

הכתיבה כמצבה:

רומנטיקה והיסטוריוסופיה

בסיפוריו של ש"י עגנון

מיכל אורב

בנובלה "עד הנה" מובאת אגדה סינית על אדריכל זקן שהיה חביב על הקיסר בשביל הארמונות וההיכלות והמקדשים והמבצרים הנאים שבנה לו. "פעם אחת נתן הקיסר בידו לבנות לו ארמון חדש. יצאו שנים ולא נבנה הארמון שהזקין האדריכל ולא הלך לבו אחר העצים והאבנים. התחילו מזרזים אותו. נטל בד וצייר עליו צורת ארמון ועשה בחכמה שכל אחד ואחד רואה בה ארמון ממש. שלח והודיע לקיסר שכבר נבנה הארמון". הקיסר שמח במראה עיניו, אך יועציו גילו לו שאין שם אלא צורה מצוירת על בד. השליט הזועם נוף באדריכל על שהעמיד לו "צורה מחוקה במקום בנין", והאחרון ענה לו: "צורה מחוקה אתה אומר? הבה ונראה. הקיש באצבע על הדלת המצויירת. נפתחה הדלת ונכנס האדריכל ושוב לא יצא משם"¹.

במשל הקטן הזה מקפל עגנון את הקסם הלא נתפס שבכל מעשה יצירה, את המשחק עתיק היומין שבין קדימותה של מציאות "האבנים והעצים" לבין קדימות ממשותם של מְבִדִים שבתוך עולמותיהם אנו חיים, ואת הטרוספורמציה המופלאה שמחולל מבטו של האמן האמיתי; והוא מקפל בו גם תמה שחוזרת ומעסיקה אותו כל שנות יצירתו: התמה של האמן העובר מן הקיום במציאות אל קיום בתוך יצירתו־שלו.

המעבר של האמן מן המציאות אל היצירה נטוע בסיפור של עגנון בהקשרים רבים ושונים. מצד אחד הוא נוגע בכמיהה העמוקה לטרנסצנדנטי ובחוויה הרומנטית של הקרע שבין המציאות החלקית והפגומה לבין השלמות הלא מושגת, וכזוהו הוא קשור בתפיסה הרומנטית של האמן האמיתי המבטל בהתקדשותו את העולם כולו ואין לו קיום אלא ביצירתו.² מצד אחר, פנטזיית המעבר נתפסת גם בהקשר פסיכולוגי־מודרניסטי החותר תחת התפיסות הרומנטיות; המבט הספקני מאיר באור אירוני את משאלותיו האדולסצנטיות של האמן לשלמות ואת נסיונו לחמוק מן ההתמודדות עם המציאות דרך נסיגה אגוצנטרית לתוך יצירתו. מצד נוסף, התמה נקשרת – כמעט בהכרח – למגעו של היוצר עם העבר. כל סיפור מכוון רקונסטרוקציה של עבר כלשהו, אמיתי או מדומיין; בסיפוריו הארס־פואטיים, שעניינם המעבר אל תוך היצירה, עגנון הופך תכונה כללית זו של המבדה הספרותית לתמה מרכזית. הכתיבה של הגיבור עולה מתוך נוכחותו של העבר בהווה חייו, והיא מנסה לחזור ולחבור אל אותו עבר דרך כינונו מחדש במלים. הכתיבה של הגיבור צומחת מתוך החלל, מתוך החסר של מה שהתקיים

1. שמואל יוסף עגנון, "עד הנה", כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך 1 ("עד הנה"), ירושלים ותל־אביב 1953, עמ' נד.

2. די אם נציין בהקשר זה שלושה מן האפוריזמים הרבים של פרידריך שלגל על האמנות: "גדול הוא מי שיש בו התלהבות וגאונות כאחת, ומה שגם אלוהי וגם מושלם. מושלם הוא מה שבעת־יבוענה־אחת גם טבעי וגם מלאכותי. אלוהי הוא הנובע מאהבה אל ההווה ואל ההתהוות הנצחית והטהורה, שהיא למעלה מכל שירה ומכל פילוסופיה. קיים כוח עליון שֶׁלִּין בלי עוצמתו המוחצת של הגיבור וכלי מעשה־היעיצוב של האמן. האלוהי, המוגמר והגדול בעת־יבוענה־אחת, הוא מושלם"; "דיך בויקה אל האינסופי נוצרים תוכן ותועלת. מה שמחוץ לויקה הזאת פשוט ריק וחסר תועלת"; "האמן שאינו מפקיר את כל עצמו הנהו עבד שאין בו תועלת", וראו פרידריך שלגל, פראגמנטיזם, תרגום טוביה ריבנר, תל־אביב 1982, עמ' 41, 44, 49.

בעבר ואינו קיים עוד בהווה, והיא מסמנת את גבולותיו של אותו חלל בהעמידה את עצמה כסימן, כמצבה למה שהיה ואינו עוד.

גלגוליה של תמה מורכבת זו – כניסת האמן אל תוך יצירתו, אל תוך העבר ואל תוך עולמם של המתים – משרטטים קו של התפתחות, שראשיתו בעיסוק במתח הלא פתור שבין תפיסות רומנטיות לערעור מודרניסטי והמשכו בספירה חדשה של מחשבה היסטוריוסופית. אמנם כבר בראשית כתיבתו יצר עגנון זיקות בין גילומים שונים של מעשה היצירה לבין היבטים לאומיים מסוימים (בניית הארון ב"עגונות" נטועה במשאלת הגאולה המסורתית, ההתכנסות היצירתית ב"גבעת החול" מוצגת על רקע "חוץ" של התחדשות היישוב), אולם כתיבתו המאוחרת של עגנון מעמידה במרכז קשר חדש, רבי-עוצמה ורבי-משמעות, בין כתיבה ללאומיות: המחבר הופך את כתיבתו לשלם לסימן ולמצבה לעיד האבודה, לדקונסטרוקציה של עיד הילדות, המקפלת בתוכה את עולמם התרבותי-לאומי של יהודי מזרח אירופה שנשמד ואינו עוד.

הקריאה המוצעת כאן בסיפורים העוסקים במעברו של האמן מן המציאות ומן ההווה אל היצירה ואל העבר – "אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם" ו"המכתב" – מבקשת להציג כמה מגלגוליה של התמה ולעמוד על משמעויותיה המטא-פואטיות. מתוך כך מבקשת הקריאה גם לנסות ולשרטט את אותו קו התפתחות ולהצביע על המפנה המסתמן בו, מפנה שעיקרו המעבר מן המתח הרומנטי-מודרניסטי, המאיר את שאלת היצירה כשאלה קיומית אוניברסלית דרך דמויות האמנים ב"אגדת הסופר", "בדמי ימיה" ו"עד עולם", להקשר אחר, לאומי-תרבותי: הקשר המעגן את בחירותיו הפואטיות של המספר בהכרעותיו הרגשיות בדבר זהותו הלאומית.

הנרטיב הרומנטי והספק האורדניסטי

הסיפור "אגדת הסופר" עוסק בכתיבתו של ספר תורה.³ מלאכת הקודש של ההענתקה מטונימית למלאכה אחרת, מלאכת היצירה הספרותית. היחס שבין כתיבת ספר התורה לבין המשמעויות של כתיבה ספרותית, הנלוות לה, כמוהו כיחס שבין הנרטיב הפסידו-יראי שהסיפור מציג כביכול לבין הנרטיב הרומנטי העומד במרכזו. גרשון שקד עמד על אופיו הרומנטי של הסיפור "בארה של מרים" (גלגולו המוקדם של הסיפור "אגדת הסופר") והצביע על מגמת הריסון של "שלל הסנטימנטליות" במעבר מן הנוסח המוקדם אל הנוסח המאוחר כעל עדות למפנה מרכזי בהתפתחות הפואטיקה של עגנון: "התפתחות זו היא מאבק מתמיד למתן צורה קלאסית, כלומר צורה מושלמת מאוזנת ומומחשת, לתכנים רומנטיים ומודרניים".⁴

ואכן, ההתגבשות הפואטית של יצירת עגנון אין משמעה כלל ועיקר התנתקות מייצוג תמות רומנטיות; המהלך הפואטי הוא מהלך של מעבר מהזדהות עם הרומנטי (ביצירה המוקדמת) אל עבר ההתבוננות בהתמודדות עמו. לא זו בלבד שמוטיבים רומנטיים כמו איחוד האוהבים במותם או שירת הברבור שרדו גם בנוסח המאוחר, אלא יתרה מזאת: הרעיונות המרכזיים המכוננים את תפיסת האמן והאמנות ב"אגדת הסופר" – לפחות על פני השטח – הם רומנטיים במובהק. כך הדבר באשר לכמהיתו של האמן

3. נוסח ראשון של הסיפור "אגדת הסופר" התפרסם בורשה בשנת 1919, בכתב העת עיכוס. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ב ("אלו ואלו"), ירושלים ותל-אביב, 1953. על גלגוליו המוקדמים של הסיפור ראו אצל Arnold Band, *Nostalgia and Nightmare: a Study in the Fiction of S.Y. Agnon*, University of California Press 1968; גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל-אביב, 1976, עמ' 13-42.
4. שקד, שם, עמ' 28.

Virgil Nemoianu, "Roman-5
ficism", in Alex Preminger (ed.),
The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,
Princeton University Press
של 1993, p. 1093. על זיקתה של
הרומנטיקה לחולי ולמות ראו
Praz, *The Romantic Agony*,
New York 1965; על זיקה לנשגב
ולטרנסצנדנטי ראו Samuel H.
Monk, "The Sublime: Burke's
Inquiry", in Harold Bloom
(ed.), *Romanticism and
Consciousness*, New York 1970,
pp. 24-40; Thomas Weiskel,
*The Romantic Sublime: Studies in
the Structure and Psychology
of Transcendence*, Johns
Hopkins University Press 1976
דיון מקיף ברומנטיקה הגרמנית ראו
למשל אצל Isaiä Berlin, *The Roots
of Romanticism*, London 2000
6. עניין זה אינו מנוגד על ידי המציאות
התוך-ספורטית, שהיא "על כלי-איש ואיש
מישראל לכתוב ספר תורה מעצמו [...] [...]
ואם אינו יודע לכתוב - אחרים כותבים
לו" (רמב"ם, משנה תורה, ספר אהבה
פ"א א), ואמנם, רוב ספרי התורה אינם
נכתבים כדי לתת שם ושארית לחישי
בנים שנתאלמו.

7. הבקורת עמדה על הסמליות המטא-
פואטית של פריצת הקרח והטבילה במי
הנהר; שקד מציג את הטבילה במי קרח
ביום שלג כמטפורה שעניינה "צינון"
העורך הסנסטימנטלי וריסון קלאסיציסטי
של הכתיבה - מהלך מרכזי בהתגבשות
כתיבתו של ענגון עצמו, וראו שקד
(לעיל, הערה 3), עמ' 21-23. אן גילומב
הופמן רואה בסבילה חלק מן הדרמה של
המבט (gaze): זהו רגע הנפילה של
גרקיטוס, החודר למראק ומטביע עצמו
באקסטזה קפואה, וראו Anne
Golomb Hoffman, *Between
Exile and Return: S.Y. Agnon
and the Drama of Writing*,
State University of New York
Press 1991, p. 35. כמו מלוי
האותיות האחרונות והריקיות, חודרת
ומתוארת בדביית כהתמוטטותו של
האמן אל תוך השקט.

להתמזגות עם הטרוסצנדנטי וכך באשר להתקדשותו המוחלטת ליצירתו; כך באשר לצמיחתה של היצירה מן המוות וכך באשר לזיקתו של מעשה הכתיבה למחוזות הדמיון והטירוף; וכך הדבר גם באשר ליכולתו של הכוח היוצר למזג בין הארטיפקט לאמן, בין מציאות לפנטזיה, בין עבר להווה, בין החיים למוות ובין הרליגיוזי לאמנותי. רעיונות מעין אלו עולים בדבריו הקולעים של וירג'יל נמויאנו על החזון הרומנטי בכללו:

Consciousness and reality are meant to be fused in the romantic version of paradisiacal recovery; so too are subject and object, reason and imagination; God, nature and the self; opposing social classes, and the past and the future. This central claim of romanticism expressed itself in literature, in philosophy, and in political action. It was, however, impossible to achieve literally, and thus its explosiveness was coupled with instability, fragmentation, indirection, and absence.⁵

נראה הדבר שב"אגדת הסופר" המוטיבים הרומנטיים השונים חוזרים ומתארגנים סביב ציר אחד: הזיקה שבין מעשה היצירה לבין החסר וההעדר, העומדים בלב הקיום במציאות. פניה של זיקה זו כפולים: מצד אחד הכתיבה צומחת מן המוות, מן הכליון והחלופיות, מצד אחר היא פונה אל המושלם הנצחי. הסיפור נפתח בתיאור חיי רפאל, היושב בביתו וכותב בקדושה ובטהרה ספרי תורה. הספרים נכתבים, כך חוזר הנרטיב ומדגיש, עבור אלמנים חשוכי בנים, כדי "ליתן להם שם ושארית בישראל" (עמ' קלא).⁶ גם רפאל ואשתו מרים חשוכי בנים, וכאשר מרים נואשת מתקוותה לפרי בטן, היא מבקשת ממנו "בשברון לב ובהכנעה גדולה" (עמ' קלח) שיכתוב ספר תורה גם למענם. רפאל מסרב: "אלקים עוד לא כלא רחמיו מאתנו" (שם). מרים חולה ומתה, ואחר שכלים ימי האבל קם רפאל לכתוב את ספר התורה - תמורה לתינוק שלא נולד, זכרון לאישה שמתה.

רפאל כותב אפוא מתוך החסר, מתוך האובדן. הוא ממלא את חלל הידיעה, את החללים המיועדים לשם המפורש ואת חלליהן של האותיות כדי למלא חללים בעולם: חלל זהותם של אלמנים ערירים, חלל קיומו של התינוק שלא נולד לו, חלל גופה של מרים שמתה וחלל ריקתו של גופה, שבחייה לא נמלא חיים חדשים. "אבל לא כשטף הדיבור מהלך המעשים" (עמ' קמ): מעשי ההמרה והמילוי אינם טריביאליים. זרימת הכתב אל החלל, שבשלו ומתוכו הוא יוצא, ואילו הוא שב כדי למלאו, איננה פשוטה או בלתי מופרעת. אחרי מות מרים הכתיבה מתעכבת; רפאל אינו יכול למלא את הקלף באותיות. ואמנם, חלקו השני של הסיפור מציג את האימפוטנציה בכתיבה כמין תמונת דאי מכפילה והפוכה של האימפוטנציה המינית העומדת במרכז חלקו הראשון.

ואולם, בשונה מן השיתוק המיני, שיתוק הכתיבה נפרץ בסופו של דבר: רפאל שובר את הקרח, טובל בנהר וכותב מתוך תודעת מותו הקרב, "בחלישת כחו בנועם הדממה" (עמ' קמא).⁷ ההשתקפות בראי היא הסימן לשנינו: בחלקו הראשון של הסיפור ההתבוננות במראה מרחיקה את בני הזוג זה מזה, ואילו בחלקו השני היא מביאה להשלמת הכתיבה, למילוי חללה של האות האחרונה בספר; ההתבוננות במראָה היא המובילה את רפאל אל הניגון

המופלא ואל הריקוד המופלא, אל החגיגה המיסטית והאקסטטית של "הנישואין הקדושים". התורה הופכת לאחת עם מרים הכלה, ההווה מתאחד עם העבר והחיים מתאחדים עם המתים, עד ש"אורה גלמה את פניו של רפאל הסופר שצנח עם ספרו. ושמלת חופתה של אשתו פרושה עליו ועל ספרו" (עמ' קמה).

מה מקורו של עיכוב הכתיבה ומה מאפשר את פריצתו? שתי השאלות הללו, העומדות ביסוד פרשנות הסיפור, מעוגנות בסבך הזיקות שבין החסר והאובדן לבין מעשה היצירה.

רפאל כותב מתוך החלל; הוא כותב מתוך הגוף, מתוך הקיום הגשמי – ולכן מתוך האנטרופי, החלקי, המתכלה. בהעתקה החוזרת והנשנית של הטקסט המושלם והנצחי, הטקסט המסוים ובכל זאת האינסופי, הוא מנסה להיחלץ מן הגוף החסר שכולו חללים ולהימלט מן הכליון, מן החיים והמציאות, אל קיום בתוך שלמות מוצקה ואל־זמנית: הקיום שבתוך היצירה. הכתיבה, הצומחת מתוך החלל והחסר, מנסה בעת ובעונה אחת גם להעמיד מצבה לאותו חלל – שהרי ספר התורה נכתב לזכר נשמת מרים – וגם לחרוג מעולם של חללים וכליון אל עבר המלאות הטוטאלית. "הדביקות הקדושה" (עמ' קלו, וכן עמ' קמ-קמא) היא המאמץ לעבור – דרך הכתיבה – מן המציאות אל הטרנסצנדנציה, מן הזמניות אל הנצחיות, מן החלקיות אל השלמות: מן הגוף אל היצירה.

התפיסה הרומנטית של המציאות כהוויה של חסר, של גלות מתמדת ממצב ארכאי – או טרנסצנדנטי – של שלמות, עולה כבר ב"עגונות", הסיפור הראשון שכתב עגנון בארץ ישראל. הסיפור מתאר מצב קיומי־דתי מתמיד של עגיונות, של זיווג שגם אינו ממומש וגם אינו מבוטל; ביסודו עומדת הזיקה המתמדת אל מה שחסר. גם הגלות עצמה – העדרה של השכינה מציון – וגם המובנים הרבים והשונים של העדר זיקות עגיונות המוקרנים ממנה, מגולמים כולם במטונימיות של חלל ריק, במצב מתמיד של אי הכלה; מתוך מצב זה הבקשה היא למלאות הטוטאלית, לגאולה השלמה.

בהקשר אחד, המשכן והארץ ריקים משכינתם, בית ה' ריק מארון הקודש וארון הקודש ריק מספר התורה; בהקשר אחר, הגוף מבקש להתמלא בנשמה והנשמה מבקשת להשתכן בגוף: הנרטיב קושר את הגאולה גם לתיקון הקבלי שבזיווג בין גבר לאישה וגם לאיחוד הרומנטי שבין האמן ליצירתו. שני ההקשרים משתקפים במבנה, שהרי הסיפור אף הוא אינו מוכל בעצמו; ראשו אינו מכיל – למרות הצהרותיו – את גופו (תפיסת הגאולה והמודל העלילתי המוצגים בפתיח כמודל להמשך אינם אלו המתקיימים בגוף הסיפור) ו"זנבו" (הנרטיב היראי־עממי כביכול של סיפור הרב) חורג מן הנרטיב הדתי־מיסטי והרומנטי כאחד שקדם לו.

ההוויה הדיכוטומית של זיווג לעומת עגיונות, גלות לעומת גאולה, מקבלת ב"אגדת הסופר" פנים חדשות. המלכוד הרומנטי חסר המוצא הוא המלכוד הכפול של החסר. אל מול מובן אחד של חסר – הקיום החלקי בתוך הגוף המתכלה – עומד המובן האחר: האל־קיום (האי־קיום) בתוך הכתב המושלם והנצחי. הבקשה להימלט ממובנו הראשון, הגופני, של החסר מעלה את התביעה לביטולו של הגוף. כאשר רפאל ומרים נכונים זו לקראת זה וזה לקראת זו ומביטים במראה, אין הם רואים את גופם בהשתקפות, אלא את

8. מרים מוצגת כביכול כניגודו של רפאל; היא המבקשת ליד, וגופה היא הגוף המפתה שיש להתגונן נגדו. עם זאת, מרים היא גם השתקפותו של רפאל – היא תופרת כשם שהוא כותב, ואף היא כותבת, בריקמתה, את שלמות האל. תמונת גן עדן שהיא רוקמת מעלה הן את החטא הקדמון, המוזהה בנצרות כחטא המיני שחוטאים שני בני הווג כנגד האל, והן את חטא הידיעה, חטא המודעות לקיומו של הגוף; האכילה מעץ הדעת יוצרת הבחנה בין אדם לאלוהים ובין טוב לרע, דרך ההבחנה בין האדם לגופו.

9. על מקורותיו הקבליים של סיפור ר' גיאל נער ועל הופעותיו בכתבי עגנון ראו גרשם שלום, "מקורותיו של 'מעשה רבי גיאל התינוק' בספרות הקבלה", בתוך: דב סדן ואפרים א' אורבך (עורכים), לעגנון שי: דברים על הסופר זספריו, ירושלים תשכ"ז (תשי"ט), עמ' 289-305.

10. מלכה שקד, "לסוגיית יצר יוצר ויצירה בסיפורי עגנון", בתוך: אמונה ירון, רפאל ויזר, דן לאור וראובן מירקין (עורכים), קובץ עגנון, ירושלים תשנ"ד, עמ' 301, 305. כך הדבר גם ב"עגונות": בן אורי מתדבק במלאכת הקודש/האמנות עד ש"לית אתר פניו מיניה" – "ולא זכר בן אורי את דינה וישכחה", וראו "אלו ואלו" (לעיל, הערה 13), עמ' ת.

11. אפלטון, "המשתה", כתבי אפלטון, כרך ב, תרגום יוסף ג' ליבס, ירושלים תשל"ה, עמ' 91-156.

12. "חיי השירה וכוחה במה שהיא יוצאת מתוך עצמה, תולשת לה נתח מגוף הדת והזרות ושבה לתוך עצמה בכנסת אותו לעצמה", וראו שלג (לעיל, הערה 2), עמ' 45.

13. במובן זה מוזכר המלכוד שרפאל מצוי בו את מלכויו של האמן ביאמן התענית" לפרנץ קפקא: בסופו של דבר, כדי לבצע בשלמות את אמנות התענית עליו להיפטר מגופו לחלוטין; אולם ללא גוף, ללא נראות, אין הוא יכול לבצע את אמנותו. וראו פרנץ קפקא, "אמן התענית", סיפורים ופרקי התבוננות, תרגום ישרון קשת, ירושלים 1977, עמ' 198-208.

הכתב: את המזרח ובו כתבה של מרים המעטר את תמונת גן עדן.⁸ האותיות המהופכות מכריות על דבר שלמות ההוויה ("לה' הארץ ומלואה" [עמ' קלן]) ושלמות התודעה ("שיויתי ה' לגדי תמיד" [שם]). בנוכחותה של השלמות אין מקום לזיווג גופני ולהולדה, שהרי משמעם אינו אלא השתנות, זמניות, התכלות.

דחיית הגופניות והמיניות מתפרשת כמובן גם בכיוונים נוספים. ראשית, הכתב המרטיע מפני הזיווג המיני הוא כתב האמונה, דבר האל. הזכרת דמותו של ר' גיאל התינוק מחברת את הנרטיב לאותם מקורות מסורתיים המזהים את שלילת המיניות עם עוצמה רוחנית, ובוזה אכן "יש לנו עניין גדול ונורא" (עמ' קלד).⁹ ואמנם, לא זו בלבד שהמשאלה לפני בטן ממוקמת במובהק בהקשר דתי, אלא שהיא אף מנותקת מכל היבט מיני. שנית, רתיעתו של רפאל מחיי אישות מעוגנת בסבך המתחים שבין החיים לאמנות. לדברי מלכה שקד, בעולמו של הסיפור "אגדת הסופר" האמן חייב לבחור בחירה חותכת ודרמטית בין האישות לבין היצירה.¹⁰ נראה שביסוד פרשנותה עומדת תפיסת הארוס הן ככוח התשוקה המינית והן ככוח היוצר, הנעלה ממנו, תפיסה שימיה עתיקים לפחות כימי "המשתה" לאפלטון.¹¹ ואולם, בסופו של דבר, גם דחיית הגוף בשל הדבקות הדתית וגם דחייתו בשל דחייתו ביצירה מופיעות כאמור כציווי מוחלט (שוב: "לה' הארץ ומלואה" ו"שיויתי ה' לגדי תמיד") ואין הן אלא פרספקטיבות נוספות של בקשת השלמות שעמדנו עליה. זיהוי האל עם השלמות וזיהוי עבודת האל עם התביעה לשלמות מושלכים באורח רומנטי על מעשה היצירה;¹² בהקשר זה יש לזכור שאף לפי תפיסתה של דיוטימה ב"המשתה", הארוס מונע בכוחה של תשוקה לשלמות ולאמונות, בכוחו של חסר המבקש להשלים את עצמו.

מול התביעה ההכרחית לביטול הגוף בשם בקשת השלמות מעמיד המלכוד הרומנטי את חוסר האפשרות לקיימה במציאות. הגופניות והמיניות, החסר וההתכלות הם עקרון הקיום האנושי; הם התריס הרעוע והזמני מפני ההתאיינות. המציאות, החיים – אלה אינם מאפשרים לרפאל להיפטר מ"גופו הקלוש", להיטהר מן "החומר החלוש" (עמ' קלב). קלושים וחלושים ככל שיהיו, החומר, הגוף והמיניות נוכחים יותר מתמיד. באופן פרדוקסלי, דווקא מאמץ ההיטהרות הבלתי פוסק מביא בהכרח לעיסוק בלתי פוסק בגוף; דווקא נסיונו של הנרטיב להעטות על מיניותה של מרים מעטה של כשרות וטוהר חושף את לחצו של המכוסה להיגלות. יתרה מזאת; הנרטיב חוזר ומבליט לא רק את גופניותו של רפאל אלא אף את גופניותו של ספר התורה, את הכרח קיומו של החומר שעליו ובו נכתב הכתב הקדוש. כך נזכרים הנוצות לכתובה, יריעות הקלף, מחרוזות האפצים לדיו, הגידים הרכים לתפירה, עצי החיים לגלילה, הפרוכת, וכך חוזר ומתואר המהלך הפיזי של שרטוט האותיות. לא בכדי משמש אותו אוויר הן להתקנת הצלי והן להתקנת הכלי לכתובה: גם הסופר וגם הספר כאחד זקוקים לגוף כדי למלא את ייעודם.¹³

הציפייה היא שעם הסתלקותו של היסוד הגופני, הזוגי, המציאותי, המגולם בדמותה של מרים, ייבלע רפאל לגמרי ביסוד המנוגד לו, בקיום שברוח, בקדושה, בכתב, ביצירה, במראה; שעצם המצב של "היות בתוך הזמן", על ההסתיימות והכליון שהוא מביא עמו בהכרח, ייצור את היפוכו, ידחוק ו"יוליד" את רפאל אל קיום שמחוץ למציאות: מחוץ לזמן

14. כמפתיע, הנרטיב מציג שתי גרסאות סותרות למחלף העניינים. הגרסה האחת מתארת את רפאל הכותב ללא הפיגה עד להשלמת הספר, הגרסה האחרת מביאה את סיפור השיתוק ופריצתו (עמ' קלט-קמ), וראו ריסה דומב, "בעקבות האגדה והספור: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", בתוך קובץ עגנון (לעיל), הערה 10, עמ' 197-204.

15. השיר המזור, המובא בדפף התיאור, נדרש אף הוא למבניו השונים של השיתוק: הוא מרמז למזמור תהלים הפותח בפסוק "שיר המעלות אשר לשלמה אם ה' לא יבנה בית שוא עמלו בוניו ב" (תהלים קכו א) - דהיינו, היצירה אינה אפשרית אלא בהשראה אלוהית (ובטוטאליות שהיא מייצגת) - אולם הוא מוביל למסקנה המדגישה, בהקשר החשי של הסיפור, את המרת: "הנה נחלת ה' בנים שר פרי הבטן" (שם, ג).

16. הפתיחה קושרת בין דמותו של רפאל לנו של נח: "אלה תולדות רפאל הסופר. רפאל הסופר היה איש צדיק תמים [...] ועמ' קלא), לשמות "אלה תולדות נח. נח איש צדיק תמים היה בריותיו את האלהים התהלך נח" (בראשית ו ט). האלוהי מרמז על המשאלה ליצור דרך הכתיבה חיבה המכילה בשלמות את גרעין העולם כולו בתוך חללה המוגדר, הנשלט והקבוע, בעוד היקום סביב לה הולך ונשמד - ולהתקיים בתוכה.

17. וראו גולומב הופמן (לעיל), הערה 17, עמ' 35. המחווה הקיצונית של הטבילה בנהר הקפוא היא שיאן של כל הטבילות הקודמות, שהרי רפאל טיבל עצמו בקביעות פעמיים מדי יום ביומו (עמ' קלב, פעמיים), ומקפיד לחזור ולטביל כל אימת שהוא עומד לכתוב את השם הקדוש (עמ' קלג פעמיים, ועמ' קלט), מבלי שיהיה לטבילות הללו חיוב חלקני. ואולם, הטבילה האחת הזאת פורצת את גבולותיהן של הטבילות החוזרות ונשנות, שהיו חלק ממערכת של איוונים. במובן נוסף, הספר מזוהה כמרתרת של התינוק שלא נולד, וטבילתו של רפאל אינה אלא התינוק

ולחלופיות. ואולם, כפי שהזכרנו קודם, לאחר מותה של מרים רפאל אינו יכול לכתוב.¹⁴ הוא אינו יכול לכתוב גם משום ש"הדביקות הקדושה" - ההתמסרות הטוטאלית לכתובה - משמעה בהכרח היבלעות, נטישת המציאות, ויתור גמור על הגוף, על החיים, וגם משום שלכתובה עצמה יש גוף והיא כבולה למציאות, לחיים; מילוי היריעה באותיות ומילוי חלליהן של האותיות בדיו הם התחליף למילוי גופה של מרים.

הנרטיב מחזק את תחושת ההמרה באמצעות השפה הכפולה, המדברת בגלוי על כתיבה, ובמובלע - על מיניות והפריה. התיאור מרמז למחזור הווסת ("והודש נכנס וחודש יוצא ואין פעולה ואין עשייה"), לשעון הביולוגי שאינו עוצר ("חודש נכנס וחודש יוצא, הזמן זורק שיבה בפאוזה"), לגוף הנשאר בתומתו ("זהרי חמה יורדים לרחוץ בקסת הסופר, וכשהם יוצאים ליתן שלום לצללי לילה עדיין היריעה כשהיתה"), למשגל הלא ממומש ("פעמים התחזק וענץ קולמוס בדיו וכתב תיבה, אבל לידי עשייה לא בא" [עמ' קמ]). הדמעות זולגות כעת במקום הדיו, ואילו בעבר הדיו זרם במקום הזרע; אפילו החרדה משפרכת השמן על הארץ, עוד לפני ההדלקה, מרוב "התלהבות ויראה ודביקות" (עמ' קמא) אינה נטולה קונוטציות מיניות.¹⁵ יוצא אפוא שמצד אחד הכתיבה היא ויתור על הקיום במציאות, על הגוף ועל החיים, ומצד אחר הכתיבה, כמו הזיווג, משמעה מימוש, ולכן גם חלקיות; וגם בשל כך אין היא אפשרית. אם כן, סיבותיו של העיכוב כפולות והפוכות זו לזו, ושתיהן כאחת נפרצות בטבילה בנהר.

הטבילה בנהר הקפוא היא טקס הווייתור המוחלט על הגוף ועל החיים. בשונה מבחלקו הראשון של הסיפור, בחלקו השני הכוחות הסותרים המשתקים את רפאל אינם שקולים. רפאל ש"נצטמצמו פניו ונתרוקנו לחייו ונצטמקו רקותיו ועיניו גדולות והולכות והוא יושב ותוהה בחלל ביתו השומם" (עמ' קמ) יודע שהמציאות מציעה לו רק מוות, רק כליון ללא השלמה. המעבר אל הטקסט, אל האל-מציאות והאל-זמניות של המיקרוקוסמוס שהוא מכונן בכתבתו,¹⁶ גואל אותו מן החלופיות, מן הכליון והחלקיות. פריצת הקרח היא חציית גבולם של החיים, והכניסה לנהר היא "הצלילה לתוך הטקסט", כפי שפירשה זאת אן גולומב הופמן.¹⁷

בחלקו הראשון של הסיפור המראה משקפת רק את המזרח; המבט מפריד בין השתקפות למציאות, בין יצירה לגוף, בין קודש לחול. ההתבוננות בהשתקפות מפרידה בין רפאל למרים, שנרתעים ואינם יכולים לגאול את עצמם דרך הזיווג: "הוא יושב בקרן זוית זו ולומד זוהר ותיקונים והיא יושבת בקרן זוית זו וקוראת בתחינה של אמהות, עד שהשינה חוטפת עיניהם" (עמ' קלז). לעומת זאת, בחלק השני המבט מבטל את ההפרדה ואת החיץ: רפאל רואה בהשתקפות בבת אחת "את פניו ואת המזרח שכנגד ואת הספר אשר כתב ואת האותיות החלולות" (עמ' קמב). התמונה, הכתב והגוף מתמזגים להשתקפות אחת, ליצירה אחת;¹⁸ לכן רפאל יכול למלא, לסיים, להשלים. הגבול בין גוף לבין מה שאינו גוף מתבטל, ולכן גם מתבטל שלטונו המכלה של הזמן: הגבר החי יכול להזדווג עם רעייתו המתה, התורה והאישה אחת הן, חג סיום הספר הוא גם חג שמחת תורה משנים עברו וגם חג כלולותיהם של רפאל ומרים.¹⁹

הנרטיב הרומנטי פותר את בעיית הקרע הנצחי שבין המציאות החלקית לבין השלמות הלא מושגת באמצעות ההימלטות מעולמם

לסבילות החינם של מרים (עמ' קג).
18. ההשתקפות במראה, המוצגת על ידי אפלטון ב"המרינה" כסמל לחיקוי אמנותי (לעיל, הערה 11, עמ' 539).

חזרת ומופיעה בסיפורים אחרים של עגנון שעניינם יצירה (למשל "גבעת החול", "בדמי ימיה" ו"הפנים לפנים"); ב"אגדת הסופר", כמו ב"גבעת החול", המבט בהשתקפות אינו רק סמל אלא אף אירוע מכריע בעליה. ההשתקפות מופיעה בסיפור גם בדמותן של ההכפלות הפוכות, החזרות אף הן בתקשרים ארס-פואטיים בסיפורי עגנון (למשל ב"עד עולם", "עידו ועינם" ו"מול דגים"): האריות שבמורה מכפילים זה את זה והפוכים זה לזה כבתמונת ראי, עבודתה של מרים מכפילה את עבודתו של רפאל והפוכה לה, שני חלקי הסיפור – וסצנות ההתבוננות במראה בכלל זה – מכפילים זה את זה, והטקסט הנכתב מכפיל אף הוא את הטקסט הבוטב אותו והפוך לו, וכן הלאה.

19. במובן מסוים, המורל העומד בבסיסה של עלילת הסיפור הוא מודל הרומנס: החלק הראשון מציג שני אוהבים המבקשים להתאהד, אלא שהאתגורם מעוכבת בשל משול החוצץ ביניהם. ואולם, בשונה מן המודל העלילתי של הרומנס, המכשול המפריד כאן בין הגבד לאישה אינו חיצוני וגלוי אלא פנימי ומובלע: כדי להבין מה מונע את רפאל מלהתייחד עם מרים הקורא חייב להפעיל מינפולציה פרשנית מסובכת על הטקסט. הסיום האקסטי, התמוטטותו של רפאל, נספק אף הוא על פתרון עלילתי מסורתי ברומנס – איחוד האוהבים במונם – אך אינו זהה לו.

20. שלגל (לעיל, הערה 2, עמ' 50).
"דָקִים" הם "בני שושלת רומית נודעת, על שום קורבן עולה שהקריבו עצמם סב, אב ובן למען הנצחון בקרב", וראו שם, עמ' 57.

21. ביקורת עגנון, שהרבחה לדון בעמדה האירונית ביצירתו בכלל, נדרשה לעניין זה גם בסיפור "אגדת הסופר", וראו הערותיו של שקר (לעיל, הערה 3, עמ' 25-26).

של החיים, מן המוגבלות, האנטרופיה, הזמניות וההתכלות, אל תוך האל-זמניות של היצירה, אל עולמם הלא מתכלה של המתים, שהיצירה היא מצבה להם. ההימלטות מן ההתכלות מתאפשרת דרך האקט הרומנטי של האמן, המעלה עצמו קורבן על מזבח אמנותו וחובר בכך לנצחי:

הטעם הסמוי של הקורבן הוא בכליונו של הסופי כיוון שהוא סופי. כדי להראות שזאת אכן הסיבה היחידה, צריך לבחור ביפה ובאצילי ביותר; ראש לכולם: באדם, ניצן האדמה, קורבנות אדם הם הקורבנות הטבעיים ביותר. אבל האדם הוא יותר מאשר ניצן האדמה; הוא בעלת-בונה, והתבונה היא בת-חורין ובעצמה אינה אלא קביעה עצמית נצחית לאינסוף. עליכן יכול האדם להקריב רק את עצמו, ואמנם כך הוא עושה במקדש הנוכח-תמיד המכוסה מעיני האספסוף. כל האמנים הם דָקִים, ולהיעשות אמן אין פירושו אלא להתקדש לאלוהיות התתקרקעיות. בהתלהבות הכליון מתגלה לראשונה טעמו של מעשה-הבריאה האלוהי. רק בלבו של המוות ניצת ברק חיי-הנצח.²⁰

מעשה הקורבן הוא שמעביר את רפאל לאותו עולם שרק בו ייתכנו גם היצירה המושלמת וגם זיווג האהבה המושלם; באמצעות השלמת הטקסט הנכתב של התורה ובאמצעות השלמת המהלך הרומנטי של המעבר משלים אף הסיפור את עצמו ונסגר.

ואולם, העמדה הרומנטית בסיפור איננה עמדה יציבה. כשם שלשון סיפורי היראים שבסיפור איננה אלא הלוש לנרטיב רומנטי, כך גם מתחת לתפיסה הרומנטית עצמה חותרים כוחות מודרניסטיים, ספקניים ואירוניים, המערערים אותה מיסודה. הריחוק והספק נוצרים בראש ובראשונה באמצעות עמדתו האירונית של הנרטיב.²¹ כך, למשל, טקסי הטיהור והכתיבה של רפאל נתפסים לא רק כמונחים רליגיוזיים או רומנטיים, אלא גם כמונחים נפשיים מודרניסטיים: כאובססיה פרפקציוניסטית, הנובעת מחוסר יכולת להתמודד עם חלקיותה, מורכבויותה וסתירותיה של המציאות; כסימפטום לאשמה אדיפלית ולחרדה מפני האישה והמיניות; וכמשאלת מוות המתגלגלת לשאיפה להתמזגות עם הטרנסצנדנטי. כך גם באשר לאירוני הסיום: האומנם מתקיים בסופו של הסיפור מיווג מיסטי הגואל את רפאל מן הקרע הבראשיתי של עולמו, או שמא מדובר בהזיה אסקפיסטית, בבדיחה מן המציאות הנפשית הקשה של הפרדות משתקות, שכפה רפאל על עצמו? האומנם עובר רפאל לסיפירה טרנסצנדנטית, שלמה ולא מפוצלת, או שמא הוא הולך ונסחף למצב הזייתי, למערבולת פיזית ונפשית המובילה אותו עד להתמוטטות? כך או כך, ברור שסיומו של הסיפור מתאר חוויה נפשית; אלא שהוא מעמיד לה שתי הבנות שונות המוציאות זו את זו.

על פי ההבנה האחת, החוויה הנפשית מייצגת התרחשות מיסטית לא מציאותית, אי רציונלית, שאכן מתקיימת בעולמו הבדוי של הסיפור. על פי הבנה זו, נצחונם הרומנטי של רפאל מושלם: הוא עובר כביכול בין שני האריות המצוירים במזרח ונכנס אל תוך הגן האבוד, אל תוך ההשתקפות המכוננת בתוך גבולותיה המסוגרים שלמות ואחדות של האבה, יצירה וקדושה. כיוון שהשלמות והאחדות גדולות מן החיים ואינן עולות

עמם בקנה אחד, משמעו של מעשה היצירה, של האקט הכפול של הזדווגות והולדה, הוא מוות; נצחונו של רפאל הוא גם כלינו. על פי ההבנה השנייה, המלווה את הראשונה, ההתרחשויות המיסטיות אינן מתקיימות בשום מובן מחוץ לתודעתו של הגיבור, והטקסט מתאר התפרקות של תפיסת המציאות ושל החשיבה הרציונלית במהלך ההתמוטטות הנפשית. ההבנה הריאליסטית פסיכולוגית של האירועים חותרת חתירה אירונית תחת ההבנה האחרת ומערערת את תקפותה; ההנמקות הרומנטיות-מיסטיות והרליגיוזיות מזהות עם נקודת התצפית של הגיבור, והן נתפסות באופן דוקטיבי כרציונליות של פתולוגיות נפשיות.

ההבנות השונות מובילות לא רק לתפיסות שונות של משמעות האירועים, אלא גם לתפיסות שונות של עצם מהותם וסיבותיהם. האם רפאל מת משום שעבר לממד קיומי טרנסצנדנטי, ממש כשם שעשה הארכיטקט במשל הקיסר הסיני ב"עד הנה"? על פי עדותו של גרשם שלום, עגנון עצמו הציע פירוש אחר לסיומו של הסיפור – רפאל כלל לא מת, אלא ראה קרי.²² האירוניה שבפירוש זה מנמיכה את הגרנדיוזיות הרומנטית ואת הרצינות המיסטית ומאירה אותן באור מנוחך ופאתטי. רגע הסיום נתפס, בעת ובעונה אחת, גם כרגע של התעלות רוחנית, כגאולתו המיסטית של אמן המצליח לנצח בכוח שלמות אמנותו ובמחיר חייו את מגבלות הקיום האנושי, וגם כרגע של פורקן מיני והתמוטטות נפשית של אומלל שחייו הרגשיים הסתבכו ללא מוצא, אומלל התופס את התמוטטותו-שלו במונחים גרנדיוזיים שאין להם שום אחיזה במציאות.

כנגד התמה הרומנטית של השלמות הנעלה מן החיים ואינה עולה עמם בקנה אחד, מציבה הקריאה האירונית תמוה סקפטית, מפוכחת, החושפת את צדדיה שוללי החיים והמסוכנים של אותה כמיהה רומנטית לשלמות אבודה. המעבר אל תוך גבולותיה המבוצרים של היצירה, הנסיגה אל עולמם של המתים, אין משמעם התגברות על חסרונות המציאות אלא ויתור על יתרונותיה וויתור על הריבוי ועל המורכבות, על השפע, על הפריון ועל כוח החיים. המעבר אל עולם לא מציאותי של שלמויות אינו מביא גאולה, אינו מחלף את האמן מלפיתתו של הכליון, להפך – היומרה לשלמות מנוגדת לעקרונות המציאות, מנוגדת לחיים עצמם, והיא אינה אלא גלגולה של תשוקת מוות, תוצאתה של חולשה גדולה שאינה מאפשרת לאמן לחיות את המציאות. יש לזכור שרפאל כותב ומשלים את ספר התורה לזכר מרים משום שלא יכול לראות עמה חיים; במידה לא מבוטלת של התרסה מציג הסופר עגנון את בחירתו-שלו מיד בתחילת הסיפור, כשהוא מקדיש אותו "לנות ביתי לאסתר תחי'" (עמ' קלא).

ואולם, כוחה המערער והמפרק של הראייה הריאליסטית פסיכולוגית אין די בו כדי להכריע את הראייה הרומנטית או להמיר אותה במלואה; ההבנה האחת (רפאל הוזה ומתמוטט נפשית בסיום) אינה מסלקת את ההבנה האחרת (רפאל עובר לעולמה המושלם של היצירה ומתאחד באהבה נצחית עם מרים המתה). האירוניה חושפת את חולשותיה של התפיסה הרומנטית, אולם הפרשנות הריאליסטית-פסיכולוגית אינה זוכה למעמד בלעדי או אפילו דומיננטי והספק אינו מבטל ביטול דוקטיבי את תוקפם של מושאיו: המיסטי אינו נתפס רק כסימפטום למופרעות נפשית, והשאיפה הרומנטית אינה מאבדת את כוחה הסוגסטיבי. הערעור

22. וראו דן מירון, "דן מירון מראין את גרשם שלום", בתוך: אבינעם ברשאי (עורך), ש"י עגנון בביקורת העברית: סיכומים והערות על יצירתו, כרך א, תל-אביב 1991, עמ' 370.

הנחת הקריאה שרפאל מת בסיום הסיפור נשענת על הביון עליילתי, תמאטי ומוטיבי פנימי של הטקסט. היא אף מחזקת בסיטוכין גוספיים, למשל טשפט הפיתוח "אלה תולדות רפאל הסופר" (עמ' קלא) – דהיינו, כל התולדות – או נוסחיו הקודמים של הסיפור, שמותו של סופר הסתים מצוין בהם במפורש עם זאת, ב"אגדת הסופר" המוות אינו מצוין במפורש, והקריאה אינה מובילה בהכרח למסקנה זו; ואמנם, גולומב הופטן איננה מדברת על מוות, כי אם על התמוטטות (לעיל, הערה 7, עמ' 23-39), ודווקא מדברת על כניסה למצב של שנעון (לעיל, הערה 14, עמ' 197-204). גם קריאה פרשנית המניחה שרפאל מת יכולה לייחס למוות סיבות פרוזאיות ולהתעלם מן ההיבט המיסטי: בנד טוען שרפאל הלה ומת עקב הטבילה במי קרח (לעיל, הערה 3, עמ' 111).

23. במובן מסיים דומה המתה הוה ל"דואליזם הכרוני" המתקיים בסיפוריו של הופמן, למשל בסיפור "איש החול", וראו נילי מירסקי, "אחרית דבר", בתוך א.ת.א. הופמן, סיפורי הופמן, תל-אביב 1990, עמ' 141-145.

הסקפטי אינו מוביל אפוא ליציבות תמאטית דרך ביטול והמרה מלאים: בסיום נותרות שתי התפיסות הללו זו בצד זו באי מוכרעותן הפעילה והסותרת.²³

הכפילות התמאטית הלא יציבה נגרמת בין השאר משום שלמרות הניגוד הבולט בין שתי ההבנות, בתחומים מסוימים הן הולכות יד ביד. אמנם הנרטיב הרומנטי מציג את הדחף ליצירה כמשאלה למעבר מן החלקי והמתכלה אל השלם והנצחי ואילו הנרטיב הריאליסטי-פסיכולוגי חושף את צדדיה הפתולוגיים של משאלה זו, אולם הראייה הסקפטית בסיפור אינה מציעה כל תפיסה חלופית למקורותיו של הדחף היוצר. המשאלה לשלמות מסומנת כאדולסצנטית ואסקפיסטית והיא מעורבת בדחפים אובדניים, אך עדיין היא היא הדחף ליצירה.

אם כן, ההבנה המודרניסטית, החותרת תחת הנרטיב הרומנטי, מותירה בכל זאת כמה מהבחנותיו הבסיסיות על כנן. למרות הערעור והספק, או, נכון יותר, בד בבד עם הערעור והספק, ב"אגדת הסופר" היצירה נולדת מן החסר והאובדן ועומדת בזיקה מתמדת אליהם; היא הסימן והמצבה לעבר, לחלל שמוותרים המתים, והיא גם התחליף, התמורה לחסרונם. הכניסה לעולמה היא בהכרח גם הכניסה לעולמם: המעבר הוא הוויתור על החיים ועל המציאות בשני המובנים כאחד.

התפיסות הרומנטיות הללו בנוגע לדחף היוצר ולמעשה היצירה אינן מוגבלות לסיפורים מוקדמים של עגנון, כגון "עגונות", או מוקדמים למדי, כ"אגדת הסופר"; הן חוזרות גם בסיפורים שפורסמו מעט אחריהם, כ"בדמי ימיה", ואפילו בסיפורים מאוחרים כ"עד עולם". וגם בסיפורים אלו, כמו בקודמיהם, מתקיים המתח המתמיד בין הראייה הרומנטית לבין הערעור המודרניסטי החותר תחתיה.

גם ב"בדמי ימיה" וגם ב"עד עולם" הגיבור כותב מתוך החסר, והיצירה נולדת מתוך האובדן; בשני הסיפורים הכתב הוא מצבה למה שאבד ואיננו, ובשניהם – אם כי במובנים שונים ובדרכים שונות – הגיבורים נכנסים אל תוך עולם היצירה, שאינו אלא עולמם של המתים. בשני הסיפורים התמה הרומנטית, הנבנית מהתרחשויות אלו ומעניקה להן את משמעותן, מתערערת על ידי תמות מודרניסטיות העולות מן הנרטיב, ובשניהם הפירוק המודרניסטי אינו מבטל את הראייה הרומנטית אלא מתקיים לצדה מתוך אי הכרעה פתוחה ומתמשכת.

הסיפור "בדמי ימיה" נחתם במעשה כתיבת הזכרונות, שהוא גם מעשה כתיבתו של הסיפור עצמו.²⁴ אף על פי שתוצאה ממעיטה בערך כתיבתה – הכתיבה איננה אלא תראפיה, בקשת מרגוע – ברי לקורא שסיום הנובלה במעשה כתיבה טעון משמעות רבה. תוצאה כותבת את סיפור כשלוך אהבתה לעקביה מזל, אהוב נעוריה של אמה לאה. זכרונותיה אינם אלא חיקוי – השתקפות מכפילה והפוכה – של זכרונות מזל, המספרים את סיפור כשלוך אהבתו-שלו ללאה. תוצאה נדחפת לכתוב את זכרונותיה לאחר שהיא צופה בבעלה ובאביה המסבים עמה לארוחת הערב; פני הגברים נראים לה כמשקפים אלה את אלה – שוב, כהשתקפות מכפילה והפוכה, כמוהם כפני גוטליב ואחיו התאום. ולנוכח ההשתקפות מבקשת אף תוצאה, כמו בנו הקטן של אחי גוטליב, "לבכות, לבכות בחיק אמי" (עמ' נג). מדוע מבקשת תוצאה לבכות בחיק אמה המתה, ומדוע היא שואלת את נפשה למות? דומה

24. "בדמי ימיה" פורסם לראשונה בוורשה ב"1923, בכתב העת התקופה, ספר שבעה עשר, עמ' 77-124. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ג' ("על כפות המנעול"), ירושלים ותל-אביב 1953.

25. רוב מפרשי עגנון עמדו על אכזבה של תרצה, וראו סקירת הביקורת בעניין זה אצל רות גינזבורג, "בדמי ימיה מיה תרצה" או: "פה את עריתי כתרצה נאה כירושלים אינה כנגלות", דפים למחקר בספרות 8, תשנ"ב, עמ' 286-288; שרה הלפרין, "רצופן הפואטי בגיבולה 'בדמי ימיה' לש"י עגנון", הדאר 68, ג: תשמ"ט, עמ' 19-20.
26. כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ד ("אורח נטה ללון"), ירושלים ותל-אביב 1953, עמ' 75.
27. ע"י צמח, קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים, ירושלים 1990, עמ' 11.
28. כתרצה כן סוביניה: מינץ מעלה את בתו לעולה כדי לתקן את העוול שעשה למול בגלול את לאה ממנו; מול עצמו עזב את האוטוביוגרפי ובוחר להיות את חייו בעיר השדה המסורתית מתוך הרצון להמשיך את מעשה התיקון של אמו, שהורה ליהדות כדי לתקן את העוול שנעשה להעם ולהתם. למעשי התיקון עצמו מצייץ אפשר להוסיף את זה של הכב, אבי לאה, שהשיא את בתו למינץ כדי לתקן את העוול שנעשה לבנו אהר מוח ממחלת הלב בצבא. תרצה שוננה מוח רק בכך שהיא מוכנה לשלם את מחיר התיקון בחייה שלה, ולא בחיי וולתה.
29. צמח (לעיל, הערה 27), עמ' 15.
30. שם, עמ' 22, 24.
31. אברהם בנד, "המספר הבלתי מוהמן ב'מרכאל שלי' וב'בדמי ימיה'", הספרות 21, 1971, עמ' 33.
32. המתה בין בקשת התיקון לבין משאלת גילוי העריות, הכרוכה בעקבה, מזכיר את הגמול הדין שבין חרף הייבום לבין איסור גילוי עריות במקרא. הטקסט רומז למעשה יהודה ותמר בספר בראשית גם דרך דמות האישה הצעירה המפתה דמות אב במניפולציה מינית, וגם באמצעות מלות הסירוב: "כי על כן נתתיה לו" - רבי אבי לאה למול (עמ' כג), לעומת "צדקה ממני כי על כן לא נתתיה לשלך" (בראשית לח כו). גם המוטיבים של חוס השני והתאומים מופיעים בסיפור המקראי (בראשית

ששאלת האכזבה²⁵ בסימומו של סיפור האהבה נעוצה בשאלה העולה בתחילתו: מדוע כופה תרצה את עצמה על עקביה מזל ותולה את עצמה, כהבחנתו של המספר באודת נטה ללון, על צוואריו?²⁶ ייתכן שתרצה, כפי שרואה זאת עדי צמח, מבקשת תיקון:²⁷ היא מבקשת להשיב את הזמן לאחור באמצעות הכפלתו, ולתקן באהבתה למזל את שברון אהבתה של אמה לו.²⁸ כשלונה של האהבה נעוץ בכשלונו העקרוני של נסיון התיקון; כפי שמלמד סמל דמות התאומים, הנסיון להכפיל את העבר יוצר דמיון מתעתע – אך לא זהות. מתברר לתרצה "שההנאה אבא איננו אבא אלא אשליה נוראה".²⁹ העדר הזהות גורר אחריו בהכרח אומללות בחיי הנישואים: כיוון שתרצה אינה זהה לאמה, ובשונה ממנה, היא אינה אשת ספר, אין היא מתאימה למזל ומזל אינו מתאים לה. בסופו של הסיפור, טוען צמח, תרצה דנה את עצמה למוות משום שזיווגה למזל הכפיל את העיות במקום לרפאו, ו"אין היא יכולה לשאת את כשלונה ואת החטא שחטאה בחוסר התחשבות ברצונות הוולת"; והיא אף מבינה, ביחד עם הקורא, "שהיא תומרנה לצעד האומלל שעשתה על ידי אלה שאהבו אותה, אך הקריבו אותה על מזבח העבר" ו"נשאר לה רק למות".³⁰

פרשנותו של צמח נושאת עמה כוח שכנוע רב, אולם היא מעלה כמה קשיים מרכזיים. קושי אחד נוגע לשאלת החסר והמוטיבציה: מדוע הפגמים בחיי האם בעבר הופכים לחסר המרכזי בחיי הבת בהווה, עד שהיא משעבדת אליהם אף את עתידה? פרשנותו של צמח אינה מנמקת את הנחישות, את העוצמה ואת הכורח הרגשי הדוחפים את תרצה אל עבר טעותה. קושי נוסף עולה מן התפיסה שלפיה הנובלה מלוכדת כולה על ידי תבנית תמאטית ומוטיבית אחת המכוונת אל הסיום, נקבעת על ידו ומתפרשת דרכו. על פי צמח, בסיום מגיעה תרצה – ומגיע גם הקורא – אל ההבנה הטררגית שהיתה חסרה קודם; מבלי שהדבר נאמר במפורש, צמח מייחס לנובלה מבנה של סיפור פואנטה שסימו נשען על השלמה דרמטית, מפתיעה ורטוראקטיבית של ההתפענחות. ואולם, נראה הדבר שהסיפור אינו מסוגר על ידי הבנה חד-משמעית ונחרצת, לא של הקורא ולא של הגיבורה. נוסף על כך, פרשנותו של צמח אינה מתייחסת כלל לא לעצם כתיבת הזכרונות ולא למיקום תיאורו של מעשה הכתיבה במלים החותמות את הנובלה. דומה שההנחה בדבר ריחוקה של תרצה מעולם הכתיבה (כסיבה לאי התאמתה למזל) אינה מאפשרת לפרשנות של צמח לעמוד על תפקידו רבי-המשקל – והמבלבל – של מעשה הכתיבה ב"בדמי ימיה".

כיוון פרשני אחר מצביע על כך שייתכן שתרצה מונעת על ידי דחפים מודעים עוד פחות. בנד טוען שתרצה "נשואה לאדם שהיה אהובה של אמה, בן דורו של אביה, ולא פעם היא נוטה לבלבלם זה עם זה; ועקביה מזל נשוי לבתה של אהובתו, לבתו הפוטנציאלית כביכול".³¹ בנד אמנם מקפיד להרחיק מתרצה כל משאלה (גלויה או מודחקת) לגילוי עריות, כחלק מהנחתו בדבר תמימותה המופלגת ואי הבנתה; אולם נראה שפרשנותו מציעה בכל זאת פתרון לשאלת המוטיבציה: גילוי העריות הוא הדחף האסור והנעלם המסתתר מאחורי בקשת התיקון, והוא המניע את תרצה בעוצמה כה גדולה.³² בהתאם לכך, תחושת האשם היא המובילה לאיסור הפנימי על ההנאה ממעשה גילוי העריות והיא מקור מצוקתה ואכזבתה של תרצה בסיום; חזיון הכפילות הוא חזיון המרתו של האב באהוב.³³

לה, כו-כח). כוכור, פרשת יהודה תמר עניינה מוות, כשלין ייבום, מוות נוסף וייבום בעירמה ביוזמת האישה.

33. תרצה אכן מציגה את מול ככפילו של אביה, על אביה היא מספרת: "יש אשר החליק את שערות ראשי בידו החמה ואני הרכנתי את ראשי. רב אשרי מנשוא" (עמ' לב), ועל מול: "ומול הניח ידו על ראשי" (עמ' מד), "ויפרוש מול את ידו החמה" (עמ' מה). במיוחד, כפי שמעיר צמח, ניכרת הפילולוס בסיום: "אבי ואישי האירו לי פניהם, באהבתם ובחמלתם נדמו זה לזה" (עמ' נד). כפילות האבות היא המובילה להיזכרות בסיפור התאומים ולמשאלת הבכי בחיקה של האם המתה, וראו צמח (לעיל, הערה 27), עמ' 13, 22-24.

34. עדי צמח נדרש להרמו לפסוק "מִצֵּץ לֹא יוּכַל לְתַקֵּן" (קהלת א טו) וראה בו עקרון משמעות מרכזי ביצירה, וראו צמח (לעיל, הערה 27), עמ' 18-19; ואולם נראה שגם חלקן השני של הפסוק – "וחסרון לא יוכל לתקנות" – עומד במרכז עולמה.

35. סוין גובר מתארת כיצד האיטור על יצירה נשית בחברות שמרניות דוחף גיבורות ספרותיות להשתמש בגופן ככאובייקט אמנותי, ולאילו תוצאות הדסניות מוביל מעשה היצירה הזה, וראו Susan Gubar, "The Blank Page and Female Creativity", in Elizabeth Abel (ed.), *Writing and Sexual Difference*, Chicago University Press 1980, pp. 73-93.

36. ההכפלה הופכת לניגוד באמצעות שינוי סיומה של עלילת האהבה, כאשר תרצה נישאת לאוהבה של האם והרה לו. ואולם, גם אכזבתה של תרצה וגם "סירובו" של הנדסיב להיעצר בנישואים מפרקים את אחת מדרסי הסיום הקונבנציונליים של הרומנס (בהתייבבות הממסדת את הסוב), הניגוד חורר והופך להכפלה: תרצה הרהה סבורה שגם היא, כאמה לפנייה, נושאת בת, וזו תספול במול אחתי מתה-שלה.

ועם זאת, גם את נחישותה של תרצה בייצורה של פרשת האהבה הדי-צדדית וגם את אכזבתה עם מימושה של אותה אהבה אפשר להבין בדרך נוספת, לפיה עניינו של הנרטיב הוא הולדת היצירה מתוך האובדן והחסר; היצירה היא הפתח המבוקש לעולמם של המתים. ואכן, הסיפור נפתח במוות, בהסתלקות האם שנעדרה גם בחייה. קיומם של מינין, מול ותרצה טובב כולו סביב אישה נעדרת: בגופה היא נעדרת מחייו של מול, שאינה נשואה לו, וברוחה היא נעדרת מחייו של מינין, בעלה, משום שאהבתה האמיתית נתונה לאחר. אולם יותר מכל היא נעדרת מחייה של בתה. כדי לשמוע את קול האם תרצה צריכה להתחזות לאחר (אולי אפילו לגבר האחר, החסר), לפתוח ולסגור את הדלת כאילו בא אורח. ביום מותה לאה נפרדת ממול בטקס שאיפת עשנם של השירים הנשרפים אל קרבה, אחר כך היא נפרדת מבעלה ומחברתה – ומתעלמת מקיומה של בתה-יחידתה. כל חייה של תרצה עומדים בסיומו של החסר המכאיב של האם, והחסר הקשה הזה מטונימי לחסר קשה אחר, חסר שאינו קונקרטי אלא מופשט והוא איננו אלא עצם קיומם של חסר, מוות והעדר. אם כן, לא רק העדרה של האם, בחייה ובמותה, אלא אף אי שלמותם של החיים, חללי הריק המאיימים תמיד – החסרון שאינו יכול להימנות³⁴ – הם שרודפים את תרצה ודוחפים אותה למלאם ולסיימם ביצירה, כשם שדחפו את רפאל למלא את האותיות ולסיים את הספר ב"אגדת הסופר" וכשם שדחפו את הקציין ר' אחיעזר למלא את ההיכל ולסיים את סיפור הגלות וההעדר בגאולה ובשכינה ב"עגונות".

בתחילה תרצה אינה פונה אל הכתב. היא אישה רכה בשנים, והיא משתמשת לא בכתב כי אם בחייה-שלה כדי ליצור עלילה.³⁵ תרצה קוראת את זכרונות מול; מן העמדה הייצונית שבה היא נמצאת נדמה לה סיפור האהבה, הכורך יחדיו את כל הקרובים לה, כמלאות מוצקה של נוכחות ומשמעות. מנקודה זו של "חוקי" ואי ממשות – "נשכחתי כי היה אני" (עמ' ח), היא אומרת ביגונה – תרצה נחושה לחדור פנימה, אל תוך סיפור הזכרונות, אל תוך הממשות החסומה. ה"אין" מזוהה אפוא עם המציאות, ואילו ה"יש" הנכסף הוא הכתב, המצבה לעולם שאבד, עולם שבמרכזו עומדת אישה מתה. תרצה מייצרת עלילת המשך ומשחקת בה את דמות אמה: בושת גילוי מיניותה של האם היא בושת גילוי מיניותה-שלה (עמ' טז, נג), והיא אוהבת את הגבר שאהבה אמה. שוב התלמידה מתאהבת במורה, שוב חוזר טקס המזרח וחוט השני, שוב חולה האוהבת במחלה אנושה, מחלת הלב – האהבה.³⁶ נדמה שיותר ממה שתרצה מבקשת לתפוס את מקומה של האם במיטת אוהבה – ובהשלכה, במיטת אביה-שלה – היא מבקשת לתפוס את האם עצמה, להתאחד עמה באמצעות זהות התפקידים בעלילה המכפילה והמתקנת. לשון אחר: באמצעות מעשה יצירתה מבקשת תרצה להימלט מעולם של חסר ואובדן ולעבור אל עולמם הממשי ורבי-המשמעות יותר של המתים.

ואולם, בתוך ההכפלה מתקיים הניגוד. המודל העלילתי של הרומנס משתבש: אין מדובר כאן בשני אוהבים המבקשים להתאחד למרות המכשולים הניצבים בדרך, כשני חצאים מופרדים המבקשים להפוך לשלמות אחת, אלא באישה צעירה, חזקה ונחושה, הכופה את עצמה ממניעים מסובכים על גבר מזדקן. תרצה אינה דומה ללאה לא רק משום שהיא נישאת למול ולא ללנדא, בן דמותו הצעיר של אביה, ולא רק משום שאינה מתה

ממחלתה, אלא בעיקר משום שבשונה מאמה היא איננה רק המושא הפסיבי של העלילה אלא היא גם היוזמת והמפיקה שלה; ובשונה מאמה היא איננה רק צרכנית של טקסטים (הספרים, כתבי מזל) אלא היא אף היוצרת, הכותבת את הטקסט שלה.

לעומת "אגדת הסופר", הנובלה "בדמי ימיה" אינה יוצרת מתח של סתירה בין תמות רומנטיות לבין ספק מודרניסטי. האשליה הרומנטית באשר לאפשרות להיכנס לעולמם של המתים ולהימלט מקיומם של חסר היא אשלייתה של תרצה, וההתפכחות המרה גם היא התפכחותה: שלה. השתקפות פני האב ופני הבעל אלו באלו אכן מסמלת, כדברי צמח, את כשלון ההכפלה; הרומנס המוכפל לא הוביל את תרצה אל מחוות הנוכחות. ההשתקפות, כדברי אפלטון, אינה אלא אלוהיה ריקה,³⁷ ולכן, אף על פי שתרצה מלאה חיים חדשים, עדיין היא מבקשת את החיק החסר, חיק אמה המתה – כלומר, מבקשת את נפשה למות.

37. אפלטון (לעיל, הערה 41), עמ' 539.

ואולם, לא בזאת נחתם הסיפור. אמנם הכפלת העלילה במעשים אינה פותחת את הפתח המבוקש אל עולמם של המתים, אולם הכתיבה היא עדיין המצבה, הסימן המשרטט את גבולות החסר. בנובלה "בדמי ימיה" האובדן כרוך בכתיבה, והכתב כרוך באובדן. מזל כותב את שיריו לאהובתו, את זכרון אהבותיו האבודות ואת זכרון עברה האבוד של העיר, שהוא משחזרו בחפירותיו בבתי הקברות; מינטישי מעתיקה את זכרונותיו בכתב ידה, מתוך אהבתה האבודה לו, ומזל ומינץ משתפים פעולה בכתיבת נוסח המצבה לאישה האהובה שאיננה: זה מביא את המלים, וזה – את האותיות. תלמידת הסמינר כותבת למזל מכתבי אהבה אבודה, לנדא כותב לתרצה מכתבי אהבה אבודה, ולאח קוראת את הספרים שמזל מביא לה ואת שירי אהבתם האבודה ושואפת את עשנם אל קרבה. גם תרצה בתה צורכת את הכתבים ה"משפחתיים" ומופעלת על ידם: היא קוראת את אותם ספרים ואותם זכרונות, וחורתת שוב ושוב את שמו של אהובה, אהוב אמה, על גבה של המראה, הכלי המשקף. לא בכדי הסיפור אינו נעצר במשאלת המוות אלא נחתם בפנייה אל הכתב. הלשון מאחדת את שיר השירים ("בחדרי בלילות" [עמ' נד]) ואת מגילת איכה ("ואשב בדד" [שם]): תרצה יודעת שבקשת האהבה, בקשת השלמתו של החסר, אינה אלא הקינה על הבקשה האבודה לאהבה, לגאולה, להשלמתו של החסר; המצבה לה היא הכתב, כתבי זכרונותיה.

הדמיון התמאטי בין הסיפור "עד עולם" לבין "אגדת הסופר" ו"בדמי ימיה" אינו מבוטל.³⁸ גם ב"עד עולם", כמו ב"אגדת הסופר", הגיבור מקדיש את עצמו כל-כולו לכתיבה ומתנתק, בשל הבחירה הדיכוטומית, מן המציאות ומן החיים; גם ב"עד עולם", כמו ב"אגדת הסופר", יוצר מערכת השתקפויות בין הטקסט הנכתב בעולם הבדוי לבין הטקסט הכותב אותו, וגם הוא מסתיים בהשלמת הטקסט הנכתב בד בבד עם המעבר הטרנסצנדנטי מן הקיום במציאות אל הקיום ביצירה. ב"עד עולם", כמו ב"בדמי ימיה", הגיבור מבקש לחדור בעזרת כוחו היוצר לסיפור אחר, קדום, סיפור על עולם שעבר וכלה ואיננו עוד. בעולם אבוד זה – ולא במציאות ובהווה – טמונים, באופן פרדוקסלי, לא רק משמעות הקיום אלא אף כוח החיים. ב"עד עולם", כמו בסיפור "אגדת הסופר" ובנובלה "בדמי ימיה", הכתיבה צומחת מן החסר, מן האובדן, והיא המצבה למה שאבד ואיננו עוד.

38. "עד עולם" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, 16.4.1954. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ח (הראש והצעים), ירושלים ותל-אביב, 1962.

ועם זאת, רוחו של הסיפור המאוחר "עד עולם" שונה הן

39. וראו למשל את האנלוגיות, ואת הניגודים הכרוכים בעקב, בין בני גומלידתא לבין המצורעים; בין ספר המחקר למשאו, גומלידתא, ובין ספר המחקר לספר העיר; בין עדיאל עמוה לבין עלדג, ההווית הקסנת, כינו ובין הגרף גיפיון וכינו לבין האחות עדה עדין; בין עדה עדין לעלדג ובין גבהרד גולדנטל לגיבורי גומלידתא, וכן הלאה. במאמר קודם עמדתי על האופי האניגמטי של "עד עולם" ותיארת את השתתפות, האנלוגיות והניגודים המונעת את קיומה של פרשנות מספקת ומובילה לריבוי לא יציב של משמעויות, וראו מיכל ארבל, "סיפורים של איי-השגה - 'האבטובוס' האחרון ו'עד עולם' לשיי עגנון", מחקר ירושלים בספרות עברית יד, תשנ"ג, עמ' 293-333.

40. וראו Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York 1974 (1970), pp. 3-6, 156.

41. על טכניקת הדימויים ביצירת עגנון הצבע שקד (לעיל, הערה 3), עמ' 64-47.

42. על מעמדה האקונומי-סוציאלי של הכרעה זו ראו בהרחבה אצל גבריאל מוקד, *שבחי עדיאל עמוה*, ירושלים 1989.

43. ב"עד עולם", עלילת החקירה (הפענוח) משחזרת (אולי מכוונת) ומשלימה עלילה קדומה, ובכך היא עולה בקנה אחד עם המודל שפיתר ברוקס מציג לעלילות סיפורי בלשים, כמסופרה לנרטיבים בכלל, וראו Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*, New York 1985. גם ב"עד עולם", בדומה למה שביוקס מתאר דרך עלילת "הקסם של בני מסטיבייב" לארתור קונן דויל, השחזור או החיקוי המרחיב (כאן, כניסתו של עמוה אל בית המצורעים דרך פתח לא ידוע בחומה) מוביל אל מעבר אנכי בזמן, מעלילת החקירה אל עלילתו של מושא המחקר (כאן, לא הפשע כי אם האירוע ההיסטורי-לכאורה).

מרות "אגדת הסופר" והן מרות "בדמי ימיה" בשני מובנים מרכזיים. מצד אחד, המהלך הרומנטי מוקצן: ב"עד עולם", בשונה מבשני הסיפורים האחרים, המעבר אל העבר, אל מה שאבד, אפשרי, והיצירה פותחת פתח אמיתי לעולמם של המתים, גם לעולמם של בני גומלידתא המתים וגם לעולמם של המצורעים החשובים כמתים. מצד אחר, יש בסיפור גם הקצנה של חוסר היציבות המודרניסטי. גם ב"עד עולם" חותר הערעור המודרניסטי מתחת לתמה הרומנטית מבלי לבטל את חיוניותה, אולם המודרניזם אינו מתגלה כאן דרך התפכחותה של הדמות, כמו ב"בדמי ימיה", ואינו ממוקד בספק האירוני, כמו ב"אגדת הסופר". הערעור המודרניסטי חריף ב"עד עולם" הרבה יותר מבשני הסיפורים האחרים, והוא עולה מן המשחקיות השוצפת של הטקסט: מן הצחוק, מן האניגמטיות, מחזרת האותיות שאינה מתפרשת ומרשת ההכפלות המבלבלת, המייצרת דיבוי אינסופי של משמעויות מבלי להוביל לפשר יציב.³⁹ הקיצוניות הרומנטית אינה מונעת אפוא מ"עד עולם", ואולי היא אף מסייעת לו, להתקרב לדימוי הלא מושג "טקסט כתיבתי" שטבע רולאן בארת.⁴⁰ אפילו הניגוד "רומנטיקה-מודרניזם" אינו יציב ב"עד עולם": התמה הרומנטית של הכמיהה הלא מושגת, של התשוקה וההתקרבות האינסופית אל מה שאבד, אל מה שמעבר, מתמזגת בסיום עם התמה המודרניסטית של החסר וההעדר, של חוסר האפשרות הקיומית להשלמה, לוודאות וליציבות.

עלילת הסיפור נפתחת בתנועה כפולה של חיפוש. החיפוש הראשון הוא אחר מו"ל: עדיאל עמוה מבקש להוציא לאור את מחקרו שעמל עליו עשרים שנה. לאחר דחיות חוזרות ונשונות, המביאות את עמוה לידי ייאוש, נראה שמאמציו יוכתרו בהצלחה; הגביר גבהרד גולדנטל מוכן להוציא את הספר בהוצאה מפוארת, ו"לא היה הדבר חסר אלא ראיית פנים" (עמ' שיו). ואולם, המהלך מסתיים בסופו של דבר בלא כלום, משום שעמוה מגיע להכרה שלא הספר המהודר הוא הפרט האחרון החסר לו להשלמת מבוקשו, והוא מוותר עליו. ברגע המכריע, כבגדרת גורל, מזדמנת⁴¹ לו האחות עדה עדין, ומשיחתם המקרית כביכול הולך ומסתמן הפרט האחרון שאילו באמת יוצאת נפשו של עדיאל עמוה, שהרי הספר האחד והחשוב מכולם, הספר היחיד שהאחות אינה מונה ברשימתה, מכיל את העובדה האחת החסרה לו להשלמת מחקרו: מה היתה נקודת תורפתה של גומלידתא, שדרכה נכנסו אליה הכובשים ההונים להשמידה. והנה, בספר קורות גומלידתא, המצוי בבית המצורעים, כתוב "מאיזה צד נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור" (עמ' שכד).

עדיאל עמוה מכריע הכרעה מרכזית: הוא דוחה את ה"חומר", את המימוש החיצוני ואת הכבוד שייבוא בעקבותיו; הוא נוטש את עלילת ההשלמה הפיזית של המחקר כספר ופונה אל ה"רוח",⁴² אל הפענוח, אל עלילת השלמתו של המחקר כאוסף של ידיעות. והנה, בשונה מן החיפוש הראשון, החיפוש השני מושלם ומסתיים בהצלחה; גם החוקר וגם הקורא מגלים את הפרט האחרון החסר. אם כן, לכאורה מחקרו של עדיאל עמוה הושלם והסתיים, וצפוי אפוא שהסיפור אף הוא יגיע אל קצו ויסתיים.⁴³ אולם הנרטיב מוביל אל מהלך נוסף, אל מהפך נוסף. מתברר שבסופו של דבר עדיאל עמוה נכנס אל בית המצורעים לא כדי להשלים את הפענוח, לסיים את המחקר ולצאת חזרה. בשונה מתרצה, עמוה אינו נשאר "בחוכך"; בשונה מרפאל הסופר, הוא אינו מתמוטט; ובשונה משניהם, הוא אינו משלים את

כתיבתו: זו אינה מושלמת ולכן גם אינה מסתיימת, אינה מתכלה. עמוה מצליח לעבור; גן עדן של החוכמה הוא עולמם המוקף חומה של המתים (בני גומלידתא) ועולמם המוקף חומה של אלו החשובים כמתים (המצורעים). מרגע כניסתו לעולם זה עדיאל עמוה אינו שרוי עוד בין החיים, במציאות; הוא משוחרר לא רק מהתכלותו ההכרחית של החומר אלא אף מתנועתה החותרת להישגים – ולכן גם המתממשת, המשלימה את עצמה ובהכרח גם המתכלה – של הרוח החוקרת. במקום לחקור ולפענח עמוה לומד; במקום להשיג ולהגיע הוא מתקרב; במקום לכתוב – הוא קורא. התנועה הנצחית של התשוקה הלא מתממשת – ולכן גם הלא מתכלה – אפשרית רק באטלנטיס האבודה, ורק משום שהיא אבודה. בכניסתו דרך הפרצה הלא ידועה אל בין חומותיו של בית המצורעים מגיע עמוה לעולם שאינו עולמם של החיים, שהרי מצורע חשוב כמת (וראו נדרים סד ע"ב); הוא עוזב את המציאות המשיגה והמתכלה ונכנס אל תוך המחקך, אל תוך היצירה, אל תוך בית המצורעים, שגם הוא שיקופה של העיר האבודה: עולם מוקף חומות ופרוץ במקום אחד, עולם שבמרכזו עומד ספר קורותיה – וחורבנה – של גומלידתא. בעולם זה אין הוא "עובד על" מחקר גומלידתא, אלא הוא "עובד את" קורות גומלידתא וסיפור אובדנה: דרך הקריאה המתמשכת לנצח ברליקווייה המרקיבה של גומלידתא, בספר ה"מלוכלך [...] במגולא ישנה, שאפילו המנוגעים מאסו בו" (עמ' שכח), מתמסר עמוה לעבודת החלל שהעיר הותירה אחריה עם חורבנה.

ועם זאת, עבודת החלל והחסר בין חומותיו של בית המצורעים מנוגדת מעיקרה לא רק להוויית הקיום בעירו של עמוה, אלא אף להוויית קיומה של גומלידתא עצמה כאשר עדיין עמדה על תלה. גומלידתא היתה עיר שכולה עבודת ה"יש", עיר שכולה תאוה, בועלת ונבעלת; אין תימה שבסופה נחדדה היא עצמה דרך הפרצה התחתונה שבחומה ונכבשה ונשמדה והפכה ל"איך"⁴⁴ אותה תאוה – לחדור, לדעת, לשלוט – היא המסיטה גם את עמוה ממימושו של המחקר בספר מפואר אל עבר ביתם של המצורעים. ואולם, עם הכניסה פנימה אל העולם שהניעה אסורה בו, עולם שכיליון המתמיד של הגוף נוכח בו בכל רגע ובכל מקום, עמוה מוותר על הקונסומציה ועל הכיבוש ומציל את יצירתו ואת עצמו מכליון. הקריאה בספר אינה מכוונת עוד למציאת הפרט האחרון, להשלמת התהליך ההרמנויטי; במקום זאת היא מתקרבת בתנועה מתמדת ואינסופית אל עבר החוכמה, ובתנועתה היא מייצרת את הריבוי האינסופי של "חידושים", ריבוי המתמשך "עד עולם" (עמ' שלד).

במובן מסוים הולך גם הקורא בעקבותיו של הגיבור. הנרטיב האניגמטי, המודרניסטי, של "עד עולם" משחק עם הקורא את משחק הפיתוי ההרמנויטי. כמו עמוה, שעם השנים ידיעותיו על העיר הולכות ומתבצרות וחסר לו רק הפרט האחד, מאיזה פתח בחומה נכנסו גדודיו של גדיתון הגיבור, כך גם הקורא, שידיעותיו על עלילת הסיפור הולכות ומתבצרות, למעט הפרט האחד – מאיזה פתח בחומה נכנס עמוה לבית המצורעים: "איני יודע באיזה שער נכנס" (עמ' שכח). הבקשה לסתום את הפרצה האחרונה בחומת הידע היא כמובן רק מטונימיה; "עד עולם" מפתה את קוראיו לצאת לחיפוש הרמנויטי מתיש ומתסכל הרבה יותר. ואכן, פרשן "מפענח" כקורצווייל ביטא את תסכולו המקצועי מ"עד עולם" בדברי מדי ("אבל יורשה לי לציין, שאין

44. פרשנותו של אריאל הירשפלד לסיפור עומדת על סמליותה המינית של הפריצה לעיר, וראו אריאל הירשפלד, "הראי והמארה", הארץ 22.7.1988. מעניין לראות שטקסט – מפת העיולה של גיא העגורים – הוא שטעיר על הפרצה וממיט על העיר את חורבנה.

45. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים תשל"ו, עמ' 324-325.
 46. ראו למשל גרשון שקד, "יעד עולם" של ש"י עגנון, הארץ, 9.7.1954; הנ"ל (לעיל, הערה 3), עמ' 284; ערי צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", הספרות א, 1968, עמ' 378-385; משולם טוכנר, שפר עגנון, רמת גן 1969, עמ' 123-152; הלל ברזל, "שירה ויעד עולם", בקורת ופרשנות 4-5, 1974, עמ' 11-123; מוקד (לעיל, הערה 42) והרשפלד (לעיל, הערה 44).

47. ב"עגנות" עגנון מציג את העיון כסמל היסטוריוסופי, קיומי ופואטי שיעמוד במרכז יצירתו לעתיד לבוא, וראו בעניין זה את פרשנותו של שקד לסיפור בתוך גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל-אביב, 1989, עמ' 11-27. בהקשר זה יש לזכור שעגניות, בשונה מאלמנטים או מגרושים, אינה מצב יציב של פירוד, אלא זיקה מתמדת ולא פתורה להעדר.
 48. ראו בעניין זה את הערותיו של דן לאור, חיי עגנון, ירושלים 1998, עמ' 432. ההפניות ל"ספר המעשים" הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך 1 ("סמון ונדאה"), ירושלים ותל-אביב, 1953.
 49. וכך הדבר גם ב"עירו ועינם" ובשירה, אף על פי שגם בהם הרקע ההיסטורי והלאומי נושא חשיבות מכרית בבניית המשפעות ואף על פי שגם "יעד עולם" וגם "עירו ועינם" לא רק מאפשרים אלא אף מומינים קריאה היסטוריוסופית, כגון זו שעדי צמח מציע בפרשנותו לסיפורים, וראו לעיל, הערה 46.

זה תפקידנו לפענח חידונים מתוכננים היטב".⁴⁵ חוקרים אחרים נרתמו לאתגר ההרמנויטי והציעו פרשנויות רבות-עניין לסיפור, ואלם, לא זו בלבד שאף אחת מן הפרשנויות אינה מצליחה לאגוד את פרטיו של הטקסט בתבנית הדוקה של פשר (הפרצות בחומה נותרות בעינן), אלא שנראה שכיווני הפרשנות (ההיסטוריוסופיים, האקזיסטנציאליים, הפסיכולוגיסטיים) אינם עולים בקנה אחד זה עם זה, והפרשנויות עצמן מוציאות זו את זו: ריבוי המשמעויות נותר באי יציבותו הלא מוכרעת.

עדיאל עזמה הקדיש את כל חייו לחקר גומלידתא, "שהיתה עיר גדולה גאוות גוים עצומים, עד שעלו גדודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם" (עמ' שטו). התמסרותו למושא יצירתו, לגומלידתא, היתה כה גדולה ועצומה עד שהמחקר שכתב היה לא רק מצבה לעיר שנפלשה ונשמדה ונעלמה מן העולם, אלא הוא הפך לייצוג ממשי כל כך של העיר האבודה עד שהחוקר יכול לטייל "בשוקיה ובשקקים שבה וברחובותיה ובשביליה ובארמונותיה ובמקדשיה" (עמ' שכד) ולגלגל "שיחה עם כלבי מקדשיה על מחיריהם" (עמ' שיט). מקור הקסם המשונה, הרגשי והארוטי שגומלידתא מהלכת על עזמה – ועלינו – נעוץ באובדנה. עזמה, שאינו מתעניין בעיר-רשלו, בעיר שהוא חי בה, ברחובותיה, בשווקיה ובבתי התפילה שבה, ושאינו מברר את מחירי זונותיה בבתי הבושת שלה, שבוי באקזוטיות הפרועה, הפרוצה והאכזרית של גומלידתא משום שהיא איננה עוד: עזמה מבקש להיות במגע עם האובדן, עם החלל והחסר. משמעויותיו של המהפך שעדיאל עזמה עובר בבית המצורעים מרחיקות לכת. עזמה מבין שהמגע היוצר עם עולם שכלה ונשמד אינו מתמצה בהעמדת מצבה. בסופו של דבר מעשה יצירה כזה – כמעשה רפאל הסופר – מביא על עצמו ברגע השלמתו את אותה התכלות ואת אותה השמדה. היצירה-המצבה האמיתית, הנאמנה, אינה מצבת מוות אלא מצבת קיום. לפיכך היא אינה יכולה להיות הישג, טקסט, מערכת פרטים שהושלמה, אלא עליה להיות זיקה מתמדת, פעילה, פתוחה ולא מוכרעת של הרוח. יצירה-מצבה כזו אינה מבקשת לסתום את החלל במוצקותה, אלא היא חוזרת ומכוננת את זיקת ה"עיון"⁴⁷: היא חוזרת וקושרת, חוזרת ומעגנת בפעילות מתמדת את הרוח היוצרת אל מה שאבד ואיננו – עד עולם.

ב-1950 פרסם עגנון את נוסחו הסופי של "ספר המעשים", ובכלל זה את "המכתב" (הסיפור החותם את הקובץ) שחובר כנראה עשר שנים קודם לכן.⁴⁸ גם בסיפור זה – כמו בסיפורים "אגדת הסופר", "בדמי ימיה" ו"יעד עולם" – הכתיבה צומחת מתוך החלל, מתוך העדרו של מה שהיה פעם ואיננו עוד, והיא נועדה לכונן מחדש את מה שאבד, כך שהיוצר, בעברו את גבולה של היצירה, יוכל לחזור ולחבור אליו. ועם זאת, "המכתב" מייצג שינוי ותמורה במרחב שעגנון ממקם בו את הזיקה שבין אובדן ליצירה, וזאת כחלק של שינוי ותמורה בתמאטיקה המטא-פואטית אצל עגנון בכלל. השינוי מתרחש בתקופת היצירה המאוחרת – והופך לאחד ממאפייניה – אבל כמובן שאינו אחיד וגורף; כך, למשל, הסיפור המאוחר למדי "יעד עולם", שראה אור בשנת 1954, עדיין מעגן את הזיקה בין הכתיבה לאובדן ולהעדר במתח שבין רומנטיקה למודרניזם,⁴⁹ ואילו סיפור שקדם לו, "המכתב", כבר מגלם את המעבר למוקד התמאטי החדש, המוקד ההיסטוריוסופי.

"נפתח פתח ונכנסת": "המכתב" כמניפסט פואטי-היסטוריוסופי

"המכתב", כאמור, הותם את "ספר המעשים". לכאורה עשוי "ספר המעשים" מקשה אחת, אולם שלושה סיפורים מפירים את אחדותו התמאטית והסגנונית: "מדירה לדירה", "בדרך" ו"המכתב". סיפורים אלו נושאים עמם את מאפייניו ה"חיצוניים" של הקובץ, אך לאמיתו של דבר הם עומדים בניגוד לעולמו החווייתי והתמאטי בכמה מובנים מרכזיים ביותר.⁵⁰ אחד ההבדלים הבולטים לעין הוא, שאף על פי שגם הם משתמשים במידת מה בפואטיקה של החלום, האופיינית כל כך ל"ספר המעשים", הרי בשונה משאר סיפורי הקובץ הם אינם חיקוי של חלומות. בשלושתם ההיקף, הפירוט והמורכבות גדולים יותר, והעלילה מאורגנת ולכידה יותר; נוסף על כך, העיסוק המרכזי בתמות היסטוריוסופיות (בסיפורים "בדרך" ו"המכתב")⁵¹ והביקורת המפורשת על המציאות ההיסטורית האקטואלית ("מדירה לדירה" ו"המכתב") ממעיטים באופן ניכר את הדמיון שבין הסיפורים לחלומות.

ההבדל הסטרוקטורלי קשור בטבורו להבדל תמאטי מרכזי, שהרי סיפורי "ספר המעשים" משתמשים בחוויית החלום ובחוויית שיתוק השינה, הפרפור חסר השליטה שבין שינה לערות, כמטונימיות מודרניסטיות למצבו של האדם. הניכור והאימה, חוסר השליטה ואי ההבנה, עוינותו של העולם, זרותה של המציאות וזרותה של ההכרה, הניתוק מן הוולת ומן העצמי ונוכחותם המאיימת והמפתה של כוחות מאיינים, לא מובנים ורבי-עוצמה – כל אלו מגולמים בחלום ובשינה. תוכני החלומות המתוארים בסיפורים אלה הם מן הסוג שפרויד כינה "חוסר היכולת לעשות משהו".⁵² ואכן, במרכזה של החוויה הקיומית ב"ספר המעשים" עומד חדלון המעשים: אי היכולת של הגיבור לעשות את המעשה הנדרש.

חדלון המעשים הוא נקודת המוקד העלילתית, הנרטיבית והתמאטית של סיפורי הקובץ. הוא מקפל בתוכו גם את התביעה החיונית להתקדמות ולהשגה וגם את הכשלון החוזר ונשנה, את אי היכולת הפנימית למלא תביעה זו. חדלון המעשים הוא הסימפטום להתפוררותם של סדרי העצמי, להתפרקות החשיבה הרציונלית, תפיסת המציאות והעולם הרגשי; הוא המוביל את הגיבור לניתוק קיצוני, מן העולם שסביבו והן מעצמו, לאובדן של כל נקודות האחיזה והעיון, להתפוררות השייכות והזהות. מצד אחד, חדלון המעשים הוא המקור לתחושות האשמה, החרדה ואימת הכליון המשתקת, הכרוכה בעקב; ומצד אחר, הוא המגלם את משאלת השינה והמוות, את בקשת ההתמכרות להתאיינות הטוטאלית.

חדלון המעשים מטביע את חותמו אף במעשה הסיפר עצמו. ב"קשרי קשרים", כיוון שהגיבור הוא גם המספר, לא רק צעדיו, חפציו, מעשיו ומחשבותיו מתפזרים מבלי שיוכל לקשור אותם זה לזה בקשר סיבתי מאגד של התקדמות אל היעד, אלא אף פרטי הנרטיב שהוא מייצר אינם נקשרים זה לזה בחבילה מסודרת אחת: "מגביה אני כלי אחד וחבירו נופל מעל כתפי. מגביה אני את זה וחבירו נופל מעל כתפי. מגביה אני את זה וזה חוזר ונושר. לא נשתייר עלי אלא החבל שקשרתי בו את חבילתי" (עמ' 189). אי היכולת לדבר דבר דבור על אופניו מביאה להעדר הבולט של כל נסיון מצד המספר לפרש ולנמק את ההתרחשויות התמוהות, לחסרונן של חוליות קישור לוגיות,

50. במאמר קודם שדן ב"ספר המעשים" עמדתי בהרחבה על מאפייניו השונים של הקובץ, וראו לעיל, הערה 39.
 51. התמות ההיסטוריות גלויות ב"מדירה לדירה" פחות מבשני הסיפורים האחרים; ועם זאת, אפשרויות המגורים ירושלים, תל-אביב, הקבוצה מייצגות ב"מדירה לדירה" – כמו בתמונל שלושם – אופציות לאומיות. יגאל שורץ עמד בהקשר זה על העמדת הקיבוץ כבחירה אידאולוגית אך בלתי ניתנת ליממוש על ידי הגיבור או להמחשה על ידי הנרטיב, וראו יגאל שורץ, "בין רידה לקיבוץ: מעמדה ותפקידה של ההתיישבות העובדת ביצירתו של ש"י עגנון", עיתון 77, 66-67, תשמ"ה, עמ' 28-29. על אופיו ה"היסטורי" אתנוגרפי של הסיפור "בדרך" ראו דן מירון, הרופא המדומה: עיונים בסיפורת ההודית הקלאסית, תל-אביב 1995, עמ' 237-257.
 52. "מה משמעה של תחושת התנועה המעצרה, המופיעה בחלום לעתים כה קרובות, והקרובה כל כך לשולי התודעה? אתה תאב ללכת ואינך זו מן המקום, ברצונך לעשות משהו וכל הזמן הנך נתקל במכשולים", וראו זיגמונד פרויד, פשר החלומות, תל-אביב 1974, עמ' 308.

בעיקר סיבתיות, למעברים הלא ברורים מעניין לעניין ולחוסר הבחנה בין טפל לעיקר; מבוכתו של המספר בעולם הלא מושג משתקפת במבוכת הקריאה של נרטיב שנותר זה, לא נשלט, לא מושג.

בהקשרים תמאטיים ונרטיביים מרכזיים אלו שונים שלושת הסיפורים שזוכרו – "מדירה לדירה", "בדרך" ו"המכתב" – משאר סיפורי הקובץ. בלבם של סיפורים אלו עומד לא חדלון המעשים אלא כשרון המעשים: שלושתם מותרים בסיומם על ידי עשיית המעשה הנכון. נראה שההקשר ההיסטורי פותח את החוויה המודרניסטית, האגוצנטרית והקלאוסטרופובית של "ספר המעשים" אל מה שמחוצה לה. אל תוך הסיוט האישי הסגור בתוך עצמו, המטונימי לקיומו של האדם בעולם המודרני, חודרים מבנים מארגנים חיצוניים המאפשרים הכרעות – והתרות – הנושאות משמעות. לדוגמה, ב"מדירה לדירה", בדומה לשאר סיפורי הקובץ, הגיבור אינו מצליח לכאורה לכונן את מעשיו ליעדם; בלא כל נימוק הוא אינו עובר מן הדירה הגיהנומית אל הבית השלֵו המזומן לו בראש הגבעה. אולם, לאמיתו של דבר, החזרה אל התינוק החולה אינה מחדל אלא הכרעה קיומית⁵³ וזיהוי עצמי רבי-חשיבות. גם "בדרך" נפתח, באורח אופייני ל"ספר המעשים", בתעיה לא מציאותית ובתקלה, שוב בתעיה ובהחמצת מועד התפילה ביום הדין, בבדידות, באימה, בשינה ובחלום – אך הנרטיב פונה מנוסה החלום המוכר אל סימבוליים היסטוריוסופי מורכב.⁵⁴ הסיפור מסתיים לא בתעיה ובחרדה אלא בבטחון הגמור בדרך (הלאומית-הציונית) הנכונה: "ומשם הלכתי בספינה למקום חפצי לארץ ישראל. ברוך המקום שהחזירני למקומי" (עמ' 220).

כך הדבר גם בסיפור "המכתב". גם כאן, כמו בסיפורים "מדירה לדירה" ו"בדרך", הנרטיב מעלה את "סימניו" הבדוקים של "ספר המעשים", וגם כאן, ה"סימנים" הללו הופכים ללבוש חיצוני במידה רבה: הם אינם נשענים על הדגם העלילתי החוזר בסיפורי הקובץ ואינם מובילים לתמות העומדות במרכזם. גם ב"המכתב" מופיע ההיסוס האופייני, העקר והמשתק, בין שתי חלופות שקולות, וגם בו מופיע הדגם החוזר של המטלה האחת הדוחה את האחרת מבלי שהיא עצמה תתקיים. כמו בסיפור "התזמורת", שבו המספר אינו עונה על המכתבים החשובים מפני המכתבים הטפלים ואינו עונה על הטפלים משום ש"דרכו של טפל לעכב" (עמ' 197), ואף אינו מסתפר משום שעליו להתרחץ ואינו מתרחץ משום תירוצים אחרים, כך גם כאן: פרק ב נחתם בכך שהמספר אינו כותב את מכתב התנחומים למשפחת גדליה קליין בגלל עבודתו ואינו עובד בגלל הצורך לכתוב את המכתב.⁵⁵ בסופו של דבר הוא נמלט מן הדילמה – באורח אופייני ל"ספר המעשים" – אל שוטטות חסרת מטרה בחוצות: "אמרת אצא לי לחוץ ואטייל קמעה ואחזיר נפשי עלי" (עמ' 224). בשוטטות דומה נחתם גם פרק ד, כאשר המספר אינו יכול לענות על מכתבי קרוביו שנותרו בגלות פולין: "ללמוד תורה איני יכול, מפני ערבוב הלב, ולישב בבית איני יכול, מפני השעמום. מה לעשות? עמדתי ויצאתי לשוטט קצת בחוצות ירושלים" (עמ' 233).

העייכובים, ההתמהמהויות והשיטוטים חסרי המטרה והכיוון מובילים למאפיין מוכר נוסף – ההחמצה. כאן, בדומה לסיפורים "האבטובוס האחרון", "קשרי קשרים" ו"הפקר", מוחמצת האפשרות האחרונה לנוסע הביתה (עמ' 247). ושוב, באורח אופייני לקובץ, גם ההחמצה וגם חדלון

53. ראו על כך אצל יוסף אבן, "מדירה לדירה", בתוך ירדיה שמידט, רות אלון, יפה רפאלי ויוסף אבן (עורכים), *על שלושה שירים וסיפור מספרוננו החדשה*, ירושלים תש"ג, עמ' כא-כז.
54. ראו על כך אצל מירון (לעיל), הערה 61, עמ' 237-256.

55. וראו עזר רוגמאות מתוך "ספר המעשים": ב"האבטובוס האחרון" מחמיץ המספר את האוטובוס בשל כך כבסים מיותרת ואת המוגנית בשל האוטובוס הישן, שברי לו שכלל אינו עומד לנסוע; ב"פת שלימה" המספר אינו הולך לבית הדואר מפני בית האוכל ולבית האוכל אינו הולך מפני בית הדואר. מלכודת החלופות השקולות מתחרת כאשר החלופות אינן אלא אובייקטים, לדוגמה, שתי הסליליות ב"פי שניים" ושני המעילים (שאחד מהם אינו קיים כלל) ב"על התורה", שם עוקף המספר את הרילמה בכך שהוא נכנע מלפתור אותה ולבוש את שני המעילים זה על גבי זה.

המעשים בכלל, על גילוייו השונים, אינם נתפסים כסימפטומים לנסיגה מן החוץ אל הפנים, לעולם נפשי חלופי, אלא הם מוצגים כאנלוגיים להתפזרות העקרה של הנפש, להתמסמסות הרעיונות (עמ' 229), להרהורים הבטלים ולמחשבות המשוונות (עמ' 232).

את מקומן של הפעולה המכוונת ליעדה ושל החשיבה הרציונלית כאחת תופסת הוויית השינה, הדמדום, החלום, ההזיה. העולים לארץ, שהמספר רואה "אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון" (עמ' 233), מתנמנמים ונופלת עליהם שינה למשך שנים ודורות; אפילו גדליה קליין המת הפעלתן סופו שקופצת עליו זיקנה יתרה והוא מתעייף, חוטפת אותו שינה והוא מתנמנם ו"פניו [...] מיוגעים ומיושנים" (עמ' 248); המספר אף הוא עייף, איבריו מתנמנמים והוא ישן וחולם. גם כאשר הוא ער, המציאות היא מציאות של חלום: השיפוט התבוני מתרופף, הבלתי אפשרי מתרחש ואינו מעורר תמיהה. אל תוך המציאות המתפרקת פולשים המיסטי והמאגי. השינה אינה אלא בבואתו של המוות, והמתים עוברים את גבולם המתפורר של החיים: המספר מבלה את זמנו עם גדליה קליין המת, פוגש את הגאון המת ונכנס פעמיים לבית מדרשם של המתים.⁵⁶ ההוויה אינה הוויה של פקחון עיניים כי אם של עיוורון: גדליה קליין מגשש כסומא (עמ' 226), הופך לסומא (עמ' 248–249) ומתמוג עם דמותו של הזקן הסומא (עמ' 231, 249). גם המספר אינו מבקש פקחון, שליטה וחיים. הוא מבקש לישון, למות, ויודע שאין שעה טובה לאדם מן המיתה:

56. וזאת בדומה לסיפורים "לבית אבא", "האבטובוס האחרון", "תנרות", "האבות והבנים" ו"קשרי קשרים", שגם בהם המספר חובר אל המתים, המשתתפים בעליה. ב"המכתב", אי הבוירות בעניין ההבחנה בין החיים למתים גובלת בבדיחה, כאשר גדליה קליין סוגט במספר שגור את רגליו: "אלמלא לא אמרת לי שזקנך מת הייתי סבור שאני מהלך עמו" (עמ' 226). מתברר שבשונה מלמספר החי, לגדליה קליין המת, שאינו יודע את דבר מותו, בדי שהמתים אינם יכולים ללכת בחברת החיים.

שכבתי על מטתי והרהרתי, מפני מה מתייראים מן המיתה? לחשו לי, הגבה את השמיכה. מיד נתמלאו אצבעותי מאותו דבר שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בו. ואף הוא, כלומר אותו דבר, היה מתפשט והולך עד לכתפי ועד לערפי ועד קדקדי. עדיין שרוי הייתי בעולם הזה, אבל ידעתי שאם אני מגביה את השמיכה ונותנה על ראשי יכולתי ליכנס בו לעולם אחר בהרף עין. מי שמבקש טובתי יזכה לשעה טובה שכוו (עמ' 228).

האור היה צלול וירח וכוכבים היו מאירים. האדמה היתה רכה, בלא קושי אפשר היה לפתוח אותה ולהתכסות בה כבשמיכה. כמה הייתי עייף, כמה ביקשתי לפוש (עמ' 247).

הכמיהה לעבור מן הערות והחיים אל השינה והמוות איננה רק משאלה אובדנית, נגטיבית; היא משיקה למשאלה המיסטית, הטרונסצנדנטית והאסקפיסטית כאחת, לעבור מן המציאות אל מה שמעבר לה, וליתר דיוק, לעבור מעולמו המאכזב של ההווה אל מחוזותיו האבודים של העבר.

משאלות השינה, המוות וההתמזגות המיסטית מובילות כולן כאחת אל בית המדרש הנעלם. לכאורה דומה סופו של "המכתב" לסופי אותם סיפורים ב"ספר המעשים" המסתיימים במעין נס, בקפיצת דרך, במציאת המקום, ברטט האימה ובמתיקות המופלאה של התאיניות העצמי דרך התמזגותו עם כוחות מיסטיים חיצוניים (וראו בסיפורים "לבית אבא", "ידידות", "השיר אשר הושר"). ואולם, דווקא סיומו של הסיפור מצביע לא

על הדומות כי אם על השונות הגדולה שבינו לבין שאר סיפורי הקובץ, שכן בסיומו – בדומה לסימויהם של "מדירה לדירה" ו"בדרך", ובניגוד גמור למה שמתרחש בסימויהם של שאר הסיפורים ב"ספר המעשים" – המספר עושה את המעשה הנכון שאליו נתכוון לבו, גם אם לא במודע, במהלך העלילה כולה.

בתוך מציאות של שוטטויות בטלות, חוסר יכולת לעבוד ועיכובים בכתיבת מכתב תנחומים, לבו של המספר מושך אותו למקום אחד: לבית מדרשם של המתים. שם נעשה לו הנס, שם פגש את אותו זקן, "אחד מגאוני עולם שרי התורה שהייתי מתעסק בספריו", ושם זכה לעשות עצמו "כמקל, כקנה, כבול עץ, כחפץ שאין בו דעת", כדי שלא ייגנפו רגליו של הגאון המת בשוחה: "גופו קל היה כגוף של תינוק. אף על פי כן יודע אני שארגיש בו עד שישימו עפר על עיני" (עמ' 227). מאותו רגע המספר יודע (ואינו יודע) את המקום שלבבו מבקש, והוא חוזר ומחפש את אותו מקום (אל-מקום) ששקע ואיננו. הוא יוצא לחפש את בית המדרש למחרת היום שבו נכנס אליו עם גדליה קליין המנוח; דברי הזקנה, שבית המדרש נתעלם לפני דורות "בעוונותינו שרבו" (עמ' 230), אינם מרפים את ידיו. ביום השלושים לפטירתו ממתין גדליה קליין המת למספר בדירתו, והמספר חוזר ושוטח לפניו את משאלתו: "את בית המדרש אני מבקש" (עמ' 248).

חיפוש בית המדרש אמנם איננו מעשה רציונלי ומציאותי, אבל בעצם הדבקות במטרה יש כדי להרחיק את עלילת "המכתב" ממבני העלילה המפורקים של סיפורי "ספר המעשים", ומשמעותו של החיפוש מרחיקה את הסיפור מעולמו התמאטי של הקובץ. אין מדובר כאן בתוויה מודרניסטית מנוכרת וסיוטית של התפרקות העצמי ופלישת כוחות טרנסצנדנטיים מאיינים לתוכו. הכוח המיסטי ב"המכתב" אינו מוחק את זהותו של המספר אלא מכונן אותה; ההתמזגות אינה התאיינות, אלא בחירה: המספר עושה את המעשה הנכון ובוחר להיכנס לעולמו של העבר. הסיפור נשלם ועלילתו מותרת משום שכאשר המספר מוצא את בית המדרש שנעלם, את מקומם של העבר ושל המתים, הוא מוצא, בטקס מיסטי של תמורה, צמצום והתגלות, גם את מקומו שלו:

נטל את מקלו והתחיל מגשש בו כסומא שנתגלגל למקום שאינו מכיר. ריטט המקל שבירו וריתתו שתי יריו וריתת הוא עם המקל. אחז את מקלו בכל כחו. אבל כחו לא היה עמו. פניו הלכו ממנו ואף הוא התחיל משתנה, עד שנשתנה כולו. ושוב לא היה רומה לעצמו. ואפשר שהוא לא היה הוא, אלא אותו אותו סומא אותו שהדליק לי נר לנשמת זקני עליו השלום.

ציפיתי שאיך לי פנים כשם שהאיך לי פנים בראשונה בבית הכנסת הגרול כשהיה לוחש פסוקים של תהלים. אבל פניו היו בלומות ועיניו נטולות מן השחוק. היה קשה עלי לעמוד לפני אדם שהיה מסביד לי פנים ועכשיו אינו נותן דעתו עלי. החודתי פני ממנו. כיון שהחודתי פני ממנו עמד עלי במקלו. נתייראתי ממנו וצימצמתי את עצמי. אחז את המקל והתחיל מחרט בו וחרט שש חריטות. בצבץ ועלה בית כאותו בית המדרש. ביקשתי ליכנס ולא מצאתי את הדלת. הגביה הזקן את המקל והקיש שתי פעמים בקיר. נפתח פתח ונכנסתי (עמ' 249).

מה פירושו של המעשה הזה, שנטען במשמעות מיסטית מתוחה כל כך, שמיוחסת לו חשיבות רבה כל כך, עד שהוא המעשה החותם את "ספר המעשים" כולו?

לכאורה, הכניסה לבית מדרשם של המתים אינה אלא המשך ישיר של אותן הכרעות רומנטיות, גרנדיוזיות ואסקפיסטיות של האמן, כפי שראינו ב"אגדת הסופר" וב"עד עולם". המספר ב"המכתב" דומה במיוחד לעדיאל עמוזה. כמוהו⁵⁷ הוא סופר/חוקר המוותר על חייו בשביל כתיבתו: "זה שנה ומחצה פניתי עצמי מכל העסקים בשביל ספרי רבותינו האחרונים שהייתי הוגה בהם. וויתרתי על תענוגי הזמן ולא הארכתי בשינה" (עמ' 223); כמוהו הוא מעמיד בספרו מצבה לעולם שנשמד וכלה ואינו עוד, וכמוהו כתיבתו מאפשרת לו לשויטט במחוזות האבודים שאליהם יוצא לבו: "אבל חלומות טובים שראיתי בהקיץ אין כל בעלי חלומות רואים אפילו בשנתם. ימים שעברו וישובים שנתלשו היו באים ועומדים לגדי, כבזמן שישאל מדובקים ביראתו ואהובים ומאוהבים בחכמת התורה. ופעמים זיכוני לראות את גדולי ישראל שרי התורה שבאותו הדור" (עמ' 223–224). לבו של המספר, כמו לבו של עמוזה, משוקע דווקא ברגעים האחרונים שלפני החורבן, הרגעים שבהם העולם שעדיין קיים כבר מוטבע בנוכחותו של האובדן הקרב: "אבל אני אוהב את רבותינו האחרונים. כתינוק שעומד שבת עם חשכה ומתנחם שעדיין השבת שוהה מלצאת, כך מתנחם הייתי בדברי רבותינו האחרונים שעדיין נשתיירה קצת מן התורה" (עמ' 224). הנסיגה אל העולם המושלם שאינו עוד נכרכת אפוא ללא הפרד בנוכחותם המתמדת של החסר והאובדן. ולבסוף, גם למספר, כמו לעדיאל עמוזה, מזדמן המכרז הזור המוביל אותו אל העולם הנעלם, עולמם של המתים, שהוא עולמה של היצירה, וכמוהו הוא בוחר להיכנס בפתח שנפתח לו בדרך פלא, לעבור מן העולם ש"כאך" לעולם ש"שם" שלא על מנת לשוב.

ואולם, המעבר מעולם לעולם נטוע בסיפור "המכתב" בהקשר תמאטי אחר לחלוטין מזה שב"עד עולם". כאמור, "המכתב" אינו עוסק בכמיהה הרומנטית לשלמות ולאי התכלות, כמיהה המתפרקת פירוק מודרניסטי ומתכוננת בדרך פלא בנוסח חדש, אלא הוא מניפסט היסטוריוסופי ופואטי המעוגן במציאות היסטורית וספרותית בת הזמן. הסיפור סובב כולו סביב שבר קשה ונורא בהזדהותו של המספר עם מפעל התחייה הלאומית, סביב קריסת נכונותו לקבל את השינויים הלאומיים שמביאה עמה תנועתה הבלתי נמנעת של ההיסטוריה. ההכרעה הפואטית בסימונו של הסיפור "המכתב" היא תוצאתו של השבר הזה ופתרונו כאחד; המעבר אל תוך היצירה, אל תוך עולמם האבוד של רבותינו האחרונים, הוא אפוא ההכרעה, הפתרון, הנסיגה – גם במובניו של הקיום האישי בתוך המרחב הלאומי וגם במובניו של הפואטיקה הכרוכה בקיום זה ללא הפרד.

שני עניינים חוזרים ועולים בסיפור ומשתרגים זה בזה: האחד הוא המשאלה הדחופה והנואשת לגאולה, והאחר הוא האכזבה הקשה מן המימוש הפגום והמעוות של משאלה זו במציאות, כפי שהוא מיוצג בהווייתה של ירושלים הנבנית.⁵⁸ הפער שאינו ניתן לגישור בין המשאלה לאכזבה הוא שדוחף את המספר אל בקשת השינה, המוות, והוא שמוליד את הרצון לסגת אל מחוץ למציאות ההיסטורית, אל עולמם הנכחד והאוטופי של חכמינו האחרונים.

57. וכמו המספר ב"לבית אבא", "התזמורת", "הפנים לפנים".

58. ברוך קורצווייל אמר על "המכתב" "שהוא אחד הדברים הבודים והקטלניים שנכתבו אי פעם בספרותנו נגד הריקנות שבחיי עמנו", וראו לעיל, הערה 45, עמ' 342. ידירה יצחקי הולך בעקבותיו וטוען שהאכזבה הקשה היא מן "הציגנות המעשית", וראו ידירה יצחקי, "עיון ב'המכתב'", עלי ש"ח 7-8, 1979, עמ' 51.

לכאורה, בקשת הגאולה היא בקשה להשלמתה של הגאולה הציונית. על פי תמונת העתיד שרואה המספר ואינו יודע "אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון, או שמא אין זה לא חלום ולא דמיון" (בבחינת "אין זו אגדה"), יעבור זמן ולא זו בלבד שכל יהודי יוכל לעלות לארץ ישראל ללא עיכובי ממון וסרטיפיקטים, אלא שכל יהודי העולם כבר יתגוררו בציון והם "חורשים וזורעים ושמחים" (עמ' 233). לכאורה, החלק האסקפיסטי שבחזון – המשאלה להירדם ולישון עד שהאוטופיה הציונית תתגשם מאליה כביכול – אינו אלא תוצאתה של המצוקה ההיסטורית הקשה מנשוא. לכאורה, גם הביקורת הקשה על ציון המתחדשת מעוגנת בתוך השיח הלאומי-ציוני. כשם שהמספר מלין על צרות הזמן – על מצוקת המבקשים לעלות מגלות פולין וגלות אשכנז ואין בידם "מענות כדי להראות לשלטונות" (עמ' 233), או על הסכנה מפני הערבים – כך הוא מלין על פגמיו של היישוב: על טרוניותיהם של עולי גרמניה על הארץ ויושביה, על מריבות דת ומעמד, על אטימות המוסדות ועל כיעורה, גסותה ומהומתה האלימה של עיר חילונית (עמ' 234, 242–243). ירושלים המתחדשת נבנית על יסודות רעועים תרתי משמע – על ספסרות, על הפקעת מחירים ועל עבודה זולה ולקויה – ותאוות ממון ומחלוקות אוכלות בה כל חלקה טובה. לכאורה זו דרך העולם ולכאורה פגמים אלו בני תיקון בחלקם, והמספר עצמו יודע היטב שאין להוציא דיבת ציון רעה (עמ' 235).

אולם לא כך הם פני הדברים באמת. השבר ב"המכתב" אינו מתחולל בתוך גבולותיו המוגנים של המרחב הציוני, והאכזבה איננה נובעת מתקלות מקומיות בהתגשמותו של החזון הלאומי. ברי שנקיעת הנפש של המספר עמוקה מעומקו של הכעס על פגמיו של בניין הארץ, קשה ככל שיהיה. הרתיעה הגמורה, ההתפכחות הזועמת וחסרת האונים, הן מעצם הציפייה שחזון לאומי חילוני – המותנה בהכרח על ידי המציאות ומוגבל בהכרח על ידה – יוכל בכלל לענות על משאלת גאולה בת אלפי שנים, משאלה היסטורית וטוטאלית, דתית ומיסטית, הממלאת את נפשו ואת לבו של המספר. המספר אינו יכול – ואינו רוצה – להפר את ברית הנאמנות למשאלה יהודית עתיקה זו לגאולה; וכיוון שכך הוא חייב לבטל את נאמנותו – שאמנם מתקיימת רק מן השפה לחוץ – לבניין הארץ הציוני. משאלת הגאולה היהודית אינה יכולה בשום אופן לצמצם עצמה ל"מיטת סדום" של ההגשמה המעשית, החילונית, של השאיפות הציוניות. בניין הארץ רעוע מיסודו לא בשל תקלות מקומיות, אלא משום שגאולה המותנית באלף לא"י ובספסרות בתים אינה יכולה להיות גאולה אמיתית: "אדמת ירושלים שהיתה רגילה בהיכלות אין דעתה נוחה מן הבתים הקלים, חותרת היא תחתיהם עד שמתערערים" (עמ' 236–237); גם הבתים הגדולים אינם אלא סימן לריחוק מאלוהים, וראו עמ' 234). בשל האכזבה מהעדרה של גאולה טוטאלית – ולא בשל האכזבה ממיושנה הלקויים של האידיאולוגיה הציונית – יוצא קצפו של המספר בחרי אף כזה על ציון המתחדשת.

מיד לאחר חזון הגאולה המיסטית בא תיאור של אדם שביקש לעלות לארץ ישראל (עמ' 233). תיאור זה אינו אלא קטרוג נורא על ירושלים שבמציאות: איכה היתה לזונה קריה נאמנה. הציונות מתממשת בחיי סרק והבל, בזולות ובהפקרות, בכיעור ובאכזריות, ברעש ובמהומה. אמנם המספר נוזף באותו עולה מגרמניה שמלין על הארץ ואומר לו ש"ראוי לאדם מישאל

שיראה טובה של ירושלים ולא גנותה" (עמ' 235), אבל אין הוא נוטל קורה מבין עיניו-שלו: לא זו בלבד שהוא מצטט בהרחבה את תלונותיו של מכרו ואף חורזו בנוסח המקאמה, אלא שהוא גם מקדיש שלושה פרקים – פרקים ה-ז (עמ' 233-234) – לחשיפת גנותה, ולא לתיאור שבחה, של ציון דהעידנא; וגם את תלונותיו-שלו הוא מסיים בחרוזה סטירית מרה וקשה. בתוך פרקי הקטרוג מסתתר גרעין הקושי שבקבלת ההתיישבות הציונית כגאולה. אל מול חלונות הראווה בנוסח הבלי "חוצה לארץ" מעלה המספר חזון אחר של ירושלים:

ושמתי כדכוד שמשותיך ושערך לאבני אקרח וכל גבולך אבני חפץ. עתיד הקדוש ברוך הוא לעשות את ירושלים אבנים טובות ומרגליות. ואף עכשיו יכולין לדאות בירושלים מעין דוגמא שלעתיד לבא שכל מיני גוונים נאים חופפים על הריה, אלמלא אותם הבתים שמכסים עינה של ירושלים (עמ' 234).

בניין הארץ מסתיר ומעמעם אפוא את סימני הגאולה, ולא רק מן העין אלא אף מן האוזן: "לכשיבוא אליהו זכור לטוב לבשר את הישועה הלואי שיישמע קולו מקול האבטומובילים וצווחת הגרמפונים" (שם). המעשים – מעשי ידי האדם – מרחיקים את מה שחייב להיעשות בידי שמים. לא זו בלבד שהתחיה הלאומית ההיסטורית בארץ ישראל אינה גאולה, אלא שהיא מונעת את הגאולה: הפגם תופס את מקומה של השלמות לעתיד לבוא. הציונות אינה יכולה להביא גאולה משום שהיא מכחידה את "ההווה המשיחי" – בהשאלה (רחוקה) ממושגיו של ולטר בנימין על "ההווה כ'זמן עכשווי', שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי"⁵⁹. "ההווה המשיחי" מבקש שהעבר כולו יהיה נעוץ בתוכו, ובוה כוחו הגואל; וכאשר "רסיסים של הזמן המשיחי" אינם נעוצים בו עוד, כל מה שנותר הוא הווה סתמי, בלתי נסבל בסתמיותו. "ההווה המשיחי" התקיים דורות על דורות בעבר, בעולם התורה של רבותינו; דווקא כיוון שהיו בגלות ידעו לשמור את בקשת הגאולה (שבתוכה מקופל כל עברם) ולא להשכיחה. מאחר שתנועת ההתחדשות הלאומית החילונית אינה מזהה את עצמה כאותה תכלית של גאולה שבית המדרש הישן כיוון עצמו אליה, היא סותמת את הגולל לא רק על ההווה המשיחי, כי אם גם על זכרו ונוכחותו של אותו עבר משיחי, דהיינו על "תמונת" המתים ובית מדרשם. או, במלותיו של בנימין: "תמונתו האמיתית של העבר חולפת ביעף. ניתן להיאחו בעבר רק כבתמונה המבזיקה ברגע שניתן להכירה ונעלמת לבלי שוב [...] כי זוהי תמונת-עבר שלא תחזור, המאיימת להיעלם עם כל הווה שלא זיהה עצמו כתכלית שאליה מכוונת התמונה"⁶⁰.

הסיפור המובא בתוך "המכתב", "מעשה באחד שביקש לעלות לארץ ישראל ולא היה בידו אלא לא"י", הוא משל היסטוריוסופי על דבר הגאולה המיסטית, שמן הראוי שתחליף את הגאולה הציונית ההיסטורית, זו הגאולה שאין די בה משום שהיא מתקיימת רק בהווה, רק במציאות – ומותנית על ידה. המספר מגולל לפנינו את סיפורם של בני משפחה שניטלטלו שנים "עד שהגיעו לתחומה של ארץ ישראל, ולא הניחום הסרדיוטים ליכנס. הטילו עצמם לפני שערי הארץ ובכו. נפלה עליהם שינה

59. ולטר בנימין, *מבחר כתבים*, כרך ב ("ההורים"), תרגום דוד וינגר, תל-אביב 1996, עמ' 318. ההשאלה מבנימין רחוקה משום שבדור שאין מדובר כאן בתפיסה מהפכנית של משריאליסט היסטורי אלא בעמדה פסימית של ריאקציוניסט היסטורי.

60. שם, עמ' 311.

61. בדומה לקהילות העתיקות המופלאות ב"הדרום וכסא", וראו בעניין זה אצל הלל ויס, קול הנשמה: חקר "הדרום וכסא", ספר רבדי הימים לש"י עגנון, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן 1985.

62. וראו עמ' 225, 228, 230.

ונתנממו. עלו אילנות והקיפו עליהם ונתכסו וישנו כמה שיחנו" (עמ' 233). כשנערו התברר להם ששנתם ארכה שנים רבות, הארץ פתוחה לפניהם והם מצויים בתחומה של קהילה אוטופית שהכסף זר לה;⁶¹ עצם הרעיון שהערך של "גרוטאות" – דהיינו אלף לא"י – יכול לעכב משפחה מישראל מלהיכנס לארץ מעורר צחוק גדול בעיר. המספר דוחה על הסף פתרונות ציוניים אקטיביסטיים כגון עלייה לא לינאלית. גאולתם של בני המשפחה אינה יכולה להיקבע על ידי נסיבות היסטוריות וחברתיות; הגאולה השלמה היא בהכרח טרנסצנדנטית, חורגת מן המציאות. במקום לגנוב את הגבול שולח המספר את העולים לישון: הגאולה אינה באה מפקחון העיניים הציוני, אלא מן התרדמה המיסטית, ממה שמכוסה – כמו בית מדרשם של המתים – מן העין. הגאולה (בדומה להתמזוגות המיסטית בסיפורים אחרים ב"ספר המעשים") מן ההכרח שתבוא דרך הוויתור על השליטה ועל הערות; לכן תנועתה היא התנועה המאגית של שרטוט המעגל⁶² ולא התנועה הליניארית, המעשית, ההיסטורית, הלאומית, המכוונת היטב ליעדיה.

המעשה בעולים מעלה מיד על הדעת את סיפור חוני המעגל העומד בתשתיתו. אותו חוני נצטער כל ימיו על המקרא "בשוב ה' את שיבת ציון היינו כחולמים" (תהלים ככו א), משום שאין זה מתקבל על הדעת שאדם ינמנם שבעים שנה בחלום. כדי להסיר ספק מלבו נפלה עליו יום אחד שינה בדרך ונתנמנם, ועלה צוק והקיף עליו וכיסהו מן העין וישן שבעים שנה (תענית כג ע"א). המדרש חוזר ומאשר לנו שבשוב ה' את שיבת ציון עליו "להיות כחולמים", לוותר על הרציונליות ועל הפעולה במציאות, וההרמוז מנכיח את העבר – החל מן העבר הקדום של חז"ל ועד לעבר הקדום פחות של תלמידיהם האחרונים בבית המדרש – בתוך "ההווה המשיחי" המדומיין, בתוך הגאולה המבוקשת.

גם תנועתו של המספר אינה "תנועת הווה" פקוחת עיניים. הכוח הפנימי הדוחף אותו אל בית המדרש הנעלם אינו נובע מהכרעה אידיאולוגית רציונלית; רגשות הנאמנות והזהות העומדים ביסודו עמוקים וחזקים יותר. כיוון שלבו של המספר מבקש את הגאולה השלמה, הטרנסצנדנטית, הוא חייב לבקש עיוורון ולא הגיון, שינה ולא ערות, את עולמם המיסטי של המתים ולא את עולמם המציאותי של החיים. ואכן, המספר מבקש לישון, אולם נראה שהוא יודע שבשונה משנתם של העולים בחזון, שנתו לא תוביל אותו בדרך נס אל גאולה לאומית אוטופית בארץ ישראל. הוא אינו יכול לנוע כמותם קדימה והחוצה, ממעבה העצים לארץ ישראל. התנועה היחידה הפתוחה לפניו היא התנועה אחורה ופנימה, מן ההווה אל העבר; תנועה זו בזמן מתגלמת בתנועה במרחב – מרחובות העיר הנבנית אל תוך בית המדרש השקוע. הכניסה אל בית מדרשם של המתים איננה רק מוות, רק נסיגה מן המציאות ומן החיים אל תוך העבר, אל תוך היצירה, שכן התנועה אחורה ופנימה מגלמת בתוכה את כינונה של האפשרות היחידה הפתוחה לפני המספר לצאת החוצה, ללכת קדימה; ואפשרות זו אינה אלא הכתיבה.

בכניסה לבית המדרש המספר חוזר ובוחר, חוזר ומאשר את מושאי כתיבתו, שהרי ספרו מוקדש לדבותינו האחרונים, לרגעיו האחרונים של אותו עולם שאליו הוא מתגעגע ובו הוא רוצה לשהות – דרך כינונו מחדש בכתיבה – כתינוק העומד ערב שבת עם חשכה ונהנה מרגעי הקודש האחרונים. הבעייתיות של הגלות הפנימית – הקדשת הכתיבה לעולם התורה

שאבד ואיננו והתעלמות מן העולם הלאומי החדש שאמור להחליפו – איננה נסתרת מעיניו של המספר:

מאחר שישבתי בטל נעשיתי בית אב להרהורים משונים, כדרך בני אדם בטילים שמולידים מחשבות בטילות. נתקה תלמודי עלי ונתמעטה עבודתי בעיני. התחלתי שואל את עצמי, מה מקום לעבודה זו בזמן שהארץ מתחדשת ואנשים חדשים מחדשים את הארץ במעשיהם. גערתי בי ואמרתי לי, לך עדור באשפתך. וחזרתי לקרות דברי רבותינו זכרונם לברכה, ולא מצאתי קורת רוח ממשנתם (עמ' 232).

שיתוק העבודה מביא את המספר לקרוא במכתבי התחינה של קרוביו, שאינם יכולים לעלות ארצה כי אין בידם "מענות כדי להראות לשלטונות" (עמ' 233), המכתבים מביאים לחזון הגאולה המיסטית על "אותו אחד שביקש לעלות לארץ ישראל", וערבוב הלב מביא אותו לשוטטות בחוצות ירושלים – ולפרק הקטרוג הראשון. השוטטות הבאה, ביום השלושים לפטירת גדליה קליין, מביאה לפרק הקטרוג הבא. נקיעת הנפש קשה כל כך, עד שהמספר יודע בבירור שהוא אינו יכול לכתוב על ציון אלא את כתב גנותה; וכיוון שכך, מוטב לו שלא יכתוב עליה כלל: "ובתי הקהה מלאים בחור ואיש שיבה, נקבה תסובב גבר וגבר נקבה. היא צובעת שפתים, והוא שותה וויסקי, הוי מוזה בת השמים, מה זה עסקי"; "ובתי המשקאות מלאים, צבא חיל המנדט, שתו וקויו רעים, עד אשר תשבר הכד. ואני הולך למקומי, להספדו של אדם שמת, מוזה הוי דומי, ואל תדברי רתת" (שם).

"המכתב" מסתיים ברגע הפרישה: המספר אינו יכול לשהות יותר בציון הדהינדא ואת המוזה שלו הוא משתיק. בכל זאת משמעותו של הסיום איננה רק היעלמות ואלם. מסורת התפילה ולימוד התורה עם המתים היא מסורת כפולה. מצד אחד, כפי שמוספר למשל בספר חסידים, התפילה במניינם של המתים משמעה מוות;⁶³ ואכן, גם המספר ב"על התורה" יודע ש"כשקוראים לאדם חי לעלות לתורה במנין של מתים סימן הוא שנגזר עליו שימות" (עמ' 127). תפילת החי עם המתים מופיעה ביצירת עגנון לראשונה בסיפור המוקדם "יתום ואלמנה", וגם שם היא מבשרת מוות בעקבות כיסופי גאולה שאינם נענים,⁶⁴ והיא חוזרת ונוכרת גם בעיד ומלואה.⁶⁵ מצד אחר, הכניסה לבית מדרש של מתים מעידה על נבחרות וצדיקות: במדרש מתוארים בתי מדרשות של מעלה שבהם יושבים האבות והנביאים ביחד עם חכמים שנפטרו מן העולם ולומדים תורה ברוח הקודש.⁶⁶ הלימוד במחיצתם של מאורות שאינם בין החיים אין משמעו מוות כי אם העברת אמת טרנסצנדנטית לעולם השפל: בקבלה ובסיפורי חסידים, לדוגמה, מורים שלא מעלמא הדין באים ללמוד עם המקובל והצדיק. כך למשל מסופר שהבעש"ט למד עם אליהו הנביא, אחיה השילוני והאר"י, וביקר בישיבות של מעלה.⁶⁷ גם המספר ב"המכתב" נבחר, מכל בני האדם, להיכנס אל בית המדרש של רבותינו האחרונים. הדלת נפתחה לו משום שהוא מבקש בלב שלם לדבוק בעולמם, ומשום שהוא מבקש בלב שלם לספר את סיפורו של אותו עולם.

הכניסה לעולמם של רבותינו האחרונים משמעה אפוא המשך היצירה: זהו העולם היחיד שמתוכו ועליו יכול המספר לכתוב, העולם שבחר

63. ראו ספר חסידים, מהדורת ויסטינצקי, פרנקפורט 1924, סימן רעא. על פרטיה והקשריה של האמונה הנפוצה בתפילת המתים בלילות ראו יום טוב לוינסקי, "תפילת המתים בלילות", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ג. תשל"ג, עמ' קמט-קנו. מקור הסיפור ב"המכתב" על אודות שליח הציבור המת "ששם הנקדש תפור ברוחו" (עמ' 226) הוא ב"מגילת אחימזעץ בן פלטיאל", וראו אצל לוינסקי, שם, עמ' קא-קאב.

64. וראו שקד ולעיל, הערה 43, עמ' 149.

65. וראו שמואל יוסף עגנון, עיר וטלואה, ירושלים ותל אביב תשל"ג, עמ' 21, 30. עגנון אינו היחיד שמומן את גיבוריו למניינם של מתים. בסיפורו של פיירברג "בעש"ט מופיע לגלגל של הסיפור החסידי על אודות החי שנקרא לעלות לתורה במניינם של המתים ונפטר מיד אחר כך (מרכי ואב פיירברג, כתבים, תל אביב 1958, עמ' 19-37), ופתיחתה הפואטית של הדלת בסיומו של "המכתב" מוכיחה את פתיחת הדלת והנסתרות בסיפור המעשה" למ"י ברידיבסקי; ברי שחיו של שלמה נטע ברסקי יסתיימו עם כניסתו אל עולמו בטול הזמן של הצדיק (מיכה יוסף ברידיבסקי, מערי הקטנה: דשמות ושדטמים, פיעטרקוב 1900, עמ' 45-47).

66. על לימוד תורה בהופת גן עדן ראו למשל יליקוט שמעוני, פרשת בראשית, רמז כ; על הישיבה בחיכל הגנוז, שביאשה עמר רבי גראל גער, ראו יהודה רוז איוועשטיין, אוצר מדרשים, מסכת גן עדן, עמ' פד.

67. הדברים מופיעים גם בסיפורי הבעש"ט שעגנון עצמו יליקט, וראו שמואל יוסף עגנון, סיפורי הבעש"ט, ירושלים ותל אביב תשמ"ז, עמ' 75-76.

76-82, 84-85, 88.

לו כזהות וכ"עבר אישי" – עבר מסוים, אחד ויחיד, שרק נוכחותו יכולה להפוך את הקיום לקיום "משיחי" נושא משמעות. לכן הכתיבה על העבר הזה יכולה – ועתידה – להפוך לאותם "רסיסים של זמן משיחי" המבקשים להינעץ בזמן העכשווי. במובן זה הכניסה לבית המדרש משרת – אמנם במובלע ולא בגלוי – לא רק את ההתכנסות והפרישה אלא גם את היציאה העתידית ההכרחית של הכתוב החוצה, אל עולמם של הקוראים, שאיננו אלא עולמה של ציון המחודשת והמתחדשת, על כל פגמיה.

אם כן, ב"המכתב", בשונה מב"אגדת הסופר" או במשל על האדריכל של קיסר סין, ובדומה ל"עד עולם" ובמובן מסוים גם ל"בדמי ימיה", הכניסה אל תוך עולם היצירה מאפשרת את המשך קיומה. ואולם, בשונה מב"עד עולם", "המכתב" אינו מספר על המשך מחקריו וכתבתו של המספר בתוך בית מדרשם של המתים או על רסיסי אמת מן העבר העוברים בדרך לא דרך מבעד לחומות הבצורות ומגיעים החוצה, אל עולם ההווה. ההקשר המטא-פואטי הגלוי של הסיפור הוא שמעמיד אותנו על כך שהכניסה אל בית המדרש הנעלם היא צעד פואטי קונסטרוקטיבי של בחירה במושאי הכתיבה – ובחירה בעצם האפשרות לכתוב. מי שממשיך וכותב מתוך עולמם של רבותינו האחרונים אינו המספר כי אם יוצרו: השורות החותמות את "המכתב" ואת "ספר המעשים" כולו הן מניפסט פואטי שעגנון מכריז בו על המקום האחד שממנו הוא יכול לכתוב, שממנו הוא מבקש לכתוב – ושממנו הוא אמנם עתיד לכתוב.

הגבול בין גיבור-מספר לבין מחבר, בין מעשה לבין סיפור, גבול זה מיטשטש בסיפור "המכתב"; המעשים הנכונים – סמיכתו של הגאון המת, העובר על פני שוחת המציאות, והכניסה לבית מדרשו – הם המעשים והם הסיפור על אודותיהם כאחד. המעשה היחיד הפתוח אפוא לפני המספר, המייצג בעניין זה את יוצרו, הוא מעשה הסיפור. המספר בוחר לספר על עולם מסוים והיסטורי. בכניסתו לבית מדרשם של המתים הוא אינו נכנס, כמו במדרש ובסיפורי חסידים, להיכל מפואר, על-זמני, המצוי בעולמות עליונים, והוא אף אינו נכנס, כמו ב"עד עולם" או ב"בדרך", לתחומה של קהילה קדומה ואקזוטית שזמנה ההיסטורי אינו ברור. בית מדרשם של המתים הוא שריד נאמן לעולם יהודי קונקרטי שירד ונעלם ובניו נשמדו, "זה בפורענות ראשונה וזה בפורענות אחרונה"⁶⁸. זהו עולם ממשי, היסטורי, שאיננו עוד; הוא הוא עולם ילדותו ומקור תרבותו של עגנון. את העולם הזה מבקש עגנון לספר, לו הוא מבקש להעמיד מצבה.

הסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם" ו"המכתב" קושרים את הדחף היוצר להווייה של אובדן וחסר. הקשר הזה מוצג על ידי עגנון גם כמיתוס הביוגרפי של תחילת יצירתו-שלו, והוא חוזר ומספר את אותו המיתוס בכמה מקומות.⁶⁹ הולדת יצירתו היתה בהיותו ילד: "כשהייתי כבן שש שנים כבן שבע שנים נסע אבי זכר צדיק לברכה ליריד" (עמ' 55). בבוקר, בדרך אל החדר, הילד עובר על פני בית מדרש ושומע קול שופר. געגועיו לאביו מתעצמים עד כדי כך שבשובו בצהריים הביתה הוא אינו יכול לעבור את סף הדלת:

מדוב געגועים על אבא קשה היה לי ליכנס לבית שיצא ממנו.

עמדתו מאחורי הדלת והנחתה את ראשי על כפות המנעול ואני אומד לעצמי אם

68. וראו "הסימן", בתוך "האש והעצים" (לעיל, הערה 38), עמ' 50.

69. וראו שמואל יוסף עגנון, מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל-אביב 1976, עמ' 55-56, וכן במכתב למ"א ז'ק בתרפ"ז (שם, עמ' 7), בנאום "ביום שעשרוני בתואר חבר באוניברסיטה בר אילן", תשרי תשי"ט (שם, עמ' 58), ובנאום "עם קבלת פרס נובל 1966 בשטוקהולם" (שם, עמ' 86).

אכנס לבית לא אמצא את אבא.
 געיתי בבכייה ואמרתי מתוך הבכי בלשון הקודש,
 איפה אתה אבא אבא
 ואנכי אהבתיך אהבה רבה. (עמ' 55-56).

זה, אומר עגנון המבוגר, היה זיק האש הראשון של היצירה, "כל מאורי אור, של נפט של גז של חשמל לא ישוו בו" (עמ' 56). מיד אחר כך הוא מסמיך לסיפור הפורמטיבי פרשנות המרחיבה את מושג האב והגעגועים ורותם את פירושו לעגלה עמוסה הצדקה עצמית, זריקת מרה והצהרת אמונים גאולתית: "אבל אומר, לכשיגיע שעתו לתת דין וחשבון על כל מה שעשיתי בעולם הזה, ועל כל מה שלא עשיתי, אומר געגועים שהיו לי על אבא לא הניחוני לעשות. בילדותי געגועים על אבא שנסע ליריד ומאו ועד עתה געגועים על אבא שאנחנו נסענו ממנו" (עמ' 58).

האם אמנם מתוך חוויית הילדות הפורמטיבית הזאת נוצקו התמות החוזרות של הולדת היצירה מכאב האובדן גם ב"עגונות", גם ב"אגדת הסופר", גם ב"בדמי ימיה", גם ב"עד עולם" וגם ב"המכתב"? ואולי לגוליה השונים של התמה הביאו בסופו של דבר לפירוש מאוחר ויוצר של חוויית הילדות? שאלת המקור אינה משנה את עיקרי הדברים. כל הסיפורים הללו כולם יוצרים זיקה בין מעשה היצירה לבין הוויה של אובדן וחסר, וכולם מעלים שורה של משאלות הנוגעות לעניין זה: המשאלה לתיקון ולגאולה דרך "סתירת" החלל, דרך מילוי החסר באמצעות מעשה האמונת; המשאלה להעמדת מצבה של כתב המסמנת את חללו של מה שאבד ואיננו עוד; המשאלה להימלט מן המציאות אל הוויה שאין בה חסר ואובדן, אל תוך היצירה ואל תוך מושאיה האבודים, שאותם היא מייצגת ומשמרת "עד עולם".

כפי שראינו, גם "המכתב" מייצג את אותן תמות, אלא שהוא מעתיק אותן מתחומיו של המתח הדתי-רומנטי השזור בבקיעים מודרניסטיים ("עגונות"), או מתחומיו של המתח הרומנטי-מודרניסטי המובהק ("אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם"), אל תחומי המחשבה הלאומית ההיסטוריוסופית. המהלך הפואטי הרומנטי-מודרניסטי מלביש את התמות המטא-פואטיות בדבר היצירה, האובדן והמצבה במלבושים שונים; פניו של החסר השתנו מסיפור לסיפור. "המכתב" פותח – ומסמן – תקופה חדשה ביצירת עגנון, בכך שהוא מגדיר את החלל מחדש, והפעם באופן מקובע וחד-משמעי: האובדן מזוהה עם חורבנו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה.

ניתן להבחין בכמה תחנות בהתפתחותה של התמוה המטא-פואטית וההיסטוריוסופית הזו ביצירת עגנון. כבר ב"חוש הריח", שראה אור בסוף שנות השלושים, מזהה עגנון את האובדן המוביל ליצירה עם חורבנה של הקהילה היהודית המסורתית, עם הוויה של עיגון לחלל לאומי, דתי ותרבותי שהותירה אחריה קטסטרופה היסטורית:⁷⁰

70. "חוש הריח" פורסם לראשונה בעיתון הארץ, 14.5.1937; ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, "אלו ואלו" (לעיל, הערה 3). בפרשנותו ל"אגדת הסופר" עומד שקד על כך שב"חוש הריח" עגנון מצביע על העדרו של עולם המסורת כמקור ליצירתו, וראו שקד (לעיל, הערה 47), עמ' 11-12.

אילו היה בית המקדש קיים הייתי עומד על הדוכן עם אחי המשוררים ואומר בכל יום השיר שהלויים היו אומרים בבית המקדש. עכשיו שבית המקדש עדיין בחורבנו ואין לנו לא כהנים בעבודתם ולא לויים בשרם ובזמרם אני עוסק בתורה ובנביאים ובכתובים במשנה בהלכות ובהגדות תוספתות דקדוקי תורה ודקדוקי סופרים.

כשאני מסתכל בדבריהם ורואה שמכל מחמדיו שהיו לנו בימי קדם לא נשתייר לנו אלא זכרון דברים בלבד אני מתמלא צער, ואותו צער מרעיד את לבי, ומאותה רעדה אני כותב סיפורי מעשיות, כאדם שגלה מפלטרין של אביו ועושה לו סוכה קטנה ויושב שם ומספר תפארת בית אבותיו (עמ' רצו-רצח).

ואולם, הקטסטרופה ההיסטורית ב"חוש הריח" היא הקטסטרופה העתיקה של חורבן בית שני, קטסטרופה "מסופרת" שעמדה במרכז עולמה הרוחני של הקהילה במשך אלפיים שנה. כפי שראינו לעיל, תפיסה זו אינה חדשה ביצירת עגנון: העמדתו של כוח היצירה על הדחף שיוצר המצב המתמשך של גלות – של עיגון לאומי-דתי מתמיד לאובדנה של הוויה קדומה של נוכחות והכלה – מופיעה כבר ב"עגונות".

מבחינה זו, "המכתב" מחולל מהפכה. האובדן איננו אובדן מיתי המעובד ומוכל בנרטיב המסורתי הלאומי-דתי זה אלפי שנים, אלא הוא אובדן היסטורי וקונקרטי, קרוב ומזועזע – אובדן שיש לו אימפקט אישי טראומטי. "המכתב" פורסם כאמור ב־1950, אך הוא נכתב כעשר שנים קודם לכן, כלומר לפני שהגיעו הידיעות על ההשמדה ההמונית של יהודי אירופה אך אחרי ש"עלה היטלר ועשה הרג בישראל" (עמ' 246), תחת ענן החרדה הכבדה לגורל יהודי גרמניה ומזרח אירופה; במרכזו עומדת מצוקתו של המספר לנוכח צרתם הנוראה של קרוביו, פליטים המבקשים לעלות ואין בידם סרטיפיקטים. חשוב לראות שבסיפור "המכתב", בשונה מבסיפוריו של עגנון שיבואו אחריו, המצוקה והחרדה אינן פונות "החוצה", אל עבר העולם הישן המתמוטט, אלא הן מוסבות אל עבר הבית שאינו בית, אל ציון הנבנית. הן הופכות לכעס אין אונים על כך שהעולם החדש, שבא להחליף את העולם הישן והאהוב ההולך ונשטמ מן הידיים, אינו מוכן להכיל את אותו עולם אבוד בתוכו – כעקרון קיומו הפנימי – ולשמרו בדרך זאת, כפי שהעולם הישן שימר בתוכו בעבר את העולם הקדום והאבוד של האומה כעקרון קיומו שלו.

עובדת אובדנו הגמור, הפיזי, של העולם היהודי במזרח אירופה – אובדן מחירי ואיום מכל מובן ודימוי קודמים של אובדן והרס – טלטלה את המחשבה הפואטית-היסטוריוסופית של עגנון והעמידה אותה על בסיס אחר וחדש. ב־1944, שנים ספורות אחרי מועד כתיבתו המשוער של "המכתב", פורסם במאזנים נוסחו הראשון של הסיפור "הסימן".⁷¹ כאן, החלל הנורא, המוחשי והבלתי נתפס כאחד, המוביל ליצירה, הוא חורבנו המוחלט של העולם היהודי במזרח אירופה; חורבן פיזי, חברתי ותרבותי המגולם באירוע הנורא של השמדת שארית קהילת יהודי בוטשאטש ביום אחד. במצב קיצוני וחד-משמעי כזה של אובדן העולם הלאומי הישן, הקצף אינו יוצא עוד על העולם החדש. בנוסח המורחב של הסיפור, שראה אור בשנת 1962, נתפס בניין הארץ – למרות קיומן של רעות חולות, ובהיפוך גמור מתפיסתו בסיפור "המכתב" – כמעשה הגאולה. לא דמויות הנראות בחזונות ישועה מיסטיים הם בני הקהילה הנפלאה, אלא ארבעת מייסדיה הממשיים של השכונה (עמ' רצח-רצט), והמספר מונה עצמו בין בוניה הציונים של ירושלים וגואלי עפרה (עמ' רפג, רצט). המספר בנוסח המורחב של "הסימן" אינו מבקש לישון, אלא הוא מבקש להסיר שינה מעיניו (עמ' רצ, רצב); הוא אינו מבקש את המיתה, אלא חפץ חיים לו ולעמו. ברי לו שרק בשל אדמת ארץ ישראל חֵיתָה נפשו (עמ' רפו), ואין לו אלא לברך על החדש:

71. "הסימן", מאזנים 18, 1944, עמ' 104; תהפניות כאן הן לנוסח המורחב של הסיפור, כפי שנדפס בתוך "האש והעצים" (לעיל, הערה 38) עמ' רפג-שיב.

אדרבא על כל צרה וצרה אמרתי יפה ישיבת ארץ ישראל משיבת חוצה לארץ, שארץ ישראל נתנה בנו כח לעמוד על נפשנו, לא בכחוצה לארץ שהלכנו לקראת צר כצאן לטבחא. רבבות אלפי ישראל שאין הצר שוה בנזק צפורן של אחד מהם נהרגו ונחנקו ונטבעו ונשרפו ונקברו חיים ובתוכם אחי ורעי קרובי וקרובותי שמיצו כל מיני יסורים קשים בחייהם ובמיתתם ברשעת מנאצינו ומנדינו עם נבל מנאצי ה' שלא היו רשעים כמותם מני שים אדם עלי ארץ (עמ' רפג).

עולם המתים הוא עולמם של הרצוחים והטבוחים, ולא לשם מבקש המספר לסגת לבלי שוב. גם אם נותר לבדו בליל שבועות – הלילה שבו נודע לו "על העיר ועל הרוגיה" (שם) – בבית הכנסת הקטן, וגם אם צריך העץ המשמש לתפילה אינו דומה לבית הכנסת הגדול שבבוטשאטש, וגם אם שלמה בן גבירול עצמו נגלה לו ונותן לו סימן לעירו שנכחדה, עדיין המספר נשאר בעולמם של החיים, בעולם הלאומי שיוצרת המציאות ההיסטורית בת הזמן, ומתוך העולם הזה הוא מבקש לתת סימן לעולם הלאומי שאבד, לעיר המולדת שנשמדה: להעמיד להם מצבה של מלים. וכיוון שכך הוא הדבר, נכרכים בהכרח סיפורי זכרונה של בוטשאטש, העיר שנכחדה (עמ' רפט–רצא), בסיפורי תקומתה ובנייתה של השכונה החדשה הצופה על מקום מקדשנו ומקום מקדשנו צופה עליה (רצא-שא) ואף אויביה-שלה מבקשים להחריבה: "במקום זה שביקש האויב לגרשנו ממנו בניתי את ביתי, כנגד מקום המקדש בניתיו, כדי להעלות על לבי תמיד את בית מחמדנו החרב שעדיין לא נבנה" (עמ' ש, וכן עמ' רפג, רצד). בשונה מן היחס כלפי העולם החדש בסיפור "המכתב", ב"הסימן" העולם החדש איננו אויבו של העולם הישן, אלא להפך: שתי הערים טוות סיפור לאומי אחד של חורבן ובקשת גאולה; אובדנו של העבר הלאומי הוא שנותן תוקף, משמעות והצדקה להווה – ולעתיד – הלאומי הציוני.

ועם כל זאת, לא התקומה כי אם הזעזוע על האובדן הוא המניע ליצירה; שהרי "אפשר עיר מלאה תורה וחיים אפשר נעקרת פתאום מן העולם" (עמ' שב)? ובסופו של דבר, לא בפקחון העיניים כי אם בעצימותן מתאפשר לכוח המדמה והיוצר להחיות את העיר האבודה. המספר עוצם את עיניו כדי לא לראות במיתת אחיו בני עירו, "ועוד מטעם אחר עצמתי את עיני, שאם אני עוצם את עיני כביכול בעל בית אני על העולם ואני רואה מה שאני מתאוה לראות. בכך עצמתי את עיני וקראתי לעירי לעמוד לפני, היא וכל יושביה, היא וכל בתי התפילה" (עמ' שג). והעיר אכן באה אליו; המספר יכול להלך בה כשם שעדיאל עמוזה הילך בגומלידתא וכשם שהמספר ב"המכתב" הילך בעולמם של רבותינו האחרונים. מכוח עצמת העיניים הזו "כאלו זמן תחיית המתים הגיע" (שם). ואכן, "גדול יום תחיית המתים" (שם) – הוא המעלה את מדרש הצדיק המת שהמספר מבקש לפרסם בעולם, המדרש שלפיו הציונות, העוצמה הלאומית החילונית, היא-היא בשורת הגאולה: "קודם שיברך ה' את עמו בשלום יתן עוז לעמו עד שיתיראו הגויים מהם ולא יעשו עוד מלחמה עמהם מיראתם אותם" (עמ' שז).

תחיית המתים בדמיון היא המעלה גם את נגינת "שביה עניה" בקולו של החזן הזקן, וכאשר המספר מקיץ נגלה עליו רבי שלמה בן גבירול. ושוב, בדיוק כמו בסיפור "המכתב", המספר אומר: "צמצמתי את עצמי עד

שהייתי כאילו איני" (עמ' שח). אלא שתחבולות המספר אינן מועילות לו: ללא דיבור וקול "מחשבה במחשבה נחקקה" (עמ' שח, וראו גם עמ' שט, שי). ההתגלות המיסטית המופלאה מביאה את ה"רסיס" המשיחי, הטומן בחובו את כל העבר היהודי בגלות, ונועצת אותו באותיות העתידות להיכתב. רבי שלמה בן גבירול מחבר שיר סימן לעיר שנשמדה – "ואם נכחדה עירי מן העולם שמה קיים בשיר שעשה לו המשורר סימן לעירי" (עמ' שיב) – אלא שגם השיר אבד: המספר אינו יכול לזכור לא את מלותיו של השיר ולא את נעימתו. ואפילו אם יענה לו החזן הזקן מן המתים, "יענה בקול נעימתו כבזמן שהיתה עירי קיימת וכל אנשי עירי היו חיים וקיימים, וכאן שיר אבל וקיינים ונהי על העיר ועל הרוגיה" (שם). גם כאן, כמו בסיפור "המכתב", המספר אינו מעיד במפורש על מה שעתיד הוא לכתוב. אולם כאשר מקדיש בן גבירול את שירו כסימן לעיר שנכחדה הוא מקדיש גם את המספר עצמו וחוקק בו את הצו להפוך את כתיבתו לשלול לסימן, למצבה.

גם "המכתב" וגם "הסימן" הם אפוא מניפסטים פואטיים המעמידים בתוך הקשר היסטוריוסופי חדש את התמה הרומנטית הוותיקה על דבר היחס שבין החלל לבין היצירה הנובעת ממנו וחורת אליו, על דבר הזיקה שבין האובדן לבין הכתב המבקש לשרטט את גבולותיו כמצבה לו. ואמנם, סיפורים אלו הם מניפסטים שמבשרים מהלך מרכזי ביצירתו המאוחרת של עגנון, מהלך המגיע לשיאו בשנות החמישים והששים במפעל הספרותי הגדול עיר ומלואה – ספר המבקש להיות מצבה לעיר שאבדה ואיננה עוד.⁷² הפתיח לספר אינו מותיר מקום לספק בעניין זה:

זה ספר תולדות העיר ביטשטאש היא בוטשטאש אשר כתבתי בצערי וביגוני למען ידעו בנינו אשר יקומו אחרינו שעירנו עיר מלאה תורה וחכמה ואהבה ויראה וחיים ותן וחסד וצדקה היתה למן היום הוסדה ועד שבא השיקוץ המשומם והטמאים והמטורפים אשר עמו ועשו בה כליה. ה' ינקום נקמת דם עבדיו ונקם ישיב לצריו והוא יפדה את ישראל מכל צרותיו (עמ' 5).

גם בגוף הספר, בתוך סיפורי קיומה של בוטשטאש, חוזר המספר ומעלה את סיפור השמדתה ואובדנה:

וכן היה המעשה. כשעלה השיקוץ המשומם לחבל את העולם נכנסו שלוחיו הטמאים והארורים לעירנו, פקדו על אחינו אנשי עירנו לכרות להם בור. לאחר שכרו להם הבור השליכו חמש מאות איש מהם חיים לבור ונקברו בו חיים, ושאר כל היהודים אחינו אנשי ביטשטאש שנשארו חיים כינסו הטמאים הארורים לככר אחת שהקיפוה בגדר של ברזל ושפכו עליהם בניין והציתו בהם אש ועלו כולם באש להבה (עמ' 206).⁷³

המספר גם חוזר ונדרש לתפקידה של הכתיבה. במדרש על שיר המעלות הוא אומר שמקור היצירה הוא בתודעת החורבן (עמ' 19), ובספר כולו הוא אומר שהכתב מבקש להעמיד מצבה:

72. "בתוך עירי" פורסם לראשונה בעיתון האדק, 9.9.1953. הכותרת "עיר ומלואה" הובאה לראשונה בתוך מאסף לדברי ספרות ביקורת והגות, כרך א, 1960, עמ' 22. בשנת 1965 קרא עגנון בבית העם בירושלים את המבוא לספר ושני פרקים מתוכו, והקדים דברים על כתיבת הספר ועל עירו שנשמדה, וראו אצל לאור (לעיל, הערה 48), עמ' 484, 533-534; דברים אלה פורסמו בתוך מעצמי אל עצמי (לעיל, הערה 69), עמ' 83-84.

73. וכן ראו עמ' 16, 27, 28, 29, 174, 186, 206, 212, 230, 233, 238.

ויותר ממה שנטל מלאך של מיתה נטל השקוף המשומם שהרס את כל עירנו. ואלמלא חסדי השם שנתן אותנו לפליטה בארצו לא היה עוד שם לעירנו. מעתה אל תתמה שכל מקום שאני מזכיר את עירנו מאריך אני בפרטי פרטים, שאם אינם חשובים בעיניך חשובים הם בעיני כל באי עירנו שראו את עירנו בגדולתה ומתאבלים עליה שאברה מן העולם (עמ' 186).

ברי למספר שאינו יכול להעמיד תמונה מלאה, מצבה שלמה, של העיר. הוא יודע שתיאור העיר חייב לקפל בתוכו את כל עברה, החל מתנועת מבקשי הגאולה מזרחה, לציון, עבור דרך טקסי המעבר הלאומיים ביער הפרא, מציאת המקום וייסוד העיר, קורות רבותינו הראשונים ואלו שבאו אחריהם, ועד לרבותינו האחרונים, החביבים על המספר ב"המכתב". הוא יודע שעליו לתאר לא רק את כל אנשיה, בנייניה וחפציה של עירו, אלא אף את כל הסיפורים הכרוכים בעקבם, שהרי "מה נשתייר מכל הכלים המפוארים שהיו בבית הכנסת הגדול? סיפורי מעשיות נשתיירו" (עמ' 29). ובכל זאת, כל כמה שירבה פרטים – גם מהאהבה שהוא אוהב אותם וגם "למען ירוויחו מזה הבנים" (עמ' 40) – עדיין החסר יהיה ניכר ונוכח. המספר תמיד יהיה משול "לאישה שנקרעה כתובתה ואבדו קרעיה והיא שומרת את פירווי הבצק היבש שאיחה את הקרעים":⁷⁴ סיפורי בוטשאטש אינם אלא הפירוויים.

74. וראו "הדום וכסא", בתוך שמואל יוסף עגנון, לפנינו מן החומה, ירושלים ותל-אביב תשל"ה, עמ' 131.

ועם זאת, כמו עדיאל עמוה וכמו המספר בסיפורים "המכתב" ו"הסימן", גם המספר של עיר ומלואה מכונן מחדש את עירו, על כל כוחות החיים השוקקים בה, וגם הוא, כמוהם, יכול להלך ברחובותיה שקמו לתחייה. עירו של עגנון אינה עירנו שלנו, הקוראים; אבל בתודעת כולנו קיימת ה"עיריה", העיר הארכיטיפית שנכחדה בגולה, וגם אנו חיים כאן ועכשיו מתוך תחושת חסרונה ואובדנה. "פירווי הבצק" של עיר ומלואה מאפשרים לא רק למספר כי אם גם לנו להיכנס אל העיר האבודה ולחוש את מלוא קיומה וחיותה.

אוניברסיטת בן-גוריון