

ייצוגים

מציאות, חיקוי ודמיון - עיונים ביקורתיים

עורכים: יאיר קורן-מיימון וניצה בן-דב

Representations: Reality, Imitation and Imagination - Critical Studies

Editors: *Yair Koren-Maimon & Nitza Ben-Dov*

עורכים:

יאיר קורן-מיימון, האקדמית גורדון
ניצה בן-דב, אוניברסיטת חיפה

הוצאת הספרים של מכון מופ"ת:

עורך ראשי: דודו רוטמן

עורכת אקדמית: יהודית שטיימן

עורכת טקסט ולשון: תמי בורשטיין

עורכת לשון אחראית: מירב כהן-דר

עורכת גרפית ומעצבת העטיפה: אורית לידרמן

חברי הוועדה האקדמית של הוצאת הספרים:

פרימה אלבז-לוביש, אילנה אלקד-להמן, חנוך בן-פזי, יעל דר, יורם הרפז,
נצה מובשוביץ-הדר, אייל נווה, דורון נידרלנד, יעל פישר, שי פרוגל

תמונת העטיפה:

מסת"ב: 0-170-530-965-978

© כל הזכויות לשירים שמורות לאקו"ם

© כל הזכויות שמורות למכון מופ"ת, תש"ף/2019

טל': 03-6901406 <http://www.mofet.macam.ac.il>

דפוס:

פרק 3

ייצוגי דמות האומן ומעשה האומנות ביצירותיו של שמואל יוסף עגנון

יאיר קורן-מיימון

אמרה שירה, אם אני יכולה לקרות את השירים עצמם דעתו של בעל המסה למה לי? דברים שאני יכולה להקנות לי מדעתי דעות אחרות למה לי. ("שירה", עמ' 258)

ברית כרותה לחוכמה שאינה מניחה מחכמיה והם אינם מניחים ממנה. [...] ולפי שהדברים מרובים והחוכמה ארוכה ויש בה הרבה לחקור ולדרוש ולהבין, לא הניח את עבודתו ולא זו ממקומו וישב שם עד עולם. ("עד עולם", עמ' שלד)

מבוא: אומנות הכתיבה העגנונית

המסה הראשונה על שמואל יוסף עגנון, שכתב אליעזר-מאיר ליפשיץ (1926), שימשה נקודת מוצא לסיכומים ולהערכות שנכתבו לימים על הסופר, וטווחה את הגישה ההרמונית כגישה מרכזית בחקר יצירתו. גישה זו מציגה את עגנון כסופר נאיבי של עולם המסורת, אומן בעל ראייה הרמונית המזדהה בסיפוריו עם עולם האמונה היהודית באהבה ובשלמות, אף שחי בעולם מודרני מנוכר. בראשית שנות השלושים הציע דב סדן (1932) תפיסה אחרת בחקר יצירת עגנון, ולפיה עגנון הוא סופר בעל כפל ראייה וכפל פנים, אומן שיצירתו מורכבת ומתוחכמת. סדן גרס שאין מדובר ב"סופר תמים" אלא ב"סופר מיתמם", אומן שתפיסת אומנותו היא תפיסה דיסרמונית שמודעת היטב להבדלים בין העולם הסיפורי הבדוי שיצר לבין מציאות תקופתו החדשה ורוחה. עגנון, שחי את המבוכה הקיומית של בני דורו, מבקר את עולם האמונה היהודית ומציג כלפיו עמדה אמביוולנטית ואירונית. ראייה זו חוללה מפנה ראוי לציון בביקורת עגנון מתוך כך שהעריכה מחדש את יצירתו הספרותית וגילתה שיש שכבות עומק נסתרות נוספות מעבר לאותה עמדה נאיבית שעליה הצביע ליפשיץ בגישתו.

בראשית שנות החמישים כינס ברוך קורצווייל את מאמריו על עגנון ועל הרומן האירופי בספרו **מסכת הרומן** (1953) והגיע לידי מסקנה שעגנון הוא אומן מודרני חילוני, סופר יהודי-אירופי, שהפנים את ערכיה החילוניים של התרבות האירופית ושיקף אותם בסיפוריו, לכן יצירתו היא חילונית במהותה.

חוקרי הספרות ליפשיץ, סדן וקורצווייל נחשבים לפורצי הדרך בגילוי תפיסת אומנות הכתיבה של עגנון ובאפיון דמותו כסופר יוצר בהציעם שלוש פרספקטיבות מרכזיות בחקר יצירתו. המבקרים שבאו בעקבותיהם קיבלו את קביעות היסוד שטוו ופיתחו אותן. גוסטב קרויאנקר (1938) סרטט את דמותו של עגנון כאומן המקריב את חייו על מזבח יצירתו, אומן שהוא "קורבן אומנותו". הוא ראה בעגנון היוצר אדם אגוצנטרי המנוכר לסביבתו ולזולתו, אומן שמוותר על חייו למען הגשמתו האומנותית, מכיוון שבה הוא מוצא את תכלית חייו; אומן טרגי שנקרע בין יצר היצירה הכובש אותו ותובע ממנו לפרוש מהחיים ולהתבודד, ובין יצר הקיום החי והתוסס המפעם בו. קרויאנקר מציג את שני היצרים כשתי שלהבות: שלהבת הרוח ושלהבת החיים. שלהבת הרוח מסמלת את היצירה, ושלהבת החיים - את המציאות המעשית היום-יומית. לדבריו, אש היצירה בוערת ומכלה את אנושיותו של היוצר בעצם תהליך היצירה, וכך הופך עגנון קורבן ליצר היצירה במעשה היצירה.

שמעון הלקין (1969) סבר שעגנון הוא אומן שיצירתו חותרת תחת השלמות האבודה של החיים היהודיים כפי שהיו בעבר, לפני ההרס והחורבן שהביאו עימם מלחמת העולם השנייה והשואה. עגנון אינו תמים ואינו מאמין שניתן להתגבר על הקרע שחל בהוויה היהודית בזמנים המודרניים, עם זאת הוא אומן שמסרב להינתק מהעבר ושואף להנציח ביצירתו את תודעת הרציפות של החיים היהודיים בתוך תודעת החורבן.

לאה גולדברג (1976) ראתה בעגנון אומן שתפיסתו האומנותית קרובה לזו של סופרי הרומנטיקה הגרמנית מראשית המאה ה-19. הזיקה אל הפולקלור, השילוב של ריאליזם ופנטזיה, השימוש באגדה נטורליסטית כיסודו של הסיפור, הערצת התמימות בצידה של אירוניה מפוכחת, הנטייה למסתורין והאמונה בייעוד העם - כל המאפיינים האלה משותפים, לדעתה, לספרות הרומנטית וליצירתו הספרותית. בדומה לסופרי הרומנטיקה הגרמנית גם עגנון פורץ את גבולות המציאות בכוח דמיונו ומעצב מציאות חלומית ועולם אידיאלי נכסף שהם בגדר אוטופיה בלתי מושגת. תודעת האומן הרומנטיקן היא תודעה של

ניגודים, קרע, סתירות, פיצול וספקנות ביחס ליכולתו להגשים את החלום, ואף על פי כן הוא אינו חדל מלפעול להגשמתו.

דוד כנעני (1955) בחר להגדיר את עגנון כאומן כרוניקאי שמתעד ביצירתו את ההיסטוריה היהודית ואת החיים היהודיים. הכתיבה העגנונית משלבת בין כרוניקה מתה, שמתארת אירועים שהתרחשו בעבר, לבין כרוניקה חיה, שמבטאת אירועים מהחיים המודרניים העכשוויים. כנעני קבע: "זהו אוצר בלום של ידיעת ישראל בדורות האחרונים, מקור היסטורי חשוב ביותר, וקשה להניח שלהבא אפשר יהיה ללמוד על מסד החיים היהודיים בלי להסתמך על עגנון" (עמ' 33). בגישתו הסמיוטית לחקר יצירת עגנון מתאר משולם טוכנר (1968) את עגנון כאומן הסמל והאלגוריה. עגנון הסופר הסתייג מאמירות גלויות וחד-משמעיות, לפיכך יצר סיפורים שבנויים מאלגוריות מורכבות ומרבדים סמויים בעלי משמעויות רבות אנפין. הסיפורים עמוסים בסמלים ובצורות היסטוריות, שכולם משמשים כיסוי לכוונותיו הנסתרות של היוצר. אירוניה, הומור, הפרזה, היפוך, רב-קוליות, רמזים מצועפים, אלוזיות, משחקי לשון, מדרשי סוד, אינטרטקסטואליות ואמצעי עיצוב אחרים מצויים למכביר ביצירותיו ותובעים מהקורא לחקור את פשרם. כמו כן סבר טוכנר שעגנון היה אדם מאמין שהזדהה עם ההווה היהודית הדתית השלמה ונאבק עם עצמו על אמונתו באמצעות אומנותו.

החוקר הראשון שעסק ביצירתו של עגנון בהקשר פסיכולוגי מובהק היה ככל הנראה אברהם בנד (Band, 1968). הוא כתב חיבור פסיכוביוגרפי, תיאר בו את התחנות הביוגרפיות והספרותיות שעבר עגנון והציע פרשנויות פסיכולוגיות קצרות לכמה מסיפוריו. במקום אחר (בנד, 1989) השווה בין שני הנוסחים של הסיפור "פנים אחרות" ("דבר" 1933; "גליונות" 1941) והראה כיצד השפיעה תורתו של פרויד על כתיבתו של עגנון. בנד ראה בעגנון סופר בעל רגישות מיוחדת, אומן המתחקה ביצירותיו בלהט רב אחר סודותיה של הנפש האנושית בניסיון בלתי פוסק לפענחה ולהבינה.

חקר אומנות הכתיבה של עגנון מעלה אפוא מגוון רחב של פרספקטיבות באשר להבנת משמעותה: אומן הרמוני שמצא שלמות מלאה בעולם המסורת היהודית (ליפשיץ, 1926); אומן דיסהרמוני בעל כפל פנים וכפל ראייה שנע בין עולם המסורת ובין העולם המודרני (סדן, 1932); אומן חילוני (קורצווייל, 1953); אומן המושפע מהרומנטיקה הגרמנית (גולדברג, 1976); אומן טרגי (קרויאנקר, 1938); אומן שפעל במרץ למען המשכיות החיים היהודיים (הלקין, 1969); אומן

כרוניקאי שתיעד והנציח את ההיסטוריה היהודית (כנעני, 1955); אומן הסמל והאלגוריה שנאבק עם עצמו על אמונתו באמצעות אומנותו (טוכנר, 1968); אומן של חיי הרגש שהתחקה אחר פשר רזי הנפש האנושית (בנד, 1989).

ייצוגי האומן והאומנות ביצירת עגנון

רבים מגיבורי סיפוריו של עגנון הם אומנים וקשורים בדרך כלשהי לעולם האומנות: סופרים, משוררים, חוקרים ותלמידי חכמים ששקועים בעולם הרוח של היצירה, המחקר והכתיבה. דוקטור יעקב רכניץ מהסיפור "שבועת אמונים" (1966, כרך שביעי) אינו רק מדען בוטניקאי שחוקר אצות, אלא שבאהבתו האינסופית לים הוא הופך לאומן המשורר את שירת הים, וארוץ, הזואולוג באותו סיפור, הוא אומן שמעניק לבעלי החיים חיי נצח לאחר שמתו, באמצעות פחלוצם האסתטי; דוקטור גינת מהסיפור "עידו ועינים" (1966, כרך שביעי) הוא בלשן ואתנוגרף החוקר את תרבות עינים הקדומה; עדיאל עמזה מהסיפור "עד עולם" (1966, כרך שמיני) הוא היסטוריון שמקדיש את כל חייו לשחזור תולדותיה של עיר שחרבה ואבדה מן העולם; ב"אגדת הסופר" (1966, כרך שני) רפאל הוא סופר סת"ם שעסוק בכתיבת ספרי תורה עבור אלמנים חשוכי בנים כדי לתת להם שם ושארית בישראל; בן-אורי בסיפור "עגונות" (1966, כרך שני) הוא אומן אנוכי שבני האדם משמשים חומר למטרותיו האומנותיות, ואין בכוחו לאהוב אותם באופן אנושי, וסופו שהוא זונח את אהבתו לדינה כדי להקדיש את עצמו ליצירה בלבד; עקביה-מזל מ"בדמי ימיה" (1966, כרך שלישי) מחבר שירים, כותב ספר זיכרונות וחוקר את ההיסטוריה של אנשי עירו, ותרצה כותבת את סיפור חייה ואף משבצת לתוכו את ספר זיכרונותיו של מזל כפי שהיא עצמה מעתיקה אותו מספרה של מינטשי גוטליב; ב"מזל דגים" (1973) בצלאל משה, הצייר העני שאין לו דפים, מצייר את צורתו של ר' פישל קארפ על עורו של דג מת ומאייר ציור של מזל דגים על מצבת קברו; "המלבוש" (1966, כרך שביעי) שהחייט טרוד בהכנתו מבוקר ועד ליל בסיפור בשם זה אינו אריג כסות בלבד, אלא הופך לסמל השאיפה הבלתי מתפשרת ואולי הבלתי אפשרית של האומן ליצור את היצירה האומנותית המושלמת; המספר ב"תהילה" (1966, כרך שביעי) אינו רק מדריך תיירים, אלא סופר מוכשר שדרך כתיבת איגרת המחילה לשרגא כותב למעשה את סיפור חייה של תהילה, שהופך גם לסיפור שפרסם על אודות ידידותם המיוחדת; על אף כמיהתו של חמדת הסופר, המשורר והמתרגם הצעיר מ"גבעת החול" (1966, כרך שלישי) לכתוב את "סיפורו הגדול", הוא אינו מצליח לעשות כן. חמדת, ששרוי

במשבר כתיבה, הופך לאומן מיוסר ומלנכולי שרוב הזמן שוכב על דרגש בחוסר מעש ובעצב גדול, ורק לאחר השתחררותו מיעל חיות נשבר בו מחסום הכתיבה, והוא מתחיל לכתוב מתוך מלאות פורצת ועוצמה; ב"הסימן" (1966, כרך שמיני) מחבר המשורר הספרדי הידוע שלמה אבן גבירול שיר במבנה של אקרוסטיכון לזכר חורבן עירו של המספר, ומעשה אומנות זה הופך לאקט תרפויטי; בסיפור "בדרך" (1966, כרך שישי) מעלה המספר על הכתב את מנהגיהם של בני הקהילה היהודית המעטים ששרדו באירופה לאחר מלחמת העולם השנייה. ספר זה, שמשמר את המסורת ואת ערכיה הרוחניים של הקהילה הגדולה שהושמדה, מעניק לה אות זיכרון וכמו מחיה אותה מחדש; הילד האסופי ונכה הרגליים ב"יתום ואלמנה" (1966, כרך שני) שמשתוקק להיות חזן ומבקש לשיר בבית הכנסת, מסמל את מסירותו של האומן שעל אף מגבלותיו וקשייו נאבק לממש את כישרונו; משולם, אחיו של ברוך-מאיר מ"סיפור פשוט" (1966, כרך שלישי), הוא משורר מתוסכל שנאלץ לוותר על חלומו להתמסר לעולם האומנות בשל צורכי פרנסה. הוא מתואר כמי שיושב בחנותו "מעוטף בנפשו", כותב שירים על חגים ומועדים "וצורר עצמו בצרור השירים" (עמ' קלז); דוקטור מנפרד הרבסט מ"שירה" (1971) אינו רק מרצה והיסטוריון שעוסק בחקר ביזנטיון, אלא אוהב שירה ושואף בכל ליבו לכתוב טרגדיה בחרוזים. גם שירה עצמה מתגלה כאומנית, מספרת סיפורים מוכשרת, מעין שחרזדה, המיטיבה לספר להרבסט את סיפור חייה תוך שהיא משלבת בו יסודות רומנטיים ופנטסטיים. הכישרון לספר סיפורים טמון גם בדינה, אחות רחמנייה אחרת, בסיפור "הרופא וגרושתו" (1966, כרך שלישי). דינה קוראת לבעלה, הרופא החולני, סיפורים, ואלה מרגיעים את נפשו המסוכסכת ומאפשרים לו לנוח זמן מה ממחשבותיו האובססיביות על אודות הפקיד; יצחק קומר הצבע, גיבור הרומן "תמול שלשום" (1966, כרך חמישי), אומנם איננו אומן או יוצר, אך הוא מעריץ סופרים כגון י"ח ברנר וחמדת (בן דמותו של עגנון הצעיר), נמשך לאומנים ומבלה במחיצתם. האומן יוחנן לייכטפוס מורה לו את יסודות הצביעה, והצייר המוכשר שמשון בלויקוף מלמד אותו לצבוע שלטים כשהוא עצמו מצייר את מראות ירושלים, שאותם "מראים לו מן השמיים" (עמ' רכו). יצחק קומר עצמו מתואר כמי שיש לו יצרים אומנותיים חזקים שמתפרצים מתוכו בזמן שהוא כותב את המילים "כלב משוגע" על עורו של הכלב בלק. במעשה הכתיבה הוא מתואר כלבלר שמחליק את הנייר שלו קודם כתיבתו, וכאומן שידו מדגדגת לו סמוך לעשייתו האומנותית.

ביחסו של עגנון אל האומן ואל מעשה האומנות משתקפות ארבע גישות מרכזיות במחקר, כל אחת מהן עומדת בפני עצמה ובה בעת משתלבת ברעותה (לדוגמה: ארבל, 2006; בן-דב, 1997; שקד, 1976): הגישה הראשונה מצביעה על הקונפליקט הלא פתור בין תפיסותיו הרומנטיות של האומן לבין ספקות מודרניסטיים החותרים תחתן, למשל הפער בין יצירת האומנות השואפת לשלמות לבין המציאות הפגומה והמעורערת, הניגוד בין הנצחיות המופשטת של היצירה האומנותית לבין זמניותו וארעיותו של האומן בעולם, המתח בין הכמיהה להתמסרות לעולם האומנות הטרנסצנדנטי לבין צורכי החיים המעשיים. הגישה השנייה עניינה הזיקה בין תפיסת האומנות של עגנון לבין אירועים מכווננים בחייו ובחיי האומה היהודית במאה העשרים. גישה זו, שיוצרת זיקה בין האומנות להיסטוריה, בוחנת את הקשרים הסבוכים בין המחשבה האומנותית של היוצר לבין אובדנו של העולם היהודי באירופה מחד גיסא ובין יצירתה של ישות לאומית חדשה בארץ ישראל מאידך גיסא. הגישה השלישית מתמקדת בקשרים שבין תהליכי הנפש של האומן לבין תובנות פסיכולוגיות ובוחנת את הזיקה בין מעשה היצירה לבין רעיון הלא-מודע הפרוידיאני ומשברי הזהות של האומן. הגישה הרביעית היא תפיסתו היהודית המסורתית הקלאסית של האומן, שביסודה מונחת ההסתייגות מהכתיבה האומנותית וההכרה כי כתיבת אמת היא עניין אחר לגמרי, שתכליתו אינה בתחום האסתטי כלל אלא בתחום הדתי והמוסרי.

במאמר זה אבקש להרחיב את השיח על אודות ייצוגי האומן ומעשה האומנות דרך הגישות הראשונה והשלישית ומתוך כך להציע גם פרספקטיבה תרפויטית. פרספקטיבה זו, הנשענת על הנחת היסוד שלטקסט הספרותי יש איכויות תרפויטיות אימננטיות, רואה באומן מעין מטפל ותופסת את מעשה היצירה כאקט תרפויטי כפול - לא רק בעבור הסופר עצמו, אלא גם בעבור דמויותיו הבדיוניות, שהן במידה מסוימת השתקפות של חלקי נפשו.

החיפוש אחר מקורות השראה, הפנייה אל המוזות והפיכת החיים ליצירת אומנות - "תהילה" ו"עד עולם"

"תהילה", אחד מסיפוריו הידועים והנחקרים ביותר של עגנון (1966, כרך שביעי), פורסם לראשונה בשנת 1950 במאסף "דבר". הסיפור מורכב מסיפור מסגרת ומסיפור פנימי. סיפור המסגרת מתאר את סיפורו של המספר, החוזר לירושלים לאחר שהות ממושכת בחוץ לארץ. הסיפור הפנימי, שהוא הסיפור המרכזי, הוא סיפורה האישי של תהילה. מהפרטים המעטים שהמספר מפזר על עצמו, אנו

למדים כי במקצועו היה "בעל עט" (סופר) ומדריך תיירים, שירד לחוץ לארץ ושהה שם שנים מספר. המספר הוא בן דמותו של עגנון, שהרי עגנון עזב את ארץ ישראל, היגר לגרמניה ושהה בה בין השנים 1912-1924. המספר מציין שאין בכוונתו לספר את כל אשר אירע לו באותן השנים, וממצה את דבריו באמירה: "ועכשיו שנים שעשיתי בחוצה לארץ עשאוני זקן" (עמ' קפא). מדבריו ניכר שהשנים בנכר לא היטיבו עימו ועשו אותו "זקן" לא רק מבחינה כרונולוגית, אלא בעיקר מבחינה נפשית. בהמשך הסיפור אנו למדים שהמספר נאלץ לעבוד לפרנסתו כמדריך תיירים, ולכן אינו יכול להקדיש זמן רב לכתיבתו הספרותית. ניכר שימיו קשים, והוא חש ככל הנראה תחושת החמצה בחייו. תחושה זו נרמזת בדבריו: "טרדות שונות הטרידוני ולא באתי לעיר. אחר כך באה טרדת התיירים" (עמ' קפט); "משיצאו התיירים מירושלים ראיתי את עצמי כאדם שאינו יודע מה יעשה. ניסיתי לחזור לעבודתי ולא חזרתי" (עמ' קצ). כסופר הוא אינו מוצא את מקומו, אינו מצליח לפרוץ דרך להצלחה ולזכות בהכרה הספרותית שלה הוא משתוקק. בימי קדם נהגו אומנים לפנות בדחילו ורחימו אל המוזות, הלוא הן אלות היצירה, האומנויות והמדעים, ולבקש מהן שתנחינה אותם ותסייענה להם במעשה יצירתם (Berens, 2009). בהקשר זה, למשל, ידועות היצירות הקלאסיות האודיסיאה מאת הומרוס, תאוגוניה מאת הסיודוס והתופת מאת דנטה, שפותחות בפנייה של שבח והודיה אל המוזות. כך גם הנובלה "תהילה", שנפתחת במעין שיר הלל לגיבורתה, המדומה לאלה השוכנת בעיר הקודש ירושלים: "צדקת הייתה וחכמה הייתה וענוותנית הייתה. אור עיניה חסד ורחמים וקמטי פניה ברכה ושלו. אלמלא שאין הנשים יכולות להדמות למלאכים הייתי מדמה אותה למלאך אלוקים" (עמ' קעח). משמעות תיאור זה הפותח את הסיפור מתבררת בסיומו כאשר הקורא מבין שתהילה היא ששימשה בעבור המספר מקור השראה לסיפור כולו. תהילה היא המוזה של המספר, ולכן המספר כרוך אחריה ומבקש לגלות את סוד קסמה. עולמו הפנימי של המספר מתעשר והופך עמוק יותר בעקבות היכרותו עם תהילה. בשל גילה המופלג היא משמשת עבורו מקור בלתי נדלה של ידע המשמש אותו בכתיבת סיפוריו: "חשבתי בדורות הראשונים שהיו מלאים מידות טובות. דברתי עמה בדורות שעברו [...] בקשתי ממנה ספרי לי מאותם הדברים הטובים" (עמ' קפה). "הדברים הטובים" הם למעשה סיפורים שהמספר מבקש לשמוע ממנה, סיפורים שיכולים להיכתב על ידו ולהפוך ליצירות ספרות. המספר מאמין שבכוחה של תהילה לשחרר אותו ממחסום הכתיבה שהוא שרוי בו זה זמן רב.

התעניינותו בתהילה באה לידי ביטוי במהלך כל העלילה: לאחר המפגש הראשון ביניהם המספר אינו שוכח אותה. הוא מגלה סקרנות כלפיה, ואף משתף בכך את הקוראים: "ביציאתי בקשתי לשאול אותו [את החכם הירושלמי], זקנה זו שהראתה לי את הדרך מי היא, שמאור פניה שלום וחיבת קולה נחת רוח" (עמ' קעט). לאחר שהמספר מבקש להביא לרבנית את התנור, שקנה לה כביכול נכדה, הוא מוסיף להרהר: "דרך הילוכי הרהרתי, ברכת הודיה ודאי לא אשמע מפיה. לא כל הזקנות שוות. זו שהראתה לי את ביתו של אותו חכם נוחה לכל אדם וזו ששיגרתי לה תנור אינה נוחה אפילו למי שמבקש טובתה" (עמ' קפ). בהרהור פנימי זה, שמעמיד אנלוגיה ניגודית ברורה בין תהילה לבין הרבנית, מודגשת לחיוב דמותה של תהילה ונגלית התעניינותו של המספר בה. כאשר החכם מלווה את המספר לביתה של תהילה, מבקש המספר לדלות ממנו מידע עליה: "אמור לי מי היא" (עמ' קצא); "ספר לי דבר על תהילה" (עמ' קצב). החכם שם לב שהמספר אינו קשוב לחידושיו בתורה, ואף מציין בפני המספר (אולי מתוך עלבון): "משעה שהזכרתי את תהילה הסחת דעתך מכל העולם" (עמ' קצב). ההתרכזות בתהילה תוך דחיקת כל העניינים האחרים מעידה על העניין הרב שהמספר מגלה בה. המספר אף דולה מהרבנית מידע עליה באמצעות מניפולציה רגשית: "ראיתי שהרבנית יודעת יותר ממה שסיפרה, אבל בשביל שידעתי שאם אשאל לא תענה, עמדתי מכיסאי לילך" (עמ' קפח). כאשר הרבנית מבקשת ממנו שיארח לה לחברה זמן נוסף, הוא שב לחקור אותה על אודות תהילה: "התחלתי מדבר עמה על תילי ואמרתי לה, אפשר שתספרי לי משהו עליה" (עמ' קפח), ואז הרבנית מספרת לו על הקשר בין אביה לבתה של תהילה.

ארבע הפגישות הראשונות בין המספר לתהילה מתרחשות ברחובות ירושלים ובסמוך לרחבת הכותל. המספר מתאר את "מסעותיו" עם תהילה: "דילגנו" ו"ונשתלשלנו" ו"ונטינו" (עמ' קעח) ו"משתלשלים" (עמ' קפד) וכדומה. המספר מהלך בהדרכת תהילה ברחובותיה של העיר ירושלים, בסמטאותיה ובחצרותיה המפותלות. במסע הזה יש תחושת צוותא, תחושה של שותפות וקרבה אנושית - המספר למד להכיר את תהילה ומשתוקק לגלות את סיפור חייה. משמעותה של ה"דרך" כפולה: הדרך אל היעד הריאלי היא גם דרכו של הסופר האומן לקראת כתיבת סיפורו, שהוא למעשה סיפורה של תהילה. המסע הגיאוגרפי הוא גם מסע אישי-נפשי של הסופר, שמבקש לפרוץ את מחסום הכתיבה ולסלול דרכים חדשות של יצירה. תהילה, שמלווה את המספר בדרך המוליכה אל תיקון סיפור חייה ומילוי צרכיה הנפשיים מן העבר, מלווה גם את המספר הפוסע אל עבר

התחדשות יצירתו האומנותית. זאת ועוד, מהסיפור עולה כפילות בכל הנוגע לעולמו האמוני של המספר: מצד אחד הוא מצטייר כמי שמאמין באל ובכוחם של גורל וגזרה, מצד שני הוא איננו חושש לפנות בטענות קשות אל הקדוש ברוך הוא ולבקר אותו על הצרות הרבות שהביא על עם ישראל: "ואתה ה' עד מתי? [...]. מצאתי לי פיסת מקום אצל הכותל. פעמים עמדתי בין המתפללים ופעמים בין התוהים" (עמ' קפג). המספר מצוי בקונפליקט פנימי בין העולם הישן (הדת) לבין העולם החדש (ההשכלה), לכן עמידתו איננה מוחלטת ונעה פעמים בין ה"מתפללים" ופעמים בין ה"תוהים". ייתכן שדרך היכרותו עם תהילה, שאמונתה באל נותרה שלמה ומוחלטת למרות גורלה האכזר, מנסה המספר גם ליישב את הסכסוך הפנימי שבו ולהגיע להכרעה באשר לדרך החיים הרצויה לו. אמירתו "כל אדם נועד לו להכיר את מי שיכיר ובאיזה זמן יכירו אותו ובאיזו סיבה יכירו אותו" (עמ' קפג) רומזת על התמורה ההדדית שנוצרה בעקבות המפגש שלו עם תהילה. דמויות נוספות המשמשות למספר חומרים ספרותיים למטרותיו האומנותיות הן דמותה של הרבנית ודמותו של החכם הירושלמי. הרבנית היא "הצד האחר" השלילי באישיותה של תהילה, ובכך היא עשויה לסמל את ה"צל" שלה. הרבנית מייצגת את כל המרירות, הסבל והכאב שהודחקו בתהילה במהלך השנים ולא ניתן להם ביטוי בשל שתיקתה. הדמות שהציגה תהילה כלפי חוץ הייתה כוזבת, בהירה מדי, והצללים הכהים שהיו חסרים בה מצאו את ביטויים בדמות הרבנית. לא ייתכן אור ללא חושך, לא יתקיים עתיד ללא עבר, הרבנית היא החושך והיא העבר של תהילה. כל החלקים המודחקים והמנוכרים באישיותה של תהילה מתקבצים סביב ה"צל", המגולם בדמותה של הרבנית. מעניין שעגנון העמיד את פגישותיו של המספר עם תהילה ועם הרבנית בהקבלה: פגישה אחרי פגישה, פגישה כנגד פגישה. העמדת המפגשים באופן שכזה ברצף הסיפור יוצרת מעין אנלוגיה סמויה למאבקי המודע (תהילה) בלא-מודע או בחלקי ה"צל" המצויים בלא-מודע (הרבנית). החכם הירושלמי מתואר בסיפור בעיקר באמצעות תכונה אחת - עיסוקו בחידושי התורה. החכם, הספון לו בחדרו, מרוכז בתוך עצמו ובעולמו הרוחני כל כך, עד שהוא מנתק את עצמו מכל מגע חברתי ואוטם את עצמו למתרחש בסביבתו. כאשר המספר מגיע לראשונה לביתו, הוא מהרהר: "אינני יודע אם הכירני אם לא הכירני" (עמ' קעח). המספר, שמבקש לשאול אותו על תהילה, אינו מצליח לעשות כן ואומר: "כלום אפשר להפסיק חכם בשעה שהוא מערה את חידושיו" (עמ' קעט). אמירה אירונית זו מופנית כמובן אל החכם, שכל ענייניו ועיסוקיו מתרכזים בחידוש חידושים - שספק אם טעם, חפץ

ותועלת יש בהם - ולא באדם. המספר אומר: "מה טוב ומה נעים לשבת לפני חכם מחכמי ירושלים וללמוד הימנו תורה. ביתו פשוט וכליו פשוטים ואילו חוכמתו מרחיבה והולכת, כגוונים אלו שנראים מן החלון ולמעלה על הרי ירושלים", אך מייד מוסיף באירוניה לכאורה, בלי קשר לנאמר קודם - "שוממים הרי ירושלים" (עמ' קצ). ברור שמתקיימת כאן אנלוגיה בין שימונו של החכם להרים, מכיוון שבעולמנו הדטרמיניסטי כל ניסיון לחדש הוא יומרני. גם בהמשך הסיפור מתגלה אטימותו של החכם בכך שהוא שוכח למסור למספר את בקשתה של תהילה (הבקשה היחידה שזו ביקשה אי פעם), וגם אינו זוכר לספר לו על דבר מותה. לעומת החכם מוצג המספר כאדם חברותי, שער לסביבתו ורגיש אליה. האנלוגיה הניגודית הנוצרת בין החכם למספר מאפשרת לראות בדמות החכם את "צילו" של המספר. כנציג המודרנה, שמטילה ספק באמיתות ובדת, המספר פתוח לשינויים, מודע לעובדה שאינו יודע הכול, ולכן "שואל", "מקשה" ו"מעמעם", בניגוד לחכם ש"יודע הכל", ולכן "משיב", "מתרץ" ו"מסביר" (עמ' קצ).

על פי יונג (Jung, 1976), בריאות נפשית היא מצב של איזון וסינתזה בין הניגודים הקיימים באדם. העימות עם ה"צל" הנסתר והמודחק הוא חיוני בתהליך האינדיבידואציה, שבו היחיד חותר לקראת שלמותו ואחדותו. קבלת ה"צל" וההתפייסות עימו מהווה אפוא שלב חיוני בנטרול כוחו של הרע. התפייסות שכזו מותנית בפיתוח מודעות ערנית לצל על כל חלקיו. בעוד תהילה מתעמתת עם חלקי ה"צל" האישי והמשפחתי שלה, המגולמים בדמות הרבנית, הרי שהמספר אינו מתעמת עם חלקי ה"צל" שבנפשו, המגולמים בדמותו של החכם הירושלמי. שיירי המים הזכים שמטהרים את תהילה בסיום העלילה עומדים בניגוד למים של המספר, המתוארים כ"שלוליות, שלוליות, שפעמים הן עכורות ופעמים הן צלולות ומבהיקות מזוהרי החמה שמבצבצים ויוצאים לסירוגין מבין העננים לראות הקלו המים" (עמ' קעט). במילים אחרות, בעוד תהילה הפכה את "המים העכורים" שנשאה בפחה ל"מים צלולים" ובכך ריפאה את עצמה, נותרו המים של המספר בסיום הסיפור עכורים. אומנם המספר אינו מצליח ליישב את המשבר האמוני שמלווה אותו בחייו, אך הוא כותב את הסיפור על אודות תהילה, ובכך למעשה מצליח לפרוץ את מחסום הכתיבה.

"עד עולם" (עגנון, 1966, כרך שמיני) מביא את סיפורו של עדיאל עמזה, החוקר והאומן שמקדיש את כל חייו לחקר העיר האבודה שהייתה ואיננה עוד - גומלידתא. התחברותו האינטלקטואלית והרגשית העזה של עמזה אל העיר היא טוטלית כל כך, עד שהוא מטייל בדמיונו "בשוקיה וברחובותיה ובשבילה

ובארמונותיה ובמקדשיה" (עמ' שכד) ומגלגל "שיחה עם כלבי מקדשה" (עמ' שיט). כמו כן הוא אומר: "אילו הייתי מלך הייתי יכול להחזיר את העיר ולבנותה כמות שהייתה, כמות שהייתה קודם לחורבנה" (עמ' שכג). האחות עדן מסייעת לעמזה להגיע להגשמתו המלאה והייחודית כאומן, הגשמה שבה מתאחדים בתהליך הדרגתי הכוחות המנוגדים שבאישיותו לשלמות אחת. בתהליך התפתחותי זה עדיאל מבין שמשמעות חייו אינה מצויה במאבקו להתקבל לחוגי האקדמיה, בפרסום מאמרים מדעיים וברדיפה אחר מעמד וכבוד, אלא דווקא בהתמסרותו למושא יצירתו. בחירתו להיכנס אל בית המצורעים ולהישאר בו מבטאת את כמיהתו לעולם של שלמות ואומנותית ויצירתית. זו בחירה שאיננה אות לחולי או לניוון גופני, אלא מבטאת את השתחררותו של האומן מכבלי הגוף ואת התמסרותו הטוטלית ליצירה. כמו כן בחירתו של עמזה ממחישה את תפיסת האומנות הנעלה בהתגשמותה, משום שהבחירה לשהות בקרב המצורעים פירושה התנתקות מהעולם החיצוני ומהזולת והתמסרות טוטלית ליצירה שהולמת אומן אמיתי.

הכתיבה היא ראשית הדרך של עמזה אל גילוי העצמי כאומן המבקש לחשוף את סודות הנפש ואת שאלות הקיום של האדם. יונג (Jung, 1980) סבר שהייעוד הלא-מודע של האדם החוקר הוא לממש משמעויות שנועדו לו עוד ברצף הדורות הקודמים. המתים מציבים לבני האדם שאלות שהם עצמם לא הצליחו לענות עליהן או שטרם הבשיל זמנן לגילוי בתודעה האנושית. האדם בתבונתו מבקש בכל דור לנסח את השאלות הללו מתוך שאיפה להשיב עליהן ולגלות את סודן. זהו גם כוחו של האומן המבקש בכוח יצירתו לחשוף את האמת המסתתרת מאחורי האידיאות הנצחיות של הטבע. עדיאל נמשך אל עולם היצירה מכיוון שהוא נמשך אל היופי ואל הקסם הטמונים בה. הכתיבה עבורו אינה יצירת אומנות בלבד, אלא גם משמשת אמצעי להתפתחותו האישית. הוא מתנתק מהזולת, מוותר על הקמת משפחה ומקדיש את כל חייו לא רק לחקר גומלידתא, אלא גם לאומנות, שכן מרגע שהוא מגלה את המידע שהיה חסר לו כדי להשלים את מחקרו על אודות העיר, הוא פונה לאפיקי יצירה חדשים. הוויתור על הספר ששקד עליו יותר מעשרים שנה מעיד על היותו אומן גדול שמוותר על החיים לטובת היצירה, שמחפש את דרכו הייחודית, שהיא מעבר לחקירת האמת ההיסטורית, מעבר לשאלת המחקר מהיכן חדרו הגותים לעיר "אם מצד הגשר הגדול שהיה נקרא גשר הגבורה או בעקיפין באו מצד עמק עפרדת, הוא עמק העגורים" (עמ' שכד). על הקשר שבין האומנות לבין התפתחות נפשית מעיד הגיבור עצמו באומרו: "כמה

גדולים מעשי סופרים, שאפילו חרב מונחת על צווארם אינם מניחים את עבודתם ונוטלים מדמם וכותבים בכתב נפשם ממה שראו עיניהם" (עמ' שלב-שלג). כלומר הכתיבה בעבור הגיבור אינה רק כתיבה לצורך ביטוי אומנותי, אלא גם מתן ביטוי ל"עצמי". בספר, שהחוקר כותב בדמו ובכתב נפשו, טבועה ומשתקפת גם דמותו - גומלידתא הופכת להיות חלק מעמזה כשם שעמזה הופך להיות חלק ממנה. עדה עדן, המכונה "הזקנה", נקשרת בדמותה ובמעשיה לארכיטיפ "הזקן החכם" היונגיאני. היא מופיעה בדיוק בזמן שבו עדיאל מתכוון לקראת פגישתו עם הגביר גבהרד גולדנטל, פגישה שהייתה מובילה ככל הנראה להוצאת ספרו של עמזה לאור. הופעתה הפתאומית של הזקנה החכמה מאפשרת לגיבור להימלט ברגע האחרון מפני המשבר הרוחני-יצירתי שהיה צפוי לו עם צאת ספרו, ולפנות אל דרך חדשה. עדה היא שליחה, מעין הרמס מרקורי, שחושפת בפני עדיאל את עובדת הימצאותו של ספר דברי ימי גומלידתא בבית המצורעים. היא מכוונת אותו אל ההכרה שהידע השלם והאמיתי מוצפן בגווילים העתיקים ולא בכתב ידו. עדיאל, הנרגש מהגילוי, מבקש ממנה: "ועתה עדינתי, עדה עדן, נזדרז ונלך עד שלא תשקע החמה ותפתחי לי את שערי החצר ותביאי אותי לתוך הבית פנימה ותראי לי את הספר" (עמ' שכז). הגילוי המרעיש על אודות הספר מתואר כרגע משחרר, מעין גאולה. עדה מאפשרת לעדיאל את "פתיחת השערים", את הכניסה אל מצע הנפש ואת המעבר של האומן משלב אחד אל שלב אחר, ולכן הוא מודה לה על כך: "יום זה יפה מכל הימים, מכל הימים שאני חי" (עמ' שכח); "אדרבא, חיים חדשים נתת לי" (עמ' שכג). מלאכת הכתיבה שלא הסתיימה מאפשרת לעדיאל עמזה לחיות במצב קיומי פתוח, שבו לא הסתיימה חקירת ה"עצמי" וכתבתו, וכך פתוחה לפניו הדרך כאומן חוקר לצעוד בשבילים חדשים. בסיום הסיפור מצליח עמזה לנפץ את החיץ שבין האומנות לבין החיים וכך הופך את חייו למעין יצירת אומנות. תשוקתו ליצירה מתגלה בטוטליות המוחלטת שלה, ועולם המציאות מתבטל מול עוצמת נוכחותה. עמזה כורת ברית נצחית עם החוכמה הנסתרת של עולם האומנות ומבין שלא הפרסום האקדמי והכבוד שבא עימו הם המשמעותיים, אלא האומנות עצמה, תהליך היצירה והגילוי שבה, גילוי שנועד להיטיב עם הזולת ולא למלא צרכים אישיים ולטפח את האגו: "ואם מצא דבר נאה שיפה לכל אוזן היה נכנס לאולם ומקהיל סביבו משוכני הבית ואומר להם אחי ורעי שבו ואקרא לפניכם [...] היה יושב ומגלה צפונות שהיו מכוסים מכל חכמי הדורות [...] לא הניח את עבודתו ולא זז ממקומו וישב שם עד עולם" (עמ' שלג-שלד).

האומן כמטפל ומעשה האומנות כאקט תרפויטי - "בדמי ימיה", "הסימן", "בדרך"
במאמרו הידוע "האם המתה", שהפך לאחת מהיצירות הקלאסיות החשובות של הפסיכואנליזה, כותב אנדרה גרין (2007) על הקושי של הילד היתום להשתחרר ממות אימו: "מאחורי תסביך האם המתה, מאחורי האבל הלבן של האם, ניתן לנחש את היותה, עדיין, אובייקט של תשוקה מטורפת, ההופכת את חוויית האבל לבלתי-אפשרית. מבנה הסובייקט כולו חותר אל פנטזיה יסודית: להזין את האם המתה, כדי לתחזק אותה במצב של חניטה תמידית [...] כדי להביא להתמשכותה בתהליך אינסופי" (עמ' 36).

עלילת הנובלה הידועה "בדמי ימיה" (1966, כרך שלישי) נפתחת במשפטה של תרצה היתומה: "בדמי ימיה מתה אמ" (עמ' ה), ומסתיימת בהצהרתה: "ואכתוב ככל הכתוב בספר הזה" (עמ' נד). בסיום מתגלה לקוראים שלא זו בלבד שתרצה, גיבורת העלילה, מספרת את סיפורה האוטוביוגרפי, אלא היא אף כותבת אותו כחלק מעיבוד ומעיצוב היצירה הספרותית הבדיונית באמצעות הסופר הממשי. במעשה הכתיבה תרצה הופכת לאומנית, לסופרת שמחברת את סיפור חייה, שהיא גיבורתו. דיוקן הפנים ביצירתה הוא דיוקנה, במאורעות העלילה טבוע חותמה. מתוך רצון לבדוק את האמת שאליה הגיעה בחייה ולבחון אפשרויות לתיקונה, חוזרת תרצה, האישה הבוגרת, אל ראשית סיפורה וחוקרת אותו מנקודת המבט של הילדה הנאיבית שהייתה. היא מתארת תהליך של היוודעות עצמית וידיעה מאוחרת מתוך שחזורה של אי-ידיעה מוקדמת. קול האישה וקול הילדה מתלכדים לקול אחד, קולה של הסופרת המספרת - תרצה. תרצה מודעת לפער בין שני הקולות; ההומור העצמי והאירוניה שניכרים בסיפורה מעידים על שליטתה במעמקיו הנסתרים. תרצה יודעת שיתמותה היא האירוע המכונן של חייה, היא המפתח הפסיכולוגי להבנת אישיותה בהווה ובה טמון יסוד הקונפליקט שבסיפורה. בחירתה לפתוח את סיפורה דווקא בתיאור ימיה האחרונים של אימה איננה מקרית, ונעשית מתוך ידיעה שזו נקודת המוצא לכל קורותיה. אף שהאירוע שייך לעבר היא מבליטה אותו באופן ניכר, מציבה אותו בפתח סיפורה ומקצה לו מקום רחב יחסית בעלילה. כמו כן היא שבה אל האירוע פעמים מספר במהלך כתיבתה וקושרת אותו למצבה העגום בחייה הבוגרים: "ומדי תיסוב הדלת על צירה שאלתי מי בא? לבי נהפך עלי וקולי כקול אמי בחלונה את חוליה" (עמ' מט); "רגע הבטתי בפני אבי ורגע בפני אישי. ראיתי את שני הגברים ויהי לבי לבכות, לבכות בחיק אמ" (עמ' נג).

מתיאורה של תרצה הבוגרת עולה כי הילדה שהייתה התקשתה לתת ביטוי מלא לרגשותיה באשר למות אימה וניסתה ככל שיכלה להדחיק את עובדת

המוות. בעוד צעקתו של מינץ האב נשמעת היטב ערב מותה של האם: "ויצעק צעקה גדולה ומרה, לאה" (עמ' ח), קולה האבל של הילדה בת השתיים-עשרה נדחק ומשתתק. תרצה אינה מבטאת את כאבה על אובדן אימה, ונראה שהיא נמנעת מהתמודדות עם השכול. חזרתה הבהולה והנמהרת לתפקוד חיצוני רגיל ושגרת מעידה שאינה מסוגלת להתמודד עם האובדן.

אפשר להניח ששקיעתו החריפה של מינץ באבל השפיעה גם היא על הדחקת רגשותיה של הבת. מינץ, שאיבד את רעייתו, אם בתו ואהובתו, התקשה להתמודד עם המוות כל שכן להכיל את הרגשות של בתו. לכן לא מן הנמנע שתוצאה, שנותרה יחידה עם אביה, נאלצה לכבוש את רגשותיה. ייתכן שהעדיפה שלא לתת ביטוי לכאבה על מות אימה כדי שלא להוסיף על צער העמוק של אביה. בהיותה ילדה הצועדת לקראת בגרותה היא נאלצה להציג חזות חזקה ומאופקת, והכורח הזה ביחסיה עם האב גבה ממנה מחיר נפשי יקר, שכן האבל נותר בנפשה יתום ולא מעובד. התגברות שאינה מלווה בעיבוד רגשי של האובדן ובהשלמה עימו, אין בה הפנמה אמיתית של משמעות המוות, והתוצאה לרוב תהיה פתולוגית.

עם זאת מעניין לראות כי תרצה מתחילה לקרוא ספרים ובעיקר לכתוב בעקבות מות אימה כבר בשנת האבל הראשונה. ניתן לומר שקיים קשר ישיר בין יתמותה לבין החלטתה להפוך לסופרת, למי שעיקר עיסוקה באומנות הכתיבה. הכתיבה בהווה מאפשרת לה לשוב אל מצב האבל הבלתי מעובד ולנסות לעבד אותו מחדש באמצעות פירוק והרכבה של הסיפור מראשיתו ועד אחריתו. פעולת הסיפור בכתיבה-תרפיה, כמו פעולת הדיבר בפסיכותרפיה, מאפשרת את העלאתו של האבל המודחק, והריפוי נעשה על ידי שחזורו ועיבודו באמצעות הכתיבה. יוצא אפוא שמעשה האומנות הופך לאקט תרפויטי. תרצה עצמה מעידה על כך באומרה כמשיחה לפי תומה: "ואומר על אשר אמצא מרגוע בכתיבי, ואכתוב ככל הכתוב בספר הזה" (עמ' נד).

נראה שהכתיבה הייתה חלק מרכזי ומשמעותי מעולמה הרוחני והנפשי של תרצה, והיא אף מצאה בה כלי תרפויטי למילוי צרכיה השונים. עדות לכך היא שתוצאה כותבת ללנדא, מחזרה הצעיר, מכתב סתמי וקריר מתוך רצון לצאת ידי חובה, לאחר שקיבלה ממנו מכתבים רבים ולא השיבה עליהם. אולם כאשר היא מפסיקה לקבל מכתבים מהעולם היא מצטערת על כך שלא תוכל להמשיך לכתוב לו: "ויצר לי כי מנע ממני מלבוא בכתובים" (עמ' לח). כאבה על שאין לה למי לכתוב מלווה אותה גם בעת שהותה בביתה של מינטשי גוטליב: "כלב אין בביתנו

[...] ומכתבים אין כותב אלי. ומינטשי לא שעתה אלי ואל דברי" (עמ' מ). אמירתה של תרצה יוצרת מעין הקבלה בין הכלב לבין כתיבת המכתבים - שני אמצעים שיש בכוחם להעניק מעט נחמה לנפש הילדה היתומה, אך אינם בנמצא. תרצה נמשכה באהבה אל אומנות הכתיבה. כך היא מתארת זאת:

שלוש פעמים בשבוע למדתי עברית, יום למדתי מקרא, יום למדתי דקדוק ויום למדתי את מלאכת הכתיבה ויבאר לי סגל את הכתובים [...] ויספר לי דברים רבים וטובים אשר לא מצאתי בספרים [...] מכל ימי הלימוד אהבתי את יום הכתיבה. (עמ' כה)

לאחר נישואיה לעקביה-מזל חשה תרצה, הכלה הצעירה, צורך עז לכתוב לאביה שנותר בעיר: "שלוש פעמים בא מכתב מאבי, וגם אני הרביתי לכתוב. כל מקום אשר מצאתי כרטיס מצויר שלחתי לאבי" (עמ' נ). במקום להקדיש את הזמן להתייחדות עם בעלה הטרי, היא עסוקה בכתיבה לאביה. מלבד הקשר החם המשתקף בחליפת המכתבים בין האב לבת, נראה שהכתיבה מאותתת על המצוקה הנפשית שבה הייתה שרויה תרצה, שכן בנווה הקיץ בכפר היא מבינה עד כמה משמעותי, ואולי אף הרסני, פער הגילים בינה לבין עקביה-מזל. סביר להניח שהכתיבה הכמעט אובססיבית לאביה נועדה להרגיע את עצביה.

לאחר שתרצה חושפת בפני אביה את מעשה אירוסיה בסתר לעקביה-מזל, היא מתביישת בעצמה, נרעשת מעצם גילוי הסוד וחשה חרדה: "פתאום גנחתי מלבי ואתנוודד" (עמ' מז). עם צאת אביה מחדרה היא מזדרזת לכתוב מכתב למזל: לקחתי עט ודיו ונייר ואכתוב, ידיד נפשי לא אוכל לבוא היום אל היער כי צינה אחזתני. בעוד ימים אחדים אבוא אליך [...] ראשי היה חם, נעים היה החום, גם עיני קדחו, בערו בחוריהן, בכל זאת היה לבי טוב עלי, גם מחשבותיי נעמו. (עמ' מז-מח)

הכתיבה עוזרת לתרצה להתמודד עם רגשותיה, ובעקבותיה חל שיפור במצב רוחה, ואף בריאותה הפיזית משתפרת למרות מחלת השפעת הפוקדת אותה. הדוגמות מעידות על השימוש שעושה תרצה באומנות כתרפיה. הכתיבה היא עבורה כלי תרפויטי שמסייע לה להתמודד עם רגשותיה בעיתות של מצוקה ומשבר וברגעים של עצב וחרדה.

דרך האומנות היא יוצרת דיאלוג פנימי בינה לבין עצמה ונותנת ביטוי לצרכיה. במקום אחר הראיתי (קורן-מיימון, 2015) כיצד הכתיבה משרתת את תרצה לסיפוק צרכיה הנפשיים: הכתיבה כאמצעי לעיבוד האבל על מות האם וכניסיון להתגבר על הדיכאון, הכתיבה כצורך במילויים של חסכים הוריים,

הכתיבה כדרך להתמודדות עם אמת טראומטית, הכתיבה כהליך של חיפוש אחר זהות והכתיבה כמעין יצירת אנדרטה להנצחת האם.

בסיפור "הסימן" (1966, כרך שמיני) נמצא המספר-גיבור, בן דמותו של עגנון, בירושלים כאשר מגיעה אליו הבשורה המרה על חורבן עיר הולדתו בגולה. המספר אינו יכול להתאבל על חורבנה של עירו בשל קדושת חג השבועות: "ערב שבועות היה [...] והעברתי את אבלי על מתי עירי מפני שמחת זמן מתן תורתנו" (עמ' רפג). קדושת החג מאלצת אותו לגלות ריסון בעוד נפשו מצויה בסערת רגשות. לאחר ארוחת החג הוא יושב עם בני משפחתו ומספר להם על ההווי המיוחד של חג השבועות בעירו. על אף העלאת זיכרונות העבר הוא שומר על איפוק רגשי: "ואף על פי כן עלתה בידי לספר בנחת ולא בצער ולא ניכר מקולי מה עלתה לה לעירי, שנהרגו כל היהודים שהיו בה" (עמ' רצא). בתום דבריו ולאחר סיום ברכת המזון יוצא המספר אל בית הכנסת לתיקון ליל שבועות. אף על פי שביתו נמצא סמוך לבית הכנסת הוא בוחר להאריך את הדרך כדי להעלות על ליבו את זיכרונות עירו. כאשר הוא מגיע לבסוף לבית התפילה הוא מוצא את עצמו יחידי: "נכנסתי לבית התפילה. כל אדם לא היה בבית התפילה [...] עצמתי את עיני וקראתי לעירי לעמוד לפני, היא וכל יושביה, היא וכל בתי התפילה [...] לא חיסרתי שום מקום קדוש שבעירי ולא שום אדם" (עמ' שא-שג). אבלו העמוק של המספר והתייחדותו עם צערו באים לידי ביטוי בשני מפגשים דמיוניים: המפגש עם דמויות מבני עירו שמתו, אך התעוררו לחיים חדשים, והמפגש הפלאי עם המשורר הספרדי הידוע רבי שלמה אבן גבירול, שאת פיוטו "שחר אבקשך" אהב המספר עוד בילדותו. במפגש הראשון המספר פוגש שלוש דמויות שמייצגות את עירו: החזן הזקן, חיים השמש ושלום הסנדלר. מהחזן הזקן שומע המספר תפילות ופיוטים נאים, ואלה מעוררים בו אהבה וגאולה (בעיקר זוכר המספר את הפיוט "שביה עניה"); עם חיים השמש ושלום הסנדלר משוחח המספר על הפורענויות שבאו על עירם, והשלושה מנחמים את המספר ומעודדים אותו.

במפגש השני מתגלה שלמה אבן גבירול לפני המספר, ושיחה מתפתחת בין שני האומנים - המשורר והסופר. השיחה עם המשורר, שנסבה על מקורם של הפיוטים ששר החזן הזקן, מעוררת את התרגשותו של המספר - "נשנף גרוני ונחנק קולי וגעיתי בבכייה" - וכאשר שואל אותו אבן גבירול לפשר בכיו, הוא משיב: "בוכה אני על עירי שכל היהודים שהיו שם נהרגו. נתעטפו עיניו [של אבן גבירול] וראיתי שמשך עליו צערה על עירי" (עמ' שיא). אבן גבירול עוזר למספר לשבור את מעטה ההגנתיות שעטף אותו כאשר שמע לראשונה על החורבן, ובכך

מסייע לו לשחרר את רגשות הכאב שהיו חסומים בקרבו. כמו כן הוא מעניק למספר סימן שיעזור לו לזכור את עירו. הוא מחבר שיר שבו כל שורה מתחילה באות מאותיות שמה של העיר (אקרוסטיכון). מעשה האומנות של המשורר הספרדי הופך לאקט תרפויטי עבור המספר, ששואב נחמה רבה מכך ששמה של העיר מתנגן בשמיים אצל בורא עולם: "נמס ליבי ועמדתי מרעיד בסיבת הדבר שהזכיר את שם עירי ועוד משך לה חסד לעשות לו סימן שלא ישכח את שמה" (עמ' שיא).

בדומה לסיפור "הסימן", שמתרחש ערב חג השבועות, זמן מתן תורה, בסימנה של החוויה הלאומית של ברית האל עם ישראל, כך הוא זמנו של הסיפור "בדרך" (עגנון, 1966, כרך שישי), שמתרחש בערב "זכור ברית", ערב ראש השנה, זמן שבו מזכירים בתפילת הסליחות את "ברית בין הבתרים", הברית שנכרתה בין האל לאברהם ובה הובטח לו כי זרעו יהיה רב ככוכבי השמיים, וכן הובטחה בעלותו של עם ישראל על ארץ ישראל. אומנם הברית שנזכרת בשני הסיפורים עומדת באור אירוני ובניגוד חד לרצח העם שהתחולל בשואה, עם זאת היא מסמנת בהקשרה הסיפורי העגנוני את הכמיהה לתיקון הברית ולחידושה.

גם בסיפור "בדרך" התייחדות המספר עם זכר קורבנות קהילתו היהודית בשואה "[ש]נשרפו ונהרגו ונשמדו ונחרבו" (עמ' 213) באה לידי ביטוי בשני מפגשים דמיוניים: המפגש עם הממונה על הרכבת והמפגש עם אחת מבני הקהילות היהודיות ששרדו באירופה לאחר מלחמת העולם השנייה. הממונה על הרכבת מרגיע את המספר האבוד שסביבתו "אימה חשכה" (עמ' 211) ומציע לו ללון על ספסל, ולפנות בוקר אף מעיר אותו ומורה לו את הדרך שבה עליו ללכת. במפגש עם הקהילות היהודיות המספר מחליט לעלות על הכתב את מנהגייהם של בני הקהילה המעטים ששרדו ואף מצטרף אליהם לתפילה - משלים מניין ומאפשר להם לקיים כסדרן את תפילות "הימים הנוראים". בדומה לסיפור "הסימן" גם כאן הכתיבה האומנותית הופכת לאקט תרפויטי. בכתיבת המנהגים משמר המספר את המסורת ואת ערכיה הרוחניים של הקהילה היהודית שהושמדה, ובכך כמו מעניק לה חיים חדשים. באמצעות כוחה של התפילה המספר מנחם ומחזק את בני הקהילה ומעודד את רוחם.

שני הסיפורים מסתיימים בתחושה של תיקון. מעשה האומנות (שיר כאנדרטה פיוטית) הופך לא רק לתיקון דתי (תפילה, כתיבת מנהגים) אלא גם לאקט תרפויטי. המספר ב"הסימן" ו"בדרך" אינו חושש עוד מהעבר הנורא, מישיר אליו מבט ומתמודד עימו בגבורה. התפכחות זו, מכאיבה ומרה ככל שתהיה, מסייעת

למספר במציאות חייו העכשוויים בארץ ישראל ומעוררת בו תקווה לעתיד טוב יותר, לו ולעם ישראל היושב ב"ציון המתחדשת", ומכאן אמירתו הנרגשת בסיום הסיפור: "ברוך המקום שהחזירני למקומי" (עמ' 220).

האומן הנקרע בין מימוש תשוקתו הטוטלית לעולם האומנות לבין טרדות החיים - "הסיף", "המלבוש", "גבעת החול" ו"שבועת אמונים"

הסיפור "הסיף" התפרסם לראשונה במוסף הספרות של עיתון הארץ באפריל 1978. הסיפור, שהחל להיכתב באמצע שנות הארבעים של המאה הקודמת ונשלם בראשית שנות החמישים, כונס על ידי אמונה ירון, בתו של עגנון, אל תוך הספר **תכריך של סיפורים** (1984) שנים מספר לאחר מותו של הסופר.

מעט נכתב על אודות הסיפור. שמואל ורסס (2000) לא ניתח את הסיפור, אלא ציין דרכו את ההערצה והכבוד שרוכש עגנון ביצירותיו למשורריה הדגולים של שירת ימי הביניים בספרד. רות נצר (2009) סברה שהסיפור מתאר את הניסיון של האדם לחיות חיים עצמאיים שיש בהם הכרה והבחנה בין טוב ורע. לדעתה, הבחירה של המספר במציאות מאלצת אותו לוותר על עבודתו הרוחנית. "הסיף" הוא סיפור סימבולי שכל המציאות הבדיונית שבו מוצגת באופן המעורר את הקורא לחוש כי מעבר לה יש רובד נוסף של משמעות. מרכיבי היצירה - הרקע (הכותל המערבי בירושלים של ראשית המאה העשרים, ביתו וגינתו של המספר), הדמויות (המספר-גיבור, המשורר יהודה הלוי, רחל, הערבי וכן הסיף - החרב - המואנש עצמו) והפעולות - מוצגים כולם בדרכים המכוונות את הקורא לחוש שהם אותות מוחשיים למהות פילוסופית. הרובד הסמוי שבעלילה מתגלה במפגש הסוריאליסטי של המספר עם רחל ובקונפליקט הדמיוני בין המספר לבין הסיף, ששוברים את חוקיותה של המציאות הבדויה. השבירה מכוונת את הקורא להבין את המפגש ואת הקונפליקט שלא כפשוטם, אלא כמייצגים משמעות מופשטת שמעבר להם.

עלילתו של הסיפור מתרחשת בירושלים בשנת תרפ"ה (1925), שנה שבה חי עגנון בגפו בעיר, בעוד אשתו וילדיו נשארו בגרמניה. עובדה זו נגלית מתוך אמירתו של המספר, בן דמותו של הסופר: "לאחר קצת ימים הלכתי אצל הכותל המערבי להתפלל עלי ועל אנשי ביתי אשר גרו בעת ההיא בגולה" (עמ' 41). ראשיתו של הסיפור במעין מפגש חזיוני בין המספר לבין רחל, בתו של רבי יהודה הלוי, המשורר הספרדי הידוע, המשכו בדיאלוג פנטסטי של המספר עם הסיף שרכש בחנותו של ערבי בסמוך לכותל, ואחריתו בקבורת הסיף בגן ביתו, בעבודת הכפיים של המספר למען הפרחת הגן ובכמיהתו למפגש חוזר עם רחל העדינה.

רחל נגלית לפני המספר פעמיים: בפעם הראשונה ביום מילתו, בזמן שהמספר התינוק מקשיב לפיוט שכתב אביה - "יום ליבשה"; בפעם השנייה בבגרותו, כשהיא מבקשת לשמוע מפיו פרטים על מות אביה. המפגשים חושפים את הזיקה העמוקה של המספר לעולם האומנות בכלל וליצירתו של רבי יהודה הלוי בפרט: "כי מי לא ישמע ולא יקשיב בשמעו את אדוננו בחיר משוררי אל שר בשירים" (עמ' 41). כמו כן הם דוחפים את המספר לצאת משהייתו הנצחית בעולם הרוח כדי שיוכל להתמודד עם מצבו הקיומי בעולם הריאלי. על פי יונג (Jung, 1980), האישה מסמלת לא רק את האנימה, היסוד הנשי שבנפש, אלא גם את היסוד של האינטליגנציה הרגשית והמודעות הנרחבת, שהיא הגשר אל הלא-מודע עבור הגבר. האישה הארכיטיפית מאפשרת את ההתפתחות ואת השינוי, את ראיית הנסתר ואת ידיעת האמת. רחל מערערת את נפש המספר - "ועתה כי ראיתיה חרד ליבי בקרבי וכל עשתונותיי כמו יצאוני" - מאלצת אותו לצאת מאזור הנוחות של עולם האומנות, הספרות והשירה ומאתגרת אותו להתמודד עם שאלת האלימות והמוות בחיים הממשיים: "אמרה רחל, אבי מת ולא ידעתי מתי מת, אולי תדע אתה את יום מותו". על כך משיב לה המספר: "איך אדע, הן כאשר אהגה בו עצב אני כאילו נסתלק היום מן העולם, וכאשר אביט בשיריו אדמה כי חי הוא" (עמ' 41). לאורך הסיפור מופיע הסיף בכפל פניו בנושא משמעות שלילית ומשמעות חיובית. הסיף מסמל אלימות, מלחמה ומוות. בסיפור נזכרת הרצחנות של התרבות הנוצרית כלפי היהודים: "כאותם הסייפים אשר בבתי העתיקות שבארצות המערב, שבהם היו אביריהם הורגים את אבותינו" (עמ' 41). כמו כן משתקפת המורשת הערבית האלימה ביחסה ליהודים. הסיף שנקנה מסוחר ערבי משמש כלי ברצח רבי יהודה הלוי, שעל פי המסורת היהודית נרצח בידי מוסלמי ליד הכותל המערבי.¹ ידועה גם האמירה הערבית "דין מוחמד בסיף" - אמירה שאומנם אינה כתובה בקוראן, אך עוברת בעל פה מדור לדור בקרב מוסלמים, ועולה ממנה מסר בדבר הפצת דתו של מוחמד באמצעות החרב. המספר, שמניח את הסיף בארון ספריו, מנסה לשלב בין ספרא לסייפא, אך הניסיון אינו עולה יפה, שכן הספרים אינם מקבלים את הסיף לתוכם. הם משליכים את הסיף מהארון - מעין אקט סמלי למסורת ארוכת שנים של יהדות הספר, המנותקת מיהדות החרב. המספר חש איום מסוים על

1 האגדה הידועה מהמאה ה-16 מספרת שכאשר הגיע רבי יהודה הלוי לירושלים, הוא נישק את אבני הכותל ושר את שירו המפורסם "ציון הלא תשאליו", באותה שעה פרש ישמעאלי שדהר על סוסו רמס אותו למוות (יחיא, 1962).

חייו ועל שלמות גופו, שכן המפגש עם הסיף טומן בחובו פוטנציאל של מפגש קרוב עם אלימות ומוות.

הסיף מתואר כיצור חי, מרושע ואלים. הוא אינו מניח למספר לשקוע בעולם הספר (האומנות) באמצעות מגוון הקולות והרעשים שהוא משמיע: "קול רעש", "קול שאון", "קול אנחה" (עמ' 42) ו"קול צווחה" (עמ' 43). הסיף מדומה לנחש - "כמו פתן חרש יאטום אוזנו" (עמ' 44); "והוא מפרכס על הארץ כשרץ שחתכוהו" (עמ' 42) - כלומר נקשר לפיתוי ולמיניות ומהווה גם סמל פאלי. המספר, שנותר בודד בהיעדר אשתו השווה בחוץ לארץ, נאבק ביצריו המיניים. הוא מנסה להשקיט אותם באמצעות היצירה, אך אינו מצליח. ניכר שהמגע האנושי חסר לו, ועל רקע זה גם מתגלה לפניו רחל העדינה, והוא יוצא להתפלל בכותל לא רק על אנשי ביתו אלא גם על עצמו. בדומה לרחל גם הסיף עצמו אינו מאפשר למספר לשהות שהות מוחלטת בעולם האומנות, שכן הוא תובע את סיפוק צרכיו. עם זאת לסיף יש גם היבט חיובי, מכיוון שהוא מחייב את הסופר להינתק מעולמה האשלייתי של האומנות ולהתמודד עם מציאות החיים הממשיים. ב"מעבר לעקרון העונג" (1920) ו"האני והסתם" (1923) דן פרויד (1968) במודל הסטרוקטורלי של הנפש (האיד, האגו והסופר-אגו) ובמאבק שבין עקרון העונג לעקרון המציאות. ה"סתמי" שפועל על פי עקרון העונג שואף להשיג הנאה מיידית ונמנע מכאב ומאי-נוחות, ואילו ה"אני" פועל על פי עקרון המציאות ומבקש לרסן את דחפי ה"סתמי" ולמנוע פורקן של מתח בטרם ימצא אובייקט מתאים לסיפוק צרכיו. המספר, שהוא כאמור בן דמותו של עגנון הסופר, הוא אומן שחייו שקועים בעולמות עליונים של אומנות וקריאת שירה. הוא שואף בכל כוחו לחוות רק את הצדדים החיוביים של החיים: היופי, הטוב והאהבה, ולהימנע מהתמודדות עם הצדדים של הכיעור, הרוע והשנאה. יתרה מכך, נראה שהמספר מבקש להתעלם מצדדים אלה על אף היותם חלק בלתי נפרד מהקיום האנושי. לכן הוא אינו מתייחס למראה הדוחה של הסיף ומתמסר כולו לשירת רבי יהודה הלוי. המפגשים עם רחל ועם הסיף מעמידים אותו בעל כורחו לנוכח המציאות, ולכן מעוררים בו צער וסבל. פעולותיהם של הסיף ושל רחל העדינה מתגלות כחיוביות מעצם היותם הקטליזטור לתהליך השינוי שחל במספר. כמו רחל העדינה גם הסיף מביא עימו את הראייה, את ההכרה, ומעורר את מודעותו של המספר לכך שאינו יכול לשהות לנצח רק בעולם הרוח, אלא עליו להיות מעורב במציאות היום-יומית ופעיל בחיי הזולת (המסומלים בעבודת האדמה) גם אם הדבר כרוך בויתור מסוים על יצירתו האומנותית.

בסיפור "המלבוש" (1966, כרך שביעי) מתואר חייט יהודי זקן ושמו ישראל, שיושב בביתו ועוסק בהכנת מלבוש שהזמין אצלו "שר". משימה זו ניתנה לחייט זמן רב קודם לכן, אך הוא לא הצליח לסיימה בזמן. המלבוש לא היה מוכן גם כאשר הגיע המועד למסירתו. עבדי השר הגיעו לביתו של החייט ולקחו אותו אל השר, והוא נתבע למסור לאדוניו את המלאכה. החייט המפוחד התנצל בפני השר וניסה לתרץ בפניו מדוע לא עלה בידי לסיים את המלאכה בזמן. הוא טען שהמלבוש כמעט מוכן ונדרש לתיקונים אחרונים בלבד. כמו כן הסביר שהתעכב בגלל עבדי השר, ומשום שעסק בעניינים שונים של צורכי ציבור. השר גער בו, אך נתן לו הארכה נוספת כדי שייסיים את עבודתו. החייט הבטיח שייסיים את הכנת המלבוש במהרה, אך לא הצליח לעמוד במועד החדש שנקבע לו מכיוון שהוסיף להתעסק בענייני היום-יום: אכילה, שתייה, תפילה, שינה, שיחות עם אשתו ובילוי עם חבריו. בשלב מסוים התלכלך המלבוש באבק ונכתם ברוטב של תבשיל שומני. החייט המבוהל לקח את המלבוש לנהר כדי לכבסו, אך המלבוש נסחף במים ודג בלע אותו. החייט קפץ לנהר ורדף אחר הדג כדי להשיב את המלבוש, אך לבסוף טבע במים ומת. לאחר כמה ימים נפלטה גופתו לחוף, והוא הולבש תכריכים והובא לקבורה. גם סיפור זה, בדומה לסיפור "הסייף", מציג באופן סימבולי את הקונפליקט של האומן הנקרע בין מימוש תשוקתו הטוטלית לעולם האומנות לבין צורכי החיים ותביעותיהם. עלילת הסיפור חושפת את הניגוד החריף שבין האומנות לחיים, בין הרוח למעשה, בין הכמיהה למימושה של היצירה האידאית במובנה האפלטוני לבין המכשולים הקטנים והגדולים בחיי היום-יום שמונעים מהאומן להגשים את ייעודו. החייט הוא סמל לאומן, והמלבוש מסמל את יצירת האומנות. האומן מתקשה להקדיש את כל זמנו לאומנות בשל המכשולים שמציבים לו החיים: העיסוק בענייני הבית והאישה, הצורך בקרבת הזולת, תענוגות האכילה והשתייה, העייפות והשינה, ההזדקנות ושאר צורכי היום-יום. הקונפליקט בין החיים לאומנות מלווה את הסיפור מראשיתו ועד אחריתו ובא לידי ביטוי גם באמירותיו הפרדוקסליות של החייט, ובהן: "טוב היה לאדם שהיה נברא בלא שיצטרך לאכילה ולשתייה, ומאחר שצריך לאכילה ולשתייה טוב שמזונותיו מוכנים לפניו, שאלמלא אכילה ושתייה, אפילו מחט ביד לא היה לך כוח לאחוז אותה [...] הוי העבודה, אדם עובד כדי שיהא לו מה יאכל ואוכל כדי שיהא לו כוח לעבוד" (עמ' שי-שיא); "משעה שיצאתי מעם השר כדי לתקן את המלבוש. ואולם את המלבוש לא תיקנתי. ולמה לא תיקנתי את המלבוש, שוב מפני המחשבות. בתחילה מחשבות על התיקון, ואחר כך מחשבות של חרטה על

שלא תיקנתי. אדם מרבה במחשבות, ולעיקר המחשבה אינו מגיע. " (עמ' שטו). החייט הוא בשר ודם ואינו יכול לעמוד בפני הפיתויים האורבים לו בסביבתו ולהתעלם מצורכי החיים. לכן הוא מתפתה ונגרר לעיסוקים שונים ומשונים, ואלה מעכבים אותו במילוי משימתו, היינו סיום ה"מלבוש", שהוא למעשה סמל למפעל חייו האומנותי. החייט אינו מצליח ליצור את יצירתו האומנותית מכיוון שהוא אינו חופשי באמת, אלא נתון ללחצים, משועבד לתכתיבי השר ועבדיו ומושתק על ידי "הרעשים החיצוניים" של החיים, המסיטים אותו ממלאכתו. ככל שהחייט מתקרב לסוף ימיו כך הולכת וגוברת בו תודעת המוות, וזו מניעה אותו ביתר שאת למימוש עצמי באמצעות מעשה היצירה, אבל ככל שמתקרב הקץ מתמעטת והולכת גם יכולתו לפעול בשל הזדקנותו. חרדת המוות של החייט גורמת לו להרבות בשתיית יין, ובעקבות השתייה הוא נרדם. השינה היא בריחה לעולם של דמיון והזיה, עולם שאין בו תודעה של זמן וקץ, והאדם בו אינו חייב לממש את עצמו. מותו הטרגי של החייט בסיום הסיפור שב ומאשר את ההבנה שהאומן אינו יכול להגיע אל השלמות האומנותית האידאית הנכספת, מפני שטרדות החיים כמעט שאינן מותירות מקום ליופי הנשגב, וכמו כן החיים הארציים עצמם מלאי פגמים ומחייבים את האומן לפשרות, שאם לא כן יהיה סופו טרגי.

גם הסיפורים "גבעת החול" (1966, כרך שלישי) ו"שבועת אמונים" (1966, כרך שביעי) מעלים במרכזם את סוגיית האומן המצוי במאבק עיקש ובקונפליקט מתמשך בין האומנות לבין החיים. חמדת ודוקטור יעקב רכניץ הם אומנים בודדים שספונים בחדריהם ומקדישים את עצמם למחקר, לכתובה וליצירה. ההתמכרות של השניים לעולם האומנות מונעת אותם מלחיות את חייהם ולתת מענה לצורכיהם בהווה. בניגוד לרכניץ, שמצליח במחקרו ורוכש לו מוניטין מקצועי כמומחה לתחומו; חמדת, הסופר והמשורר, אינו מצליח לפרוץ את מחסום הכתיבה, ולכן רוב הזמן שרוי בחוסר מעש ובמלנכוליה. חמדת מתואר כישות אנדרוגינית: "ידיו של חמדת נאות הן ועדינות כידיים של עלמה" (עמ' שסג), יוצר רגיש שמבקש להתנזר מעולם החומר והמעשה, ובעיקר אינו יכול להגיע לידי הכרעה בנושאים רבים הקשורים לחייו.

רכניץ מתואר כאומן יותר מאשר כאיש מדע: "בימיו לא היה אדם בעולם שהיה לו אוצר של אצות כאוצרו של רכניץ. מהן ייבש מהן הדביק בנייר ומהן עשה לו פנקס. בהשקפה ראשונה דומה עליך כאילו אתה רואה ציורים מעשי ידיי אומן, שכל קו וקו משוכלל ונאה" (עמ' 222). וכן: "פתאום נתעגלו עיניו של יעקב וניתוספו לו פנים שניות סביב לפרצוף פניו, כצייר שנתגלה לפניו דבר שלא ראה

מעולם ומתאמץ לתפוס אותו" (עמ' 215). הסרטוטים שרכניץ מסרטט בפנקסו, שדומה למחברתו של אומן, הם ציורים אומנותיים יותר מאשר מדעיים, ותובנתו הפתאומית דומה לזו של צייר ולא של חוקר. סמל המים נקשר לאפיון דמותם של השניים כאומנים התרים אחר דרכם הייחודית:

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

כשנכנס לאוניברסיטה לא בחר לו מקצוע מיוחד, אלא שוקד היה על כל המדעים, ובייחוד על מדעי הטבע, שכל מקצועות המדע ובייחוד מדעי הטבע לקחו את לבו. וכבר ראה את עצמו תלמיד עולם, שאינו יוצא מכתלי האוניברסיטה עולמית. לילה אחד קרא בהומירוס. שמע קול כקול גלי הים. ועדיין לא ראה את הים. סגר את הספר וזקף את אוזניו לשמוע. ואותו קול מפוצץ והולך כקול מים רבים. עמד מכסאו והביט לחוץ. הלבנה עמדה ברקיע בין עננים לכוכבים ובארץ השקט ומנוחה. חזר אצל ספרו וקרא. חזר אותו קול אצל אזניו. הניח את ספרו ועלה על מטתו. הקולות דממו, אבל ים זה ששמע רכניץ קולו מרקיע עצמו לפניו ונמתח והולך בלא סוף והלבנה מרחפת על פני המים צוננת ומתוקה ומחרידה. למחר דומה היה רכניץ למי שפלטהו גלים לאי שמם, וכן כל הימים אחר כך. התחיל ממעט בלימודים וקורא בספרי מסעות הים, וכל מה שקרא הוסיף לו צמאון על צמאונו, כזה שמבקש לרוות עצמו במימי הים הרי צמאונו מתגבר והולך. התחיל מחזר אחר מקצוע של ים. (עמ' 171)

המים הם היסוד הבראשיתי והמקור הקדמוני שהכול נובע ממנו. המים הם החומר הראשוני והבסיסי שבלעדיו לא ייתכנו חיים. בתרבויות רבות המים נחשבים לקיום הקדמון בטרם בריאה - החיים עצמם התפתחו מתוך המים שבאוקיינוסים. באלכימיה היונגיאנית המים הם סמל ארכיטיפי ללא-מודע, לנפש הבראשיתית הטרומ-מודעת, אשר ממנה צומחים התודעה ותכניה (Jung, 1980). חמדת, המצוי במשבר יצירה שמאפיין כמעט כל אומן באשר הוא, תולה את המחסום בכתיבתו במועקת החום. הוא מצפה לחורף בכמיהה רבה אולי כמי שמאמין בכוחם המאגי של המים - שיפרצו בעבורו את מחסום הכתיבה וייצרו בו

את השינוי המיוחל של האומן שנולד מחדש ומצליח לכתוב את יצירתו הגדולה. ואכן, רק לאחר שהקיץ מסתיים ובאים הגשמים, לאחר הביקור אצל שמאי ויעל ועימו ההבנה שיעל הפכה לחברתו של שמאי, נשבר מחסום הכתיבה, וחמדת מתחיל לכתוב. שינוי דומה מתרחש גם אצל דוקטור יעקב רכניץ. הבחירה של רכניץ להפוך לבוטניקאי לא באה מתוך חקר המדעים המדויקים ולא מתוך מפגש ממשי עם הים, אלא דווקא מתוך הספרות. בעת קריאה באחד מספריו של גדול משורריה של יוון העתיקה הומרוס, שהמסורת התרבותית מייחסת לו את כתיבת היצירות הקלאסיות האיליאדה והאודיסאה, הוא שומע את קולו המרגש של הים ומגיע להבנה שעליו לעסוק בחקר צמחי הים.

מילות סיכום

ב"שירה", הרומן האחרון של עגנון (1971), עולה ביתר שאת, אולי יותר מבכל יצירה אחרת שכתב, שאלת הקשר שבין דמות האומן ומעשה האומנות. החיפוש אחר מקורות השראה והפנייה אל המוזות (אל שירה ואל השירה), הקונפליקט שבין התשוקה לעולם האומנות לבין טרדות החיים, הרצון להפוך את החיים המדעיים המאוסים ליצירת אומנות והפוטנציאל התרפויטי הטמון במעשה האומנות - כל אלה נוכחים ברבים מפרקי הרומן והופכים למוטיב מרכזי בו. החוקר מנפרד הרבסט, בדומה לעדיאל עמזה מ"עד עולם", שואף להתנתק מטרדות החיים ולהקדיש את כל כולו ליצירה ולכתיבה:

ושוב ראה הרבסט את עצמו שהוא מניח את ביתו ומניח את האוניברסיטה ומניח את חבריו ואת תלמידיו ופורש ויוצא למקום אחר ושוכר לו צריף עץ או בית אבנים עזוב ויושב לו בינו לבין עצמו ויושב לו שבועות וחודשים ימים ולילות וכותב את הטרגדיה על אשת החצר והשר יוחנן ועבד הנאומן בסיליאוס ואינו יוצא מפתח הבית עד שהוא גומר את כל הטרגדיה כולה. (עמ' 519-520)

החלטתו של הרבסט לכתוב מחזה נובעת מהצורך להמיר את עיסוקו המשעמם בעיסוק יצירתי ומשמשת מעין תחליף לאובססיה שפיתח כלפי שירה. אהבתו לשירה, אהבה פיזית ונפשית, גשמית ורוחנית, עוברת תהליך של סובלימציה באמצעות רעיון הכתיבה. אומנם המחזה הטרגי לא נכתב מסיבות שונות, אך זה אינו עיקר העניין כאן. עיקר העניין מתגלה בדבריה של שירה להרבסט באחת מפגישותיהם: "אילו ניתן בידי לשנות סדרי עולם הייתי מהפכת את המשוררים וההוגים ועושה אותם צדיקים וחסידים כדי שיטעמו בגופם מה שהם מפייתים" (עמ' 244), ובשאלתה של תמרה, בתו של הרבסט, לאביה מדוע אין הוא כותב

רומנים, שהרי לו היה כותב הייתה קוראת ומכירה אותו דרכם (עמ' 187). דבריהן של שירה ותמרה משקפים את תפיסת היצירה של הסופר עגנון עצמו ביחסו לדמות האומן ומעשה האומנות. עגנון סבור שחומרי חייו האוטוביוגרפיים של האומן ועקבות עולמו הנפשי שקועים במעשה האומנות. נפש האומן ועולמו הרוחני נחשפים דרך מעשה האומנות. יצירה אומנותית אותנטית חייבת לנבוע מהתנסותו האישית של היוצר בחומרי יצירתו ומהזדהותו הנפשית העמוקה עימם. אומן שלא התנסה בעצמו בחומרי יצירתו לא יצליח "לפייט", כלומר לא יצליח ליצור יצירת אמת, בייחוד יצירה שחומריה הם חומרי החיים: מחלה, מלחמה, פחד, סבל, צער, שכול, אובדן וכדומה. הקשר האותנטי של האומן עם מושא אומנותו, התנסותו האישית בחומריה והזדהותו האמפתית עם מושאיה חיוניים להעמדת יצירת אמת חיה, שמעבירה נאמנה לנמעניה את חוויות גיבוריה. בלעדי אלה הופכת היצירה עקרה וחסרת עניין כאותן פתקאות טפלות בתיבתו של הרבסט.

כמו כן האומן הנקרע בין אידאות רומנטיות-הרמוניות ובין ספקות מודרניים אינו נותר אומן בלבד, אלא הופך למעין מטפל, ומעשה האומנות אינו נותר בגדר ביטוי סימבולי לאירוע מכונן בחיי הסופר או בחיי האומה היהודית במאה ה-20, אלא הופך לאקט תרפויטי כפול, הן בעבור הסופר והן בעבור דמויותיו הבדיוניות, שהן במידה מסוימת השתקפות של חלקי נפשו ביצירה הספרותית.

רשימת מקורות

- ארבל, מ' (2006). כתוב על עורו של הכלב - על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון. ירושלים: כתר, הקשרים ואוניברסיטת בן-גוריון.
- בנד, א' (1989). עגנון מגלה פני פרויד. מאזניים, 11, 17-21.
- בן-דב, נ' (1997). אהבות לא מאושרות - תסכול ארוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון. תל אביב: עם עובד.
- גולדברג, ל' (1976). האומץ לחולין - בחינות וטעמים בספרותנו החדשה. תל אביב: ספרית פועלים.
- גרין, א' (2007). האם המתה - דיאלוג עם "האם המתה". תל אביב: תולעת ספרים.
- דנטה, א' (2013). הקומדיה האלוהית: התופת (תרגום: י' רינון ול' פרטי-קואומו). ירושלים: כרמל.
- הומרוס (1987). אליאדה (תרגום: ש' טשרניחובסקי). תל אביב: עם עובד.
- הומרוס (1987). אודיסיאה (תרגום: ש' טשרניחובסקי). תל אביב: עם עובד.
- הלקין, ש' (1969). דרכים וצדי דרכים בספרות. ירושלים: אקדמון.
- הסידוס (2017). תאוגוניה (תרגום: ש' בוזגלו). רעננה: אבן חושן.
- ורסס, ש' (2000). ש"י עגנון כפשוטו. ירושלים: מוסד ביאליק.

- טוכנר, מ' (1968). פשר עגנון. תל אביב: מסדה.
- יחיא, גב"א (1962). שלשלת הקבלה. ירושלים: ספּערא.
- כנעני, ד' (1955). בינם לבין זמנם - מסות על הספרות העברית החדשה. תל אביב: ספרית פועלים.
- ליפשיץ, א"מ (1926). ש"י עגנון-קווים. השילוח, מה, 239-247.
- נצר, ר' (2009). השלם ושברו. ירושלים: כרמל.
- סדן, ד' (1932, 8 באפריל). לחקר עגנון. דבר, מוסף לספרות.
- עגנון, ש"י (1933, 12 בדצמבר). "פנים אחרות", דבר.
- עגנון, ש"י (1941, 14 בפברואר). "פנים אחרות", גליונות.
- עגנון, ש"י (1950, 11 במאי). "תהילה", דבר.
- עגנון, ש"י (1966). כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון (כרכים א-ח). ירושלים ותל אביב: שוקן.
- עגנון, ש"י (1971). שירה. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- עגנון, ש"י (1973). עיר ומלואה. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- עגנון, ש"י (1975). לפנים מן החומה. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- עגנון, ש"י (1984). תכריך של סיפורים. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- פרויד, ז' (1968). כתבי זיגמונד פרויד (כרך רביעי) (תרגום: ח' איזק). תל אביב: דביר.
- קורן-מיימון, י' (2015). יחסי מטפלים-מטופלים ביצירותיו של ש"י עגנון. תל אביב: רסלינג.
- קורצווייל, ב' (1953). מסכת הרומן - שני מחזורי מסות על ש"י עגנון ועל תולדות הרומאן האירופי. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- קרויאנקר, ג' (1938). הבעיה המרכזית ביצירות עגנון. מאזניים, ז, 611-619.
- שקד, ג' (1976). אומנות הסיפור של עגנון. תל אביב: ספרית פועלים.
- שקד, מ' (1994). לסוגיית יצר יוצר ויצירה בסיפורי עגנון. בתוך א' ירון, ר' וייזר, ד' לאור ור' מירקין (עורכים), קובץ עגנון (כרך א) (עמ' 295-307). ירושלים: מאגנס.
- Band, A. (1968). *Nostalgia and nightmare*. Berkley-Los Angeles: California University Press.
- Berens, E. M. (2009). *The myths and legends of ancient Greece and Rome*. Amsterdam: Metalibri.
- Jung, C. G. (1976). *Symbols of transformation*. C.W.9. Bollingen Series. New York: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1980). *Psychology and Alchemy*. C.W.12. Bollingen Series. New York: Princeton University Press.