

להתבונן בתמונה

קריאה פרשנית פסיכואנליטית בסיפורו של ש"י עגנון 'התמונה' (פתחי דברים)

יאיר קורן מיימון

תקציר

הסיפור 'התמונה' מאת שמואל יוסף עגנון פורסם לאחר מותו בקובץ 'פתחי דברים' בהוצאת שוקן בשנת 1977. מאז פרסומו לא זכה למחקר מעמיק ולפרשנות רחבה למעט הערות קצרות של קומץ חוקרים.³ [לי (1978), לאור (1993), ויס (2022)]. הסיפור נמצא על ידי אמונה ירון בארכיון של עגנון אביה והוצמדה אליו מודעה גזורה מתוך עיתון 'הארץ' מיום ו' תמוז תש"ח (24.6.58) שכותרתה 'מי הכיר את הורי?!'. במודעה הייתה תמונה של נערה ששמה רייזעלי טאמין או טומין הפונה אל הציבור בבקשה לסייע לה בגילוי מוצאה ושואלת אם נמצא מישהו שיוכל לומר לה בת מי היא, הואיל ואביה ואימה נרצחו על ידי הגרמנים בשואה. עגנון משקע את חומרי המודעה הקצרה שבעיתון בתוך עלילת סיפורו הבדיוני. סיפור המסגרת מתאר את ביקורו של המספר, בן דמותו של עגנון, בתערוכת ציורים ואת התבוננותו המיוחדת בתמונה אחת. הסיפור הפנימי מציג את ניסיונותיו לסייע לילדה שמשפחתה נרצחה בשואה להתחקות אחר זהותה באמצעות פרסום תצלום פניה בעיתונים. הילדה, שהמספר קורא לה בשם אמיצה, היא ככל הנראה גלגולה הספרותי של הנערה רייזעלי טאמין או טומין, שעגנון מבקש להעניק לה שם ולחבר לה ביוגרפיה מתוקנת באמצעות מעשה היצירה (הסיפור). במאמר זה אציע פרשנות פסיכואנליטית ברוח פרוידיאנית ולקאניאנית, המחברת בין סיפור המסגרת לסיפור הפנימי. קריאתי תציב במרכזה את תוכנה החבוי של העלילה עם התמקדות במניעיו וברגשותיו הלא מודעים של המספר. אטען שדווקא ההתבוננות בתמונה מפעילה את הסיפור כולו, מכיוון שהיא מציפה את ההדחקה הנפשית של המספר ומעוררת אותו למעשים. ההתרחשות הנפשית אנלוגית לעלילה הסיפורית, שבה משתרגים חלקים מעורפלים בין מציאות לחלום, והופכת את הסיפור למשל פתוח על אודות התמודדותו של עגנון עם סוגיית ייצוג השואה באומנות בכלל ובספרות בפרט.



ד"ר יאיר קורן מיימון,
החוג לספרות עברית,
האקדמית גורדון. דוא"ל:
yairma@gordon.ac.il

"חזרתי ונסתכלתי בתמונה. או אולי התמונה נסתכלה בי [...] לא אספר במלין את דבר התמונה [...] מה יתנו לך ומה יוסיפו המילים אם התמונה עצמה לא הראתה לך את שהראתה."
עגנון ('התמונה')¹

"האמנות מניחה לאמת שתהא בוקעת ועולה [...] בחינת שימור-מכונן-אמת של היש במעשה."
היידגר ('האמת והאמנות')²

לציטוט (מדעי הרוח) – "קורן מיימון, 'להתבונן בתמונה: קריאה פרשנית פסיכואנליטית בסיפורו של ש"י עגנון 'התמונה' (פתחי דברים)', חמדעת, יט (תשפ"ו).

מילות מפתח:

שמואל יוסף עגנון, שואה, ז'אק לאקאן, סטודיוס ופונקטום, טראומה היסטורית וטראומה מבנית, קריאה פסיכואנליטית.

1 ש"י עגנון, פתחי דברים, ירושלים ותל-אביב 1977, עמ' 164–171.

2 מ' היידגר, מקורו של מעשה האמנות, תרגם ש' צמח, תל-אביב 1968, עמ' 41–57.

3 ל' רנה, מסע אל רגע החסד: עיונים ביצירותיהם של ש"י עגנון וחיים הזז, תל אביב 1978, עמ' 102–103; ל' דן, 'האם כתב עגנון על השואה?', בתוך: יד ושם – קובץ מחקרים, כ"ב, עורך אהרן וייס, ירושלים 1993, עמ' 28–29; ו' הלל, קול הדם – מבחר מאמרים ומחקרים על יצירת ש"י עגנון, תל אביב 2022, עמ' 422.

השואה ועגנון: סקירת מחקר

מראשית דרכו הספרותית ועד אחריתה תיאר עגנון במוקד יצירתו את העולם היהודי המזרח-אירופי של המאה ה-19 ואת המורשת התרבותית שלו. המחקר הספרותי כינה אותו 'היסטוריון כרוניקאי' ו'המספר היהודי ביותר של האומה', שכן כתיבתו שאפה לבטא את הרציפות ההיסטורית של העם היהודי. תיאור הווי החיים היהודיים עמד לנגד עיניו, ליווה אותו בעקביות, השתרש עמוק בתודעתו והתגלם בסיפוריו.⁴

כידוע, עגנון נמנה עם הסופרים שעלו לארץ ישראל והשתקעו בה עוד לפני מלחמת העולם השנייה, ולכן לא חווה את מאורעות השואה וזוועותיה. ככל הידוע, 1930 ו-1966 היו השנים האחרונות שבהן דרכה כף רגלו על אדמת אירופה. בשנת 1930 הגיע ללייפציג שבגרמניה כדי לקדם את הוצאתם לאור של כמה מסיפוריו ושהה בה כחצי שנה, בעודו מתגורר בבית אחיו הצעיר אנשל צ'צ'קס. מלייפציג יצא לבקר את עיר הולדתו בוצ'אץ שבפולין (מה שיתברר לימים כביקורו האחרון טרם חורבנה של העיר על ידי הגרמנים). משם נסע לברלין לפגישה עם פטרונו, איש העסקים והמוציא לאור שלמה זלמן שוקן. בשנת 1966 הגיע עם רעייתו אסתר לשטוקהולם בשוודיה כדי לקבל את פרס נובל לספרות שחלק עם המשוררת והמחזאית נילי זק"ש. לאחר אירוע זה חזר לארץ ישראל ונשאר בה עד ליום מותו ב-17 בפברואר 1970 (י"א באדר תש"ל).

את יחסו של עגנון לשואה ואת דרכי התמודדותו עימה ביצירתו ניתן לחלק לשתי מגמות מרכזיות: הראשונה, התאולוגית-יהודית, תופסת את השואה כערעור על מעמדו של האל בעולם, כעונש על חטא או כחלק בלתי נפרד משנאת הגויים ורשעותם כלפי עם ישראל. השנייה, האומנותית-אסתטית, מדברת על כך שעגנון הכיר בעובדה שאינו יכול להתמודד עם נושא השואה, שהרי היא אינה ניתנת לייצוג או לעיצוב אומנותי, ולכן מיעט להתייחס אליה באופן ישיר בסיפוריו.

שני היבטים נוספים משתקפים בכתביו המאוחרים של עגנון בהתייחסותו למציאות החיים היהודיים לאחר השואה: הראשון הוא הדחף הדומיננטי של הסופר לשמר ולתעד את ההלכות והמצוות שאפיינו את חיי העם היהודי באירופה במאה ה-19, בדגש על קהילות יהודי פולין, למען הדורות הבאים. השני מתמקד במחויבות שלקח על עצמו לתאר בסיפוריו אירועים לאומיים מרכזיים בתולדות ישראל, ובהם השואה כאירוע מכונן, גם במקרים שבהם העלילה

4 ראו למשל: ד' כנעני, בינם לבין זמנם – מסות על הספרות העברית החדשה, תל-אביב 1955, עמ' 9-36; ש' הלקין, 'דרכים וצידי-דרכים בספרות', אקדמון, ב, (1969), עמ' 184-190.

עצמה נעדרת או נדחקת לשוליים.⁵

סיפורים של צביעה לאחור, כך מכנה ויס את סיפורי עגנון המאוחרים משנות החמישים ואילך. כלומר סיפורים שבאמצעותם מנסה הסופר להבין אירועים שהתרחשו זה מכבר בעבר ועל ידי כך לבחון ולפרש מחדש את משמעות יצירתו בהווה. הסיפורים מוצגים כמורי דרך המקשרים בין הבנה מוקדמת להבנה מאוחרת של יצירתו לאחר השואה. העיר בוצ'אץ היא דגם־על שמבטאת את התפוררותו של העולם היהודי ומסמלת בגלגוליה מציאות חברתית טיפוסית של פוגרומים, גזרות, עלילות דם ושאר זוועות שביצעו הגויים בעם היהודי במזרח אירופה במאה ה־20.⁶

יעוז־קסט מבחינה בין שתי תפיסות ביחס של עגנון לשואה: התפיסה היהודית־חילונית (הריאליסטית) המופיעה ברומן 'שירה' (1971), והתפיסה היהודית־דתית (המיסטית), המשתקפת בסיפור 'הסימן' (1944). תפיסות אלו מתגלמות בדמויות הבדיוניות שעיצב: מנפרד הרבסט מייצג את עמדת רוב בני היישוב היהודי בארץ ישראל בשנות השלושים של המאה ה־20 כלפי יהודי מרכז אירופה הנתונים במצוקה – אף שהוא חש צער עמוק על גורלם, הוא אינו משנה משגרת יומו למענם, בניגוד לרעייתו, הנריאטה, שמארכת פליטים בביתם ופועלת נמרצות להשגת סרטיפיקטים עבורם. לעומתו, רבי שלמה אבן גבירול, גדול משוררי ספרד, מנציח בסיפור 'הסימן' את זכרם של הנרצחים באמצעות מעשה היצירה, ובכך מבטא את הזיקה הנצחית והבלתי נפרדת בין 'האני הפרטי' ל'אני הלאומי'. קשר זה של ערבות הדדית, שעליו מושתתת ההוויה היהודית המסורתית, מחזק את רוחו של המספר העגנוני כאשר הוא מתחבט בשאלות תאולוגיות נוקבות, המתעוררות בו לנוכח גורלה הטראגי של יהדות אירופה במלחמת העולם השנייה.⁷

לאור סבור כי אותות הזעזוע מהשואה ניכרים ביצירת עגנון כבר בראשיתה, בגרסה הראשונה של הסיפור 'הסימן' (1944). העיסוק של עגנון בשואה צובר תנופה ממשית עם התפשטותן של השמועות עליה בארץ, ובא לידי ביטוי בסיפורי 'האש והעצים', בספרי הזיכרון 'קורות ביתנו' ו'עיר ומלואה', וכן בסיפורים 'הדום וכיסא' ו'כיסוי הדם'. קורפוס רחב היקף זה מעיד על חשיבות הנושא בעיני עגנון, אך גם חושף את מבוכתו הרוחנית והאסתטית של הסופר בהתמודדותו עימו. רבים מהסיפורים נותרו בלתי גמורים, יש בהם סתירות רעיוניות, וניכר

5 ג' שלום, 'שיי עגנון – אחרון הקלסיקאים העבריים?', למרחב 11–12, (מרץ 1970), עמ' 41–54.

6 ה' ויס, "יעד הנה" כמבוא לשואה, ביקורת ופרשנות, 35–36 (חורף 2002), עמ' 111–146.

7 ח' יעוז קסט, 'בין חילון למיסטיקה – גישה מקוטבת לנושא השואה ב"שירה" וב"הסימן"', בתוך חקרי עגנון – עיונים ומחקרים ביצירת שיי עגנון, עורכים ה' ויס וה' ברזל, רמת-גן 1994, עמ' 337–340.

שחלקם מבקשים להישען על מסגרות ספרותיות מסורתיות, כגון הגנאלוגיה, ספר הזיכרון והילקוט המדרשי. לאור מעריך שדרך כתיבה זו היא עיקר הישגו של עגנון, ואולי אף את תרומתו הייחודית לספרות השואה בכללותה (במיוחד הספר 'עיר ומלוואה'). עם זאת, הוא מציין שבאמצעות גישה זו פטר עגנון את עצמו מאחריות לעצב את מציאות השואה באופן ישיר. עמדה זו אפשרה לו כסופר להמשיך ולבטא ביצירתו את עקרון הרציפות ההיסטורית, אך גם להבליט את המתח הבלתי נמנע שבין הצורך בתיעוד לבין מגבלותיו של הייצוג הספרותי לנוכח חוויית קיצון היסטורית. לאור סבור שהרומן 'אורח נטה ללון', שפורסם ב־1939 ומתאר את חורבנה של העיירה היהודית במזרח אירופה, הוא למעשה האפוס הגדול של השואה בכתיבתו של עגנון.⁸

בן דב מצביעה על שתי סיבות לכך שקוראי עגנון לעולם לא ימצאו את דמויותיו בתוך התופת האירופית של השואה. הראשונה, עגנון לא חווה בגופו ובנפשו את זוועות השואה, לפיכך טבעי הוא שהתייחסותו אל השואה כסופר תהא ברובה התייחסות מאופקת, עקיפה ומרומזת, שלעיתים אוצרת בחובה תובנות העולות על התייחסות ישירה. חיזוק לכך נמצא בתפיסתו האומנותית כפי שהיא משתקפת ברומן 'שירה', שם נטען כי רק כאשר האומן חווה את החוויה 'על בשרו', היא נטמעת בישותו ומאפשרת לו לעצב אותה ביצירתו באופן אותנטי ומהימן. הסיבה השנייה היא שככל הנראה הדחף של עגנון למסור מסר ליהודים על עצמם גבר על הרצון לתאר באופן ישיר את זוועות השואה, שאותן ראה כבלתי ניתנות לתיאור.⁹ במחקר אחר, בן דב סבורה כי בתשתיתו של הסיפור 'כיסוי הדם' מצוי דגם הקיום החוזר ונשנה של העם היהודי לדורותיו: חורבן, גלות וגאולה. הלל הקבצן והמספר־עד מבטאים בדבריהם את תפיסתו ההיסטורית הפסימית של עגנון על אודות העתיד הצפוי לעם היהודי בארצו המתחדשת. גם העידן המודרני, שבו הוקמה מדינת ישראל, לא יהיה שונה במהותו מהעידנים הקודמים: המכות הקשות יוסיפו לנחות על העם היהודי מבלי ששינויי הזמנים והמיקומים הגאוגרפיים יביאו לתמורה משמעותית בגורלו. עברו הוא עתידו, וההווה הצפוי לו משקף את הגישה המצויה בספר קהלת א' 9: 'מה שהיה הוא שיהיה ומה שנעשה הוא שיעשה ואין כל חדש תחת השמש'. אופיים וגורלם של היהודים הם בבחינת טובב ומסובב: הם קורבנות אופיים, וגורלם מעצב את אופיים.¹⁰

8 ד' לאור, 'אל מול פני הרעה: עגנון כותב על השואה 1933-1948', בתוך שואה ממרחק תבוא: אישים ביישוב הארץ-ישראלי ויחסם לנאצים ולשואה 1933-1948, עורכת ד' פורת, ירושלים 2009, עמ' 24-47.

9 נ' בן דב, אהבות לא מאושרות: תסכול ארוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, תל-אביב 1997, עמ' 199-238.

10 נ' בן דב, והיא תהילתך: עיונים ביצירות ש"י עגנון, א"ב יהושע ועמוס עוז, ירושלים ותל-אביב 2006, עמ' 93-110.

חגיבי מציע נקודת מבט אחרת, שלפיה יצירת עגנון רואה בשואה סימן להיעלמות ההשגחה העליונה, ובכך מציבה פרדיגמה דיסקורסיבית המבוססת על עיקרון של סיבה ותוצאה, אשר מעניקה להבנת השואה ממד תיאולוגי ומטאפיזי החורג מן התיעוד ההיסטורי גרידא. חגיבי מבחין בין השואה המשנית (הקונקרטי), המבוססת על עובדות היסטוריות, תיעוד וחוויות הניצולים, לבין השואה הראשונית (הדיסקורסיבית), הנובעת מהתבונה האלוקית. השואה הראשונית נשענת על סדר קבוע של חוקי הטבע, שבהם כל שרשרת האירועים (מנצח ועד נצח) כפופה להם ואינה תלויה בידע החוקים או ברצון האנושי. המספר העגנוני נכשל בכל ניסיונותיו להבין את מעשי האל בעולם, מכיוון שהאל אינו פועל על פי ההיגיון האנושי, ושימתו בסד זה יוצרת פרדוקס וסתירה לוגית. מכיוון שמעמדו של האל (המסומן הטראנסצנדנטלי) בעולם שלאחר השואה עורער, שום סדר אינו מאפשר חיזוי של האירועים העתידיים כמו גם חיזוי אירועי העבר. כל אירוע נובע מהאירועים שקדמו לו (ואף מאלו שיבואו אחריו) על פי חוקיות קבועה, שאינה ניתנת להבנה בתפיסת התודעה האנושית. משום כך, חוקיות זו לעולם תישאר חידתית ובלתי ניתנת לפתרון.¹¹

בספרי הצעתי קריאה חדשה בארבעה מסיפורי המאחרים של עגנון והעמדתי אותם כסיפורים טיפוליים־אלגוריים המעבדים באופן סמלי את השואה ואת תהליכי התקומה שלאחריה. לדעתי, בסיפורים אלה מבטא הסופר ביקורת כפולה. האחת מופנית כלפי יחסה העוין של החברה הישראלית אל ניצולי השואה בשני העשורים הראשונים לקיומה של המדינה, והאחרת מופנית כלפי אותם יהודים שלא סייעו איש לרעהו בקהילות היהודיות עצמן באירופה. בעוד הסיפורים 'לילה מן הלילות' ו'עם כניסת היום' חושפים כשלים טיפוליים של החברה הישראלית בארץ ישראל ושל הקהילה היהודית בגולה, הסיפורים 'הסימן' ו'בדרך' מבקשים לתקן כשלים אלה באמצעות האומנות והאמונה.¹²

הרקע לסיפור

הסיפור 'התמונה' מאת שמואל יוסף עגנון פורסם בקובץ 'פתחי דברים' בהוצאת שוקן בשנת 1977. רוב הסיפורים בקובץ אינם גמורים, אלא הם סקיצות ראשונות שעגנון לא הספיק להשלימן, וכמו כל ספריו שהתפרסמו לאחר פטירתו, גם קובץ זה נערך והובא לדפוס בידי בתו אמונה ירון.

11 יי חגיבי, לשון, העדר, משחק: יהדות וסופר-סטרוקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון, ירושלים 2007, עמ' 147-186.
12 יי קורן-מיימון, יחסי מטפלים-מטופלים ביצירותיו של ש"י עגנון, תל-אביב 2015, עמ' 217-230.

לפי דבריה של אמונה הסיפור נכתב בשנות השישים, אולם תחילתו נכתבה עוד קודם לכן. הסיפור נמצא בארכיונו של אביה, והוצמדה אליו מודעה גזורה מתוך עיתון 'הארץ' מיום ו' בתמוז תש"ח (24.6.58) שכותרתה 'מי הכיר את הורי?'. לצד מודעה זו מופיעה תמונה של נערה הפונה אל הציבור בבקשה לסייע לה בגילוי מוצאה ושואלת אם נמצא מישהו שיוכל לומר לה בת מי היא.

להלן נוסח המודעה: 'מי הכיר את אמי או אבי אשר נרצחו על ידי גרמנים? או קרובים אחרים שלי? אני יתומה ואינני יודעת מי הורי ואינני יודעת אפילו את שמותיהם, היכן ומתי נולדתי? הסתכלו היטב בתמונה אולי תכירו בת מי אני? אני כיום כבת 15-16. נדמה לי שנולדתי אי שם בגיטו בפולין. ייתכן בוורשה. מי שהציל אותי רשם את שמי. רייזעלי טאמין או טומין, אולם אין כל הוכחה שזהו שמי האמיתי. אם מישהו, לפי קווי הפנים, סבור כי יודע של מי אני או יודע על איזה קרוב – שיואל לכתוב למשרד עליית הנוער רחוב העלייה 49 תל-אביב (למזכירות).'¹³

הסיפור נמצא ללא כותרת ואמונה העניקה לו את שמו, 'התמונה', מכיוון שלהבנתה קיים קשר ברור בין הסיפור לבין המודעה. הידיעה הקצרה בעיתון היא תיאור של עובדות ריאליות, אמצעי בעבור הקורא לדעת על המתרחש כאן ועכשיו, ואילו בעבור הסופר היא חומר גלם לכתובת הסיפור הבדיוני. עגנון משקע את חומרי המודעה העיתונאית בעלילת סיפורו הבדיוני.

מבנה הסיפור ותוכנו

ניתן לחלק את הסיפור לחמישה חלקים עיקריים: הביקור של המספר בתערוכת החורף והמפגש עם הציירת אהלה עין רואי (א'–ה'); הגעת המספר אל הגלף והרהוריו על התמונה ועל הציירת (ו'–י'); שיבתו של המספר לביתו ומחשבותיו על אודות שני החייטים (י"א–י"ג); סיפורה של אמיצה ושוטטות המספר בשוקי ירושלים בחיפוש אחר מתנה עבורה (י"ד); חזרת המספר לביתו לקראת הדלקת נרות שבת, ביום שבו חלה גם מצוות הדלקת הנר הראשון של חנוכה, ומפגשו עם אורח בלתי צפוי (ט"ו).

סיפור המסגרת מתאר את ביקורו של המספר, בן דמותו של עגנון, בתערוכת ציורים ואת התבוננותו המעמיקה בתמונה אחת של ציירת בשם אהלה עין רואי, שאותה הוא פוגש במהלך הביקור. התמונה מעוררת במספר סערת רגשות וזיכרונות עזים. הסיפור הפנימי מציג את

13 ראו נספח בסיום המאמר.

ניסיונותיו של המספר לסייע לילדה שמשפחתה נרצחה בשואה להתחקות אחר זהותה. הילדה ששמה אמיצה היא, ככל הנראה, גלגולה הספרותי של הנערה רייזעלי טאמין או טומין, ועגנון מבקש להעניק לה שם ולחבר לה ביוגרפיה מתוקנת באמצעות מעשה האומנות (הסיפור). אמיצה, ששמה מוענק לה על ידי המספר (אומץ לב, אימוץ), שוהה בביתו באופן זמני עד לשובה של פרופסור בינוואלד מכנס מדעי. בינוואלד, שאימצה את הילדה, היא מדענית, חוקרת אטום ובעצמה ניצולת שואה ערירית שהוריה נרצחו על ידי הנאצים. מתוך רצון לסייע לילדה להתחקות אחר עברה, מנסה המספר לפרסם את תמונתה בעיתונים בתקווה שמישהו יזהה אותה. לשם כך הוא פונה לגלף שיכין גלופה לפרסום, אך זה עסוק בהכנות ל'תערוכת החורף' ואינו מממש את הבטחתו. כאשר מתברר למספר שהמודעה לא תתפרסם בגיליון של שבת חנוכה, הוא מתאכזב ומבקש לפצות את אמיצה, אך כל ניסיונותיו למצוא בעבורה מתנה מתאימה נכשלים. בסופו של דבר המספר שב לביתו בתחושת תסכול ומפח נפש, שם הוא פוגש באורח שאינו קרוי המסתתר מאחורי עיתון. הסיפור מסתיים בתחושת החמצה כפולה של המספר: הן על כך שלא הספיק להדליק את הנר הראשון של חנוכה, והן על כך ששפך בטעות יין על בגדו החדש, דבר שעשוי היה לעכב את פגישתו הצפויה עם הציירת אהלה עין רואי.

הזמן המסופר משתרע על פני שנים אחדות הכרוכות בשואה ובתוצאותיה – שנים של זיכרון, היעלמות וחיפוש אחר עבר וזהות. לעומתו, זמן הספר מתמקד במהלך יום שישי אחד: ביקורו של המספר בתערוכת ציורים, פגישתו עם הגלף, שוטטותו בשוקי ירושלים וחזרתו לביתו לקראת הדלקת נרות שבת ונר ראשון של חנוכה. כך נוצר פער מודגש בין פרק הזמן ההיסטורי־ביוגרפי הארוך לבין הזמן הסיפורי הקצר והממוקד, פער המטעין את רגעי ההווה בסיפור במשמעות מיוחדת הנובעת מן העבר.

אופיו המוזר של הסיפור מזכיר כמה מסיפורי הסוריאליסטיים של עגנון המצויים ב'ספר המעשים'¹⁴ אף שקו העלילה המרכזי ריאליסטי ביסודו, גם כאן הסיפור אינו שלם, נושא אופי חידתי ויש בו קטעים המשיקים לעולם ההזיה. חלק מן האירועים אינם מתבהרים עד תום ואין להם הנמקה רציונלית. כל אלה מקשים על פענוחו של הסיפור, ובו בזמן מזמנים את קריאתו הפתוחה והמרוכדת.

מטרת המחקר במאמר זה היא להציע קריאה פרשנית פסיכואנליטית ברוח פרוידיאנית

14 חלק מסיפורי 'ספר המעשים' פורסמו בשני כרכים: ש"י עגנון, סמוך ונראה, ירושלים ותל-אביב 1953, וכן ש"י עגנון, האש והעצים, ירושלים ותל-אביב 1962.

ולקאניאנית המחברת בין סיפור המסגרת לסיפור הפנימי. התזה המרכזית תעמיד במרכז את הממד החבוי של העלילה, עם התמקדות במניעים וברגשות הלא מודעים של המספר. אטען כי ההתבוננות בתמונה היא המפעילה את המהלך הנרטיבי כולו: היא חושפת את ההדחקה הנפשית של המספר, מציפה אותו ברגשות עזים שהוא עצמו מתקשה לעבד, מערערת את יציבותו הרגשית ומניעה אותו לפעולה. בכך היא הופכת לקטליזטור של הסיפור ושל תנועת הגילוי המלווה אותו.

ההתרחשות הנפשית המתחוללת במספר אינה מתוארת במפורש בסיפור, אך היא אנלוגית למהלך העלילתי עצמו, שבו משתלבים קטעים מעורפלים ובעלי אופי חלומי. אני סבור שהפרשנות שאציע, המדגישה את תנועות הנפש הסמויות ואת תפקידה של ההדחקה בעיצוב העלילה (בצירוף ההצפה הרגשית שמעוררת ההתבוננות החזותית בתמונה), תבהיר כיצד שילוב זה מעצב את הסיפור כמשל פתוח על אודות התמודדותו של עגנון עם שאלת ייצוג השואה באומנות בכלל ובספרות בפרט, ותדגים את ניסיונו לבטא באמצעות דפוסים נפשיים לא מודעים את מה שקשה או בלתי אפשרי לבטא במישרין.

הניתוח הטקסטואלי יתמקד בשלושה היבטים: ההיבט החזותי, ההיבט הפסיכואנליטי וההיבט הפילוסופי, וישלב ביניהם על מנת להמחיש כיצד פעולתן של ההדחקה וההצפה מעצבות את מבנה היצירה ומשמעותה, את הדינמיקה הפנימית של המספר ואת תנועת הסיפור כולו. בהיבט החזותי אבחן את פעולת המבט ככוח רפלקטיבי מעורר, שמחיה את התמונה והופך אותה מאובייקט רציונלי-מלומד לאובייקט אישי ורגשי, עם שימוש בדיאלקטיקה שבין 'סטודיום' ל'פונקטום'.¹⁵ בהיבט הפסיכואנליטי אתמקד בנקודות הממשק בין תאוריות הטראומה של פרויד, לאקאן ולה'קפרה, בדגש על חוויית המפגש עם הממשי (the Real), תפיסת הטראומה כתופעה כפייתית החוזרת ונשנית, ועל ההבחנה שבין טראומה היסטורית לטראומה מבנית. בתוך כך אעמוד גם על חוויית 'האלבית' הפרוידיאני שמתעוררת במפגש המאוחר של המספר עם האורח הבלתי קרוי המסתתר מאחורי עיתון: דמות זרה-מוכרת המערערת את תחושת הביתיות והשליטה ומשקפת את התפרצותו של הלא מודע לתוך הסדר הסיפורי. בהיבט הפילוסופי אראה כיצד סמל הבית נקשר לתמונה עצמה ולמשמעות שמה של הציירת אהלה עין רואי. כמו כן, אתייחס לאופן שבו הסיפור משקף את יחסו הדואלי של עגנון אל החדש ואל הישן, בין העבר המיתי-טראומטי לבין ההווה הארצישראלית המצפה לגאולה, אך גם נתון באיום של טשטוש זהות, חדירת השפעות זרות ואימוץ לא ביקורתי

15 ר' בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב, ירושלים 1988, עמ' 24-31, 60-63.

של תרבות חומרית שמאיימת לנתק את העם היהודי ממקורותיו הרוחניים והתרבותיים. שלושת ההיבטים יחדיו יבהירו כיצד הטקסט אינו רק סיפור על החמצת פעולה, אלא גם אלגוריה על גבולות הייצוג ועל תפקידה של האומנות כמרחב שבו הלא מודע מנסה לדבר בשפה עקיפה את מה שהשפה המודעת כושלת מלבאר.

ההיבט החזותי: 'סְטוּדְיוֹס' ו'פּוֹנְקְטוּס'

מרגרט נאומבורג, תאורטיקנית בתחום התרפיה באומנות, ראתה בתוצרים אומנותיים, כגון ציור, קולאז', פיסול, צילום וכל יצירה חזותית אחרת, אמצעי לתקשורת סימבולית עם הלא מודע. לדעתה, דיאלוג זה מתקיים לא רק אצל האומן היוצר, אלא גם אצל הצופה, והסמלים האומנותיים נושאים משמעות ומשמשים כלי לגילוי ולהבנת המציאות.¹⁶ טענה זו מקבלת חיזוק גם בדבריה של חוקרת הפילוסופיה של האומנות סוזן לנגר, שסברה כי הסמל האומנותי מעורר בהכרח פעילות הכרתית, הטומנת בחובה פוטנציאל לתרומה קוגניטיבית משמעותית. פעולה זו מסייעת לאדם להבין את עצמו ולהגיע לתובנות, במיוחד בנוגע לתכנים שקשה לבטא במילים, כמו רגשות. הסמל החזותי, בהיותו מוחשי, מעורר תהליך של התבוננות פנימית ורפלקציה.¹⁷

הרפלקטיביות לידי ביטוי גם בספרו הידוע של רולאן בארת, 'מחשבות על הצילום', שבו הוא בוחן את מהות הצילום ומתמקד באופני השפעתו על הצופה.¹⁸ הצילום אינו רק חוויה של סימון, כלומר יצירת סימנים ופענוחם, אלא גם חוויה מאגית, גופנית, שמבקשת תגובה 'ארוטית' מול אובייקט: שחזור של זיכרון מענג או טראומטי אצל הצופה במהלך ההתבוננות. בארת סבור שהצילום דוחף לפענוח כפול: הראשון הוא ה'סטודיוס', שמזמין את המתבונן להבין את נושא הצילום באופן רציונלי ואינטלקטואלי, השני הוא ה'פונקטוס', שתובע תגובה רגשית לנוכח המצולם. ה'פונקטוס' הוא מנעד הרגשות שצפים ועולים מהצילום אל הצופה; הוא כל מה ש"דוקר" את התצלום, "מנקב" אותו, חודר פנימה ומעורר תחושות של עונג או כאב. למעשה, ה'פונקטוס' דורש מהמתבונן מעורבות רגשית שמחיה את הצילום והופכת אותו מאובייקט רציונלי מלומד לאובייקט אישי ורגשי.

אומנם ה'סטודיוס' וה'פונקטוס' מציעים מסגרת לניתוח ופרשנות של תצלומים, אך אני סבור

M. Naumburg, Dynamically Oriented Art Therapy, New York: Grune and Stratton, Chicago: Magnolia Street, 16 1966/1987.

S.K. Langer. Problems of Art, New York: Charles Scribner's Sons, 1957, pp. 240-243 17

18 בארת (לעיל הערה 15).

שניתן ליישם אותם בהתאמה גם על ציורים. ה'סטודיום' עוסק במרכיבים הקוגניטיביים של הציור, כמו נושא, סגנון וטכניקה, בעוד ה'פונקטום' עוסק במרכיבים האמוטיביים, כמו סמלים, אובייקטים, דמויות רקע וצבעים בולטים שמעוררים את הדמיון והרגשות של הצופה, ומשפיעים עליו, לעיתים, מעבר למשמעות המכוונת של האמן. תפיסה זו של האומנות כמעוררת דיאלוג פנימי אצל הצופה מתגלמת בפתיחת הסיפור, המתארת את סיורו של המספר בתערוכת ציורים:

באתי לבית התערוכה והלכתי מאולם לאולם ומחדר לחדר [...] הצצתי על כל תמונה ולא עברתי אף על אחת מהן בלא היצוץ. בפתאום פגעתי בתמונה אחת ועמדתי ונסתכלתי בה, ואולי היא נסתכלה בי. וכשנסתלקתי ממנה והלכתי לי חזרתי ונסתכלתי בה. כמה פעמים הלכתי וחזרתי? לא כל מעשיו של אדם נפרטים לפרטיהם. באה הציירת שציירה את התמונה ונשקה לי על פי ופתחה את עיניה והביטה בי [...] הבטתי אף אני בה [...] עודני עומד והיא הלכה. חזרתי ונסתכלתי בתמונה. או אולי התמונה נסתכלה בי [...] לאחר שהקפתי בעיני את התמונה עוד פעם אחת או שתי פעמים מצאתי כתוב שם בשולי התמונה אהלה עין רואי. איני יודע אם זה שמה של הציירת או שם שאימצה לה. אם כך ואם כך קורא אני לה אהלה עין רואי.¹⁹

התמונה מעוררת במספר התרגשות רבה, ולכן הוא שב להתבונן בה שוב ושוב. גם כאשר הוא עובר לאולם אחר, הוא מוצא את עצמו חוזר לחדר שבו מוצבת התמונה וממשיך להתבונן בה. הלהיטות אחרי התמונה וההתבוננות הרפלקטיבית בה מציתים את דמיונו, עד שנדמה לו שהתמונה מתעוררת לחיים והיא עצמה מתבוננת בו. יתרה מכך, הציירת שציירה את התמונה מתגלה לפניו באורח פלא, מתבוננת בו ומנשקת אותו, נעלמת וחוזרת. ההתבוננות בתמונה חורגת מהמציאות הריאליסטית והופכת לחוויה מיסטית וארוטית. מצד אחד, התמונה גורמת למספר התענגות שבאה לידי ביטוי באינטימיות המדומיינת שנוצרת בינו לבין הציירת, ומצד שני, היא מעוררת בו רגשות שהוא עצמו אינו מבין את פשרם. המעורבות הרגשית העזה מחיה את התמונה והופכת אותה מאובייקט מלומד לאובייקט החודר לנפשו באופן אישי ורגשי. התרחשות זו פותחת פתח לתקשורת פנימית של המספר עם עצמו, עם רגשותיו ועם התכנים הלא מודעים שבנפשו. לא ברור עד כמה המפגש בין המספר לציירת הוא ריאליסטי או שמא פרי דמיונו של המספר.

19 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 164.

מוטיב ההתבוננות מלווה את הסצנה לכל אורכה: הוא מתבטא לא רק בחזרות המרובות על הפעלים 'הסתכלתי' ו'הביטה', אלא גם באנלוגיה הנרקמת בין הציירת לבין ציורה, עד שנוצר מעין מעגל של מבטים – היא מתבוננת בו, והוא מתבונן בה, וברקע עומד הציור כמתווך נוסף של המבט. התרגשותה של הציירת נובעת מן הבחירה המיוחדת של המספר – דווקא בציורה הוא מתמקד, ומתוך כך נרקמת אינטימיות ראשונית, המתבטאת הן במחווה הגופנית (הנשיקה) והן בהזמנה לפגישה מחוץ לגבולות התערוכה: 'אתה אחד ששימת עין שלך הייתה על תמונתי, בזמן שהפלטת עיניך משאר כל התמונות שבתערוכה, אם כן אתה אחד שאני אומרת לך הלוא תבוא אצלי'.²⁰ ייתכן שהקרבה הנוצרת בין השניים נובעת לא רק מן המבט ההדדי, אלא גם מן השותפות העמוקה במעשה היצירה: אהלה כציירת והמספר כסופר שפועלים מתוך תשוקה משותפת לאומנות, כמי שנוטלים את חומרי הגלם של המציאות ומעניקים להם צורה ומשמעות, ועל כן הדיאלוג ביניהם נטען במשמעות כפולה, אישית ואומנותית גם יחד.

ההיבט הפסיכואנליטי: הטראומה המבנית במפגש עם הממשי הלקאניאני

על פי לאקאן, חיי הנפש של האדם נשלטים על ידי שלושה סדרי משלבים: הממשי, הדמיוני והסמלי. המשלב הדמיוני מתייחס למראית העין של הדמות שמייצגת את הסובייקט בממד המפוצל שלו, זה שבין עצמיותו לבין הדימוי הנרקיסיסטי של תשוקתו. המשלב הסמלי כולל את המסמנים הקיימים בתרבות – מילים, סמלים ומוסכמות, ומתגלם בשימוש של השפה שחושף באופן דיאלקטי את המתח בין המודע ללא מודע. המשלב הממשי נוגע למקום שהוא מעבר לממד הסימבולי שמייצרת השפה. זהו יסוד ליבידינלי, טרום־לשוני, שמצביע על התשוקה הלא מאורגנת והכאוטית. הממשי נחוה כמציאות פיזית בלתי ניתנת לתיאור, ולכן מגלה התנגדות להבחנה, מיון או ניסוח של מסמנים המיוצרים על ידי המשלב הסמלי. לאקאן ממקם את ההוויה ואת האמת (שאינן ממשיות ולעולם לא נתפסות) דווקא במשלב הסמלי. לדידו, כאשר אנו נתקלים בחוויה שמערערת את הווייתנו ואין לנו מילים לתאר אותה – שם נמצאת הממשות. זוהי גם הגדרתו של לאקאן למונח טראומה. לשיטתו, טראומה היא המפגש עם הממשי שמערער את ההגנות הסמליות ומאיים לפרק את הסובייקט.²¹

20 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 165–166.

21 ד' אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, תרגמה דבי אילון, תל-אביב 2005. ד' אפרתי ו'י ישראל, הפילוסופיה והפסיכואנליזה של ז'אק לאקאן, קריית אונו 2007, עמ' 15–32.

לה קפרה מבחין בין טראומה היסטורית (ממשית) לטראומה מבנית (רעיונית). טראומה היסטורית נוגעת לאירועים מציאותיים שהתרחשו בנסיבות היסטוריות ויש להם השלכות קונקרטיות (פיזיות, נפשיות ואחרות), על בני אדם. לעומת זאת, טראומה מבנית היא תופעה תאורטית, הנמצאת במישור הפילוסופי, ומבטאת כרעיון את מצבו הקיומי של האדם בעולם המודרני, החי בתודעה שההיסטוריה כולה טראומטית ביסודה (עבודות, אפרטהייד, שואה ופצצת אטום). הטראומה הממשית מועתקת מהמישור האישי של הפרט אל המישור הכללי, החברתי והתרבותי, דרך סוכני טראומה כמו ניצולים, עדויות, היסטוריונים, תמונות, תצלומים וסיפורים, וכך היא הופכת לטראומה מבנית, השקועה עמוק בתודעה של האדם המודרני.²² המשותף לתאוריות של לאקאן ולה קפרה הוא האופן שבו הטראומה, בין אם כמפגש עם הממשי ובין אם כתופעה היסטורית או מבנית, חומקת מהמשגה מלאה של האדם, אך ממשיכה להדהד בתודעתו. תפיסה זו מתכתבת עם רעיונותיו של פרויד, הרואה בטראומה חוויה שאינה ניתנת לזכירה ישירה, אלא כזו שחוזרת ומופיעה דרך דפוסים כפייתיים של שחזור והתנהגות. במאמרו 'היזכרות, חזרה ועיבוד' דן פרויד בטראומה ובדרכי ההתמודדות עימה וטוען כי האדם הטראומטי נוטה להמיר את ההיזכרות בחזרה. כלומר במקום להיזכר באופן מודע ולבטא את חוויותיו במילים, הוא משחזר את הטראומה דרך התנהגויות חוזרות, לעיתים מבלי להיות מודע לקשר בין לבין עברו. פרויד מכנה תופעה זו Acting Out (הִפְגָּן, 'פעולה החוצה') ומדגיש את אופייה הכפייתי, המעורר התנגדות ומקשה על עיבוד הטראומה.²³ לדידו, הטראומה אינה רק אירוע שנחווה בעבר, אלא תהליך מתמשך של התמודדות, החוזר שוב ושוב במרחב הנפשי של האדם בחיי ההווה.

המספר אומנם מתבונן בכל התמונות שבתערוכה, אך ברגע שהוא נתקל ב'תמונה', ההתבוננות מתעצמת ומציפה אותו רגשית. המפגש עם 'התמונה' הוא רגע של שבר ושל התגלות, שבו המעבר מן המישור האסתטי-חיצוני אל מישור חוויית-רגשי עז מבליט את גבולות הלשון: החוויה חורגת ממסגרת הניסוח המילולי ומותירה את המספר מול עודף רגשי שאינו ניתן לביטוי במילים. ניתן לראות בכך את המפגש עם 'הממשי' במובנו הלאקאניאני – אותו יסוד כאוטי, חסר שפה, הפורץ אל תוך המשלב הסמלי ומערער את תפיסת המציאות של המספר. התמונה, שמתעוררת לחיים ומתבוננת בו בחזרה, אינה רק חפץ דומם, אלא קטליזטור לחשיפה פתאומית של הטראומה. היא מבטאת את הטראומה המבנית על פי מונחיו של לה

22 ד' לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תרגם יניב פרקש, תל-אביב וירושלים 2006, עמ' 30–94.

23 ז' פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי, תרגם ערן רולניק, תל-אביב 2002, עמ' 114–119.

קפרה – חוויה קולקטיבית החורגת מעבר לסיפור האישי ומעמתת את המספר עם הטראומה ההיסטורית הממשית שלו.

הטראומה המבנית של המספר משמשת כצומת שבה מתמזגות חוויות פרטיות והיסטוריות: הסבל והעקירה של אמיצה, שהוסתרה במנזר בילדותה, לצד גורלו שלו, שעלה לארץ ישראל זמן קצר לפני חורבן קהילתו בפולין. התמונה, לכאורה דוממת ושגרתית, מפעילה בתוכו את הדינמיקה של החזרה הכפייתית שמתאר פרויד; היא מושכת אותו לשוב ולהתבונן בה שוב ושוב, מתוך ניסיון עקר לארגן ולמשמע את הממשי באמצעות הסמלי, להכניס את חוויית הטראומה לתוך מילים ומשמעות.

באופן זה, על אף פרטיה הטריטוריאליים, התמונה מתפקדת כ'פונקטום' במונחיו של בארת – נקודת הֶדְקֶ חודרת שמבקעת את המעטפת הרציונלית של המספר ומעוררת בו זיכרון חבוי ומודחק. התמונה מגלמת את נוכחותה הנעדרת של השואה, היא מציפה את המודחק והבלתי מדובר ומכוננת דיאלוג פנימי בין המספר לבין עברו, בין הממשי לבין ייצוגיו. מכאן עולה השאלה: כיצד נראית אותה תמונה שבה נתקל המספר? אילו פרטים חזותיים היא מציגה, ומהם אותם אלמנטים ייחודיים המעוררים בו תגובה רגשית כה עזה הנקשרת לחוויית השואה?

ההיבט הפילוסופי: בית לנפש – בין הבית הפרטי לבית הלאומי

כך מתוארת התמונה מפי המספר: 'תמונת חלון ציירה אהלה עין רואי על הבד ולחלון תריסים ירוקים. אין התריסים נראים על הבד, רק קצה התריס האחד משמאל לחלון נראה על הבד ובין התריס ולזוגיות שוכן זוג לטאות צעירות. לא אספר במלין את דבר התמונה ולא אספר על צבעיה. מה יתנו לך ומה יוסיפו המילים אם התמונה עצמה לא הראתה לך את שהראתה.'²⁴ הפרטים המטונימיים המופיעים בתמונה (חלון, תריסים, זוג לטאות) הם ייצוגים חלקיים שקשורים לסמל הבית.²⁵ ניתן להניח שתמונתה של אהלה מציפה את המספר מבחינה רגשית, מכיוון שהיא מזכירה לו את הילדה היתומה שאיבדה את בית ילדותה ושחוסה בביתו כי אין לה בית. גם הלטאות, שהן שממיות הבית הנפוצות, מתוארות בציר כזוג שמצא לו מקום של בית לשכון בו. השממיות, שהן בעלות יכולת הישרדות מרשימה על אף קטנותן, מסמלות יציבות והתמודדות עם חולשות. זאת בדומה לניצולה, שהצליחה לשרוד את תופת השואה

24 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 166.

25 חוקרי ספרות עמדו זה מכבר על סמל הבית כמוטיב מרכזי ביצירות עגנון. למשל: ב' קורצווייל, מסות על סיפורי עגנון, ירושלים ותל-אביב 1962, עמ' 188–229. נ' בן-דב (לעיל הערה 6), עמ' 42–84. לבית משמעות רבה גם בסיפור החיים של עגנון: שריפת ביתו בהומבורג, רעידת האדמה בביתו בירושלים והפגרום שנעשה בביתו בשכונת תלפיות.

לאחר שחרב עליה עולמה עם רצח הוריה, ולכן המספר מעניק לה את שמה, אמיצה, כסימן לעוצמתה וליכולת ההתמודדות שהוא מוצא בה. אמיצה מוצאת אצל המספר בית ארעי, לפחות עד שתחזור בינוואלד מהקונגרס המדעי.²⁶

גם שמה של הציירת, אהלה עין רואי, נקשר לסמל הבית במשמעותו הלאומית. אֶהְלָה נזכרת בנבואת יחזקאל בפרק כ"ג כאחותה של אהליבה, ושתי הדמויות מייצגות את ממלכת ישראל (שומרון) וממלכת יהודה (ירושלים), בהתאמה. יחזקאל מנבא את הפורענות שתבוא עליהן בעקבות חטאיהן ומעשיהן הרעים: 'כִּי כֹה אָמַר, אֲדֹנָי יְהוִה: הֲעֵלָה עֲלֵיהֶם קֶהֶל, וְנָתַן אֶתְהֶן לְזַעֲנָה וְלָבֹז, וְרָגְמוּ עֲלֵיהֶן אֲבָן קֶהֶל, וַיִּבְרָא אֶתְהֶן בְּחַרְבֹתָם; בְּנִיחֶן וּבְנִוְתֵיהֶן יִהְרָגוּ, וּבְתֵיהֶן בְּאֵשׁ יִשְׂרָפוּ.²⁷ החלטתו של המספר לקרוא לציירת אהלה עין רואי, אף על פי שאינו בטוח שזהו שמה, מהדהדת את חרדתו האישית, שהיא גם החרדה הלאומית והקיומית של העם היהודי היושב בארץ ישראל. גם במדינת ישראל, שהוקמה לאחר השואה כימקלט לאומי עבור העם היהודי, עלולה להתרחש קטסטרופה איומה נוספת שתבוא על היהודים מצד הגויים. אם כן, כל הפרטים הקשורים לתמונה מסמלים את הבית, ובה בעת נושאים עימם עדות עקיפה לאסון שהתרחש כבר בעבר (השואה) ולאיום הטמון בהווה ובעתיד, לנוכח שנאת הגויים לעם ישראל, העלולה לפרוץ מחדש אל תוך המרחב הביתי ולהחריבו. התמונה, שמערערת את המספר, מבטאת את החורבן של הבית האישי והלאומי כאחד. המספר עצמו מציין שאינו רואה טעם לפרט את התמונה בפני הקורא, שכן בכל מקרה התמונה לא תעביר לו את מה שהוא עצמו ראה בה.

הציור של עין רואי משמש כגירווי שמעורר את המספר ומניע את הסיפור כולו. חיזוק לכך נמצא בהחלטתו לעזוב מייד את בית התערוכה ולפנות לביתו של הגלב כדי לטפל בדחיפות בפרסום התצלום של אמיצה בעיתונים. ניכר שהמספר חש רגשות אשמה על שבזבז את זמנו בהתבוננות בתערוכה, במקום למהר ולפרסם את התצלום, פרסום שעשוי היה לסייע לאמיצה לאתר את אחד מקרובי משפחתה ולהעניק לה בית.

26 בהקשר זה ראוי להזכיר את 'אגדת שממית' הידועה, שמספרת על אישה בשם שממית ששד מרושע בשם סידרוס הורג את בניה. היא נמלטת אל הר מבודד, בונה בית ומנסה לשקם את חייה. לאחר שהיא יולדת בן מגיעים אליה שלושת אחיה: סוני, סוסוני וסניגלי כדי לשמור ולהגן עליה. כאשר הם נכנסים אל ביתה, נכנס עימם בעורמה גם סידרוס ומצליח להרוג את הילד. שלושת האחים רודפים אחריו, תופסים אותו ומשביעים אותו שבכל מקום שבו יישמעו שמוותיהם, הוא לא יהרוג עוד תינוקות. השמות של האחים התגלגלו אל דמותם של המלאכים סנוי, סנסנוי וסמנגולף, ששמותיהם נפוצים בקמעות להשגחה על הבית ושמירה על יולדות ותינוקות. ראו: ר' אליצור ליימן, 'אגדת סממית על קמע ארמי במוזיאון ארצות המקרא, ארץ-ישראל: מחקרים בדיעת הארץ ועתיקותיה, 34, (2016), עמ' 4-10.

27 יח' כג 46-47.

עבר והווה, ישן וחדש: יחסו הדואלי של עגנון למודרניות ולמסורת

המתח בין עבר והווה, בין ישן וחדש מופיע כבר בראשית הסיפור בביקור שעורך המספר בתערוכה. תערוכת הציורים המודרנית על ציוריה וציוריה החדשים ניצבת בניגוד גמור למיקומה בבית ישן בעיר העתיקה בירושלים על יושביה הזקנים. הסמטאות המפותלות שבדרך לחצר התערוכה ובית התערוכה על קימוריו המיוחדים קוסמים למספר, ואלה משקפים לדעתו את מה שביקשו הציירים לבטא בציוריהם: סינתזה של ישן וחדש.

וכך מעיד המספר על עצמו בנוגע ליחסו אל הישן והחדש:

אדם של הרגל אני והרבה הרבה אני צריך להרגיל עצמי בכל דבר חדש עד שנעשה ישן. כיוצא בזה בבגדים [...] אדם של הרגל אני ואיני אוהב לחזר אחר חדשים. פתאום נעשו חדשות בארץ. אנשים שלא זכרו את ירושלים עלו לארץ ובייחוד אנשים מגרמניה [...] ²⁸. מהלך אני בשוקי ירושלים ומסתכל בחלונות הראווה. חלונות הראווה מלאים כל מיני חפצים וכל מיני צעצועים, צעצועים לחנוכה וצעצועים לחגאות שלהם [של הנוצרים] כי קרוב יום הלידה של אותו האיש שבשמו נהרגנו כל הימים. כי מיום שעלו עולי גרמניה לארץ כל החנויות מלאים כל מיני סחורה שלא ידעה הארץ ועתה כל יושב הארץ להוט אחריה, כאילו בלעדיה חייו אינם חיים. ²⁹

יחסו של המספר אל הישן ואל החדש מורכב, ואף נוטה להיות נוסטלגי. המספר מעיד על עצמו כעל 'אדם של הרגל', כלומר הוא מתקשה להסתגל לשינויים ונדרש לזמן ממושך כדי להתרגל לדברים חדשים. הדבר מעיד על יחסו הכללי לעולם – העדפת המוכר, היציב והבטוח על פני החדש והמשתנה. הוא מתאר כיצד 'פתאום נעשו חדשות בארץ', ביטוי המבליט את תחושת ההפתעה ואולי אף את חוסר הנחת שלו לנוכח השינויים. הוא קושר את הופעת החדש לעליית יהודים מגרמניה, שנאלצו לעזוב את אירופה עקב גזרות היטלר והביאו עימם סחורות ומנהגים חדשים. בדבריו מסתמנת נימה אמביוולנטית: מחד גיסא הוא מכיר בטרגדיה ההיסטורית שדחקה אותם לעלות לארץ, ומאידך גיסא הוא מסתייג מן ההשלכות התרבותיות של עלייה זו על חיי היוס־יום של היהודים בארץ.

המספר מבטא בדבריו ביקורת על ההשפעות החדשות המגיעות לארץ מהתרבות האירופית, ובעיקר על החדרת סמלים נוצריים ומוצרים זרים אל המרחב הירושלמי. הוא מתאר את

28 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 167.

29 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 169.

החנויות המוצפות בסחורות לא מוכרות ורואה בכך סימן לחדירת תרבות אחרת המאיימת על הצביון המקומי. תחושת הניכור מתעצמת לנוכח העובדה שהיהודים עצמם מתלהבים וממהרים לאמץ את המוצרים החדשים בהתמסרות מוחלטת כאילו בלעדיהם החיים אינם חיים. המספר רואה בכך משום אימוץ לא מבוקר ובלתי מושכל של חידושים שפוגע בזהות היהודית.

גם פגישת המספר עם הגלף חושפת את המתח המתמיד בין המחויבות לשימור זיכרון העבר לבין עוצמת החיים בהווה. היא ממחישה כיצד המשיכה אחר ההווה, על תשוקותיו ודחפיו, היא בלתי נמנעת, ולעיתים אף גוברת על חובת הזיכרון, ובכך מציבה את הדילמה הקיומית שבין נאמנות לעבר לבין הצורך להמשיך ולחיות. הגלף, שעסק בהכנת עותקים לציוריהם של האומנים המשתתפים בתערוכת החורף, מזניח את בקשת המספר להכין את גלופת תמונתה של אמיצה לפרסום בעיתון. לכן התוכנית של המספר להעניק לאמיצה הזדמנות לאתר את שורשיה וזהותה אינה מתממשת. עבור המספר, זהו כישלון צורב ואכזבה עמוקה, בעוד הגלף, השקוע בהווה ובעבודתו השוטפת, אינו חש תחושת דחיפות בסיוע לניצולת השואה ובשימור זיכרון העבר.

הקונפליקט בין ישן וחדש בא לידי ביטוי ברעיונות נוספים המשולבים בסיפור: החייט הוותיק ממאה שערים לעומת החייט החדש מגרמניה, החליפה הדהויה לעומת החליפה החדשה, השואה באירופה לעומת התקומה בארץ ישראל ועולם האבות המגלם את המסורת המושרשת לעומת עולם הבנים המבטא פריצה אל עבר חידושים ויצירת זהות עצמאית שונה. יחסו של המספר אל הישן מתאפיין בחיבור רגשי עמוק, הקשור להרגל, לזהות ולסמכות. לעומת זאת, החדש נחוה בעיניו כ'אחר' ומרתיע, במיוחד כשהוא מאיים לטשטש את הגבולות שבין זהות יהודית לבין השפעות זרות.³⁰

עגנון הופך את הניגוד בין הישן לחדש לנושא מרכזי המעצב את הזהות התרבותית של היישוב היהודי בארץ ישראל ושל התרבות העברית המתחדשת. אמיצה היא סמל לאלפי ילדים יהודים שניצלו מהשואה, אך נותרו ללא שורשים וללא ידיעה ברורה על מוצאם. היא אינה יודעת בוודאות את שמה, את שמות הוריה, ואף לא את שם העיירה בה נולדה. מבחינה זו היא נטולת שפה, נטולת סימבולים שממקמים אותה בעולם. היא נמצאת באובדן מוחלט

30 היחסים הדינמיים בין מסורת לחדשנות ביצירתו של עגנון אינם מתמצים בביטוי טעמו האישי, אלא מצביעים על תופעה רחבה יותר, המגלמת את חווייתו של דור שלם שנדרש להתמודד עם תהליכי מודרניזציה, גלי עלייה ושינויים תרבותיים שערערו את עולמו. על עניין זה עמדו זה מכבר, למשל: ב' קורצווייל, האפיקן במאבק עם הזמן במציאות הפגומה, מסות על סיפורי עגנון, ירושלים ותל-אביב 1970, עמ' 230-268, וכן א"א אורבך, על אמונה וכפירה ביצירתו של ש"י עגנון, על ציונות ויהדות – עיונים ומסות, ירושלים 1985, עמ' 444-455.

של הסדר הסימבולי – היא אינה יכולה ליצור לעצמה נרטיב זהותי ברור. פרסום תצלום פניה בעיתונים מבטא את ניסיונו של המספר לאחוז במשהו מסדר השפה, להיאחז באפשרות שהעולם יזהה אותה ויקרא לה בשם, כלומר ישיב אותה אל הסדר הסימבולי; פעולה זו היא תיקון במובן הלאקאניאני, שכן היא משיבה את הסובייקט למרחב השפה והחוק ומאפשרת לו להתמקם מחדש כישות נראית המשולבת במרקם חברתי־תרבותי.

במובן זה מתבהרת הציפייה של המספר לגלופות ולפרסום התצלום בעיתונים כמימוש קונקרטי של אותו ניסיון להשיב את אמיצה מהעדר השם והקיום אל תוך הסדר הסימבולי של שפה וזהות, שייכות ומשמעות כפי שמתואר בציטוט הבא:

ואני ציפיתי לגלופות לשלח אותן לעיתונים [...] ואולי ימצא איש או אישה שיראו את התמונה ויכירו בת מי היא אמיצה ואולי נמצא קרוב מקרוביה שנמלט מבין שיניו של היטלר ועדיין הוא חי ולא תהייה עוד אמיצה כאילו נולדה מהאבן. אפילו בעתים הללו שאינן מוזמנות לטובה יכולה לבוא עת רצון מוזמנת לטובה, ולא תהייה עוד אמיצה כאילו נולדה מן האבן.³¹

כשם שעגנון השתמש במיתוס הלידה מן האבן של ארמילוס כדי להמחיש מצב של חוסר זהות ויתמות בדמות האפיפיור אלחנן בסיפור 'ימים נוראים', כך גם בסיפור זה, בדמותה של אמיצה משתקפת לידה חסרת שורשים, המבליטה את יתמותה ותלישותה של פליטת השואה מן העולם.³² בניגוד למיתוס הלידה מהאבן שמסמלת לידה של ברייה לא אנושית, אמיצה היא נערה בשר ודם, אך גורלה כמי שנותרה ללא הורים או קרובים ממקם אותה במצב דומה לזה של 'לידה מן האבן': העדר בית, העדר שייכות, זהות קטועה וחיים הנתונים בסכנה. אם כן, החיפוש אחר קרוב משפחה באמצעות התצלום, איננו רק משאלה מעשית, אלא הוא ניסיון 'לעשות לה בית', כלומר להעניק לה זהות חיה המושתתת על קשרי דם ושורשים. כמו שאלחנן שואל 'ופי מן האבן נולדתי שאין לי שום קרוב בעולם?', כך גם שתיקתה של אמיצה והחמצת הנס של פרסום תמונתה מרמזים על סכנתה של 'לידה מן האבן' – יתמות חסרת תיקון בעולם שלאחר השואה.³³ באופן זה עגנון יוצר הקבלה בין המיתוס הקדום

31 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 165–166.

32 על השימוש במוטיב הלידה מן האבן בסיפור 'ימים נוראים' ובמקורות נוספים, ראו: א' שילה, הקבלה ביצירת ש"י עגנון, רמת-גן 2011, עמ' 366.

33 גם הביטוי הנבואי "כִּי אֶבֶן מִקִּיר תִּזְעַק" (חב' ב 11) מהדהד את מיתוס הלידה מן האבן כקולו של הדומם הזועק על העוול האנושי. בהקשר הסיפור, המקור המקראי מטעין את דמותה של אמיצה במשמעות נוספת: לא רק כיתומה חסרת שורשים, אלא גם כסמל לזעקה אנושית רחבה על אובדן הבית והזהות לאחר החורבן. בכך מודגש כי גורלה של אמיצה אינו סיפור פרטי בלבד, אלא ייצוג של קול זועק קולקטיבי של עם שלם שחוה עקירה ואובדן. הנני מודה לד"ר רחל עופר, שהפנתה אותי למקור המקראי בעקבות הרצאתי

לבין חוויית השבר המודרני של פליטי השואה: בשני המקרים מדובר בקיום נטול בית ונעדר קרבה, שמעלה את השאלה אם ניתן לחדש את החיים ולהקים בית יהודי בארץ ישראל בלי קשר חי לשורשי העבר.

קניבליזם וחריגות סגנונית: ביטויי אימה בסיפור העגנוני

בתיאור קורות חייה העלומים של אמיצה שב וחוזר מוטיב האכילה הקניבליסטית כסמל להשמדתו של העם היהודי, שהובל כטרף אל פיות הנאצים. האכילה מתוארת כפעולה אלגורית חיתית של בליעה טוטאלית, חורבן והשמדה שאין אחריהם כל המשכיות. האכילה מגלמת את ניסיון המחיקה לא רק של החיים עצמם, אלא גם של כל זכר, שם או שורש שייוותר אחריהם. הביטויים החוזרים – 'אכל היטלר את אביה ואת אמה', 'שלושים אלף ילדים שאכל היטלר בהונגריה', 'מאכל לעם לנאצים', 'ומבין שיניו של היטלר' – מעוררים דימויים של קניבליזם מטאפורי שבו היטלר מוצג ככוח 'אוכל', כאילו הקורבנות לא רק נרצחו, אלא גם נאכלו, עוכלו ונספגו אל תוך מעיו של כוח רע חסר הבחנה.

תיאורים קשים וגרפיים כגון אלה הם חריגים בתוך מכלול יצירתו של עגנון, שנודעת בדרך כלל בעדינותה הסגנונית המאופקת והעקיפה.³⁴ חריגות זו ניכרת לא רק בתוכן, אלא גם בעוצמת הביטוי הבוטה, והיא מזכירה במידת מה את סגנונו של ק. צטניק (יחיאל דינור), אשר תיאר את השואה באמצעים קיצוניים, לעיתים אף פורנוגרפיים, כדי לבטא את הפירוק המוחלט של האנושי במחנות ההשמדה. עגנון, אף שאינו מאמץ את הטון הדקדנטי או הפירוט הגופני האכזרי של דינור, חורג כאן ממנהגו ובוחר ברטוריקה חריפה ונועזת כדי להמחיש את גודל הזוועה ואת עוצמת ההכחדה.

פנייה זו אל דימויים גופניים של בליעה, עיכול ומחיקה מוחלטת של זהות היא אקט חריג בשפתו של עגנון, אך דווקא משום כך היא טעונה בעוצמה רגשית וסמלית. היא מצביעה על שבר תודעתי עמוק, שבו אין עוד אפשרות להישען על לשון עקיפה או על מבעים מסורתיים, ועל כן נדרש סגנון שגולש אל סף הדיבור ולרגע אף עובר אותו. מכאן ניתן להבין את עוצמת הזעזוע הקיומית שמבקשת היצירה לבטא. מדובר לא רק בהיזכרות בעבר קטסטרופלי אלא במפגש חוזר עם טראומה שלא עוכלה, טראומה אשר חוזרת בלשון פורצת גבולות, כמעין

בכנס הבין-לאומי הכ"ה לשפה, ספרות ותרבות עברית, אוניברסיטת ורשה, פולין, י"ג-ט"ז באלול תשפ"ד (16-19 בספטמבר 2024).
 34 יוצא דופן הוא הסיפור "האדונית והרוכל" של עגנון, שבו מופיעה דמותה של הילני המגלמת במישור הסמוי את הנצרות, אך גם שם אין תיאורים גרפיים מפורשים של אכילה קניבליסטית בוטה, אלא רמיזות סמליות המתפרשות ברובד האלגורי של הסיפור.

הקאה ספרותית של מה שלא ניתן להחזיק עוד בתודעה בדרך הרגילה. בלשונו של לאקאן, ניתן לראות בכך 'חדירה של הממשי', אותו ממד שאינו ניתן לסימול או לעיבוד בשפה, המבקיע אל תוך הייצוג דווקא ברגע שבו המערכת הסמלית קורסת או נאלמת ומתבטא באמצעים לשוניים קיצוניים וחריגים.

ה'אלביתי' והנס שאינו מתממש

בסיום הסיפור המספר שב אל ביתו במפח נפש, לאחר שהגלב אינו מספיק להכין את תצלום התמונה לפרסום בעיתון והוא עצמו אינו מוצא בעבור אמיצה מתנה הולמת. בבואו לביתו הוא פוגש אורח בלתי קרוי. האורח מופיע לפתע בבית, ללא הודעה מוקדמת, לאחר שעל פי המספר היה אמור להגיע אליו שנה קודם לכן. נוכחותו השקטה של 'האורח', היושב ומסתתר מאחורי העיתון, מחדדת את איהנוחות: הוא נוכח־נעדר, מעלה תחושת איום מעומעם. הדמות של 'האורח' משמשת כסמל לחדירת הלא צפוי, הזר או המאיים אל תוך המרחב המוכר והבטוח של הבית. הדבר מבטא את יסודו של המונח ה'אלביתי' הפרוידיאני, כלומר משהו שנראה קרוב ומוכר, אך גם זר ומטריד בו זמנית. גם היעלמותו המסתורית של האורח לאחר הדלקת נרות השבת מחריפה את התחושה האלביתית: הבית, שהוא מרחב בטוח ומוכר, הופך למקום שבו הזרות פורצת פנימה. כך האורח המוזר הופך מדמות עלילתית להשלכה נפשית של זיכרון וחרדה השבים ומציפים את נפשו של המספר ורודפים אותו מבפנים.

החרדה שמתעוררת אצל המספר בתערוכה בעקבות התבוננותו בתמונה נמשכת ומתגלגלת אל מפגשו עם הדמות החידתית. אותה חרדה מבנית שבוקעת מן התמונה שבה ומופיעה מחדש ברצונו הכפייתי לחשוף את פניו של האורח הזר (הבן), כביכול על מנת לאשרר את הדמיון בינו לבין אביו. כך התמונה והמפגש עם 'האורח' הופכים לשני מופעים שונים של אותו מנגנון נפשי: ניסיון עיקש אך נידון לכישלון להטמיע את חוויית הטראומה לתוך סדר סמלי שירגיע את החרדה. המספר מתבונן בפני האורח כדי לאתר בהם את קלסתר פניו של האב, מתוך רצון לאשרר את הרצף הבינ־דורי. ברקע נשמעת מנגינת 'מעוז צור ישועתי', המסמלת מסורת יציבה והמשכיות קולקטיבית. אך מול יציבות זו מתייצבת דמותה של אמיצה, היתומה ניצולת השואה, המגלמת את הקרע ברצף, את חיפוש הזהות ללא עוגן הורי. בעוד אביו של המספר ניער מעצמו כל דבר שאינו מן המצווה, המספר כאבא בעצמו מעודד את ילדיו לשיר שירי חנוכה ולחרוג מאותה היצמדות רק למה שהמצווה מחייבת. כך נחשף הפער בין דור האבות, שנשען על מסורת יציבה, לבין דור הבנים, הנע בין מסורת

לזהות מתפצלת ומבוהלת, בדומה למסעה של אמיצה אחר הוריה ואחר זהותה. המספר אינו מספיק להדליק את נר חנוכה בשל כניסת השבת. החמצת נר החנוכה משמשת סמל חשוב ומשמעותי בעלילת הסיפור, מכיוון שהוא מגלם את הנס הנעדר ואת חוסר יכולתה של אמיצה להתחיל חיים חדשים בארץ כל עוד זהותה ושורשיה המשפחתיים אינם ידועים.³⁵ המספר מציין :

לשווא ציפיתי לגלף שיעשה את הגלופות ואני אשלחם לכל עיתוני הארץ [...] ויראו את התמונה ויאמרו הלוא בת אחותנו היא אשר ראינו בקחת הגרמני את התינוקות מבין שדיה ואת התינוקות זרק אל אחד השיחים ואותה הוליך לאושוויץ להיות מאכל לעם לנאצים [...] ולמה לא יעשה הקדוש ברוך הוא נס עם אמיצה למצוא את שם אביה ואת שם אמה.³⁶

העובדה שהתמונה של אמיצה אינה מתפרסמת בעיתון מסמלת את העדר ה'נס' הפרטי שלה. נס נעדר זה מוצב באירוניה צורבת אל מול מסורת הניסים המקראית שמציין המספר בסיפור. במקרא, רגעי ייאוש הופכים לישועה באמצעות נס: הגר משליכה את ישמעאל תחת אחד השיחים ונואשת לגורלו, אך אז האל פוקח את עיניה ונגלת באר מים שמצילה את חייו.³⁷ אליהו, שבורח אל המדבר ומבקש את נפשו למות תחת השיח, ניזון מלחם ומים שמעניק לו מלאך אלוקים המתגלה לפניו, והנביא שב אל שליחותו. גם חג החנוכה עצמו משמש עדות למסורת זו. פך שמן קטן שנועד ליום אחד אך דולק שמונה ימים, כסמל לניצחון הרוח על החומר וניצחון המעט על המרובה. לעומת כל אלה, בסיפור של אמיצה הנס נעדר ואינו מתממש: הנר אינו נדלק, תמונתה אינה מתפרסמת והטראומה נותרת בעיניה ואינה מתמירה את עצמה לגאולה. כך נוצר פער חריף בין גבורת העבר ההרואית, הנשענת על ניסים והתערבות אלוהית, לבין המציאות המאכזבת של ההווה, שבה החומר (צעצועי הגויים) משתלט על חיי היום-יום, בעוד האור, החסד וניצחון הרוח נדחים ואינם מתממשים.

שפיכת היין בסיפור איננה תקרית של היסח דעת, אלא סמל טעון המעמיק אף הוא את המשמעות של ההתרחשות כולה. ברובד הטקסי, היא מפרה את הסדר המדוקדק של סעודת השבת, אותה חגיגה המיועדת ליצור רצף של קדושה ושליטה ומחדירה אליה יסוד של איסדר

35 ובהקשר זה ראה גם את תפיסתה של רנה לי, הרואה בהחמצת הדלקת נר החנוכה סמל מרכזי בסיפור המבטא את נסיגת הרוח מפני החומר ואת התרחשותו של הנס. במקום אור וגאולה מופיעים צעצועי הגויים והאומנות החילונית כסמלים של 'עבודה זרה' מודרנית. בכך מבטא הסיפור לא רק את גורלה הטראגי של אמיצה, אלא גם את הביקורת של המספר כלפי עצמו וכפלי הבית הלאומי הנבנה בארץ, שבו ערכי החומר משתלטים על חיי היומיום, והחסד או ה'נס' המיוחל נדחים. ראו: ר' לי, מסע אל רגע החסד: עיונים ביצירותיהם של ש"י עגנון וחיים הזו, תל-אביב 1978, עמ' 100-104.

36 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 169.

37 ברי' כא 15.

ובלבול. ברובד הסמלי, הכתם שנוצר על הבגד מתפקד כזיכרון פצע שאינו ניתן למחיקה, מעין הדים לטראומה הלאומית והאישית שהמספר נושא עימו, בדומה לאמיצה שנושאת את יתמותה ואת אובדן זהותה כאות קין. נוסף על כך, שפיכת היין, הנוזל שנועד לסמל שמחה וקדושה, מגלמת את המשך הרעיון של הפיכת הרוחני לגשמי ואת השתלטות החומר על חשבון האור והחסד. ברובד הפסיכולוגי, האירוע חושף את תחושת המבוכה והאשמה של המספר, המודע לכך שגם הוא אחראי להחמצת 'הנס', באי־פרסום תמונתה של אמיצה. כך הופכת שפיכת היין למטאפורה לחדירת הממשי והטראומטי לתוך המרחב הסמלי ולקריסת הניסיון לנסח חוויית קדושה יציבה אל מול מציאות של החמצה ואובדן.

מבט חוזר בתמונה: הצעה להתבוננות נוספת והרהורים מסכמים בסיפור

השואה כאירוע טראומטי קיצוני וטרנס היסטורי שאינו ניתן לייצוג, משתקפת בתמונה כעקבה או כהד, כייצוג עקיף של מה שאינו ניתן לייצוג. באמצעות התמונה מתאפשר לעגנון לרמוז אל הממשי הבלתי ניתן לעיבוד ולהפוך את העדר הדימוי עצמו לאקט של זיכרון ושל עדות, בין אם היסטורית ובין אם ספרותית. נראה כי במהלך הסיפור עגנון יוצר במודע הקבלה חמקמקה ומכוונת בין המושגים החזותיים: תמונה, תצלום, גלופה וציור. הוא אינו עושה הבחנה ברורה ביניהם, ועניין זה איננו מקרי, אלא מהלך פואטי אסטרטגי שנועד לערער את ביטחונו של הקורא במעמדו של הייצוג החזותי וביחס שבין מציאות לדימוי. באמצעות טשטוש הגבולות בין מקור להעתק, בין ממשות לייצוג, מבקש עגנון להמחיש כי הראייה איננה ערובה להבנה, וכי התמונה (כמו הזיכרון או הסיפור) לעולם איננה שקופה או תמימה. בלבול זה מחייב את הקורא להרהר בטיבו של המבט ובאמינותו, ובכך הופכת 'התמונה' אצל עגנון למטאפורה מורכבת ליחס בין אומנות, זיכרון ואמת היסטורית.

זאת ועוד, ייתכן שהתמונה עצמה לא הייתה קיימת בכלל והיא פרי דמיונו המוחלט של המספר. כיצד ניתן להניח זאת? מכך שהגלב מראה למספר את כל העתקי התמונות של הציירים בתערוכה, אך המספר אינו מוצא ביניהן את העתק הציור של אהלה עין רואי, כמו כן המספר תוהה, מתלבט ושואל את עצמו: 'ואפשר אחד אני בעולם שנתן דעתו על התמונה, כלומר שראיתי את התמונה.'³⁸

האפשרות שהתמונה אינה קיימת בפועל, אלא היא פרי תודעתו של המספר, מחדדת את

38 עגנון (לעיל הערה 1), עמ' 166.

המתח שבין אומנות למציאות, בין הייצוג לחוויה הנפשית. ציורה של עין רואי הוא אמצעי חיקוי, רישום של דומות למציאות ולאובייקטים שבה, לעומת זאת תצלום הקלסטרון של תווי הפנים של אמיצה הוא ייצוג מדויק וחופף של מקור שאף ייצוג אחר אינו יכול לשמש לו תחליף. חזותן החיצונית של הציור והתצלום מסתירה את אימת המלחמה ואינה מעידה דבר על החורבן והמוות. אם נשתמש באמירתה הידועה של סוזן סונטאג, הן יוצרות 'אסתטיזציה של הסבל',³⁹ ולכן אין להן משמעות רבה כשלעצמן ללא הקשרן ההיסטורי וללא ההקשר האישי העקיף שהמספר יוצר ביניהן. רק אלה יוצרים את 'הפונקטום' בהיותן שרידים של העקבה, ייצוגים עקיפים ומרומזים לזיכרון השואה.

במסתו הידועה 'מקורו של מעשה האמנות' יוצא היידגר נגד עקרון המימזיס של אריסטו וטוען שאין לראות באומנות ייצוג של הדבר המתואר בה, אלא את הופעת הדבר עצמו. כלומר האומנות אינה ייצוג מאוחר של הדבר המנכיח את עצמו מחדש ((re-presentation), אלא הנכחה ממש של הדבר האמיתי עצמו (presentation). השם היווני הקדום להופעת הדבר באמתותו נקרא אֵלֵתֵא (a-lethea), שמורכב: מהמילה לתה (lethe) שמשמעותה הסתרה, כסות, שקר ומהתחילית היוונית א (a) שמשמעה שלילה. כלומר האמת איננה ניתנת לגילוי ישיר, אלא מצויה תחילה במצב של הסתרה וכיסוי; רק מתוך הסתרה זו היא מתגלית ונחשפת באמתותה באמצעות מעשה האומנות.⁴⁰

עקרון המימזיס בא לידי ביטוי גם בתפיסתה של סונטאג, שסבורה שצילום אינו רק בבואה, אינו רק אינטרפרטציה של הממשי; הצילום הוא גם שריד, דבר מה הלוקח במישרין מהמציאות, בדומה לעקבות או למסכת מוות. הצילום שנובע מהמקור של הדבר עצמו מבטא את הפרדוקס של העקבה בהיותו ייצוג של הקונקרטי שהינו העדות החיה להעדרו.⁴¹ הן היידגר והן סונטאג מבקשים לערער על התפיסה הרואה באומנות ייצוג נאמן של המציאות. אצל היידגר האומנות חושפת את האמת מתוך ההסתרה; היא איננה חיקוי אלא הופעת הדבר עצמו, גילוי של ממשות חבויה. אצל סונטאג, לעומת זאת, פעולת הצילום מגלה את הפרדוקס של הייצוג: היא נובעת מן המציאות עצמה, אך בעת ובעונה אחת מעידה על העדרה. במפגש בין שתי התפיסות מתגלה כי האומנות, על כל צורותיה, איננה מבקשת לשעתק את העולם אלא לחשוף את מה שנמנע מראייה ישירה – את הממד שבו הנראה והנסתר שוכנים

39 ס' סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגום מתי בן-יעקב, בן שמן 2005, עמ' 13.

40 היידגר (לעיל הערה 2), עמ' 53.

41 ס' סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגום יורם ברונובסקי, תל-אביב 1979, עמ' 49-53.

זה בתוך זה. תפיסות אלה משתלבות עם הבנתו של עגנון את פעולת התמונה: גם אצלו התמונה איננה רק ייצוג חיצוני, אלא ניסיון לגעת באמת חבויה המתגלה רק דרך הסתרה. במובן זה אפשר לראות בתצלום ובציור שבסיפור ביטויים שונים של אותה 'אֵלֶתֶאָה' – גילוי האמת מתוך ההעדר.

דבריו של רולאן בארת, שלפיהם 'כדי להיטיב לראות תצלום יש לשאת את העיניים ממנו והלאה, או לעצום עיניים',⁴² מהדהדים את חוויית ההתבוננות המיוחדת המתוארת בסיפור. כמו אצל בארת, גם אצל עגנון הראייה האמיתית איננה נובעת רק מן המבט הישיר, אלא מן ההפנמה, מן התנועה פנימה אל הזיכרון והדמיון. המספר איננו רק צופה בתמונה אלא נבלע בתוכה, עד שהיא עצמה 'מביטה בו' ומשקפת את עולמו הפנימי. כך הופכת פעולת ההתבוננות למעשה של חשיפה עצמית ושל עדות ראייה שאינה חושפת את מושא התמונה בלבד, אלא גם את הסובייקט המתבונן ואת הפצע ההיסטורי הטמון בו. בכך מבטא עגנון בסיפור, בדרכו שלו, את דבריו של בארת: "שדרך האמנים שפעמים שרואים דבר עוצמים הם את עיניהם כמי שציפן דבר וסוגר את הכלי שצפן בו את הדבר".⁴³

'התמונה' הופכת למשל המשקף את המאבק הפנימי של עגנון עם עצם האפשרות לייצג את השואה באמצעים ספרותיים. ייתכן כי דווקא בשל מגבלה זו הנובעת מההכרה בגבולות הלשון ובאייכולת הייצוג של הטראומה, לא השלים עגנון את היצירה ולא פרסמה בחייו, כשם שהמספר, בן דמותו, נכשל במאמץ לתאר במילים את התמונה החומקת מניסוח. בניגוד ליחייט' או ליגלף', שלהם יש 'מתכון' ברור לעיבוד חומר הגלם עד להפקת תוצר מוגמר, הרי הסופר או הצייר פועלים במרחב של איזודאות יצירתית, שבו חומרי הגלם הם דימויים, זיכרונות ותודעה. בטראומה של השואה קיימת עודפות חסרת גבול, החומקת מכל ייצוג מילולי או חזותי, והיא זו שמעמידה את עגנון ואת הקורא בעקבותיו מול החוויה של האיך־מילים אל מול האימה.

סיכום

מאמר זה הציע פרספקטיבה חדשה על יצירתו של עגנון באמצעות קריאה רבת־חומית המשלבת תובנות מהפילוסופיה, התאוריה האסתטית ובעיקר מהפסיכואנליזה, עם התמקדות ביכולת ובמגבלות של הייצוג הספרותי להתמודד עם טראומת השואה. הקריאה שנערכה

42 בארת (לעיל הערה 15), עמ' 57.

43 עגנון (לעיל הערה מסי' 1), עמ' 165.

בסיפור הצביעה על אופני התיווך הסמויים שבין מבט, זיכרון וטראומה, והבליטה את המתח בין הנראה לנסתר כציר מרכזי בתודעה הנפצעת של דמות המספר. תרומתו העיקרית של המאמר לחקר יצירתו של עגנון טמונה בהצעה לקריאה פסיכואנליטית חדשה של הסיפור, המזהה את פעולתה הכפולה של 'התמונה' – הן כקטליזטור רגשי המוביל להצפה נפשית, והן כטריגר לחשיפת מנגנוני ההדחקה הלא מודעים של המספר, בן דמותו של הסופר הממשי. המאמר מרחיב את גבולות השיח המחקרי על הסיפור וחושף את כתיבתו המאוחרת של עגנון כמרחב של עיבוד סמוי לטראומה קולקטיבית לאומית. הוא מדגים כיצד אימת השואה נוכחת בטקסט לא באמצעות ייצוג ישיר, אלא באמצעות מנגנוני הדחקה, העדר והשהיה, הפועלים מתוך דינמיקה אסתטית של גילוי מתוך הסתרה. בכך מתרחבת הפרשנות של הסיפור מעבר לרבדיו האוטוביוגרפיים וההיסטוריים ומוצעת קריאה הרואה בו ייצוג סימבוליאלגורי של טראומת השואה ושל המאבק הנפשי לייצוגה באמצעים אומנותיים ובתהליכים תודעתיים ורגשיים.

נספח למאמר:

המודעה הגזורה מתוך עיתון 'הארץ' מיום ו' בתמוז תש"ח (24.6.58) שנמצאה בארכיונו של ש"י עגנון צמודה לסיפור על ידי אמונה רון.



Gazing at the Picture: A psychoanalytic interpretive reading of S.Y. Agnon's story "The Picture" (Pitchei Devarim)

Yair Koren-Maimon

Abstract

The short story "The Picture" (Ha-Tmunah) by Shmuel Yosef Agnon was published posthumously in the collection Pitchei Devarim (Schocken, 1977). Since its publication, the story has received little scholarly attention and only brief commentary by a handful of researchers [Li (1978), Laor (1993), Weiss (2022)]. The story was discovered by Emunah Yaron in her father's archive, attached to a newspaper clipping from Haaretz dated June 24, 1948, bearing the headline "Who Knew My Parents?" Next to the notice appeared a photograph of a young girl named Reizale Tamin (or Tumin), appealing to the public for help in discovering her origins and asking whether anyone could tell her who her parents were, as her father and mother had been murdered by the Germans during the Holocaust. Agnon integrates the material from this brief newspaper notice into the plot of his fictional narrative. The frame story describes the narrator, Agnon's literary alter ego, visiting an art exhibition and becoming absorbed in one painting. The inner story recounts his attempts to help a girl whose family was murdered in the Holocaust trace her identity by publishing her photograph in the newspapers. The girl, whom the narrator names Amitsa ("Courageous"), is apparently the literary reincarnation of the historical Reizale Tamin (or Tumin), whom Agnon seeks to endow with a name and a reconstructed biography through the act of artistic creation- that is, through the story itself.

This article offers a psychoanalytic interpretation, drawing on Freudian and Lacanian perspectives, that connects the frame story and the inner story. My reading centers on the latent psychological content of the plot, focusing on the narrator's unconscious motives and emotions. I argue that the very act of looking at the picture activates the entire narrative, as it brings to the surface the narrator's repressed psychic material and compels him to act. The inner psychic drama mirrors the outer narrative, intertwining dream and reality, and ultimately transforms the story into an open allegory of Agnon's struggle to confront the problem of representing the Holocaust in art in general, and in literature in particular.

Keywords: Shmuel Yosef Agnon, Holocaust, Jacques Lacan, studium and punctum, historical trauma and structural trauma, psychoanalytic reading.