

קובץ עגנון

בעריכת

אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור, ראובן מירקין

י"ב-י"ג

7

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים

"את שירה לא אראה לך"

על סיומו של 'שירה'

אריאל הירשפלד

אלה שנועדו לשלמות
מגלות פערים
המאריכות ימים
תמיד עומדות לפל
אלה שתִּכְנְנוּ באמת בהרחבה
אינן גמורות.
ברכט: על אופן הבנייה
של יצירות מאריכות-ימים¹

מבוא

'שירה' הוא טורסו ענק. לא כל יצירה בלתי גמורה היא טורסו. לא כל מבנה לא־שלם, פסל שבור או סימפוזיה בלתי גמורה זכאים לשאת את התואר הזה. טורסו הוא מצב של אי־שלמות, טעון ומתוח עד קצה גבול האפשר. הקורא, המאזין או הצופה בטורסו, נישא על־ידי הקווים הקיימים, שנועדו לשלמות, ובאין ברירה ממשיך אל האין המקיף אותם. אנוס ליצור. טורסו הוא כידוע הגוף בלבד; גוף אדם, החסר ראש וגפיים. אבל משמעות המושג חורגת הרבה מעבר לסימון זה; היא נובעת מתפיסה אורגנית מתוחה, הרואה בגוף האנושי כולו, על ראשו וגפיו, שלם אחד. הטורסו, בשונה מיד או רגל, ולא כל שכן מראש בודד, בונה יחס מיוחד במינו בין היש והאין. רק טורסו אמיתי יכול להבהיר את היחס המוזר הנוצר כאן – מה שיש בו הוא רב כל־כך ומהותי כל־כך, והחסר הוא רב כל־כך ומהותי כל־כך. בו קיים הגוף, החלק המרכז את כל חלקי האדם, הקושר אותם וכולם תלויים בו. החלק שהוא מרכז הצורה האנושית בחלל, בו הטבור ואברי ההולדה ובו מתרחשות פעולות

1 בתוך: 'גלות המשוררים', תרגם ה' בנימין, סימן קריאה הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1978, עמ' 116.

החיים – הדופק, הנשימה, העיכול וחילוף החומרים, ובכל זאת הוא גולמי כליכך וחסר אונים בלי הגפיים הנושאות ומכוונות אותו ובלי הראש, הנותן לו זהות ושייכות, תבונה וראייה. הגוף בלי גפיים אינו רק חסר יכולת תנועה; הוא חסר מקום בכלל; היכן מקומו בחלל, ביחס לקרקע, לשמים, לחיות? ושוב, בכל זאת: יש בו כליכך הרבה. החיבור אל החסר גלוי לפניך: שירי הכתפיים הנושאים את הידיים החסרות מעידים על כוחן; עומק הטבור יעיד לפניך על מהירות ריצתן של הרגליים; כיפוף הגו יאמר דבר על מתח או שלווה. טורסו הוא חוסר שלמות שעל סף חוסר המשמעות, ועם זאת, הוא ניצב על סף השלמות משום שהוא מחבר אליו אינסוף.

היחס בין היש והאין במקרה הטורסו הוא מורכב. החסר לעולם אינו סימטרי מצד הכמות והמשמעות לקיים. פסל השבור בטבורו או החצוי לאורכו איננו טורסו. תפקידו של החסר שונה מתפקידו של הקיים, ואי אפשר להקיש מן הקיים על החסר בצורה של הכפלה או הוספה פשוטה. החסר יכול להפוך את יוצרותיו של הקיים. הסימפוזיה "הבלתי גמורה" מאת שוברט היא אפוא מקרה מובהק של טורסו. תפקידם התבניתי של הפרקים החסרים בה (סקרצו ופינאלה) שונה לחלוטין מתפקידם של החלקים הקיימים. לעומת זאת, הסימפוזיה הבלתי גמורה של מהלר – העשירית, אינה טורסו. כל חמשת חלקיה שורטטו, או לפחות נרמזו, על-ידי יוצרה. ניתן להקיש ממה שיש בה יותר מדי אודות מה שאין בה. ובעיקר: טורסו הוא מקרה קיצוני של חלק שהוא שלם בפני עצמו, המצליח להקרין שלמות מתוכו, או המצליח להשלים בתוך חלקיותו את החסר, לנוע, להתרומם ולהביט, גם בלי רגליים ועיניים; המצליח להבהיר את מלוא שלמותה של החלקיות. זה הדבר שהפעים את רילקה בסונט המפורסם שלו – "טורסו ארכאי של אפולו":²

אנחנו לא ידענו את ראשו
האגדי שתפוחי עיניים
בו הבשילו. אבל עדיין
גופו בוער כנר, ומבטו

דולק שם עוד, ורק כמו הכהה.
ולא, כיצד היו קשתות חזהו
מכות אותם בסגורים, ואיך היה
חיוך קליל חולף בחלציים;

2 בתוך: 'הגרזן הפורח' – מבחר שירה גרמנית מודרנית, תרגם ש' זנרבנק, כתר, ירושלים 1985, עמ' 40.

הלא גוש אבן, גוץ ונעוה,
היה מטל אז לעיניך
מתחת למפלת הכתפיים,

ולא נוצץ כמו פרות חיה,
פורץ גבוליו כאור כוכב. הנה
כלו רואה אותך שנה חיה.

הטורסי הגדולים בספרות, כמו 'אנאס' הוירגילי, 'האיש בלא תכונות' של מוסיל, 'הטירה' של קפקא או 'שירה' של עגנון, נושאים אופי מיוחד במינו: הן יצירות בלתי גמורות. כמה מהן נכתבו לאורך שנים רבות בחיי המחבר. 'אנאס' נכתב לאורך עשר שנים. 'האיש בלא תכונות' ו'שירה' – לאורך למעלה מעשרים שנה. זאת ועוד. הן יצירות שמחברן נפטר לפני שהשלים אותן. המוות, כמדומה, היה פרקם האחרון. דבר נוסף משותף לטורסי האלה: הן יצירות יומרניות במידה קיצונית. כולן מנסות להקים סביב עלילתן שקף אדיר ממדים, היסטוריוסופי ופילוסופי, וכולן שינו כיוון במהלך כתיבתן. כל אחד מן המחברים האלה, גילה במהלך יצירתו כי הגוף המונח לפניו צומח להיות דבר החורג מתוכניתו הראשונה והחורג, לפי שעה, מהשגתו ומתחום ידיעתו. [...] בחפץ לב הייתי שולח לך משהו מ"אנאס" שלי, חי הרקולס, לו חשבתיו ראוי לאוזניך, כותב וירגיליוס לאוקטביאנוס, "ברם המלאכה שהתחלתי בה רבה ועצומה כליכך, שרעיון השלמתה נראה לי ממש כמטורף; הרי ידעת שהכנסתי בה מגמות אחרות, יותר נעלות ונשגבות."³

במכתב ממאי 1939 כותב רוברט מוסיל, שנתיים לפני מותו ללא עת: "אני משפר את הרומן בהרבה, אלא שהוא מכוון לעולם שאינו קיים כעת ולכיוון של אפשרות המשך, שאולי לא תתממש."⁴ קפקא ידע אולי משהו על סיומו של 'הטירה',⁵ אם נקבל את עדותו של ברוד בעניין זה, אבל מצבו הנוכחי של 'הטירה' הוא טורסו מובהק, והוא דומה מבחינות רבות ל"שירה". הרומנים שמן המאה העשרים שנזכרו כאן, שונים בדבר אחד מן האפוס

3 מובא במבוא שהקדים ש' דיקמן לתרגום 'אנאס' של וירגיליוס, מוסד ביאליק, ירושלים 1962, עמ' 24.

4 מובא במבוא שהקדים א' כרמל לתרגום 'האיש בלא תכונות' של מוסיל, שוקן, תל-אביב 1988, עמ' 9.

5 ראה מאכס ברוד, אחרית דבר למהדורה הראשונה, בתוך: 'הטירה' מאת קפקא, בתרגום ש' זנרבנק, שוקן, תל-אביב 1975.

הווירגילי הלא-גמור. ל'אנא'ס' יש סיום; עלילתו סגורה. אי-שלמותו נמצאת בתוכו. מונולוגים ותאורי נוף מסוימים חסרים בו ורגעים רבים בו לא נראו לוירגיליוס עשויים היטב. 'אנא'ס' לא נכתב כידוע מן ההתחלה אל הסוף אלא חלקים חלקים שבו נוצרו בערבוביה. עקרונית – הוא נוצר “כבת אחת”. כלומר – מהתחלת הכתיבה ועד סופה, ניצב האפוס מול המשורר בחזית אחת, והוא התקדם לכל רוחבה. קפקא, מוסיל ועגנון, הגיעו למצב הזה רק בשלב מאוחר יותר של הכתיבה, לאחר שלפחות מחצית היצירה נכתבה ברצף, במהירות גדולה יחסית ומתוך תחושה של שליטה בתוכנית. עם זאת, ההבדל קטן משנראה במבט ראשון. וירגיליוס ראה באפוס שלו אי-שלמות עקרונית ועמוקה; אי-שלמות המבטלת את זכות קיומו. ל'הטירה', ל'האיש בלא תכונות' ול'שירה' אין סיום ושלושתם יצאו לאור אחרי מות מחברם, ערוכים בידי אחרים, מותירים לקוראים למלא את הפער העקרוני ביותר שיכולה יצירה ספרותית רומניסטית להקים: הפער המקביל לחסרון הגפיים והראש בטורסו מפוסל – הסיום. ברכט פותח את שירו “על אופן הבנייה של יצירות מאריכות ימים” בקביעה: “כמה זמן נמשכות יצירות? כל הזמן עד שהן מוכנות”. ‘שירה’, כשאר הטורסי הנזכרים כאן, היא יצירה “בלתי מוכנה” במובן הפשוט ביותר וגם המרתק ביותר. יצירתה נמשכת עדיין. היא אינסופית.

I

[א]

אי-שלמותו של ‘שירה’ ריתקה אליו פרשנים רבים. ההתמודדות עם סיומו החסר של הרומן, מצריכה גם התמודדות עם הפרק שכונה על-ידי המחבר “פרק אחרון”, שפורסם ב'הארץ' (מאי 1972) מתוך כתב-היד וצורף לאחר מכן כנספח לרומן. הפרק הזה, בו יוצא הרבסט אל בית-המצורעים לפגוש בו את שירה ולהתאחד עמה, הוסיף ממד חדש לשאלת הסיום או השלמות של ‘שירה’. ג' שוקן, בהרצאתו “מוטיב הצרעת ב'שירה' ו'עד עולם', אומר: “מטעמים לאידועים לנו לא השתמש עגנון לסיים בו את הרומן, ותחת זאת התחיל לכתוב את הספר הרביעי. אך פרק זה, שעגנון עצמו קרא לו ‘פרק אחרון’ ובו מסופר על איחודם של מנפרד הרבסט והאחות שירה בבית-המצורעים, הוא בעיני הסיום הנכון של הספר, ואני אראה בהמשך דברי שעגנון מכין את קוראיו לכל אורך הספר לסיום זה.”⁶ שוקן מנמק

6 ש"י עגנון – מחקרים ותעודות, בעריכת ג' שקד ור' וייזר, מוסד ביאליק, ירושלים 1978. עמ' 229.

את דעתו על-ידי מעקב קפדני אחרי גלגוליו השונים של מוטיב הצרעת ברומן, שרוכב נמצאים בספרים השני והשלישי, ובעיקר על-ידי פירוש נרחב של פרק טו בספר השלישי, שבו מגדלים "רועי המוטיב המבהיל הזה" בלשונו של שוקן "שיח מגודל, שבענבי הזעם שלו נתקלות עיניו המבוהלות של מנפרד הרבסט."⁷ שוקן סומך את דבריו על שני טקסטים נוספים הנמצאים מחוץ לרומן: על פרגמנט VI,⁸ שבו פוגש הרבסט את היינריך ריינר, העתיד כנראה לספר לו על מקום הימצאה של שירה. ועל הסיפור "עד עולם", שלדבריו "היה לפנים חלק של 'שירה'.⁹

רוברט אלטר, ב"סוף דבר" שהוסיף למהדורת האנגלית החדשה של 'שירה',¹⁰ ממשיך מבחינה זו את תפיסתו של שוקן ורואה גם הוא ב"פרק אחרון" – סיום נכון ל'שירה'. גם הוא מדגיש את מציאותה של חוליית-קישור בפרגמנט VI, שבו גם מגלה הרבסט לאשתו את דבר בגידתו בה. אלטר מעמיד מערכת פרשנית נרחבת לתמונות הנזכרות ברומן: תמונת המצורע מ"אסכולת ברויגל", תמונת הגולגולת של בקלין, שהוא מזהה אותה כתמונה הידועה בשם "דיוקן עצמי עם המוות המנגן בכינור", ותמונת "משמר הלילה" של רמברנדט המרמזת לדעתו על תמונה אחרת של רמברנדט – "השיעור באנטומיה". התמונות כולן יוצרות זיהוי עמוק בין דמותה של שירה לבין המוות, ומכאן ש"פרק אחרון" רובץ לפתחו האחרון של הספר. אלטר רואה ב'שירה' נסיון רב ליצור חיבור בין ריאליזם לאלגוריה, והחיבור הזה, בין הממד הריאליסטי לבין הממד האלגורי, העתיד להתגלות במלואו ב"פרק אחרון", "הוא הבעיה שהבהילה את היוצר למשך למעלה משני עשורים אחרי התנופה הגדולה שיצרה את שני חלקיו הראשונים של הרומן. איך אמור היה המחבר לקחת את הרבסט, דמות בעלת מעמד אקדמי מכובד למדי, תולדות-משפחה, הרגלי-עבודה ומשקיבית, ולהעבירו אל הספרה הסימבולית שבה שירה, תשוקה ומוות חד המה?¹¹

גם מירון, במאמרו הדרן בלבטיו של עגנון סביב ז'אנר הרומן,¹² רואה בבית-המצורעים את סופו המתבקש של הרומן, אך בהשמטתו הוא רואה סימן עקרוני לבעיה עמוקה שעמדה ביסוד כתיבת הרומן הזה: "ב'שירה', ידע עגנון את המטרה

7 שם, שם.

8 שם, עמ' 241-252.

9 שם, עמ' 237.

10 Shira. Tr. by Zeva Shapiro, New York 1989, p. 565

11 שם, עמ' 576.

12 Dan Miron, "Domesticating a Foreign Gener – Agnon's Transactions with the Novel", Proof-texts 7 (1987), pp. 1-27

הסופית שלקראתה אמור היה הסיפור להוביל, אך לא יכול למצוא שביל אמנותי משכנע אליה. כדרי להצטרף אל שירה בבית המצורעים, היה על מנפרד הרבסט לשנות את אישיותו מעיקרה. היה עליו להינתק ממשפחתו, מעבודתו המדעית ומכל אורח החיים המוכר לו בירושלים האקדמית הפרובינציאלית. יתר על כן, עליו להיפטר מן ההדונוזם הארוטי ומן הנרקיסים שלו, המאפיינים אותו בכלל ואת יחסיו עם נשים בפרט. בקיצור, עליו להפסיק להיות *L’homme moyen sensuel* ולגלות בתוכו את הכוח לחיות אך ורק ברובד מטאפיסי, ולהניח את כל קיומו על אהבה שאין עמה מגע של בשר – שירה, אחרי הכל, חולה בצרעת”. פתרון כזה, אומר מירון, אפשרי בסיפור סמלי כ”עד עולם”, שגם לדעתו היה מכון במקורו להיות חלק מ’שירה’, אך בלתי אפשרי ב’שירה’. חסרוננו של ה”שביל” הזה בין הרומן הקיים לבין “מטרתו” שיתק לדעתו את כל תהליך היצירה של הרומן והסיט את עגנון ליצירה בתחום ז’אנרי שהיה נוח לו יותר, על-פי תפיסתו של מירון, ז’אנר ה”פנקס” הכרוניקאלי – ‘עיר ומלוואה’, הז’אנר המשורשר, הנבדל מן הרומן המתוכננת השואף לסיום סגור והמעמיד על ידו אמירה משמעותית ביחס למציאות.

אלתר ומירון מקבלים אפוא את גישתו של שוקן ורואים ב”פרק אחרון” את סיומו הנכון של ‘שירה’. שקד יוצא מכלל זה ורואה בסיום הקיים, סיומו של הספר הרביעי, סיום אפשרי לרומן. שקד ער לחוסר הליטוש הניכר בטקסט בחלקיו האחרונים, אבל רואה בסיום הקיים סיום בעל משמעות לרומן כולו – סיום העומד בניגוד לסיומו ב”פרק אחרון”, ולא כגדם טקסטואלי סתם. שקד רואה ב’שירה’ רומן אופייני ליצירתו של עגנון, ומכאן שגם מהלך סיומו, גם אם הוא קטוע, מובן כבר היטב מתוך המוכר ברומנים הקודמים. במאמרו “החלום והסלע בין עלילה לעלילה שכנגד ברומנים של ש”י עגנון”¹³ קושר שקד את ‘שירה’ לתפיסתו הכוללת בדבר תבנית הרומן העגנוני. שקד רואה את מבנה העלילה העגנוני כתהליך דיאלקטי: כל עלילה עשויה שני כוחות עיקריים הניצבים זה מול זה. העלילה הנכתבת וממומשת היא תמיד ניגוד של אופציה אחרת, ולא דבר העומד לבדו. הכוחות אינם שקולים ותמיד גובר כיוון אחד על ניגודו, אך המתח לעולם ניכר בו. עלילתו של “סיפור פשוט” היא דוגמה מובהקת למבנה הזה ובו מהוות דמויותיהן של בלומה נאכט ומינה צימליך מעין קטבים של האופציות המנוגדות האלה. ב”סיפור פשוט” ניתן לכנותן כ”אופציה רומנטית” מול “אופציה מעשית או אנטי-רומנטית”. שקד רואה גם את ‘שירה’ כרומן המושתת על המתח הזה, כשסיומו של הרומן, כפי שהוא נתון לפנינו בחלק הרביעי, הוא בעיניו הסיום על-פי האופציה השלילית, האנטי-רומנטית שכולה שגרה, בעוד שהאופציה המנוגדת, הרומנטית, היא הסיפור “עד עולם”, שהוא ללא ספק מיתי

וטוטלי, רחוק מריאליזם או שגרה של מעשיות. שקד רואה בשירה דמות מנוגדת להנריאטה, מעין פאס-פאטל, הנמשכת ממסורת "רומן האומן" הניאורומנטית דוגמת "פרופסור אונראט" להיינריך מאן. הרבסט, מכאן, הוא מעין גלגול מאוחר של דמויות כהירשל הורביץ או יצחק קומר, דמות פאסיבית שגבריותה מופנמת, שאינה מעזה לחיות את חייה הארוטיים במלואם. הנריאטה, מכאן, היא מעין מינה צימליך ששינתה צביון ומקום: עקרת בית הגונה ונעדרת דמיון. תפיסתו הדואלית של שקד אודות מבנה הרומן העגנוני עומדת גם ביסוד הדברים שלהלן, אם כי בהבדלי פירוש יסודיים.

[ב]

דומני כי קריאה ב'שירה', כפי שהרומן נתון לפנינו, כלומר בהתחשב גם ב"פרק אחרון", יכולה לרמוז על כיוון אחר לגמרי של מחשבה ולעורר אינחת נוכח המסקנות וההשערות הקיימות בדבר סיומו של 'שירה'. בדיקת כתב-היד, פרגמנט VI והפרגמנטים האחרים המובאים בכרך זה, רק מגבירים את אי-הנחת הזו. דברים רבים בתכונותיו של הרומן, שיתוארו להלן, מצביעים על מהלך אחר מאשר הובן עד כאן; מהלך מורכב יותר, מפתיע ומרתק עד מאוד.

"פרק אחרון" נועד להיות סופו של החלק השלישי ברומן. הרבסט יוצא בו אל בית-המצורעים מיד לאחר טקס הברית של בנו הקטן – הטקס החותם את החלק השלישי ברומן. פרק זה יכול לחתום את החלק השלישי ברומן בלבד, ואף לא חלק אחר זולתו. שייכותו של "פרק אחרון" לסיום הקיים של חלק ג איננה כרוכה רק בחוליית הקשר המפורשת בו – ברית המילה, אלא כפי שאראה להלן, הוא ארוג באורח אורגני בתוך מערכת המוטיבים והסמלים של שלושת החלקים הראשונים של הרומן. הוא מוציא מן הכוח אל הפועל את הזיקה הפיגורטיבית הנוצרת בחלקים השני והשלישי של הרומן וההולכת ונדרחסת לקראתו, בין הצרעת, השירה ושירה. והוא מהווה סיום טונלי, מתבקש, חזק וסימטרי מאוד לחומרים התמטיים והמבניים של חלקים אלה.

חלקיו הראשונים של הרומן נשענים על פיגום מבני פשוט ויסודי העשוי מן המשולש הארוטי: הרבסט, הנריאטה ושירה, שנוסף עליו הניגוד שבין האמהות והלידה לבין הנשיות האחרת, המיילדת שאינה אם, בת דמותה של דיוטימה האפלטונית, היא שירה. פתיחת הרומן היא לידה. הנריאטה יולדת בת והרבסט, במקביל, קושר קשר ארוטי עם המיילדת – שירה. הלידה נקראת שרה על שם אמו של הרבסט, שם שאינו אלא pun של המלה שירה. סוף החלק הראשון מדגיש את נפרדותם של בני הזוג הנשואים: קיר עומד ביניהם ורק אנחה חודרת את החיץ

בין הבעל ואשתו (עמ' 164). סיומו של החלק השני מסמן היפוך מדויק: הבעל ואשתו בכפר אחינועם, מוצאים דרך זה אל זו "עד שדבקו שניהם והיו לבשר אחד". מן האיתור הזה צומח איתור נמשך: בפתיחת החלק השלישי מקפיד המספר לדרוח כי מאותו לילה "לנו ההרבסטים בחדר אחד מטה לצד מטה" (עמ' 356) ואין עוד קיר ביניהם. מן האיתור הזה צומח דבר העתיד להעמיד מצב סימטרי לפתיחת הרומן: לידה. הנריאטה, האשה הפורייה, הרה מן האיתור הזה שאירע בכפר אחינועם. אך הדבר הצומח מן האיתור הזה הוא גם תפנית גדולה: "שהנריאט שדרכה ללדת נקבות עתידה ללדת זכר" (שם). המספר בונה לכל אורכו של החלק השלישי תחושה של ודאות בדבר זהותו המינית של התינוק העתיד להיוולד. קריאה זהירה יותר של סיום החלק השני, שעניינו איחודם המחדש של הרבסט ואשתו, מגלה מצב מתוח ולא פשוט כלל. איחודם של הרבסט ואשתו, העדנה שהיתה להם פתאום, איננה רק תולדת האוויר הרענן או נעוריהם של בני הקבוצה, ובעצם אינה תלויה בהם כלל. הרבסט הישן, חולם חלום בלחות שבו הוא רואה אשה אנוסה וכרותת רגליים והוא יודע כי "פוחז אחד מחזורי המלחמה" הוא האנס והרוצח והוא רץ אל המשטרה להסגיר את הפושע אבל הוא נחשד בעצמו כרוצח ומובל לגרדום. שירה מתגלה פתאום והוא מכיר בה "שהיא היא הרוצח והיא היא האנס" (עמ' 347). הוא מתחנן בפניה שתזכה אותו מאשמה אך היא שותקת והוא צועק "שירה שירה" (שם). הרגע בו הוא צועק "שירה שירה" מקביל בחלום לרגע בו אמור היה ראשו להיערף או להיתלות. הוא מתעורר ומגלה את הנריאטה לידו וקורא "אמא את כאן?" הנריאטה מרגיעה אותו מבהלתו ומכאן משתלשל איחודם המחדש. קשה למצוא אירוניה מרה יותר מן הדיאלוג המקדים את האיתור הזה: "כן אמא, בחיי. טובה את לי מכל הנשים שבעולם. אמרה הנריאטה, מי ששומע אותך מדבר כך יכול לחשוד אותך מעסקים עם נשים" (עמ' 348). הרבסט מתקרב אל אשתו כילד אל אמו, מבוהל מעוצמת רישומו של סיפור אהבתו אל שירה בנפשו. אשתו, החושדת בו בברירות הדעת בעסקי נשים אינה יודעת כמה היא צודקת וטועה. כמה נכונים הרברים במובן המעשי, וכמה אינם נכונים במובן העקרוני. הרי אין כאן "עסקים עם נשים". הנריאטה הופכת מקלט לאימה שאין לה מושג על סיבתה. העדנה שהיתה לה לא היתה שלה בעצם. הרבסט החולם ומתעורר, מבצע בתוך נפשו, את מה שעתיד הוא לעשות כפועל תשעה חודשים מאוחר יותר. צעקותיו "שירה שירה" אינן אלא הד מקדים ומדויק למלותיו האחרונות של "פרק אחרון". סיומו של החלק השני כולו, מהווה פרה-פיגורה לסיומו המתוכנן של החלק השלישי. כשם שהחלום שהוביל אל אימת המוות ואל המלים "שירה שירה" הוביל ליצירת בן זכר, כך לירת הזכר והכרית מובילות אל תחום המוות ואל המלים "שירה שירה". הרבסט הבא כאן אל אמו מוליד את מי

שימיר את קיומו. הוא עצמו, כפי שאראה בהמשך, נכנס אל מהלך שבו הוא בבחינת עובר העומד להיוולד. תשעת החודשים הבאים חלים גם עליו. לידתו הבאה תהיה אל המוות.

פרגמנט VI, שיידון בהמשך, מוסיף חישוק נוסף לסכמה המבנית המדוקדקת הזאת: הרבסט מציע בו להנריאטה לקרוא לילד העתיד להיוולד שלמה־יהודה, על שם שלמה־יהודה רפפורט. אין צורך במבט בלשי כדי להבחין במניעייהם של הרבסט ושל המחבר בעניין זה: רפפורט אינו אלא ש"ר. הבן הזכר עתיד אפוא לשאת שם שאינו רק דומה לשמה של שירה (כשרה) אלא זהה לשמה ומהווה השלמה זכרית לשמה. יותר מכך: הוא מושג עליידי שמו כיצירת אמנות; תמורה אירונית למניעי היווצרו באותו לילה סהור בכפר אחינועם. סימו של חלק ב פורש בגלוי את התוכנית לחלק ג, העתידה לסגור את הרומן כולו (עמ' 348).

המבנה שאמור היה להיווצר ברומן משולש החלקים הזה היה אפוא פשוט, סימטרי וסגור. חומריו הם החומרים היסודיים של התימה: הרחם, הלידה וההולדה. הדמויות שבו קשורות בלידה – היולדת, המיילדת, והמוליד העומד בין שתיהן. האישה הפוריה היולדת ניצבת מנגד לאישה העקרה המיילדת – הנריאטה מול שירה, כעין האנשות של רעיון "השירה והחיים" המתגלגל ב'שירה' באין־ספור גלגולים, והילד שיר עתיד להיות מעין סינתזה בין הרעיונות האלה. אך טבעי הוא, על־פי המבנה הזה, כי הרבסט יצא אל שירה לאחר ברית המילה דווקא, כלומר, לאחר ששמו של הילד ייקרא עליו וברגע שיחרת הדבר בבשר זכרותו, והסינתזה בין הניגודים תעשה על־ידי כך בפועל ממש. אך טבעי הוא, שמחולליו של ה"שיר" החדש ייעלמו בעולם האמת, במחוז הטומאה השלמה והטהור השלם – בית־המצורעים.

[ג]

המבנה בעל שלושת החלקים, כפי שתוכנן בתחילה, וכפי שנבנה בדקדנות עד סוף החלק השלישי, הוא מבנה נדיר בלכידותו בין כתבי עגנון. רק 'הכנסת כלה' עולה עליו בסימטריה הארכיטקטונית שלו, המשתברת לערב רב של סימטריות נוספות.

מתוך התאור החפוז שלעיל, נראה המבנה הזה בוודאי פשוט עד כדי פשטנות; מונומנטלי עד כדי ריקנות. ראוי לכן לדייק כאן: המבנה הזה הוא בבחינת פיגום בלבד לגוף הסיפורי וההגותי העצום הצומח בתוכו. בין עמודי המבנה הזה וגוף הרומן עצמו נמתחות שרשרות סבוכות של מוטיבים, המצטרפות ומתפרדות, מתפרקות וחוזרות ומתלכדות מחדש באופנים חדשים. מבנהו של 'שירה' מזכיר

את שיטת הבנייה של הגשרים התלויים הגדולים, דוגמת גשר מנהטן או "שער הזהב", והוא מכון לא לעולמו הריאליסטי של 'שירה' אלא לעולמו ההגותי הענק. 'שירה' הוא רומן אנציקלופדי, וככמה רומנים במאה העשרים, השואפים להיות

summa, הוא נשען על ארכיטקטוניקה שיטתית ביותר ורציונלית ביותר.¹⁴ שלא כב"סיפור פשוט", תולה כאן עגנון על העלילה החברתית מהלכים הגותיים ומטאפיסיים עצומי ממדים. 'שירה' הופך את העלילה נוסח הרומן החברתי-הפסיכולוגי, לשלד של רומן טוטלי; אנציקלופדי וסימבולי, ריאליסטי ומטאפיסי. לכן גם נוקק המחבר למבנה כה פשוט ויציב בתוכניתו. לא אפרט כאן את אופן ההתפצלות של הנושאים השונים מעמודי התווך המבניים ולא את אופן ההתפצלות לגורמים. אזכיר רק בחטף את שתי התימות, המהוות מעין כבל ראשי במבנה: "הידיעה" ו"האהבה" הקשורות יחד על-פי ספר בראשית. "הידיעה" מתפצלת להכרה, מדרע, מחקר, תפיסה, אינטליגנציה, השראה וביקורת המדע. "האהבה" מתפצלת לעיסוק מפורט במהות הגבריות והנשיות, בצירופיהן השונים באישיות האחת (לא רק שירה היא צירוף של גבר ואשה, הצירוף הזה מתגלגל ברומן בלמעלה משלושים אנלוגיות), בצירופי זוגיות מסוגים שונים, במושג הכיסופים, השיבה אל הרחם, ההשראה, היצירה, השירה, החלום, הסבל, העונג, העינוי והמוות. הנושאים שהדיון בהם גלוי ובולט ביותר באגף "הידיעה" הם המחקר וזיקתו לאמת ומכשולותיו האנושיות. הנושא הבולט ביותר באגף "האהבה" הוא מקומה של הלידה בחיי האדם לכל אורכם. הנושא המקשר בין שני האגפים הוא צירוף השאול מגתה: "שירה ואמת", המתפתח לאורך הרומן לממדים אדירים ורבי פנים ביותר. חלק מהם יתוארו בהמשך.

משחק הצירופים שיצר המחבר בין שתי התמות היסודיות הוא גם המוביל אל ההכרעה שעלי-פיה נוצר "פרק אחרון". הרומן מתחיל מנקודת מוצא בה ידיעה והאהבה נפרדות; נקודת מוצא רציונלית, בורגנית ושגורה. במצב זה נפרדת גם הנשיות מן הגבריות. הפגישה עם שירה כמוה כפתיחת דבריו של סוקראטס ב"המשתה" האפלטוני; שינוי יסודי באמות המידה המתרחש דרך מסע בחברת האשה החכמה, הרמונית, המכשפה הגדולה, האנדרוגיניות בהתגלמותה. איש המדע מתחיל לסבול וגם ליצור. הוא יוצר את בזילאוס העבד הנאמן בטרגדיה שלו ומתחיל להתקדם במעלות הידיעה, הכרוכות בהרס אושיות הרציונליות הבורגנית. הרבסט, כמו טריסטן בשעתו, לוגם משיקוי האהבה שרק במקרה החליף שיקוי תרעלה ממית. שלא כטריסטן, הרבסט עובר את מסעו לאט, בקושי. במלאות ריאליסטית שמעטות

14 על ציווייה המבניים של summa ועל הויקות הברורות בינה לבין הארכיטקטורה של הקתדראלה הגותית ראה: Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Pennsylvania 1951

כמותה, טווה המחבר את תנועתה האיטית של תודעתו הנפתחת של הרבסט, ובחמלה אמיתית הוא רואה את המחיר ההולך ונגבה עליידי המוֹיֶרָה. הכניסה אל בית המצורעים היא ההמרה השלמה של מושג הידיעה הרציונלי במושג אחר של ידיעה; ידיעה גופנית, קיומית, מעשית וטוטלית. "ידע אותה" משמע, הפך זהה עמה. ביחס לאשה יוצר המהלך הזה שיבה מלאה אל תוך הרחם, שהוא גם קבר בעברית של חו"ל (אהלות ז, ד). זהו, אגב, מהלכו המדויק של הסיפור "עד עולם", הפורש את המהלך התודעתי בלבד: "עד עולם" עוסק בגלוי בשאלת הידיעה ובה בלבד. עדיאל עמוה מנסה להקים ידיעה שלמה בדבר קיומה, חייה ומותה של העיר גומלידתא הקדומה. הידיעה החסרה לו מצויה בבית-המצורעים, וכדי להגיע אליה שומה עליו להשלים את הפניית העורך שלו כלפי העולם הזה, על ציווי החברתיים-המדעיים. עדיאל עמוה, גם הוא חודר אל תחומה של האם, האמהות והנשיות¹⁵. השאלה אודות הפתח דרכו נכנסו גרודי הגותים אל הציוויליזציה הקדומה, מגלה בתוכה עוד ועוד שאלות אודות נקודות התורפה האנושיות המתנקזות לכסוף אל הפתח האחד שממנו כולם נולדים. שבועתו של עדיאל עמוה יוצרת את הקשר הגלוי בין קבר אמו (על שתי משמעויותיו) לבין הכניסה אל בית-המצורעים: "נשבע אני לך בקבר אמי שאם לא יתנו לי להיכנס אשתטח על אסקופת הבית ולא אוזן משם עד שיכניסוני" (האש והעצים, עמ' שכז-שכח). "עד עולם", שנוצר בזמן היכתבו של החלק הראשון ב'שירה', הוא מעין סכמה מופשטת של זה האחרון.

בניגוד לדעתם של אלתר ומירון, נראה לי שעגנון ידע היטב את "הדרך אל בית-המצורעים", כלומר, את המעבר המודלי בין הריאליסטי והסימבולי. כל הקורא ב'שירה', הרבה לפני חלקו השלישי, מעמודו הראשון ממש, מרחף בקלות בין ריאליזם נוקב, מפורט ורגיש, לבין מהויות סמליות אידיאליות לחלוטין. השימוש בשם שירה, הוא מעשה נועז ביותר מצד הריאליזם. דרך השם הזה עובר הספר כולו סימבוליזציה טוטלית מלכתחילה. כניסתם של יסודות סמליים נוספים (הטרגדיה, התמונות המצוירות השונות, רשת האלוויות) אינה מפתיעה אלא צפויה ומתבקשת. זאת ועוד: המעבר בין המודוסים השונים של העיצוב, הריאליסטי והסימבולי, הוא אחד המעשים הפשוטים ביותר בטכניקה האמנותית של עגנון, והוא שלט בו בוויטואוויז שלמה. ב'שירה', כפי שהרומן נתון לפנינו, נמצא כבר עיקרו של המעבר אל בית המצורעים: בדרך היווצרה של דמות בזילאוס העבר הנאמן ובסצנת חנות הספרים ששוקן רואה אותה בצדק כהד מקדים ורועם ל"פרק האחרון". שאלתו של אלתר "איך אמור היה המחבר לקחת את הרבסט, דמות בעלת מעמד אקדמי מכובד למדי, תולדות משפחה,

15 ראה על כך במאמרי, "הראי והמארה" – על 'עד עולם' ואמנות הסיפור של עגנון, 'הארץ', 22.7.88.

הרגלי עבודה ומשק בית, ולהעבירו אל הספרה הסימבולית שבה שירה, תשוקה ומוות חד המה? אינה במקומה. הרי כבר העביר אותו. השאלה היא, האם יוכל שלא להעביר אותו שמה.

[ד]

הקורא ב"פרק אחרון" יודע, כי בעייתו איננה חוסר אמינות וכי הממד הסימבולי מושג בו בקלות ובטבעיות. החסר בין החלק השלישי ו"פרק אחרון" הוא לא יותר מאשר קומבינציה עלילתית כלשהי, שתוביל את הרבסט בפועל אל בית-המצורעים. הפרגמנטים המתפרסמים כאן מגלים, כי גם זו היתה כבר בהישג ידו של המחבר. בפרגמנט VII יוצר הרבסט זיקה ברורה בין צרעת לבין ביוזץ (ראה שם סצנת הקבצן) ויוצר בכך קישור שלם בין עבודתו ומחקרו לבין עולמו האישי והנפשי, ומשלים בכך חוליה חסרה מצד ה"ידיעה" בינו לבין הצרעת. בפרגמנט VI (הוא פרגמנט V בהוצאתו של שוקן) מתוודה הרבסט בפני אשתו על קשריו עם שירה. וידוי זה, המשתלשל בשרשרת אסוציאטיבית אופיינית, מעלה בעקיפין את כל צרור הנושאים של סיום חלק ב של הרומן ומבשר את בואה של הסגירה המתבקשת, אלא שהפעם נפתחת השרשרת האסוציאטיבית בעניין הצרעת. הרבסט פוגש בהיינריך ריינר¹⁶ והלה מעלה לפניו את שמו של בית-המצורעים. הרבסט מונה בפני עצמו את ידיעותיו בדבר הצרעת. הוא חוזר לביתו לסצנה אידיאלית בחברת הנריאטה ושרה הקטנה ומציע לקרוא לילד העתיד להיוולד שלמה-יהודה, כלומר שי"ר. הוא מספר להנריאטה על היעלמה של שירה. הנריאטה מעלה השערה כי שירה הרה ללדת ואז מספר הרבסט לאשתו על קשריו עם שירה. הנריאטה סוטרת על אצבעותיו כאילו היה לקקן.

השערתה של הנריאטה בדבר הריונה של שירה מעניינת בהקשר זה. שרה קרויה על שם אמו של הרבסט וכפי שמובן בדיעבד גם על שם אמה של שירה. מכאן שעל-פי מערך השמות – הרבסט ושירה הם הוריה שבכות. (אין זה מקרה ששמה של המינקת המשלימה את אמהותה של הנריאטה, הוא שריני). השערתה של הנריאטה נכנסת כאן לאותה מערכת חוקים: אם השם המוצע הוא שי"ר, אזי, שירה שרויה בהריון.

הפרגמנט הזה קשור בקשר מוטיבי עקרוני בלידתו המתקרבת של הבן מכיוון נוסף: בפרקים האחרונים של ספר ג עסוק הרבסט בחיפושים קרחתניים אחר שירה

16 היינריך ריינר, כלומר היינריך טהור, רומן להיינריך המסכן הנזכר בעמ' 374, והוא שם הקשור בצרעת בספרות הגרמנית. ראה דבריו של שוקן אודותיו. 'מחקרים ותעודות', עמ' 231, 239.

הנעלמת. דלתה הנעולה, חדרה הריק, הופכים למחוז כיסופים מענה עבורו, ומביאים את מוטיב "על כפות המנעול" העגנוני לאחר מביטוי הנוכחים ביותר. לקראת סופו של ספר ג נוצרת זיקה פיגורטיבית מדויקת בין הדלת הנעולה לבין פתח הלידה העתיד להיפתח לרך הנולד (ראה עמ' 450, 453, 464, 9-468):

[...] לא פסק מלראות את עצמו מהלך והולך מסמטא לסמטא וממבוי למבוי ונכנס למקום שנכנס ועומר לפני בית אחד ומודרו בעיניו ומתקרב עד לפתח הבית ונכנס לתוך הבית ובא אצל דלת אחת ומקיש בראשי אצבעותיו על דלת והדלת אינה שומעת ואינה נפתחת לו. פעמים הרבה תוך כדי ישיבתו הביט על הנריאטה כשהוא מהרהר בלבו מעוברת היא הנריאטה ברם מה ענין עיבורה אצל הדלת הנעולה דבר זה לא מצא והואיל ולא מצא לא היה לבו שלם עמו. רוגזו אחר הרגיו, הרי שביקש לחקור להיכן נתעלמה שירה ולא מניחים לו לחקור זאת. [...] וכאן הנריאטה. כבר ניכר בה עוברת. ובכן מה בעצם סמיכות הדברים בין הריונה של הנריאטה ובין לא הגיע הרבסט לסוף מחשבותיו עד שהביאו את ארוחת הלילה (עמ' 464).

הזיקה הזאת הופכת בהמשך לחוק: סיבתיותו של סיום חלק ג נשענת כולה על הזיקה הזאת. כשהלידה מתרחשת על הרבסט לעמוד בפתח ביתה של שירה: "כדרך שהדברים מתגלגלים נתגלגל הדבר שבאותה שעה שנסעה הנריאטה ותמרה להרסה באותה שעה ממש הלך הרבסט לעסקיו לבקש את שירה" (עמ' 468). מצב הדברים וזה איפוא למצבם ברגע פתיחת הרומן: הלידה היא רגע האיחוד בין הרבסט ושירה. אבל יש להצביע על ההבדל: שירה איננה וחלל ריק ממיר אותה; חדר חשוך ונעול ובתוכו צורת גולגולת, ואין זו תמונתו של בקלין התלוי שם אלא השתקפות פניו של הרבסט בשמשות החשוכות: "[...] זו גולגולתו וזו פיסת צווארו שנשקפו לו מן הווילנות. צורת גולגולתו היתה בתוך הבית והוא מחוץ לבית" (עמ' 453). תחומה של שירה הומר בחשכה המשקפת להרבסט את צורת מותו. תחומה וזה מן הרגע הזה להשגת המוות. רגע הלידה והעמידה על הפתח מעמידים אפוא ניגוד סימטרי, הנשען על מובנה הכפול של המלה "קבר": קבר ורחם. כמו עדיאל עמזה הנשבע בקבר אמו שייכנס אל בית המצורעים, כך הרבסט, העומד על ספה של שירה ביום לידת בנו, מגלם בגופו את הצירוף בין הלידה לבין הכניסה אל מחווה של שירה בבית המצורעים. סף ביתה הוא פרה פיגורה של פתח בית המצורעים. מן הזיקה שבין הכניסה לבין הלידה מוחשת משמעותו העמוקה של המעשה: הרבסט חוזר אל רחמה של האם, מבטל את בגרותו, מוותר על גברותו וחוזר אל טרם היותו.

המחבר מפתח כאן בדרכו זיקה עברית עתיקה בין לידה וצרת. כבר בויקרא,

בפרשת תזריע, נסמך הדיון על טומאת היולדת לדיון על טומאת נגע הצרעת (ויקרא יב-ג), וכבר שם נוצרת הזיקה בין מעשה המין לבין הקודש – דרך ציווי ההיטהרות המקדים אותם.

המשנה (נגעים יד, ג) מעמידה בגלוי את הזיקה בין לידה וצרעת דרך המכנה המשותף של הטומאה וההיטהרות ומגלה שלשתייהן דמיון במהלך ההיטהרות: "נמצאו ג טהרות במצורע וג טהרות ביולדת". מכאן מתבאר מדוע נוצרת הזיקה הסופית בין הלידה ובית המצורעים ב'שירה' רק ביום ברית המילה: "וג טהרות ליולדת מה שטהורה לבעלה אחר שבעה לזכר ואחר שבועיים לנקבה וגו'" (נגעים יד, ג, פירוש אליהו רבה). וזאת על-פי ויקרא: "אשה כי תזריע וילדה זכר וטמאה שבעת ימים כימי נדת דוֹתָהּ טמאה: וביום השמיני ימול בשר ערלתו:" (יב, ב-ג).

מן הראוי להזכיר כאן כי נגע הצרעת המקראי, המפורש במשנה, מושג במובן רחב יותר מאשר כמסמן את מחלת הצרעת בלבד: הוא מושג כנגע הפושה גם כנגדים ובקירות הבתים וטומאתו מתפשטת בדרכים שונות מאלה המובנות מתוך מושג המחלה הצר. טומאתו מתפשטת בדומה לטומאת המת. דרך מושג הטומאה מעמיקה והולכת הזיקה בין רחם וצרעת במקום אחר ומקביל בסדר טהרות: בפרקים ו יז במסכת אהלות העוסקים בטומאת המת. בהמשך הדיון על תנועתה של הטומאה ממקום המת אל סביבותיו – "טומאה בוקעת ועולה" – אל הקירות ואל המצבה שעליו, עולה עניין הלידה באותו ניסוח המהווה את צומת העניין ב'שירה' וב'עד עולם': הבית בו יולדת האישה טמא "משנפתח הקבר". מפרש הרמב"ם: "ואמרו נפתח הקבר כנוי לפתיחת הרחם וכן הכנוי מזה העניין בכל הגמרא". הסיבה לניסוח הזה במשנה (להבדיל מסיבה אוניברסלית יותר, המדמה בין הלידה והמוות, הרחם והקבר), היא, כי במהלך הדיון על טומאת המת העולה מקברו, מקביל רגע היפתחות הרחם לפתיחת ה"סתום"¹⁷ – סתימת הקבר.

סתימת הקבר בפרק הזה במסכת נקראת "נפש". קל לראות, מתוך סמיכות הדברים, כי המחבר נענה כאן לאפשרות הפיגורטיבית הנוצרת על-ידי לשון חז"ל בשימוש במלה נפש כמסמנת את מבנה הקבר, או בלשונו של הרמב"ם המפרש את הצירוף "נפש אטומה" שבפרק זה במסכת (אהלות, ז, א): "נפש הוא הבנין הבונים על הקבר גבוה על שטח הארץ ושמו מפורסם במצרים". "נפש אטומה" היא "ציון שבונים על הקבר והוא אטום שבנוי על הטומאה עצמה ואין המת קבור בארון". (כך בפירוש עובדיה מברטנורה). הרמב"ם מרחיב ומפרש את "אטומה" כהיפוך אותיות של "טומאה" ומכאן "נפש הטומאה" היא נפש הבנויה "על עצם הטומאה ולא יהיה המת בארון עד שיהיה שם חלל טפח".

קשה שלא לחוש את הצירוף הנעשה ברקע 'שירה' ו"עד עולם" בין משמעותה זו של המלה "נפש" לבין משמעויותיה האחרות בעברית, וזו המורדנית הפוסט-פרוידיאנית בכללן. המבנים הסיפוריים האלה בונים מבנים נפשיים ומנטליים הנבנים סביב קבר האם. ביתה הסגור של שירה שגולגולת מת נראית בו, הנו כמעט סכמה של האמור בפרק ג באהלות על בית שמת בתוכו ובפירוש הרמב"ם: "ואע"פ שהשער נעול ר"ל כל שערי הבית ואם היו כולן נעולים הנה הבית מטמא כל סביביו". ואפילו מידת המת המצוינת בו (כלומר אם "כזית מן המת" או יותר מכך) בסוף ההלכה – "רבי יוסי אומר השררה והגולגולת כמת" (אהלות ג, ו). היא כזאת המצוינת ב'שירה', בתאור גולגולתו של הרבסט הנשקפת בחושך.

המעבר בין הפרקים כ וכא לקראת סוף חלק ג הוא מסמר שיער: "שש שבע פעמים הקיש על הדלת ולא נפתחה לו". הוא משפטו האחרון של פרק כ. פרק כא נפתח במלים: "ילד בריא ושלם ילדה הנריאטה לבעלה" (עמ' 469).

רגע הלידה הזה, מתוך הזיקה ההכרחית הקיימת בתודעתו של הרבסט בין היפתחות הרחם לבין היפתחות הדלת הערטילאית של שירה, הוא רגע פאטלי לגביו. יציאתו של בנו לאוויר העולם מסמנת את מותו שלו. הבן הזכר ממיר את קיומו. הרבסט נולד ברגע זה אל מותו. אי אפשר שלא להיזכר כאן בקולו של שער המוות בסיומה של "טריסטן ואיזולדה" הוואגנרית, לפני "מות האהבה", שהוא הגילום השלם ביותר של זיהוי האהבה במוות. טריסטן שרוי במקום הולדתו, במקום בו מתה אמו בלדתה אותו. הוא גוסס, מחכה לבואה של אהובתו איזולדה, הוזה את מותו שלו: "הייתי במקום היותי לפני היותי, במקום בו אני נועד להיות, בממלכתו הגדולה של ליל העולם. [...] נטרק מאחורי, כבר שמעתי, את שער המוות הנסגר".¹⁸

אין זה מקרה שההרהור העובר במוחו של הרבסט למראה בנו הקטן חג באורח כפייתי סביב סריסו של תיאודוסיוס קיסר, וכדרכה של הסחת הדעת, הוא עסוק בהשערה אם יש ל בשמו של קוקולוס הסריס אם לאו. הרבסט הרואה את בנו אינו שמח לקראתו כלל. הוא אינו מסוגל לראותו מרוב אימה. תחושה של הסתרסות מבטלת כל רגש אחר בנפשו. רגע זה דוחה את הכניסה אל בית המצורעים בשמונה ימים, משום שהוא קושר את לידת הזכר בכרית המילה שתקבע את שמו ותסומן בזכרותו. יש אפוא הבדל בין לידת שרה ולידת הבן, הבדל של מין ומשמעות. בכרית המילה נוכחותו של הרבסט אינה מורגשת כמעט. הוא נמצא בה כמי שלבו בל עמו.

עליפי חוקיותו של הסיום הזה המעבר אל בית המצורעים, לא רק שאינו קשה

או מסוכך, אלא שאינו מעבר כלל אלא מימוש של אנלוגיה. רגע הברית הוא רגע הבגידה או הפניית העורף מנקודת הראות הבורגנית והוא רגע השיבה אל האם. החזרה על חוויית הלידה בכיוון ההפוך.

אם שמו של הילד אמור היה להיות שיר, הרי שבעולמו האידאי של הרומן נוצר ברגע הזה בן זוג משלים לשירה. הרבסט מיותר, מעלים עצמו ומותיר בעולם את “יצירתו”. הרך הנולד שחובל באותו לילה בכפר אחינועם, נולד באמת מכוחה של שירה, מכוחו של החלום, מכוחו של פחד המוות שצמח עם התשוקה.

כאן המקום לפרש דבר על שם אמו של הרבסט, ששרה הקטנה נקראת על שמה כפי שקבעה הנריאטה. שם אמו לא היה שרה אלא סרפינה – שם הגזור מן המלה העברית שרף והמסמן גם כלי נגינה כנסייתי דמוי עוגב המחקה כביכול את שירת המלאכים. מקומו של השם סרפינה במסכת השמות של ‘שירה’ יפורש עוד בהמשך אבל יש להצביע כאן על הקשר בין “ידיעתה” של הנריאטה לבין סמכות המחבר. הנריאטה, כיוקסטה בשעתה, יודעת הכול, והיא מעין שיקוף לא מודע של דמות המחבר. מתוך הזיקה שהיא יוצרת בין השמות מובן: שירה, הממירה עבור הרבסט את דמות אמו, נושאת שם שהוא תרגומו העברי ההולם של שם אמו והיא הניצבת מנגד לה. מכאן ש“פרק אחרון” הוא סימטרי גם לרגע לידתו של הגיבור: ממנה אליה הוא נולד.

מן האמור כאן מתבאר, כי מצבו של הרומן כפי שהוא נתון לפנינו, מעיד על לבטים ובעיות שונים לחלוטין מאלה שהובנו עד כאן. ‘שירה’ נועד להסתיים ב“פרק אחרון” ומחברו ידע היטב כיצד לסיימו בו. אלא שבשלב מסוים, לא רצה עוד לסיימו בו. ממבנהו של חלק ג וממציאותם של הפרגמנטים שהוצאו מתוכו ניתן להסיק, שהלבטים צמחו רק לאחר שהמחבר ראה כי מלאכתו נשלמת כמעט בידיו על-פי תוכניתו הראשונה ולאחר שהבין את המשתמע מתוכה. ומן הרגע הזה עשה המחבר ביצירתו מעשה שקשה להגזים בהערכת גדלותו. אלא שכאן יש להקדים כמה מלים על משמעותו של הסיום המקורי המתוכנן של ‘שירה’.

אם היה עגנון מסיים את ‘שירה’ ב“פרק אחרון”, היה עושה דבר שלא עשה באף אחת מיצירותיו, למעט אולי – ב“עד עולם”: הוא היה מסיים את יצירתו באקורד רומנטי שלם. את כל יצירותיו סיים עגנון באופציה האנטי-רומנטית (בניסוחו של שקד) ובמקום שבו מסתיים רומן עגנוני בסיום מטאפיסי, סמלי, “גאולתי”, ומן הבחינה הזאת – רומנטי, סוגר אותו המחבר בסוגריים אירוניים עבים כליכך המגחכים אותו לחלוטין (כמו ב’הכנסת כלה’, ‘אורח נטה ללון’ או “עד הנה”). אם ‘שירה’ היה מסתיים ב“פרק אחרון”, היה נסגר בסיום שהיה זר לרוחו של עגנון עד כאן; סיום שהיה תמיד האופציה שלא נלקחה על ידו. אבל זה בלבד אין בו עדיין כדי להרתיע מישהו. “פרק אחרון” הוא מחירידי הצורך כדי לשמור על

עולמו הערכי של יוצרו עד כאן; הנה היא "חלקת השדה" מסוף 'תמול שלשום' כשהיא הופכת מציאות: קבר (ובל נשכח כי זהו עניינו המקורי של הצירוף "חלקת השדה"). הנהו מחזו הכיסופים כשאתה נענה לו בנפש ובגוף בשלמות. הנה היא הרגרסיה האנושית השלמה, החזרה אל הרחם בהתגלמותה; והיא מזכירה כי התווך בו שרוי העובר קרוי חלאה. הנה גם תחושתו של החי בתוך כיסופיו הילדותיים והוא מוקף בעולם הזה העלוב והמעליב במציאותו הקטנונית ורוצה עוד פעם אחת, לחוש אותו דבר טהור שנגזל ממנו בשלב כה מוקדם בחייו.

מקובל ואף שגור בימים פוסט־פרוידיאניים אלה להתייחס אל הרגרסיה בתעוב, לבנות כיסופים לטהור שמימי ושלמויות אבודות, כאילו היו שרידים אינפנטיליים בנפש הממאנת להתבגר, או שרידים רומנטיים נאיביים, אם לא מפגרים, בתוך עולם מודרני מציאותי, שאתגריו ומבחניו דורשים כוחות אחרים. הרבסט, הנכנס בדעה צלולה אל בית־המצורעים, מקבל עליו את אות הקלון שמטביעה המאה הזאת על הכיסופים הטהורים האלה. אין כאן כל עלייה מורכבת במעלות השמים כפי שחושש אלתר. גרגור סמסא מצמח שריון, מחושים ורגליים פרוקות של שרץ כששנתו מתגברת על שעת הקימה לעבודה. אבל הרבסט מצטרע – בפועל ממש ובירדעין.

הרבסט הוא, או היה עד "פרק אחרון", בן דמותם של גיבורי עגנון עד כאן – קומר, הירשל וחמדת. יש להזכיר כאן עוד גיבור אחד – מוקדם ונשכח של עגנון, המייצג הראשון של דמות המחבר שהקדים את חמדת, הוא נעמן בסיפור "תשרי", הקרוי בשמו של המצורע המפורסם ביותר בעברית.

עגנון, כשעמד מול הסיום הזה, שעלה בידיו על־פי תוכניתו הראשונה, וסגר את יצירתו בקשת סימטרית כל־כך; כשעמד מול הסיום המוסיקלי הזה של עולמו, מול מותו הנשגב והמפלצתי של גיבורו, עשה מה שאמור היה לעשות אמן בשיעור קומתו מול מבנה מפואר שכזה. הוא ניפץ אותו; עקר ממנו את הסיום המפואר, סילק מתוכו את חיבוריו ההכרחיים ופתח אותו מחדש.

[ה]

פתיחתו של 'שירה' מחדש אינה רק שבירה של מבנה סגור, סימטרי ורומנטי באורח כה קיצוני, אלא הפרה של השקפה שלמה, ספק נוקב בדבר ודאיות ישנות, ובעיקר, ניצני צמיחתו של כוח חדש ברוחו של המחבר. מחבר 'שירה' גילה, כי יצירתו כפי שנכתבה על ידו, חכמה ועמוקה יותר ממה שהשיג בשלביה הראשונים של הכתיבה. מן הפרק שנותר מן הספר הראשון במתכונתו הקדומה ביותר, הפרק על יוסינה

קרויטמאיר,¹⁹ ניתן להסיק מנין צמחה התוכנית הראשונה של ‘שירה’. הסיפור אמור היה לזווג את הרבסט עם רופאה גינקולוגית, השומרת אמנם על תכונתה של שירה כמיילדת, כלומר העומדת על משמר החיים ברגע הלידה, אלא שבדמותה של קרויטמאיר זווג לממד הזה ממד נוסף, מאיים והרסני: היא גם מבצעת הפלות (דמותה המוזרה מצאה לבסוף את מקומה בתוך ‘שירה’ כאחת מן האנלוגיות השוליות של סיפור הרבסט ושירה). קרויטמאיר נועדה לגלם דמות נשית נוסח אשת העכביש, שמיניותה זימתית ותשוקתה ממתית; גילום סרקסטי של נשיות חילונית ועקרה הפולשת אל תוך מסתורין הלידה ובוחרת במעשי הבריאה בעזרת חכמת הרפואה המודרנית; אשה אילונית (עקרה ודורמינית – תכונות הקיימות גם בשירה), גרוטסקית ודוחה.

דמותה של שירה, על שמה ומקצועה, העלתה את תוכניותיו של המחבר לגבהים אחרים ופתחה לפניו עומקים חדשים. וכאן יש להטעים משהו: בניגוד לדעתם של סדן ושקר, הרואים בשירה פאס־פאטל – נשיות מפתה ומפחידה, סאדו־מוזכיסטית, זנותית ומלאכית, ובהנריאטה את ניגודה השלם, ראוי להבחין כי המחבר נוגע בכל הסטראוטיפים הנשיים הניאורומנטיים האלה כדי להפר אותם ולא כדי לממשם פעם נוספת. שירה מושכת ואינה יפה במיוחד, הנריאטה יפה ממנה. שירה היא אישה חושנית שאינה זנותית. הארוטיות שלה עשויה ממיוזג מיוחד בין גבריות ונשיות; מיוזג בולט לעין ובכל זאת, אינו גולש למכוער או לגרוטסקי. היא מבינה את סודות העינוי וההשפלה, אבל אינה כרוכה אחריהם כלל. סיפור השוט בא דווקא להזים מחשבות אודות סאדו־מוזכיום. והיא רחוקה מלהיות “חושניות טהורה”. היא אישה חכמה מאוד, שנונה, אמיצה ועצמאית.

הנריאטה מולה, אינה מהווה ניגוד פלקטי כלל וכלל, ובדברים רבים היא דומה לה ביותר. “משעה שהכיר הרבסט את שירה ועד עכשיו לא היה יודע כמה טוב לאיש שהוא נאמן לאשתו. גדולים מעשי הפייטנים שמפייטים שירים על האהבה ואילו על אהבת בעל לאשתו לא מצינו שירים הרבה” (עמ’ 365). משפטים אלה, מתוך פרק ה בחלק ג, סיימו את הקטע שהוציא עגנון מתוך הספר ופרסם לכבוד יום הולדתו השישים של קורצווייל (‘הארץ’, 28.7.67). נדמה כי המחבר הבחין היטב בחשיבותה של אמירה זו במערך הכוחות הפועלים על גיבורו. ייתכן אפילו שבתקופה בה פורסם הקטע הזה, ידע כבר שלא יקיים את תוכניתו כפי שנהגתה בתחילה וכפי שנוסחה במדויק בסוף החלק השני. ורצה לרמוז לקוראיו על התפנית

העתידה לחול בהמשך הרומן. אלא ששבירת סיומו של חלק ג ופתיחתו של חלק נוסף אינה נגדרת בהעדפה של "אהבת בעל לאשתו" על פני האהבה שמחוץ לחיי הנישואים (וגם הכרעה זו נקייה כאן מכל צדקנות מוסרנית) אלא היא עדות לאשכול שלם של תהליכים: במעשה זה מודה המחבר בהתפתחות עקרונית שחלה בנפשו של הגיבור; בשינוי עקרוני שחל בתפיסה הצורנית והתמטית של הרומן ודרכו – בשינוי שחל בו עצמו – במחבר הרומן. אפתח כאן במעקב אחר כמה מהלכים ברומן, המסמנים התפתחות זו בנפש הגיבור, ובצדה ההתפתחויות המתפצלות ממנה בממדים אחרים של הטקסט.

II

הגיבור: בדרך אל "עיבור הנפש"

הצרעת אינה נוחתת על הרבסט Ex Machina. היא מצויה בו בכוח זה מכבר. הצטרעותה הנסתרת של שירה, או מציאותו של גורם הצרעת בתוכה, מקבילים לצמיחתו של רעיון הצרעת בתודעתו של הרבסט. רעיון הצרעת עולה בתודעתו כתכונה עקרונית של גיבור יצירתו – העבד הנאמן בזילאוס. כניסתו של עולם הדמיון והיצירה אל תחום עבודתו המדעית; פלישתה של הטרגדיה שלו אל בין פתקאותיו המסודרות חלות בר בכד עם קשריו עם שירה. הטרגדיה שהוא כותב נובעת מנפשו שנעורה מתרדמתה הדוגמטית והחלה למרוד בסדרי בראשית האוניברסיטאים והבורגניים. אינני מבין, אגב, כמה חטאה הטרגדיה הזו שזכתה לקיתונות של כוז מצד מבקרי הספר, כאילו היא מופת של גרפומניה. כל מי שיקרא בסיפור הטרגדיה בלי ציפיות נרגנות שהרבסט יונח אותו סוף סוף וישוב אל עבודתו הראויה על קבורת העניים בביונטיון, יגלה סיפור רביהבעה, הבנוי בעילות מרהיבה, סיפור המגלם באורח סמלי את גורלו של הרבסט, ומהווה, מעבר לכך, מעין כבואה לרומן כולו. הטרגדיה מהווה זירה יעילה לבחינתם של רעיונות הספר היסודיים: השירה והאמת והאהבה והידיעה. עלילת הטרגדיה מבוססת על סיפור היסטורי, המוכר להרבסט מתחום מחקריו המדעיים. רוב דמויותיו נטולות מתחום ה"אמת" במובנה החיצוני והאובייקטיבי. דמות אחת בלבד המציא הרבסט: בזילאוס, העבד הנאמן. לדמות הזאת הקנה הרבסט את התכונה העקרונית לו כליכך: הצרעת.

בזילאוס משמש כגילום מובהק, תיאורטי כמעט, של שאלת "השירה והאמת" והוא אף משמש למחבר תירוץ לחשוף את ויכוחו עם "שירה ואמת" של גתה (ראה

עמ' 374). הרבסט, בכך שתחב את יציר דמיונו אל בין העובדות ההיסטוריות, שינה את מערך "האמת" כולו מעיקרו. ובטרגדיה שלו, דווקא הדמות הברויה הזאת, דמות העבד הנאמן, הכלוא באהבתו, הוא האחד שיוכל, אולי, לגאול את עירו אם ילך אל איש האלוהים (ראה עמ' 450).

יצירתו של העבד בזילאוס היא אחד המהלכים המורכבים והנפתלים ביותר ברומן, ואופן צמיחתו ולידתו ("עבד זה שבדמיונו של הרבסט נולד ולשמחתו של הרבסט נולד; עמ' 285) מתוך הוויית חייו של הרבסט: ידיעותיו, זכרונותיו ועולמו הלא-מודע, המעוצב בעדינות ובפירוט מופלגים ביותר, מצביע על מקורו של מושג הצרעת בתוך נפשו של הרבסט – בתוך המהלך היצירתי המתרחש בה. מושג הצרעת נקשר בקשר הדוק והכרחי עם מושג ההריון הכרוך כאן ביצירה.

[...] שהיה הרבסט מתיירא לשקע דעתו ולהגות באותה החולאת, כגון לצייר לעצמו מראה הצרעת בגווניה, וכגון היאך נוהגים הם המצורעים זה בזה והיאך הם בענייני אישות, והרי דבר שאין בו השקעת הדעת רופף הוא, כל שכן דברי שירה וחזון וצריכים עיבור נפש, ואין עיבור בא אלא מתוך שנפש שוקעת בנפש ומכח זה נפש חדשה נבראת וכשנמצאת ראויה לפני יוצר האדם נותן בה נשמה כפי כחה, כפי שהיא יכולה להחזיק. הרבסט לא הגיע לירי זה, משום שלא השקיע כל דעתו באותו הדבר, משום שאסטנסים היה והיה קשה לו לראות דם הנגע (עמ' 286).

מומנט היצירה מושג כאן כהתרחשות נשית הדומה להריון. הרמות שנולדה בדמיון הורחקה על-ידי יוצרה משום ש"אסטנסים היה", כלומר, לא היה בו הכוח לקרב אל מערבולת החיים הדוחה כל-יך שבתכונת הדמות, המייצגת את נפשו הנסתרת, כי לא היה בו הכוח להתקרב אל המהות הנשית שבתוכו, אל שלמות ה"אני" התובעת בתוך האדם האחד, זיווג שלם של נפש בנפש. הרבסט הוא גבר הנפרד מנשיותו שלו. לא במקרה מהווה שירה, האישה המזווגת בתוכה גבריות עם נשיות, גורם המניע בו את מעשה היצירה. לעניין זה נקשרת גם תמונתו של רמברנדט "משמר הלילה" שדווקא אותה מבקשת שירה, ולא במקרה דווקא הרבסט הוא המוצא אותה ברגע מיוחד במינו (עמ' 440): הוא מוצא אותה רגע לאחר שנתקל בתמונת המצורע מבית מדרשו של ברויגל בחנות הספרים העתיקים (עמ' 439). אלא שעניין זה דורש פירוש קצר: ההתבוננות בתמונת המצורע מביאה את הרבסט, כמה חודשים לאחר שחובל בזילאוס העבד בתוך נפשו, לחוויה מזועזעת של התבוננות בנגע הצרעת, והיא ממשיכה את מעשה העיבור האיטי בנפשו של הרבסט ומביאה אותו אל אותה בחינה שהיא בלשונו של המחבר "עיבור הנפש", שהרבסט לא עמד בה קודם לכן. הרבסט נמשך אל חנות הספרים ואל סודותיה במהלך, שיותר משהוא ריאליסטי,

הוא מתאר מהלך תודעתי איטי ונפתל, המנבא כמעט את הדברים העתידיים להתגלות לו בחנות הספרים, באותה תמונת מצורע שצורתה "כמנוגע חי". רק אחרי החוויה הזאת נוטל הרבסט לידיו את "משמר הלילה". "ומה שמתרחש לכל רואה עם מבין נתרשח בלבו של הרבסט. תוגה זו שמבצבצת ממעשי ידי של רמברנדט הרגיעה את רוחו של הרבסט ועם תוגת הנפש באה מנוחת הנפש. זו המנוחה שנקראת הרמוניה ואני קורא לה השכל וידוע" (עמ' 439, ההדגשות שלי – א.ה.). ועניין זה טעון פירוש נוסף: "משמר הלילה" של רמברנדט (משנת 1642) מייצגת רגע גורלי וגם הרואי בתולדות חייו של יוצרה ובתולדות מושג האמן בתרבות המערבית, והרגע הזה קשור בטבורו בעניינו המרכזי של "שירה" – כלומר ברעיון "השירה והאמת": רמברנדט צייר כידוע בתמונה זו את חברי המשמר האזרחי של העיר אמסטרדם כפורטרט קבוצתי. תמונה זו הרגיזה את מזמיניה, משום שרוב חברי המשמר נראים בה מטושטשים או מוסתרים, ומשום שבמרכז, חשובה לא פחות מכל חברי המשמר, אם לא יותר מהם, נמצאת נערה אלמונית. התמונה הזו סימנה את סוף ימיו השלווים של רמברנדט. הגילדות השונות, ולמעשה המערכת הבורגנית כולה, זנחה אותו ולא נזקקה עוד לשירותיו. רמברנדט הפך מצייר אופנתי, עשיר ומפורסם, לצייר עצמאי, בודד וקשה יום. הנערה האלמונית, המזהרת באור בהיר בתוך התמונה החשוכה, הפכה מאז בתולדות האמנות לסמל גדול; סמל המייצג את פניית העורף לציווייה וצרכיה של הבורגנות; היא גילומה החוגג והזוהר של האינדיבידואליות האמנותית; משמעות חרשה, אנושית לחלוטין של מושג ה"מוזה" העתיק. היא, כמושגיו של עגנון (בררכו של גתה), בפועל ממש, ה"שירה" שבתוך ה"אמת"; היא נתחבת בין המושאים האובייקטיביים – ה"היסטוריים" ומשנה הכול. היא מנקזת אליה את אשכול הבעיות שביחס בין היצירה האמנותית והמציאות, והיא מגלמת את מכלול הבעיות האלה בתוך דמות נשית; היא, במכחולו של רמברנדט, באמת זוהרת בתוך החושך, לא שייכת לדבר, בוהה לכיוון אחר מן החזית. היא ההופכת את הפורטרט לסצנה חיה, מקרית וחולפת, ומשום כך גם לסצנה אנושית, אוניברסלית ונצחית. הרבסט רואה את "משמר הלילה" ובאה לו מנוחת הנפש, משום שהיא מגלמת בפניו יחס שלם, אפשרי ובוסת, בין "שירה ואמת", בין אני ועולם, דמיון ומציאות. משום שמרגע שעבר את מבחן המצורע, מסוגל היה להבין אותה. התמונה מזדמנת לפניו ברגע שבו משמעותה נוצרת בקרבו. מן הרגע הזה הופך הרבסט לשווה-משקל לשירה. מן הרגע הזה יצירתו של בזילאוס היא אפשרית. מכאן יכול הרבסט להכיל את היסוד הדרימיני שבתוך אישיותו, המייצג ב'שירה' את החכמה, שהיא המיוזג בין אהבה וידעיה.

מן הרגע הזה, ההליכה אל בית-המצורעים אינה אלא הכפלה מיותרת, או לפחות

דריכה במקום: הרבסט הולך אל שירה כאל בן־דמותו השלם, הוזה לו; כאדם הפוגש את צלמו בראי ומתמוגג עמו. פתיחת הרומן מחדש, הופכת את התוכנה הגדולה הצומחת בהרבסט בחנות הספרים לרגע אחר, לשלב, במהלך התפתחותי ארוך ונפתל שאינו נעצר כאן. בחלק הרביעי של הרומן ממשיך הרבסט את ההתפתחות הזאת. מהלכי סימום של חלק ג, על תשוקת המוות שבהם, פחד הסרוס והחרדות נוכח לידת הבן הזכר, הופכים לתחנה המובילה לתוכנות חדשות הצומחות בחלק הרביעי.

החלק הרביעי מסמן הפנמה נכאבת, איטית ואמיתית של היסוד הנשי באישיותו של הרבסט. בחלק ג היה המהלך הזה מלווה עדיין בפחד סרוס, פחד מפני אכזרן הזהות המינית והצלם האנושי (המחבר מקפיד להזכיר לגיבורו, בפרגמנט VI, כיצד נפחת הגוף ואובד צלמו במחלת הצרעת). בחלק הרביעי נענה המחבר לאתגר הקשה מכול – להוביל את גיבורו להתמודדות מלאה עם התהליך המתחולל בנפשו. לשם כך יש לפרש עוד שני מומנטים בחלק השלישי: מומנטים אלה נזכרו כבר, אלא שיש להביט עליהם מכיוון נוסף.

סיבת ההתעכבות בחנות הספרים, זו שממנה השתלשלה הפגישה עם תמונת המצורע, היא כזכור אוסף ספרים שהגיע לחנות, הוא אוסף הספרים של סר דיוויד בירקנטל שנהרג במאורעות. מהלך הכניסה אל החנות הוא, כפי שטענתי קודם, פרישה של מהלך תודעתי מדויק, רצוף פחדים ותשוקות כמוסות. ההיזכרות בבירקנטל בנקודה זו בסיפור, בין הפגישה עם אניטה בריק (שהזכירה את מקומה של שירה) לבין הכניסה לחנות, אינה מקרית. סיפור בירקנטל הוא נוסח מזוויע של "מות האהבה" – סיפור הומוסקסואלי בין יהודי וערבי "צעיר ויפהפה" המסגיר אותו לערבים ההורגים אותו. (גם ב"עד עולם" כרוך סיפור העיר גומלידתא, הפורש את תכניה של זהות מינית מסובכת ופגועה, במומנטים הומוסקסואליים רבים)²⁰. הסיפור הזה, הפורש את הפחד מפני ההשפלה שבתשוקה, מפני העבדות הנרצעת שבאהבה האסורה, החורגת מן ההתנהגות המינית המקובלת ומן השייכות הלאומית, הוא הד מקדים לחוויית המגע עם מושג הצרעת העתידה להתרחש עמור אחד מאוחר יותר, ולהמחיש את מצבו הרגשי של בזילאוס, העבד המאוהב. הרבסט, מתוך הזדהות עמוקה עם סיבת הימצאם של הספרים בחנות, אינו מסוגל לקנות אפילו כרך אחד מתוכם, למרות היותם אוצר ביבליופילי ומדעי בלום. סחרחורת עילפון תוקפת אותו והוא פונה אל... מדור האמנות.

20 המומנטים ההומוסקסואליים נוספו ל"עד עולם" בעיפרון ובאותיות אשוריות רק בהגהה האחרונה שלו, שנשלחה ל'הארץ', זו שרפיה שימשו טיוטה לפרקים מתוך הספר השני של 'שירה'. ראה בצדם השני של דפי פרק י בספר שני בכתב־היד.

המומנט השני כרוך בברית המילה. מלבד פחד הסרוס האופף אותו, מיטלטל הרבסט בין תחושה של אחריות גדולה הניחתת עליו עם הולדת הבן, לבין תחושות של כישלון ובגידה באבהותו. "אלמלא את תמרה הרי אני כמלך ליר בשעתו" אומר הרבסט לבתו (עמ' 472). דומה שהרבסט, בפעם הראשונה בחייו, מטריח עצמו בשאלת האבהות ותכניה הרוחניים. מצוקתו עולה במלואה ברצף התודעתי המפורט בעמ' 482: הרבסט מונה לעצמו ראשי פרקים של עיקרי החינוך שהוא מועיד לבנו הקטן. מן הפסקה הזאת משתלשל הרהור בדבר הקשר בין החינוך, גבריות ונשיות:

צרת האנושיות שתחילת החינוך נמסר בידי הנשים. כבר מתחילת בריאתם דבקים הם בשדי אמם וממילא יונק האדם להיות תלוי באשה. אם זה היה חפצו של יוצר האדם הצליח יפה יפה. שדרכו של איש להיות נמשך אחר האשה. בספר האגדה מצאתי מעשה באדם אחד שמתה אשתו והניחה לו בן ועשה לו הקב"ה דרים והיניק את בנו. יצרה לנו כאן האגדה חפץ נסתר אידיאלי ממה שצייר לו בעל אגדה חפשי על אפשרות שאדם אינו תלוי בחלב אמו. חבל חבל שלא סיפר בעל האגדה על התפתחות התינוק הזה ומה היה יחסו לנשים (עמ' 482).

מכאן עובר ההרהור אל שירה ושוקע במצב של הזיה וממנה עובר לחלום ובחלום הרבסט הוא בעל השוט, וגם צופה מן הצד בערכי הבא על שירה, ומתחבא בנזקק סלע ונרדם ובתרדמתו חש נשיכה של שרץ. "ואלמלא זהרה שהקישוה על הדלת ושאלה אבא עדיין לא קמת היה מאחר מלבוא לברית מילה של בנו" (שם). מהלך הדברים בעמוד הזה מסמן את עוצמת ההיטלטלות בנפשו של הרבסט – מאיגרא רמה של ציוויים חינוכיים ותחושה של אחריות, לבירא עמיקתא של תחושת התלות של הגברים בנשים, וממנו אל הרהור של "תיקון" – "איש שעשה לו הקב"ה דרים והיניק את בנו". יש כאן פתרון כפול: הגורם הנשי נמחק וביטל את הצורך להיות גבר ולגבור עליו ומצד שני – נוצר כאן משק אוטרכי, שבו התלות מומרת בהזדהות טוטלית: הגבר בולע את האישה ומכיל אותה בתוכו. אין צורך להצביע על כך כי הרהור זה, בדבר "חפץ נסתר אידיאלי שצייר לו בעל האגדה חפשי" הוא רכיב נוסף, קטן אך מרתק, בדיון הרצוף אודות ה"שירה" וה"אמת" וסמיכותם אל מגעי האיש והאשה.

המעבר אל הפסקה הבאה בעמוד הזה הוא מפתיע ומלא הומור: "בפתאם נטרד הרבסט מכל מחשבותיו על חינוך וחזר ונטל עצמו לדבר שהייתי סבור עליו שכבר סילק דעתו הימנו" – הוא מראה של שירה הנאנסת על-ידי ערכי והוא מתחבא ועוצם את עיניו. אין צורך בפסיכואנליטיות יתירה כדי להבחין במנגנון ההדחקה והפיצול העצמי. במצב ההזיה רואה עדיין הרבסט את עצמו אצל שירה ויחסיו המיניים עמה

נתפסים בעינינו כמעשיו שלו: "הוא הוא בעל השוט והוא הוא מטייל עמה במקומות הרחוקים." אבל במצב החלום הבא מיד אחר כך יוצאת הבהלה: הדבר המפחיד ורב הכוח באלומותו של בעל השוט ובטיול "במקומות הרחוקים" מתמקד בגבר אחר – "ערבי"²¹ ואילו חלקו האחר של הרבסט, הרהוי והילדותי, מתחבא ועוצם את עיניו. התמונה היא סימטרית: מצד אחד אשה וגבר הבא עליה בכוח, ומצד שני תינוק ושרץ הנושך אותו ודמו שותת. חלקו המודחק – יצרו וכוחו, נושך אותו מאחוריו בעורו ישן.

חלום זה, המבטא בעוצמה רבה את תחושת הבגידה של הרבסט בגבריותו, את תחושת הטומאה האופפת אותו ("שרץ"), את הפגיעות הגדולה ואת חוסר האונים והמוצא ממצבו – "וכח אין בו להגן על עצמו כל שכן לעמוד ולברוח", הוא המגלה את מצבו הנרעש של הרבסט ברגעים אלה של היותו אב לבן. הפער הגדול בין היותו בן לאם לבין היותו אב לבן, איש מבוגר, גבר, הוא מקורה של תחושת התעוב העצמי הפורצת באורח אקספרסיבי כליכך בדמות בזילאוס המצורע ובמנוסה אל בית-המצורעים.

במעבר אל החלק הרביעי זיכה המחבר את גיבורו במה שלא זיכה אף אחד מגיבוריו: בכוח להמשיך במסה הזאת בלי להישרף על ידה; בכוח להתמודד עם מציאותו, להיוולד בעצמו מחדש ולהתבגר בצד צמיחתו של בנו הקטן. ואת זאת הוא עושה לא בדרך סנטימנטאלית של פריפטאה מופלאה, שבה עתיד הרבסט להפוך את עורו ולגלות בתוכו מעיינות כמוסים של כוח והתגברות, אלא בדרך ריאליסטית, איטית ונכאבת.

המחבר: משיר לגבריאל

בחנית המעבר אל החלק הרביעי מצריכה סטייה קצרה אל מבט נוסף בממד אחר של הרומן – התבנית; ממד המחבר. ראשיתה של התפנית המסתמנת בחלק ד מתבטאת בבחירת שם אחר לבן הקטן, במקום השם שנבחר בפרגמנט VI. מן הדיון שלעיל ברורה החשיבות התבניתית שייחס המחבר לשמות הגיבורים, וברור מה היה משיג לו קרא לילד שיר. בפתחת חלק ד מופיע שם חדש לילד: גבריאל. קשה להעלות על הדעת שם מתבקש יותר

21 מן הראוי להזכיר כאן כי גם קודם לכן נוצרים ב'שירה' קשרים בין מיניות לבין ערבים, ולא רק הערבי של בירקנטל. ראוי לזכור, כי לילות העוצר של המאורעות משמשים להרבסט תירוצ בפני אשתו – על העדרו מביתו, גם ב'עידו ועינם' יוצר ענגון קשרים סרקסטיים בין לילות העוצר לבין יחסי המין של בני ירושלים.

בהקשר הזה במשחק הסמלים של השמות, המערבב תדיר בין מהויות מטאפיסיות וריאליסטיות: ב"שירה" יוצר המחבר מערכת של שמות הקשורים בעולמות העליונים, ומסמך את תכניהם המסורתיים במיסטיקה היהודית לתפקידם במערכת היחסים האנושית ברומן באורח מרתק.

שם אמו של הרבסט, כאמור, הוא סרפינה – הגזור מ"שרף". השרפים, ככרובים, תפקידם להקיף את כיסא הכבוד בשירה²². שירה, מלבד היותו שם המסמן שירה כשם עצם וכשם פעולה מזכיר את שירות המקרא ואת הזיווג שמזווג שיר השירים בין שירה ואהבה; זיווג שהמסורת הוסיפה לו זיווג נוסף – זה שבין ישראל ואלוהיו; זיווג המהווה את שלדה של המחשבה המיסטית היהודית. בזוהר, בעקבות ספרות ההיכלות, יוחד מקום מיוחד לשירה במערכות השמים. כלומר לשירה כשם המסמן דבר מיוחד ועצמאי, במנותק מכיתות המלאכים השונות האומרות שירה וממדרשי המלים "שיר" ו"שירה" השונים. נראה שקריאה ב"שירה" העגנוני יוצאת נשכרת ממבט קשוב בחלק זה של ספר הזוהר. "זו המדה שהיא מלכות נקראת שירה, שהיא היכל שביעי ונקראת קודש־הקודשים". אלה דבריו של ר' עזריאל העומדים ברקע תאור ההיכל השביעי שבזוהר²³:

ההיכל השביעי. היכל זה אין בו דמות ממש, הכל הוא בהעלם. בתוך רז הרזים פרוכת פרוסה, שלא יראו שני הכרובים. לפניו מזה עומדת הכפורת, הדיוקן של קודש־הקודשים. לפיכך היכל זה נקרא קודש־הקודשים. קודש־הקודשים זה הוא מקום מתוקן לאותה נשמה עליונה, כלל הכל, העולם הבא לגבי העולם הזה. שהרי כשמתחברות כל הרוחות זו בזו ונשלמות זו עם זו כראוי, מיד מתעוררת רוח עליונה, נשמת הכל, כלפי מעלה. סתום כל הסתומים, להתעורר על הכל, להאיר אותם מלמעלה למטה ולהשלים אותם, להדליק מאורות. וכשהכל בשלמות, בהארת הכל, ויורדת הארה עליונה, אז היכל שביעי זה הוא היכל נסתר בסתר הכל, שיקבל את קודש־הקודשים, ההארה היורדת, ותתמלא משם כנקבה המתעברת מן הזכר.²⁴

המשכו של תאור ההיכל השביעי, שעניינו התפשטותו של אור־אי־סוף בתוכו, הוא אחת מפיסות הטקסט הרומנטיות ביותר שניתן להעלות על הדעת: "כאן רז הרזים:

22 ראה 'משנת הזוהר', א, עמ' תנת. כל מראי המקומות מן הזוהר מפנים אל: משנת הזוהר – גופי מאמרי הזוהר מטורדים לפי העניינים ומתורגמים לעברית על־ידי פ' לחובר ו' תשבי, ירושלים 1971.

23 'משנת הזוהר', מבוא ל"מעשה מרכבה", א, עמ' תכא.

24 'משנת הזוהר', א, עמ' תלח.

אותו שלא נודע ולא נכנס בחשבון [אור אין סוף], הרצון שאינו נתפס לעולם, ממתק לפני ולפנים בתוכו, ולא נודע אותו רצון ולא נתפס בידיעה. ואז הכל רצון אחד עד אין-סוף, והכל בשלמות ממטה ומלמעלה ומפנים ולפנים עד שנעשה הכל אחד"²⁵. עגנון מקפיד לציין בפתח הערך "שירה" ב'ספר סופר וסיפור' שלו כי "שירה ושם הוי"ה עולה בגימטריא ישראל"²⁶. ודאי הוא שלזיקות נוסח הגימטריא או ההקבלות המדויקות שיוצרת הקבלה בין התפילה (כמו "שירה חדשה" סמוך לתפילת שמונה עשרה) לבין מערך ההיכלות בשמים או ספירות האלוהות, אין קשר ל'שירה', עם זאת ברור, כי תוכנו של זיקות כאלה נמצא במילונו של עגנון. אבל מקומה של 'שירה' הקבלי בהיכל השביעי הוא הרבה יותר מאשר רקע או מרחב אסוציאטיבי. מחבר 'שירה' מפעיל, דרך השם שירה, מערך מטאפיסי שלם של כוחות העומד מעל העולם הריאליסטי של הרומן. במערך זה מקביל תחומה של שירה, הן בגילומה כדמות חיה, המכילה כביכול בתוכה זכר ונקבה והעומדת על משמר הלידה, והן בגילום המופשט הממיר אותה בהמשך הרומן – כחדר ריק וחשוך ובתוכו גולגולת ההופך למחוז כיסופים לגבי הרבסט, לתחום השירה שבשמים, שהוא "העולם הבא לגבי העולם הזה" שבו מתעברת הנקבה מן הזכר, שבו "רז הרוזים" וכולו רצון אין-סופי. ההיכל הזה, שבו מתרחשת המיסטריה הקוסמית של החיים, שתאורו מנוסח במקור בלשון עמוסת רגש עד להתפקע, הוא ההרחבה וההשלמה המטאפיסית של שירה שברומן. אין צורך להטעים כאן כמה נועז ובוטה מעשה ההקבלה הזה מצד המחבר; כמה מתוח הוא הקשר בין ההיכל השביעי הדתי, לבין הפרסוניפיקציה הרומניסטית שלו בדמות שירה, המוחשית והחילונית כל-כך.

השם שי"ר מעניין פחות מן השם גבריאל, אם כי הוא קשור לחלוטין במערכת זו והוא נובע מאותם חלקים בזוהר שעניינם הבריאה והמלאכים, מהם נלקחו גם השמות האחרים. השם בא ממדרש המלה "בראשית" כמובילה לשירת המלאכים: "והארץ אומרת שירה, שנאמר שירו לה' כל הארץ. [...] וזהו: 'בראשית', עיין באותיות ותראה שי"ר תא"ב, כלומר שיר תאב לומר שיר על נפלאותיו בשמים ובארץ"²⁷. השם גבריאל לעומת זאת, אינו כרוך במשחקי אותיות כאלה, אלא הוא רכיב מרכזי במערכת ההגותית של הרומן ובזוהר הוא חלק מתבנית שלמה של מגעים בין האדם החי לבין העולמות העליונים. גבריאל חובל, כזכור, לאחר חלוש של מיתה, שסופו המלים "שירה שירה" המקבילות לרגע המיתה. בספר הזוהר גבריאל הוא דמות מרכזית בתפיסת השינה והחלום – "עליית הנשמה בשינה"²⁸. המלאך גבריאל הוא

25 'משנת הזוהר', א, עמ' תלט.

26 'ספר סופר וסיפור', שוקן, תשל"ח, עמ' שפב.

27 'משנת הזוהר', א, עמ' תנט.

28 שם, ב, עמ' קכה.

שר החלומות. החלומות המיוחסים לו קרובים לנבואה "והוא המדרגה השישית ממדרגת הנבואה, והיא מדרגת גבריאל הממונה על החלום".²⁹ המיוחד במדרש סביב מדרגתו של גבריאל במדרגות הנבואה הוא התפיסה בדבר הקשר ה"הפוך" בין החלום ופתרונו: הפתרון קובע את משמעותו של החלום "משום שכל חלום ממדרגה שלמטה הוא ודיבור שולט עליו, ולפיכך כל חלום הולך אחר הפתרון".³⁰ עקרון זה, כפי שמפרש י. תשבי, קיים כבר בספרות חז"ל ("החלומות הולכים אחר הפה")³¹ ונקשר בזוהר למעמדו המיוחד של המלאך גבריאל ביחס לשכינה, שבה כוח הדיבור בעולם העליון.

נראה כי מחבר 'שירה' ניסה להעמיד כאן סינתזה מורכבת בין התפיסה הפרוידיאנית של החלום והלא־מודע לבין התפיסה הקבלית, כשנקודת הקשר בין התפיסות היא בדיוק בעקרון ההיפוך הזה, שהוא גם היפוך של זמנים. הנבואה נתפסת אפוא כזכרון המושלך אל העתיד, כמו שגבריאל נוצר מן החלום ומהווה את סיבתו בעת ובעונה אחת. ההיפוך יוצר היפוך סיבתי: החלום תלוי בפירושו, משמעותו נגזרת מתוצאתו, הסיבה היא התכלית. ברור מכאן, כי גם ברירת שמו של גבריאל, בחלקו הרביעי של הרומן, מייצגת תפיסה חדשה לגמרי בדבר כוחו ומקומו של הרבסט במערכת הסיבתית. מכאן אין הוא עוד גורם סביל בתוך כוחות איתנים של מלאכות עליון וכיסופי אינסוף, אלא הוא גורם פעיל הקובע את משמעותו של החלום. קביעת שם הילד כגבריאל הופכת אותו שולט בחלום, אחד בשישים של נביא. ראו לזכור, כי המחבר מקנה להרבסט ידיעה מוקדמת בדבר מינו של הילד. אין צורך להוסיף כי שמו מסמן בפשטות: גבריות.

אבל משמעותו של גבריאל במערכת המטאפיסית של הרומן אינה מסתיימת בכך: המלאך גבריאל הוא גם המלאך הנוטל את הנשמה ברגע המיתה בעוד מלאך המוות נוטל את הנפש הקשורה ביצר הרע.³² אין קושי לראות כיצד נובע שמו מן הצומת הסבוך של סוף חלק ג ב'שירה'; כיצד הוא מגלם את פחד המוות של אביו נוכח היוולדו, ואפילו את "פיצול האישיות" (שהוא בזוהר – נפש מול נשמה) שחל בהרבסט ערב ברית המילה, המותיר לבנו חיים על חשבוננו (גבריאל נוטל את הנשמה) ואילו הוא דן עצמו למיתה בבית־המצורעים (מלאך המוות הנוטל את הנפש). אבל דווקא משמעותו זו של השם גבריאל מבהירה מה גדולה התפנית המתבטאה בשם הזה. אם

29 'משנת הזוהר', ב, עמ' קמא.

30 שם, שם.

31 ברכות נה עב. ראה 'משנת הזוהר', ב, עמ' קט. וראה רמב"ם, 'מורה נבוכים', ב, מה: "המדרגה ו שידבר לו מלאך בחלום, וזה ענין רוב הנביאים", והדיון המשתלשל מזה אודות סוג הידיעה הנקנית בחלום.

32 'משנת הזוהר', ב, עמ' קנ.

ניתן לילד שמו של נוטל הנשמות, הרי שהוא לא נוטל את הנשמה, והאימה מפניו הפכה לידיעה. במישור הפסיכולוגי המעבר הוא עקרוני: הרבסט מתמודד דרכו עם אמותיו של לאיוס מול אדיפוס שתקפו אותו והכריעו אותו כמעט, ומתעלה למדרגת מבין המסוגל לכנות את בנו בשם המסמן את התובנה שצמחה בו.

הגיבור: מן השירה אל החיים

המעבר אל החלק הרביעי מסמן משבר והתחדשות של אדם מבוגר; לידתה של האישיות אל ממד שלם, מורכב ועמוק יותר; ממד שיש בו ויתור על מושג הטוטליות וגם תובנה חדשה בדבר מחירה של זו; ממד שיש בו תפיסה חדשה של החלקיות. ועניין זה טעון דגש: מי שאינו נחלץ מצבת הטוטליות הרומנטית, יכול לראות במושג החלקיות דבר אפרורי, משמים ובלתי מספיק. המוותר על מושג הטוטליות, כפי שגולם בקריאה “שירה שירה” שבסוף “פרק אחרון” משיג אינסופיות חדשה – זו הכרוכה בהתהוות; בהתחלקות והתרכבות של הוויה ריבויית, בהתפתחות הנמצאת ביחסים החלקיים, בהשגה של הזמן כתנועה.

הרבסט, בחלקו השלישי של “שירה”, נכנס אל הכור המצרף, שהעמיד את אישיותו במבחן. המחבר, בויתור על “פרק אחרון” ועל המוביל אליו, בחר להפוך את הכור המצרף לשלב העשוי לגבש את אישיות גיבורו, במקום לפורר אותה. ההכרעה גדולה, אך המעשה דרש בתחילה רק שינויים מעטים. מה שהיה בתחילה מוות בפועל, הפך לשלב שהוא בבחינת מוות. ההבדל, בשלב הזה, קטן מאוד. משבר שאין בו מוות אינו משבר. ההבדל גדל מאוד ביציאה אל החלק הרביעי – אל השלב בו עתיד האדם להשיג את כוח הגיבוש העצמי האדיר הנדרש כדי לחבר את פזורותיו: תשוקותיו הסותרות, מושגיו הסותרים בדבר האמת, המציאות.

צעדו הראשון של החלק הרביעי הוא המשכם הרצוף של לבטיו של הרבסט בדבר זהותו המינית; המשך ההופך את מה שנפתח בחלק ג למהלך התפתחותי אחד. המספר קושר בגלוי את מהלכו התודעתי של הרבסט בשלב זה למהלכו ביום ברית המילה:

אבל אם על תיקון עצמו לא חשב עד עכשיו על תיקון הבן חשב, כמו שסיפרתי שביליל הכנסת בנו כברית עשה לו כללים ופרטים לחינוך בנו. ושוב סידר לו מעין תכנית כללית לענייני חינוך הבן ושוב הרהר שחינוכו של אדם נמסר בידי הנשים. ואפילו תחילת אכילתו של אדם מן האשה באה. מחשבה גוררת מחשבה, חזר ונזכר אגדת האיש שמתה עליו אשתו והניחה לו תינוק ולא היה בידו לשכור לו מינקת ונפתחו לו שני דדים והיניק את

בנו. ושוב אמר הרבסט, חבל חבל שלא סיפרה לנו האגדה מה היה סופו של אותו תינוק ואם נשתנה לטובה מכל בני אדם שיונקים חלב אשה (עמ' 520).

כבר בהרהור עצמו נמצא הברדל עקרוני בין הפעם הזאת לבין ערב ברית המילה, וגם ברצף האסוציאטיבי המשתלשל ממנו. בפעם הזאת, כש"מחשבה גוררת מחשבה" ושוב עולה סיפור האיש שמתה עליו אשתו, הוא עולה בתוספת פרט קטן ועקרוני שחסר בפעם הקודמת, והוא הסיבתיות המקורית של הסיפור – "ולא היה בידו לשכור לו מינקת"³³. התוספת משנה את תפקידה של האסוציאציה מעיקרו: בפעם הראשונה היתה זו משאלה נכספת, "ציור אידיאלי". בפעם השנייה קשור הסיפור בצורכי הגוף הריאליים. (המקור התלמודי עוסק בדוגמאות סביב האמירה "כמה קשים מזונותיו של אדם"). בפעם השנייה מודע החושב לאסון שבמות האשה – האם המיניקה.

ברצף האסוציאטיבי המשתלשל מן הסיפור בפעם השנייה מתרחש היסט גדול. כוכור, בפעם הראשונה גוררת הפנטסיה הזיה אורות שירה שבה מתפצלת דמותו של הרבסט לגבר זר ואלים – "ערבי" – ולגבר נפחד המסתתר ונדרם. בפעם השנייה משתלשלות המחשבות זו מזו בלא לשקוע במצבי הזיה או חלום, והקשר ביניהן מרתק: מן האגדה אודות הגבר בעל הדדים, נזכר הרבסט ב"אותה השעה שנכנס לחדרה של זהרה בתו וכיסתה את לבה מחמת בושה, אפשר שזו היתה השעה הראשונה שהרגישה אותה ילדה בעצמה שאשה היא. [...] והיאך יהא הדבר בשרה? שרה עדיין תינוקת, עדיין אמה מרחיצה אותה לפניו כשהיא ערומה ואינה מתבוששת, אדרבא פעמים היא קוראת לו ואומרת אבא ראה נִי רוחץ, פירוש הדבר בוא וראה אני רוחצת" (עמ' 520–521). במקום הזה מעלה הרבסט את שאלת אבהותו לבנות, ומבחין לפתע בנשיותו. מתוך כך הוא חש בגבריותו שלו מולן, ומתוך כך עולה שאלת הטאבו והבושה. שרה הקטנה הרוחצת לעיניו ללא בושה סוגרת את השלב הראשון בהרהור הזה בערבוב נוסף בין גבריות ונשיות: היא אומרת "נִי רוחץ" והמספר מקפיד לפרש כי הדברים חייבים להאמר בלשון נקבה. סגירותו של השלב הזה בדבריה של שרה יוצרת תובנה חדשה: הערבוב בין גבריות ונשיות הוא מצב ילדותי, מצב של טרם אבחנה וגיבוש של זהות מינית. הילדה המרבדת בלשון זכר מבהירה היטב מה מקומה של הפנטסיה האגרית בדבר האב המיניק.

השלב הבא בהרהור עוסק שוב בשירה ומסכם את יחסו של הרבסט אליה בשלב הזה של חייו דרך שחזור תודעתי של הטיול בעיר (המתואר שני עמודים קודם לכן). מקדים אותו איזכורה של פירדאוס, המשתלשל ישירות ממצבה של שרה

הקטנה: "ולעניין פירדאוס? מיום שמכיר אותה לא עלתה על דעתו שהיא אשה, רואה הוא אותה כמין חפץ מלא צער ויסורים" (עמ' 521), אלא שהיא מהווה חוליית קשר בין ההרהור אודות מיניותן המתפתחת של בנותיו לבין פרשת שירה ומיניותו שלו. כדי להבין את הרצף התודעתי הזה במלואו יש לפנות רגע אל הסצנה המזוהה המובילה את הרבסט למסעו האחרון אל חדרה הריק של שירה: אחות מבית-החולים באה לבקר את הנריאטה והתינוק. הרבסט שומע על כך מפירדאוס והוגה מיד בשירה, וגם יודע היטב כי זו אינה שירה. פירדאוס שוכחת לפנות מחדרו צלחת ובה חמישה חרצני אפרסקים משום בואה של האחות. הרבסט מנסה לקלוע את החרצנים בשיח של שושנים שנבלו ואף מצלית. "[...] אמר בלבו, חבל שלא עשיתי לי סימן, כגון אם יפגע הגרעין בשיח סימן שאמצא היום את שירה. [...] נטל גרעין וחזר וקלע וחזר ופגע בשיח. חיך ואמר, מה אני מרוויח מפעולה זו אם לא התניתי שסימן הוא זה" (עמ' 517). ואז הוא מגלה זרזיר ומכוון אליו את הגרעין אך הזרזיר בורח. לאחר מכן הוא הולך העירה, פונה בין השאר אל ביתה של שירה וחוזר ממנו בפחי נפש. אדם נוסף מתגלה בסביבות ביתה – אדם העוקב אחריו. החשוב בסצנה הזאת ובהשתלשלות המעשים הנובעים ממנה היא רמת התודעה שבה היא מתרחשת והמקום שנוטלים הכיסופים לשירה בנפשו של הרבסט. סצנת צליפת החרצנים היא סצנה אנטי-רומנטית מרוכזת מאוד, לא משום הסמל הרומנטי דווקא (השושנים הנובלות), אלא משום מקומו של הרצון ביחס למעשים ולעולם התופעות. הרבסט שקלע למטרתו מצטער שלא הפך את המעשה, את הרצון שפגע בעולם על-פי כוונתו, ל"סימן" לרבר אחר – שיפגוש את שירה. המשאלה הילדותית כי העולם ייגזר בתבנית הנפש של האני, מתגלמת כאן בווריאציה עגומה על שבועות רומנטיות. הרבסט מכוון חרצן וקולע בשנית אבל אינו זוכר להישבע ולקבוע את הסימן. הנפש עצמה, ולא המציאות, קוטעת את המהלך הרומנטי. הרבסט, המבחין עדיין בלשון המאגית של הרומנטיקה, מבחין גם בפערים שבינה לבין המציאות והרצון. המטרה השלישית היא זרזיר, אלא שהזרזיר פורח לו. "צחק הרבסט מלא פיו כשהוא מהרהר ידע הזרזיר למה נתכוונתי ולא רצה לעזרני בגופו" (שם). הצחוק כאן, מבטא את היפוכה של האמירה הרומנטית הנאמרת כמין מליצה; הוא מבטא את הידיעה בדבר הניתוק המוחלט שבין האני והעולם. ראוי להצביע כאן על ההיטלטלות בין שני צדי המתרגם הרומנטי ועל עדינותו וחיוניותו של עיצוב המהלך התודעתי הזה, המעידים משהו על מגעו של המחבר עם מהלך כזה. ועל דבר נוסף: דווקא החלקים הפחות מודעים בסצנה – אלה שאינם נהגים ונאמרים אלא נעשים בפועל: השלכת הגרעינים והחיוכים – החלקים המעידים על מהלכים סמויים וספונטאניים; דווקא הם מעידים על דחיית האובייקט הרומנטי. הכיסוף הרומנטי צף על שכבה דקה של האישיות, שכבה מתה המונחת על האדם כנשל

שלא נפרד עדיין. מכאן ניתן להבין היטב את מקומה של ההיזכרות בשירה ברצף ההרהורים השני:

[...] וזה שגרם שזרק את הגרעינים, זרק שתי פעמים בשיח השושנים שנבלו, זרק פעם אחת בזרזיר שפרח לו ולא עשה לו סימן לענין שירה, ולבסוף כשהלך אצל שירה לא מצאה. אבל מצא אדם אחד ששיגר עיניו בפסיעותיו. כלום אף זה כמותו, כלום אף זה דברים היו בינו לבין שירה? [...] ואפילו אין בין זה לבין שירה ולא כלום, טוב עשה שלא שח עימו, שהרי את האמת יעלימו זה מזה אם כן מה היה מרוויח משיחתו (עמ' 521).

פרשת הגרעינים, השושנים והזרזיר הופכת כאן למדרגה לקראת יכולת חדשה להבין את מצבו ביחס לשירה: הרבסט לא עשה סימן ולא מצא את שירה וגילה אדם נוסף סביב מקומה. הרבסט אינו משלים בתודעתו את הלא-ידוע לו (כשם שאינו עושה סימנים): "כלום אף זה כמותו?" הוא שואל, אבל יודע היטב כי אין דרך אל התשובה "שהרי את האמת יעלימו זה מזה". הרבסט משלים עם מקומם של הכיסופים: הם כאמיתות הנפשיות האחרות, סגורים בתוך בני האדם הנושאים אותם בעולם.

דמות הכפיל, הדמות הגברית המקבילה להרבסט בחלומותיו ובהזיותיו עוברת כאן שינוי מהותי, הנקשר לרצף התפתחותי ארוך: בחלום שבסוף חלק ב, מזוגה דמות הכפיל לחלוטין בתוך דמותה של שירה: הרוצח האנס הוא שירה, ואילו הרבסט חשוד כרוצח. הבלחה היא בזיהוי השלם בינו לבין שירה ובטשטוש התחומים בינו לבינה. בהזיה שבערב ברית המילה, בסוף חלק ג, הכפיל אינו עוד רוצח אלא גבר השוכב עם שירה, המזוהה כ"ערבי", ואילו הרבסט מולו הוא יצור חלש ונסוג. בהרהור הנדון כאן, שאינו עוד הזיה אלא מצב מודע לחלוטין, הכפיל הוא דמות גבר רגילה, הדומה להרבסט מן הסתם בתשוקותיו ובכיסופיו, אך גם נפרד ממנו לחלוטין, ואין לדעת מה בליבו. המשולש – החלל הריק הממיר את שירה, הכפיל הדומה והנסתר והרבסט ההוגה – מעמיד מצע לתפיסה חדשה בדבר האמת, הידיעה והמגע ביניהן.

קשה לתאר מעבר טעון יותר מן המעבר מן הפסקה הזאת בעמ' 521 אל הפסקה הבאה, הפותחת בשאלת האמת והנישואים ושאלת הקומוניקציה בין הרבסט ואשתו. המהלך התודעתי הנבנה כאן, צעד אחר צעד, במלאות מפורטת, רגישה ורחושה כליכך, מנתק לאט את פקעת קוריו של המלכוד הרומנטי, ודוחה בכוח גובר והולך את כוח משיכתו של הקוטב הילדותי באישיות. אחד מפניו המרכזיים של המהלך זה הוא הריאלוג הנמשך בין הרבסט ואשתו. החלק הרביעי ב"שירה" אינו מקרב ביניהם בדרך של שיבה והתפייסות, אלא בונה צמיחה אמיתית הכרוכה בזניחה

הדרגתית, מתוך הפנמה מלאה כוח סבל והומור, של השקפת עולם שלמה. השוואת הפיסקה האחרונה של פרק ה (521–522) שעניינה השקר ומוסד הנישואים, והיא מסכמת את פרשת קרויטמאיר הגניקולוגית, לפרגמנט VI שנונה, שבו מתוודה הרבסט בפני הנריאטה על אותו לילה בו נוצר הקשר בינו לבין שירה, מצביעה על המפנה במלואו. הקטעים האלה אינם מקבילים אמנם מצד תפקידם במבנה הרומן – יש להניח כי הפיסקה בעמ' 521, הדנה בשקר ובנישואים אינה אלא שלב מקדים לפרק נוסף, שעתידי היה לבוא לקראת סוף הרומן, שבו היה מעצב המחבר מחדש את וידויו של הרבסט בפני הנריאטה, על יסודה של תפיסת אמת חדשה הנרמזת כבר בפרק ה. אך ברור מתוך ההשוואה כי פרגמנט VI שייך לתפיסה הקודמת, הילדותית והרומנטית של הרומן. בפרגמנט הזה נפתרת בעיית האמת והשקר של הנישואים בצורה בלתי מוסרית ביותר: הנריאטה סוטרת להרבסט על אצבעותיו כאילו היה לקקן; כלומר – היא פותרת את הבעיה כחולשה ילדותית נסלחת הדומה לאכילת ממתקים. ברור כי הרבסט אינו יכול להשלים עם אינפנטיליזציה כזו של נוכחותו האנושית והמינית, אך ברור גם כי הרבסט אינו מסוגל להנכיח את אישיותו לפני אשתו. בפרגמנט VII מתמרד הרבסט בלשון רפה על יחס זה מצדה של אשתו: “גער ואמר אפשר שתדרשי ממני שאוכל דייסא”. בפיסקה הנדונה בפרק ה של חלק ד נרמז פתרון הרבה יותר מסובך:

מקנאי האמת לא היה הרבסט, אבל התרחק מדברי שקר ולא שיקר עד לאותו לילה שביקר אצל שירה בפעם הראשונה. מה היה עליו שיעשה אחר אותו לילה? לא היה בידו אלא לקשר שקר בשקר ולחפות את שקריו בשקרים, משום שקשר דעתו באותה אשה לחזור ולשנות. דבר הגון דבר נאה הם הנישואין וכוודאי לא באה האנושיות לידי זה אלא אחר נסיונות מרובים וקשים, אבל לא כל נישואין מרבים את האמת. מפני דרכי שלום, מפני חפץ למנוחה, פעמים רואה אדם צורך לטפול שקר על גבי שקר. מה היה סופו של אותו אדם צעיר אותו חסיד שמצאוהו עם הרופאה קרויטמאיר במטה אחת? (עמ' 521).

הרבסט נוטל כאן על עצמו את מלוא האחריות על השקר שנוזק לו לשם חייו עד כאן. מן האסוציאציה הבאה לאחר מכן אודות האברך שנתפס במיטתה של הרופאה עליידי כל בני שכונתו, פרשה המהווה אנלוגיה קריקטורית לפרשת שירה, אפשר לחוש את יחסו המשתנה של הרבסט אל עצמו, אל תשוקתו ואל אשתו. הרבסט מקרב את הסיפור אל חייו ואל ביתו; הוא מקרב את שירה אל מושג חדש של אמת, שבו יעמדו תשוקתו, כיסופיו, יצירתו וכל עולמו בכפיפה אחת מול אשתו, בלא להנמיך דבר. במשפטים רבים, הפוזרים בחלק ד, מנסה הרבסט לצרף את פוזרותיו בתוך ביתו. כך בעניין הטרגדיה: “תחילה אמר לעצמו, אין צורך להניח הכל, יכולני ליקח לי

חופש ולצאת לאחינועם ולדור במקומה של בתי, ודאי אמצא שם צריף ריק ואני סועד על שולחן הקבוצה ופטור מכל דאגות בעל בית, אחר כך אמר לעצמו, אין צורך לדור דוקא בכפר, יכולני לעשות את הטרגדיה בביתי בחדרי על שולחן עבודתי" (עמ' 520). וכך בקטלוג של נושאי מחשבתו המצרף את שירה לשורה הלגיטימית של נושאי: "על חיבור ספרים חשב, על בקורת ספרים חשב, על קניית ספרים חשב, על הפרופיסורה חשב, על קשרי חברה חשב, על הנריאטה חשב, וכן חשב על שירה" (שם). אישיותו כולה, על חלקיה הילדותיים, הפגיעים וכוחותיה הסותרים, עתידה להיכנס אל ביתו.

המחבר בין "הירות" ו"אנושיות"

מעבר למה שברור מן הפסקה הזאת, ראוי להבליט כאן עניין, הגלוי ברומן כולו ומתבלט בחלק זה ביתר שאת, והוא חילוניותו של הרבסט. המחבר, בפסקה זו, פוטר את גיבורו ממושגי הדת בדבר הנישואים. "בוודאי לא באה האנושיות לידי זה אלא לאחר נסיונות מרובים וקשים", וגומר. הרבסט, המכיר את סיפור האיש בעל הדדים מ'ספר האגדה' של ביאליק ולא מן התלמוד, מעלה כאן מושג של נישואים הרחוק ת"ק פרסה ממושגיהם של מנשה-חיים, עקביה מזל או הירשל הורביץ. המחבר, ההולך בעקבות גיבורו במסה הזאת, רוחה מעליו את גזירת הצרעת שניחתה על התשוקה והכיסופים, הגזירה האלוהית בעוצמתה ובמושגיה, ופונה לדיון חשוף, נוקב ואמיץ בדבר תכנם של חיי הנישואים ומשמעותם. פנייתו של המחבר אל עניין הנישואים ב'שירה' אינה קלה ופשוטה. אין כאן בעלי בתים חמרניים ואטומים כב'סיפור פשוט' ואין כאן קארנינים. גם הדמיון שמוצא שקד בין 'שירה' ו'פרופסור אונראט' לה' מאן ומסורת הרומן הניאורומנטית אינו משכנע. הרבסט אינו איש רוח מורבידי מזדקן ושטוף זימה. הרבסט והנריאטה הם גבר ואישה באמצע חייהם (אפשר לחשב את גילם כנע בין 43 ו-47 שנים); מדובר באנשים בשיא כוחם, מורכבים, רחבי אופקים ורגישים; מלאי רצון-טוב והתחשבות, ששאלת הגיל, הזמן החולף וכליון הגוף והשאלות המשתלשלות מן השאלה הזאת, היא רק אחת מתהיותיהם. אם תוסיף לכך את היותם אנשים חילוניים, הרי שתמצא כאן גיבורים מסוג נדיר מאוד בספרות ובספרות העברית. 'שירה' אינו נובע באורח ממילאי ממסורת הרומן הבורגני האירופי; אין זה עוד ניגוד קלאסי בין הבורגנות והאנטי-בורגנות, כזה המשתרש עדיין מימי סטנדהל, פלובר וטולסטוי. היכן תמצא בצד הבורגני כביכול של המתרס רמות פתוחה, עשירה, רבת כוח ועם זאת, בעייתית ומורכבת כהנריאטה? הנריאטה מעלה את בעיית הנישואים אל מלוא סיבוכיה: האם אפשרית מערכת אנושית כזאת? האם יש למצב הדברים הזה בו נתונים גבר ואשה

במערכת האמורה לזווגם בכל מישורי האישיות – החושני והמנטלי, המוסרי והאינטלקטואלי, הרציונלי והדמיוני – תוכן משמעותי? ‘שירה’ אינו נובע באורח מובן מאליה מיצירותיו הקודמות של עגנון בתחום הזה. מושג הזיווג והנישואים בכתביו של עגנון, שריו עמוק בתחום הרומנטיקה והדתיות. מעשה הזיווג כדרך בכתביו פעמים רבות בהכרעה ילדותית של פעוטים או נערים ונערות (“תהילה”, “ברמי ימיה”, “סיפור פשוט”, “שבועת אמונים”) ההופכת לחוק עולם, למלכודת טרגית השמה לאל את כל בחירותיה של האישיות הבוגרת יותר; ההופכת ל“שבועת אמונים” פטאלית שאין דרך לגשר בינה לבין המציאות. הנישואים נראים מול השבועות האלה פשרה עגומה במקרה הטוב (“ברמי ימיה”), אונס אטום ועיוור במקרה של “תהילה” או ויתור נואש ב“סיפור פשוט”. סיפורי הנישואים של עגנון קשורים בהכרעות של נסיגה אל מצב ינקותי; של כישלון במרד שזה אך התחיל. הירשל מקבל עליו את גזרת אמו ונושא את מינה צימליך. קומר חוזר אל הוויה קדומה, גלותית, דתית וטהורה בדמות שפרה. שניהם מוותרים על אישיותם ועצמאותם ונשברים. הירשל בממדים ריאליסטיים – מתמוטט וקם לכאורה. קומר, בממדים מיתיים, נושך עליירי כלב ומת. הרבסט אינו הירשל זקן בעשרים שנה, כשם שהנריאטה אינה מינה צימליך שבגרה. הרבסט הוא אישיות המסוגלת להביא את הסיבוך המיני העגנוני לעיון נוקב בתכניו, ולכן, גם עשוי להוביל למוצא אחר. נישואיהם של מנפרד והנריאטה הם סיפור אהבה יפה ו’נורמלי’, רחוק מלהיות שבועת אמונים ילדותית. הוא מתרחש בכחותם, בגיל היאה לזיווגים והוא ארוטי למהדרין (ראה עמ’ 185). אין ב’שירה’ ציווי מגבוה, של אב או אם, הבא להפר את מצוות הלב. הם נישאים באין מפריע. חלוקת התפקידים ביניהם אופיינית לימים שטרם המהפכה הפמיניסטית:

חזר והביט על אשתו על הנריאטה בת זוגו בת לווייתו תומכת גורלו סועדת ימיו פורשת שלומו [...] הן היא טרחה עליו והיא השגיחה עליו והיא סיפקה בידו לישוב ולעשות את עבודתו ולא יפריעוהו העניינים החיצוניים, ואף בזמן שבאו עליה דברים שהיו קשים עליה לשאתם לברה לא ביטלה אותו מעבודתו (עמ’ 184).

ואין בתיאורם כדי להקל במשהו על הקונפליקטים הכרוכים בהם: מחד גיסא, אין כאן זדון או תובענות העלולים לצבוע את חייהם בגוון פתולוגי ומאידך גיסא, אין כל מופת דתי נוסח “חופת שלום”, “אשתו היא ביתו” ו”אין תורה בלי דרך ארץ” היכול לאזן את הקורבנות הקיומיים באיזון שלמות מטאפיסית. הרבסט והנריאטה מעלים על דל שפתיה של הספרות העברית מיניות ריאליסטית וחושניות רגילה; קמטי זקנה וצער נשיים וגבריים ושאלות קשות בדבר מקומם

של הכיסופים במקום בו ישנה ערבות הדדית. ה"אנושיות" הנזכרת בהרהורו האחרון של הרבסט אודות הנישואים, אינה מושג ריק או מסשפתיים. היא ניבטת כאן, לקורא ולמחבר הרומן, בודדה מהשגחה אלוהית על סמליה וערכיה, רחוקה מלהיות ריקה ועלובה. נדמה לי כי שמותיהם הלועזיים של הגיבורים נועדו לשמור על הרושם האנושי, הנקי מסמליות דתית שלהם. דומה, כי רק דרך העיצוב הריאליסטי המפורט והנוקב כליכך, התאפשר למחבר לגעת בעוצמות הקיום האלה, המתנקזות בסופו של עניין אל שאלת התקשורת, הדישיח בין אדם לאדם וכאן – בין מנפרד והנריאטה. גם במאות העמודים הראשונים של הרומן נוגע המחבר ברגעים רבים של אינטימיות שלמה בין בני הזוג, כמו הרגע הנובע מחשבון הנפש ותחושת ההזדקנות של הנריאטה: "הגביהה את ידה וסילקה באצבע קטנה רמעה מעיניה והיתה מבטת בחגי הערבה המלוחה שהבהיקו מתוך החשיכה. נתרעד לבו של מנפרד ושיגר את עיניו לכל אותם המקומות שהביטה בהם הנריאטה. ושוב נטל את ידה ואחז את האצבע שסילקה בה רמעתה" (עמ' 185). בחלקיו האחרונים של הרומן מתחדדים קצות העצבים של התאור יותר ויותר. ברגע אחד בחלק השלישי נקשר המגע בין מנפרד והנריאטה, החג סביב ההזדקנות והלידה המתקרבת, במושג מיוחד של יופי:³⁴

אחז את ידה והביט עליה על אשתו. עיניה עצומות היו ועור פניה תפוח וצל חוטמה משוך אילך ואילך. וכאן אומר דבר שהשתיקה יפה לו, אלא שהאמת יפה מכל יופי. משראה מנפרד את לחייה שהעלו קמטים, שהעלו אדמיות ומראם כמראה גידין כחלחלים וגופה שהוא מרושל ותפוח וראה היא מתפנקת לפניו ככלה בשבעת ימי המשתה, העביר את עיניו ממנה ולחש בלבו גרוטסקית, לחש אבל לא אמר, בלבו בלבד אמר, וכאיש שמכבד את אשתו החליק את לחייה והשתרל להקל עליה את הקימה (עמ' 413-414).

בפיסקה הזאת, מעבר למעקב האכזרי אחר מבטו של הרבסט בניזון הגופני של אשתו ההרה המזדקנת, נוצר גם הכוח שלא להתעלם מן הפנים האלה של הקיום; לא ליפותם ולאפְּרם אלא להכילם בחשבון. יותר מכך: בספר השואל שוב ושוב שאלות בדבר השירה והאמת, יש בחדירת המספר כאן חיווי שאי אפשר להתעלם מחשיבותו על דבר ה"אמת", שהיא "יפה מכל יופי". מהי ה"אמת" הזאת? המבנה הוא מקביל: המספר סובר כי הדבר שהוא מגלה "השתיקה יפה לו". גם הרבסט חושב כך ואינו אומר את מה שאמר בלבו. אבל ה"יפה" אינו החיווי "גרוטסקית"

34 ראה במאמרי הנוכח לעיל (הערה 15), על "ער עולם", על מושג "היפה" שם.

שנשקק, אלא היחס בין מה שנהגה ונשתק לבין מה שנאמר בפועל על-ידי הליטוף והיר התומכת; בין המגע השלם עם תהליכי החיים, על עליבותם הבלתי אסתטית, ובין רגשות החיבה והכבוד והיכולת להביע אותם בעת ובעונה אחת. הפיסקה הזאת רומזת על ממד שבו זוכה ההוויה הריאלית, האפשרית והנגלית, האנושית ביותר, לתואר ה"אמת" ולזיווג מושג ה"יפה" עמה, על-ידי המחבר – ממד שהושג עד כאן כמזוהה עם מחזות שמעבר לחיים. בהשתלשלות המעשים והמחשבות הבאים אחרי הפסקה הזאת, מקפיד המספר לייצב את התובנה הזאת מול שני קוטבי הקונפליקט:

עתה אומר דבר כנגד שירה. יפה שאלה שירה אם אף את אשתך אתה מסייע. כן שירה, מסייע הוא הדוקטור הרבסט את אשתו בפשיטת בגדיה ועושה את מלאכתו כזקן וכרגיל ואין ידיו מרתתות ולא כלום. [...] לאחר שסידר את בגדי אשתו חיבק אותה ונישקה על פיה ואף היא נישקה אותו, אם לא על פיו הרי על מצחו, והרי המצח חלק אחד ממנפרד, ואם תמצא לומר הוא החלק היפה, שכל המחשבות הגדולות נראות עליו בעליל. הנריאטה סבורה שהן הן המחשבות הבאות מחמת חיבורו הגדול שהוא מתעסק בו, ואנחנו ניתן לה לטעות ולא נגלה דבר וחצי דבר משאר כל המחשבות שזוממות והולכות (עמ' 414).

קל לראות את האירוניה שמגלה כאן המספר בדבר "המחשבות שזוממות והולכות" כרמו מקדים לאירוניה המרה שבסיום הצפוי לחלק השלישי – בבית המצורעים. קשה אולי יותר לראות, כי האירוניה הזאת יכולה להתפרש אחרת: כקבלה שלמה של חוסר היכולת להקים תמיד אחדות שלמה, Unia Mistica, בין גבר ואישה, אבל תוך יכולת להבחין, מתוך חמלה וחיבה ב"יפה" (שוב, מוקד הפער נקרא ה"יפה" – המצח), ביחס העמוק, הנעדר אירוניה מכול וכול, המפעם בין בני האדם האלה מעבר לפער הידיעה. המשולש – הנריאטה, מנפרד והמחבר (דרך באיכוהו המספר) – ב'שירה', הוא המקום היחיד בו מבטאה האירוניה העגנונית אמפטיה הגוברת על כל סרקאזם.

מן הבחינה הזאת, דומה המהלך הנפתח בחלקו האחרון של 'שירה' לחלקו האחרון של 'אנה קארנינה', החלק המוקדש לליון ואשתו קיטי בלבר, אחרי מותה של אנה, שסימו המפורסם עוסק באותה אי-שלמות שבטבע החיים וחיי הנישואים בפרט. שלא כמו ב'אנה קארנינה', לא ליון הוא הגבר ולא מספרו של טולסטוי הוא המספר. מה שנפרד ב'אנה קארנינה' כאפשרויות מנוגדות המוציאות זו את זו מן הכלל – האפשרות של אנה קארנינה המסתיימת באברן והאפשרות הלוינית של ההשלמה, מצטרף ב'שירה' בתוך אפשרות אנושית אחת. לא מוסכמות של חברה ומוסר עומדות בפני האפשרות שמגלם הרבסט, אלא שאלה אחרת, שאנה קארנינה

מסתיים לפני שהיא עולה; האם יכול האדם להחליץ מן המלכוד הרומנטי; האם יכול הוא לראות בקיים, בנתפס, המתהווה והמתכלה, בחי, משהו שהוא יותר מאשר פשרה פושרת או פערים אירוניים מגוחכים; משהו שיש במשקלו הסגולי כדי לאזן את שלמותו המונוליתית של הכיסוף הרומנטי; משהו שימיר את מושג ה"יפה" הרומנטי; האם יכול האדם להתבגר באמת? המהלך המתרחש בנפשו של הרבסט בתחילת החלק הרביעי ב'שירה', בששת הפרקים השלמים שבו, משרטט את בסיסה הרחב של אפשרות כזאת.

מן המהלך הזה אפשר להשיג משהו על תוכניתו, או מוטב, מצבו הרוחני של המחבר בשנותיו האחרונות, בהן נכתבו הפרקים האחרונים של 'שירה'. פתיחת הרומן מחדש והוויתור על "פרק אחרון" הובילו את הרומן ואת התודעה היוצרת אותו אל דלתה אדירת ממדים.

המחבר והגיבור – הדלתה. הפרקים האחרונים של 'שירה'

שלושת הפרקים האחרונים של 'שירה' אינם גמורים, אבל הם מרמזים על חלק מן הדברים שהיו אמורים למלא את ערוציה המתפצלים של הדלתה העצומה של הרומן לקראת סיומו.

פרק ז מסתיים בפתיחתו של סיפור שאינו מופיע בו. זהו סיפורה של האחות לורמילה. מן המלים המקדימות אותו אפשר להבין, כי עניינו הוא אישה הרה שהפילה את עובריה ונפשה התערערה משום כך, בדומה לסיפור שארע ללורמילה בעבודתה, המסופר בעמוד הקודם. ברור כי סיפורי ההפלות האלה באים לפתח כיוון מחשבתי שנפתח בדמותה של הרופאה קרויטמאיר הגניקולוגית, שהיתה כזכור פרוטוטיפ של שירה והפכה ב'שירה' לאנלוגיה גרוטסקית שלה. אלא שבנקודה זו בספר ד, נקשר עניין ההפלות לנושא רחב שהרומן כולו עוסק בפניו השונים והוא המדע, גוף הידע החילוני, שיטות הלמידה שלו ומושג הידיעה הכרוך בו. הרומן מפתח את המחשבה אודות המדע (מדע הרוח בעיקר) בכיוונים רבים, ואינו חוסך ממנו, כידוע, כמה חצי ביקורת מכוונים היטב, בעיקר כנגד ההווי האוניברסיטאי ותאוות הכבוד האקדמית על פניה השונים. בפרק ח בחלק הרביעי פונה המחבר לדיון כמעט שיטתי במושגי הידיעה ויוצר אנלוגיה שלמה בין שירה הנעלמת ומושג ה"אמת הנשגבת" (ראה עמ' 532–533). במעין שלב ביניים בדיון מתאר המספר את "דרכו החדשה" של הרבסט בעבודה: הוא הולך ברחובות: "גבוה וחסון הוא הרבסט, ראשו כפוף משהו וציגרטת בפיו ומקלו בידו ומחשבותיו מעופפות מירושלים ועד ביזנטיון" (עמ' 533). ודוגמה לאורח מחשבותיו הוא סיפור ארקדיוס קיסר ואברוקסיה היפה: "[...] אברוקסיה היפה מצוננת היתה, נטול אהבה היה לבה,

סגורה ומסוגרת בחדרה או בכנסיה קטנה ומבודדת עשתה את ימיה נסתרת מכל אדם כשהיא כורעת לפני אלוהיה. פעמים הרבה דפק הקיסר על דלתה ולא פתחה לו" (שם). ומן הסיפור הזה נבנית האנאלוגיה השלמה בין סיפור שירה ומושג הידיעה. והדיון בו נפתח כאן בעוצמה מחודשת: "כיצד נגיע לאמת? כיצד נסתלק מן הספיקות? וכיצד נסתלק מן ההשערות שרובן באות מכוח יצר החדודש ומכוח הרצון להראות שהכל גלוי וידוע לפנינו ואין כל דבר נעלם ממנו בזמן שהלב יודע שאין בהן ממש, ולא די להן שאין בהן ממש אלא שמושכות אחריהן השערות אחרות שבונים עליהן שיטות חדשות" (שם). סיומו של פרק ח חג סביב מושג האמת מול הטעות ופרק ט פותח רצף חדש, שרק חלקו הקטן נכתב. עניינו של פרק ט הוא מחירה של הכניסה אל תחום האמת, תוך משחק מתמיד בין תחומה של האמת לבין הצרוף "עולם האמת". לכך נקשרים סיפוריה של האחות לורמילה אודות הנשים שחכמת הרפואה עזרה להן להיפטר מהריון. הפרק פותח באזכור סיפורו של גבריאל גמזו וגמולה, הידוע מן הסיפור "עידו ועינם". גם בלי להיכנס לפרשנות "עידו ועינם" בולטת העובדה, כי דמותה של גמולה והתכנים שהיא מייצגת הופכים בסיפור למושא של מחקר מדעי. לגבי בעלה, גבריאל גמזו, שאסף אותה ממקומה, היא רעיה בלתי נתפסת, חולה וסהרורית, ולגבי גינת היא אובייקט של מחקר בלשני ובידיו היא נופחת את נשמתה. (יש אולי לאזן זאת באיזכור העובדה שגינת הוא חוקר שרלטן ומפוקפק.) הפרק ממשיך בתאור גורלו של חוקר שהדביק עצמו בנגיפי מחלה שחקר את דרכי רפואתה: "בעצמו ובגופו בחן את המחלה ואת רפואתה ומתוך שניהם חלה וכמעט שמת בה".³⁵ סיפור זה הוא אנלוגיה מהופכת לסיפור "עידו ועינם"; כאן החוקר שם עצמו על מזבח הידיעה וטובת האדם ומזדהה בגוף ובנפש עם מושא מחקרו ועם דרך לימודו. המשכו של הפרק אמור היה להביא את סיפורו של עדיאל עזמה הידוע מ"עד עולם", שהרבסט שמע כביכול מגבריאל גמזו (עמ' 536). שוקן, שקד ואלתר סוברים, כי הסיפור "עד עולם" היה בתוך הטקסט של 'שירה' במקום הזה וכי הוצא מתוכו והפך לסיפור עצמאי או שנועד להיכנס כאן אל 'שירה'. יש לדייק: המשפט המקדים את המקום המיועד לסיפור אודות עזמה מייחס את הסיפור לגבריאל גמזו וניכר כי המחבר מתייחס כאן מ"גבוה" אל שתיים מיצירותיו הקיימות כבר ומודע היטב לרמיון ביניהן. "עד עולם" נכתב ב-1953, הרבה לפני שנשלח חלקו השני של 'שירה'. חלק מן הטיטה הראשונה של החלק השני ב'שירה' כתוב על צדם השני, במהופך, של דפים ש"עד עולם" מתוקתק עליהם במכונה (הנוסח שנשלח לרפוס). "עד עולם" מגלם שלב

35 כפי שמפרש שוקן, מבוסס קטע זה על מעשה שהיה בפרופ' שאול אדלר. 'מחקרים ותעודות', עמ' 231.

מוקדם ועוברי של מחשבה, ש'שירה' פיתח לרוחב ולעומק. כבר בחלק השלישי התרחק המחבר מעולמו של "עד עולם" והוא אף מזה את הפרופסור ארנסט וולטרסדורף בידיעה הרומה ליריעה שחסרה כל-כך לעריאל עזמה ב"עד עולם" – אודות כיוון כניסתם של הגותים. "עד עולם" אמור היה להיזכר בפרק ט שבחלק ד ב'שירה' בקיצור נמרץ, אך מן המקום המיוחד לו בפרק ומן השארית שנותרה מן הקיצור הזה בכתב היד של 'שירה', ברור מה היה תפקידו. עזמה הוא השלישי בסדרה של חוקרים המתקרבים אל האמת: גינת הממית את האמת בהתקרבו אליה, חוקר הנגיפים הממית עצמו כמעט כדי להכירה ועזמה הממית עצמו עליה באמת. במבט ראשון אפשר היה לחשוב כי הוא מובא כאן כגילום אידיאלי של דבקות וטוהר. קריאה זהירה ב"עד עולם" עשויה אמנם לגלות פרטים המעמידים רושם זה באור אירוני. אך מתוך מה שנותר מן הסיכום שערך המחבר ל"עד עולם" בתוך 'שירה' ברור כי לא סמך על קריאה זהירה של מישוה. סיום "עד עולם" כפי שהוא מסוכם בכתב היד של 'שירה', הוא: [...] לשם המדע. עד שסיים להעתיק את הספר כולו. בינתיים התרגל במקום ישיבתו וכשסיים את מלאכתו שוב לא רצה לצאת משם ונשתייר דר בין המצורעים עד שכלו לו שנותיו ונפטר מן העולם". קשה לתאר סרקאזם בוטה יותר כלפי גיבורו של "עד עולם" מזה שזכה לו כאן מעטו של עגנון. ראשית: עזמה עוסק כאן בהעתקה ולא בלימוד. שנית: אין כל צד מוסרי בישיבתו הזאת אלא "שוב לא רצה לצאת משם". יותר מכך: אין כל זיהוי בין בית המצורעים ומחוזות האמת והמוות. עזמה מת כאן רק לאחר שנים, לאחר "שכלו לו שנותיו", כלומר מזיקנה פשוטה. בעוד שב"עד עולם" אין הוא מת לעולם משום שמת זה מכבר. האם גם שם נפטר מן העולם? רק המלה האחרונה – "עולם" זהה בשני הנוסחים, כעין ציווי צורני חלול שיש לשמור עליו.

סיכום זה של "עד עולם" הוא חלק מפרגמנט VI, שהמשכו הוא וידויו של הרבסט על יחסיו עם שירה וזמנו מתאים לסיומו של חלק ג. הפרגמנט הוצא מחלק ג משום שסיומו השתנה. נראה שמקומו היה בסוף פרק יט בחלק ג. סיומו של פרק יט, הבונה את הזיקה בין רלת ביתה של שירה לבין הלידה המתקרבת, בונה גם זיקה עקרונית עם "עד עולם": "מה עניין עיבורה אצל הדלת הנעולה דבר זה לא מצא והואיל ולא מצא לא היה לבו שלם עמו. [...] ובכן מה בעצם סמיכות הדברים בין הריונה של הנריאטה ובין..." (עמ' 464. הנקודות במקור). וזהו הרי עניינו של "עד עולם". בחלק ד כלל המחבר רק את סיכום הסיפור ואת חוליית החיבור שנטל כצורתה מן הדפים שהוציא מחלק ג. ברור כי שני הדפים האלה הם שריד של תחילת מעשה, שהמחבר התכוון להמשיכו בדרך אחרת מאשר בפרגמנט VI. עם זאת, ניכר כי מבנהו של פרק ט נוצר במחשבה תחילה כדי לכלול בהמשכו את חוליית החיבור הזאת המזכירה גם את ארקדיוס קיסר ואברוקסיה היפה, ועל-ידי כך ליצור מבנה המשכי והגיוני של

דיון על מושג האמת. ברור גם כי רצף הדיון הזה אמור היה להיות ארוך ומפותח הרבה יותר. אסתכן כאן בהשערה נוספת: בארגזי כתב היד השמורים בארכיון עגנון שבספריה הלאומית נמצאים גם כמה גזרי עיתונים. כמה מהם עוסקים במאורעות תרפ"ט בירושלים וכמה עוסקים בענייני גידול ירקות, ככולם נמצא שהמחבר עשה בהם שימוש ב'שירה'. כולם פרט לאחר: גזיר עיתון המביא את נוסח נאומו של איינשטיין בוורוצלאב מחודש מאי 1946. עניינו של הנאום הוא אחריותו של החוקר כלפי האמת לאור מחירה הכבד של האמת הזאת, כפי שנראה בפצצות שהופלו על נגאסקי והירושימה, ועל התחירה אל האמת המדעית העלולה להוביל אל ההרס הנורא ביותר. נדמה לי כי רצף הדיון שנבנה בפרק ט מוביל בסופו של דבר אל העניין הזה. יש אמנם רווח של שלוש או ארבע שנים בין זמנו של החלק הרביעי ב'שירה', לבין זמנה של שואת הירושימה, אך לא בכך העניין. לצורך המחשבה על האטום אפשר היה להביא את הניסויים המפורסמים שקדמו למלחמה. אבל אם הוביל הפרק אל האטום, צריך היה לעבור בעניין נוסף העומד ברקע ההתרחשות של 'שירה' ומאפיל עליה מרחוק, והוא שואת יהודי אירופה, ולהנכיח את שאלת השואה בפני הרבסט. אם כך היה הדבר, כאן כנראה גם היתה צומחת חוליית הקשר העקרונית ביותר בין הרבסט והנריאטה.

בשנות החמישים האחרונות ובשנות השישים, כשזנח עגנון את עבודתו על 'שירה' לתקופות ארוכות, הקדיש את רוב מרצו להשלים את "עיר ומלואה" – מפעל ההנצחה הפשוט והגלוי ביותר שיכול היה להעמיד לעירו בוטשאטש לאחר השואה. בשנים ההן גם כתב את סיפורו הגדול "כיסוי הדם", שבו ערך חשבון הגותי גלוי סביב משמעותה ההיסטורית והתיאולוגית של השואה בחיי העם היהודי. גם בלי להיכנס לפרשנות הסיפור הזה, גלוי בו שנכתב מתוך עמדה דתית ספקנית במידה קיצונית ביותר, הדומה לזו שב"על השחיטה" הביאליקאי, שכותרת הסיפור באה להקביל לו ולהשלימו, עמדה דתית הנרמזת כבר ב'אורח נטה ללון' אך יוצאת אל הפועל בגלוי רק ב"כיסוי הדם". פתיחתו של 'שירה' מחדש והמהלך הרוחני שניסה המחבר לעצב בו, קשור ומקביל למהלך הרוחני המתבטא ב'עיר ומלואה' וב"כיסוי הדם".

הרבסט, שעגנון השאיל לו בגלוי כליכך הרבה מחייו שלו, פִּינן את מחברו אל לב התלבטותו הקיומית והאמנותית, התלבטות שאי־אפשר היה לו לדחות עוד. התלבטות שבמהלכה מתרוקן מושג האלוהות מכל עוצמה וערך. "עד עולם" ו"עירו ועינם" אינם אלא דחיית הקץ ופתיחת הסכר בעת ובעונה אחת; באחד מתה האמונה התמימה בידיו של החוקר ובשני ממית החוקר עצמו עליה. בשניהם מעוצבים הגורלות באור אירוני ומר כלענה ובתחושה כי האמונה משמרת מצב ילדותי, אם לא ינקוטי, פגום כשלעצמו, שמי שבגר ולא ניתק ממנו גוזר על עצמו רקב. סדן, שהתעקש לראות בזקנתו של עגנון מהלך של חיפוש אחר זיקה הרמונית

בין האמונה והאמת האנושית, ראה ב'שירה' נסיון "לעשות את החשבון שבין האמונה והאמנות והפראדוקסיה של אפשרות ליכודם"³⁶ (ובהשלמה לכך נתפסת גם הנריאטה בעיניו כדמות סמלית – "היא יסוד החיים והאמונה"). ולכן גם סבר כי "עד עולם" ו"עידו ועינם" נועדו להיות, או מייצגים בצורה סמלית, סיומה של התלבטות המגולמת ב'שירה'. לצורך זה הוא מתעלם גם מן האירוניה המרה שבשני הסיפורים המפלצתיים האלה, ומסכם את פרשת אהבתו של הרבסט לשירה כ"חיי על הבלות תסכוכתם המתערבים לתוך מחקריו."³⁷ סדן נכסף שעגנון ימצא דרך לפתור את "המתיחות הקיצונה שבין האמונה האלוהית ובין האמת האנושית"³⁸ ולכן התעלם יותר מכל פרשן אחר ממורכבותו של הקונפליקט הנפער ב'שירה', ומצד שני, לא הסתיר את סלירתו מן המהלך שבנה הרומן כבר בחלקיו הראשונים. עגנון, בניגוד לכך, עסק ב'שירה' בפירוט ולא בהכללה מרחפת, בפתיחת פצעים ולא בכיסויים, או כדבריה של אניטה בריק, המציעה להרבסט את כתובתה החדשה של שירה, הכתובת בה היא עתידה להיות נעדרת מכאן ואילך: "טעות היתה בי שעשיתי שירים. חזקה היא המציאות הבויה מדמיונות שבלב ואינה מניחה להלך בגדולות ובנפלאות" (עמ' 396–397).

העמוד האחרון. את שירה לא אראה לך

העמודים האחרונים של 'שירה' מעידים כמאה עדים על מה שחסר בו. אין זה עניין כמותי. ייתכן, שגם לו הספיק המחבר להשלים את החלק הרביעי לא היה צומח לממדיהם של החלקים הקודמים. החסר הוא עקרוני וקשה, וניכר על-פי הקיים, שהמחבר רצה לעצבו בצורה מפורטת ואמינה, בלא כל קיצורי דרך. אבל ישנה הפסקה האחרונה שנכתבה בכל זאת, שצורפה כפתק לדף האחרון:

לא נתעכב כאן על טגליכט ועל תמרה. בעלי הרומנים נותנים לאמנון שתצא נפשו אלף פעמים עד שנושא את תמר כלומר צריכים לשלשל ענין בענין ודבר אחר דבר, כלומר צריכים לזה זמן מרובה, ואני מתוך שעסוק אני בעניין אחר בעניינו של מנפרד הרבסט והאחות שירה אניח את טגליכט ואת תמרה ואני חוזר אצל מנפרד הרבסט ואצל האחות שירה. את מנפרד הרבסט אראה לך, את שירה לא אראה לך שעקבותיה לא נודעו ואין יודעים היכן היא (עמ' 537).

36 רב סדן, "בין מנפרד הרבסט ושירה", בתוך: 'על ש"י עגנון', תליאכבי 1978, עמ' 178.

37 שם, עמ' 177.

38 שם, עמ' 175.

זהו שבר הטורסו המרתק שבכל שברי הטורסו שבפרקים האחרונים. כאן נשאר באמצע השבר מעין עורק אל המשכו החסר; כאן נשלח מתוך הגבול קו ראשון אל מה שמעבר לו.

הפסקה הזאת דומה בתפקידה לרצף שלם של פסקאות לאורך 'שירה', שבהן מגלה המחבר את תוכניתו.³⁹ פסקאות אלה משמשות בידי המחבר כאמצעי פשוט ויעיל לאינטגרציה של חומרי הסיפור, ובלשונו של שקד: "דמות המספר משמשת גם בתפקיד טכני. היא מאחה את קטעי המציאות הבאים לעיתים בעירבוביה גדולה ומציגה לפני הקורא את קשריו ובעיותיו של המספר כבעל הסמכות ה'כל יודעת'". אלא שב"שירה" מגלות פסקאות אלה דבר נוסף ומרגש עד מאוד, הן מגלות את האמת הפשוטה של המחבר בזמן הכתיבה. כשהוא מסיים את החלק השני בהבטחה: "יזתה אתחיל בספר שלישי, ולא אתחיל לא בהרבסט ולא בשירה, אלא בהנריאטה, ואחר שאספר מעשה הנריאטה אחזור אצל הרבסט ואצל שירה, ואחזור תחילה אצל הרבסט ואחר-כך אצל שירה ואחר-כך אצל שניהם כאחד" (עמ' 348). הוא מעיד על תוכניתו כפי שאכן היתה בשלב זה של הכתיבה. הקורא בספר השלישי יודע, כי שני חלקיה האחרונים של ההבטחה חסרים בו, כלומר – הוצאו ממנו. יותר מכך: דיווחיו של המספר על כוונותיו ולבטיו הופכים לאורך החלק השלישי מפורטים ואף נבוכים יותר.

בפרק כב שבחלק השלישי, המקדים את סיומו ואת הזיית ברית המילה, מתערער כמעט מעמדו של המספר כ"יודע כול", והוא משתף את הקורא בלבטיו. נדמה לי כי מן הנקודה הזאת ואילך, החל המחבר לזרום עם רצף יצירתו וללמוד עליה מתוכה, בלי לכפות עליה תפיסה מודעת למפרע:

עתה עומד אני בין שני עניינים נפרדים ואיני יודע מה אספר תחילה, אם על ביקוריו אצל הנריאטה או אם על שיחותיו עם תמרה, מלבד ענין חבריו ומיודעיו היאך קיבלו את השמועה על לידת בנו. מוסיף אני על זה הרהורי חינוך. טוב היה אילו באו העניינים נפרדים ואני לוקח לי זמן לכל דבר, אבל מדרך המאורעות שבאים בערבוביא וצריכים יגיעה מרובה בהלכות ההפרדה, וביותר להעמיד כל דבר על חשיבותו. איני משתבח שניתן בידי לעשות כן, אבל סומך אני על העניינים עצמם שכל אחד מהם יודע לתפוס את מקומו, ואפילו הוא דוחק את חבריו חבריו מצפצף ועולה ואינו מתבטל ביישותו (עמ' 475–476).

39 ראה על כך שקד: "מה יעשה אדם כדי לחדש את עצמו", בתוך: 'אמנות הסיפור של עגנון', תל-אביב 1976, עמ' 295.

קשה שלא להתפעם מגילוי הלב ובעיקר מתחושת החירות והביטחון ביכולת להכיל את המתהווה הזה (וקשה שלא לחוש כאן את תמונת התשתית של לירת התאומים – “אפילו הוא דוחק בחיבורו”) וביכולת לתפוס אותו, ומתחושת השמחה המפעמת במלים “חבירו מצפצף ועולה ואינו מתבטל ביישותו”. אבל יש מעבר לכך לראות את הכנות הפשוטה שבגילויי התוכנית האלה.

באמצע פרק ח' שבחלק הרביעי גוברת תחושת המבוכה וההיסוס:

אם כן מה מצינו שדבק בשירה? שמה בעל מקצוע נטפל לדברים שאינם מן המקצוע? או אולי טועה אני כשם שטעיתי לגבי האחות לורמילה שהארכתי בה אף על פי שאין לה דבר עם מעשה הרבסט והאחות שירה. או אפשר אף כל שהוא סמוך לעיקר צורך בו, כשם שהלובן שמקיף את האות מקיים את האות, שאלמלא המקיף לא הכרנו את המוקף. קנצ'י לטפל ומעתה לעיקר” (עמ' 532).

אלא שתחושות המבוכה וההיסוס אינן חולשת המחשבה אלא עדות לנסיון הרוחני הכביר הנחשף כאן. גם “דוקטור פאוסטוס” מאת תומס מאן מעצב בצד העלילה הברוויה מהלך התפתחותי הגותי בדמותו של המספר – מהלך בעל מקום וזמן השונים בגלוי מזמנו ומקומו של הגיבור. אלא שב“דוקטור פאוסטוס” מעמדם של שני הרצפים המקבילים האלה זהה מצד המחבר: שניהם מעוצבים בדיעבד על-ידי מחבר שאינו חושף עצמו באמת. מספרה של ‘שירה’, בחלקיה האחרונים, מספר את סיפורו בדיעבד רק לכאורה, בעוד שסיפורו זהה בעצם עם תהליך החיבור של היצירה. כשהמספר אומר “עתה אנסה ואברר היאך הוא לגבי המחשבות [של הרבסט]” (עמ' 532), הוא מנציח את תהליך הכתיבה. הבירור והתובנה מתרחשים עם תנועת הדיו מתוך העט. המחבר לומד את הרבסט מתוך עצמו בזמן אחד. פרק ת, הפרק השלם האחרון שב‘שירה’, הוא אחד המסמכים המועזעים ביותר של מעשה יצירה המוכרים לי. האינטימיות שבין המספר וגיבורו שלמה; הזהות בין המחבר ומספרו שלמה; והמחבר דוחף בעטו, בפועל ממש, טפח אחר טפח, את מסך היריעה.

המלים האחרונות

“את שירה לא אראה לך שעקבותיה לא נודעו ואין יודעים היכן היא” – הוא סיומו המוחלט של ‘שירה’ כפי שהוא. עד כאן הגיעה ידיעתו של מחברו. ואין זו אולת-יד אלא קריאה רמה, ויש בה כוונה וידיעה ולא נסיגה. אי-הידיעה בדבר מקום הימצאה של שירה אינו דבר העולה בחטף בסיום הרומן אלא מהלך שהחל עוד בחלקו השני. אלא שמחלקו השלישי ואילך נבנים סביב

אידיעה זו שני עניינים גדולים: (א) שירה הופכת בהדרגה לנוכחות שבהעדר, או נוכחות של העדר; (ב) יחסו של הרבסט אל העדרה הופך דרימשמעי יותר ויותר וכיסופיו לראותה מתחלפים ברצונות סותרים: סרוב לראותה ורצון להנציח את העדרה (עם זאת אין ברצונות סותרים אלה אף שמץ של צדקנות מוסרית או תחושת חטא). בחלק ג נגלית שירה פעם אחת ובמקרה. הרבסט פוגש אותה בפתח חנות של נעליים. היא מציעה לו את כתובתה פעמיים והוא שוכח לרשמה. תאורו של הרבסט, השומע את דבריה של אניטה בריק אודות כתובתה החדשה של שירה, מעלה אדם במצב מסוכסך ביותר בין רצון ודחייה. מן הרגע הזה הופך ביתה של שירה לחלל ריק. בתחילה מתמלא החלל הזה באימותיו הכמוסות של הרבסט ומעל כולן אימת המוות, הנגלית כביכול בפועל מתוך חלונה החשוך של שירה. לאחר מכן מתרוקן מקומה של שירה גם מן התכנים האלה ומתפשט לגמרי. בסוף פרק ג שבחלק הרביעי מסכם הרבסט את פרשת יחסיו עם שירה: "וכך היה הרבסט יושב ומעביר לפניו כל שאירעו עם שירה. לא היה דבר שלא זכר ולא היה דבר ששכח. דומה שלא דילג על שום דבר שאירעו עם שירה וביותר לא דילג על הדברים שלא היו ביניהם ויותר משהרגיש במה שהיה ביניהם הרגיש במה שלא היה ביניהם, כאילו מה שלא היה ביניהם הוא העיקר והוא הוא שמחוסר הוא, ולעולם ירגיש בחסרונו" (עמ' 511–512). דברים אלה מובילים אמנם לכיסופים נרגשים לראות את שירה שוב, אבל כיסופים אלה אינם יכולים לחפות על התוכנה שיצאה כאן לאור: "הוא שמחוסר הוא, ולעולם ירגיש בחסרונו". יותר מכל המהלכים שבונה הרומן בתודעתו של הרבסט, זה המסובך והנכאב ביותר. במשפט זה מבין הרבסט לא רק את מגבלות הקשר שבינו לבין שירה אלא כי החסר והנעדר אינו שירה כלל, וגם אם היא נעדרת במציאות, לא זו הבעיה. במשפט הזה מבדיל הרבסט בין שירה לבין החסר ונוטל את החסר הזה לעצמו. החסר הזה מצוי בו ולא מחוצה לו. תודעתו של הרבסט, מכאן ואילך, מסוגלת להכיל את המופשט מכל, את ההעדר.

הבבואה: העבר הנאמן

הרומן 'שירה' מכיל בתוך עולמו הברוי ראי המשקף אותו, כמו הראי העגול בצירור המפורסם של ואן אייק – נישואי הזוג ארנולפיני, המשקף מתוך התמונה את אחורי הזוג המצויר ואת פניו של הצייר, וכמו "עד עולם" המכיל בתוכו סדרה של שיקופים המשקפים זה את זה. הראי שבתוך 'שירה' הוא הטרגדיה של הרבסט אודות בזילאוס העבר הנאמן. לא אמנה כאן את כל נקודות השיתוף וההקבלה שבין הטרגדיה לבין הסיפור המקיף אותה. ברור, כי היא מייצגת אותו באורח סמלי ותבניתי כאחד, כלומר – הדמויות שבה מקבילות לרמויות שב'שירה' ומייצגות

אותן, וגם עצם בנייתה מייצג את המהלך המנטלי המתרחש באישיותו של הרבסט, כפי שפורש לעיל. החשוב כאן אינו מה שיש בה אלא מה שאין בה. הטרגרדיה הזו, כמו 'שירה' כולה, היא טורסו, והיא משקפת את צורתה השלמה הקטועה. אינני טוען שסיומה אמור היה להיות מקביל או דומה לסיומו של הרומן. ייתכן שסיומה, כסיומו של "עד עולם", יטא פתרון הפוך. אבל חשוב לראות כי גם בשיקוף הזה, אין המחבר יכול להשיג את גיבורו ולדעת את אשר אין הוא יודע. החסר הוא בתוכו "ולעולם ירגיש בחסרונו".

לא נודעו

מות עגנון הופך את הקיטוע הזה לגילום פשוט ומעשי של האמירה הזאת. "המספר לא סיים ספרו זה, ואפילו מידת-ימיו כתקוותו, ספק אם היה מסיימו. והכוונה איננה לחלקו הרביעי, שנשאר בקיטועו, שאפילו היה מביאו על סיומו, לא היה גמרו גמר הספר". אומר סדן.⁴⁰ דומני שאין איהבנה גדולה מזה לגבי מהותה של 'שירה' ולגבי ספרים דוגמתה, כמו 'אנא'יס', 'הטירה' או 'האיש בלא תכונות'. ספרים אלה לא יכולים היו להיווצר על-ידי אדם שאינו נמצא על גבול חייו. ספרים אלה הם יצירות המובילות את יוצרן אל דרכו הסופית, אל מישוש גבולות קיומו. יצירות אלה הן שרטוט הדרך החוצה וגם מעקה דק להאחז בו. יצירות שבהן עומד האדם מול תודעת מותו המתקרב ומתעלה אל הכוח להכיל אותה. רפיו האחרונים של הרומן מורים על ממדיו של ההעדר ועל רקותם של הקווים, אבל גם על כוח כביר. הכוח שנעצר על-ידי זקנתו, מחלתו ומותו של הסופר, לא היה רופס או מאוים, ולא נכנע לפיתויים מיסטיים מנחמים, ולא היה בו שמץ של התחייכות סקלרוטית. גם מה שמגומגם בחלק הרביעי, אינו מניח לעצמו לדעת מה שאינו בחזקת ידיעה. המשפט האחרון של 'שירה' הוא שקט ופקוח עיניים. "עקבותיה לא נודעו"; אין סימנים שבהם יכולה הידיעה להיתלות בדרכה אל המהות הנעדרת. מה שהוא בבחינת אי-ידיעה אין לו מראה. ובדרכו של ויטגנשטיין: "את מה שאי-אפשר לאמר, אותו צריך לשתוק".