

אברהם הולץ
החילול המשולש
עיונים ב"טלית אחרת"

תדפיס מתוך
הספרות, רבעון למדע הספרות, כרך ג
בהוצאת אוניברסיטת תל-אביב

החילול המשולש

עיונים ב"טלית אחרת" מאת ש"י עגנון

הפרשנים.⁵ משום מה העדיפו את "פת שלימה" כמורה דרך ל'ספר המעשים'. אבל דומה, ש"טלית אחרת" טובה יותר לשמש דוגמה מאלפת ומנחה, כי היא קצרה ומתומצת יותר, ואפשר לנתח גיתוח מדוקדק על מרכיביה. אנסה להציע ניתוח כזה כאן.

הגיתוח שלי מתבסס על ההנחה, שיש לשייך את "טלית אחרת" (ויצירות דומות) לז'אנר הספרותי של "המשל הפתוח". על ז'אנר זה כמפתח ל'ספר המעשים' אעמוד במחקר נפרד, וכאן כוונתי להחיל כמה מסימני-ההיכר של "המשל הפתוח" על "טלית אחרת" בלי לתארם עד היסוד. נפנה עתה לגוף היצירה. הפרקים מתאימים לפסקות ביצירה. מספרי השורות מובאים בסוגריים כדי להקל על הקורא למצוא את הקטע המנותח בהקשרו המקורי.

הכותרת: "טלית אחרת"

על תפקידה של הכותרת ביצירה כמרכיב במערכת הספרותית השלמה הורו חוקרים רבים.⁶ כפי שילמד הקורא מהמשך היצירה, מציינת הכותרת כאן אחד משלושת העצמים המוקדמים "הטעונים". עצם זה, הטלית, נזכר בפתחת היצירה (1—2), חוזר ועולה במעבר מן החלק הראשון לחלק השני (54—55), ולבסוף צץ כעצם העיקרי בחלק השלישי המוקדש לו כולו (69—80). הטלית תופסת אפוא מקום מרכזי ביצירה זו ומשמשת לאיטמוטיב המבריא את כל איברי היצירה, ונהיה לבסוף למוטיב ראשי.

שתי המלים "טלית אחרת" תורגמו לאנגלית כ-

⁵ באנד [18], 341) אינו רושם כל מאמרי-ביקורת על יצירה זו.

⁶ על הזיקה בין הכותרת לגוף היצירה ראה בעיקר קאיוז [26], 192); הערתו הקצרה של בות [19], 198, הערה 25) על הכותרת המשמשת ביצירות מודרניות כפירוש המפורש היחיד הנמסר לקורא; טראסק וברקארט [29], 193); מל"כה שקד [17], 7, 19—20); גולומב [4]. ראה גם שקד [16], הכותב: "תפקידה העיקרי של כותרת הסיפור לכוון דעתו של הקורא אל הנושא המרכזי של הסיפור. זאת ועוד: היא מכינה אצל הקורא ציפיות שלאורן הוא מתבונן בסיפור, [...] כשלהלן מתגבשת חזות זו או מתבדה. [...] משנוצר ניגוד בין הכותרת לבין הנושא בגוף היצירה, הנושא הבצופה מתבדה על ידי הנושא המעוצב או על ידי אופני התגלמותו, משמשת הכותרת בתפקיד אירוני" [16], יא-יב).

היצירה "טלית אחרת" היא מן המאוחרות ב'ספר המעשים', וראתה אור לראשונה ב-1951. לכן הכללים והעקרונות החלים על אחיזתיה יפים גם לגביה. קורצווייל כבר הזהיר את הקורא התמים והעמידו על כך, שעיקר הקשיים שהקורא נתקל בהם בשעת קריאת הסיפורים ב'ספר המעשים' הוא "אי-גמישותו הנפשית והאסתטית, שאינה נותנת לו להשתחרר מתלותו המוחלטת באב-טיפוס מסוים של הסיפור [הריאליסטי למינהו]" [13], 74). רק כלים אסתטיים-ספרותיים יסייעו לקורא ליהנות מהסיפורים האלה ולהבינם. (ראה גם שמיר [15], 82 ואילך).

חוקרים עבריים אחדים הציעו כינויים שונים לסיוגן של היצירות האלה, כמו "הסיפור הכאוטי" (טוכנר [8], 182), "הסיפור המזור" (סדן [9], 28), "הסיפור המטא-ריאליסטי" (קורצווייל [13], 85). הם גם עמדו על התכונות המאפיינות את היצירות האלה וציינו בעיקר את ביטול החוקיות הסיבתית בהן: מקום גיאוגרפי וזמן אובייקטיבי מזמרים בזמן סובייקטיבי ומרחב נפשי-פסיכולוגי ומכיוון שהפרספקטיבה היא נפשית ועל-ריאליסטית, נופל כמאליו גם החיץ המלאכותי בין החיים למוות. האדם עשוי, כידוע, להימצא במקום גיאוגרפי מסוים ומוגבל ובה בשעה "להימצא" מבחינה פסיכולוגית-מחשבתית במקום אחר; ולא רק בשעת חלום או חלום-בהקיץ, אלא גם במודע ובמכוון. לפיכך אפשר גם לומר, שלגבי האדם-היחיד המתים מתו רק מיתה ביולוגית, מפני שזיקתם אל חייו היא ריאלית וישירה יותר מזיקתו של "הזר", הנחשב מבחינה פיזית כ"חי". ההבחנות בין "חי" ל"מת", בין הזמנים המוחלטים ובין החללים הארציים-פיזיים, עשויים להיטשטש בנפשו של האדם.⁷ היצירה "טלית אחרת" כמעט שהוסחה מדעת החוקרים-

¹ כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ו, 'סמוך ונראה', שוקן, תש"ו, 202—204. המובאות — לפי מהדורה זו. ההדגשות — שלי.

² ראה באנד [18], 491, 533, וסיכומרי-אורו בעמ' 341—342.

³ בעניין זה ראה רוטנשטרייך [14], 265—279, ובהט [3] (נכלל גם ב-[33], 133—174).

⁴ ראה צייטלין [11], בעיקר הפרקים על "הצחנות וגילוייה" (65—93, 127—138, 147—153, 168—178). על עגנון ראה בפרק "ש"י עגנון בעניין צחנות" [11], 238—242).

יות היזכרות אוטוביוגרפית מימי ילדותו של המחבר, וסבו ממלא בה תפקיד מרכזי כמו בסיפורים האוטוביוגרפיים משנות העשרים והשלושים.¹¹ תמהני מה מצא, ביצירה זו, שהניעו לקשרה עם הסיפורים האוטוביוגרפיים האלה (ואף על מידתם הביוגרפית של אלה אפשר לחלוק).

המספר ב"טלית אחרת" מניח כביכול, שהקורא מ"כיר את יצירותיו שבהן סיפר על שאר טליתותיו. אפשר להביא לכך סימוכין מכתבי עגנון, ובעיקר מ"פי ש"ניים";¹² אבל גם כך: מי ש"פי שניים" ידוע לו, יראה במשפט הפותח — "על שאר טליתותי כבר סיפרתי" — קביעת עובדה "אובייקטיבית" העלולה להטותו להבא, ואילו הקורא את "טלית אחרת" כמבן דת מכלל יצירתו של עגנון יפרשה כלשון המספר את סיפורו בעל-פה, המתכוון להציג בראשית דבריו את טיעונו ללא הזדקקות לסיפורים האחרים.

"עכשיו איני אלא כמוסיף ומספר מה אירעני ביום הכיפורים באיתה טלית שהנחתה בבית מדרשו של זקני עליו השלום" (1—3). "האני" הוא עלום-שם, סתמי ובלתי מוגדר, ובכך הוא דומה לדוברים במשלים, שגם שמם לרוב אינו מפורש. תכונה זאת מבליטה את הנימה האלגורית שב"משל הפתוח". כלומר, מפני ש"האני" הוא "אדם-סתם", נעשה הוא ממילא ל"סתם אדם", וכפסע מכאן ל"כל אדם". ועוד, כל אדם הקורא את המלה "אני", במיוחד אם אין אופיו ותוארו מוגדרים, נסחף בתהליך הקריאה להזדהות אתו. וככל שיתמיד לקרוא יתהדקו ויתחדדו הקשרים בינו לבין "האני-המספר".

המרכיבים האחרים במשפט דומים ל"אני" בסתמיותם, שאינה מתפרטת או מתבארת גם בהמשך היצירה: "יום הכיפורים", "הטלית", "בית המדרש" ו"הזקן" — כולם אינם מפורשים יותר מ"האני" עצמו. גם בהמשכה של היצירה לא ימצא הקורא בקשרים שבינה ובין הציאות הידועה יתדות שיוכל להיתלות בהן, שיקלו עליו את האוריינטציה ליצירה ויכוונו אותו אל משמעותה. ב"פת שלימה", למשל, ניתן תמרור גיאוגרפי: העיר היא ירושלים, וכיוון זמני יש ללמוד מפרטים כגון המסעדה, מלכודת-העכברים, בית הדואר וכו', המורים על עידן מודרני כלשהו. כאן אין רמזים לזמן ולמקום, ולכן מידת "המשל" שביצירה מתבלטת והולכת. במלים אחרות, מכיוון שאין ספציפיות לגבי

"Another Tallit", כלומר "טלית שנייה" (הארלו [24]), או "A Different Tallit", כלומר "טלית שונה" (באנד [18]), התרגום הראשון מוסב יותר אל הסעיף הראשון ביצירה (1—2), ואילו השני מורה יותר על גורלה הסופי של הטלית בסיום היצירה (73—80). אך דומה שכאן, כמו במקומות רבים בכתבי עגנון, השימוש במלים הוא רב-רובדי ואירוני, והמשמעות האחת הופכת את האחרונה אך אינה מוציאה אותה.⁷ כשהקורא קורא לראשונה את שם היצירה, הוא מסיק שהוא עומד לקרוא על טלית נוספת, לאו דווקא שונה או משונה. רושם זה מתחזק בסעיף הראשון (1—3). בהמשך, לאחר המעשה בלייבל בן בנו של הצדיק (54—56), עוד אין עליה מספקת לשינוי ברושם. אבל עם תום היצירה, אחרי שמתפרט הציור המוקדש כולו לטלית (68—80), מיתוסף ממד ומתעבה המשמעות של המלה "אחרת". מעתה אין היא בחינת תואר בלבד, במשמעות של טלית שונה, אלא היא טלית שהיא גופה "אחרת" — ומלה זו מפעילה את האסוציאציות השליליות והמגונות של "דבר אחר", כגון אלישע בן אבויה המכונה "אחר" (חגיגה יד ע"ב) וכלשון "אחר" בשימושי תו"ל המורה על תופעות שליליות וביניהן עבודה זרה, חזיר, צרעת, גסות-רוח, יחסי מין פסולים ועוד.⁸ על כן, אם באים לתרגם את השם, אולי נאות יותר התרגום "An Other Tallit". (כך מתרגם למשל לאיטר [27], 59) את השם "פנים אחרות": "An Other Aspect". הקורא את שתי המלים הראשונות כאחת יבינן כמצביעות על המשמעות הראשונה — another, אך הרווח ביניהן והצירוף המתמיה במקצת ימשכו את תשומת ליבו למשמעות השנייה — לזרותה של הטלית ולשוני שבה, שאולי הם עיקר כאן.⁹

המבוא ליצירה (1—3)

הפיסקה הראשונה פותחת: "על שאר טליתותי כבר סיפרתי" (1). לעולם אין לזהות זיהוי פשטני את "האני" המספר עם המחבר שיצרו.¹⁰ במקרה זה "האני" עלום השם, הסתמי (כבכל החיבורים ב"ספר המעשים"), בודאי אינו זהה עם עגנון. מסיבה בלתי מוסברת כל צורכה סטה באנד [18] בדבריו על יצירה זו דווקא מדרכו הרגילה, והסיק, ש"טלית אחרת" מתיימרת לה-

⁷ השווה מאמריו של פרי על השיר המתהפך [10] ו-[10a].
ובעיקר הדיון ב"לבדי" [10a], 74—80.

⁸ עיין, לדוגמה, משנה מנחות יג, י; ובגמרא ברכות ח ע"ב; מג ע"ב; שבת יז ע"ב; קט ע"א.

⁹ בכך דומה יצירה זו ל"פת שלימה", שאף בה אין המונח הסמל המרכזי נחשף עד לסצנה האחרונה. לפירוש חדש ליצירה, המבוסס על ניתוח המונח "פת שלמה" לפי המקור רות, ראה כאמרי [5].

¹⁰ סיכום של הזיקות הנאותות בין הספרות לבין הביוגרפיה ראה אצל אדל [22].

¹¹ 'Talit aheret' purports to be an autobiographical reminiscence from the writer's childhood and his grandfather plays a leading role in it as he does in many of the short autobiographical tales of the 1920's and 1930's. (Band [18], 341.)

¹² יצירה זו ראתה אור לראשונה ב-1939, וכלולה עתה ב"ספר המעשים", 'סמוך ונראה', 128—142.

הטובה של "האני" ולמחשבה כנה, אולם לבסוף, בק-
ריאה שנייה שלאחר תום היצירה ולאורה, יבין, שאין
כאן אלא רמז לעתיד — "הגיבור" אכן לא יצליח
להביא את כוונותיו הרצויות לידי מעשים טובים.

"מחמת ריחוק המקום ומחמת ששהיתי על מטתי
שחרית יותר מדי באתי לאחר פסוקי דזמרא" (4—6).
אחת הטכניקות הספרותיות-אמנותיות, המספלות כל
ניסיון לקבוע פירוש אחד ממצה ומקיף, היא ריבוי
הנימוקים הגיתניים כאן. בסיפור המסורתי מנומקים
כרגיל האירועים והמעשים על ידי נימוק יחיד, פשוט
או מורכב. לעומת זאת ביצירות מסוג "טלית אחרת"
באה שרשרת של עליות, לפחות שתיים ולעיתים יותר
(ראה שורה 36). יש שהאחת סותרת את השנייה, ומ-
כיוון שאין כתוב שלישי שיכריע, גשארם הדברים
תלויים ועומדים ללא הכרעה. במשפט שלפנינו מוצעות
שתי סיבות לאיחורו של "האני" בבוקרו של יום הכי-
פורים (פסוקי דזמרא נאמרים בבוקר). לפי ההוראה
הרגילה של "מקום", הגיאוגרפית, מוצעים כאן טעם
מרחבי ("ריחוק המקום") וטעם זמני ("שהיתי על
מטתי"). האחרון מגלה טפח בטיבו של "האני" —
התרשלות ועצלנות: הרי אם ידע שביתו רחוק מבית
המדרש, היה עליה להשכים קום ובלבד שיגיע במועד.
אך דומה שנרמז כאן גם נושא, או תת-נושא, שכעבור
חמש-שש שורות ייעשה לנושא העיקרי של הסעיף כולו,
נשלאורו יקבלו השימושים המאוחרים יותר באותה מלה
תוספת משמעות. לאור המשמעות "אל" שלמלה "מקום"
מובהר להלן הקשר בין חלקי הסעיף השני של היצירה.
כאמור לעיל, יתעבו "הכוונות" המפורשות והמובלעות
בעשרת השימושים האחרים במלה זו במשך היצירה,
שאני מביאם כאן עתה כדי להסעים את חשיבותה וחיו-
ניותה של המשמעות התיאולוגית הזאת לגבי ההקשרים
האחרים:

ופנה [זקני] אילך ואילך לבקש לי מקום. (16)

כיצד נתלקטו כל אלו למקום אחד לבית מדרשו של זקני.
(22) ¹³

היום איני מחוייב להדחק ולעשות מקום למי שאין לו.
(26—27) ¹⁴

¹³ דומה שהמלים האחרונות, "לבית מדרשו של זקני", באות
למעט מן המשמעות התיאולוגית הנובעת מהשאלה "כיצד
נתלקטו [...] למקום אחד", אך אין הן יכולות לפוסלה
לגמרי, ותמיהה גיאוגרפית מצטרפת לתמיהה "הדתית".

¹⁴ המלה "מקום" חסרה בסוף המשפט "מי שאין לו [מקום]",
ועל ידי כך מתחזקת המשמעות הסמאנטית על ידי סיוע
ויזואלי — "המקום" חסר מן הטקסט כמו שהוא חסר מן
הלב. בהמשך (שורה 28) כתוב "נצטערתני עליו על זקני".
הדיוק בא כי בלעדיו יש לקרוא כאילו "נצטערתני עליו"
מוסב על "המקום" שהוזכר בשורה 27, או על הזקן שלא
רצה להידחק. הדיוק "על זקני" מפרט, אך אינו מוציא
את האפשרויות האחרות אלא מוסיף עליהן. לו רצה לפוסלן

עידנים ואתרים, מוטעם יפה הממד העל/אל-מקומי הה-
על/אל-זמני של היצירה.

התחביר של המשפט "מה אירעני ביום הכיפורים
באותה טלית שהנחתיה בבית מדרשו של זקני עליו
השלום" מעמיד כשווי-ערך את שלושת המוקדים המר-
כזיים, המהווים לדעתי את שלושת חלקי היצירה.
השינוי בסדר הופעתם בגוף היצירה (יום הכיפורים,
בית המדרש, הטלית) אומר דרשני ועוד אשוב אליו.
לא בכדי נבחרו שלושה אלה, המעלים באופן ספונטאני
ומידי אסוציאציות של קדושה, יראה והוד. יום הכי-
פורים הוא היום המקודש ביותר, הנורא ביותר; "הט-
לית" ("ציצית") היא הלבוש-הבגד היהודי הטיפוסי,
המייחדו מן האומות, ואף היא רוויה משמעות דתית;
וביחס לבית המדרש יש הלכות מפורשות המתירות
לעשות מבית כנסת בית מדרש, אך אוסרות את הפיכת
בית המדרש לבית כנסת, כי קדושת בית המדרש יתרה
על קדושת בית הכנסת, "ומעלים בקודש ואין מורי-
דים". ומותר, למשל, למכור בית כנסת כדי לקנות בית
מדרש (ירושלמי מגילה, פרק ג, הלכה א). יוצא אפוא,
שהמחבר בחר בשלושת העצמים (אחד מתחום הזמן,
שני מתחום המקום והשלישי — הטלית) — קשור ואינו
קשור לשניים האחרים) מפני שהם בעלי עוצמה סמלית
מרובה.

אך המשמעות העולה מן המשפט הזה בקריאה רא-
שונה עלולה כאמור להשתנות, ולמעשה להתבדות, לאור
היצירה כולה. בתחילה יצפה הקורא, שלבסוף יתעטף
"האני" בטליתו, והוא מבין את ה"ב" שבמלה "באותה"
בדרך הפשוטה ביותר. אבל לאור המסופר תשתנה הוראת
ה"ב", וזו תיתפס במשמעות של "בקשר ל...", כי "הא-
ני" לא יזכה להתעטף בה. למלת תיחס "ב" יש אפוא
במשפט זה שלוש הוראות שונות: "ביום הכיפורים"
(זמן), "באותה טלית" (בעניין), "בבית המדרש" (מקום).

האיחור לבית-המדרש

"אותו יום הכיפורים עלתה על דעתי להתפלל עם זקני"
(4). "אותו יום הכיפורים" — לכאורה בא דיוק במסו-
פר, אבל למעשה אין "הדיוק" מוסיף דבר. אדרבה,
הוא מוסיף סתמיות לסתום, והממד הזמני נותר פתוח
וכללי כפי שהיה באמירה "אירעני ביום הכיפורים".
"עלתה על דעתי להתפלל עם זקני": להחלטה — הכ-
רעה אישית מחייבת — לא הגיע, כי "האני", כגיבור-
ללא-גבורה טיפוסי, נמנע ממעשה מכריע אפילו בהר-
הור ובמחשבה. הוא לא בא בכוחו שלו להחלטה שילך
ויתפלל עם זקנו, אלא המחשבה עלתה על דעתו כאילו
מאליה והוא נכנע לה. ולא עוד, אלא שהרעיון הזה רק
עולה על דעתו ואינו מתגשם במעשה, כפי שעולה
מהתפתחות הדברים. שוב יתבדה כאן הקורא: בתחילה
הוא יבין את הכתוב פשוטו כמשמעו, כאות לכוונתו

אף על פי שלעת עתה לא חמקה מן "האני" ההודמנות להצטרף אל ציבור המתפללים ולהשתתף בעיקרי התפילה, לות, בכל זאת החמיץ, בבוקרו של יום הכיפורים, את השעה לכוון את ליבו למקום.

"ועל כגון זה ראוי להצטרף" (6) — יש כאן דיוק לשון המקביל לכתוב לפניו "עלתה על דעתי". לא כתוב כאן "אני מצטרף", אלא "ראוי להצטרף", כלומר — הרוצה להצטרף יצטרף, ואין אני דווקא מן המצטרפים. לו הצטרף "האני" ממש, היה בצער קורטוב של אמפאטיה ותגובה כלשהי; ואילו הוא, כאמור, חסר-תגובה וחסר-אונים לבצע מעשה.

"שנוהגים בבית מדרשו של זקני ביום הכיפורים שאומרים פסוקי דזמרא פסוק בפסוק בניגון מיוחד" (6—8). אמנם, בימים נוראים (ראה הערה 17) מביא עגנון מנהג דומה: "ושליח צבור אומר אנעים זמירות ארון עולם ויגדל בניגון נאה, והקהל עונין אחריו פסוק אחר פסוק" (שיג); אך שם מדובר בפזמונים שלפני פסוקי דזמרא, ואילו את המנהג המתואר ב"טלית אחת-רת" אין עגנון מביא. אן שמא יש לומר, שכוונתו לאו-תם פזמונים הנקובים בימים נוראים.

"כיוצא בהם האדרת והאמונה לפני ברוך שאמר" (8). רצונו לומר, כשם שנהגו לומר את "פסוקי דזמרא" פסוק אחר פסוק בניגון מיוחד, כן נהגו בשורות הקצרות של הפיוט האלפאביתי העתיק "האדרת והאמונה".¹⁶ בבתי תפילה הנוהגים על פי "מנהג ספרד" (או "נוסח ספרד" ו"נוסח האר"י") נוהגים ביום הכיפורים לקרוא את הפיוט הזה פעמיים: פעם אחת אחר "הודו לה' כי טוב" שלפני "ברוך שאמר"¹⁷ ופעם שנייה בחזרת הש"ץ בשחרית, מייד לאחר הפיוט "אין כמוך באדירי מעלה". ואילו אותן הקהילות הנוהגות על פי מנהג אשכנז אינן אומרות את הפיוט "האדרת והאמונה" אלא פעם אחת, בחזרת הש"ץ שבשחרית.

יש לעמוד על מידע זה, הנמסר בדרך אגב, כי ממנו יש להקיש על עניין אחר: באותם בתי תפילה שנהגו על פי מנהג ספרד היה מקובל, שרק גברים נשואים היו מתעטפים בטליתות, ולא "בחורים-רוקים". מכאן, שב-שעה ש"האני" אומר "אתה מצטרף שאני עומד בלא טלית. מיד אני נוטל את הטלית [...] ומתעטף בה" (54), הוא היה נשוי. וראה על כך בפירושו לשורות הללו, והערה 34 להלן.

¹⁶ על השיר הקדום הזה, המכונה במקורות בימי הביניים בשם "שירת המלאכים", ראה שלום (28), [58—59]. השיר בנוי לפי סדר א"ב: "האדרת והאמונה, לחי עולמים הבינה והברכה, לחי עולמים" וכו'.

¹⁷ על "ברוך שאמר" ראה: זליגמן, בער. 'סדר עבודת ישראל' אל'. שוקן, תרצ"ו, 58—59; היינמן (6), 170, סעיף ב); גולדשמידט, דניאל. 'מחזור לימים נוראים', ב, 'יום כיפור'. קורן, תש"ל, 143.

אמרתי לו [לזקני], בבקשה ממך אל תטרח עלי, אני עצמי אמצא לי מקום. (28—29)

ומה הוא שביה המדרש מקומו אינו מוצא לי מקום, אני אמצא לי מקום. ברם לא בלבד על שאין לי מקום היה זקני מצטער, אלא על ששהיתי מלבוא. (30—31)

כשביקש לי זקני מקום למה לא ביקש לשמאלו של הארון, כמה ספטלים כאן, כמה מקומות כאן. (65)¹⁸

דומה שהאפקט המצטבר כשאנו קוראים כאן את כל השימושים הוא האפקט של הלאיטמוטיב, העולה לראשונה במעומעם, אך הופך קמעה קמעה למוטיב דומינאנטי. בדרך זו פועל הרושם המתקבל מן היצירה הזאת כולה, ואין ספק, שההמשך הבא בסעיף הראשון עצמו, המלא אווירה תיאולוגית, מחריף ומחדד את הרמו הדתי של "מקום".¹⁹

לולא חששתי הייתי אומר, שאולי גם השימוש במלת היחס הדו-משמעית "מחמת" (גם "מפני החמה שלו" וגם "מפני, בגלל, באשר") תורם להטעמת הנימה התיאולוגית, כאילו הוא בא ומשמיענו: "מפני חמתו" — כלומר, ריחוק המקום הוא חמתו של מקום.²⁰ אבל גם בלעדיו מורה כנראה "ריחוק המקום" להתרחקותו של האלוהים מעולמו. או שמא התרחק האדם-האני ממנו? מכל מקום, לטעם הפיזי ניתוספה סיבה דתית-מטאפיזית. וכאמור, הרמו האלוהי יחזור ויהדהד עוד ועוד עד שישתנה ויהיה ל"מקומות" בריבוי (שורה 67).

"ששהיתי על מטתי יותר מדי" — מכאן שידוע ל"אני", שביום הכיפורים יש להשכים לתפילה, כפי שכותב עגנון בספרו 'ימים נוראים': "משכימין לתפילה קודם שיאיר היום, ויש אומרים (כנסת הגדולה אורח חיים סימן תרי"ט) שלא ישכים יותר מדאי פן תחטפנו שינה בתפילה".²¹

"באתי לאחר פסוקי דזמרא" — פסוקי דזמרא הם מזמורי התהילים ופסוקים מן המקרא, הנאמרים בוקר בוקר כדי לכוון את לב המתפלל לאביו שבשמים, ובשבתות ובמועדים מוסיפים על הכמות הרגילה. יש בזה מעין המשך למעשיהם של החסידים הראשונים המוזכרים במשנה (ברכות פרק ה, משנה א), ש"היו שוהים שעה אחת ומתפללים כדי שיכוונו את לבם למקום".

היה כותב "מצטערתי על זקני" ותו לא. ועוד: להלן כתוב "לא בלבד על שאין לי מקום היה זקני מצטער".

¹⁸ את מלוא תוקפו של השימוש בריבוי "מקומות" את הקשר שלו להוראה הדתית של "מקום" יש להבין רק לפי ההקשר של החלק השני של היצירה — "חילולו של בית המדרש". קשר זה יידון להלן.

¹⁹ והשווה גם: "סיים רבי יודיל סדר תיקון חצות וליבו קובל ומנווד על ריחוק השכינה ועל פירוד הלבבות" ('הכנסת כלה', לח).

²⁰ סיוע לפירוש זה ניתן להביא מדברי איוב כא, 20: "ומחמת שדי ישתה".

²¹ 'ימים נוראים', ערך עגנון, ש"י. שוקן, תשט"ו, שיג.

דוגמה לאחד האמצעים האמנותיים המציינים את "המ-
"ל הפתוח". בשני המשפטים האלה (שהראשון בהם
משפט שאלה והשני ארוך מן הרגיל), מצטרף התחביר
לתוכן ומערפל את המשמע. הקורא נאלץ, על כורחו,
לתהות על רבי-משמעותיותו של הכתוב ועל רבי-רובדיותם
של הפרטים. כשפיסקה אחת הולכת ומתפנחת, באה הש-
נייה וסותרת אותה, ולבסוף גותר לקורא רק לאחוז
באפשרויות החלקיות-העראיות ולחברן למערכת אור-
גאנית אחת, הפתוחה לקבל תוספת משמעויות.

נתבונן שוב בשורות 9—13: "כשהיה החזן משלשל
טליתו [...] ואומר לחי העולמים הייתי תוהה, הרי
הוא קורא לו והרי הוא מצוי ועומד עליו, אם כן כיסוי
פנים למה? אילו גילה פניו היתה שמחה גדולה בעולם
[...]". אם נפרש, ש"הוא" הראשון מוסב אל החזן,
יתפרש הקטע כך: הרי החזן קורא ל"חי העולמים",
לקב"ה, והרי הקב"ה מצוי ועומד עליו, על החזן; אם
כן מה הצורך בכיסוי הפנים של החזן? אבל כשהקורא
מגיע אל התשובה הניתנת, כביכול, לשאלה הרטורית,
תשובה שהיא למעשה המשך תהיתו של "האני", יתהה
גם הוא עליה. כי מה פירוש "אילו גילה [החזן] פניו היתה
שמחה גדולה בעולם"? הקורא שב ומהרהר שמה אין
"הוא" אלא האלוהים, שהרי אילו גילה האלוהים את
פניו, היתה שמחה גדולה בעולם! ואולי, אם כן, אין
כיסוי הפנים מוסב דווקא אל החזן, אלא גם אל הקב"ה
המכסה פניו מפני האדם, ואילו המחבר כתב "הסתיר
פניו" כדי לטשטש ולסבך את הכתוב, ולהוסיף אי-
בהירות ואי-שקט? השאלה חוזרת למקומה: מי
קורא למי? אם הקב"ה קורא לחזן, והחזן מצוי ועומד
עליו, מה הצורך בכיסוי פנים? אך שמה אין להגות
את תיבת "העולם" מלרעית אלא מלעילית, כבידידיש,
במשמעות "ציבור", "קהל",²¹ ואז ניתן לפרש: אילו
גילה החזן פניו היתה שמחה גדולה בעולם, בקרב
המתפללים. אך חקושיה בעינה עומדת — על שום מה
תהיה שמחה גדולה בציבור אם יגלה החזן פניו? ואין
לנו לעת עתה אלא לענות: תיקן.

זאת ועוד. הכוונה התיאולוגית מקבלת תוספת עידוד
לאחר עיזן בפעלים השזורים במהלך הקטע, ובעיקר
אחרי חשיפת המקור לקטע המספר על משחק המחבואים,
הבנוי סביב הפעלים "קרא", "מצא" ו"ביקש", שלכולם
תהודות דתיות מובחנות במקורות החל בתנ"ך.²² נראה
לי, שמקורו של הסיפור על משחק המחבואים מצוי באחד
הסיפורים המפורסמים בספרות החסידית:

²¹ ראה גם הערה 28.

²² השווה למשל: "וביקשתם משם את ה' אלוהיך ומצאת כי
תדרשנו בכל לבבך ובכל נפשך" (דברים ד, 29); "וביקש"
תם אותי ומצאתם כי תדרשני בכל לבבכם, ונמצאתי לכם"
(ירמיהו כט, 13—14); "נדרשתי ללוא שאלו, נמצאתי ללא
בקשוני" (ישעיהו סח, 1).

אם כי הפיוט ידוע על פי שתי המלים הראשונות שלו,
"האדרת והאמונה", מאלפת העובדה, שהמלים המש-
לימות כל טור בפיוט, "לחי העולמים", נעדרות בהקשר
ראשון זה, כאילו להבליט על ידי חסרונו בטקסט את
העדרו של "חי העולמים", אלוהים, מתודעתו של
"האני" מייד בבוקרו של יום.²³ כעבור שתי שורות
(שורה 10) מופיעות המלים שנעדרו, ובכך מודגש
שוב איתורו של "חי העולמים" בנפשו של "האני".

את המשפט הארוך הבא, המשתרע על שבע שורות,
אנתח צירוף אחר צירוף. "וכבר בקטנותי" (9) — אם
כי ניתן לפרש את המשפט כנסיגה (flashback), כהיזכ-
רותו של "האני" בילדותו בדרך אסוציאטיבית, נתבטל
בדרך זאת ממד הזמן; כיוון שהעלה את זכר אותם קטעי
תפילה שלא שמעם בגלל איחורו, הוא נזכר בתגובתו
כילד עליהם, על פוקדי בית-מדרשו של זקנו ועל החזן.
יש לשים לב לכך, שהקורא נאלץ לפסוח על הזמנים —
מן העבר הרחוק לעבר הקרוב יותר ולהזהר, ופסיחות אלה
נעשות בלי מעברים ובלי הכנות והקדמות.

"קודם שידעתי פירוש המלות" (9) — ולא "המלים".
יש כנראה להגות את המלה "מלות" כפי שהיתה שגור
רה בפי יהודים דוברי יידיש, בהטעמה מלעילית. "גיב
יידי" זה יעמוד לנו להלן בפירוש המלה "עולם" (שורה
12).

"כשהיה החזן משלשל טליתו על פניו" (9—10) —
כפי שנהגו רבים בשעת תפילתם; "ואומר לחי העול-
מים" — המלים החוזרות בפזמון בסוף כל טור ב"האדרת
והאמונה".

"הייתי תוהה" (10—11) — תהייה זאת של "האני"
"הקטן" (עוד לפני שידע את פירוש המלות), הרהורים
אלה, הנמסרים מייד אחר כך, מלמדים על נפשו ועל
טבעו. כבר בקטנותו נמנה עם הספקנים, עם התוהים
והמספקים שליבם מלא שאלות, תהיות וקושיה, ומע-
שיתם של בני דור המבוגרים אינם נראים בעיניהם.
הטחות כלפי בני דור זקנו מובלעות כאן, והן מנומקות
בהיתוך תהיות של ילד קטן. אך סבורני, שנימה זאת
של הוקעת פגמים ומומים של בני דור הזקנים תציץ
מבין השיטין ותעלה אט אט ביצירה מעל פני השטח.
להלן, למשל, יואשמו בני דור זקנו, במישרין ובעקיפין,
כמסייעים לדברי עברה וכגורמים, פעילים או סבילים,
לחילול הקודש.

הרי הוא קורא לו והרי הוא מצוי ועומד עליו, אם כן כיסוי
פנים למחז אילו גילה פניו היתה שמחה גדולה בעולם,
כאותה השמחה ששמחתי אני בשעת ששיחקתי במחבואים
עם אבא, שאני והוא ביקשנו זה את זה, ולבסוף גליתי
פני וגמצינו זה לזה. (11—15)

קטע זה, שהוא אחד הטעונים ביותר ביצירה, משמש

²³ ראה גם הערה 14.

עובדה סתם, ועל ידי הנסיגה לתקופת הילדות, ש"איר-
 עה" כשעוד שהה "האני" על מיטתו, או בדרכו לבית
 המדרש, עצר למעשה המחבר את המהלך "העלילתי"
 של היצירה וחזר אליו עם כניסתו של "האני".²⁶ אם כן
 הדבר, הרי הנסיגה היתה את העלילה ועיכבה את
 הקורא. על ידי תכסיס אמנותי-טכני השפיל אפוא המ-
 חבר להפעיל ביצירה ובקורא אקט מקביל למסופר:
 "האני" בא לאחר פסוקי דזמרא כי שהה על מיטתו,
 ואילו הקורא והיצירה נעצרים על ידי מעשה מקביל —
 הנסיגה המסופרת.

"הוציא זקני פניו מטליתו ופנה אילך ואילך" —
 פעולה זו מתייחסת בכריזרין למסופר ב"נסיגה" שבס-
 עיף הקודם, בהקשר של "כיסוי הפנים". על ידי סמי-
 כות הפרשיות מוטעם כאן, שזקנו עשה כיאה לאדם
 "מבין": הוציא את פניו מטליתו, כלומר גילה פניו
 כדי לקבל את "האני" ולבקש לו מקום. אבל מקום של
 ממש, כיסא לשבת עליו, לא ימצא "האני", כי אין
 ביצירה רמז כלשהו שיסב במשך היום. אדרבה, אי-
 יכולתו למצוא מקום (תרחי משמע, כמובן) הניעה אותו
 להתרוצץ אנה ואנה. הלאה אחרת העולה מן המסופר
 להלן היא, אם אמנם אדם "האני" במצבו המיואש, או
 שמא הכשילוהו "גורמים חיצוניים" שהוא אינו שולט
 בהם. אם אמנם "האני" אינו חייב, כי אחרים הכשילו
 אותו (אם כי גם נקי איננו), מודגשת בזה עוד
 נימה אלגורית-משלית ביצירה. שהרי, כידוע, האדם
 המודרני רואה את עצמו כשעשוע בידי כוחות עצומים,
 הן פנימיים (פסיכולוגיים וכדומה) והן חיצוניים (חבר-
 תיים-כלכליים, פוליטיים וכדומה), שבהם האשמה למ-
 עשיו ולא בו. הוא גופו נקלע מכאן לשם ומשם לכאן,
 כשהוא חף מפשע ופיו מלא התנצלויות, אמתלאות
 והצטדקויות. לאור האמור עד כאן אולי תתפרש הסצנה
 הבאה, כי, לדעתי, היא באה לנמק כביכול את האירועים
 המתרחשים אחריה: תפקידה כאילו להטיל את האשמה
 על אחד הזקנים שלא ראה את עצמו "מחוייב להדחק
 ולעשות מקום למי שאין לו" (27). לו היה הזקן נדחק
 לא היתה ל"אני" עילה לצאת, אך כיוון שלא נדחק,
 נפרץ הסדר ו"האני" יצא. "עברה גורת עברה", ומי-
 עתה כל התרחשות היא חוליה בשרשרת של הידרדרות
 מדחי אל דחי.

אולם לפני שמדובר על הזקן האחד, מתוארת הסיעה
 שהוא שייך אליה. בתמונה זו מתגבר היסוד החלומי-
 סוריאליסטי. עד כה חזק הקורא שעודנו עומד על קרקע
 מוצקת. אבל לאט לאט, בצעדים מתונים ומכוננים לאחר
 שהמחבר משך וקנה את אהדת הקורא וטיפח בו אָמוֹן,
 הוא מערפל ומטשטש את גבולותיהן של המציאויות (הרי-

²⁶ על בעיית גבולות רשותו של הקורא להסיק מסקנות עוב-
 דתיות מן המובלע בהיגד פיקטיבי ראה שאמפיני [21].

נכדו הרב ר' יחיאל מיכל כשהיה ילד קטן היו "צ"ל היה)
 משחק את עצמו במחבואים עם ילד אחר. והחביא את עצמו
 הרב הנ"ל ושהה במחבוא זמן רב בסוכרו שהילד מחפשו
 ולא יוכל למצאו. אך בראותו ששהה ביותר יצא מהמחבוא
 ולא מצא את הילד בבית והרגיש שלא חפשו מתחילה, ורץ
 לחדר זקנו בבכי ובקובלנא על הילד שלא רצה לחפשו.
 אז זלגו עיני הרב קלוח דמעות ואמר: הקב"ה אומר גם כן כך,
 אני אסתיר את עצמי במחבואים ואין מי מחפש אותי. (ר'
 ברוך ממעוזבו. 'בוצינא דנהורא'. למברג, תרמ"ד, 54)

בקטע ב"טלית אחרת" שינה המחבר את המסופר רק
 במקצת. "האני" שיחק במחבואים עם אבא, ואם נזכור
 ש"אבא" גם הוא כינוי נפוץ לקב"ה,²⁷ הרי סיפורו של
 "האני" מבוסס על המסופר ב'בוצינא דנהורא'.²⁸ ועוד:
 כתוב "שאני והוא ביקשנו זה את זה" (14). הצירוף
 "אני והוא" מזכיר צירוף אחר, "אני והו", שלפי החוק-
 רים אינו אלא הבלעה של "אנא והשם".²⁹ מן המסופר
 עולה אפוא, שעוד בקטנותו הבין "האני", שאין האלו-
 הים מתגלה (נמצא) לאדם ("אני") אלא אם כן יגלה
 האדם את פניו תחילה ואז ימצאו זה את זה. במישור
 אחר צפונה בין השיטין עוד הערה ביקורתית כלפי
 החזן, בן דורו של זקנו, ששלשל טליתו על פניו וכיסה
 אותן. מעשה זה, הנתפס כרגיל כאקט של זראת שמים
 וחסידות, נראה בעיני הקטן התוהה-הספקן כמעשה
 סרק, המעכב את גילוי של הקב"ה עד שלא יוציא
 החזן את פניו. ושמא מורה כיסוי הפנים שלו על הרצון
 או על הכורח להסתתר מפני ה'?

בכניסתו לבית-המדרש

"בכניסתי הוציא זקני פניו מטליתו ופנה ואילך ואילך
 לבקש לי מקום, שכבר נתמלא בית המדרש מתפללים"
 (16—17). "בכניסתי" — והלא כבר בסעיף הקודם סיפר
 "האני" "באתי לאחר פסוקי דזמרא". אלא: מכאן יש
 ללמוד שאין מוקדם ומאוחר; או: בסעיף הקודם נקבעה

²⁷ כלשון "אבינו שבשמים", "אבינו האב הרחמן" וגם "אבינו
 מלכנו" בתפילה. ובתנ"ך למשל: "הלא אב אחד לכולנו"
 (מלאכי ב, 10), "כרחם אב על בנים" (תהילים קג, 13).
 ובאידיש "טאטע-פאטער" — אבינו שבשמים. ובתחינות
 נמצא "מיין גאטט, מיין פאטער". ועוד.

²⁸ נוסח דומה לזה, בתיקוני לשון כלבד, יש אצל מרטין בובר
 בספרו 'אור הגנוז: סיפורי חסידים'. שוקן, תשי"ח, 106,
 ומביא אותו גם השל [25], 154). מעניינים בהקשר שלנו גם
 שמות שניים מספריו האחרים של השל: God in Search
 of Man ו-Man's Quest for God, שבהם הוא משתמש
 בלשון "המחבואים". על הסתר פנים של הקב"ה קרא
 לדוגמה אצל פאקנהיים [23], ואצל בובר [20], 23—24,
 66—73).

²⁹ על "אני והו", שהיו אומרים בשעת הקפת המזבח (על פי
 סוכה פרק ד, משנה ה), ראה אורבך [1], 108, ובעיקר
 הערה 28, שבה הוא מביא את דברי חנוך ילון על "הואה",
 "הואה" שביסרך היחד, ו"אני והוא" (ביא דווקא). ראה
 גם השל [7], 72 והערה 10).

בפי היהודים "יום טוב" (ראה שורות 82—83 להלן). כשם שבמוסיקה המוטיב המנחה, או הלחן החוזר בשני חלקי היצירה, מאגד ומדביק את החלקים המרוחקים, כן מתקשר צמד המלים החורג-במקצת "מסכפכת ועולה", המופיע כאן לראשונה, עם בן-זוגו המופיע בשורה 47 "מסכפכים ועולים [הפירות]". על הגורה השווה הגלמדת מהשימוש באותם פעלים אעמוד בהקשר השני.

"כיצד נתלקטו כל אלו למקום אחד לבית מדרשו של זקני ועל שום מה צורותיהן משונות כל כך?" (22—23). הפועל "נתלקטו" גזור מהשורש "לקט", שאף הוא מרמו במקורו למאכל, כלשון "לקט, שכחה ופאה". (להסבר כפל הלשון, "למקום אחד לבית מדרשו של זקני", ראה הערה 13 לעיל.) כאן מודגם עוד עיקרון במשל הפתוח של עגנון, עיקרון המביך את הקורא ומעורר בליבו פליאה. לפנינו שתי שאלות המחוברות ב"ו החיבור שעניינן שונה. ועוד, הקורא אינו מקבל תשובות על השאלות המוצגות, ואין אינפורמאציה שתב-היר של מי התהיית האלה — של "האני", של "המחבר" כביכול, או — מפני שהן מוצגות באופן סתמי — אלן הן תמיהותיו של הקורא, שללא ספק הוטרד באלה או בכגון אלה. (על סוגיה זו בחקר עגנון ראה גם שמיר [15], 93, 94.) על הקורא הנבוך מוטלת המשימה להיות הפותר-המפענח והמפרש, ובמקרה כזה ישלים כל קורא על פי תבונתו ודמיונו.

"אחד מהם שהכיר מה זקני דורש ממנו" (23—24) ²⁸ — יש לשים לב לתפקידה המרכזי של "שפת העיניים והלב" ביצירות אלה. כשר זה של הדמויות, הגובל עם הטלפאטיה, מוציא אף הוא את היצירה ממישור המציאות הרגילה ומעביר אותה למציאות אחרת. כתור-צאה מכוסר זה יכולים "הרגישים" לרדת למערכי-ליבו של הזולת ולדעת את רצונותיו, מבלי שהלה יהגה את חפצו במלים.

"השיב לו בלשון תרגום" (24). אין לדעת בודאות מדוע שם המחבר את הדברים היצאיים מפי הזקן בארמית. עם זאת מן הראוי להביא מדברי חז"ל על הלשון הארמית:

ואמר ר' יוחנן: כל השואל צרכיו בלשון ארמי אין מלאכי השרת נוקקין לו שאין מלאכי השרת מכירין בלשון ארמי. (שבת יב ע"ב; סוטה לג ע"א)
ויש אומרים דאף יחיד כששואל צרכיו יכול לשאול בכל לשון שירצה תוך מלשון ארמי. ומוסיף ה'באר היטב' (סעיף קטן ח) דאין [המלאכים] נוקקים לארמית שמגונה בעיניהם. (שלחן ערוך, אורח חיים, הלכות תפילה, קא, ד)
אמר רב יהודה אמר רב: אדם הראשון ארמי סיפר [..].

²⁸ תחביר המשפט ולשונו דומים לזה של הפסוק "תגיד לך אדם מהיטוב ומי-ה' דורש ממך כי אסיעשוק משפט ואהבת חסד והצנע לכת עם-אלוהיך" (מיכה ו, 8).

אליסטית והעל/אל-ריאליסטית חלומית-דמיונית-נפשית) ומטלטל את הקורא מזו לזו, וחוזר חלילה.

"במזרח לימינו של זקני יושבים היו סיעה של זקנים, שכל אחד היה משונה מחבירו, ואין צריך לומר משאר כל אדם" (17—19). "במזרח" — בחלק המכובד של בית המדרש, כיאה לזקנו. "שכל אחד היה משונה מחבירו" — אם "משונה" פירושו "שונה", הכוונה עדיין ברורה; ואם "משונה" פירושו "מוזר", "יוצא דופן" — אין לנו פרטים על "המשונה", ואולי עלינו להשלימם. מכל מקום, קל וחומר מהופך זה מרמו להפיכת היצירות. המציאות מחייבת, ש"כל אחד משונה מחבירו", והוא "הקולא"; אך "החומרא" המוצע כאן כדבר המור-בן מאליו הוא המפליא והמתמיה, ולמעשה הוא המעביר את הקורא למציאות האחרת. "ואין צריך לומר [שכל אחד משונה] משאר כל אדם" — כלומר ששוב אין כאן בני אדם רגילים. הזקנים אינם עוד בחזקת בני אדם, אף על פי שיש להם מקצת מקלסתר פני אדם.

"פניהם מצומקות היו" (19) — בשם-התואר "מצומקות" מהדהד השורש שממנו נגזר, "צמק", ומייד אחריו השם "צימוקים". יש כאן אפוא רמו מובלע למאכל; והרי בבוקרו של יום הכיפורים אסור לאכול ולשתות. הקורא בעיון יחוש אפוא תחילה במעומעם, ומייד בעוצמה גוברת, שמשוה אינו כשורה, כי מה עניין מאכל ("צימוקים") ליום הכיפורים? כאן צפים ועולים הרהורי ליבו של "האני", כי הוא המדמה את הזקנים ומתארם, וכל המדמה שני דברים, מדמה אותם על פי הרהורי ליבו וחזות עיניו. במכונן או לתומו גילה כאן אפוא "האני" טפה, ובתמונה הבאה — טפחיים: "וזקנם כקנים של קנמון" (19—20). גם דימוי מוזר זה שאול מתחום המאכל, ומחזק את הרושם, שהרהורי-ליבו לבשו כסות לשונית. האליטראציה — זקנם כקנים של קנמון — באה כמדומה להחדיר נימה של עליונות וקלות, שתרכך את עוקץ הרהור הרע המכרסם בליבו של "האני".

"ועיניהם בלא ריסים, ואישוני עיניהם סמוקים" (20) — כאן מתברר מה משונה בהם מכל בני האדם.²⁹

"וכמין חדוה היתה מפסככת מעיניהם שהיה אפשר למששה בידיים" (21—22). המציאויות נתהפכו. מקובל על האדם שהמציאות המוחשית, הקונקרטיה, היא שני-תנת למישוש בידיים והיא הנראית לעין, ואילו המחבר כמעט הפך את הקערה על פיה. את חלקי הפנים דימה למאכל, ולא אמר שאפשר למששם בידיים, ואילו את החדוה, הנתפסת כרגיל כתכונה מופשטת, דווקא אותה המתיש. עד כאן התמונה הכללית של "הסיעה" חזיבת, כי מצויה בה החדוה ביום הכיפורים, שאף הוא מכונה

²⁹ למה "עיניהם בלא ריסים, ואישוני עיניהם סמוקים" אינו יודע. אבל נדמה לי, שפרטי הציוור הזה מורים למקור שאינו ידוע לי, וכשימצא — יבהיר את החידה.

שרם הנוכחי — יהיה פירושם כך: היום יום הכיפורים; כיוון שאין מצוה מחייבת אותי כמו בליל סדר פסח, שבו מחויב אני להזמין את כל הרעב לבוא ולאכול — איני מחויב להידחק ולעשות מקום למי שאין לו. וכאמור לעיל, בזה שהזקן לא התנהג לפנים משורת הדין, הסיח את ליבו ממשנה מפורשת האומרת "עבירות שבין אדם לחברו אין יום הכיפורים מכפר עד שירצה את חברו" (יומא ה, ט), וכך נעשה גורם לדבר עברה.

אני עצמי אמצא לי מקום

"נצטערת עלי" (28) — הרגש הראשון של המספר הוא צער על שזקנו נטרד על ידו. משפט זה מכיל בהמשכו גם את אמירתו הישירה הראשונה של המספר: "בב-קשה ממך אל תטרח עלי, אני עצמי אמצא לי מקום" (28—29). אך מייד באה ההסתייגות, המבטלת כמעט לחלוטין את אמירתו: "דברים בעולם אמרתי לו. ומה הוא שבית המדרש מקומו אינו מוצא לי מקום, אני אמצא לי מקום" (29—31). דברים בעלמא אלה שאמרם מן הפה ולחוץ כדי להרגיע את זקנו לא עשו על זקנו את הרושם המבוקש, ושוב הבין "האני" לליבו של זקנו ללא היגד מפורש.

ברם לא בלבד על שאין לי מקום היה זקני מצטער, אלא על ששהיתי מלבוא. התחלתי מהרהר, שמא אומר לו שהתפללתי שחיות בבית תפילה שבשכונתי, אלא כלום נאה לאדם לעשות את זקנו גורם לדברי בדאות. (31—35)

האיסור לשקר או להונות בכל ימות השנה ודאי תקף ביום הכיפורים, אלא פקפוקו היחיד של "האני" הוא שמא אין "נאה לאדם לעשות את זקנו גורם לדברי בדאות". כנראה שכנעה אותו עילה-אמתלה זו ולא אמר מאומה. אך בינתיים חטא בהרהור עברה, ו"הרהורי עבירה קשו מעבירה" (יומא כט ע"א). הרהור זה יביא אותו למעשים העומדים לקרות. הכללתו "כלום נאה לאדם לעשות את זקנו", המתנסחת בגוף שלישי, משקפת "אובייקטיביזציה" מסוימת, המקבילה את "האני" לאדם סתם ומסייעת גם היא לממד האלגורי.

לייבל בן בנו של הצדיק

"מחמת הדחק ומחמת החום ומחמת הנרות ומחמת רוב המתפללים יבשה הכיפה שבתוך חלל פי שלמעלה מן הלשון" (36—37). כפי שציינתי לעיל, ביצירה כגון זו מוצעת שורה של הנמקות כדי להעלות בליבו של הקורא פירושים ולמנוע בעד פענוח קל ונוח. כאן נערכים הפרטים, על פי פשוטם, בסדר כיאסטי:

ומחמת הנרות ומחמת רוב המתפללים
מחמת הדחק ומחמת החום

במישור זה מוסבר החום על ידי הנרות והדחק על ידי רוב המתפללים. אך כל פריט הוא גם עצמאי: הוא

ואמר רב יהודה אמר רב אדם הראשון מין היה [...] .
(סנהדרין לח ע"ב)²⁸

ניתן להסיק, שהיזקקותו של הזקן ללשון הארמית היא מידה מגונה. ואם עלה על דעת הקורא, שעניין לו עם סיעה של "מלאכים", בא פרט זה (לאור המקורות) ומטיח כנגדו. ואכן, גם תוכן דבריו של הזקן עונה בו שאין הוא בעל מידות טובות, שהרי בעצם יום הכיפורים אין הוא רואה את עצמו חייב להידחק ולפנות מקום למי שאין לו; מכאן שאבדו ממנו כל ערכו המורי סרי וקדושתו של היום. ועוד: כאמור, לדעתי, נעשה הזקן גורם לדבר עברה, כי אילו נדחק ועשה ל"אני" מקום, אולי לא היה הלה יוצא ועושה את כל אשר עשה. יש כאן עוד דוגמה להמעטת דמות בן דורו של הזקן. ואולי אין כאן אלא רמו עקיף, שהזקן דובר אחת מהלשונות הרבות שדיברו היהודים בתפוצות — אולי יידיש — והעיקר לא עברית; או אולי נגרר לארמית כי בה כתוב ה"הא לחמא עניא" (ראה להלן).

דברי הזקן גופם: "הדין יומא דצומא רבה ליתוהי ליליא דפסחא דאמרת כל דכפין ייתי ויכול" (24—26). תרגומם לעברית: "זה יום הצום הגדול איננו כליל הפסח שאמרת 'כל הרעב יבוא ויאכל'". אולי יש בסוף הדברים לתת ביאור פשוט לשימוש בארמית: כיוון שעלה בדעתו לצטט את לשון ההזמנה הידועה בליל סדר פסח, גרם לו הסיפא לפתוח בארמית. כאן הולך ומתפתח המוטיב של מאכל ומשקה. ההשוואה בין ההזמנה לליל סדר פסח ("כל הרעב יבוא ויאכל") והצורך למוצא ל"אני" מקום בבית המדרש מאלפת ומפליאה. במה ומאימתי מושווה יום הכיפורים, שאין בו מאכל ומשתה, לליל סדר הפסח, שהעיקר בו הגדה ושולחן ערוך? אין לנו אלא לומר, שהזקן הזה חש בכשרו המיוחד את הרהורי ליבו של "האני", או שמא אלה "מהרהורי ליבו" שלו.

"אם נפרש את דבריו לפי עניינם כך הם, היום איני מחוייב להדחק ולעשות מקום למי שאין לו" (26—27). "אם נפרש", בלשון רבים, כלומר "האני-המספר" (או אולי "המחבר") יחד עם "אתה", הקורא; בכך משתף המספר שוב את הקורא בסיפור ועושהו לפרשן. אם נפרש את דבריו של הזקן שהוא לפי עניינם — כלומר לפי הק-

²⁸ כתוספת לרשימה זו אביא את דברי התוספות בברכות ג ע"א: ד"ה "וענין יהא שמה הגדול מבורך — וגם מה שאומרים ה'עולם לך אומרים קדיש בלשון ארמית לפי שתפלה נאה ושבח גדול הוא על כן נתקן בלשון תרגום שלא יבינו המלאכים והיו מתקנאים בנו. וזה אינו נראה שהרי כמה תפילות יפות שהם בלשון עברי. אלא נראה כדאמרינן בסוף סוטה מט ע"א 'אין העולם מתקיים אלא אסדרא דקדושתא ואיהא שמה רבא דבתר אגדתא' שהיו רגילין לומר קדיש אחר הדרשה, ושם היו עמי הארצות ולא היו מבינים כולם לשון הקודש לכן תקנוהו בלשון תרגום שהיו הכל מבינים שזה היה לשונם".

אלה, כמו ציפיות רבות ביצירה זו, יתבדו בהמשך.³¹ כידוע מן המסופר על הנחש בגן עדן אין סמאל מרבה לדבר. הוא פטור מהכורח לזכנע את האדם, כי הוא יודע, שהאדם העומד על סף העברה ממחין לו למעשה ולכן קל להסיתו. ברור אפוא מדוע מסתפק לייבל בשתי מלים בלבד: "בוא עמי" (38). תגובתו של "האני" הסביל בכל הליכותיו היא מכאנית, צפויה ובלתי מחושבת. וכאילו בא "האני" ומתנצל בפני עצמו ובפני הקורא בדברים אלה: "לא ידעתי על שום מה זימנני לילך עמו, אבל נגררתי אחריו והלכתי עמו" (38—39). ההדגשות שלי, כדי להעיר את תשומת לב הקורא להשתלשלות הדברים ולהצגתם). הסצנה הזאת מסתיימת במלים "נמשך לייבל עמי, כאילו אני והוא מטיילים כאחד" (50—51), ואפשר להכתירה בכותרת הארעית "חילולו של יום". המעגל הראשון נשלם: "האני" ולייבל זהים מכאן ואילך. ההידרדרות לקראת הסוף הכרחית ובלתי נמנעת כי השער נפרץ לקראתה.

מעשהו של לייבל

אמנותו של המחבר ביצירה זו מתגלה גם בצד הצורני. תיאור מעשהו של לייבל קצר מאוד, והוא מובא בפיסקה אחת בת שתי שורות (40—41) המונות שש עשרה מלים. זוהי אגב הפיסקה הקצרה ביותר ביצירה, ומקומה כמ"עט בדיוק במרכזו של היצירה המונה 84 שורות. מקום זה מדגיש את העובדה, שהיא מהווה שיא שממנו ואילך מוחשת ההידרדרות העלילתית. אם נשווה מבחינת אורכך את תיאור מעשהו זה של לייבל לתיאור מעשה הכד והפידות המובא מייד אחריו (חמישה משפטים המשתרעים על שורות 42—49 ומונים 76 מלים), מתחזק רושם, שהכוח המסית כאן אינו ממש מחטיא את "האני" אלא רק מסיתו ומדיחו — ו"האני" פועל בכוחותיו שלו.

זוה מעשהו של לייבל: "הביאני לביתו והעמידני בחדר החיצון ומילא כד ונתן לי להריח בו, כדי לקרר קצת להט צמאונני" (40—41). משמעות העמדתו של לייבל את "האני" בחדר החיצון שקופה, כי זה מקומו היאה לו, ולא הבית ממש (בהמשך יהפוך "האני" ל"חיצוני"). לייבל בן בנו של הצדיק רק מסית את "האני", ולכן נתן לו רק להריח בכד שמילא. יותר מזה: כתוב ב'אורח חיים' ('באר היטב', הלכות יום הכיפורים, תרי"ב, סעיף קטן ה): "ופשוט דמותר להריח וטוב לעשות כן למלאות מנין מאה ברכות והמנהג להריח ביד"כ פשוט ונפוץ", ולכן לא חטא למעשה המסית בכך שנתן לו את הכד להריח כדי לקרר את להט הצימאון.

³¹ ובכל זאת יש מקום לשאול, מניין לבאנד [that [Lebel] hopes the narrator will eat or drink" ([18], 342). בזיהויו של לייבל כתוב שם "The Tsadik's son", וזו בדאי טעות דפוס.

אינו מתקשר בהכרח עם בן זוגו הכיאסטי, אלא תורם לאפקט בראש וראשונה על ידי מטענו הציוריי-אמוציוני-נאלי-פיזי.

"יבשה הכיפה שבתוך חלל פי שלמעלה מן הלשון" (37). הדיוק הציורי מעכב את העלילה, מחזק את הרושם שם הריאליסטי ומשמש סימן ראשון לחילול יום הכיפורים. ושוב, "האני" עצמו חף מפשע, כביכול, מפני שהגורמים ההיצוניים (דחק, חום, נרות ומתפללים) גרמו לכיפה שתיבש וגם למעשהו הבא של "האני", והוא גופו "פטור".

"בא לייבל בן בנו של הצדיק ואמר לי, בוא עמי" (37—38). לייבל הוא בן דורו של "האני", כי כשם ש"האני" הוא בן-בנו של הזקן כן לייבל הוא בן-בנו של הצדיק, ויש לשער שהצדיק הוא בן-דורו של הזקן. זוהי עדות דו-מכמעית: (א) דמויות שטוחות, סמליות-אלגוריות כמעט, מסמלות על דרך הצמצום את פני הדורות; (ב) גרמו כאן שוב נושא חוזר בכתבי עגנון, התמעטות הדורות והתנוונותם ההולכת וגדלה. דוגמה מאלפת לכך היא, שנכדו של הצדיק יכול לשמש ככוח שטני-מפתה המכשיל את "האני". הדור הזקן, אפילו יהיה צדיק, איננו אפוא ערובה לכך, שבן-בנו יהיה צדיק כמוהו. אדרבה, שתי הדמויות בנות דור ההווה מגלמות בישותן את העולם שנהפך על פיו והופרע.

מחברים רבים, ועגנון בתוכם, נוהגים תכופות על פי הכלל "Nomen est omen" — שמה של הדמות מורה על מהותה ועתידה. עיקרון זה מאפשר ליצר להציג בדרך קלה ומיידית דמות, שעיקר ההתעניינות בה הוא בתכונה האחת המסתכמת בשמה. כאן שמו של נכד הצדיק הוא "לייבל", שהוא "לייב" פלוס תוספת "ל" להקטנה. "לייב" ביידיש של גאליציה פירושו גם "אריה" וגם "גוף".³² ההוראה הסמלית-המטאפיזית גלויה: תביעותיו הגשמיות-בשריות של "האני" עוות כארי. אם רוצים להזקק לניתוח פסיכולוגי, שכמעט נדרש מהטקסט, הרי יש כאן האנשה של הסיטרא אח"רא, שכוחו המפתה מעומת עם הזקן — מצפוננו של "האני" המושכו לטוב, שהוא כוח חלש כיאה לזקן. אם יטען הטוען, שאולי אין ל"לייבל" אלא שם ככל השמות, שהרי ידוע שבין היהודים דוברי יידיש היו מכנים את הבנים ששמן יהודה בכינוי "לייב" (כגון יהודה לייב גורדון) על פי "גור אריה יהודה" (בראשית מט, 9) — ירד הטוען לסוף המעשה וילמד על ראשיתו, כי גם הפעם נוהג עגנון באירוניה המהפכת את ציפייתו של הקורא. בתחילה לא יחסוד הקורא התמים בשמו של המפתה, ויניח, שאם בן-בנו של הצדיק הוא המנחה את "האני", ודאי יחזירהו למוטב ולדרך הישר. אולם ציפיות

³² ביידיש ספרותית וליטאית: דער לייב — אריה, דאס לייב — גוף. אבל במבטאו של עגנון סרובות המלים.

עוצמה דינאמית וחיות דמונית, ו"האני" לעומתם הוא סביל, חלש וחסר-אונים. אך אין ראייה חותכת שאמנם חילל את יום הכיפורים על ידי אכילה ושתייה, כי הכל נאמר כאן ברמיזה ובהמעטה. ואם גם חטא, לא ברור אם אפשר להאשימו בעברה במזיד, שהרי אנוס היה לכך על ידי הפירות — הגורמים החיצוניים — שהכשי-לוהו ולא הותירו לו מוצא ומנוס. התמונה הזאת על פרטיה — "האני" הלוקח את הכד ואפו מוקף פירות — היא גרוטסקית-אבסורדית, ולולא הנימה הטראגית-הדתית היתה ודאי מעוררת צחוק. בהקשר זה היא מבי-אה את הקורא לרחם על "האני" ולהשתתף בצער, כי החטא רובץ לפתחו ואנו עדים לכשלונו. אך השתתפו-תנו בצער אינה שלמה, כי "האני" חלש מלחלץ את עצמו מן המיצר.

הזכרתי לעיל, בהקשר הראשון שהופיע בו צמד-הפעלים "פכפך — עלה", שהשימוש באותו צמד כאן כאילו מאגד את שני ההקשרים. שם חדותם של הזק-נים בבית המדרש "מפכפכת ועולה מעיניהם שהיה אפשר למששה בידים" (21—22), כאן הפירות "מפכ-פכים ועולים". ניתן לשער, שחדוותם של הזקנים קשורה לשמחה של מצווה, להתלהבות ולהתעלות של קדושה; ואילו כאן אותם פעלים מוסבים על שעת העברה ומ-הוויים מכסיר לה. יש מקום להשערה, שהעימות מכונן והרה-משמעות. שם חדותם של הזקנים "ממשית" ו"מוחשית" כי היא תוצאה של מצווה, ואילו כאן "מפכ-פכים ועולים" הפירות — מכשירי העברה בידי בני הדור הצעיר בחדר החיצון. השימוש באותם פעלים נדירים ביצירה קצרה יוצר עימות בין שני הדורות ומציין את הקוטביזת שבמצבם הקיומי.

"נתמלאתי עברה על לייבל ותפסתי אותו והתחלתי גוררו אחרי. נמשך לייבל עמי, כאילו אני והוא מטי-לים כאחד" (49—51). "נתמלאתי עברה" — אין עלה או הנמקה מפורשת לעברתו על לייבל. זוהי דוגמה נוספת לפער שעל הקורא למלא — אך הוא לעולם לא יוכל לבטוח בפירושו-ניחושו. יש לשער ש"האני" נתמלא עברה על שלייבל הביאו לידי עברה. "ותפסתי אותו" — האקט הפעיל ביותר שמצליח "האני" לבצע. אבל במקום "להשליכו", "להפילו" וכדומה, תגובה ש-הקורא מחכה לה אם אכן נתמלא "האני" עברה, אין הוא אלא גורר את לייבל אחריה. כאילו כדי לקיים את המאמר "אם פגע בכד מנוול [היצר הרע] משכהו לבית המדרש" (קידושין ל"ב), גורר "האני" את לייבל אתו לבית מדרשו של זקנו, ובהמשך לכך כתוב "גמ-שך לייבל עמי, כאילו אני והוא מטיילים כאחד". אותן שתי מלים, "אני והוא", הופיעו כזכור בסעיף הראשון (שורה 14) בהקשר ל"משחק המחבואים", ושם נתפרש "הוא" כמורה על הקדוש ברוך הוא. כאן נתחללה והוש-פלה אותה מלה בכך שהיא מורה על המסית. יוצא אפוא,

אבל כוונתו של "האני" מתבהרת מייד בשורה הבאה, הפותחת את התיאור הסוריאליסטי שכיניתי אותו בשם "מעשה כד הפירות".

מעשה כד הפירות

"נטלתי את הכד בשתי ידי ושמתי עליו את אפי" (42) — כדרך אדם הבא להריח. "כשאני תוהה" (42): הפועל נזכר לפני כן, בפרק על קטנותו של "האני", והחזרה מקשרת את התיאורים ומורה על טבעו של "האני" הנוטה לתהיות ולספקות. "למה זה מילא את הכד במי פירות, וכי לא מצא מעט מים" (43). כאן מתבהרת כוונת "האני" בראשית הרהוריו: אם הכוונה להריח — הרי אין למים ריח, ומה טעם היה לייבל נותן לו מים? אם כן "יפה" עשה לייבל בן בנו של הצדיק שנתן לו מי פירות שיש להם ריח. אולם כוונת "האני" היתה לשתייה; על כן הוא תמה על לייבל, כי די היה אילו נתן לו לשתייה מים. מכיוון שלייבל רק מפתה את "האני", הריהו מושכו במשקה שיש בו ריח, כדי ש- "האני" יחטא ב"מאכל" וב"משקה", כי פירות יש בהם גם "משקה" וגם "מאכל" האסורים ביום הצום.

"פניו של לייבל אטומות היו ולא נראה בהן גילוי רצון לענות לי" (43—45). "האני" אמנם לא שאל ממנו דבר, אלא תהה בלבד, אבל שוב יש כאן רמז לשפת הלב — שפת המצפון — המורה על מאבק היצרים המת-חולל בגפשו הקרועה של האדם. תגובתו של לייבל היא כשל כל מסית ומדיח; כיוון שפיתה — פיתה, ושוב אין בינו ובין המפותה דבר, ואם ייכשל הנכשל — בכוחו שלו ייכשל. פניו אטומות ואפאטיות, כשל מסית נטול רגשות אהדה או כל סימן של השתתפות עם הזולת.

הסצנה הבאה היא סוריאליסטית מובהקת. העולם ה-דומם נעשה בה לעולם חי: הפירות מקבלים עוצמה ועוז משל עצמם.³² לכן אי אפשר להוכיח על פי המסו-פר אם "האני" חטא, ואם אמנם עבר עברה — היש להרשיעו. גם הפעם תקפוהו כוחות חיצוניים בצורת הפירות שבעבעו ועלו וסובבו את פיו, ואף על פי שני-סה לעמוד בפניהם — יכלו לו. וזה לשון התיאור:

ביני ביני התחילו הפירות שבכד צפים ועולים ממש עד לשיני. הכנסתי את שפתי לתוך פי ועשיתי חיץ בין שיני לבין הפירות. אבל הם היו מפכפכים ועולים מפי הכד והיו שרויים כנגד פי והיו מבעבעים ועו-לים, סובבין את אפי ומתמצים ומביאין טעמם לפי. (45—49)

קטע זה רווי תנועה דינאמית המתבטאת בפעלים חזקים (צוף, פכפך, שרה, בעבע, סבב, מצה), והעיקרי בהם הוא השורש החוזר "עלה". הפירות מקבלים כאמור,

³² מדוע לא הזכיר באנד [18] את הסצנה הזאת העדרה מק-שה על הקורא לדעת למה כעס "האני" על לייבל.

חוזר גם כאן על לשון הפתיחה ("מה אירעני ביום הכי-
פורים" [2]) כדי לחבר את הפתיחה למאורע הבא ול-
פרש מה שהיה סתום בה.

כהמשך אסוציאטיבי למשפט הפותח ("באותה ט-
לית") ממשיך "האני" לחשוב על טליתו: "עשיתי את
עצמי כאילו יש שירוש אחר לצערו ואמרת לך, אתה
מצטער שאני עומד בלא טלית, מיד אני נוטל את
הטלית שיש לי כאן בבית מדרשך ומתעטף בה" (53—
56). בבית המדרש של הזקן נהגו על פי מנהג ספרד,
כפי שהראיתי לעיל. באותם בתי-מדרש היה נהוג, שרק
גברים נשואים התעטפו בטליתות.⁵¹ מהערתו של
"האני" מתפרש שהוא נשוי, ולכן חייב, על פי מנהג
המקום, להתעטף בטלית.

דומה שאפשר לראות במהלך היצירה מעין תולדות
האדם בועיר אנפין: בראשית היצירה קטנות; אחר-
כך גיל ההתבגרות, כש"האני" מחויב בצום; אחר-כך
גיל הנישואין — העמידה, ולבסוף פרשת הטלית הפסולה
— והמוות. סכמה זאת מסייעת לנו להבין מדוע נדחה
המעשה בטלית הפסולה עד סיומה של היצירה, אם כי
בפתיחתה (בשורות 2—3) קודמת הטלית לבית המדרש:
הסצנה נדחתה עד סופה של היצירה כדי לסיימה במוות.
כאן, כאמור לעיל, משמש מוטיב הטלית מעבר בין
פרשה לפרשה, בין חילולו של זמן לחילולו של מקום.

סצנה פזיאליסטית בבית-המדרש

הגבהתי עיני לראות אם נחה דעתו של זקני וראיתי שהביאו
ספסלים לבית המדרש והעמידו אותם לשמאלו של ארון הקודש,
זה למעלה מזה, כמדריגות של בית המרחץ, ואדם אחד שאי-
ני רוצה להוכיר שמו עומד על גב המעלה העליונה, וכמין
מצנפת של נחתום בראשו, והוא שר פומזנים שאינם של
יום הכיפורים, ונער קטן, בנו או בן בנו, עומד על ידו ועושה
לפי אותם הפומזנים עוויות של שטות, וחצי בית המדרש
מביט ומסביר להם פנים. (57—64)

גם זאת היא סצנה סוריאליסטית. היא מחרידה ומביכה
בפרטיה עוד יותר ממעשה "כד הפירות" ומזכירה את
הטכניקה היצירתית של שאגאל.⁵² במשפט הארוך ביותר

ב"טלית אחרת" תהה "האני" שמא הזקן הוא בעל "יכולת"
מעין זו של האם ב"המטפחת" ושל התוכי ב"שבועת אמור-
נים", על כן הוא מהרהר "כלום הרגיש זקני מה אירעני?"
גם בהט [א3], [164] מזכיר את "הטליתאית האמנותית"
שב"עידו ועינאם".

⁵⁴ כך כותב ה'באר היטב' ב'אורח חיים', הלכות ציצית יו,
ד: "ומה שכתב בדרשות מהרי"ל בהלכות נשואין שנוהגים
נערים גדולים אין מתעטפין בציצית עד שנושואין להם
נשים וסמכו להם אקרא דכתיב 'גדולים תעשה לך' (דברים
כב: יב) וסמיד ליה 'כי יקח איש אשה' הוא דבר תמוה
דעד שלא ישא אשה יהיה יושב ובטל ממצות ציצית (שירי
כנה"ג ע"ש)".

⁵⁵ ראוי להשוות את דרכי הציור של שאגאל לאלה של עגנון,
בפרט ב'ספר המעשים'. נראה לי, ששניהם אמנים סוריא-

שלמעשה מסתיימת המערכה הזאת — "חילולו של יום" —
בכמו-איחוד של "האני" ולייבל. המעגל נסגר שלבים
שלבים: "נגררתי אחריו והלכתי עמו" (39); "התחלתי
גוררו אחריו" (50); "נמשך לייבל עמי" (50); "אני הוא
מטיילים כאחד" (51), ובפתיחת הסעיף הבא כבר מדובר
עליהם בלשון "אנחנו" — "כשהגענו" — כאילו הם ז'-
הים ממש. האם בכל זאת אין ליבו של "האני" שלם עם
לייבל בן בנו של הצדיק, והוא מושך אותו לבית המד-
רש על אף חטאו אשר חטא — או שמא יש כאן תפיסה
של הפתגם על "המנוול" כפשוטו וכמשמעו? אם אכן
יש כאן פרסוניפיקציה של שני פלגי נפשו של "האני"
— בחינת היצר הרע והיצר הטוב הפלגמאטי — מובן
השימוש בלשון "אנחנו".

בחזרה לבית-המדרש

"כשהגענו לבית המדרש חזר והציץ בי זקני מתוך צער.
כלום הרגיש זקני מה אירעני?" (52—53). ברור שה-
זקן הוא גם דמות עצמאית, ולא רק מימוש מצפוניו של
"האני", ולכן הוא בעל רגשות וחושים. "הצער" בא
בה"א הידיעה אם כי הפרטים נעדרים, והקורא אינו
יודע בודאות מה אירע. מכיוון שמצפוניו של "האני"
נוקפו, הוא חושש שזקנו הרגיש מה אירע לו, אם כי
לא היה אתי בשעת המעשה בחדר החיצון.⁵³ המחבר

⁵⁶ יסודות פאראפסיכיים מופיעים ביצירות שונות של עגנון,
ויש מקום לחקור אותם ואת הגילויים הספרותיים הדומים
להם בכתביו. ידועה התמונה בפרק השני של "המטפחת":

"אותה שנה שנסע אבא וזכרונו לברכה פעם ראשונה ללש-
קוביץ עמדה אמא עליה השלום בחלון, פתאום צעקה צעקה
גדולה ואמרה, אי מחנקים אותו. אמרו לה, מה את סחה
אמרה, רואה אני גולן אחד אחוז בצוארו. לא הספיקה
לגמור את דבריה עד שנתעלפה. שלחו לשם ומצאו את
אבא חלוש, שבאותה השעה שאמא [צ"ל אמא] עליה הש-
לום נתעלפה עמד אדם אחד על אבא וזכרונו לברכה לגזול
את ממונו ואחז את אבא בצוארו ונעשה לו גס וניצל"
(אלו ואלו, רנ—רנז).

מקרה זה של צחוות (clairvoyance) את המונח חידש
ציטלין [11], המביא את הקטע הזה כדוגמה ידוע עתה
בספרות על הפאראפסיכולוגיה כ-"impression case".

תופעה פאראפסיכית מסוג אחר יש ב"על התורה" (סמוך
ונראה, 126). "האני" ביצירה שוכב חולה בביתו ורוצה
שהנבאי הנמצא בבית הכנסת יקראהו לתורה: "התחלתי
מו שך דעתו ל ד ע ת י, כדי שיהא נזכר בי ויקראני";
וב"שבועת אמונים":

"נזכר יעקב שפעם אחת נודמן לעין רוגל אצל ארוף [. . .]
עם שיעקב יושב ותוהה נשמע קולו של תוכי קורא פרפ-
לוכ"ט [. . .] צחק יעקב ואמר, קולו של תוכי הוא.
הוסיף יעקב ואמר, בשעה זו ממש הגיתי באדם אחד
עושה פוחלצים ארוף שמו. איני אומר שעוף זה יודע
מחשבות, מכל מקום פלא הוא, ממש בשעה שהרהרתי
בארוף צעק התוכי פרפלוכ"ט. — ארוב? כן, ארוף" (עד
הנה, רסח—רסט).

ולהגביר את כוחו. "עומד על גב המעלה העליונה" (60) — שם ההבל לזהט בכל עיצומו, וזהו המקום החם ביותר בבית המרחץ (מעין רמיזה עקיפה ומוסווית ל- "אשה של גיהנום" עלי אדמות בבית המדרש!). "וכ- מין מצנפת של נחתום בראשו" (60—61) — אחד התכ- סיסים המקובלים בכתבי עגנון להחרפת האירוניה הוא סקולאריזאציה מחודדת ומכוונת של מושגים מספרה קדו- שה, השפלתם וחילולם על ידי שימוש בהם בספרה חילול- גית לחלוטין.⁶⁶ במקרא נמנית "המצנפת" בין מלבושי הכהן והיא מיוחדת להם,⁶⁷ ואילו כאן המצנפת היא של נחתום והיא שייכת לדמות המוזרה המורידה את בית המדרש מקדושתו. ודוק: העובדה שזהו נחתום מרמזת שוב באופן מפורש למאכל. צבעה הלבן של המצנפת הוא צבע הטוהר, צבעם של המלבושים המסורתיים הנלבשים ביום הכיפורים, אבל כאן הלבוש המגוחך, הצבע המחולל והלובש עצמו מפקיעים את בית המדרש ביזם הכיפורים מקדושתו.

"והוא שר פזמונים שאינם של יום הכיפורים" (61) — קדושת היום מקבלת את מלוא ביטויה בפזמונים המ- יחדים שחוברו לכבוד היום וליראתו, וחילולו של היום משתקף בפזמונים האחרים שהושרו בו. המוסיקה והפזמונים הם כלים עדינים, ואפשר למלאם בקדושה או לסלפם כדי שישמשו לתועבה ולחילול הקודש.⁶⁸

⁶⁶ ראה לאיטר [27א], בעיקר "The Irony of symbol" (13) — "logic of devaluation" (17). הוא קורא לטכניקה זו בשם "logic of devaluation" (17). על "הרמיזה האירונית" אצל ביאליק ראה למשל צמח [12], 170 ואילך.

⁶⁷ ראה, למשל, שמות כח, 4, 37, 39; כט, 6; לט, 29, 31; ויקרא ח, 9; טז, 4; יחזקאל כא, 31. יש מקום למחלוקת באיזו מידה מותר להקיש מיצירה אחת ב'ספר המעשים' ליצירה אחרת שבאותו קובץ. מכל מקום נדמה לי, שכל קורא יקשור בין האמור כאן על המצנפת לבין המוצא ב"הפקר" (שיצא ב-1945): "הציא [האיש שאליו הובא 'האני'] את ראשו מן הכרים והכסתות ועמד וחבש מצנפת של כמה קצוות, מעין מצנפתם של החזנים החדשים, שסי- בורים עליה שהיא נאה ואינה אלא מכוערת. ברם אותה מצנפת לא של חזנים היתה, אלא של אנשי הבולשת היתה" ('טמוך ונראה', 194). והרי לפנינו מצנפת של נחתום על ראש "חזן"! על נושא זה ראה גם 'ימים נוראים' (הנוכח בהערה 17), טז—סח.

⁶⁸ ב'סיפור 'הפקר', שממנו ציטטתי בהערה הקודמת בעניין המצנפת, יש סצנה דומה, המתארת טשטוש כאוטי של הג- בול בין שירי תפילה לומר של תפלות :

"נפתחה הדלת וראיתי זקן אחד יושב ומנענע קולו בתפילה וכמה מישראל מסייעים אותו. היאך בא זקן חלוש זה לכאן, והרי אתמול היה מוטל חולה בחולי קשה, והיאך הוא מנגן בבית זה ניגונים של תפילות. כיון שהרגיש בי הגביה קולו והפליט מלים של פריצות באותו ניגון, בניגון של תפי- לה. גערתני בו בניזיפה ואמרת לי, דעתך נטרפה? חיך לי והשיב לי בניגון, אני איני מן הרשות ואף אתה ידידי אין אתה מן הרשות, אם כך מה איכפת לך? גיענעו לו

ביצירה — 69 מלים — ניתנים יסודות אחדים, המשתז- רים יחד לתמונה מסחררת במבט ראשון (כבציורי שאגאל), אך מאלצים אותנו לעיין בהם ולנתח את פרטיהם. ממהותו של הסוג הספרותי הזה, כאמור, להת- מיה את הקורא ולגרומ לו שישאל מי הנושא של הפע- לים "הביא" ו"העמידו". היט קשר סיבתי בין העובדה שהספסלים הובאו והועמדו בבית המדרש והעובדה שבאותה שעה עמד "האני" בחדר החיצון עם ליבל בן-בנו של הצדיק? אם אכן היו שם לפני כן, למה לא הוסיב הזקן את נכדו על אחד מהם כשאלתו של "האני" (סורות 65—66)? אין תשובות מפורשות לתהיות, ואם לא עלו השאלות על דעת הקורא כאן, ישאל אותן "האני" במפורש אחר כך.

את הספסלים העמידו לשמאלו של ארון הקודש. מקובל בספרות ישראל (ולמעשה גם בספרות המערבית, כי בלאטינית "שמאל" הוא "sinister", והמשמעויות השליליות ידועות) ששמאל הוא צפון, ומהצפון — "מהשמאל" — נפתחה תמיד הרעה. הנותן את דעתו לפרטים יחוש אפוא מראש, שרעה עומדת לבוא בבית המדרש.

בית המדרש, המקום המקודש ביותר, מדומה כאן לבית המרחץ (59), המקום "החילוני" ביותר. על בית המרחץ כתוב: "אסור לאדם שיתן שלום בבית המר- חץ" (שבת י' ע"ב), לפי ששלום הוא אחד משמותיו של הקב"ה; ואין לענות שם "אמן", כי אסור לעשות זאת במקום מטונף. כמו כן כתוב "אין מוכרין בית הכנסת אלא על תנאי שאם ירצו יחזירוהו, דברי רבי מאיר. וחכמים אומרים מוכרים אותו ממכר עולם, חוץ מארבעה דברים — למרחץ לבורסקי ולטבילה ולבית המים" (מגילה ג, ב).

"ואדם שאיני רוצה להזכיר את שמו" (59—60) — אם יזכיר את שמו יתגלה הפירוש, והצורה הנבנית על רמזים ורמזי-רמזים והתלויה בהם — תתפורר. אולי מרמזת ההערה לשטן, שכידוע מן הפולקלור היהודי לא הוזכר שמו בפי העם, כי בכוחה של עצם ההזכרה לקרבו

ליסטיים המתבססים על אותם עקרונות. לפעמים יש בה- ערה ש"עגנון כתב במלים כמו ששאגאל מצייר בצבעים" להקל על המתקשים לתפוש את הטכניקה העגנונית. שאגאל ויהיה את עצמו כסוריאליסט בראיון שהיה אתו:

I did not like realism [...] I had a world of my own. When I looked at people I saw them in different shapes. When I looked at a house, it looked as if it were resting on its roof [...] I thought that painting had to be psychic rather than formal [...] I was very happy when I found the [...] surrealist movement [...] ("Marc Chagall: A Self Portrait". Channel 13, New-York)

על שאגאל ועגנון כותב לאחרונה אלשטיין [2], 44, 58—59, 70 ו-112).

נותרות במכונן בסתמיותן. "ביני ביני ירדו והלכו להם" (64—65). הכוונה לבעל מצנפת הנחתום ולנער הקטן אך הספסלים הריקים נשארו במקומם. אין לדעת לאן הלכו; אפשר רק לנחש.

"שאלתי את עצמי" (65). משפט מקדים זה אינו בא לפני השאלות הקודמות, "היאך באו לכאן ואימתי באו לכאן?" על כן אולי אין לומר, ששתי השאלות האלה הן של "האני", אלא הן אולי הספקות והתהיות שיעלו בלב הקורא. "מה זה" (65) — על פי גוסחת התם שבאגדת ארבעת הבנים בהגדה של פסח. אך "האני" ממשיך את השאלה: "כשביקש לי זקני מקום למה לא ביקש לשמאלו של הארון, כמה ספסלים כאן, כמה מקומות כאן" (65—67). עתה מתבהר הרהור זה: "האני" יודע היטב, שמקומו, על כל משמעויותיו, הוא לשמאלו של הארון, מקום שבו עמדו בעל המצנפת והנער הקטן. שם יש כמה ספסלים, כמה מקומות (ושמא בא הריבוי של מקום לרמוז לריבוי האלוהות, מפני ש"האני" עזב את האל האחד?).

"שאלה אחרת, אותו אדם היאך יצא באמצע התפילה ולהיכן הלך?" (67—68). שוב שאלות ללא מענות. "האני" שואל איך יצא ולאן הלך בעל המצנפת, ועג הנער אינו שואל. הוא תוהה על האדם ההוא, ואילו על עצמו (שהרי גם הוא נער שיצא באמצע התפילה) ועל המקום שאליו הלך אינו תוהה. נוח לו לראות מום באחרים, ואת מומיו שלו אינו רואה.

"שוב הביט בי זקני. נזדרזתי ופשטתי את ידי לתוך חורי שבשולחן והוצאתי משם את טליתי" (68—69). שולחנות כאלה נבנו בצורה מיוחדת לשמש גם כתיבות לתשמישי הקדושה של המתפללים בבית המדרש — לטליתות, חומשים, סידורים וכו'; אבל המלה "חור" מעלה אסוציאציות של ריקנות, מוות ואפלה. הפרטים כשלעצמם מציאותיים אבל לזימים בכסות של מסתורין כפי שנראה במפורש בהמשך: "פעמים הרבה חיפשתי שם את טליתי ולא מצאתיה ועכשיו מצאתיה. אם אין אתה אומר שאיש אחר נטלה והחזירה הרי דבר הוא שראוי לתמוה עליו" (69—72). משפט זה הוא מן המעטות (understatements) המכוונות ביותר ביצירה. כאילו אמר המספר: "על המאורעות, החוויות וההתרחשויות שהיו עד כה אין ראוי לתמוה". דוק: כתוב "אם אין אתה אומר" — המספר מצרף שוב את הקורא על ידי פנייה ישירה אליו. "איש אחר" — גם כאן מהדהדת המשמעות השנייה של "אחר" (זר, נידח וכו'). ושמא בא התואר "אחר" כאן לנמק את סיבת "אחרותה" של הטלית: אם אדם "אחר" לקחה והחזירה אין פלא שהטלית נעשתה "אחרת"; וכמו כן אין פלא, ש"האני" לא מצאה עד כה אף על פי שחיפש אותה. לפני שנעשה "אחר" על ידי העברות שעבר, לא מצא את טליתו האחרת. ואם אין ההסבר שנותן המספר מתקבל, "הרי

אם נפסלו הפזמונים של יום הכיפורים נתחלל האמצעי שניתן לאדם, ועל ידי כך נתחלל המקום. אגב, מגנינות או פזמונים אלה הולמים את בית המרחץ ולא את בית המדרש, והם תורמים ליצירת אווירה מטונפת ומופקרת, שהרי אף על פי שבית המרחץ הוא מקום שהאדם מייטה בו, המקום, האמצעי עצמו, נתפס כמטונף, כי המטרה אינה משגבת את האמצעי.

"ונער קטן, בנו או בן בנו" (62) — שוב חוזר המוטיב של הדורות. האיש השר את הפזמונים שאינם של יום הכיפורים הוא כנראה בן דורם של הזקן ושל סבו הצדיק של לייבל, אך הוא מייצג את הפן השלילי של אותו דור, והוא מתחבר במידת מה לזקן שדיבר ארמית ולאותו "חצי" של בית המדרש שמביט בו ומסביר לו ולמלווהו הקטן פנים (שורות 63—64). אם הנער הקטן הוא בנו, הוא מייצג את דור הביניים, ואם הוא בן-בנו, הריהו בן דורם של לייבל ו"האני", ומובן מאליו שעוויותיו תהיינה "עוויות של שטות" (63), כיאה לבן-דורם של אלה ולמעשיהם. כשב שמרובים הטעמים והנימוקים, הבאים כביכול "להסביר" ולהבהיר את הדברים אך למעשה הם מערפלים אותם, כך לפעמים, כמו כאן, אין המספר מכריע במסירת המסופר, והאינפורמציה אינה יציבה. ואם המספר אינו יודע, מניין לו לקורא לדעת? כאן בשארות האפשרויות פתוחות כי כתוב "בנו או בן בנו".

"ונער קטן [...] עומד על ידו [של השר] ועושה לפי אותם הפזמונים עוויות של שטות" (62—63). ביום הכיפורים, שלא כבימים אחרים, נוהגים לכרוע ברך, להסתחות בתפילת מוסף, ובסדר העבודה יש זכר להכרעת העם כששמע את השם המפורש יוצא מפי הכוהן הגדול בבית המקדש.³⁹ כאן מעונות העוויות לעוויות של שטות, כי הן נעשות על-פי פזמונים שאינם של יום הכיפורים על ידי נער קטן.

מפליאות ביותר המלים "וחצי בית המדרש מביט ומסביר להם פנים" (63—64). העיקר חסר כאן: איזהו החצי המסביר לשר ולנער פנים? גם אם אין תשובה בידנו, בכל זאת מתגלע קרע בין הסיעות שבבית המדרש, כי חציו מקבל בסבר יפה את מעשיהם של השר והנער המעקמים את התפילה בפני עם ועדה. האחדות של דור הזקנים שבבית המדרש אינה אלא מדומה, ולמעשה בית המדרש גופו מפולג ופגום.

"היאך באו לכאן ואימתי באו לכאן?" (64). גם הפעם השאלה היא הרהור ללא תשובה. על הקורא למלא את החסר. חסר גם הפירוט של מי התהיות האלה, והן

כל חבריו ראשם, כל אותם היהודים שהיו עמו ואמרו, אמת נכון הדבר. וחזרו לשירם ולזמרם, שירי תפלה עם זמר של פריצות" (סמוך ונראה, 195).

³⁹ עיין משנה יומא ו, ב.

נשכחה תורת החיים (יום הכיפורים, בית המדרש, תפילת לוח וכו'), כך נשכחה גם "תורת המוות", כלומר כיצד נקברים כיהודי. תורת החיים לגבי הטלית היא, שאי אפשר לחיי להתעטף בה אם היא פסולה, אך כיוון שנעשה מת (דוק: אין כתוב כאן "מת", אלא "נעשה מת". אולי הכוונה ל"מיתה רוחנית"? באים אחרים ומלבישים אותם בטלית שהיתה כשרה ופסולה. כשהאדם מת מיתה ביולוגית "האחרים" הם אנשי "החברא קדישא" — אך כשהאדם "נעשה מת" דומים "האחרים" הבאים ל"איש האחר" שנטל את טליתו של "האני" מהחור שבשולחנו והחזירה. ואולי אין האיש האחר אלא "האני" עצמו שהיה לאחר? "ותולשין" — פועל גדוש משמעותיות לואי המורות על הלוש ועל מצבו "התלוש" — על "האני" שנתלש ועל "המת" שנתלש מן העולם הזה ופטור מן המצוות.

"עגמה נפשי עלי" (81). אין הכתוב אומר "הצטערתי", אלא תופס את הנפש כנושא בפני עצמו. על כן דומה שניתן לפרש את המשפט הקצר הזה בשתי דרכים: (א) היתה לי עוגמת נפש; (ב) הנפש שלי עגמה עלי, הצטערה על "האני" ועל אשר אירע לו.

"לא כלום"

"עגמה נפשי עלי. ולא על אותו דבר שלחש לי, אלא על יום טוב קדוש זה של יום הכיפורים זה שעובר בלא תפילה ובלא כלום" (81—84). אם אמנם נכון הפיסוק כמו שהוא, והנקודה שלאחר "עלי" במקומה, מסתיימת היצירה במשפט שאינו משפט אלא "פיסקה תלויה" שאין לה נושא ואין לה נושא. אם נחברו למשפט הקודם יהיה הפירוש מעין זה: היתה לי עוגמת נפש לא על אותו דבר שלחש לי, שהטלית היא של ג' ציצית — כלומר של המיתה, אלא על יום טוב קדוש זה שעובר בלא תפילה ובלא כלום (כלומר ללא צום וללא בית המדרש). או שמא יש להבין את הכתובים כך: עגמה נפשי עלי — הצטערה עלי דווקא; ולא על אותו דבר שלחש לי על הטלית, אלא מפני שיום טוב קדוש זה של יום הכיפורים עובר בלא כלום. ודוק: הפועל בזמן הזה כאילו בא להדגיש את נוכחותם של המעשים ואת העובדה שהם מתמידים וחוזרים בכל שנה ובכל מקום. היצירה מסתיימת, אם כן, בטון פאטאלי-למחצה ובצירוף "לא כלום", כי כל יסודותיה באו עד ל"לא כלום" ו"האני" נותר עירום וחסר כל.

לפי הפירוש המוצע כאן מתחלקת היצירה כדלקמן:

(קטנות)

1. חילולו של יום (56—1)
- 1.1. מבוא ליצירה כולה (3—1)
- 1.2. לקראת חילולו של יום (4)

⁴¹ וכך הוא בשתי המהדורות בדפוס.

דבר הוא שראוי לתמוה עליו" (על פי נוסח "ראוי להצטער" שבשורה 6).

ציצית אחת הפרה

"כשעמדתי להתעטף בטלית ראיתי שציצית אחת חסרה" (73). טלית שחסרה בה ציצית אחת היא פסולה ואין להתעטף בה. לכן נתחלל גם המרכיב השלישי. מכיוון ששלושת היסודות מחוללים ו"האני" "נטול-כל", הגיעה למעשה היצירה לסיומה. ההמשך בא כדי לבאר ולהבהיר את החילול השלישי.

"בא אותו שאנו מסיחים דעתנו ממנו והוא אינו מסיח דעתו ממנו ולחש לי, טלית של ג' ציצית" (73—75). הפועל "בא" הופיע לראשונה ביצירה כשלייבל בן בנו של הצדיק עלה על הבמה. כמו לייבל אין ה"הוא" מרבה לדבר (לייבל, כזכור אמר רק "בוא עמי") ולחש ל"אני" "טלית של ג' ציצית" ולא עוד. אמירתו זו מביאה את "האני" להרהורי מוות אבל לא להרהורי תשובה. הלחש עטוף במעטה של סודיות, אבל ניתן את דעתנו לעובדה, ששוב משותף הקורא במסופר על ידי המלים "אנו", "דעתנו" ו"ממנו". הלחש, כלייבל, עולה ללא דברי מבוא וללא הכנה. כדי להגביר את המסתורין אין תפקידו של ה"הוא" — שמן האמור עד כה ומההקשר שלאחר מכן אין ספק שיש לזהותו עם "מלאך המוות" — אלא להזכיר נשכחות, פן מסיח "האני" את ליבו מהתופעה הקיומית הזו, המוות, ואינו יורד למלוא תכליתה.

התחלתי מהרהר, מה בא זה להשמיעני. וכי איני יודע שטלית של ג' ציציות פסולה. או שמא תורה שכוחה ביקש להזכירני, כל זמן שאדם חי אפילו אוחו בידו טלית של ג' ציציות אינו רשאי ללבוש אותה, כיון שנעשה מת באים אחרים ונטולין טלית כשרה של ארבע ציציות ותולשין ציצית אחת ומלבישין אותו. (75—80)

שוב יש כאן שני טעמים למעשהו של הלחש: אם הוא בא להזכיר ל"אני", שטלית של ג' ציציות פסולה ואין עליו להתעטף בה — הוא ידע זאת; אבל אולי בא להזכירו תורה שכוחה. המנהג, שיש עליו חילוקי דעות,⁴⁰ והקרוי כאן בשם "תורה שכוחה", לא על עצמו בלבד הוא מלמד אלא על הכלל. כשם שבמהלך היצירה

⁴⁰ עיין אהרן ברכיה בן משה. 'מעבר יבוק'. וילנה, תר"כ, פרק יג, קלא: "ובעטיפת הטלית עליו יכוונו להלביש הג' שמה. ואם בחייו היה מקיים עטיפתו על ראשו [...] טוב להשימו על ראשו ויקשרו אחד מציציותיו אם מנהג המקום כן, אבל לא יפסלו אותו בהסרת הציצית". השווה לכך: "אנו נהגים שנותקים ציצה מציציותיו קודם קבורה" (גרינוואלד, יקותיאל יהודה. 'כל בו על אבלות'. ניו-יורק, תשס"ז, 94). ועיקר הדברים ביורה דעה, שנא ב: "אין קוברין את המת אלא בטלית שיש בו ציצית. הג"ה וי"א דאין צריך ציצית ונהגו לקברו בציצית או שפוסלין תחילה הציצית או כורכין אחד מן הכנפות".

9. סדן, דב. "מבוכה וגלגוליה". 'על ש"י עגנון: מסה עיון והקר'. הקיבוץ המאוחד, תשי"ט, 28—31.
10. פרי, מנחם. "השיר המתהפך: על עיקרון אחד של הקומ' פויזיה הסמאנטית בשירי ביאליק". 'הספרות', א, מס' 3—4 (סתיו-חורף 1968/9), 607—631.
- 10א. —. "התבוננויות במבנה התמאטי של שירי ביאליק: השיר המתהפך ואחיו — מאמר שני". 'הספרות', ב, מס' 1 (ספטמבר 1969), 40—82.
11. צייטלין, אהרן. 'המציאות האחרת: הפאראפסיכולוגיה והתופעות הפאראפסיכיות'. יבנה, תשכ"ז.
12. צמח, עדי. 'הלביא המסתתר'. קרית ספר, 1966.
13. קורצווייל, ברוך. 'מסות על סיפורי ש"י עגנון'. שוקן, תשכ"ג.
14. רוטנשטרייך, נתן. "חווית הזמן ב'ספר המעשים". 'לעג' נון ש"י: דברים על הסופר וספריו'. ירושלים, תשי"ט, 265—279.
15. שמיר, משה. "התרמיל הקרוע". 'יובל ש"י'. בראיילן, תשי"ח, 79—96.
16. שקד, גרשון. 'על ארבעה סיפורים: פרקים ביסודות הסיפור'. ירושלים, תשכ"ג.
17. שקד, מלכה. 'על שני סיפורים של י. ד. ברקוביץ: מדריך למורה'. משרד החינוך והתרבות, ירושלים, תשכ"ט.
18. Band, Arnold J. *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S. Y. Agnon*. Berkeley & Los Angeles, 1968.
19. Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.
20. Buber, M. *The Eclipse of God*. New-York, 1957.
21. Champigny, Robert. "Implicitness in Narrative Fiction". *PMLA*, 85, No. 5 (October, 1970), 988—991.
22. Edel, Leon. "Literature and Biography". in *Relations of Literature Study: Essays on Interdisciplinary Contribution*, ed. Thorpe, James. New-York, 1967, 57—62.
23. Fackenheim, Emil L. "On the Eclipse of God". *Quest for Past and Future: Essays in Jewish Theology*. Boston, 1968, 229—243.
24. Harlow, Jules. "Another Tallit". *Commentary*, 30, No. 4 (October, 1960), 315—316.
25. Heschel, A. J. *Man is Not Alone: A Philosophy of Religion*. Philadelphia, 1951.
26. Kayser, W. *Das Sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, 1968.
27. Leiter, Shmuel. "The Face Within a Face: A Reading of S. Y. Agnon's 'Panim Aherot'". *Judaism*, 19, No. 1 (Winter, 1970), 59—65.
- 27a. —. "The Ironic Imagination: A Reading of S. Y. Agnon's 'Soil of the Land of Israel'". *Conservative Judaism*, 21, No. 2 (Winter, 1967), 1—26.
28. Scholem, Gershom G. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New-York, 1941.
29. Trask, G. and Burkhart, C. eds. *Storytellers and their Art: An Anthology*. New-York, 1963.
- הסמינר היהודי התיאולוגי, ניו-יורק
- 1.21. איחורו של "האני" לבית-המדרש
- 1.211. הנסיגה המלמדת על ההזדה — "האני" בקטנותו
- 1.212. משהק המחבואים
- 1.22. בכניסתו לבית-המדרש
- 1.221. סיעה של זקנים — דימויי מאכלים
- 1.222. הפיכת המציאויות
- 1.223. יום הכיפורים וסדר ליל פסח
- 1.224. "אמצא לי מקום"
- 1.225. דברי בדאות
- 1.23 (נוער) 1.231. יבשה הכיפה שבתוך חלל פיו לייבל בן בנו של הצדיק
- 1.232. מעשה לייבל
- 1.233. מעשה הכד והפירות
- 1.234. נמשך לייבל עם "האני"
- 1.3. המעבר מחילולו של יום חילולו של מקום
- 1.31 (בגרות) 1.31. שאלת הטלית
2. חילולו של מקום — של בית המדרש
- 2.1. בית המדרש כבית המרחץ
- 2.2. האדם בעל המצנפת של נחתום
- 2.3. פזמונים
- 2.4. עוויות של שטות (מוות)
3. "חילול" הטלית
4. סיום
- רשימה ביבליוגרפית
1. אורבך, אפרים א. 'חז"ל: פרקי אמונות ודעות'. י"ל מאג'נס, תשכ"ט.
2. אלשטיין, יואב. 'עיגולים ויושר: על הצורה המחזורית בסיפור'. אליף, 1970.
3. בהט, יעקב. 'החולם הסנטימנטאלי'. 'מולד', ט (1952), 236—251.
- 3א. —. 'ש"י עגנון וח. הזו: עיוני מקרא'. יובל, תשכ"ב.
4. גולומב, הרי. 'פנים מרובות: על יחסי הגומלין בין הסיפור פנים אחרות' לעגנון ובין כותרתו". 'הספרות', א, מס' 3—4 (סתיו-חורף 1968/9), 717—718.
5. הולץ, אברהם. 'משלמות לעבודה זרה: עיונים ב'פת שלימה' לש"י עגנון'. 'הספרות', ג, מס' 2 (נובמבר 1971), 295—311.
6. היינמן, יוסף. 'התפילה בתקופת התנאים והאמוראים: טיבה ודפוסייה'. י"ל מאגנס, תשכ"ד.
7. השל, אברהם יהושע. 'תורה מן השמים באספקלריה של הדורות', א. לונדון, תשכ"ב.
8. טוכנר, משולם. 'פשר עגנון'. מסדה, תשכ"ח.

THE THREEFOLD DESECRATION: A STUDY OF S. J. AGNON'S "TALIT AHERET"

by ABRAHAM HOLZ

This article is a close study of "Talit Aheret", one of the stories in Agnon's *Sefer ha-ma'asim* which has been hitherto neglected by Agnon exegetes. In his detailed explication the author of this commentary traces the sources, examines the internal structure, and studies

the heuristic elements of the work. He also suggests that this tale and its method of exposition might well serve as introductions to the style, form, and special characteristics of *Sefer ha-ma'asim*.