

Hebrew Writers Association in Israel

נל "עגונות" לש"י עגנון

Author(s): יצחק בקון

Source:

Moznaim /

מאזנים

Vol. No. 3 / 1978), pp. 167-179 ח פברואר

Published by: Hebrew Writers Association in Israel

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23873984>

Accessed: 19-03-2018 08:02 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Hebrew Writers Association in Israel is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Moznaim* / מאזנים.

JSTOR

<http://www.jstor.org>

על "עגונות" לש"י עגנון

מבוא

יצירות עגנון מהתקופה הארצישראלית הראשונה הן מכרה זהב לחוקרים, שהרי עגנון חזר על יצירות אלה פעם ופעמיים והכניס בהן שינויים גדולים וקטנים; או שהוא פירק יצירות ("בארה של מרים") ושיבץ חלקים מהן בתוך יצירות אחרות ("אגדת הסופר"). עם זאת עשוי הטיפול ביצירות אלה להעמיד את החוקר לפני בעיות מתודיות סבוכות, שכן אם יציב על דרך השוואה נוסחתית קטעים מול קטעים, עשויים אמנם להתגלות בהם שינויים תוכניים וסגנוניים מסוגים שונים. אך מצד אחד לא ישקפו שינויים לוקאליים כאלה תפיסה כללית ספרותית אחת ואף לא תפיסה סגנונית מקיפה; ומצד שני תתחמק מידי החוקר, המהסס בקטעים השונים, היצירה עצמה. לכן רצוני בראשית דברי להציג את המתודה שבה אני חושב ללכת בניתוח "עגונות".

דעתי היא, שסיפור "עגונות" יש בראש ובראשונה לנתח ניתוח אידיאי טקסטואלי יסודי על פי הנוסח הראשון, שבו התהוותה והתגבשה היצירה. רק אחר שעומדים על משמעותה האידיאית-האמנותית הכוללת יש לבחון את השינויים, ושוב – קודם כל – את אלה הנוגעים למשמעות כוללת זו. וזה מתוך ההנחה, כי גם המספר שחזר ליצירה זו רצה בעיקר להתייחס למשמעותה הבסיסית, אם להעמיק אותה אם לסטות ממנה. בדרך זו נבין איפוא מצד אחד טוב יותר את היצירה עצמה, ומצד שני ניטיב או לראות את קו צמיחתו של עגנון.

אולם במקרה שלנו עומדים אנו בפני קושי נוסף: עגנון עצמו השמיע בהזדמנויות שונות גם בכתב וגם בעל-פה, ש"עגונות" הוא בעצם סיפורו של ש. בן-ציון העורך (ראה עבודת הדוקטור של נורית גוברין "העומר" וש. בן-ציון עורכו, כסלו תשל"ב, עמ' 311–312). אלא שדומני כי בדיון על יצירה אי אפשר להתחשב בשמעות מסוג זה, שהרי אם כך לא נוכל לנתח שום יצירה (מבחינת שייכותה ליוצרה) שהופיעה בכתב-עת. ועוד יותר, עגנון נהג לעתים להגזים בדבריו, כשזה נגע לעורכו או למולי, ובנידון שלנו אפשר להסתמך על עגנון עצמו. במכתבו לברנר, שאותו כתב זמן קצר אחרי כתיבת "עגונות" מאי 1909 בערך (תודה לרפי ויזר שהעמיד לרשותי את המכתב, אף עזר לי להבהיר בו סתומות שונות), נאמר בין היתר: "בוטח אני כך שאתה לא תוסיף על דברי ולא תכניס מיד דמעות לתוך בארי (מדובר בסיפור "בארה של מרים" – י.ב.), כי אני מצטער על מו"ר ש. בנציון שהתיר לעצמו ב'עגונות' קצת ונתן מקום לצרי עין לקפח מתוך כך את יצירתי". אם כן, מדובר על "התיר לעצמו קצת" – טענות שאותן אפשר לשמוע בשפע מפי ברנר, שופמן ואחרים כלפי עורכיהם.

עלילת בן-אורי – דינה

השאלה שהקריאה ב"עגונות" צריכה להעלות אצל הקורא היא: מהו הסיפור הזה שלפניו? שהרי הקורא ידע את טיבו של כתב-העת, שבו התפרסם הסיפור, כי זהו בטאון ספרותי-מדיני והארצישראליות המחודשת מהווה את "הפרוגרמה" שלו. כעת ידוע גם לקורא, שבעל הכינוי

1. "עגונות" הופיע בשלושה נוסחים עיקריים: נוסח "העומר" (ב' 1, 1908), נוסח "בסוד ישרים" (ברלין, 1921) ונוסח "כל סיפורי" (1931). בנוסח ירושלים של 1951 אין כבר שינויים משמעותיים. על הנוסחים שבסיפור זה עמד באנד בספרו וכן גדעון קצנלסון במאמרו (מאזניים, אב-אלול תשכ"ח). באנד וג. שקד מצטטים את עבודת הדוקטור של יהודית צוויק, אבל אני עצמי לא ראיתי את חיבורה. דיון ממצה בגלגולי נוסח מקדיש שקד לסיפור "יתום ואלמנה". ראה מאמרו "היתה כאלמנה" בספרו "אמנות הסיפור של עגנון" (ספריית פועלים, 1973, עמ' 137–150). המובאות במאמר זה – מ"העומר".

עגנון בא ארצה באביב תרס"ח כאחד מאנשי העלייה השנייה. כן ידוע לו שבהיותו עוד בגאליציה היה חבר במועדון ציוני ולו אישית היו אפילו נטיות לאנארכיזם (ראה ספרו של באנד). כלומר: לעיני הקורא מצטייר כאן צעיר עברי מסוג אותם הצעירים העברים של ראשית המאה, שמהם היתה מורכבת העלייה השנייה. והנה מפרסם סופר עברי צעיר זה בבמה מודרנית סיפור, העושה רושם, כאילו כתב אותו איש יראי כיראי ירושלים, כשהתקופה, הנשקפת מתוכו, אינה ניתנת כלל להגדרה. הקורא עשוי איפוא להעלות על דעתו, שלפניו יצירה בעלת יסודות פארודיסטיים. לפיכך אין יכול הקורא להימנע מלתהות על משמעותו של הפארודיזם הזה. ואכן, כדי להשיב על שאלה זו ננסה לבחון את הסיפור, ונתחיל בעלילת בן-אורי-דינה.

בסיפור קיימים שני גיבורים, בן-אורי ויחזקאל, וגיבורה אחת – דינה. הגיבור הראשי ביניהם הוא ללא ספק בן-אורי. מי הוא איפוא בן-אורי זה? בשלבים האחרונים של הסיפור מודגשת העובדה, שבן-אורי נתעלם ("נתעלם האמן ואיש לא ידע אנה בא"). עמ' 59). ובסיום אופפת גם את ההתעלמות הזאת איזו אווירה מסתורית. כל זה עושה רושם, שהמספר מעונין להדגיש, כי עצם ההתעלמות היא אחת מקחי הזהות בסופו של בן-אורי. ואמנם בעצם נעוץ קו זה עם הופעתו הראשונה של בן-אורי, שהרי מתוך הסיפור לא ידוע דבר על מוצאו. משמע: לפנינו איזו דמות של נע ונד, ללא בית וללא משפחה.

כן ידוע לנו רק ברמז על הווייתו ועל מהותו בירושלים סמוך לזמן העלילה. אנו שומעים, שר' אחיעזר "ראה" את בן-אורי "בין האומנים" של ירושלים, אך עם זאת לא היה הוא אחד מהם, אלא גם מבין האמנים "התכשר" הוא "מאוד במלאכת מחשבת". משמע: גם בין האמנים התייחד בן-אורי בעצם האמנות שלו. בקיצור, בן-אורי היה אמן, כשהאמנות היתה שורש נשמתו וטבעו. תוך כדי תיאורו כאמן שומעים אנו במקצת גם על דמותו בכלל, ומרמזים אלה מבינים אנו, שהוא לא היה ארוג מאותם החוטים, שמהם היו ארוגים יראי ירושלים (או אנשי ירושלים בכלל). על אנשי ירושלים אין שומעים אמנם בסיפור דברים ספציפיים, אבל מהרושם הכללי זהים הם בהווייתם לבני ישיבה לומדי תורה ואברכים חובשי בתי מדרש שבפולין. על רקע הווייה מעין זה עשויה עצם התייחדותו האמנותית להתבלט כזרה. אך מבן-אורי ידועים לנו כמה סימני היכר, המבליטים עוד יותר את זרותו על רקע אנשי ירושלים. היו לו "תלתלים שחורות" – – – כנף העורב שאינו מסלסלם כלל, והרי הן פרוצות עליו" (54).

ועוד, מכל המסופר מצטיירות שתי הוויית: אחת עדתית של אנשי ירושלים. מחוץ להווייה עדתית זו אין שום ישות יהודית בירושלים; ההווייה האחרת היא של בן-אורי, ואין אנו שומעים אפילו מלה על איזה שהוא קשר בינו לבין אנשי ירושלים (להוציא הקשרים שבעלילה). וכך גם אין אנו שומעים על איזה מקום מגורים של בן-אורי בירושלים. הווייה אומר: לפנינו שתי הוויית שונות ומובדלות: אחת עדתית של כל אנשי ירושלים כציבור; האחרת – של דמות בודדת.

כן מסתבר מהמסופר, שבן-אורי לא התמחה במיוחד בעשיית ארונות קודש. דבר זה מודגש אפילו במכוון. שהרי ר' אחיעזר חיפש אמנים מיוחדים למלאכה זו ולא נראו בעיניו. ואת בן-אורי לא ראה ר' אחיעזר בין אותם האמנים, אלא במקרה הוא מצא אותו בין האמנים בכלל, כשהוא הבחין באמנות שבו ("שאתד מהם מתכשר מאוד במלאכת מחשבת"). מודגש איפוא כאן, שר' אחיעזר בחר דווקא באמנות הגבוהה של בן-אורי.

אמנם, הדבר עשוי לעורר פליאה, שר' אחיעזר ידאג דווקא לטוהר האמנותי (ועל כך אמנם נעמוד בהמשך). אך לא פחות מכך מעוררת פליאה העובדה, שבן-אורי, בעל האמנות הטהורה, הזר להווייה שר' אחיעזר מייצג אותה, נענה למלאכת-קודש זו. לכן יש דווקא לשים לב להדגשה, שאף פעם לא כבשה האמנות את בן-אורי במלאכת כזאת, וניתן אפילו לומר: במוחלטות כזאת, כמו הפעם בעשיית הארון הזה. מה היו הסיבות לתופעה זו? או: מה היו ההתרחשויות שחוללו את המפנה הזה? על כך ניתנים בסיפור הסברים אחדים, אך הסבר אחד ניתן במפורש ובמודגש, לכן אביא אותו במלואו:

ועובד הוא בן-אורי במין התעוררות שלא היתה בו מעולם. בשום מדינה בשום עיר ובשום עבודה שעבד מעולם לא הרגיש עוד מעין זה שהוא מרגיש כאן במקום שנתגלתה השכינה וגלתה ממנו, בעה"ר... (56).

מפיסקה זו למדים אנו על בן-אורי דברים נוספים. שומעים אנו, שהוא היה במדינות שונות ועשה עבודות אמנות שונות, אלא שהפעם הגיע לשיאו. ראשית, מפני שהוא שקד על עבודות קודש, אבל בעיקר, מפני שהוא עשה אותה "במקום שנתגלתה השכינה וגלתה ממנו". ייחודו של המקום הוא איפוא גילוי שכינה וגלות שכינה, היינו: במקום שהיתה בו השכינה ועכשיו היא איננה. ואם

היסודות האלה הביאו את בן-אורי לשיאו, שלא היה עוד דוגמתו, משמע שהוא מצא בהם את עצמו, כאילו באלה הגיע הוא לשרשיו. מכאן מובן, שבארון הקודש עומד בן-אורי לשקע את היסודות האלה של גילוי השכינה וגלות השכינה, שהם גם ביטוי העצמי השלם.

ההסבר השני גם הוא כמעט מפורש, דהיינו: נוכחותה של האהבה בעת עבודת ארון הקודש. אנו שומעים שהאמן הבודד, שכל חייו היו מוקדשים לאמנות הטהורה, שהרחיקה גם את האשה מעולם האמנות שלו, – מתחיל בשעת עבודת הארון להרגיש רגשי אהבה, כשהללו משוקעים שוב בתוך עבודת הארון עצמה. את הנקודה הזאת מדגיש המספר חזור והדגש: בן-אורי רוצה, "שתהא עומדת כאן עוד ועוד ולא תיפרד מעליו לעולם..." כלומר: "שתהא עומדת ולא תיפרד לעולם..." מפני מצביע בפירוש על אהבת נצח, כשהדגשה על "כאן עוד ועוד" מדגיש את הצורך לאהבה בשביל האמנות עצמה.

עד כה עמדנו על דברים שנאמרים במפורש. כעת נעבור לדברים מרומזים. מיד עם התחלת העבודה מסופר, שתוך כדי ההכנות, "כמו רוח אחרת קפצה עליו שם בחדר המיוחד לו. איזו רוח של שמחה ורננה התחילה מפעמתו" (55). אנו שומעים כאן שוב בהדגשה מיוחדת על איזה שוני בדרך העבודה של בן-אורי הפעם. הוא שר כל הזמן. בהמשך שומעים אנו, כי שירה זאת משכה את דינה למטה אל בן-אורי. לפי זה רשאים אנו להשתמש במעין סיבתיות הפוכה ולומר, שבן-אורי שר, מפני שהוא רצה, שדינה תרד אליו. ואמנם ההיקש ההפוך הזה טמון בחלק האחורי של הטקסט הספרותי. לכן נצטט כאן שני פסוקים:

התחיל במלאכה גופה – והשירה שלו הולכת ומתעלה מיום ליום עד שהיה לה מין כח-מושך משונה...

שמעה אותה דינה, בתו יחידתו של הקצין – ונתדבקה נשמתה בנגינה זו (55).

המבנה הזה, של שני משפטים צמודים עם שלוש נקודות ביניהם, מחייב אותנו לראות כאן צמידות סיבתית, היינו: שירתו של בן-אורי הולכת ומתעלה (יש לשים לב לדיוק: "הולכת ומתעלה") מפני שהוא רוצה למשוך את דינה אליו למטה. ואמנם הקריאה הזאת טמונה גם בהדגשה על "כח-מושך משונה", שיש לשירתו. כוח מושך רומז על הכוונה שבדבר. ואם המאוחר מעיד על המוקדם, הרי זה מהנאמר אחר-כך: "ואף הוא כאילו הוא מתכוון להמשיך אותה בנגינתו יותר ויותר". משמע: כוונת הנגינה היתה מלכתחילה, כדי למשוך את דינה למטה.

נקודה זו תהיה עוד יותר ברורה, אם נחזור שוב לתיאור של בן-אורי לפני בואו לר' אחיעזר. נאמר שם: "אדם זה שתקן היה וצנוע מטבעו, – – – איזו רוח יתירה היתה נשקפת מעיניו המסתכלות כמו מתוך חלום". ובהמשך: "ויושב הוא אדם תמוה זה ועוסק במעשי צעצועים שלו בשתיקה, כאילו כל עיקר מלאכתו נעשה פנימה לו..." (54–55). הקו השולט כאן בדמותו של בן-אורי הוא השתיקה, ועל כך המספר חוזר שוב ושוב בביטויים שונים. ובעצם לא היה בן-אורי רק שתקן, אלא דמות מופנמת, המסתכלת "כמו מתוך חלום", כשמבט חוזר שוב אל עצמו, "כאילו כל עיקר מלאכתו נעשה פנימה לו..." לפנינו איפוא תיאור של דמות מופנמת של אמן, החי רק עם עצמו. ואמנם, רק מנקודת-ראות זו נבין את הפסוק: "וכמו רוח אחרת קפצה עליו". כלומר, רוח אחרת מרוחו המופנמת של בן-אורי, שאותה מכנה המספר: "רוח יתירה היתה נשקפת מעיניו". רוחו הקודמת היתה כולה שתיקה פנימית, וכעת התחיל הוא לשיר, לשמוח ("רוח של שמחה ורננה"). התוצאה של "רוח אחרת" זו היתה: בואה של דינה אליו. מכאן שבתת-ההכרה של בן-אורי נוצרה הרוח הזאת מראש, כדי שתבוא דינה למטה.

אם כן, שומעים אנו כאן סיפור על אדם בודד, שהיה מובדל מכל הסובב אותו וזר לכל הקיים גם בהווה וגם בעבר. הבדידות שלו נבעה איפוא מכמה סיבות: הוא נותק משרשיו והיה שרוי בלי אהבה. אולם הסיבה העיקרית לבדידותו היתה, כמסתבר, עצם היותו אמן מופנם, שהביא אותו להסתגרות נרקיסית. והנה האדם-האמן הזה מצא כאילו את עצמו על-ידי מזיגה של כל שלושת היסודות יחד: הוא שב אל השרשים (ארון הקודש, גילוי שכינה וגלות השכינה), אל האהבה – ולבסוף גם אל אמנותו בשיאה.

דומני שלא קשה להבחין, כי אנו שומעים כאן את סיפורו של אחד הסופרים הצעירים העברים הבודדים, שביצירותיהם העמידו במרכז את הצעיר הבודד, המשולל אהבה; ואחדים מהם, כמו ברנר וגנסיין, קירבו עוד יותר את הגיבור אל עצמם, והציגו בדמות הצעיר הזה את הסופר העברי הצעיר הבודד, המנותק משרשיו ומסיבתו.

הקרב ביותר לבן-אורי הוא אברמזון מתוך "מסביב לנקודה" של ברנר. גם הוא מנסה ליצור לעצמו את ההארמוניה באמצעות היצירה העברית (המאמרים על השפעת החסידות ועל הספרות

העברית במאה העשרים), כשהיא משולבת עם האהבה (חוה). וגם אברמון רוצה לחבר את היצירה העברית עם שרשי המסורת². כלומר, לפנינו כאן גיבור בדומה לאחר הגיבורים הבודדים של ראשית המאה. דבר זה שב ומעמיד אותנו בחריפות יתר על בעיית היחס שבין התוכן המודרני הזה ובין צורתו היראית של הסיפור. ואמנם בעיה זו תעסיק אותנו בהמשך המאמר. בינתיים נחזור לניתוח עלילת בן-אורי-דינה.

מה היה איפוא סופו של הנסיון ההארמוני, שהתמקד בעבודה על הארון? הנרקיסיות של האמן השתלטה על שאר היסודות, עד ש"לסוף התפרד הוא ממנה", כלומר: מדינה. ולכן "לאט לאט פסקו גם זמירותיו". בן-אורי התעלם איפוא מדינה, והסיבה לכך היתה, מפני ש"כל חיי רוחו נצטמצמו ונכנסו בארון זה". בתיאור זה של אהבת בן-אורי-דינה קשה להשתחרר מהדימוי של מעמד, המציג מודל העומד לפני צייר-פסל. כי כל מה שמוצג לעיני הקורא מהאהבה הזאת הוא אותו המעמד: דינה עומדת ליד בן-אורי בשעת עבודתו. ואמנם מרומזת משמעות זו במלים "ואף הוא כאילו הוא מתכוון להמשיך אותה בנגינתו יותר שתהא עומדת כאן עוד ועוד", בעת שהוא עושה את הארון, כמובן. משמע: כל האהבה הזאת היתה בעצם לשמה של האמנות.

במקביל לכך התפרד בן-אורי גם מהרגשת קדושתו של ארון הקודש ומהרגשת קדושתו של המקום, שבו "נגלתה השכינה וגלתה ממנה", וזה שוב, "כי מכיוון שהתחיל מתעסק במלאכתו נעשתה המלאכה עצמה יקרה לו מכל". אם כן, המלאכה (האמנות) נעשתה לבן-אורי עיקר, כשהארון (הקדושה) הוא רק אמצעי. את הנקודה הזאת מעונין עגנון להדגיש במיוחד. לכן הוא חוזר ומסביר, ש"כל חיי רוחו נצטמצמו ונכנסו בארון זה שהיה נראה לו בשמים ממעל ובארץ מתחת ואין לו עוד מלבדו בעולם כלל..." הארון שהיה צריך להיות כלי קיבול לאלוהים נעשה בעצמו לאלוהים ("אין לו עוד מלבדו"). בהמשך, אחרי גמר העבודה, חוזר המספר לנקודה זו, כדי לתאר את הטראגדיה של בן-אורי: "נשמתו כבר מונחת היא בארון..." (56). זהו משפט דיאלקטי מאוד: הארון הוא ריק, ובמקום ספרי תורה נמצאת בו נשמתו של בן-אורי. כלומר: נשמתו של בן-אורי מסורה לארון ריק. מאידך, אחרי שבן-אורי נשאר ללא נשמה, הרי גם הוא הינו בעצם רק גוף ריק. וזהו אמנם סיכומו של המספר: "נתרוקן העולם בפניו כמי שנתרוקן הלב בתוכו". הכל סובב איפוא סביב ציר אחד של צורה ותוכן גוף ונשמה בהתייחסות מקבילה ליצירה אמנותית ולאמן כאחד. ואכן גם גורלם היה זהה: הארון הושלך ככלי ריק שאין לאדם חפץ בו, ו"מוטל בחצר כמת..." (58). ובן-אורי, "הרי הוא מוטל לפניך כגוף בלי נשמה" (שם).

מנוסת פה, כמדומני, בכל מלאיתה ועוצמתה הטראגדיה התהומית של בדידות האמן. הוא "מוטל" עזוב, נשכת, ללא בית ומשפחה, ללא אהבה וללא כל תוכן בחיים. בדידותו עוד עולה על זו שבתקופת ישיבתו בין אמני ירושלים. גם אז היה בודד אבל אז היה מופנם בתוך עצמו, כאילו חי בתוך איוו הארמוני פנימית: והארמוני פנימית זו – היא שהתחילה להתגשם בעבודת הארון. כעת, אחרי שהארמוני אמנותי זה התפוררה, "מוטל" כבר בן-אורי ככלי ריק, לאחר שגם עולמו המופנם נתבטל.

במה נעוצה בעצם התפוררותה של הארמוני זו? תשובה אחת ניתנה כבר למעלה: האופי הנרקסי של האמן. אולם תשובה זו עומדת בעיקר על הצד הפסיכולוגי של האמן-הגיבור, והיא ייחודית לגיבור שלנו. ואולי היא נותנת גם ייחוד לעגנון המספר בעיצובו של הצעיר הבודד של תקופתו. אבל ודאי ישנן נקודות תורפה נושאות, הטבועות במהותה של ההארמוני עצמה שאותה שאף האמן להשיג. לשם הבהרת הדברים נמשיך את ההשוואה עם "מסביב לנקודה" – גם שם מתפוררת ההארמוני של אברמון. הוא שורף את החיבור העברי ומסיים בטירוף. מהו איפוא המשותף בשתי היצירות גם להארמוני וגם לחוסר אפשרות קיומה? ואמנם גם על כך עומד הסיפור באותו הפסוק עצמו, שהציג את ההארמוני: "מעולם לא הרגיש עוד מעין זו שהוא מרגיש כאן במקום שנגלתה השכינה וגלתה ממנו, בעוה"ר..." ובכן, ייחודו של המקום הזה באמנותו של בן-אורי הוא בכך, שבמקום זה נגלתה השכינה (היא היתה כאן פעם) וגלתה ממנו (כעת כבר איננה). הווה אומר, שכל ייחודה של ירושלים (באמנות של בן-אורי) היא רק בזה, שהיתה פעם מקומה של השכינה. אם כן, הרי מגיעים אנו שוב לבעיית הכלי המרוקן מתכנו. כלומר, ההבחנה של הכלי המרוקן אינה רק ביטוי לתודעה הטראגית של בן-אורי, אלא היא נעוצה במהותה של האמנות שלו, האומרת כי שיבת בן-אורי אל השרשים היתה בעצם רק בתחום הצורה החיצונית. ברור, ל"מסביב לנקודה" ולאברמון היו גם כן קווים ייחודיים משלהם, אבל עצם הבעיה של

2. על ענין זה עמדתי בהרחבה בדיון על "מסביב לנקודה" בספרי "ברנר הצעיר" (הוצאת הקיבוץ המאוחד 1975).

הצורך בהארמוניה של תוכן וצורה אקטואליים-מודרניים עם תכנים וצורות יהודיים מקוריים ותודעת המשברים, שבהם מלווה כל נסיון להשגתה – מהווים את נקודת התורפה בשתי היצירות, כמו שהיא מהווה בעיית היסוד של הסיפורת העברית בראשית המאה (יותר מאשר בתקופות הקודמות). השאלה היתה: מהי ספרות עברית? וכמה ספרות זו היא עברית? דומני שלא קשה להבחין, כי סביב לבציה זו יש לחפש גם את משמעות צורתו של הסיפור "עגונות". ומה שעוד יותר נוגע לעניינו הוא, כי בסיפור זה עצמו עשוי היו עגנון לשאוף להגשים את אמנותו של בן-אורי, כאילו הסיפור עצמו, החוזר אל צורות ותכנים מדורות קדומים, הוא מעין ארון הקודש של בן-אורי, שבו שיקע את כל אמנותו (המודרנית)³. לפי זה יתקבל פה יחס גומלין מסוים שבין צורה ותוכן – דבר העשוי לצמצם את הפערים הסגנוניים. ובכך יצטמצמו המשקעים הפארודיים. רצוננו לומר, שהצורה השקטה במעטה של מעשיה יראית עשויה היתה להיות כיסוי להתלבטויות בבעיות עיצוב במקביל למשברו של בן-אורי.

ההקדמה המדרשית

חשיבות מרכזית בכל הבעיות האלה יש לבירור משמעותה של ההקדמה המדרשית, שהיא ממש מעין מדרש שיר השירים. והיא היא שבוודאי העלתה מיד את השאלה: האם לפנינו משחק פארודי או הצגה וירטואלית של יכולת סטיליסטית. לכן ננסה לבחון את ההקדמה הזאת ולראות את מקומה בסיפור. והנה היא:

מונב ב כ ת ב ים : "חוט של חן הולך ונמשך במעשיהם של ישראל, והקדוש ב"ה כבדו ובעצמו יושב ואורג הימנו יריעות יריעות – טלית יקרה שכולה חן וחסד, לכנסת ישראל שתתעטף בה לשעת שמחה וחדוה של מצוה, ולפיכך יש שהיא מזהירה בזיו יפיה גם בשבת ויום טוב אלו של גלויות, כמו בנעוריה בית אביה, במקדש מלך ועיר מלוכה. ובשעה זו, כשהוא יתברך, רואה שלא נתנולה חלילה ולא נגעלה גם בארץ אויביה, הריהו מנענע לה, כביכול, רראשו ומקלסה: "הנך יפה רעיתי, הנך יפה... וזהו סוד הגדולה והעז והרוממות ואהבת דודים שמרגיש בשעה זו כל אדם וכל אשה וכל תינוק מ ישראל.

אך יש שאיזה מכשול, ר"ל, מתרגש ובא ומפסיק חוט בתוך היריעה, נפגמה הטלית ורוחות רעות מנשבות וחדרות לתוכה ועושים אותה קרעים קרעים, ומיד רגש של בושה גדולה תקוף את כלם 'ידעו כי ערומים הם'... נשבת שבתם, חגם – חגא ואפר להם תחת פאר, ותועה היא כנסת ישראל ביגונה ומיללת: 'הכוני פצעוני, נשאו רידיי מעלי' דודה חמק עבר והיא מבקשת אותו, מנהמת ואומרת אם תמצאו את דודי מה תגידו לו? ש ח ו ל ת אהבה אני... 'ו ח ו ל י זה ש ל א ה ב א אינו מביאה אלא ליד מרה שחורה ומנול אותה על הכל כאשה מופקרת, ר'ל... עד אשר יערה עלינו רוח ממרום לחזור ולסגל מעשים טובים שתפארת הם לעושיהם, וממתחים שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום'.

ולדבר זה נתכוון המחבר בסיפור המעשה שלהלן:

3. מן הענין להביא פה שתי התייחסויות של ברנר לעגנון. אחת התפרסמה מיד אחרי הופעת "עגונות". הביקורת של ברנר דנה ב"העומר" והוא מקדיש מקום די ניכר לסיפור "עגונות". את דבריו פותח ברנר בפסוק: "זו היצירה האמיתית והמלאה כוח מקורי רב", ואחרי דיון קצר בסיפור מסכם ברנר: "בנוי, הזיו והשירה שבה, היא מזכירה לנו את מעשיותיו היותר פואטיות של ר' נחמן מברסלב או מיטב אגדותיו של מ.י. ברדיצ'בסקי (מעין 'אגדת המתה' ועוד). ואולם עולה היא, לפי טעמנו, על דבריו של הראשון בשפתה המפליאה ובחיתוכה מעשיידי אמן, הדומה לארנו של בן-אורי... וקרובה היא לנו מאגדותיו של ברדיצ'בסקי בזה, שבאגדת החיים הלזו אין כל מעשיינסים ודברים שלמעלה מן הטבע, אלא הכל פשוט ונאה" ("מהספרות והעיתונות שבארץ", הפה"צ, ניסן תרס"ט; כרך ב' עמ' 262). הדגשת ברנר היא איפוא על ההארמוניה שביצירה, שהיא "כוח מקורי רב", ושהיא מזוגת את ר' נחמן עם ברדיצ'בסקי, וכן את ר' נחמן עם ריאלים ללא מעשי נסים, כשהכל "פשוט ונאה". מן הראוי לשים לב להערה צדדית חשובה: ברנר מדגיש את הקו האנאלוגי שבין חיתוכה של היצירה לבין חיתוכו של הארון. ההתייחסות השניה הופיעה כעבור שלש שנים ב"רשמי ספרות". במאמר זה דן ברנר בספרות העברית החדשה ובקצרה בספרות של הצעיר העברי הבודד, היינו, של "הזוללים הבודדים". והנה את הדיון הזה מסיים ברנר בקטע: "והנה גם שני חדשים.... ש"י עגנון ול.א. אורלוף – כולם אמנים הבאים ברטס פנימי ועז לרדת לעומקם של דברים, כולם מחפשים להם דרכים בעולמות ההפכים – – – וכולם – זוללים בודדים צונחים על גדר רעועה..." ("האחדות" תרע"ב; כרך ב' עמ' 306). ברנר רואה איפוא בעגנון ובגיבוריו טיפוס "הזוללים הבודדים", ה"מחפשים להם דרכים בעולמות ההפכים".

במדרש זה מתוארים יחסי האהבה של הקב"ה עם כנסת ישראל ברוח הקבלה. ייחוד קודשא בריך הוא ושכינתיה הוא בבחינת גאולה, בעוד שהפירוד ביניהם הוא בבחינת גלות. את האדיאה הקבלית הזאת מליבש עגנון בדרש מטאפורי: מִיִּשְׂרָאֵל יוצא חוט של חן, ומהחוט הזה – כלומר, מחוטי חן אלה – אורג הקב"ה (היוצר) "טלית יקרה". הקב"ה יוצר איפוא יצירה מחוטי חן. כדי להבין את התהליך המתרחש, עלינו להבחין בגוני המעבר: החוטים היוצאים ממעשיהם של ישראל הם של "חן", היינו של יופי, והם יוצאים כאילו מאליהם ("הולך ונמשך"); והקב"ה בעשותו מחוטי חן יצירה שלמה ("טלית") מרכיב את החן עם "החסד" ("שכולה חן וחסד")⁴. מעשה הקב"ה הוא איפוא מעשה חסד, כשהוא ככוונה אורג את הטלית, "שתתעטף בה כנסת ישראל". ליצירה יש לפי זה יעוד וכתובת. תוך כדי כך עלינו לדייק בפרט נוסף: "ישראל" ("במעשיהם של ישראל") מתחלפת ב"כנסת ישראל". היינו: החסד הוא שנותן איפוא לטלית יעוד (מעשה חסד), והוא שיוצר כתובת שלמה של ישות אחת, הנוצרת בכוח החיבור, כמו שהיצירה היא פרי החיבור של חוטי חן (הבודדים) של ישראל (כבודדים).

משמע: ישנו הבדל יסודי בין חן וחסד. החן הוא ללא כוונה לטובת מי שהוא, ולכן הוא מגולם בחוטים הבודדים, שאינם יכולים לחמם את מישהו. לפי זה נתפסת היצירה כפרי מזיגה של יופי ואהבה. מצד אחד מהווה האהבה את נשמתה של היצירה; מצד שני מהווה היצירה (החיבור) את נשמתה של האהבה. ולכן האהבה השלמה היא תהליך של קשרי גומלין הדדיים, כמו שהיצירה השלמה היא תהליך של קשרי גומלין. ברוח זו נמשך המדרש: המשבר ביצירה (ובאהבה) מתחולל בשל פגם בקשרי גומלין. אלה, שעלידי איזה "מכשול ר"ל" נפסק "חוט בתוך היריעה", ו"נפגמה הטלית". ניתוק החוט הוא בהתאם לתפיסת המדרש את ניתוק החיבור שבין החן והחסד (ישראל – הקב"ה, העם-היוצר), שהוא גם ניתוק החיבור שבין ישראל לישראל. כתוצאה מכך נהיתה היצירה חולה כיצירת קרעים קרעים, שאינה יכולה לחמם, מפני שלא נועדה לחמם את מישהו. משמעות הדבר היא, שגם האהבה חולה, והאיל ופלי הקבלה, אהבה כזאת היא בבחינת גלות. התיקון הוא בהחזרתו של יסוד החסד, "לחזור ולסגל מעשים טובים שתפארתם לעושיהם, וממתיחים שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום". ביצירה המתוקנת, וכן גם באהבה המחודשת, בא שוב הצירוף של חן וחסד.

דומני שלא קשה להבחין בכך, שבעבודת בן-אורי על מעשה הארון מממש עגנון את האדיאות המדרשיות-הקבליות כבהקדמה, כשהיחס ביניהן עשוי להיתפס כשל משל ונמשל. הארון כמו הטלית – שניהם הם בעצם לבוש שנעשה על ידי יוצר: במדרש אורג הקב"ה (היוצר כל) טלית בשביל כנסת ישראל שתתעטף בה, ובסיפור מתקין היוצר בן-אורי (כשלושה של כנסת ישראל) משכן בשביל ספרי התורה של הקב"ה, כשגם הפעם (כמו במדרש) יש בעבודה על הארון פן שני: האהבה. המשמעות הכוללת של הדברים היא: היצירה היא שלמה, כשהיא באה מהעם ומוחזרת על-ידי האמן אל העם, וכך היא מורכבת מיסודות של חן (יופי) ואהבה. לפי זה מעמיד אותנו המדרש על כל נקודות-התורפה שבמשבר בן-אורי-דינה: השלווה השלמה שררה בעבודה כל עוד היה קיים החיבור של האמן עם אהובתו. אך כשנותק הקשר חזר האמן לבדידותו, וכך נותק גם הקשר של האמנות עם יעודה. בנקודת ניתוק זו נפתח הפתח לטראגדיה המשולשת: של האמן (שנשאר מוטל ככלי מרוקן), של דינה האהובה, שנשארה בודדה, ושל האמנות עצמה, שנהפכה לכלי ריק, כמו חוטי חן הבודדים והקרועים. כלומר, עגנון מביע בסיפור זה את תפיסת האמנות שלו, ותוך כדי כך הוא מציג את הטראגדיה של האמן היהודי המודרני שאמנותו הטהורה גוזרת עליו את הבדידות, מפני שהוא יוצר אמנות בודדת ולכן גם ריקה.

כל האמור שופך אור חדש על הסיפור, כי הרי מסתבר מזה, שפסוק המעבר "ולדבר זה נתכוון המחבר בסיפור המעשה שלהלן: מעשה רב ונורא" – אינו איזה "קונץ" עגנוני, או איזו בדיחה של חקיין-פארודיסט (על כל פנים, לא רק בדיחה), אלא יש כאן רמז למשמעותו של הסיפור, ובמדרש אמנם טמונה כל האדיאה שלו. בנקודה זו מן הראוי להקדיש כמה משפטים לנושא העיגון. ברור שאין בדברי משום התעלמות ממשמעויות אלה, שאותן מדגישים רוב הפרשנים. באנד מוצא אפילו

4. מעניין לראות איך עגנון יצר את שני המטבעות "חוט של חן" ו"חוט של חסד" כשני מטבעות של עימות והארמוניה כאחת. המטבע מובא במסכת מגילה דף י"ג ע"א. נאמר שם: "ר' יהושע בן קרחה אמר אסתר ירקרקת היתה חוט של חסד משוך עליה". ועל כך אומר רש"י: "ירקרקת היתה, כהדסה זו: אלא חוט של חסד משוך עליה מאת הקב"ה לכך נראית יפה לאומות ולאחשוורוש". רש"י מדגיש איפוא את ה"אלא", היינו, אסתר היתה אמנם לא יפה, "אלא חוט של חסד", כשהוא מדגיש, שהחוט של חסד בא מהקב"ה.

בסיפור משמעויות קאפקאיות, כאילו העיגון פה מגלם איזה מצב אנושי יסודי. אלא שנושא העיגון (כשם הסיפור עצמו) הוא הגוש הגלוי של הסיפור. ואילו פירושי רק מוסיף, שלנושא גלוי זה יש מעין איזה צד אחר, שבו יש לכל המסופר משמעות פואטית. לפי זה יוצא, שגם באמנות קיים מצב של עיגון, וזה כשהיצירה מנותקת מהאדם (שמחוץ לאמן). במקרה זה נשארת האמנות בעגינותה, כשהיא עורגת אל איזו נשמה המחכה לה, אלא שמסיבות מסוימות אין היא יכולה להגיע ליעודה.

לראייה זו ניתן להביא סימוכין מיצירות עגנון אחרות מתקופה זו, ובעיקר מ"בארה של מרים". יצירה זו נכתבה כשבעה-שמונה חודשים אחרי "עגנונות"⁵. אך לא ידוע לנו על שום יצירה אחרת שהתפרסמה בין שתי יצירות אלה. יצירה זו כוללת יחידות-סיפוריות קטנות, כשיחידות זעירות אלה, כמו היצירה בכללותה, מורכבות כולן מנושא אחד שהוא שניים: היצירה (האמנות) והאהבה. לשם הדגמה אביא משם אחד הסיפורים, שהתגלגל הנה מ"שויטען טאנץ" ואחר כך עבר ל"אגדת הסופר": הסופר כותב ספר תורה לזכר אשתו האהובה, והוא מת תוך ריקוד של דבקות עם ספר התורה, כשהוא והספר עטופים בשמלת החופה של אשתו. אולם במיוחד נוגעת לעניננו פיסקת הפתיחה של הסיפור:

מודעת זאת בכל הארץ, שבכל חללה של הבריאה רוחות מנשבות בתוכה, הולכות וחוזרות מסוף העולם ועד סופו ומנפנפות אפילו בלבו של בשר ודם. ואז השירה מתיישבת בנשמתה, ומדברת מתוך גרונו, והריהו מנגן מאליו. אולם ידוע חמדת גם מבני אדם, שדבר מה חוצץ על הלב, וכיוון שהרוחות מנשבות, הרי הן אינן מגיעות אליהם, ושירה לא תעלה על לבם, ונחלת שדי כל תבוא אליהם. כבני אדם אלו היה חמדת רואה את עצמו. מחיצה על לבו – הרי, דכוכה של גלות! וכל עוד שהוא בתוך הגולה אין מחיצה זו וזה משם לעולם. רק שם בארץ הצבי דרור יקרא ללבב. היא תהיה כינור למנגינותיו ושירת ישראל תתפרץ מתוכו וענתה כבימי נעוריה ובמרום תיתן קולה ("הפועל הצעיר", 21 במאי, עמ' 7).

לפנינו אידיאה פיוטית שביסודה זהה היא עם האידיאה שבהקדמה המדרשית: כל הבריאה מחוברת עלידי רוחות מנשבות. וכשרוחות אלה עוברות את הלב, "אז השירה מתיישבת בנשמתו". אולם יש שמחיצה מפרידה את הלב מהרוחות המנשבות בבריאה, או נמצא האדם במצב שהוא בבחינת גלות. לפי זה בא "בארה של מרים" שוב להציג את המשורר, שלבו פתוח (או לא פתוח) לרוחות המנשבות בבריאה מסוף העולם ועד סופו. הכל עומד איפוא שוב על חיבורו של המשורר עם העולם. רמז לאידיאות אלה אפשר לשמוע במאמרו של עגנון על ש. בן-ציון "קו ודברים"⁶. דברי עגנון אמנם נאמרים על בן-ציון, אבל הם בעצם מכונים ליצירה בכלל, ובמיוחד ליצירתו שלו, כפי שמציין גם בצדק ג. שקד⁷. עגנון מתאר שם את היצירה הספרותית, והנה, כל המטאפוריקה היא מתחום האריגה.

היוצא מדברינו, ש"עגנונות" מהווה חוליה אורגאנית (או אפילו חוליה פותחת) ביצירתו של עגנון מהתקופה הארצישראלית הראשונה, שבה התהייה על האהבה ועל היצירה האמנותית היא תהייה אחת בלתי-נפרדת. אלא של"עגנונות" מתלווה (בהדגשה מיוחדת) תהייה שלישית: היחס של היצירה אל ערכים וצורות ישראליים-מקוריים, שגם מבחינה זו יכול להתרחב העיגול, כשהיצירה מנותקת משרשיה. כלומר, ביצירה זו מגולמות כאחת שלוש התהיות, שבהן התלבט הסופר הצעיר של ראשית המאה. ומהגם שלפי ראייה זו מסתבר כי אפילו החטיבה הפארודיסטית ביותר (המדרש) אחוזה באידיאה המרכזית של היצירה. ברור שדבר זה מצמצם את הפערים שבין מרכיבי היצירה ובכך גם את האפקטים של הפארודיזמים. אלא שעם זאת אין הם כמוכּן נעלמים כליל, ושרירה ועומדת התודעה הפארודיסטית של הקורא המודרני, הקורא בכתב-עת מודרני-חילוני סיפור בסגנון של "מעשה רב", הפותח ב"מובא בכתבים". אך היא הנותנת, שדווקא תודעה פארודיסטית זו – היא התורמת להעמקתו של הטקסט, הנקרא ומשתקף מנקודת-ראייה אחדות. ואמנם לענן זה נקדיש את הסעיף הבא.

5. "עגנונות" הופיע באלול תרס"ח ו'בארה של מרים" התפרסמה בהפועל הצעיר בחודשים מאי-יוני 1909.

6. "הפועל הצעיר", שנה 3, גל' 11 (1 באפריל 1910); ההמשך בגל' 12 (12 באפריל).

7. "אמנות הסיפור של עגנון", אמות הבנין, ספריית פועלים, 1973, עמ' 18–19.

מן המפורסמות היא ייחודו של הפסוק העגנוני, שמתחת למובנו העליון הגלוי, קיימות אפשרויות-קריאה נוספות. לא ידוע לי באיזה שלב של יצירתו התחיל להתפתח ייחוד עגנוני זה, אולם ברור, לדעתי, כי ב"עגנונות" הוא תוצאה של הפארודיזמים הקלים ביחסים שבין חטיבות הסגנון השונות⁸ ובראש וראשונה, כמובן, כתוצאה הפארודיזם בהקשר המסגרת הכולל, שהסיפור התפרסם בכתב-עת "העומר" וכו' וכו'. אפשר איפוא בטקסט של חלקים רבים שביצירה להבחין בשלושה רבדי משמעות: המשמעות הראשונה היא זו של המספר, שעליה הוא כאילו מצהיר בגלוי. הוא מופיע כמספר יראי, המעלה על הנייר "מעשה רב מאה"ק ת"ו", שאותו הוא מקדים במדרש עם מוסר השכל על כוונתו ב"מעשה רב" זה. מתחת למשמעות זו ישנה אחרת המעמידה באירוניה את המשמעות היראית המוצהרת. אלא שמתחת למשמעות האירונית בוקע שוב קול תחת השואל כאילו: ואולי יש בכל זאת איזה צדק במשמעות היראית ובראייתם של היראים. לשם הוכחת דברי אביא בהמשך דוגמאות אחדות.

נתחיל בתיאורו של בן-אורי בראשית פרק א'. אחרי תיאור מראהו החיצוני נאמר: "ויושב הוא אדם תמוה זה ועוסק במעשי צעצועים שלו בשתיקה" (55). במשמעות המוצהרת של אחד מיראי ירושלים בא כאן לידי ביטוי הזלזול של עולם יראי זה באמנות, המכונה על ידו "מעשי צעצועים". המשמעות שמתחתיה מעמידה שוב בזלזול את ראייתם הבטלנית של אנשי ירושלים, הרואים באמנות צעצועים. הקול האירוני הזה מצניע פה כמובן גם רמזים לראייתם הבטלנית זו עצמה של אנשי ירושלים לספרות יפה בכלל, הרואים בה "מעשיות", היינו: זה מה שהוא בעצם כותב. אולם מתחת לאירוניה הזאת בוקע איזה קול, השואל, ואולי בכל זאת צודקים אנשי ירושלים, הרואים בבן-אורי אדם, שמתעסק "במעשי צעצועים שלו", האם סופו של הארון אינו מעיד על כך? או, למשל, תיאור תחילת עבודתו של בן-אורי: "התחיל בן-אורי מכין את עצמו למלאכה, וכמו רוח אחרת קצפה עליו – – – איזו רוח של שמחה ורננה התחילה מפעמתו, כמי שמצפה לגילוי אליהו. – – – התחיל במלאכה גופה והשירה שלו הולכת ומתעלה מיום ליום עד שהיה לה מין כוח מושך משונה – – – שמעה אותה דינה – – – ונתדבקה נשמתה בנגינה זו – – – ולבה נמשך ונמשך כמו ע"י כשפים ר"ל..." המספר היראי רואה איפוא בשירתו של בן-אורי "רוח אחרת" כמובן השלילי (אולי רמז לסיטרא אחרא), שהיתה פתיחה למשחקי האהבה עם דינה. ואת האהבה עצמה רואה היראי כמעשה הפקרות וכמעילה בתפקיד, שהרי דינה היתה ארוסה. ראייה זו מובעת בביטויים כמו "ולבה נמשך כמו ע"י כשפים, ר"ל". לעומת זאת מתייחסת המשמעות השניה באירוניה כלפי האמונות הטפלות של היראים, שאין להם הבנה לאהבה. והיא רואה באהדה את המשיכה ההדדית של שני הגיבורים, כאילו דינה אמנם שייכת לבן-אורי ולא לחתן ששוך לה, בלי שהיא אפילו ראתה אותו. בעוד שכאן בבית המלאכה היתה ממש אהבה. מול הבנה פסיכולוגית זו בוקע שוב הקול התחתני ושואל, האם היתה באמת איזושהי אהבה של בן-אורי אל דינה? הרי כל מה שהוא רצה היה, שהיא תעמוד לידו בשעת מלאכתו, כל עוד זה היה נחוץ לו. ואם כן, הרי באמת אפשר היה לראות בשירתו של בן-אורי, שבאה למשוך אל עצמו את דינה ברשתו, כאילו היו בה "כשפים".

או, למשל, תיאור בואם של אנשי ירושלים, "שבאו ברינה לקבל את ארון הקודש מתדרו של בעל המלאכה" והנה, הארון "נפול אחורי החלון ומוטל בחצר כמת..." על כך באה תגובתם:

האין זה אצבע אלוהים?

התחילו הבריות מקנטרים עושהו. ריקא זה, ודאי רשע הוא ולא היה כדאי שתהא מלאכת קודש נעשית על ידיו ועכשיו שנעשתה – מן השמים דחפיה... (59).

המשמעות העליונה כאן גלויה, כשהמשמעות השניה תופסת באירוניה את ההגדרה הבטלנית "בעל מלאכה" לאמן גדול כבן-אורי. בזה ישנו כאן המשך לאירוניה על המלה "צעצועים" כהגדרה לאמנות. אך גם הקול התחתני ממשיך לשאול, האם בן-אורי הוא בעצם יותר מ"בעל מלאכה", הרי המלאכה עצמה – היא שהיתה אצלו עיקר, ומלבדה לא היה לו בעולם דבר. וכן לגבי הביטוי "ריקא" – המשמעות השניה נוגעת שוב באירוניה בהבנה הבטלנית של האמנות, אבל הקול התחתני שוב מעיר: וכי לא היה בן-אורי ריקא? הוא עצמו נשאר "ככלי אין חפץ בו", וגם הארון, שהוא עשה, היה ריק מכל תוכן ונשמה. מכאן שנכון הוא, כי בן-אורי "לא היה כדאי שתהא מלאכת קודש

8. חריג סגנוני בולט מסוג זה מהווה למשל פרק ג', שהוא ברובו מעין חטיבה הגותית-פיוטית ברוח סגנונו של פרץ וזו מתבלטת במפורש בזרותה לעומת הסגנון של "מעשה רב".

נעשית על ידיי, שהרי הוא באמת לא עשה את הארון למען אלוהים, כי אם למען עצמו. בנקודה זו חוזר הקול התחתי לפסוק הפותח את הסיפור: "ולדבר זה נתכוון המחבר בסיפור המעשה שלהלן". בפסוק-מעבר זה מוצגת הפארודיה בכל חריפותה, ורק עכשיו בא הקול ומבטל את הפארודיה, שהרי ברובד התחתי נתכוון אמנם המספר לממש בסיפור בן-אורי-דינה את האדיאות המובעות במדרש, שהיצירה השלמה היא הארמוניה של "חן וחסד", ואלה מושגות כשבתוך היצירה מתקיימת האהבה, שהיא חיבור דו-סיטרי של האמן עם האהובה, ובראייה רחבה – של האמן עם העם, ובמקרה שלנו – של האמן עם האלוהים. ולהיפך, ניתוק הקשרים האלה מביא לידי אמנות ריקה ("צעצועים") ולידי מרה שחורה.

אפשר להביא דוגמאות נוספות, כדי לחזק את ראייתנו. אך אלה דומני מספיקות, והן מעמידות אותנו על אופיה של הפרווה בחלק זה של הסיפור, הנוגע לעלילת בן-אורי – דינה. כן ראינו את המשמעות הדו-כיוונית של היסודות הפארודיים בעיצובו של הטקסט.

עלילת יחזקאל

מבחינות אחדות בא כבר הסיפור על מיצוי המלא עם סיומה של עלילת בן-אורי-דינה, שכן הטראגדיה של שני גיבורים אלה, על כל המתלווה לכל אחד מהם, אינה זקוקה כלל וכלל לעלילת יחזקאל. כן מובנת כבר במלואה כוונתו של המדרש לגבי סיפור המעשה, כשעלילת יחזקאל אינה מוסיפה לכך שום דבר מהותי. הווה אומר: כל סיפורו של יחזקאל בא רק כמתחייב מעצם סיפור המעשה, כדי לספר לנו על גורל השידוך של דינה-יחזקאל וכל הכרוך בכך. אולם כל זה הוא רק לכאורה, ובעצם מהווה עלילה זו השלמה חשובה לעלילה המרכזית גם מבחינה נושאת-תפיסתית של הסיפור, וגם מבחינת שלמותן של הדמויות. בהמשך אעמוד בקצרה על קווים אחדים בעלילת יחזקאל, אם כדי לציין בה את הצדדים המשלימים של העלילה המרכזית ואם כדי לבחון אותה לעצמה.

א. בדמות יחזקאל אפשר לראות איזה צד שכנגד של בן-אורי, ובכך מוארים צדדים מסוימים אצל בן-אורי, שלפני כן היו נעלמים. למשל: ראינו שבן-אורי נתפס כאדם, שנותק משרשיו. מה היה טיבם של שרשים אלה? כל זה נשאר בבחינת נעלם. הנעלם הזה מתואר באופן ישיר ומלא אצל יחזקאל, שהוא מחובר כולו אל שרשיו. לכן עשוי להשתמע, שלבן-אורי היה פעם עבר בדומה לזה.

ב. מענין לענין באותו ענין: ירושלים נתפסת לגבי בן-אורי כשיבה אל השרשים, שמהותם היא, כפי שראינו – ירושלים כמקום שנגלתה בו השכינה, ועכשיו נשארה רק מקום בלבד, מפני שהשכינה גלתה ממנו. מהתפיסה הזאת מתחייב, שהשכינה עכשיו נמצאת בפולין, ויחזקאל, שכל שרשיו נטועים בפולין, שוכן שם יחד עם השכינה. אלא שכאן מגיעים אנו לנקודות דיאלקטיות של כיוונים וכיוונים שכנגד, הקובעים לא מעט את משמעותו של הסיפור. ברובד העליון שלו נתפסת ההליכה אל ירושלים כהליכה אל השכינה (אל השרשים) בעוד שברובד נמוך יותר מהווה ההליכה אל ירושלים כהליכה מהשכינה אל מקום השכינה (לשעבר). כלומר, בבואו של יחזקאל לירושלים מתרחש (במקביל לדרכו של בן-אורי) גם כן תהליך של ניתוק מהשרשים⁹. וכך מתקבלות פה שתי עלילות רומאנטיות: עלילתו של בן-אורי היא ציונית-רומאנטית – ציון כמקום שהיתה בה השכינה. תמצית הווייתה היא איפוא רומאנטית, היא קדושה בזה שהיה בה דבר, שלא יוכל עוד להיות. עלילתו של יחזקאל שוב היא געגועים לשכינה, שגם אליה שוב לא יוכל להגיע (בירור הדברים בהמשך).

ג. אפשר לציין קווים אחדים המתחלקים בין שני הגיבורים באופן של דבר דבר והיפוכו: בן-אורי הוא כולו מיסוד הצורה; ויחזקאל מיסוד התוכן. בן-אורי מופנם ושוכן בקרבו עם עצמו. גם יחזקאל מופנם, אלא הוא שוכן בקרבו יחד עם פרדיל (וכן גם עם השכינה, כפי שנראה בהמשך).

ד. הוא הדין לעלילה עצמה. עלילת בן-אורי שרויה בספירה אגדתית. כל המציאות המתוארת

9. אולי יהיה מן הענין להביא קטע מתוך מכתב של א.ג. גנסין, שישב אז בפתח תקוה, לאביו בפוצ'פ. המכתב נכתב בחודש שבט תרס"ח בתקופת "עגונות" בערך, ונאמר בו בין היתר: "שלחתי לכם גלויה אחת וגם בה כתבתי בדבר א", שלדעתי אינה תכלית בפני עצמה, אחר שכבר אני רואה, שאם תחליט אתה לנסוע ולהתיישב ככאן אהיה מתנגד גמור לזה, משום שלא זאת המנוחה ליהודי שאינו סוחר ביהדותו. הנשמה היהודית היא בגלות ולא פה. – – ערימת הדשן של נשמתנו שנשרפה אצלכם היא. אני יודע שדברים אלה יגרמו לך צער" (כרך ג' עמ' 144, מכתב מס' 112).

נטולה כל סימני מקום וזמן ריאליים; עלילת יחזקאל היא לעומת זאת כולה ריאליה¹⁰. ברור – עם היעלמותה של הספירה האגדתית נעלמים גם היסודות הפארוידיים, – דבר העשוי היה לגרום להיעלמות אפיו הרב-רבדי של הטקסט. אולם בחלק זה של הסיפור משיג עגנון את המשמעויות התחתיות באמצעים אחרים, בעיקר באמצעות העיצוב האימפרסיוניסטי של תיאורים אחדים. ננסה אפוא לבחון קטעים אחדים כאלה, ובכך נביא גם חיזוק לדברינו למעלה. אציג לראשונה קטע המתאר את יחזקאל כחתן בשבעת ימי המשתה בשעת התפילה בבית המדרש:

בתפילה של שחרית עומד לו האברך הצעיר, עטוף בטלית ומעוטר בתפילין ואינו מבין מה הוא כאן? חתן הוא תוך שבעת ימי המשתה ואין מניחים אותו לבדו בכדי לשמרו מפני המזיקים; אבל הרי המזיקים, ר"ל, בתוך לבו הם, אינם בדלים הימנו אפילו לרגע. ודווקא בשעה שהוא רוצה לכוון את שמע ומסתיר את עיניו בידו כדי שיעלה לו להאריך ב"אחד", מבלי שייפגמו מחשבותיו באיזה דבר – והנה הוא רואה אותה, את פרדיל שנדחקה לתוך ידו ולנגד עיניו היא עומדת... ומכיון שצימצמה שכנתה במקום זה שוב אינה זה משם עד שהוא חולץ את תפיליו ומניח אותם בתיקם. תיק זה בא לתוך ידו ודמעות מתחילות מחנקות אותו בגרונו כאבר רותח. שק של תפילין קטן זה נתחבב עליו מקדמת דנא. כמה יפות הן האותיות המשוררות עליו מעשי ידיה של פרדיל להתפאר. ועכשיו בא אותו השק הגדול וכובש את קטן חביב זה ומעלימו מעיני הבריות... מעיני הבריות אבל לא מעינו עצמו!... נוטל הוא את השק הקטן לתוך ידיו ומנשקו מנשיקות פיו בחשק נמרץ כאדם זה שלא נשק כבר את בנו הקטן ועכשיו הוא בא לסלק את חובו.

פרדיל, פרדיל, ריבה זו בת האלמנה העניה, הגרה בחצרם מה היא עושה? ("העומר", ע' 61).

לפנינו תיאור שהוא כולו מובלע, כאילו מוסתר הוא מאחורי דיבור משתמט-תמים אירוני על "מזיקים ר"ל". לכן, כדי לראות את התמונה האחורית המוסתרת, עלינו לאמץ את ראייתנו. נאמר שהחתן החדש "אינו מבין מה כאן?" משמע שהוא רואה את עצמו רחוק מכלתו החדשה וקרוב מאוד לפרדיל בפולין, אולם הוא מוקף מסביב באנשים זרים, העוקבים אחריו (אחרי העילוי הגדול מפולין) בעיניים סקרניות. כלומר, יחזקאל אינו יכול להתייחד עם פרדיל נוכח העיניים הזרות האלה. אך הנה הגיע תורה של קריאת שמע. המספר פותח את הדבר בביטוי התמים-האירוני "ודווקא" – היינו: דווקא עכשיו בשעת קריאת שמע רבו "המזיקים ר"ל". אולם מאחרי הביטוי הזה עשוי להסתתר ביטוי מעין: והנה למזלו. והסיפור הפעם יהיה כערך כך: והנה למזלו הגיעה קריאת שמע, ויחזקאל יוכל עכשיו, בלי פחד מפני העיניים הסקרניות, להתבונן בפרדיל "שנדחקה לתוך ידו ולנגד עיניו היא עומדת..." אלא שהדבר לא יכול להימשך זמן רב, כי "מכיוון שצימצמה שכנתה במקום זה שוב אינה זה משם עד שהוא חולץ את תפיליו". כדי לראות את המסותר במשפט זה צריך במיוחד לאמץ את הראייה: פרדיל ניצבה לנגד עיניו עד שהוא נאלץ להסיר את ידו מעינו, כי הציבור גמר את התפילה, ולכן אין לו ברירה, והוא מוכרח בידו לחלוץ את התפילין. הווה אומר: מקריאת שמע עד "עלינו לשבח" עמד יחזקאל כשידו על העיניים, והוא מתבונן בפרדיל ככל שלבו חפץ. וכשכבר חלץ את התפילין התחיל שוב להתייחד עם פרדיל בשעת נשיקת תיק התפילין הקטן, עד שהוא התעורר: "פרדיל, פרדיל, ריבה זו בת האלמנה העניה, הגרה בחצרם מה היא עושה?" כלומר, עד כה היתה פרדיל שרויה איתו באיזו הוויה חלומית.

אולם בזה לא מיצינו עדיין את התמונה על כל הטמון בה. התמונה שלפנינו עומדת מול המעמד בשעת עבודתו של בן-אורי על ארון הקודש. אלה הם שני המקומות בשתי העלילות המקבילות, שבהם ניצבות האהובות לעיני האוהבים. לכן היחס בין שני המצבים עשוי להעמיד אותנו שוב על משמעות הסיפור. בעלילת בן-אורי המעמד הוא חיצוני-ראויתי פומבי, ואפיו של המעמד קר וללא שמץ של אירוטיקה, וניתן גם לומר: ללא חיים וללא אהבה. בעוד שהמעמד כאן הוא מסותר לפני

10. לכל הנקודות האלה אפשר להוסיף נקודה מעניינת, הנוגעת לצד הצורני של הסיפור: לשתי העלילות יש קווים בולטים של ז'אנרים ידועים בספרויות של המאות האחרונות באירופה: בת גדולים (אצילים, עשירים וכדומה) מאורשת לבן גדולים, ולקראת החתונה המפוארת מביאים אמנים לשם קישוט הארמונות. בין האמנים נמצא טיפוס פרולטארי של אמן בוהמי-נעוץ בעל קסם שובה לב. וכמצופה מתאהבת בת הגדולים באמן הבוהמי – דבר שבהכרח מסתיים בטראגדיה. מאידך, בן הגדולים, שנישא אמנם לאותה בת הגדולים, מאוהב בבת המשרתת – דבר שגם הוא מוכרח להסתיים בטראגדיה. כלומר, לפנינו כאן מיזוג של שתי עלילות ז'אנריות מקבילות.

ולפנים, כשהכל נושם חיים, אהבה וארטיקה. זאת ועוד: התיאור כאן עשוי לאשר את הבחנתנו למעלה. במעמד שלפנינו ישנה מזיגה מעניינת של התייחדות עם השכינה ועם האהובה כאחת, שכן יחזקאל מתייחד ב"אחד" עם השכינה ועם פרדיל – ואלה הם אמנם שני היסודות, החסרים באמנותו של בן-אורי. מעניינת גם הדרך, שבה משיג עגנון את המזיגה של שני היסודות בתמונה כאן. נצטט שוב: "ומכיון שצימצמה שכניתה במקום זה". בוירטואוזיות מפליאה השיג עגנון את המזיגה של השכינה-האשה ב"שכינתה", שבה מתייחד יחזקאל ב"אחד". מוצגת איפוא כאן אהבה, שהיא כולו תוכן ונשמה מול אהבה, שהיא כולה צורה.

הקטע השני הוא מהפרק הבא (ה), שבו מתוארים כבר דינה ויחזקאל כשתי דמויות בודדות וזרות, שביניהם אין שום מגע. והנה תוך כדי תיאור הדברים נאמר:

בא הוא להתייחד בחדרו ומיד נזכר הוא בעיירתו הקטנה, בהבתים הנמוכים: השמש נוטה לערוב. שורות שורות של בתים ועליהם רקיע של תכלת עושה גג גדול ורם לאין קצה. והרי אחורי בית הכנסת הישן ילדים קטנים מתגוללים שם על גבעת הדשא, ושמש רחמניה מחבבת אותם, באה בין הילדים ומדברת היא אליהם בלשונות של אורה ואומרת: "ילדים חביבים! הרי אני משטיחה תחתכם את סדיני החם, פורשה אני עליכם שמלה של אורה, שימ על ראשיכם, ככה חשבו וינעם לכם! טעמו טעם אורה! דעו גם אתם מקצת חמימות". ולא עוד אלא שהיא נכנסת אל חדר אביו הרב במיני ששועים ופיוסים עד שהיא מצהילה גם את הרב מקפדנותו, והרי הוא נותן שעה של חרות לבנו הקטן יחזקאל, שיצא לשחק... הוא יוצא ושם מן החלון פרדיל נשקפה, ראשה נמלא כתמי פז ובוהוריר-אל טובלים פניה... (שם, ע' 62).

לפנינו תמונה ארטיסטית חריפה, וניתן אפילו לומר, שמתוארת כאן התייחדות מינית עם פרדיל. נבחן איפוא את התמונה. התמונה פותחת בארבע מלים "בא הוא להתייחד לחדרו". מלים אלה הן הייחודות המתייחסות למציאות הקונקרטי, אבל הן חשובות מאוד להבנת הקטע, המתרחש באיזו ספירת חיים אחרת. בהקשר שלנו, כשמדובר באברך אחרי החתונה, יש לחדר ייחוד משמעות מוגדרת כחדר להתייחדות עם הכלה-האשה. אך מן האמור קודם ברור, שחדר-ייחוד זה (הוא מוגדר כ"חדרו") לא נועד לשם התייחדות עם דינה. אבל יחזקאל בא לחדרו לשם ייחוד, לכן חשוב שנראה את ההמשך מנקודה זו. מופיעה איפוא השמש כמגולמת בדמות אשה, והיא מדברת אל הילדים בחיבה. היא מבטיחה להם לשטח סדין לבן מתחתיהם ומעליהם היא תפרוש שמלה, ושם מתחת לשמלה ישימו הילדים עליה את ראשם, כדי שיטעמו טעמה של "מקצת חמימות". אם כן, תמונה ארטיסטית ממש, אלא שבתמונה זו מצניע את עצמו יחזקאל הילד בתוך כלל הילדים, ולשמש-האשה ישנם קווים של אם. לכן מובן ה"ולא עוד", הפותח בשלב חדש, שבו מתגלגלת השמש בנערה שובבה, ש"מצהילה גם את הרב מקפדנותו". עד שהיא לבסוף מתגלגלת בפרדיל, ש"ראשה נמלא כתמי פז ובוהוריר-אל טובלים פניה..." אם כן, השמש היא פרדיל עצמה, המתוארת הפעם שוב כאיזו דמות של שכינה ("בוהוריר-אל טובלים פניה"), שעמה מתעלס יחזקאל על סדין לבן, כשעליהם פרושה שמלה של אורה.

אולם לתמונה זו יש עוד המשך – לא המשך חיצוני ברצף העליון של המסופר, כי אם המשך תחת. יחזקאל רואה את עצמו מטייל בשדות העיירה, והוא שומע שם את פרדיל שרה שיר ואחר נאמר:

הוא שב אל היכל חתנו, ויותר שהוא רוצה להתעמק שם בעומקה של תורה, הוא שח בגעגועיו לפרדיל... פותח הוא גמרא מתחיל קורא, והנה בא סלסול קולו ומוכירו יום של קץ יפה, שינה של שבת, והוא קורא את שיעורו לפני אביו ויודע שפרדיל יושבת שם אחורי החלון ונדמה כי כל מלה היוצאת מפיו כשעת לימודו הרי היא כעין ברכת שלום אליה, והרי היא מביאה פירות לפניו ולפני הרב שהכינה להם אמה המשרתת אותם, מעת שנפטרה אמו ע"ה, והדובדבניות אדומות ופני שניהם, שלו ושל פרדיל, משתקפים ומשוטטים בכל אחת ואחת...

נאכלות הדובדבניות המשיבות נפש, נפסק קולה של תורה – ופרדיל איננה... (שם, ע' 63).

לפנינו שוב תמונה ארטיסטית, אבל היא יותר מובלעת מהקודמת, לכן חשוב לבדוק באיזו דרך מצניע הפעם עגנון את הארטיקה: יחזקאל התחיל להתעמק "בעומקה של תורה", ו"הוא סח" –

יחזקאל מדבר איפוא את דברי התורה, אבל דבריו אלה הם כאחד דברי אהבה לפרדיל. עד כאן מציאות קונקרטית, מכאן ואילך עובר יחזקאל למציאות חלומית: קול דיבורו של יחזקאל בעניני תורה מעביר אותו למעמד של קריאת השיעור לפני אביו, כשגם בפעם זאת מופנית בעצם כל מלה לפרדיל. ההמשך מתרחש בתוך הדובדבניות, וכשיחזקאל אוכל אותן, הרי הוא אוכל את פרדיל. לפי זה מובן, שאחרי ש"נאכלות הדובדבניות, – – – "נפסק קולה של תורה" – (ההדגשה במקור). פסוק זה מעמיד אותנו על הממשיות שבהווה חלומית זו, שהרי אין כאן סתם הזיות על פרדיל, אלא ההוה החלומית אחוזה בעובדות ובפרטים מדויקים. לכן, לאחר שנאכלו הדובדבניות הממשיות – "נפסק קולה של תורה". הפסוק הזה חוזר למציאות הקונקרטית שבפתיחה, שבה התעמק "בעומקה של תורה".

התעכבתי בהרחבה בהסבר הקטע, מפני שמוצנע בתוכו תיאור שלם ומעוגל של התרחשות מינית באיזו ספירה של הווה חלומית. ההתרחשות נפתחת (מתאפשרת) על-ידי ההתעמקות בתורה, שנעשית קולית ("הוא סח"). הקול מעביר איפוא את יחזקאל, כשהוא שרוי בהווה חזיונית, לשיחת אהבים עם פרדיל; וזו מתגלגלת לאקט מיני, המתממש באכילת הדובדבניות האדומות כשפתיים וכדם. כאן מגיעה ההתייחדות לשיא, שאינו יכול להימשך מעבר לאכילת הדובדבניות. ולכן, אחרי ש"נאכלות הדובדבניות" הספורות והמנויות נפסק הכל, גם "קולה של תורה" (שהיתה בעצם שיחת אהבה) ו"פרדיל איננה...".¹¹ בקצרה, לפנינו תיאור של התייחדות ארוטית, שבה מהווה הפה את גופה ונשמתה שלה, בדומה לעיניים בהתייחדות הקודמת בשעת קריאת שמע בבית הכנסת. אולם חשיבות רבה יש דווקא למשותף שביניהן: בשתייהן ההתייחדות היא מינית-אלוהית באחת. למעלה מתייחד יחזקאל עם השכינה ועם פרדיל בתוך "אחד", וכאן – ב"קולה של תורה". דבר זה מבליט שוב את עמידתן התקבולתית של שתי העלילות: מול ההתייחדות של יחזקאל ניצבת התייחדותו של בן-אורי כאהבה שכולה צורה, כשגם האשה והשכינה באות לשמה של הצורה הזאת.

בשלב זה ובתור סיכום מן הראוי לחזור לנקודה ממנה יצאנו: לטראגדיה של בן-אורי, שהיא בעצם עיקרו של הסיפור ועיקר דיוננו. הטראגדיה שלו היא בדידותו, שבנוסף לגורמי בדידותם של בני דורו הצעירים העברים, היה בבן-אורי גורם ייחודי משלו – אמנותו. שכן לא היה קיים בן-אורי לחוד ואמן לחוד, אלא שניהם התמזגו באישיותו לבשר אחד. ולכן הנרקיסיות שביסוד אמנותו בפרט וביסוד האמנות בכלל היתה הטראגדיה שלו (ושל אמנותו). הוא הדין לטראגדיית האהבה. נקודת-התורפה שלה אינה בכך, שבן-אורי לא אהב את דינה, אלא להיפך – אף על פי שנשמתו זעקה לאהבה זו "שלא תיפרד ממנו לעולם" הרי לא יכול היה לאהוב אותה, כי היא היתה נושא אהבתו ונושא אמנותו כאחת. כלומר, דינה היתה בהכרח לנושא של ציור. מכאן שהטראגדיה של בן-אורי היא הטראגדיה של האמן, שנגזרה עליו הבדידות. כאן מגיעים אנו לטראגדיה נוספת של בן-אורי – הטראגדיה של האמן העברי, השואף ליצור אמנות עברית-מודרנית, כשהוא נקלע בהכרח לתוך מעגל קסום, שממנו אינו יכול להיחלץ: האמנות הזאת היא מזיגה של צורה מודרנית עם תוכן עברי, כשהתוכן הזה עצמו נהפך לצורה חיצונית, וכך שוב כנושא לציור אצל האמן. אלא שכאן אנו מגיעים אמנם לנקודת המפתח בהכנת היצירה, שמהטראגדיה הזאת עצמה של האמן היהודי והתוכן היהודי נבנתה היצירה הזאת (בלשונו של עגנון אפשר לומר, שמחורבנו של התוכן נבנתה האמנות). שכן בעיצוב הטראגדיה הזאת הגיע עגנון למזיגה מעניינת של צורה ותוכן, כי הסיפור הזה עצמו, שהוא כחינת הארון של בן-אורי, מהווה הארמוניה צורנית מודרנית-עברית מקורית במימוש הטראגדיה הזאת עצמה.

ומהאמן אל האמנות – גם אמנותו של בן-אורי נשאת בהכרח בודדה ("ריקה"), שכן מתוך עצם מהותה שואפת היא להגיע אל אמיתה וסגוליותה, הגוזרות עליה להיות חסרה את האהבה (את האשה, ואת האדם-העם ואת האלוהים), היינו, להיות חסרה את יסוד החסד, כי האהבה מתגלגלת בהכרח לחומר (לאמצעי) לשמה של האמנות (יסוד החן). היינו, אמנות ריקה של "צעצועים". מאידך, מול הטראגדיה של האמן והאמנות שלו, עומדת הטראגדיה של יחזקאל, של הצעיר

11. מתוך תפיסה זו נבין את המשך הסיפור. מיד בסיום החלום נאמר: "ובאחד הימים שב שד"ר מארצות הגולה, – – – ומכתב בידו, – – – ובדרך אגב מודיע אותו אביו שבעזרת השם יתברך מצא פרדיל את בן זוגה". יחזקאל קורא איפוא את המכתב כשדמעות בעיניו, אך סיבת הדמעות אינה העובדה, שפרדיל נישאה לאחר (על כל פנים, לא זה מה שהציק לו במיוחד), אלא בכך, שלא יוכל עוד להתייחד עם פרדיל, שהרי היא אשת איש. כאן שוב מעניין לצטט פסוק אחד, המבליע את הנקודה הזאת: "חס ושלו! צנועה זו מיום שנישאה לאחר ונעשתה אשת איש שוב אין לה כל עסק עמו". כלומר, התייחדותו של יחזקאל עמה היתה כה ממשית, שפרדיל היתה בעיניו בת-זוג חיה ופעילה בהתייחדות.

היהודי השרשי. אלה התערטלו במשך הדורות מהלבושים שלהם, או שלבושיהם איבדו את ממשותם ואחיותם בחיים. לכן הם משוללים אחיזה בכל מקום שהוא (גם בארץ), כששרשיהם נשארים מנותקים מאיזו קרקע. וכך יוצא, שעצם קיומם של שני הגיבורים בנפרד מהווה ביטוי לטראגדיה של הצעיר היהודי, שדמותו התפצלה לשניים, ולכן נשאר הוא זר גם במקום, שבו שאף הוא לחזור אל שרשיו. כלומר, נסיון האחיזה בשרשים עוד העמיק את הניתוק, אלא שהוא יחד עם זאת העמיק את היצירה הזאת עצמה, שמבחינה דיאלקטית מהווה העמקה זו שוב הודאה בכשלון בשאיפת האחיזה. ואולי ניתן בקונפליקט זה לראות את הגרעין להמשך התפתחותו של עגנון הסופר והאדם¹². בכך סיימנו את ניתוח הסיפור על סמך נוסח "העומר". בחינתן של ההנחות שהעליתי לאור הנוסח שלפנינו יש כמובן לבדוק לאור הנוסחים הבאים, וזה ייעשה במאמר נפרד. אך לעת-עתה עלי להדגיש, שההנחות האלה אינן רק שרירות וקיימות בנוסחים המאוחרים, אלא הן גם מקבלות מהם תוספת חיזוק והעמקה.

12. הראשון שבחן את גיבורי עגנון מתקופתו הארצישראלית הראשונה במסגרת של סיפורת היחיד העברי הבודד מיסודם של ברדיצ'בסקי-ברנר היה דב סדן במאמרו "עם ארבעת הכרכים הראשונים" ו"מעגל ובחינתו" (על ש"י עגנון, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"ז, עמ' 14-15; 44-45). הוא גם שעמד שם על ייחודם של גיבורי עגנון במסגרת זו. וכפי שמציין ש. נרסס נשאר סדן היחידי בדרך ראייה זו. ועל כך הוא אמנם תמה, כי למרות שהנחות-היסוד שלו "נקלטו היטב" – – – הרי לא הושם לב לרמזים שרמו סדן על הקשרים שבין יצירת עגנון לבין הנוף הכללי של הספרות העברית החדשה, וביחוד בין כמה מדמויות לבין דמויות ברנר, גנסין ושופמן" ("ספרותנו בעיני דב סדן", "מולד", סדרה חדשה, כרך ז' (ל) 37-38, שלהי תשל"ו עמ' 402).