כאן לשם, כפי שהוא מגולם במוטיב זה. ניצה בן-דב (1997) כבר עמדה על מרכזיותם של המים כמוטיב המניע את עלילת הרומן כולה – כבר חלומה הראשון של יצחק בדרך לארץ ישראל, כשהוא על ספינה המהלכת בים מדמה פגישה שלו עם נערות ישראליות סביב בור המים, על-פי התבנית המקראית של ספר בראשית.<sup>79</sup> בהמשך – הוא נע בין חוף הים היפואי שמימיו "יפים לגוף" ומעניקים רפואה (עמ' 480), לבין בור המים בירושלים, כש"מיעוט המים בירושלים הוא לרועץ לה", כדברי בן-דב (שם, עמ' 369).

ההבדלים בין שתי הערים, כפי שהם מגולמים במים, מייצגים גם את סוגיה ושפרה: שתי נשותיו של יצחק, המתפקדות כמעין מטונימיות של שתי הערים. בהמשך, מגיע יצחק לביתה של שפרה בעקבות צמא, והיא המוזגת לו כוס מים. לכך יש מקום להוסיף, כמובן, את צימאווה המתמשך של בלק, את הבצורת השורה בארץ ישראל, ובמידה רבה – גם את תשוקתו העזה של בלק, זמן קצר לאחר שנחקקה הכתובת על עורו, לרחוץ את עורו במים. רחצה זו אינה מתממשת בסופו של דבר, לאחר שבלק מגורש מן המקוואות שבעיר (עמ' 284-289), אך לו היתה מתממשת – יכולה היתה לגאול את בלק ואת יצחק מן הגורל הטרגי הצפוי להם.<sup>80</sup> המים, המייצגים פוריות ואולי גם הוויה נשית אוקיאנית, מתגלמים ברומן, בסופו של דבר, בסלידה מהם: אי היכולת לחיות בארץ-ישראל היא גם אי היכולת לשתות ממימיה (ומנשותיה); אי-היכולת לממש את תמונת החזון המקראי של העמידה ליד הבאר, בארץ-ישראל של מטה, ואולי בכך מבקש עגנון דווקא לערער ולהציב באור אירוני למדי את הכמיהה ליצר היסטוריה ארץ-ישראלית רצופה, בעיקר כשהרצף הזה מתהווה, בסופו של דבר, באמצעות ה"מלים" ולא באמצעות הדברים, ומכאן חולשתו. זאת, בעיקר, כאמור, כאשר היא יוצאת כנגד הרבדים העמוקים הגלומים בפרקטיקה היהודית של הכתיבה: כלומר, מנסים לערער את האמונה בכוחו הכל-יכול של האל.

#### **ה. במקום סיכום: כמה הערות על המלים והדברים שאחרי תמוול שלשום**

מן הבחינה הזו, למרות שתמוול שלשום הוא רומן מיתי, יש בו בה בעת יסודות מודרניסטיים עמוקים: הטלת ספק מתמשכת בערכי המסורת ובאפשרות מימושם, וכן – אמונה בכוחה של המחלה לברוא עולם **בטקסט הספרותי**. אבל התפיסה העולה מתמוול שלשום מתגלגלת גם לטקסטים מאוחרים יותר של עגנון, הרומזים לכך, שדווקא המחלה מוסיפה להיות מעין "תרופה" למציאות מעורערת, אך בעיקר – מפני שהיא מאפשרת את השיבה אל העבר. שיבה כזו היא מנוגדת לכמיהה הציונית להתחדשות וללידה מחדש, אך אינה מחייבת בהכרח קטסטרופה הרסנית, המחצינה את השבר, כפי שהדבר עולה מתמוול שלשום. ביצירות הללו עוסק עגנון באופן גלוי יותר

<sup>78</sup> "כל אותם הימים היה מזיע וחוזר ומזיע, וצימאון היה שורף את גרונו. ראה מים או דבר נוזל או שמע קול מים היה גועש ומתעוות, ואפילו נר ומראה היו גורמים לו ייסורים, אולי מפני שהנר והמראה דומים למים" (עמ' 600).

<sup>79</sup> וראו לעניין זה גם: עוז, 1993, 104-106.

<sup>80</sup> התשוקה הבלתי מתממשת היא אחד היסודות המובהקים של הטקסטים של עגנון, בעיקר בספר המעשים שלו. וראו על כך גם: ארבל 1993.



בחולי כדרך לשוב אל העבר, ובפרט – אל אותו עבר שנחרב כלא היה בשואה. כך, הנכחת החולי (בחיים ובספרות) היא הכרחית כדרך של הנצחה מתמדת של העבר על גבי העור: אולי כמעין גרסה מודרנית, בנוסח קין המקראי, של "אשמת הניצולים". יחד עם זאת, עולה מתוכה גם מסקנה עקיפה על חוסר האפשרות לייצג את העולם הקיים בהווה. גם זאת, דרך המתח שבין חולי לבריאות. הניסיון הנועז ביותר של עגנון לבטא את התפיסות הללו מצוי, לדעתי, בעד עולם: סיפור קצר אחד שלו, שפורסם לראשונה באפריל 1954, מעט פחות מעשור לאחר פרסום תמוול שלשום. עד עולם הוא טקסט חידתי, שכמעט ניתן להגדיר ככתב חידה של ממש, בעל מטענים סמליים עמוקים, וגם הוא, כסיפורים רבים אחרים של עגנון, זכה למספר ניסיונות פענוח, בעיקר לאחר ההיכרות עם גלגולו ברומן שירה (1971).<sup>81</sup>

עד עולם (1954 [1962]) הוא סיפורו של עדיאל עמזה, שחקר שנים רבות את קורותיה של העיר גומלידתא "שהיתה עיר גדולה גאוות גויים עצומים, עד שעלו גדודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם" (עמ' שטו). עמזה, שהקדיש את כל חייו למחקר, ובסופו של דבר כתב ספר שבו "כנס חקירותיו", מצא לאחר זמן רב מו"ל לספרו: מי שיוציא את הדברים אל העולם הרחב.<sup>82</sup> אך בעודו מתכוון לפגישה עם אותו מו"ל מגיעה לביתו – בזימון גורלי אופייני לעגנון – האחות עדן, העובדת בבית המצורעים. במהלך השיחה המתפתחת ביניהם מספרת עדן לעמזה על ספר המצוי בבית המצורעים. זהו ספר אשר

יצא מכלל ספרי קריאה [...] מפני שהרקיב ומחמת הדמעות [...] ספר בלוי הוא כתוב על גויל. אומרים שנכתב לפני אלף שנה ויותר [...] עדיין יש זקנים בבית המחסה שרגילים לספר, שזקני הבית שהיו לפניהם היו מספרים בדמע מאותם הסיפורים שכתובים בספר. אבל אומרים שכבר הזקנים הראשונים שקדמו לזקנים שלפנינו כבר נתקשו בקריאה, שהגליונות קרועים והאותיות מטושטשות וכל הספר כולו ערמה של עיפוש. וכבר בקשו להוציאו לשריפה כבר קודם (עמ' שכב'-שכג').

בהמשך מסתבר כי זהו, למעשה, ספר עלילות העיר גומלידתא, שנכתב על-ידי הגרף: דוכס העיר, שהפך לעבד של שליטי העיר החדשים אשר "נתנו לו את גוו ואת עורו על גווייתו ונטלוהו עמהם" (עמ' שכו). הוא לקח עמו את הספר, ומאחר וחלה בדרך והושלך בשדה, נמצא על-ידי מצורעים, שהעניקו לו תחפושת של מצורע: "כשאתה שרוי בתוכנו אתה ניצול מפורענותם של בני אדם ושל חיות ומזונותיך מוכנים לך. הביאו אותו למקומם ונתנו בידו קשקשן [...] ותלו לו קופה על צווארו, שהרחמנים היו זורקים להם למצורעים לחם ומזון" (עמ' שכו): המצורעים מסמנים את הגרף שהפך לעבד כמצורע על מנת להציל את חייו: המחלה היא מעין הגנה על חייו והיא היחידה המאפשרת גאולה. בהקשר הזה יש להדגיש גם את משמעויותיה של הבחירה בצרעת, שהיא, כאמור, מעין ווריאציה נוספת של "כתיבה על העור". בהמשך הסיפור, עדיאל עמזה כמו משכפל את מעשהו של אותו גרף: הוא הופך לבריא בין חולים ונכנס לבית המצורעים כדי לעיין בספר, שהקבלה בינו לבין הגוף האנושי הופכת ברורה ומפורשת יותר:

<sup>81</sup> ראו, בין היתר: צמח 1968; טוכנר, 1968; ברזל 1974; שקד 1973; מוקד 1989; שוקן [1978] 1992.  
<sup>82</sup> באופן המעלה על הדעת הרהורים בכמיהת "הנרטיב היוצא לאור", כפי שהיא עולה, למשל, מיצירותיו של ברנר.

היה עדיאל עמזה יושב ומייגע עצמו על כל אות ואות ועל כל תיבה ותיבה ועל כל שורה ושורה ועל כל עמוד ועמוד ועל כל דף ודף והשמש עומד על ידו ומהפך את הדף, שהיו מתייראים שמא מתוך שהוא בהול על העניין לא יהא זהיר כל צרכו, שהיה הספר מנוגע מרוב הידיים המנוגעות שהיו ממשמשות בו, **ודומה שלא על גויל נכתב אלא על עורו של מצורע נכתב, ולא בדיו נכתב אלא במוגלא נכתב** (עמ' שכט', ההדגשה שלי, מ.ה.).

כלומר, סיפורם של המצורעים, כמו המלים הכתובות על עורו של בלק, הוא סיפור גופני ולא מילולי, הנכתב על העור. לכך יש קשר הדוק גם להיותה של הצרעת מחלת עור, שביטוייה חיצוניים לכאורה, אך בפועל ניתן לראותם גם כמייצגים של הוויה פנימית יותר, באופן המדגיש את הטשטוש שבין מלים גוף ומקום. במקרא ובתלמוד תוארו המצורעים כ"מתים"<sup>83</sup> כלומר, כמי שנותרו בחיים אך בפועל מצויים כבר מעבר להם: מעמד המקנה להם נחיתות אך בה בעת אולי גם עליונות מסוימת.

בספרו *The Disease of Soul* תיאר ברודי (Brody 1974) את אופייה הכפול של הצרעת: מחד גיסא, מחלה המבטאת חטא, ניוון וזוהמה מוסרית, ומאידך גיסא – גם כזו הנתפסת לעתים כמעין מתת-אל מנחמת, ממש כשם שהיא מחלה גופנית אך גם כזו שלה מיוחסים היבטים נפשיים רבים. פוקו ([1961] 1972) תאר את המצורעים כ"גלגול הראשון" של המשוגעים – כלומר, של מי שסומנו, בעקבות הנגעים שעל עורם, כמוקצים מחמת מיאוס, הוצאו מחוץ לחומות הערים ובודדו במבנים מיוחדים. לא ידוע האם עדיאל עמזה עצמו חלה בצרעת, אך הסיפור מוסיף ומתאר את ספרו, שנכתב אך "לא הגיע לבין החיים, שאין מוציאים חפץ או מכתב או כתב או ספר מבית המצורעים" (עמ' שלג') – אבל הישארותו "עד עולם" בבית המצורעים, בעקבות חיפוש החוכמה שאין לו סוף, מתוארת כמעשה אצילי, על אף שהוא מחייב שהייה נחיתת בתוך החולי.

מרבית הפרשנים הלכו, כך נדמה לי, בעקבות מאמרו של גרשום שוקן ([1978] 1992) על מוטיב הצרעת בשירה ובעד עולם, ותיארו את הצרעת ואת הבחירה להישאר בבית המצורעים ככמיהה לעולם של אמת ושל שלמות. הם טענו, שעל אף שהצרעת היא אות לניווט גופני, היא מבטאת גם השתחררות מכבלי הגוף (שם, 394). אלא שההשתחררות הזו מכבלי הגוף באמצעות המחלה אפשרית רק כאשר היא נקשרת לניסיון האובססיבי לשחזור העבר. האנלוגיה הזו, שבין המחלה לבין החוכמה או לבין "ידיעת הנסתר" מעניינת מפני שהיא מציגה דווקא את החולים כ"בעלי ידיעה". זאת ועוד, דמותו של עדיאל עמזה מייצגת, כמו דמויות אחרות ביצירת עגנון, גם את האמן היוצר, ויש בעיצובה רמיזות ארס-פואטיות רבות ליצירתו של עגנון עצמו, שבעיקר לאחר השואה, שלמאורעותיה לא הגיב "בזמן אמת",<sup>84</sup> תפס את עצמו כמי שתכלית חייו היא כתיבה אודות אותו עולם ישן שנחרב. זהו עולם שהפך מממשי למילולי: מסמן נטול מסומן, כפי שמעיד עמזה עצמו בדבריו על גומלידתא:

עשרים שנה עסוק הייתי בחקר תולדותיה של אותה העיר, אין פיסת נייר שנזכרת שם העיר שלא קראתי, אילו הייתי מלך הייתי יכול להחזיר את העיר ולבנותה כמות שהיתה, כמות שהיתה קודם לחורבנה, ואם את רוצה אומר לך כל טיולים שאני מטייל – מטייל אני בה בשוקיה ובשקקים שבה וברחובותיה ובשביליה ובארמונותיה ובמקדשה [...] ואף סוד

<sup>83</sup> למשל, על-פי מסכת נדרים, סדי' ע"ב.

<sup>84</sup> ראו על כך דבריו של דן לאור (1995).

חורבנה גלוי לפני, ויודע אני היאך החריבוה, וכן שם של כל גודד וגדוד שעסקו להחריבה, וכמה נהרגו בחרב וכמה מתו ברעב ובצמא וכמה כלו במגיפה שבאה בעקבה של המלחמה (עמ' שכד).

כפי שציינה כבר מיכל ארבל (2006), נראה לי כי יש מקום לטעון, כי אלה הם גם דבריו של עגנון, הכותב לא רק על עיר הולדתו שלו, אלא על כל אותו עולם גלותי שחרב: קינה שאינה רק על עצם החורבן אלא גם על כל שקדם לו. ועם זאת – בדברים הללו טמונה גם ההנחה, שמאחר ואיש לא ישוב ויבנה את העולם שנחרב, יש לעשות זאת במלים בלבד: זהו, למעשה, מהלך המשכפל אך בה בעת גם מהפך את מהלך הכתיבה על עורו של בלק בהקשר הציוני. כך, נראה כי עדיאל עמזה מצליח לממש את מה שיצחק כשל בו: הגיבור הציוני, שמחלתו לא הצליחה להחזירו אל ההווה הגלותית, אלא שירתה גם היא את האידיאולוגיה של התחייה ושל הולדת האדם החדש בארץ-ישראל מתחלף כאן במלומד הכותב, השווה לנצח בתוך הוויית החולי והשיבה המילולית הנצחית אל העבר ואל הגולה. ובמקביל: הכתיבה ההרסנית של המחלה על עורו של בלק היא מעין "מוליך", המעניק למלים פן גופני.

אך עדיאל עמזה, לעומת זאת, הופך דווקא את שחזור העולם הישן למשאת נפשו ולתכלית חייו, וככזה – הוא מנדה את עצמו מגופה של החברה האנושית, ו"נחשב כמת" – עדות לקושי העצום שבמעשה כזה. ועם זאת, נדמה לי שעד עולם כולל לא רק אמירה ברורה על הטוטאליות שבמלאכת האמן ש"מקדיש את עצמו כל כולו ליצירתו ומתנתק, בשל הבחירה הדיכוטומית, מן המציאות ומן החיים", כדבריה של מיכל ארבל (2006, 47), או עוסק בתמות כדוגמת אלה של "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, בעולם של המתים" (שם, עמ' 51). שכן, מעד עולם עולה גם אמירה בעלת עוצמה על תפקידו של היוצר בתוך המציאות הציונית שהתממשה עם קום המדינה: לא כתיבה המהללת את הבריאות הציונית שהתממשה, אלא אודות מי שבתוך המרחב הארצישראלי של ירושלים בוחר לכתוב את הגלותי – ובתוך כך בוחר גם בהוויית החולי ההכרחית כדי לממש כתיבה מן הסוג הזה: **מן הבחינה הזו, עד עולם הוא סיפור חתרני, שאינו מציג עוד את הספקות בדבר "כתיבה מתוך המחלה", ואינו מחייב הדרה: אלא מעתיק את העולם כולו לתחומו של בית המצורעים, לתחומה של המחלה ולמרחב של הגוף. המרחבים מתהפכים: גבולותיה של ארץ-ישראל הממשית מתחלפים בגבולותיה של גומלידתא הבדויה ושל אותה גלות אבודה, והסופר כותב אודותם "בדם", כמו סופרי העיר ההיא (עמ' שלגי).** השהייה המוחלטת בתחומה של המחלה היא המבטיחה גאולה ואולי גם כפרה, ואולי גם את "חיי הנצח" שבקש ארוץ להעניק לפוחלציו, בקיום העורי, המואר. ההישארות בתחומו המוחלט של החולי (המתגלם, כמובן, גם בהקשר המרחבי של בית המצורעים), היא האפשרות היחידה לבטל את הפער שבין המסמן (הכתיבה אודות העיר שנחרבה), לבין המסומן (העיר עצמה) – גם מאחר ומדובר בשחזור, שפניו אל העבר, ולא בחזון אוטופי, המוסב אל העתיד (כמו זה הציוני). כמיהתו של עמזה להשלים גם את הפרט היחיד שחסר לו בתולדות ימי העיר שלה הקדיש את כל חייו, על אף כשליה המוסריים, ובעיקר הצלחתו במשימה הזו, היא אפשרית רק מפני שהיא מתייחסת, בניגוד למהלך הציוני, למסומן שהוא העדר, למסומן שהיה ואיננו, הנותר בסופו של **דבר בגדר ה"דברים" ואין כל ניסיון לממשו, באופן המגדיש את עליונותו של המסמן. כך, גם כתיבה**

המוסבת אל העבר שאינו ואל החורבן היא כתיבה בעל תכלית רבה יותר בעיניו של מספר טו עולם (ואולי גם של המחבר המובלע, המציץ תכופות מאחורי כתפו), גם אם מתחייבת מכך השהייה הנחצית בתחום הלימינלי של המחלה. אולי משום כך, זוהי גם עלילת מחלה שאינה מגיעה לסיומה – לא ברור האם חלה עמזה בצרעת, אך נראה כי גם ובמידה וכך אכן קרה – הוא לא החלים ממחלתו ואף לא מת בה. כך, באופן מוזר הוא זוכה למעין חיי נצח, בעמדה של חי-מת, כשהמגע היחיד שאותו חווה גופו בבית המצורעים הוא עם גויל הספר, הנדמה כעור, ואולי עם מצורעים אחרים המצויים בו. אגב, המצורעים עצמם כמעט ואינם מתוארים בסיפור, להוציא איזכור קצר המופיע בסיום, של עמזה המספר ל"יושבי הבית" סיפורים אודות גומלידתא. הבחירה הזו רומזת לכך שבית המצורעים עצמו הוא העומד במרכז הדיון, כמרחב התרחשות של מחלה, ולא הפרטים החולים עצמם. בהקשר הזה, בית המצורעים מצטייר בסיפור גם כמעין מנזר, עובדה המצטרפת לכך שעמזה מתואר כאדם בודד, החי בגפו ומרוכז כל כולו בלימוד ובכתיבת ספרו. עם יחסיו עם האחות עדן נטולים כל פן ארוטי או מיני, ואף היא נדמית כמעין נזירה, שוויתרה על הבלי הגוף באשר הם.

הבחירה המרתקת הזו של עגנון השפיעה רבות על סופרים צעירים ממנו, כפי שאנסה להראות בדיון ביצירותיו של אפלפלד, למשל. יחד עם זאת, הוא עצמו בחר בדרך שונה ביצירות אחרות שלו. הדבר עולה מן הרומן ש"ירה (1971), שגם בו נוכחת הצרעת, ושהזיקות בינו לבין טו עולם הן אכן רבות ומורכבות: החל באזכורה במחקרו של הרבסט על ביזנטיין, דרך דמות העבד המצורע, אותו בודה הרברסט אל תוך העלילה ההיסטורית במחזה הבדיוני שהוא מבקש לכתוב; ועד תמונת המצורע שבה הוא נתקל בחנות הספרים, וכלה ברמזים למחלתה של שירה (שוקן [1978] 1992). אבל את גיבור הרומן מן העיזבון שלו לא בחר עגנון להציב בבית המצורעים, בסופו של דבר, סיום שאליו התכוון מלכתחילה ב"פרק אחרון", שלא נכלל ברומן.<sup>85</sup> השהייה במחיצת הצרעת והמצורעים (ששירה מייצגת אותם בהיותה אחות אך גם בהיותה חולת צרעת בעצמה, כפי הנראה) מתרחשת אצלו בכתב בלבד, ואף זאת באופן חלקי בלבד, בטרגדיה שגם אותה הוא מתקשה לכתוב, בשל יראתו מפני המצורעים:

שהיה הרברסט מתיירא לשקע דעתו ולהגות באותה החולאת, כגון לצייר לעצמו מראה הצרעת בגווייה, וכגון היאך נוהגים הם המצורעים זה בזה והיאך הם בענייני אישות [...] הרברסט לא הגיע לידי זה, משום שלא השקיע כל דעתו באותו הדבר, משום שאסטיניס היה והיה קשה לו לראות דם הנגע. ואף על פי שבימות המלחמה כשהיה לוחם מלחמתה של גרמניא היה מהלך עד ארכובותיו בדם ובמוגלא, בימי השלום בירושלים נתיירא מריח ריחו של דם מגוויני גוונה של מוגלא, כל שכן של צרעת שהזכרת שמה מפילה אימה מטאפיזית על הבריות. והיאך ישקיע עצמו באדם שלקה בצרעת. לא אתלוצץ ולא אומר שנתיירא הרברסט שמה יבוא המצורע ויראה עצמו בצרעתו, מכל מקום מנע מלהגות בו (עמ' 286).

הרברסט אינו יכול להתמסר אל העבר, אל הכתיבה ואל המסורת כפי שהיה רוצה, והרומן של עגנון אינו מגיע ל"סימו הנכון" בבית המצורעים. ובמקביל: המחלה אינה מצויה בחזיתו של הרומן, אלא ברובד הסמוי שלו, וההתמסרות לעבר אינה מוחלטת. עגנון המאוחר בחר שלא למצות את חשבון

<sup>85</sup> ראו: שקד 1992; הירשפלד 1994; בן-דב 1997; 2006; הולצמן 2002.

ההכרעה בין ההישארות בתחומה של הציונות לבין כמיהת השיבה אל הגלות ואל המחלה, באופן שהשפיע גם על היוצרים שכתבו אחריו.