

א גירס פלד  
לקנוא א א ש 156

## הסיפור והזמן הקדוש

יש עתים וזמנים בשנה שמתגנים מלכתחילה להיות עושים בהם בכל שנה ושנה אותן עשיות, ואפילו מחשבות אדם מעללי לכו חוזרים ונשנים באותה עת ובאותו זמן, כאילו אנו ומעשינו ומחשבות לבנו סניפים סניפים לזמן, כל שכן יום הכיפורים, יומו של הקדוש ברוך הוא, שנפשו של אדם, חלקו של הקדוש ברוך הוא, מבקשת לידבק בו, ואין שום חילוק היכן אדם מצוי. כל מקום שהוא מתגלגל מחשבותיו מתגלגלות עמו. (מתוך פי שניים)

ספר המעשים הוא אחת מפריצותיו המודרניסטיות הנועזות ביותר של עגנון. הסיפורים שבו אינם כפופים להנחות הריאליזם מצד רצף המעשים היוצר את עלילתם; מתים באים אל עולמם ומתערבים בחיים, הזמנים מסתכסכים בהם ומערערים את תחושת הרצף, ובעיקר — מושגי הסיבה המקובלים מפנים את מקומם לתפניות הנראות תמוהות, מבהילות לעתים, ותמיד זרות ומוזרות. עגנון מערבב בסיפורים סוגי ייצוג שונים ומחליף ביניהם במהירות בלא כל הודעה מוקדמת (עניין זה יבואר בפרק זה), והמשכם וסיומם רחוקים מכל מה שניתן לצפות לו במהלך סיפור ריאליסטי.

רבים כינו את סיפורי הקובץ "סוריאליסטיים", והיו שראו בהם חלומות שנכתבו. הכינוי "סוריאליסטי" אינו מתאים כאן משום שהסיפורים אינם מבקשים להיראות ככתיבה אסוציאטיבית רצופה שאין בה "הבנה" כלל. הסיפורים מכולכלים היטב ובנויים בעדינות ובכוונה רבה, וראיתם כחלומות שנכתבו אינה מסבירה דבר. מוטב לראות בהם מין לעצמו — כסוג הסיפורים של ספר המעשים העגנוני. מי שיקרא בו יזכור את ייחודם, יחוש את חדר פעמיותם ויותר על יצר הקטלוג הדרוש פענוח באמצעות חלוקה לקבוצות ומינים.

אינני בא להציע מפתח. נדמה לי כי הדרך הטובה ביותר לקרוא את ספר המעשים היא תוך ויתור על הצורך להבין הכול לצד מוכנות להימצא בחוויות סיפוריות מורכבות היוצרות עולם חלופי באמת — כמסע של הדמיון. ונדמה לי גם שאחד הדברים העיקריים הנאמרים בסיפורים הוא קריאה להניח לרגע את הכלים השכליים ולהיחשף למבט אחר, העובר מעבר להבנה, ברוח הסיפור החריף שמביא עגנון בספר וסיפור שלו: "שמעתי מחסיד אחד ששמע מתלמיד חכם אחד מחכמי צפת, שכשסיפרו לו להרמב"ם ז"ל שהראב"ד ז"ל עשה אלף השגות על ספר משנה תורה אמר, זכור אותו האיש לטוב שהניח דברים בספרי שלא השיב עליהם" (שם, עמ' רע"ג).

לא אציע אפוא מפתח, אלא מבט שהוי על יסוד המופיע ברבים מסיפורי ספר המעשים: הכניסה אל זמן אחר; זמן קדוש או זמן דחוף, שיש בו דאגה וחרדה, וחלופו הוא אירוע הקושר את הסיפור כולו.

"כניסת היום" — רגע כניסתו של הזמן הקדוש, חורג בסיפורי ספר המעשים מתחום סימני הזמן הרגילים. הרגע הזה אינו רק סימנו של טקס ומעשה כלשהו, אלא הוא שינוי מהותי במרקם הזמן, כאילו היה הזמן מסה שיש לה משקלים סגוליים שונים.

ועוד — גם באופני הזיקה בין האירועים הסיפוריים מתרחשים כאן שינויים עמוקים. עיצוב הזמן הקדוש בסיפורים הללו מושפע בוודאי מעיצובו בסיפור החסידי, המקנה לו הילה של קדושה ואווירת קסמים אגדית. אבל בניית הסיפורים סביב הזמן הקדוש היא מורכבת יותר מסממני אורורה רומנטיים, והיא מעוגנת בסיפורי חז"ל.

הקורא קריאה זהירה בסיפורי חז"ל יגלה כי יש בהם, לפעמים, הבדלה בין זמן רגיל, ריאליסטי, לבין זמן אחר, שכניסתו אל זירת הסיפור מחוללת בעולמו של הסיפור שינויים עמוקים. דוגמה מובהקת לכך יש בסיפור על רב רחומי בכתובות ס"ב, עמ' ב':

רב רחומי היה לומד תורה לפני רבא במחוזא. והיה רגיל לבוא לביתו בערב יום־כיפורים. פעם אחת משכו תלמודו. היתה אשתו מצפה לו: עכשיו בא, עכשיו בא — ולא בא. חלשה דעתה ונשרה דמעה מעינה. היה יושב על הגג, נשבר הגג תחתיו — ומת.

(*"ספר האגדה"* בתרגומו של ח"נ ביאליק)

הסיפור על אודות רב רחומי שהיה בא אל ביתו ופוקד את אשתו אחת לשנה ביום הכיפורים, מסמן מציאות הנמשכת בוודאי זמן רב שיש בו כדי להיות הרגל ואורח חיים נכון לבני הזוג. הסימן "פעם אחת" עוצר את מעגלי ההרגל הללו ומתחיל את הסיפור עצמו, שהוא היצא מן הכלל הזה. בפעם הזאת שכח רב רחומי את יום הכיפורים ומניה וביה גם את אשתו, משום שתלמודו משך אותו עד הסחת דעת מכל עניין אחר. כאן מתפצל מרחבו של הסיפור לשני מרחבים מקבילים: מקום הלימוד (מחוזא) והבית, המסומן באמצעות המילה "אשתו" ("ביתו — זו אשתו", יומא ב', עמ' א'). אך הסימן הזה אינו סטטי אלא הוא זורם ונרגש: "היתה (...)

מצפה לו", ומתוך הציפייה הזאת נובע הדיבור המשולב (דיבור שתוק הנמסר על ידי המספר): "עכשיו בא, עכשיו בא". וכאן, באמצע המשפט, בלי שנאמר משהו מיוחד לשם כך — נכנס יום הכיפורים. הקורא מבין זאת משום שהידיעה על כך שהבעל לא יבוא עוד תלויה בזה. עד כאן אין לכניסתו של יום הכיפורים משמעות מיוחדת זולת כאבה הנואש של האישה שציפתה לבעלה ולרגע היחיד בשנה שבו היא אישה ואשת-איש. אבל בשני המשפטים הבאים מתבאר שרגע כניסתו של היום הקדוש הוא שינוי עמוק ומהותי בחוקי העולם. המשפטים הללו ממשיכים את ייצוג המרחב הכפול — מקומה של האישה מול מקומו של הבעל בישיבה — אלא שהם מוסיפים לכך ממד של הקבלה מדויקת, ממש כאילו שתי התמונות מונחות זו ליד זו ומתרחשות בזמן אחד. והנה, בתוך הברזמוניות הזאת מתרחשת סיבתיות חדשה: הדמעה הנושרת מן העין בבית מפילה (!) את רב רחומי מן הגג במחוזא. הסיפור יוצר את רושם הסיבתיות באמצעים רטוריים-שיריים ומוזיקליים: צירופי המילים "נשרה דמעה מעינה" ו"נשבר הגג תחתיו" הם במקורו הארמי של הסיפור רשת של צלילים נחרזים: "אחית דמעתא מעינה — אפחית איגרא מיתותיה". ברור הוא שמרגע שנכנס יום הכיפורים משתנים תוקי העולם; יום הדין משליט חוק אלוהי בעולם, ובו — יש בכוחה של דמעת אישה במקום אחד להפיל בניין במקום אחר. גילומה של ההוויה הזאת, שבה תנועת הירידה הזעירה של דמעה על לחייה של אישה מחוללת תנועת נפילה של גג שלם, עשויה כולה מיסודות הספרות של הסיפור — מן החזרה, ההקבלה והחריזה. אין כל חיווי חיצוני המצביע על קיומה של חוקיות יום הדין. רק צורת הסיפור מביעה זאת, וגם היא אינה בגדר תיאור אלא מערכת של מילים מקבילות היוצרות מצב חדש, מובחן ורב כוח הנבדל מן המרחב והזמן שקדמו לו.

יש להדגיש עוד שמערכת ההקבלה המתגלה ברגע היכנסו של יום

הכיפורים מגלה דמיון מרתק במצבם של שני הגיבורים. על האישה נאמר "חלשה דעתה" (שבעברית עכשווית יש לנסחו כ"נשבר בה לבה"), ואילו על הבעל נאמר "היה יושב על הגג". ברגע הראשון אין זה מובן מדוע מזכיר הסיפור עובדה כה טריוויאלית כישיבה על הגג (לרוח הערב, ככל הנראה), אבל מן הרגע שבו נחשפת הנפילה מובן פתאום שהישיבה על הגג הכינה את הנפילה, כי הגג הוא מקום תלוי ורופף ומועד לנפילה. אבל מכאן יוצאת הקבלה פנימית יותר: הגג מקביל ל"חולשת הדעת" — אותה מציאות משברית המתוללת את הדמעה — ופתאום מתבאר שהוא מייצג גם מציאות רוחנית, אלא שזאת אינה נפשית אלא מוסרית: הרב יושב במקום רופף, מועד לנפול; הוא יושב במקום שתחתיו ריקנות ואוויר. זהו היבריס; זחיחות וניתוק המגולמים בתמונת המקום שבו הוא שרוי. החשוב הוא שהזמן הקדוש הוא הספרה שבה מתגלה המציאות הזאת שהיתה נסתרת בשאר ימות השנה.

הזמן הקדוש בסיפור החז"לי הוא אפוא מקום העשוי לגלות מציאות סמויה, המובנת כאלוהית ומתוארת באמצעות פעולה והתרחשות ולא על ידי איזו הצבעה מיוחדת המתריעה שמכאן הזמן הוא אלוהי.

רוב סיפורי ספר המעשים העגנוני מתרחשים על ספם של ימים קדושים — שבתות, פסח, ראש השנה ויום הכיפורים. נקודת הפתיחה שלהם מסמנת את סף הזמן הקדוש:

כל השנה כולה עסוק הייתי. בכל יום מקיצת הבוקר עד לחצות לילה יושב הייתי לפני שולחני וכותב. (...) כיון שהגיע ערב ראש השנה אמרתי לעצמי, שנה חדשה ממשמשת ובאה ומכתבים הרבה הנחתי בלא תשובה, אשב ואענה עליהם ואכנס לשנה החדשה בלא חובות. (התזמורת)

הבית עמד מתוקן לפסח. הקירות הלבינו כשלג והרצפה הבהיקה כשיש. (...) ואף אנו מתוקנים היינו לכבוד החג. אילו היה נכנס מיד היה מוצא אותנו מוכנים. אחר בדיקת חמץ ישבנו לסעוד. לא הגיעה הכף לפה עד שנפלה עלינו שינה ונתנמנמו, שכל השבוע לא ראינו שינה. (הבית)

אותה שעה לא התקנתי עצמי ליום הכיפורים, אלא ערב יום הכיפורים עם חשכה הלכתי לבית הכנסת שבשכונתי, לא כמות כל השנים שנהגתי להתפלל בעיר. (פי שניים)

עגנון מעצב את כניסת הזמן הקדוש ככניסה המשנה מהותית את חוקי המציאות, לא פחות מעיצובה של הכניסה הזאת בסיפור התלמודי, וכמותה — אין הוא מודיע על העיקרון שבדבר אלא מציגו כמציאות המגלמת חוקיות חדשה.

בסיפור הנרות (מתוך סמוך ונראה, עמ' 117-119) האדם מחפש, בפועל ממש, את נקודת הזמן — את רגע הכניסה של הזמן הקדוש. הסיפור נפתח ב"ערב שבת לאחר חצות", ומן הרגע הזה ברור כי השבת מתקרבת והולכת. הסיפור רצוף סימני זמן נוספים, אלא שקוויותו של הזמן, האמורה לקרב את רגע הכניסה באורח רצוף, צפוי ובלתי הפיך, נעלמת באורח מזור ובמקומה מתגלים קטעי זמן המסכסכים את התפיסה הקווית האמורה להכין את כניסתו החד-משמעית של הזמן הקדוש:

הבית היה מוכן ועומד לכבוד שבת. אבל אנשי הבית עסוקים היו בעסקי חול. (...) בתוך שאני עומד וקורא ירד היום. (...) הגבהתי את ראשי וראיתי שכל הבתים שבשכונה מאירים מנרות השבת ואנשי הבית כעוסים. הרהרתי בלבי בתים אלו מקדימים להדליק ועדיין לא קידש היום, מכל מקום צריכני

להזדרז. (...) שחה אדם אחד כלפי החלון והביט לחוץ והחזיר ראשו לאחוריו ואמר נהריים. באמת אין לשון נהריים עניין לכאן, אבל לפי דרכי למדתי שהוא לשון חושך. כלומר תפס אותו אדם לשון נקיה כדי שלא יביישני. עמדתי בבהלה והלכתי אצל הים. (...) ובני אדם הרבה עמדו בין השלוליות המבהיקות לאורה של החמה ששקעה.

היעלמותה של תפיסת רצף קווית שתשמור על התמצאותו של האדם, גיבור הסיפור, בתנועת הזמן ותסמן במדויק ובאורח מוסכם ומוכן את נקודת הכניסה של הזמן הקדוש, כרוכה בסיפור הזה באשכול שלם של ערעורים בממדים אחרים. נקודת הפתיחה של הסיפור מסמנת תוכנית מעשה: "ערב שבת אחר חצות פניתי עצמי מכל עסקי ונטלתי עמי כלי לבן והלכתי לרחוק". המעשה מתייחס לזמן ולאיכותו כזמן קדוש: הרחצה היא מעשה של היטהרות לקראתו (כלי לבן). כלומר, התנועה היא כפולה — זאת תנועה בזמן וגם בממד אחר, מוסרי ורגשי. והנה, ברגע הזה:

פגע בי מר חיים אפרופו. (...) הרכנתי ראשי ואמרתי לו שלום. החזיר לי שלום ואמר הולך אתה להתפלל עם המקובלים. נייענעתי לו ראשי דרך הן. ואף על פי שלא אמרתי בפי הלוא שקרתי. ואני לא רציתי לשקר, אלא שלא מלאני לבי לומר בפניו דבר שאינו מכלל דבריו. הייתי נבוך, כדרך שאני נבוך בכל עת שאני רואה את מר אפרופו, משום שידעתי שאיני מרוצה לו ואפשר משום שנתתי עיני בבתו ואינה מזומנת לי.

שמו המוזר של מר חיים אפרופו תוקע באחת טריו בתנועת הסיפור הריאליסטית משום שהוא סימן אלגורי — הוא סמל המסמל דבר אחר מהותית ממה שנראה לעין, וכסימן אלגורי הוא מורכב

במיוחד. אפרופו הוא "דרך אגב", אבל חיים אפרופו הוא הרבה יותר מאדם שפגשו בו דרך אגב. הוא אפשרות החיים דרך אגב; הוא מצב וסוג של זולת בעת ובעונה אחת. כלומר, הפגישה הזאת ("פגע בך" — תנועה מן ה"עולם") מפירה את שתי התנועות שהיו בראשית הסיפור: את התנועה במרחב ובזמן ואת התנועה לקראת התיקון המוסרי — ההיטהרות. הדובר מתגלה בזיקה אל מר אפרופו כשרוי בקשר סבוך עמו: הוא משקר כי אינו מעז להיות מנוחק מהווייתו של אותו זולת אגבי, אך הוא מסתיר את השקר ובכך מגלה אותו ביתר שאת. הגילוי גורר אחריו מערכת נוספת של קשר: מבוכה של אשמה על התשוקה המינית שחש הדובר אל בתו של מר אפרופו, שלא נודעה לו.

אין אף פשע או חטא נורא כמה שמתגלה בפגישה עם חיים אפרופו. מערכת הזיקות המתגלה כאן היא מערכת יחסים, ולמעשה מערכת של חיים על מלוא סיבוכה. שמו הפרטי של אפרופו הוא "חיים", ומן ההמשך מתבאר שאמנם מתעצבת לעינינו אידיאה של חיים שלמים — על פערי ההשקפות, הדת והאמונה שבהם, על ציווי המוסר, האמת והשקר, הסגנון והרצון להשכין שלום, ועל התשוקה המינית העומדת מנגד ואינה מתאימה לדבר ונוטעת מבוכה סביבה.

המגע ב"אפרופו" פגע בתנועה הכפולה בזמן ובנפש לקראת הזמן הקדוש, באורח בלתי ניתן לתיקון. במקום התנועה הרצופה הרצויה לקראת השבת, צומח לעינינו מסע כאוטי כפראקטל מבעית של תנועות ובנות-תנועה המרחיקות את הגיבור, ה"אני", מכל מושג מובן של כיוון ותכלית.

הפסקה הבאה וכל המשכו של הסיפור הם פועל יוצא של הפגישה הזאת, שאפשר להבינה כפגישה פנימית בין האדם לבין עצמו, והיוודעות גדלה והולכת לנוכחותו המורכבת והבעייתית של מרכיב ה"חיים" שבתוך ה"אני". זהו מרכיב שאינו יכול להיות

מוכל בתנועה הכיוונית הפשוטה של הזמן החיצוני וכללי המצוות הכרוכים בו. חשיפתו של הגורם האלגורי מערערת את תפיסת המציאות כולה ופוערת אותה לאשכול הולך וגדל של מציאויות פנימיות. זוהי פעולתו של הזמן הקדוש, זמן הדין, המתקרב יותר ויותר והנמצא כל הזמן על הסף.

אלא שמקומו של המצב האלוהי הזה שונה מזה שבסיפור התלמודי. אין זו מציאות ממשית החלה בעולם מרגע היכנס החג, אלא תנועה נפשית, פנימית, במרחב הפועל הרבה מעבר לנקודות הכניסה של הזמן הקדוש. מצב הסף של החג הוא הסדק, ההפרעה, "פגיעתו" של חיים אפרופו, שמבעד לו נחשף כל מה שעומד מנגד למושגים היציבים של הזמן הקדוש: עולם שממדיו הולכים וגדלים, עד שבפנימיותם מתגלה הים החוסם כל תנועה, והוא מערער גם את מערכות התפיסה עצמן — הגשר, המשכה של הדרך, הנטוי על גבי המים, מרתת.

לא אחת כאן את מסעו הפנימי, הדרוך והמרתק, של גיבור הסיפור הפוגש בתוך הוויית ה"אפרופו" את יצירתו שלו הכתובה שומרונית (!) ואת זקנו המביט מן הצד, "ועיניו היו עצומות למחצה ועצבות שלא מעולם הוזה שכנה עליו", והוא עומד מול ארבעה נרות ומבקש לתקן בהם משהו ונמצא מקלקל עוד יותר. גם לא אכנס למעשה הפירוש של המסע הזה. כוחו האלוהי של הזמן מתגלה ביכולת ההתבוננות הפנימית המתגברת ובמושאי המבט — הלאום (במובן של דת ולשון), תולדות המשפחה והמסורת וסמלי הטקס הדתיים. האיכות התזונית, המסתורית, ה"אוראקלית", של המראות היא איכותם האלוהית.

אגע רק במעמדו כפול הפנים של הים בסיפור. בראשיתו אין הוא אלא כלי לרצון וטהרה העומד כסימן כניסה אל הזמן הקדוש וכמבחן מוסרי בדרך אליו. כלומר, הוא מכשיר ארצי בעל נוכחות ריאליסטית וגם כלי סמלי וטקסי כמו מקווה. בהמשכו של

המסע משתנה מעמדו של הים: הוא יוצא מידי פשוטו הן כסימן מקום ("הגביה עצמו הים והמים עמדו להם כחומה") והן כסמל של טקס. הים מתגלה כהוויה הפנימית ביותר של "חיי האפרופו של האיני", וכשיאו של המסע הפנימי. יחד עם זאת, הוא מוחש כביטוי החיצוני, הפעיל, של הזמן הקדוש לאחר שהוא "נכנס" אל העולם. התנועה אליו היא אפוא התנועה לקראת השבת, והעמידה מולו היא כעמידה מול הזמן הקדוש עצמו ומול איכותו האלוהית. היוצא מכך הוא שדווקא דרך החתחתים הפנימית, שכולה אגב וכאב, היא דרך התגלותו של היסוד הקדוש על מלוא כוחו האלוהי. מה שהיה אמצעי הופך לבסוף לתכלית, ומה שהיה סמל מוגבל, בלשון ובמעשה, הופך לסמל אינסופי, מערער-כול וכולע-כול, ממית בעוצמתו, חסר פשר אך הרה משמעות. העמידה על הגשר המרתת היא תודעה שכולה היחשפות, עירום מחשבתי כמעט גמור; כמעט על סף האינ-מילים. ובכל זאת, היא עמידה נוכח הים.

מילתו האחרונה של הסיפור — "מרתת" — היא מהותית למהלך שנבנה בו: זהו סימן הערעור בכל ממדי התפיסה. מכאן שהסיפור קורע ומבטל את סימן הסיום והתכלית שביסוד מושג הסיפור והמעשה האנושי שבתוכו. מכאן גם שהוא קורע ומבטל את קווי המתאר שבין היבשה והים, הזמן הקדוש והחול, העיקר והטפל (אפרופו), הפנימי והחיצוני, וממיר אותם בסימן "רותת" שכולו תנועה; גשר השלוח אל האינסוף והוא מרתת ומוסיף אל התנועה קדימה גם תנועות קריסה ונסיגה. אין זאת התמזגות הרמונית בנוסח הטררגדיה או העליות לשמים, כי גם הסימן הסמלי עצמו (הגשר, הדרך, הכלי) מתערער במגע עמו. זהו סמל המכיל בתוכו את ביטולו בלי שהוא פוגע בזרימה החלה בו. המילה "מרתת" קשורה ביראה הדתית שברגע הזה הופכת חוויה עזה, כבמקורה: "באימה וביראה וברתת ובויע" (ברכות כ"ב, עמ' א'). הסיפור מגלה את יחסו העמוק של עגנון לסיפור החז"לי, ואת

קריאתו המעמיקה והמחמירה בו ובטיפולו של הסיפור העתיק בשאלת הזמן הקדוש. סיומו בסמל הפתוח, המערער גם את מעשה הסימול עצמו, אינו מערער על התפיסה הספרותית והדתית העתיקה, אלא מוסיף לה ממד ביקורתי המחזק אותה דווקא. העמידה על הגשר המרתת היא ביצוע ספרותי רב כוח של מצב היראה; של העמידה נוכח האלוהי, המגלמת בכלי מילולי יעיל ומפתיע את העתקות המילים וקריסת התפיסה נוכח אינסופיותו הבלתי נתפסת של הכול-יכול. הנרות מסתיים אפוא בהבקעת המכשולים ובמגע בלתי אמצעי עם משמעותו האלוהית של הזמן הקדוש שהתגלם במרחב.

הסיפור פי שניים (מתוך סמוך ונראה, עמ' 128-142) מרחיב את נקודת ההפרעה שבמגע בין האדם ותנועת הזמן לקראת הזמן הקדוש, עד שהיא עצמה הופכת למרחב רב ממדים, התופס את כל זמנו של היום שאמור היה להיות קדוש. כבר בפתחת הסיפור נמהלת אירוניה בוטה בדיבור על "כוונות התפילה": "אמת שבתני כנסיות שבעיר מלאים יראים ושלמים שיודעים לרצות את בוראם כתפילה ושלוחי הציבור מתפללים בכוונות. אבל אמרתי מי אני שאחזר אחר כוונות דווקא. די לו לאדם שכמותי שמתפלל מה שכתוב במחזור". ספק חודר אל מושגים כמו "יראה" ו"שלמות". מצד שני, ספק חודר גם אל טוהר יחסו של הדובר למעשיו ביום הזה. הספקות הללו גדלים: על הילדים שכבית הכנסת נאמר, "עדיין היה לכם של תינוקות חלוק, דבר זה שאנו רואים כאן מהו, נאה או לא נאה". החזן דואג דאגת יתר לבריאותו, ונדמה שהתפילה כולה לוקה בחוסר תואם בין המילים לבין ה"ניגון".

חלוקת הכבוד שבפתחת הארון למכובדי העיר תופסת את מרכז התודעה, והדובר מוצא מפלט פעם נוספת במבטם המפוכח של הילדים, הרואים בפירוקו של הטקס למעשים חוזרים ונשנים פעילות חסרת שחר: "מתחו המכובדים את פניהם דרך חשיכות

וכבוד והלכו עד שהגיעו לארון הקודש. מנעליהם שברגליהם הבהיקו כסנטריהם המגולחים. תמיהים עמדו בניהם ובנותיהם הקטנים והביטו אחר אבותיהם שפתחו פתאום ארון שאחרים סגרו אותו".

בפרק ג' מתגלה מצב אחר: הדובר, גיבור הסיפור, חוזר אל ביתו ועומד על הגג ורואה את ירושלים ואת המדבר. האירוניה נעלמת מדבריו, ואת מקומה תופסת מלנכוליה הנוגעת בחוויית הברידות שביום הזה ובא-היכולת ליישב את הפער שבינו לבין הקהילה, העם והראוי הנשגב הקשור ביום הקדוש:

מעבר מזה שוכנת עיר האלוקים ומעבר מזה רובץ ים המלח, והלבנה עמדה באמצע הרקיע וכל ההרים שמקיפים את ים הערבה נתמלאו מאורה ונתכסו מאורה עד שנראו קוצי המדבר. ודממה שרתה על הכול כדממה שהאצילה מן הדממה. דמום טיילתי לי על גג בתי. פעמים, הבטתי אל ההרים ופעמים הבטתי אל עיר האלוקים. בשעה שאני עומד כאן יחידי עומדים כל ישראל שבעיר ואומרים שיר הייחוד ותהילים. נתנחמתי ואמרתי לי אדם מישראל ביום הכיפורים אפילו הוא יחידי במדבר יכול לייחד את לבו לקונו. קראתי את שמע ועליחי על מטחי.

הרצף הרגיש הזה מרתק עוד יותר מזה העוסק בבית הכנסת, משום שלא הכלל והקהילה ומנהגיהם המגוחכים מחוללים בו את הנתק שבין הקדוש לבין ה"אני", אלא איזו הפרעה פנימית שאין לה לא שם ולא סיבה. ה"אני" — למרות בידודו ולמרות שהוא חש את יפעתו של הנוף, את קדושת העיר ואפילו את השגב שבדממה הגדולה האופפת הכול — ממחיש את חווייתו כחוויה של ראייה חזקה, חושנית ומטרידה. אך זאת חוויה חסרת כל הדהוד דתי,

והיא אינה מרצה גם את ציוויי הפנימיים סביב הביצוע הנאות של הזמן הקדוש. גם לאחר שהמספר מנחם עצמו, אין זה ברור כלל אם הוא אמנם "ייחד את לבו לקונו" או רק הלך לישון.

בשני הפרקים הבאים (ה"ו) מתחולל שינוי מורכב בתפיסת הזמן והמרחב כולה, ורק בו מתגלה מעין חזון יום הכיפורים במלוא הדהודו שבו: בפרק ה' מתגלה בית הכנסת שביום הכיפורים כמקום ריק ומטריד, והדובר מצוי בו כאורח. כשהוא יוצא ממנו, בעיצומו של יום הכיפורים, מתחילה להשתנות מידת הזמן של היום. בתחילה היא נמתחת: "ובאמת מה מקום לפזיזות, יום הכיפורים יום ארוך הוא, ואפילו אתה מהלך בנחת תספיק להגיע לבית הכנסת עד שלא יסיימו את התפילה". בהמשך היא נסוגה אל העתיד (!): "אמרתי לי אפשר שעדיין לא הגיע יום הכיפורים. (...) טיילתי לי בין האילנות ואמרתי לי עדיין לא הגיע יום הכיפורים, אבל הוא ממשמש ובא, וחובה עלי להתקין עצמי ליום הקדוש והגורא".

ואמנם כאן בא ונכנס יום הכיפורים בעוצמה גדולה; הוא "פוגע" ב"אני", הוא בא אליו מן העולם. אלא שמיד מתגלה שיום הכיפורים הזה, שעתיד היה להיכנס עכשיו, שהוא "היום הקדוש והגורא", הוא יום כיפורים פנימי, קדום, הטבוע ב"אני" מילדותו: "עד שאני מבקש להתקין עצמי פגע בי ליל יום הכיפורים. לא של שנה זו ולא של שנה שעברה ולא של שנה שלפני שנה, אלא של ימים שהייתי בן שבע או בן שמונה". וכאן באה תמונה מפורטת ומלאת רגש על אודות ליל יום הכיפורים הילדי שבו עמד אביו לצדו ובו היו שערי השמים פתוחים, "והקדוש ברוך הוא כביכול מרכין עצמו לשמוע תפילתן של ישראל. והוא אינו צריך להרכין. שהרי הוא מכיר לבו של כל אדם, אלא מפני חיבתן של ישראל מרכין עצמו, כאב שמטה אזנו כלפי בנו הקטן".

עיצובו של הדיבור במשפטים האלה הוא המגלה את עוצמת

החוויה ואת מעמדה הישותי: זהו דיבור משולב הקושר בין דיבורו של המספר הבוגר לבין דיבורו של ילד. הוא מנכיח בדרך זאת את שלמותה של חוויית הילדות ואת הקבלה השלמה של הזרימה בין דמות האב לדמות האל — קבלה מלאה ביטחון ונטולת אירוניה. דווקא ההסבר הידעני-ילדי על אי-נחיצותה של הרכינה האלוהית, הוא המסלק מן הדיבור כל שריד של ספק אירוני, ובונה במקומו פאתוס גדול. הדובר, שצימצם את הפער בינו לבין ילדותו, חוזר אל חוויית השגב הקדומה ואל הכוח הצפון בה, המביא אותו לומר בלשון שבועה "אבל לכשאהא גדול אתעטף אף אני בטלית גדולה ואתפלל כל מה שכתוב במחזור".

עלייתו של יום הכיפורים הילדי מחוללת תגובת שרשרת עמוקה בתפיסת הזמן: ימות הכיפורים שחלפו כמו מבדילים עצמם מן הזמנים האחרים וקובעים בתודעת ה"אני" רצף עצמאי המתרחש בממד אחר, ממד של קדושה. "וכיון שזוכרתי אותם ימים שהייתי קטן נזכרתי דברים הרבה. וכל ענין וענין שזוכרתי בו, של יום הכיפורים היה, כאילו נמחו כל ימים שבינתיים ולא נשתירו לא ימות הכיפורים בלבד. כשלשלת של קדושה נשתלשל יום כיפורים אחר יום כיפורים, כדרך שמראין לאדם יום הכיפורים בחלום כדי שיעשה תשובה".

הניסוח "כשלשלת של קדושה" יוצר כאן ריבוד של זמנים. הוא נובע מן האמור בפרק הבא: "יש עתים וזמנים בשנה שמתגנים מלכתחילה להיות עושים בהם בכל שנה ושנה אותן עשיות, ואפילו מחשבות אדם ומעללי לבו חוזרים ונשנים באותה עת ובאותו זמן, כאילו אנו ומעשינו ומחשבות לבנו סניפים לזמן" (פרק ז'). אלא שדימוי השלשלת קובע בו גבול והגדרה של חומרים ותפקידים: רצף הזמנים הקדושים נישא בצד או מעל הזמנים האחרים, והוא מובחן ומלוכד כשלשלת שחוליותיה נובעות זו מזו ולא מרצף הזמן המתרחש ברגיל ביניהן. וברור מכאן שבין

חוליות השלשלת זורמת הוויה רגשית, והן נאצלות זו מזו מכוח השראה אחרת, פנימית וטמירה, הנושאת עמה סוג נך וחזק מאוד של זיכרון. המילה "זמן" שבפרק ז' אינה מתייחסת לזמן בכלל אלא לזמן כמועד, כזמן נבדל החוזר כתולייט שלשלת. זה הזמן שהאדם ומעשיו הם בבחינת סניף לו, כי הוא הממד היציב בהוויית הזמן הכללית, כעין גזע המחזיק ענפים.

מן הרגע הזה הופך הזמן, הוא הזמן הקדוש, להווייה מרחבית, כי הזמן הוא "מחשבה". המספר אומר זאת בפירושו: "... יום הכיפורים, יומו של הקדוש ברוך הוא, שנפשו של אדם, חלקו של הקדוש ברוך הוא, מבקשת לידבק בו. ואין שום חילוק היכן אדם מצוי. כל מקום שהוא מתגלגל מחשבותיו מתגלגלות עמו". ה"מחשבה" כאן אינה רק מדיום להתרחשותה של תשוקה דתית ("לידבק בקב"ה") אלא היא חולייית הקשר בין מערכות הזמן — זו הקווית, החולפת, וזו המהזורית — שלשלת הקדושה. מן הרגע הזה מתקדם הסיפור בין מערכות הזמן השונות. יום הכיפורים האחרון, זמנו של הסיפור, מתנהל באותו מצב של סף הזמן הקדוש, כשהוא הולך ונמתח על יום הכיפורים כולו, וממלא אותו בהסחות דעת ובפגיעות חמורות בקדושתו ובמצוות הכרוכות בו. ואילו זמנה של שלשלת הקדושה (הוא ה"זמן" או ה"מחשבה") מבליח אל תוכו באמצעות מוליכים שונים — מראה השמים, קולות האוויר, צללי הערב — ומאיר את צביונו הפגוע, המסוכסך והמוחמץ של יום הכיפורים האחרון.

החמצת המועד של כניסת הקדושה מגיעה לשיא ביטויה בתובנה המרה שמביע הדובר על האופן שבו הוא מרגיע ומנחם עצמו על החמצותיו, באמצעות מעשי סיפור בפרק י"ג: "מחמת חיבת ירושלים עמדת וסיפתי לי כל שאירעני בתוכה. בחנתי כל מאורעותי וצירפתי את המעשים וכל הנאצלים מהם. ושקלתי במאזני השכל כל שנעשה וכל שראוי היה ליעשות. וכך הייתי שוקל בפלס התבונה כרוקן ששוקל סממנים לחולה והודיעו לו שהחולה כבר



מת". התובנה שעל פיה חלוף הזמן הזה הוא בבחינת מיתה, נרמזת כבר קודם לכן בכמה מקומות (כמו בפרק י"ב: "נתתי ידי על לבי וחשתי וראיתי שבין דפיקה לדפיקה יוצא לו הזמן"). אבל ניסוחה הגלוי במקום הזה מרתק ביותר, משום שהדימוי שבו שומר היטב על כפל הממדים של הזמן (הרוקח והחולה), והוא מוסיף תו של סרקזם על אודות פער ההשגה שבין הרוקח והאדם החולה.

הזמן הקדוש נותר בלתי מושג בסיפור פי שניים. יום הכיפורים שהיה והוחמץ הופך לחסר בחייו של המספר; "ועדיין לא נחה דעתי, מפני שאני מחוסר יום הכיפורים שעבר עלי בלא כלום", אומר ה"אני" לאחר שנים רבות (פרק י"ז). "הרבה דברים אדם חסר, עובר הזמן בטלים חסרונותיו. ברם אינו דומה למי שחסר לו יום, כל שכן יום הכיפורים. אלמלא לא שהיתי אותה שעה ונטלתי טלית אחת משתי טליתותי אפשר שלא הייתי בא לידי גרעון שכזה". גם כאן ברור שלא הזמן הקווי הוא הזמן הנגרע מחייו, אלא הזמן המרחבי, ה"עומד", הקיים כחוליה בשלשלת, והוא חיצוני לאדם ופנימי לו כאחד. הוא יכול להיות בבחינת ריק, ביום כיפורים שלא נכנס בו הזמן הקדוש.

## עגנון המאוחר

### א. התכלית והמעשים

לא כל אמן המאריך ימים מגיע ל"תקופה מאוחרת" ביצירתו. גם בין אלה הזוכים להמשיך וליצור עד זקנה ושיבה, יש הממשיכים ויוצרים באותה צורה ובאותו סגנון עד ימיהם האחרונים, וקשה להבחין, מצד המהות, בין יצירתם המאוחרת לזו המוקדמת. ואינני מזכיר כאן את אלה שאריכות ימיהם לא היטיבה עם יצירתם. אבל יש להדגיש: לא בכל תולדות חיים מחולק המוקדם והמאוחר באותו אופן ובאותן מידות, ויש אמנים לאורך ההיסטוריה שלא זכו לחיים ארוכים כלל, ובכל זאת יצירתם עברה תמורה מהותית במהלכה. ניתן לדבר אפילו על מוצרט המאוחר, למרות גילו הצעיר במותו. יצירה "מאוחרת" היא מושג ישן בביקורת האמנות המערבית שנוצר על ידי ואזארי ב"חיי הציירים" שלו סביב יצירתו של טיצ'אן, גדול ציירי ונציה של הרנסנס. טיצ'אן (1490-1576) החל את חייו כצייר רנסנסי "קלאסי", תלמידו השקדן של ג'ובני בליני, שציוריו כמו מפסלים את דמויותיו מתוך הרקע ומדייקים מאוד בקווי המתאר של העצמים. במהלך חייו הוא החל לספוג את בשורת הציור של ליאונרדו דה וינצ'י, ששאפה ליצור מעברים מורכבים