

מיכל ארבל

פניו הכפולים של זיוף: יצירה ולאומיות ב'עידו ועינם' לש"י עגנון
מתוך:

רגע של הולדת

מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש

לכבוד דן מירון

עורך

חנן חבר



2007

מוסד ביאליק • ירושלים

2007

פניו הכפולים של הזיוף: יצירה ולאומיות ב'עידו ועינים' לש"י עגנון

מיכל ארבל

ומה שהיה בעיני תחילה בבחינת דמיון התחיל מתברר
והולך כאמת לאמיתה.

(‘עידו ועינים’, עמ’ שנו)

במאמר זה אני מבקשת להציע קריאה חדשה לסיפור ‘עידו ועינים’ של ש"י עגנון.¹ ‘עידו ועינים’ זכה אמנם להתייחסות מחקרית וביקורתית רחבה ביותר,² ובכלל זה לפרשנויות כוללות כמו אלו של ברוך קורצווייל,³ משולם טוכנר⁴ ועדי צמח;⁵ ובכל זאת אני מבקשת לנסות ולקרוא אותו באופן אחר וחדש. הפרשנויות הכוללות לסיפור – עם כל ההבדלים שביניהן – חוזרות על אותו מהלך בסיסי: קריאה אלגוריסטית מובילה את הפרשן לתמה, שעניינה תמורה היסטורית. הפרשנות עומדת על כפילות העולמות בסיפור, ומבקשת לנמק אותה; היא מבקשת לבאר את הקשר שבין העולם המודרני המוכר והקרוב של ירושלים ערב מלחמת השחרור ובין העולם הארכאי, הרחוק, של בני עמדיה ובני שבט גד. אין תמה שהפרשנויות השונות נמשכות לדפוסים דיכוטומיים של עבר לעומת הווה, של מקור עלום מכאן ו’עקבות’ גלויים מכאן.

הקריאה שאני מציעה כאן שונה מאלו שקדמו לה בשני מובנים עיקריים. אני מבקשת להעמיד מרכז תמטי שונה לסיפור, ולקרוא אותו כסיפור ארס-פואטי, שעניינו אמנות ומעשה היצירה. מעניין לראות, שאף ש’עידו ועינים’ ספוג כולו בשירה, בכתיבה ובסיפור סיפורים, ואף שהוא טובב כולו סביב המתח שבין מציאות למבדה, הביקורת לא העמידה

- 1 ‘עידו ועינים’ פורסם לראשונה בשנת 1950 (תשי"א) ב’לוח הארץ’. ההפניות במאמר הן אל: כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ז (‘ערך הנה’), ירושלים-תל-אביב: שוקן, 1962.
- 2 למשל בעבודותיהם של לאה גולדברג, ברוך קורצווייל, יעקב בהט, גבריאל מוקד, משולם טוכנר, דן מירון, גרשון שקד, עדי צמח, הלל ברזל, הלל ויס, שלמה צוקר, חיים ברנדוויין ואחרים.
- 3 ב’ קורצווייל, ‘הערות ל’עידו ועינים’, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים-תל-אביב: שוקן, 1963, עמ' 141-160 (פורסם לראשונה ב’הארץ’, 20.4.1951, 26.4.1951).
- 4 מ’ טוכנר, ‘פשר “עידו ועינים”’, פשר עגנון, תל-אביב: אגודת הסופרים בישראל ומסדה, 1968, עמ' 106-122 (פורסם לראשונה, בכותרת ‘על “עידו ועינים”’, ב’הארץ’, 3.10.1958, 10.10.1958).
- 5 ע’ צמח, ‘על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון’, הספרות, א, 2 (1968), עמ' 378-385.

את הסוגיה הפואטית במוקד התעניינותה.⁶ הקריאה שאני מציעה מציבה את 'עידו ועינים' כחלק משלשלת מתפתחת של סיפורים, שמעשה היצירה עומד במרכזם: 'עגונות', 'גבעת החול', 'אגדת הסופר', 'יתום ואלמנה', 'על אבן אחת', 'בדמי ימיה', 'חוש הריח', הרומן 'אורח נטה ללון', 'הסימן', 'המכתב', 'עד עולם' ו'מזל דגים', ובייחוד כחלק משלביה המאוחרים של שלשלת זו. בסיפורים המוקדמים יחסית מעשה היצירה ממוקם בזירת המתח שבין תמות רומנטיות, שדרכן נשקף מעשה היצירה, ובין ספק מודרניסטי החותר תחתיהן. בסיפורים המאוחרים אותו מתח מועתק להקשר חדש; שאלות של ייעוד פואטי נקשרות בשאלות של זהות לאומית ובתפיסות היסטוריוסופיות.⁷ ואכן נראה שגם ב'עידו ועינים' הסוגיות הפואטיות העולות מן הסיפור חוזרות וקושרות את האמנותי להיסטורי. הכוונה היא בעיקר לסוגיה מרכזית אחת, שהסיפור חוזר ונדרש לה שוב ושוב. הסוגיה היא סוגיית ההבחנה – או יותר נכון אי ההבחנה – בין מציאות לדמיון, בין מקור ארכאי למבדה, בין האותנטי למזויף. הסוגיה עולה כמובן מבסיס המחשבה הפואטית; ביסודו של הסיפור עומדת התמה הרומנטית, שלא זו בלבד שמעשה הזיוף הוא חלק הכרחי בכל מעשה יצירה והאמן הוא בהכרח נוכל (רמאי, זייפן, אלכימאי היוצר יש מאין – כמו למשל ב'איש החול' לאת"א הופמן או ב'טוניו קרגר' לתומאס מאן, ובהמשך הדברים נחזור להתבונן ביצירות אלו בהקבלה ל'עידו ועינים'), אלא שהזיוף הוא שמכונן את ה'אמת' שהיצירה נושאת בתוכה. בעניין זה ראוי לחזור על מילותיו של גבריאל גמזו, המתבונן בחותנו, גבריה בן גאואל, הנעתק מעולם לעולם: 'זמה שהיה בעיני תחילה בבחינת דמיון התחיל מתברר והולך כאמת לאמיתה' (עמ' שנו). שהרי גם גמזו, שנתפס על-ידי הביקורת

6 קורצווייל וצמח אינם מייחסים לתמה הפואטית בסיפור מעמד מרכזי או עצמאי; טוכנר אינו נדרש לנושא; ושקד מציין שגינת אינו אמן. גם מבקרים הנדרשים למעשה האמנות מקדישים לכך הערות קצרות בלבד. לאה גולדברג מעירה על מרכזיותו של מעשה האמנות ב'עידו ועינים'; היא רואה במספר את פניו הגלויים של האמן היוצר ובגינת – את הסמויים (לאה גולדברג, 'עגנון בשלושה קולות', בתוך: האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, תל-אביב: ספרית פועלים, תשל"ו, עמ' 193 [פורסם לראשונה ב'על המשמר' 27.10.1950]). גבריאל מוקד מציין ש'חיפושם של עדיאל עמזה, גינת וגמזו הוא אחר מקור השלמות האמנותית לא פחות מאשר אחר שלמות מדעית ודתית. סבורני שמחבר "עד עולם" ו"עידו ועינים" רומז, כי הדרך אל השלמות בכל שלושת הרבדים הללו מובילה על פני עולם של קדמות אבודה, שמתעניינת בה אישיות אוונגרדית ובודדה מאוד' (ג' מוקד, 'טרנסצנדנציה, אמנות ומחקר מדעי בשני סיפורים סמליים: "עידו ועינים" ו"עד עולם"', דברי הקונגרס העולמי השישי למדעי היהדות [תשל"ז], עמ' 270, וכן ראו בספרו, שבחי עדיאל עמזה, ירושלים: שוקן, תשמ"ט, עמ' 30). לפי חיים ברנדוויין, הסיפור הוא פרודיה. הוא רואה בגמזו את ייצוגו האירוני של הסופר-יוצרו, ומעיר בסיכום שעוקצה האירוני של הפרודיה מכונן כנגד הספרותי עצמו (ח' ברנדוויין, 'על משמע ומבנה ביצירת עגנון', 'הארץ', 20.4.1979, 27.4.1979).

7 על התפתחות התמה המטא-פואטית ביצירת עגנון עמדתי במאמר 'הכתיבה כמצבה: המעבר מרומנטיקה להיסטוריוסופיה בסיפורו של עגנון', מכאן, 2 (2001), עמ' 65-94, וביתר הרחבה בספרי, כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, ירושלים: מרכז הקשרים וכתר, 2006.

כהיפוכו של גינת, הוא בעת ובעונה אחת גם השתקפותו של אותו גינת ו'אלכימאי' בזכות עצמו; גם אצלו – ואולי בעיקר אצלו – מציאות הופכת ל'דמיוני דמיונות' ו'דמיוני דמיונות' (עמ' שפה) הופכים למציאות. הזיוף – או, יותר נכון, הטשטוש המכוון בין מקור לזיוף – שב ומעורר את הוויכוח העתיק על פניו הכפולים של המבדה: האם, כדברי אפלטון, חיקוי המציאות הוא שקר המציג את האין כיש ומתעתע בבריות, או שמא, כדברי אריסטו, הוא מייצג את מה שעשוי לקרות בהתאם להסתברות ולהכרח, ולכן הוא נעלה על ההיסטוריה, המוגבלת ל'אמת' של מה שקרה בפועל.⁸

ואולם כפי שציינו קודם לכן, ב'עידו ועינם' ההתחקות על התמה הפואטית והרומנטית של הזיוף מחזירה אותנו בסופו של דבר אל התמה הלאומית, המודרנית וההיסטורית שבסיפור. הכוונה איננה להעמדתה של הבחנה נחרצת וחד-משמעית נוסח זו שהציע עדי צמח. צמח קושר את הסיפור לתהפוכות היסטוריות בנות הזמן והמקום: לציונות. הוא מעמיד במרכז פירושו את סוגיית הפיצול – והזיקה – בין העולם הארכאי ובין מציאות ההווה, ומדגיש את שאלת המקור לעומת הזיוף. צמח מסכים עם טוכנר שגמולה היא 'סמל לשכינה ולרוח ישראל', ואולם, בשונה מטוכנר לדעתו, גמזו וגינת אינם מייצגים שתי גישות רוחניות שונות למסורת, כי אם 'שתי קונצפציות היסטוריות'.⁹ גמזו מייצג את יהדות העבר; גינת, לעומתו, מייצג את הציונות. הוא מייצג את דרכם 'של הצעירים החילוניים, האנטי-גלותיים, שניסו באותה שנה להציל את עמם בכוח' (שהרי 'כך מנסה אף נציגם, גינת, להציל את גמולה באופן פיזי, ארצי גרידא, מן הסכנה'),¹⁰ ובתוך כך את האופציה הכנענית בתרבות:

יש כאן משהו ברור מאוד לכל אדם המכיר את תולדות המחשבה ההיסטוריוסופית בישראל בעשרות השנים האחרונות, משהו המתאים לאותו דור ישראלי המנתק את עצמו כליל ממסורתה של יהדות הגולה וקושר עצמו, תחת זאת, ב'חוליה נעלמת שבשלשלת הדורות', בהמנונות אליליים הבאים מ'ראשית ההיסטוריה'. אין ספק כי הכוונה היא כאן לשירי העלילה הבבליים, הכנעניים, האוגריתים, כל אותה ספרות טרום-תנ"כית וטרום-יהדותית שזרמים שונים במחשבה הישראלית – שהקיצוניים שבהם הם ה'כנעניים' או 'העבריים הצעירים', אלו שאינם רואים עצמם כממשיכי יהדות המסורה – רואים בה את מקורותיהם הרוחניים האמיתיים.¹¹

צמח מדגיש כי 'עידו ועינם' לא היו ולא נבראו – או, ליתר דיוק, כי מה שגינת התיימר להציגו כ'לשון עידו' ו'המנוני עינם' לא היו אלא בדיה חסרת שחר ותו לא'.¹² הציונות

8 אפלטון, 'המדינה' י', כתבי אפלטון (תרגום י"ג ליבס), ב, ירושלים: שוקן, תשל"ה, עמ' 537-577; אריסטו, פואטיקה (תרגום יואב רינון), ירושלים: מאגנס, תשס"ג.

9 ראו: צמח (לעיל הערה 5), עמ' 378, 379.

10 שם, עמ' 381.

11 שם, עמ' 379.

12 שם, עמ' 380.

מייצרת, לדעת צמח, היסטוריה מזויפת – וסופה שתאבד ביחד עם רוח האומה שהיא מבקשת להציל. צמח רואה אפוא בגינת זייפן ורמאי, המציג לשון בדויה כמקור אותנטי; הכתיבה נתפסת באופן שלילי – כרמאות – והיא מייצגת נטייה אידאולוגיה לאומית שלילית שהמחבר מבקש, לדעת המבקר, להוקיע.

בשונה מצמח, איני מבקשת לקבע הבחנות – ובכלל זה את ההבחנה החותכת בין אמת לזיוף, אלא להפך, לעמוד על התהייה הפתוחה שהסיפור מעורר, תהייה בדבר טשטוש הגבולות ההכרחי שבין 'מקור' ל'מבדה' בתהליך דמינה של קהילה לאומית חדשה.¹³ בשונה מעמדתו של צמח, נראה לי שבמובן זה 'עידו ועינים' קושר באופן חיובי – ולא שלילי – בין מעשה היצירה האמנותי, הבונה עולמות יש מאין, ובין מעשה היצירה הלאומי-הציוני, הבונה עולם חדש יש מאין בארץ-ישראל.

הערת קודם לכן שהקריאה שאני מציעה לסיפור שונה מקודמותיה בשני מובנים עיקריים, ועד כה הצגתי את המובן הראשון שעניינו הסט תמטי. ההבדל השני נובע מקודמו ונוגע לאסטרטגיות של קריאה. גם קורצווייל,¹⁴ גם טוכנר¹⁵ וגם צמח מציעים קריאה אלגוריסטית לסיפור, והקריאות מוצגות, כל אחת בפני עצמה, כמשמעות הבלעדית של הסיפור. אני מבקשת להציע תפיסה פוליפונית של 'עידו ועינים'. נראה לי

13 ראו: ב' אנדרסון, קהילות מדומיינות, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999. אף אני נדרשת כאן למונחיו של בנדיקט אנדרסון, אתייחס בהמשך לא רק להבחנותיו, כי אם גם לתפיסתו של אחד העם, שאמת היסטורית – בשונה מאמת ארכאולוגית – מבוססת בחלקה (או כולה) על 'ציור דמיוני' (כל כתבי אחד העם, תל-אביב: דביר, תש"ז, עמ' שמב).

14 קורצווייל רואה בסיפור סיפור קיומי ו'אוניברסלי' ובעצם קורא בו את סיפוריה של תמורה תרבותית-היסטורית. הפיצול בין העולמות מייצג פיצול פנימי בנפש הגבר האירופי המודרני. האי אחיזה של הדמויות בביתן מעידה על תלישותו של האדם המודרני, ומקורה ב'התעללות האירוס באדם' (קורצווייל [לעיל הערה 3], עמ' 155), דהיינו בחולשת הגבר בפני היזמה הארוטית של האישה. בשל 'אי-השקט של האדם המודרני' ו'אי-יכולתו למצוא תשובה ממצה לבעיית החיים' (שם, עמ' 158) הוא נמשך לארכאי ולמאגי כדי לחזור ולקשור – דרך השירה והמדע – את הקשר שאבד לו עם הארוס. בכך הוא דומה לגמזו 'המאמין באפשרות להכריא בתוך האווירה הארכאית, שכולה רוויה פיוט ואירוס' (שם, עמ' 159). ואולם, כפי שאנו רואים מגורלו של גינת, "ריפוי" זה מתוך נסיגה לארכאי, "תחיה" זו, היא בעצם בשורת מוות' (שם, עמ' 160).

15 משולם טוכנר אינו רואה בסיפור תמורות תרבותיות-היסטוריות 'אוניברסליות', אלא תמורות בעולם הרוחני היהודי. הפיצול בין העולמות מייצג את השבר שבין עולם המסורת להשכלה. גמולה מזוהה עם השכינה; גמזו עם 'היהדות שומרת המסורת הבינונית', 'יהדות העוסקת כל ימיה בביבליופיליות, הנודדת ללא שחר מקצה עולם לקצה עולם, הרואה את עולמה באופן חד-צדדי – רק בעין אחת, השומרת, אמנם, אמונים לשכינה ואף לוקה על כך, אבל אינה ממלאת אלא את המצוות המעשיות' (טוכנר [לעיל הערה 4], עמ' 112). גינת, לעומתו, מייצג את ההשכלה, את התמורה שהובילה ל'משבר ביהדות הרוחנית ואת מקור הפרובלמטיקה הנצחית, הקשורה בטכסטים הקדושים' (שם, עמ' 117). המאבק הוא אפוא בין האחיזה המסורתית של היהדות בטקסטים המקודשים, אחיזה המצויה במשבר, ובין 'גישתו המדעית האובייקטיבית של ד"ר גינת' (שם, עמ' 121) לאותם טקסטים. באמצעות מותה של גמולה 'עגנון מבהיר את הכרתו, שהמחקר אינו פותר את בעיית המשבר של היהדות. המחקר ממית את האובייקט הנחקר' (שם, עמ' 122).

שהמשמעויות ששלושת החוקרים מצביעים עליהן אמנם מתקיימות ביצירה; אבל לא כשורה תחתונה, לא כפתרון חד-משמעי לחידה, פתרון המצליח לנמק את כל חלקיה, אלא יותר כפרספקטיבות אפשריות וחלקיות, כהזמנות מפתות לפרשנות, שאמנם מתקיימות בטקסט – אבל גם נסתרות על-ידי בעת ובעונה אחת. נקודה אחרונה זו, המעידה על 'מרדנותו' של הטקסט, על סירובו להיענות לקריאה אחת חד-משמעית, נראית לי מהותית.

צמח הצביע על בעיות בפרשנותו של טוכנר, ושלמה צוקר הצביע על בעיות בפרשנותו של צמח; בהמשך הדברים אעמוד הן על ביקורתו של צוקר והן על מה שנראה לי כקשיים אחרים בפרשנותו של צמח. בעיני הקשיים הללו בלתי נמנעים, משום שכל קריאה אלגוריסטית ב'עידו ועינם', מעניינת ככל שתהיה, המנסה ליצור זיהויים חד-משמעיים ומקובעים, נדרשת דרך כך גם ליצור הבחנות חד-משמעיות ומקובעות – כמו למשל ההבחנה החותכת בין מקור אותנטי לזיוף. כאשר מפעילים אסטרטגיית קריאה כזו על סיפור שעניינו העיקרי הוא ההצבעה על האי יכולת להבחין הבחנות כאלו – סיפור החוזר ונדרש לטשטוש הלא נמנע שבין מציאות לדמיון, בין מקור למבדה – נראה שהפרשנות עתידה בהכרח להסתבך בסתירות פנימיות. בעניין זה אני הולכת בעקבות ביקורתו של דן מירון על מתודת הפיענוח האלגוריסטי החד-משמעי שנוקט טוכנר בפרשנותו ל'עידו ועינם', 'עד עולם' ו'הדום וכסא'. מירון יוצא כנגד המבקר ה'מהלך בטוחות וקובע מסמרות' ואומר:

סיפורים אליגוריסטיים אפלים כאלה של עגנון, שבהם אין המערכת האליגורית נסמכת על מערכת מושגים נהירים ומוכרים לרבים כחלק מן המסורת התרבותית, [אלא המערכת] האליגורית נסמכת על מסגרת מושגים סמוייה מן העין, בסיפורים כאלה אין כל אפשרות להגיע להארה מלאה. אפלותם היא טבעם ותנאי לקיומם האמנותי האינטגרלי.¹⁶

מוכן שגם הפרשנות שאני מציעה כאן, בחיפושיה אחר מה שמיצג בסיפור, אינה אלא קריאה אלגוריסטית. ואולם עם זאת אני מבקשת להעמיד קריאה שלא זו בלבד שתהיה מודעת לחלקיותה – גם לכך שאינה יכולה לנמק את כל פרטי הסיפור וגם לכך שאינה אלא פרספקטיבה אחת מני רבות – אלא שאף תצביע על כך שהחלקיות והפרספקטיביות שלה עצמה נעוצות בהיבדיות, בכפל הפנים הסותר והמכוון של הסיפור עצמו.¹⁷ לכאורה, קריאה המבקשת להצביע על התמה הארס-פואטית ב'עידו ועינם' נתקלת בקושי, שהרי אין בסיפור ולו גם אמן אחד. גינת הוא חוקר – או זייפן – של תרבות ארכאית; גמולה שרה לו את השירים המושרים בארצה, ואינה אלא מסרנית של תרבות עממית, והמספר, כמו גמזו, מספר לפי תומו. ואולם כך הוא הדבר גם בסיפורי יצירה

16 ד' מירון, 'ציון דרך ותמרור אזהרה בביקורת עגנון', מאזנים, כו, חוברת ה-ו (1968), עמ' 93-94.
17 במונחיו של רולאן בארת אני מבקשת לקרוא את 'עידו ועינם' כטקסט המתקרב אל ה'כתיבת' (ראו: R. Barthes, *S/Z*, New York: Hill & Wang [1974], pp. 3-16).

אחרים של עגנון. בסיפורים מוקדמים כמו 'עגונות' ו'אגדת הסופר' אומנויות הקודש (בניית הארון, כתיבת ספר התורה) מטונימיות למעשה היצירה. בסיפורים המאוחרים 'המכתב' ו'עד עולם' המחקר ההיסטורי, דהיינו הרקונסטרוקציה של העבר ושל שפתו, הוא שמייצג את היצירה הספרותית, את הרקונסטרוקציה האמנותית של עבר בדוי. כך הוא הדבר גם ב'עידו ועינם'. הסיפור אמנם אינו מייצג בגלוי את הפואטי, אבל כבר מתחילתו ניכרת בו נוכחותם המרכזית, השולטת, הן של מעשי היצירה והן של הטשטוש בין דמיון לאמת ובין מציאות לייצוג.

כבר בסצנה הפותחת מתנדנד לבו של המספר (עמ' שמד) והוא מגיב ב'סערת נפש' (עמ' שמחה) על השמועה שגינת גר בביתם של הגרייפנבכים. הריגוש הגדול הזה הוא בשל השירה, השירה שגינת כותב ושהמספר קורא: 'ולבי הומה ובתוך המיית הלב שמעתי כמין הד שהתחיל עולה מתוך לבי. ואין לתמוה על זה, שמיום שקראתי בהימנונים העינמיים שומע הייתי אותו ההד, זה הד קולה של שירת קדומים שראשית ראשיתה של ההיסטוריא היא יורשת יורשי יורשיו' (שם). המספר מעמיד אותנו על כוחו של המקור; חשיבותה של השירה, כוח ההדהוד שבה, נבנים מכך שהיא שירת קדומים, המקור הארכאי, האותנטי, נקודת ההתחלה שממנה יצאו ויוצאים ההדים המשכפלים. ואולם בהערה קודמת המספר מבהיר שלא המקור ההיסטורי חשוב בעיניו, כי אם כוח היצירה: 'אבל עיקר גדולתו ודאי הם ההימנונים העינמיים שנתגלו על ידו, ולא בלבד מפני שההיסטוריונים והבלשנים מצאו בהם את החוליא הנעלמת שבשלשלת הדרורות, שמקשרת את ראשית ההיסטוריא בדורות שקדמו לה, אלא בשביל עוזו רוחם וגאון שירתם' (עמ' שמד); הזיקה המבלבלת שבין כוחו של מקור של נקודת התחלה המעגנת את ההיסטוריה, ובין כוחה של שירה, של אמנות בדויה, הולכת ונטווית.

המספר מעיד על עצמו שהוא מעדיף את השירה על ההיסטוריה מפני ש'איני חוקר אלא קורא הנהנה מכל דבר נאה שהוא קורא' (עמ' שמחה). אבל נראה שסוד המשיכה שלו לגינת ולשירתו נעוץ גם בדבר נוסף; במובן מסוים הוא רואה בגינת את עצמו. המספר איננו רק קורא, כפי שהוא מעיד על עצמו, אלא גם יוצר; הוא מופיע כמחברו הבדוי של הסיפור. אם כן, גם הוא, כמו גינת, מעלה על הכתב את מה שהוא שומע. זו קרבת ההשתקפות שלא גולדברג כבר הצביעה עליה: 'לאמן, ליוצר, שני פנים: פניו הגלויים של מספר הסיפור ופניו הנסתרים והמסתוריים של גיבור הסיפור. הם עגנון וגינת'.¹⁸ מוזר לראות ששאלת הבדיוניות עולה לא רק בנוגע ליצירתו של גינת, אלא אף בנוגע לעצמו: 'נתנדנד לבי מאותה שמועה. ולא מטעמם הם, אלא מטעם שהזכירו את גינת כאדם מוחשי. מיום שנתפרסם שמו של גינת בעולם לא מצאתי אדם שיאמר מכירו אני פנים בפנים ולא שמעתי שמזכירין אותו חוץ לענין ספריו, ועתה שומע אני שיש לו דירה בבית זה שאני יוצא ונכנס בו' (עמ' שמד). גינת, שהוא דמות ממשית בעולם הבדוי של הסיפור, נתפס על-ידי המספר, שגם הוא דמות בסיפור, כאילו היה דמות בדויה; עד כאן מדובר

18 גולדברג (לעיל הערה 6), עמ' 193.

במשחק דמיון בלבד. ואולם כיוון שהמספר הוא כביכול גילומו הבדוי של עגנון בסיפור, וגינת אכן נבדה מלבו של עגנון, הגבולות מיטשטשים והמחשבה בדבר בדיוניותו של גינת כבר איננה 'דמיון תעתועים' בלבד.

דמותו של גינת כאמן רומנטית להפליא. הוא פרוש מן העולם, דמות נעלמה, ואין לו בחייו אלא יצירתו. בכך הוא דומה ליוצרים אחרים בסיפוריו של עגנון – בן-אורי מ'עגונות', רפאל מ'אגדת הסופר' ועדיאל עמזה מ'עד עולם'. הארוס שלו אינו מופנה אל האישה המשתוקקת אליו, אלא כל כולו קודש ליצירתו, ובסופו של דבר האישה הופכת לאחת עם היצירה. עם השלמתה של יצירת המופת הנעלמה, עם שמיעתה של שירת גרופית הציפור, האמן מוסר את חייו על יצירתו; האמן, השירה והאישה הופכים ליצירה אחת מושלמת, גדולה מן החיים, המאכלת את יוצריה בתוכה. ושוב, גם בכך גינת הוא גלגולם המאוחר של בן אורי ושל רפאל הסופר כאחד.

החידה הגדולה האופפת את גינת היא חידת המניע, או בניסוח אחר, חידת המקור והזיוף. האם, כמו עדיאל עמזה מ'עד עולם', רודף גינת אחר האמת? ואולי לא האמת ההיסטורית בראש מעייניו, אלא הכתיבה עצמה, ולא אכפת לו אם הלשון וההמנונים אינם אותנטיים אלא נברו מלבו? כזכור, צמח טוען חד-משמעית שגינת אינו אלא נוכל. טענתו של צמח בנוגע לזייפנותו של גינת נסמכת על ההנחה שכל המילים שבלשון עידו וכל ההמנונים העינמיים מקורם בלשון המומצאת. נכון שגינת וגמולה משיחים ביניהם על הגג באותה לשון בדויה, אך עם זאת לא רק שאין זו הלשון היחידה שגינת רשם בעבר מפיה של גמולה, אלא שהטקסט חוזר ומפריד בינה ובין השירים.¹⁹ גמזו מעיד שבני מקומה של גמולה דיברו כמה לשונות: לשון הקודש וכן לשון מקומית, ייחודית ואותנטית, ומלבד לשונות אלו 'עוד לשון אחת היתה לה לגמולה ולאביה' (עמ' שסד), וזו באמת אותה לשון פרטית ומומצאת שגמולה סיפרה לו ש'לשון בדויה היא שבדו להם לשעשע את לבם' (עמ' שסד). גמזו מעיד עוד שכאשר גמולה נתלשה ממקומה 'עקרה מפיה כל אותן הלשונות' (שם) ולא רק את הלשון הבדויה; וכאשר בא גינת לביתה לקנות את כתבי היד חזרה פתאום לדבר לא בלשון הבדויה דווקא, אלא בלשון שמדברים במקומה ' (עמ' שנט) ו'דיברה באותן הלשונות והנעימה קולה בזמר' (עמ' שסד). בעבר, כאשר הגיע גינת המחופש לחכם גדעון למקומה של גמולה, הוא היה 'כותב לו על פנקסו כל השירים שהיה שומע מפי גמולה, ואפילו שיחותיה עם אביה, היינו הלשון שבדו להם, היה כותב לו' (עמ' שעז). בתיאוריו של גמזו שירי גמולה, שלא כמו השיחות עם האב, אינם שייכים ללשון הפרטית, אלא הם חלק מן הריטואל הציבורי של בני שבט גר (עמ' שסג, שעח), ומושרים בלשון הארכאית המקומית. אם כן, מה הן צ"ט המילים בלשון עידו? מה הם ההמנונים העינמיים? מקור אותנטי או זיוף? אי אפשר לדעת, והערפל איננו

19 בביקורתו על צמח כבר העיר הלל ויס שאין להפריד בין לשון עידו ועינם, לשון גמולה ולשון הקהילות הנידחות (ה' ויס (עורך), 'עגנון: "עגונות"', "עידו ועינם" – מקורות-מבנים-משמעויות', 2, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1981, עמ' נ-נא).

מקרי כי אם מכוון; הסיפור אינו מבקש לחשוף את רמייתו של גינת, אלא להצביע על האי הבחנה, על טשטוש הגבולות שבין מקור לזיוף – על הדרך שבה ה'דמיון', המבדה, מכוון מציאות והופך ל'אמת לאמיתה'.²⁰

יתרה מזאת: פרשת הלשון המומצאת מצביעה לא רק על צמיחתם של דברי השירה מן הגבול המטושטש שבין מקור לזיוף אלא גם על רצינותם של מבדים. מבדה אינו מוגבל לצחוק וקלות דעת, ולכן אף שגמולה ואביה מדברים בלשון 'שבדו להם לשעשע את לבם' (עמ' שפה), עדיין אין זה אומר, כדברי צמח, ש'תפקידה היחיד הוא בידורי ואין לה כל ערך אחר'. בצדק מעיר שלמה צוקר, בכיקורתו על פרשנותו של צמח, על פניה המסתוריים והרציניים של השפה, הניכרים מתיאורו של גמזו: 'גדי לבן מונח לו על ברכיה של גמולה ועוף השמים מרחף על תלתליו של הזקן, והם משיחים, פעמים בנחת ופעמים כמהירות, פעמים בפנים שוחקות ופעמים בפנים של אימה' (עמ' שסד).²¹ נראה אפוא שגם הלשון הכדויה, כמו המבדה הספרותי, נושאת עמה את כפל פני יאנוס הצוחקים והמאיימים כאחד. מעשה העלאתה על הכתב, שאיננו לא רדיפת אמת חד-משמעית של חוקר מסודר ולא מעשה נוכלות חד-משמעית של רמאי קר רוח, אף הוא מעשה רציני העולה לאמן בחייו.

כמו שהזכרנו קודם, כבר בסצנה הפותחת דמותו של גינת נקשרת לשאלת הבדיוניות. השאלה עולה פעמיים. בפעם הראשונה, שכבר דנו בה, המספר תוהה אם גינת הוא בכלל אדם ממשי. בפעם השנייה המספר דוחק בבני הזוג גרייפנבך למסור לו פרטים על גינת,

20 ב'פתחי דברים' עזרא טריר מזכיר למספר שהמלומדים קיבלו בתחילה את ההמנונים העינימיים שפרסם גדעון גינת כאמת שאין עליה עוררין, 'אחר כך התחילו קצת חכמים מפקפקים בהם ואמרו שבדויים הם ועשויים בידים, לאחר שמת נשתנו הדעות ונתרבו החכמים המאמינים באמיתתם מן החכמים המפקפקים באמיתתם'. טריר תוהה אם שאלת המקורות לעומת הזיוף רלוונטית לשאלת הערך האמנותי: 'צייר לעצמך אלמלא לא נתגלה ששירת אוסיאן מזוייפת, היתה חשובה בעינינו ככל הקלסיקונים הגדולים. הרי אפילו גיטה טעה בה, ולא עוד אלא שאמר שחביבה היא עליו לפרקים מהומירוס' (ש"י עגנון, 'פתחי דברים', פתחי דברים, ירושלים-תל-אביב: שוקן, 1978, עמ' 138).

21 צוקר, 'בעיית הפירוש של "עידו ועינם" ו"עד עולם" לש"י עגנון', הספרות ב, 2, עמ' 415-417. פרשנותו של צמח מעוררת קשיים נוספים. צמח מניח שגמולה נופלת מן הגג משום שהסגולות ששמרו עליה נשרפו כנראה בטעות ביחד עם הכתבים; והלוא מסופר לנו שגינת נתן את הסגולות לגרייפנבכים במתנה והן שמורות בספרייתם. נוסף על כך, צמח קובע שגינת שרף את כל כתביו וביקש שלא להדפיס עוד את ספריו משום שגמזו חשף כביכול את זיופיו. ואולם, לטענתו של צמח, אותו גינת מנסה אחר כך 'להציל את אומתו הסהרורית, את גמולה שמסרה לבה לו, בכוח הזרוע – על מנת שתשמש לו אף להבא כמקור לא אכזב להיסטוריה המזוייפת שהוא מייצר בעזרתה ובלי ידיעתה' (צמח [לעיל הערה 5], עמ' 381). לא ברור מדוע אדם שנואש מן הזיוף מוסר את חייו בניסיון להמשיך את אותו זיוף שנואש ממנו. יתרה מזאת, על-פי פרשנותו של צמח, ניסיון ההצלה אנלוגי למלחמת השחרור, ומותה של גמולה מייצג את התפיסה הפסימית ש'רוח ישראל' לא שרדה את התמורה הלאומית. כיוון שהמוות משותף, פרשנותו של צמח מובילה בהכרח אל המסקנה המופרכת שכל מגנייה הציונים של רוח ישראל נפלו אף הם אל מותם ונשמדו.

וגרדה נענית לו בסיפור על דבר הנערה הברווזיה – 'אמרה הגברת גרייפנבך, ובכך רוצה אתה שדווקא אני אספר. לא אתה הוא שאמרת הדוקטור גינת ברא לו נערה. צחק גרייפנבך צחוק ארוך ועליז ואמר, יודע אתה למה גרדה מתכוונת, מתכוונת היא לאגדת המשורר המתבודד ששכחתי את שמו, שאומרים עליו שברא לו אשה לשרת אותו. מכיר אתה אותה האגדה? אמרתי לו, רבי שלמה בן גבירול הוא' (עמ' שמז-שמח). נוסף על אגדת בן גבירול המוזכרת במפורש, גם אגדת פיגמליון וגלתיאה וגם סיפורם של נתנאל ואולימפיה ב'איש החול' של הופמן מובלעים כאן. הסיפור 'איש החול' נקשר ל'עידו ועינים' ביותר ממוכן אחד. סיפוריו של הופמן הם אכן יסוד בספרות הרומנטית הגרמנית, ואין ספק שעגנון הכירם היטב. עם זאת, גם בלי לטעון להשפעה ישירה של סיפור אחד על אחר, נראה שקווים של דמיון תמטי נמתחים בין שתי היצירות. בשתייהן מוטיב הנערה הברווזיה אינו אלא חלק ממארג שלם, החוזר ונדרש לקשר המאיים שבין יצירה לזויה.

ההבדלים בין 'איש החול' ל'עידו ועינים' גדולים: אולימפיה היא בובה ממוכנת, שכמעט כל רואיה – נתנאל ושאר קרואי הנשף (להוציא כמה סטודנטים חרי עין) – טועים לחשוב שהיא אישה ממשית, ואילו גמולה היא באמת אישה ממשית, ורק בני הזוג גרייפנבך, שאינם רואים אותה כלל, מדמיינים לעצמם שאינה אלא מעשה היצירה של האמן. בתור אישה ממשית המדומה לבובה – ולא בובה המדומה לאישה ממשית – גמולה כמובן הרבה יותר פעילה מאולימפיה. היא זו שמאוהבת בגיבור הכותב, גינת, בעוד שנתנאל (הגבר, הגיבור הכותב ב'איש החול') הוא זה המאוהב בבובה האדישה. גמולה היא זו שמבקשת להביא על עצמה – ועל גינת אהובה – את ההתרסקות. לעומתה גם אולימפיה וגם קלארה – האישה המדומה והאישה הממשית (המדומה בסיום הסיפור בעיני אהובה לאישה המדומה) – הן קרבנות יצר ההשמדה הגברי: אולימפיה מפורקת לחלקים בידי בונייה, ספאלאנצאני וקופולה. בעת הקטטה שביניהם, וקלארה מותקפת על-ידי נתנאל המבקש להשליך אותה מראש המגדל אחרי שדמותה התחלפה בעיניו בדמותה של אולימפיה. עלילת 'איש החול' מותרת אפוא באלימות, בכישלון ניסיונו של נתנאל להשליך את קלארה ובקפיצת ההתאבדות שלו אל מותו. לעומת זאת, צניחתם המשותפת והמסתורית של גינת וגמולה אל מותם נתפסת כאקט של התאחדות בהשלמת השירה ואולי אף בהשלמת האהבה.

ובכל זאת יש קו חזק של דמיון בין שני הסיפורים, ולא רק משום שאותם מוטיבים – מעשה יצירה של אישה מדומה, כתיבת שירה, טירוף, בקשת מוות וסיום בנפילת התרסקות – מופיעים בשניהם. עיקר הדמיון נעוץ בתפיסה המשותפת לשני הסיפורים ברבר הצד האפל, ה'מזויף' והמאיים שבכל מעשה יצירה. ב'איש החול' – ביתר הדגשה מאשר ב'עידו ועינים' – מעשה היצירה נעוץ בהכרח בעברה. גם האב וגם קופליוס, המזדווגים זה לזה בהיחבא לניסויים אלכימיים, גם ספאלאנצאני וגם קופולה, המכווננים בסתר בובה דמוית אישה, מנסים לברוא יש מאין. הם מתחרים בכך בבורא עצמו; מתחזים לאלוהים, מורדים בסמכותו, מזייפים את מעשיו. שמו של נתנאל מסמן שהאדם נתון מן האל ואינו יכול להיברא בידי בשר ודם. בכדי מפרק אותו קופליוס כאילו היה בובה

ממונ
דהיי
נ
עצמ
קופי
דיוק
בשו
המש
שונו
נתנ
בכל
שקו
ה'בו
להזו
מעל
שאי
אמו
חלק
בתו

קדנ

22

23

ממוכנת; האלכימאי השטני נאלץ להודות בקנאה, אגב פירוק והרכבה, שהמתחרה ה'זקן', דהיינו אלוהים, 'עשה מלאכתו נאמנה!'.²²

נראה לי שהמאיים ב'איש החול' נעוץ בכך שנתנאל מזהה בקופליוס/קופולה את עצמו. על-פי פירושו של פרויד בדיונו ב'מאיים', נתנאל אינו מזהה בדמותם של קופליוס/קופולה את הכוח היוצר שבו, כי אם את הצד המאיים בשני צמדי פיצולים של דיוקן האב: פיצול אחד הוא בשותפות בין אביו של נתנאל וקופליוס ופיצול שני הוא בשותפות בין ספאלאנצאני ('אביה' של אולימפיה) ובין קופולה (גנב העיניים).²³ הנער המשורר, המיטיב 'לחבר סיפורים נעימים ורבי-עלילה' (עמ' 23), יודע בסתר לבו שאינו שונה מהם; לכן אינו יכול לחמוק מגורלו. כאשר חוזר אליו קופליוס בלבושו של קופולה, נתנאל מזדעזע עד עמקי נשמתו משום שהוא רואה בו את האמן השטני המצוי בו עצמו; בכל יוצר, בכל מי שבורא יש מאין, בכל מי שמזייף את מעשה האל, מצוי פרקליט של שקר, אלכימאי, בונה בוכות וגנב עיניים כאחד. על נתנאל מוטל לבחור בין העולם ה'בהיר', שקלארה מייצגת, ובין אפלותו של מעשה היצירה. כמו אביו לפניו, הוא בוחר להזדווג עם קופליוס/קופולה ולא עם האישה; האלכימאי/האופטיקאי הנתעב מושך אותו מעל 'הנערה הנכונה, טובת-השכל וזכת-הנפש', שנחשבת בעיני רבים לנערה 'קרת-מזג, שאינה יודעת רגש ופיוט מה הם' (עמ' 21), כשם שמשך בגלגולו הקודם את אביו מעל אמו. קלארה ולותאר יודעים שנתנאל תופס את קופליוס/קופולה כמייצג חיצוני של חלקים מנפשו שלו. קלארה סבורה שגם אם קיים 'כוח אפל' חיצוני לנו, 'הרי הוא לובש בתוכנו את צורתנו שלנו, הוא מתמזג בנו עד תום'; לותאר מוסיף ואומר:

שאותו כוח אפל, משעה שמסרנו עצמנו בידיו, מעתיק תכופות אל תוך נפשנו פנימה דמויות זרות אשר נקרו על דרכנו בעולם החיצון; הנה כי כן מפייחים אנו עצמנו רוח-חיים בדמות-המדוחין המתעתעת בנו. אין היא אלא כבואת רפאים שלנו עצמנו, ורק בשל קירבת-הנפש הכמוסה שאנו חשים כלפיה ובשל פעולתה העזה על רוחנו, נמצאים אנו צוללים במצולות-השואל או נמוגים מחמדה במרומי-הרקיע (עמ' 17).

קרבת הנפש הכמוסה שחש נתנאל לקופליוס/קופולה נעוצה במשיכה לאמנות ולהרס

22 את"א הופמן, 'סיפורי הופמן' (תרגמה נילי מירסקי), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 13. ההפניות בהמשך המאמר לסיפור 'איש החול' מכוונות לספר זה.

23 על פי פירושו של פרויד, משאלת המוות של הילד כלפי קופליוס (איש החול, האב הרע) מייצרת חרדת סירוס; בהזיית הילד האב הטוב מבקש על עיני הבן, בעוד קופליוס מאיים עליו בעקירת עיניים, ומפרק את זרועותיו ורגליו ומרכיבן מחדש כאילו היה בוכה ממוכנת (כאילו היה אולימפיה). אם כן, אולימפיה היא 'התגלמותו של היחס הנשי של נתנאל כלפי אביו בשחר-ילדותו' ואינה אלא 'תסביך שניתק מנתנאל והוא מתייצב כנגדו בדמות אדם'. נתנאל מתמכר לאהבתו הטורדנית וחסרת השחר כלפיה, ומתנכר למושא האהבה הממשי (קלארה) משום 'שהבן המוקבע אל אביו מחמת תסביך-סירוס, ניטלת ממנו היכולת לאהוב אשה' (ו' פרויד, 'המאיים', כתבי זיגמונד פרויד [תרגם ח' זקס], ד, תל-אביב: דביר, 1968, עמ' 15 בהערה).

צה
חק
דת
זיר
על
אל
דו
ת,
זד
יב
ה-

ת,
ים
וג
זל
יה
יד
יה
ם:
יר
ת
ת
יו
ל
ם
ת

-
ז
ז
ה
ז,
ז
ז
ז
ז

הכרוך בעקבה, בהתמסרות למעשה הזיוף, המוביל את המתמכרים לו לטירוף ואבדון. כאשר מחליט אביו של נתנאל להיגמל מן האלכימיה הוא מתייחד עם קופליוס לניסוי אחרון ומוצא בו את מותו; גורל דומה צפוי גם לבנו נתנאל. לכאורה נתנאל מבריא, מפסיק לכתוב שירה וחדל מלשגות באהבה לאולימפיה. ואולם ימים ספורים לפני נישואיו הוא מטפס עם קלארה למרומי מגדל העיר המטיל צל ענק על הכיכר. מראש המגדל הוא מבחין בקופליוס, נתקף בטירוף, מנסה להשליך את קלארה למטה, ובסופו של דבר מטיל את עצמו ממרומים אל עבר דמותו החומקת של האלכימאי.

גלגול מתון של תמות מעין אלו מצוי גם בסיפור מאוחר יחסית כמו 'טוניו קרגר' של תומאס מאן. טוניו קרגר יודע שהאמנות היא 'מתת שטיבה פגום ומפוקפק מאין כמותו...'²⁴ אם בנקאי כותב שירה, סימן הוא שלא רק שיש לו נפש של פושע, אלא שהיה מעורב בפלילים ממש ואף ישב בבית הסוהר. 'הספרות אינה יעוד, אלא קללה', אומר קרגר (עמ' 172). הוא יודע שבתור אמן נגזר עליו להיקרע תמיד בין 'הנורמלי, המהוגן והחביב' (עמ' 176) ובין האמנות: 'המצפון הבורגני שלי הוא המאלצני לראות משהו דר־משמעי, מפוקפק ומגונה בכל מה שחותם האמנות, החריגות והגאונות טבוע בו' (עמ' 206). קרגר אינו שייך אפוא לא לעולם הבורגני ולא לעולם ה'צועני' של האמנות; אסור לו לאדם לשגות בסברה המוטעית 'שרשאי אדם לקטוף לו עלה, ולוא אחד ויחיד, מעץ־הדפנה של האמנות מבלי לשלם על כך בחייו' (עמ' 178). נראה שעקבותיה של תפיסה זו מלווים גם את הסיפור המאוחר אף יותר, 'עידו ועינם'. הסתגרותו של גינת מפני העולם, זהותו הכפולה, הפנטזיה בדבר הנערה שכביכול ברא לו לשעשועיו, הייחוד השערורייתי עם אשת איש מלאת אהבה, התמכרותו לכתובת שירה, החשד הלא מוכרע בדבר אמינותם של מקורותיו וצניחתו אל מותו בלוויית אישה סהרורית – כל אלו מצביעים על כך שגם כאן המגע עם השירה, עם המבדה, עם בריאת העולמות יש מאין, בהכרח מסיט את האמן מן העולם הבהיר אל האפל. האי בהירות בנוגע למעשה הזיוף אינה מרמזת אפוא על אי נאמנותו של גינת לשירה, אלא להפך דווקא, על היותו חלק מעולמה.

אם כך הוא הדבר, מדוע שורף גינת את הכתבים? נראה שבפגישה האחרונה על הגג גינת מבקש לשמוע את שירת גרופית, אבל שלא כמו לפני כן, הוא אינו מבקש להעלות אותה על הכתב. גינת נסוג מן הכתוב; בכך הוא דומה לעדיאל עמזה מ'עד עולם'. אמנם גינת, שלא כמו עמזה, אינו עובר לקיום נצחי בעולם שמחוץ לעולם, אלא נופל ומת, אבל כמו עמזה, גם פרישתו של גינת מן החיים, המכוונת במקורה להשלמת המחקר, מביאה אותו לויתור על אותה השלמה. גם גינת וגם עמזה פורשים כדי להשיג את הפרט האחרון (שירת גרופית ב'עידו ועינם' וידיעת המקום שממנו חדרו הגותים לגומלירדתא ב'עד עולם'), ואולם מעשה ההשגה כרוך בויתור גמור על אותו פרט ועל מה שהוא מייצג. עם הכניסה לבית המצורעים וגילוי הפרט האחרון החסר עדיאל עמזה מוותר לא רק על

24 ת' מאן, מוות בונציה וסיפורים אחרים (תרגמה: נילי מירסקי), ירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1988, עמ' 173. ההפניות בהמשך המאמר לסיפור 'טוניו קרגר' מכוונות לספר זה.

פרסום המחקר כספר, אלא גם על השלמת המחקר כקורפוס של ידיעות; הוא מוותר על מושג 'הפרט האחרון' בכלל, ועובר מהוויה של השגה והתכלות להוויה של לימוד והתקרבות נצחיים. גינת – עוד לפני בואה של גמולה בפעם האחרונה – שורף את כתביו ואוסר על פרסומם, משום שהוא יודע שהשמעתה של שירת גרופית תביא את שירת גמולה לידי שלמות. לשירה השלמה, המושלמת, אין מקום בעולם ש'בחוף'; היא אינה יכולה להתקיים במציאות הפגומה, החלקית, המודרנית.²⁵

מה מעמדה של גמולה בכל זה? כפי שהזכרנו קודם לכן לכן, כמו בנוגע לגינת כך גם בנוגע לגמולה עולה הספק אם היא מציאות או בדיה. היא מתוארת בפעם הראשונה כמו בריאה יש מאין, כמעין מעשה אמנות המחקה את החיים, כמו אילוויזיה מבלבלת בשלמותה; כמו נערה שגינת יצר לעצמו. האם גמולה היא רק מעין אולימפיה, נערה שגבר-יוצר ברא לו כדי להביא את כוח יצירתו לשיא וקצה, כדי לחצות את הגבול שבין אמן לבורא עולם? בדמיונו של גרהרד גרייפנבך גמולה היא נערה שגינת יצר. הפנטזיה הגברית על היצירה המושלמת מרמזת כאן לגבול הדק שבו מברדה יכול להפוך, ולעתים אמנם הופך, למציאות. גמולה, כמו גינת והמספר, מוצגת במובלע כמייצגת של יוצרה, עגנון. הייצוג נרמז במשחק השמות. המילה 'גמולה' מפורשת במקורות כמי שמופרדת מבעלה – דהיינו כעגונה ('מאי גלמודה? גמולה דא מבעלה' – בבלי, סוטה כו, ע"א). אם כן, גמולה היא 'עגונה', מילה הנגזרת מאותו שורש שממנו נגזר השם 'עגנון'. נוסף על כך, שמה, כמו שאר שמות גיבורי הסיפור, הוא חלק ממשחק האותיות של העי"ן והגימ"ל. חזרת האותיות, המעצבת בצורה בולטת את הטקסט של 'עד עולם', ניכרת גם כאן. עגנון, שלקח את שמו מ'עגונות', סיפורו הראשון בארץ-ישראל, חוזר ומטביע בטקסט את אותיות שמו; שמות דמויותיו (גינת, גמזו, גמולה) מגניבים כביכול את היוצר עצמו אל תחומיו של העולם הברוי.

ואולם הזיהוי בין גמולה ובין המחבר יוצרה מוגבל, הסיפור אינו מציג את גמולה כיוצרת, כי אם כ'נוצרת' בשני מובניה של המילה. במובן האחד, גמולה, הבת היחידה, מיועדת על-ידי אביה לנצור את כל 'אנזי חכמה שגנזו לו אבותיו' לפי 'שהיה קשה עליו שכל כך הרבה חכמה תלך לה ומסר אותה לבתו' (עמ' שעו). היא שרה את השירים שהוא

25 סיפורו המפורסם של בלזאק 'יצירת המופת הנעלמה' מציג ייצוג מעניין לתפיסה שיצירת המופת נהרסת במגע עם המציאות. גם בסיפור זה, כמו ב'איש החול' וב'טוני קרגר', ניכרת הכפילות הרומנטית בדמותו של האמן. פוסן הצעיר חש ש'בדמותו [של הצייר פרנהופר] ניכר דבר-מה שטני'. עם זאת הוא נערץ עליו כ'אלוהי הציור' בכבודו ובעצמו. פרנהופר שוקד שנים על יצירת המופת שלו, על דמותה של 'הסוררת היפה', ומחביא אותה מעין כול. כאשר הוא מתפתה להראותה – משוכנע כולו ש'בשרה רוטט. עוד מעט קט תקום על רגליה, המתינו' – מתגלה למרבה התדהמה רק 'ציור מדומה', 'צבעים מגובבים בערבוביה מוקפים המוני קווים משונים, היוצרים חומה של צבע'. תגובת הצופים מביאה את פרנהופר להבין, או לחשוב, שאינו אלא מטורף, והוא שורף את כל ציוריו הקודמים, המעולים, באש ומת (אונורה דה בלזאק, 'יצירת המופת הנעלמה, הנערה שענינה זהב, אדון קורנליוס (תרגמה ארזה טיר-אפלוויט), ירושלים: כרמל והמועצה הציבורית לתרבות ואמנות, 1998, עמ' 10, 19, 31).

י.ן.
סוי
יא,
איו
זוא
זיל
של
אין
זיה
מר
וגן
זהו
מ'
זור
יד,
של
זני
ווד
רע
לד
יז,
רף
לק
גג
ות
נס
ל-
זה
י.ן
עד
נס
גל
ור,

מלמד אותה ומשתתפת בריטואלים השבטיים המיסטיים שהוא מכונן. המובן השני נקשר לשליטה בה. הפנטזיה על דבר האמן היוצר לו נערה היא גם הפנטזיה על דבר הגבר היכול לכונן את מושא תשוקתו ודרך כך לשלוט בו. לגמולה אין אם ואביה הוא שיוצר, מעצב ומגדל אותה. גבריה הוא גבר שבגברים, ובתו מסורה לו לחלוטין. לאחר מותו היא נמסרת בירושה לידיו של גמזו, ונחטפת פעמיים; פעם בידי גמזו, החוטף אותה מגדי בן גאים ואחר כך עוקר אותה מעמה וממקומה, ופעם בידי גינת, החוטף אותה מידיו של גמזו. גם היא, כמו אולימפיה, מתפרקת בזמן החטיפה, וסופו של חוטפה, גינת, כמו סופו של נתנאל לותאר, להתפרק ולהתרסק עמה. השליטה בה מציגה אותה כאישה-קרוב, נערה תמימה שאיכדה את אביה האהוב והנערץ שעיצב את דמותה ושלט בה, הושאה לגבר זקן שאינו יודע לאהוב אותה, הורחקה מביתה, הושתקה ודוכאה, ובעלה, שרואה בה חולת נפש, מבקש לאשפזה ולכולאה; אישה בודדה המבקשת לשחזר את שותפות האהבה, ההבנה והשירה שהייתה לה עם אביה ולכונן שותפות חלופית של אהבה, הבנה ושירה עם חוקר צעיר, אך הוא מצדו אכן מעוניין בשירה, אבל אינו יכול ואינו רוצה להעניק לה באמת את הסותו. אין זה מקרה שדווקא האישה הנוספת היחידה בסיפור, גרדה גרייפנבך, שומעת מקולה ש'אשה מרת נפש ועצובה היא' (עמ' שמח).

גמולה, המתוארת דרך עיניים גבריות, איננה נתפסת דרך אותן עיניים רק כאישה בשר ודם, אלא כגילומה של השירה; ספק המקור האותנטי, הארכאי, של ההמננות וספק היוצרת שלהם. גם כך וגם כך רק דרך פיה מגיעה השירה לאוזניהם של גמזו וגינת. ואולם אף שגמולה היא המקור ואולי היוצרת של שירתה, בכל זאת היא נתפסת כבדיה, כמעשה יצירה גברי. גמולה מוצגת ככלי שלתוכו יצק אביה את השירה, כלי שברגע שישלים את מעשהו יתרוקן ויישבר; בכך היא דומה לארון הקודש ב'עגונות', המדומה אף הוא לאישה. יוצרו שלו, בן אורי, יצק את נשמתו לתוכו והשלימו, ועם השלמתו גם היוצר וגם מעשה יצירתו נופלים ואינם אלא כלי שנתרוקן. במובן אחר, גמולה היא גם המוזה וגם הסינה של הגבר היוצר; ואפילו במובן זה היא מעשה יצירה, שהרי אינה אלא גם השלכה של משאלות וחרדות גבריות, גם טרנספיגורציה שעושה האמן למלאכתו.

דמותה של גמולה, כמו דמותו של גינת שתיארנו קודם לכן, רומנטית לעילא. גמולה אחת היא עם שירתה ואין לה דבר בעולם חוץ ממנה; היא מגלמת את הטוטליות של האמנות, טוטליות הדוחקת את המציאות ו'לית אתר פנוי מיניה'.²⁶ היא מוצגת שוב ושוב דרך שירתה; גם בדבריה של גרדה גרייפנבך, גם בתיאוריו המיסטיים מלאי ההוד של גמזו וגם בהופעתה לפני המספר. הד קולה של גמולה הוא זה שנשמע למספר המרגיש 'שמתוך

26 כך ב'עגונות' (ש"י עגנון, כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ב ('אלו ואלו'), ירושלים-תל-אביב: שוקן, 1962, עמ' תז). התביעה לטוטליות עולה מפסוקי המזרח הנשקפים במראה ב'אגדת הסופר' (שם, קלה, קלז) ומתיאורי המספר ב'מזל דגים' ('עכשיו ציירו לעצמכם עולם שנתבטל יישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההווה...') (ש"י עגנון, עיר ומלוואה, ירושלים-תל-אביב: שוקן, תשל"ג, עמ' 620). היא ניכרת מאורח חייהם של בן אורי מ'עגונות', רפאל מ'אגדת הסופר', עדיאל עמזה מ'עד עולם' ובצלאל משה מ'מזל דגים'.

ההימנונים אנו שומעים כנועם שיח שירת אשה' (עמ' שמה). גרדה, כפי שציינו קודם לכן, שומעת משיריה את עצבותה; גמזו רואה אותה בפעם הראשונה כשהיא שרה את שיריה, 'עומדת בראש הסלע בגובהו של הר שאין כל אדם יכול להגיע לשם והלבנה מאירה אותה והיא שרה ידל ידל זה פה מה' (עמ' שנו). כאן מצטייר קו רומנטי נוסף בדמותה: בעיניו של גמזו גמולה היא בתו של אביה, ושירתה, כמו שירתו של האב, היא שירה מיסטית הקושרת שמים לתהום. השירה היא הצייר המחבר את עולמם הן אל מה שמעל ומעבר והן אל המקור הקדום:

ואמר לי גמזו, אילו ראית את גבריה חמי כשהיה עומד על צוק סלע, מצנפת תכלת בראשו ושער ראשו זקנו מתנופף בהדר תלתליהם ועיניו החומות מאירות כשני שמשות ורגליו יחפות וגוון עורן כעין הזהב, שני גודליו מקישים בסלע, והסלע מגביה עצמו ועולה, ומעלה עמו שירה מן התהום, והוא מוליך ומביא את זרועו, וגמולה בתו מנענעת קולה בשיר, ועשרים ושתים עד עשרים ושבע נערות בתולות מחוללות, כולן יפהפיות ומיוחסות, היית רואה דוגמא של ימים טובים שהיו לישראל, שהיו בנות ישראל יוצאות וחולות בכרמים (עמ' שסג).

גמזו מציג את גמולה כבת אמתית לעולם ארכאי, אקזוטי ומיסטי, מעין כוהנת בתולה של תרבות עתיקה ומקורית, המשמרת בקרבה שלמות אבודה וחיבור אבוד אל הטרנסצנדנטי. בשל כך גמולה אינה רק נערה בשר ודם, אלא אף יצור שמימי ולא מושג – אם היא אינה ממלאכין דשכינתא דמתייחדין במלאכין דקודשא בריך הוא, הרי היא משנים עשר המזלות, והיא היא מזל בתולה' (עמ' שנו). כל עוד היא מצויה במקומה – בעולם הרחוק מעולמנו שלנו בזמן (דהיינו במרחב המייצג זמן)²⁷ ובמהות (המיסטית לעומת הרציונלית, המיתית לעומת ההיסטורית) – שירתה היא חלק מעולמה. ואמנם, גמולה ש'קולה מבלבל כקול גרופית הציפור, שקולה ערב מכל בריה שבעולם' (עמ' שסג), וכשהיתה פותחת את פיה בשיר דומה היה כאילו כל שערי זמרה נפתחים' (עמ' שעו), מסייעת לאביה הפלאי משום 'שבקיאה היא בכל השירים' (עמ' שסג) של בני גד, ועם מותו היא מספידה אותו ב'שירים ובריקודים נוראים ונפלאים' (עמ' שעח).

גלות ה'הפוכה' – גלותה של גמולה ממקומה לארץ-ישראל – יוצרת את הקרע. המציאות ה'ראלית, הגשמית, החלקית, אינה יכולה להכיל את שירתה של גמולה. כזכור, שירה זו נובעת מן המקור הקדום והמיסטי, המשמר שלמות אבודה וחיבור אבוד לעולמות עליונים. זו שירה שלמה המושרת בפי בת השיר עצמה, המעוטפת 'ומחותלת בשלימותה' (עמ' שנח); שירה טוטלית הגדולה מן המציאות שאנו חיים בה, ואינה יכולה לעלות עמה בקנה אחד. ואמנם, מיום 'שנתלשה גמולה ממקומה עקרה מפיה כל אותן הלשונות ואינה מעלה על שפתיה שום זמר, חוץ מן הלילות שהלכנה במלואה, שהיא עושה את הליכותיה ומלווה אותן בשיר' (עמ' שסד). בירושלים של אמצע המאה העשרים השלמות הטרנס-

27 טוכנר מתאר כיצד ב'עידו ועינם' עגנון 'הפך את ממד הזמן לממד החלל: העומק ההיסטורי הוחלף במרחב הגיאוגרפי', טוכנר (לעיל הערה 4), עמ' 113.

צנדנטית (מלאות הלבנה) נתפסת כטירוף (סהרוריות, lunacy), והיא נושאת עמה סכנה. שירתה של גמולה (כמו שירת בן אורי ב'עגונות') דומה לשירת הסירנות; היא יכולה לפתות בכוח שלמותה את שומעיה – לא רק את אלו 'שלהוטים אחר הלבנה', אלא אפילו את אלו 'שקשורים ודבוקים בכפות האדמה' (עמ' שצא) – להיסחף מגופו של עולם אל אורו הלילי ולוותר על הקיום במציאות חלקית ופגומה. השירה איננה רק שירה של התעלות, היא טומנת בחובה גם את הכמיהה אל המקור במובן האפל של צניחה אל המוות. זו שירה מאיימת, השוללת את המציאות המוכרת, המנכיחה את האי-רציונלי, את הלא ידוע והלא מובן; זו שירה של סירוב להשתנות, להצמצם, להתביית, ללכת על פני הקרקע. הפיתוי המאיים שבשירת גמולה הוא אפוא לא רק בקריאה לנסוק אל עולמות עליונים, אלא גם בקריאה לצלול ולהתרסק אל תוך אפלתה של המהות הנקבית השירית. הכוח המפתה והמאיים של הארכיטיפ הנשי, של ה'יבשת האפלה' הנשית – הלא רציונלית, הלא מובנת והלא נשלטת, הקמאית והפראית – מגלם כאן את הכוח המפתה והמאיים של ה'יבשת האפלה' האחרת: ה'יבשת האפלה' של השירה.

כאשר גינת שב לירושלים גמולה חוזרת ומוצאת את הנמען שאינו מבקש לאטום את אוזניו בדונג מפני שירתה. גג ביתם של הגרייפנבכים מחליף את צוק הסלע, והיא מטפסת עליו לאור הלבנה המלאה כדי לשיר לו משיריה. כאשר גמזו חוטפה ומושכה משם היא קוראת לאהובה 'קולה היה כקול נערה בתולה שהבשילה כל אהבתה' (עמ' שפח); כאשר הוא חוזר ושולח אותה לבעלה היא מציעה לו, לאהוב האמן, את המפתה שבהצעות, ואומרת: 'אם אתה מניחני אצלך אשיר לך שירת גרופית הציפור מה שהיא שרה פעם אחת בחייה. אמר הבחור, שירי. אמרה גמולה, אשיר את שירת גרופית ונמות. גבריאל כשאני וחכם גדעון נמות תכרה לנו שני קברים זה אצל זה. מבטיח אתה לי שאתה עושה כן. הניח גמזו את ידו על פיה ואחזו בה בכל כחו' (עמ' שפט).

גמולה מציעה לגינת להשלים את השירה ולמות; להתאחד עמה במותם ברגע של שירת הברבור.²⁸ הצעה יותר רומנטית מזו קשה להעלות על הדעת. וגינת, שאינו מתפתה לאהבתה של גמולה, אינו יכול לעמוד בפני פיתויי שירתה; בלילה הבא שבו הלבנה במילואה הם נופלים מן הגג אל מותם. ייתכן שכדברי עדי הראייה, השניים נפלו משום שגמולה הסהרורית מעדה, וכאשר גינת ביקש להצילה נשמט המעקה. ואולם אי אפשר שלא לקרוא גם את הסיפור ה'עלום' הנשקף מבעד לעדותם קצרת הראות של עוברי האורח; גמולה, שפיה אינו חסום עוד בידו של גמזו, שרה לגינת את שירתה של גרופית והם צונחים יחדיו אל מותם.

גינת וגמולה הם זוג. אולי לא זוג אוהבים בכל המובנים – שהרי אנו שומעים רק את הצהרת אהבתה של גמולה, ואילו רגשותיו של גינת כלפיה אינם ידועים לנו – אבל בכל

28 מירון עומד על הדמיון בין משאלתה של גמולה להתאחד עם אהובה תוך כדי שירת שירה של גרופית הציפור ובין סיפור טריסטן ואיזולדה בנוסח שנתנו לו וגנר ותומאס מאן (מירון [לעיל הערה 16], עמ' 95); כזכור מתואר בו איחוד האוהבים במותם (Liebestod) תוך כדי שירת 'שיר הברבור המיטאפיסי של איסולדה' (פ' ניטשה, הולדתה של הטרגדיה מתוך רוחה של המוסיקה [תרגם י' אלדרן, ירושלים-תל-אביב: שוקן, תשל"ו, עמ' 133]).

זאת
גינת
כהינ
מייצ
את
את
היט
אות
אל
הטי
גמז
בסו

כל
בדו
מג
נמו
מע
מב
מח
תד
וגנ
ול:
שי
עג
נו
חו
מו
או
לו
בו
סו
ש
ע
מ

זאת הם מכוננים ביניהם ברית. גמזו מוצב מחוץ לברית הזו. גם במוכן זה הוא היפוכו של גינת; הוא איננו הגבר המבוקש והאחר, כי אם הגבר הדחוי הטוען לבעלות. גמזו נראה כהיפוכו של גינת גם במובנים אחרים, וכך כאמת הוא נראה בעיני הביקורת. אם גינת מייצג את ההשכלה, אליבא דטוכנר, הרי גמזו – את היהדות המסורתית. אם גינת מייצג את היהדות של ההווה, את הציונות על נטיותיה הכנעניות, אליבא דצמח, הרי גמזו מייצג את יהדות הגולה שאבד עליה כלח. ואם גינת הוא רמאי המזיף לעצמו בקור רוח היסטוריה, שוב על-פי צמח, ומציג את השפה הפרטית של גמולה ואביה כשפה ארכאית אותנטית כדי לקנות לו שם של חוקר, הרי גמזו הוא אחר בתכלית מזה, אינו ממציא דבר, אלא דבק בנאמנות באמיתות הישנות של העבר. ההבחנות הללו עולות ללא ספק מן הטקסט, אבל אני מבקשת לטעון שבעת ובעונה אחת הן גם נסותרות בו. הניגוד הגלוי בין גמזו לגינת מפורק בהיפוכים ובאנלוגיות החותרים תחתיו ללא הרף, והדבר בולט גם בסוגיה העומדת במרכז ענייננו, סוגיית הזיוף לעומת מקור.

ראינו קודם לכן שההכרעה בעניין זייפנותו של גינת איננה חד-משמעית; גינת, כמו כל אמן, הוא זייפן ולא זייפן, והשפה והשירה שהוא מעלה על הכתב ספק מקוריות ספק בדויות. קריאה זהירה מראה לנו שגם גמזו, שעין אחת חיה לו והשנייה מתה, האחת 'מלאה תמהון' והשנייה 'קוצפת והולכת' (עמ' שפג) אינו עשוי מקשה אחת, וגם הוא אינו נמנע ממה שהוא מכנה 'דמיוני דמיונות'. את מה שנדמה לו – למשל שגבריה נעתק מעולם לעולם – הוא חושב לאמת לאמתה; ולעומת זאת, את משמע אוזניו במציאות הוא מבקש להכחיש ולפטור כ'דמיוני דמיונות', כאילו היה המתרחש 'כשדמיונו של אדם מתגבר עליו' (עמ' שפה). אין תמה שהמספר ב'פתחי דברים' רואה בגמזו אדם ה'כבוש תחת כוח המדמה'.²⁹ לא רק במשחק שבין מבדה למציאות גמזו דומה לגינת. נראה שגינת וגמזו הם מעין בבואה זה של זה; מקבילים והפוכים כאחד. שניהם מביאים שירה עתיקה ולא נודעת מארץ מזרחית רחוקה; זה מביא את ההמנונים העינמיים ו'צ"ט מילים של שפה שלא ידענו אפילו את שמה' (עמ' שמד), והאחר מביא 'פיוטים של פייטנים שלא ידענו עליהם והביא כתבי יד ודפוסים ראשונים שלא ידענו אפילו שמותיהם' (עמ' שנד). שניהם נודדים בעקבות השירה ושניהם הגיעו בהיפושיהם אחריה למקומם של בני גד. שניהם חוטפים את גמולה ממי שהייתה מיועדת לו ושניהם קשורים אליה דרך טקסט; האחד מבקש לכפות אותה אליו דרך הסגולות, ואת השני היא קושרת אליה דרך כתיבת השירה, אבל איש מהם אינו בעלה-בועלה. אפילו הסגולות משותפות לשניהם; כשגינת נתן לגרייפנבכים את העלים ליום נישואיהם העשירי, הוא אמר להם שהם מן הכפולים באוספיו (עמ' שמת-שנ). גינת וגמזו דומים גם בכך ששניהם מעדיפים תרבות ארכאית, ספק ממשית ספק מדומיינת, על פני המציאות; גינת מסור כולו לשפה ולהמנונות, שספק בדויים וספק אותנטיים, וגמזו קושר את חייו בחייה של הכוהנת הכמעט אלילית של אותו השבט, וספק מתעד ספק מדמיין את הכוחות המיסטיים של אביה הנערץ עליו מכול.

29 עגנון, 'פתחי דברים' (לעיל הערה 20), עמ' 113.

הדמיון המבלבל שבין שני הגברים אינו מבטל את הניגוד שביניהם; עדיין אפשר, כמו שמפרש טוכנר, לזהות את גמזו עם היהדות השומרת מסורת ואת גינת עם ההשכלה, או כפי שמפרש צמח, לזהות את גמזו עם שלומי אמוני ישראל ואת גינת עם הנטיות הכנעניות בציונות. ואולם גם את תנועת הניגוד והדמיון, התנועה המכוונת, הלא פתורה, הכפולה והסותרת של הטקסט אין לבטל. מצד אחד, היא מובילה אותנו לראות את רפיותם ואת חלקיותם של כל הזיהויים האפשריים (ואף המתבקשים) שהצגנו, דהיינו את ריבוי פני הלא מתייצב של הסיפור; מצד אחר, היא מובילה אותנו לחפש זיהויים חדשים, ולנסות להתחקות לא על מה שמנוגד, כי אם על מה שמשותף בין שני הגברים. והמשותף להם הוא גמולה, השירה ובעיקר הטשטוש בין דמיון למציאות, בין מברדה למקור.

אמנם גמזו אינו כותב שירים, אבל הוא מספר סיפורים. הוא מספר על מסעיו בעבר, על חותנו ואשתו, על מה שראה ומה ששמע. נראה שגמזו אחוז ב'תאוות סיפר'; הוא מתמסר כולו לזרימה הלא מופסקת של הסיפור.³⁰ גמזו אינו חש לעייפות השומע, לא אכפת לו לסטות מן הנושא או לא להתייחס למתבקש, ורק כוח חיזוני יכול להפסיק את שטף סיפוריו. גמזו מספר, והמספר יושב ומקשיב; ואת כל זה המספר מספר לנו, ואנו יושבים ומקשיבים. כמו המספר, גמזו משחק בכפל תפקידים; הוא גם המספר וגם הקורא, המפענח ומפרש את הסיטואציה/הטקסט. כמו המספר, כך גם גמזו חוקר וכולש ובונה לעצמו את הסיפור המלא. השאלות התכופות והנרגשות שהוא מפנה למספר בדבר גינת ('מי דר כאן?') והיכן הוא? 'וחוץ מהם מי כאן?' 'ולא יש כאן שום דייר אחר?' [עמ' שסד], 'מה שמו של אותו דייר?' [עמ' שסה], 'זקן הוא או בחור? ומה הם ספריו בעיניך?' [עמ' שפד]) מזכירות את השאלות התכופות והנרגשות שהמספר עצמו מפנה בסערת נפשו לזוג גרייפנבך בדבר גינת ('הבלגתי על סערת נפשי ושאלתי, הוא כאן?' 'אמרתי להם לגרייפנבכים, בבקשה מכם מה אתם יודעים על גינת?' 'אמרתי לו, היאך נתגלגל אצלכם?' 'חזרתי ואמרתי, היאך הגיע אצלכם?' [עמ' שמה], 'לא השגחתי בדבריו של גרייפנבך וחזרתי לראש הענין היינו לדוקטור גינת ואמרתי לו לגרייפנבך, משער אני שגרדה יודעת לספר יותר' [עמ' שמו], 'בבקשה ממך ספרי לי על גינת', 'ובכן כשחזר מה עשה?' 'בלשית איני מבקש לעשותך, מבקש אני לשמוע משהו על גינת' [עמ' שמז]). החקירות, גם של המספר וגם של גמזו, מכוונות לא רק את המבנה הבלשי של הסיפור, אלא את הסיפור עצמו.³¹ יתרה מזאת, כפי שהערנו קודם לכן, גמזו הוא היודע שהמברדה

30 D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents*: 'the narratable' במונחיו של ד"א מילר (Problems of Closure in the Traditional Novel, Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1981)

31 גרשון שקד עומד על אופיו הבלשי של הסיפור ('ג' שקד, 'עגנון: עידו ועינים' – חיפוש אחר אינטרפרטציה, בתוך: ה' ויס [לעיל הערה 19], עמ' 263). מעניין לראות שגם במבנה הבלשי דומה 'עידו ועינים' לסיפור התאום, 'עד עולם', שבו עלילת החקירה משחזרת את העלילה הקדומה של כיבוש גומלידתא, העיר הארכאית והאקזוטית, והשמדתה. בשני הסיפורים מתקיים המודל שפיטר ברוקס מציג בסיפור 'הטקס של בני מסגרייב' לארתור קונן דויל כדוגמה לעלילות

מכונן מציאות, שמה 'שהיה בעיני תחילה בבחינת דמיון התחיל מתברר והולך כאמת לאמיתה' (עמ' שנו). אין תמה אפוא שבקטע גנוז, מאוחר,³² עגנון מציג את גמזו כמעין שיקוף מדומיין שלו עצמו.

חשוב לראות שגמזו הוא שמוביל את המספר ואותנו אל הסיפור שבתוך הסיפור. הוא שמונע מן המספר לישון בשלווה בלי לדעת מה קורה מאחורי כותלו, ומספק לו ולנו את כל הפרטים על עולמם המופלא, הארכאי וההמיסטי של בני גד; הוא שמראה למספר ולנו את פניו האמתיות של בית גרייפנבך, והוא שמחבר את עולמה ההיסטורי והמציאותי של ירושלים ערב מלחמת השחרור אל עולם אחר לחלוטין. כיוון שגמזו כפול פנים, כיוון שהוא רואה אור בעינו האחת וחושך באחרת, הוא גם שיכול לכונן את כפל הפנים המתעתע של הסיפור. כדאי להתעכב כאן מעט על כפל הפנים של 'עידו ועינם'. הביקורת חזרה והדגישה כי הוא אחד המאפיינים הבולטים ביותר של הסיפור;³³ ואכן נראה שהוא נמצא בד בבד בכל המישורים. הוא ניכר בעולם הברוי, המחבר עולם ארכאי ומיסטי עם עולם מודרני ומציאותי, בדרכי הייצוג, המערבות ראיזם בפנטסטי, בתמטיקה, הקושרת מודרניזם לרומנטיקה, היסטוריות למיתוס ולאומיות לפואטיקה, ואפילו בהיברידיות של הנרטיב עצמו.³⁴ העולמות הכפולים – הארכאי-מיסטי והמודרני-מציאותי – מקיימים ביניהם יחס של 'חוק' ו'פנים'. העולם שבחוץ הוא עולמה של ירושלים ערב מלחמת השחרור. בעברו הקרוב של עולם זה התרחשו פרעות תרפ"ט והבריטים הטילו עוצר, בהווה שלו לעולים חסר דיור, הפולשים פולשים, אנשים יושבים בבתי הקפה, מחקרים מתפרסמים, כנסים מדעיים נערכים וכתבי יד עתיקים עוברים מקונה למוכר. בעולם זה הגרייפנבכים משכירים חדר עם מקלחת לגינת ונוסעים לחו"ל, משפחתו של המספר נופשת בגדרה, וגמזו מבקש לאשפז את גמולה הסהרורית בבית מרפא לחולי נפש. זה העולם שבו עדי ראייה מספרים שגמולה נפלה מן הגג ושגינת, שחש להצילה, נפל אחריה, הלוויות נערכות וטעות דפוס נופלת במודעת האבל. זה עולם ברזי המתאר תיאור ראיסטי וממוקם בזמן ומרחב ידועים וקרובים.

סיפורי בלשים בפרט וכמטפורה לנרטיבים בכלל (P. Brooks, *Reading for the Plot*):
 Design and Intention in Narratives, New York: Vintage Books, 1985, pp. 23-29. גם כאן, בהתאם למודל שברוקס מתאר, השחזור (החיקוי) במרחב (גם כניסתו של המספר לבית גרייפנבך כחיקוי לכניסתם של גמזו וגינת אל מקומם של בני גד, וגם כניסתו של עמזה אל בית המצורעים דרך פתח לא ידוע בחומה כחיקוי לכניסתם של הגותים אל גומלידתא דרך הפרצה הלא ידועה בחומת העיר) מוביל אל המעבר האנכי בזמן – מעלילת החקירה אל עלילתו של מושא המחקר.

- 32 הקטע נדפס ב'הארץ' ב-20.4.1979, ומובא גם אצל ויס (לעיל הערה 19), עמ' נד.
 33 וראו למשל: גולדברג (לעיל הערה 6), עמ' 191; קורצווייל (לעיל הערה 3), עמ' 148; טוכנר (לעיל הערה 4), עמ' 107; שקד (לעיל הערה 31), עמ' 262; צמח (לעיל הערה 5), עמ' 379.
 34 הנרטיב נע בין מסירה דרמטית ומלאת מתח של עלילה, שעיקרה התפענוחות של סודות והתפתחותה של מלורמת יחסים בשני לילות לבנה, ובין הפלגות ארכניות הן של גמזו הן של המספר לילקוטי מדרשים ומימרות (עמ' שס-שסא); סיפורי מסע ותיאורים אתנוגרפיים (עמ' שסא-שסד, שעב-שעו); דיונים בענייני למדנות וכבוד (עמ' שסה-שסו); סיפור קורות הבית (שסז-שסח) וכיוצא בזה. על סוגת הילקוט בסיפור ראו: ויס (לעיל הערה 19), 3, עמ' 31-65.

בעולם הארצי והמפוכח הזה מסתתר עולם אחר לחלוטין. כאשר 'אבא ואמא', גרהרד וגרדה גרייפנבך, מסתלקים מן הבית, בא הלילה על הגיא המופלא, הנטול כביכול מן העולם וכל העולם נתון בו. הבית, כמו מקומה של גמולה, רחוק מכול, 'מופרש משאר בתים ומרוחק מן העיר' (עמ' שמו). גם הבית וגם הגיא, שוב, כמו מקומה של גמולה, נעתקים כביכול מן הארצי לשמימי – 'מנוטל מן היישוב עומד לו הבית בתוך הגן ומאיר מאור הלבנה' (עמ' שסח). עם הסתלקות הבעלים ושקיעת השמש הבית משנה את פניו והופך לבמה מכושפת, סהרורית, שאליה נמשכים אורחים ליליים ועליה מתגוללות תעלומותיהם המסתוריות.³⁵ העולם המתעורר לחיים בבית המוצנע בלילות לבנה איננו עולם רציונלי אלא מיסטי, איננו היסטורי אלא מיתי, איננו מציאותי אלא ספק על-מציאותי וספק מדומיין ובדוי מן הלב, 'דמיון תעתועים'. בחובו של הבית מצויות הסגולות המופלאות שקיבל גמזו מגבריה ומצוי לא-מצוי גם גינת, והם שמושכים אליהם בכוחות מאגיים את גמולה ואחריה את גמזו; תחושות זיהוי וקרבה לא רציונליות עומדות גם ביסוד משיכתו העזה של המספר לגינת ולבית. הופעותיה הסהרוריות של גמולה בחדרו של גינת, הופעתו הסהרורית של גמזו, שלבו מושכו בדיוק למקום הנכון, מסמנים את הבית כמין מרכז. מרכזיותו עומדת משום שהוא מעין ציר עולם המחבר בין הקרוב (ירושלים) לרחוק (ארצה של גמולה מעבר למדבריות החול), בין הנמוך (הגיא) לגבוה (ההר הגבוה מגרודי ההרים הגבוהים שמתגבהים ועולים לגבהי מרומים) ובין הארצי לשמימי (עולמות עליונים, מלאכים, מזלות והאוויר העוטף את הלבנה).³⁶

בעיני גמזו, העולם ש'בחוק', המציאות כפי שהיא מוכרת לנו, אינם אלא קליפה דקה. המשמעות האמתית של כל מה שמתרחש מצויה בעולם האחר, וממנו היא מחלחלת אלינו. כיוון שבית גרייפנבך משמר בחובו את המקור המיסטי הנעלם, כיוון שהסגולות מוטמנות בו, הוא הופך בלילות לבנה לציר החיבור שבין העולמות, מעין שגרירות של אותו עולם אחר בעולמנו שלנו. באותן שעות הוא מגלם, בלשונו של מירצה אליאדה, את ה'ארכיטיפ השמימי', והטקסים המתרחשים בו, בין שמים לארץ – השירה, חטיפת הכלה – אינם אלא חזרה ריטואלית, מאגית, על טקסי השבט הנידח במרומי ההרים, החוזרים אף הם על טקסי מקור עלומים, ומשחזרים את 'הזמן המיתי של "ההתחלה"'.³⁷

35 סיפורי העם הגרמניים מתארים את הופעתם הלילית של יצורים לא טבעיים בבית שיושביו נמים את שנתם, וראו למשל במעשיית הגמדים באוסף האחים גרים (האחים גרים, מעשיות – האוסף השלם [תרגם שמעון לוי], תל-אביב: ספרית פועלים, 1994, עמ' 130-132). גלגול ספרות ידוע של המוטיב מצוי בסיפורו של הופמן 'Nusskracker und MauseKönig' (מפצח האגוזים ומלך העכברים) על הצעצועים המתעוררים לחיים בלילה לנגד עיניה המשתאות של הילדה.

36 במונחיו של מירצה אליאדה הבית הוא מעין 'axis mundi' (מ' אליאדה, המיתוס של השיבה הנצחית [תרגם יותם ראובני], ירושלים: כרמל, 2000).

37 שם, עמ' 25-26. במקומה של גמולה הטקסים מתקיימים בראש הר שאינו אלא 'ההר הקדוש – מקום המפגש של האדמה והשמים' (שם, עמ' 18). הטקסים מחברים בין עליונים לתחתונים: 'הסלע מגביה עצמו ועולה, ומעלה עמו שירה מן התהום' (עמ' שסג) וחוזרים למקור הקדום: 'היית רואה דוגמא של ימים טובים שהיו לישראל, שהיו בנות ישראל יוצאות וחולות בכרמים' (שם).

תפיסה זו מתכוננת דרך נקודת מבטו של גמזו. בעני גמזו, המציאות כפי שהיא מוכרת לנו אינה אלא קליפה דקה. המשמעות האמיתית של כל מה שמתרחש מצויה בעולם אחר, וממנו היא מחלחלת אל המציאות. ואולם בד בבד מתקיימת תפיסה אחרת המוציאה אותה. על פי תפיסה זו, המיסטי והמאגי אינם אלא 'דמיון תעתועים' (עמ' שנב), אילוזיה או משאלת לב. חשוב להבחין שהעדות בדבר המיסטי והמאגי מקורה בגמזו בלבד. הראייה המיסטית איננה לא שלנו ולא של המספר. מה רואים גמולה וגינת וכמה הם מאמינים אין אנו יודעים. רק גמזו מייחס לגבריה בן גאואל ולגמולה כוחות שלא מן העולם הזה ורואה בהם דמויות מיתיות המחוברות לעולמות עליונים; בעיניו גבריה 'כאילו נעתק מעולם לעולם' (עמ' שנו) וגמולה 'אם היא אינה ממלאכין דשכינתא דמתייחדין במלאכין דקודשא בריך הוא, הרי היא משנים עשר המזלות, והיא היא מזל בתולה' (עמ' שנו). רק הוא מעיד על התחלפות צבעי הסגולות ומאמין בכוחן להשפיע על האוויר הסובב את הלבנה. המספר, כזכור, רואה רק עלים יבשים ועליהם 'קוים משונים וצורות משונות, שאם רוצים יכולים לראות בהם כמין אותיות של כתב סתרים' (עמ' שמט); השאלה היא אם רוצים. הסיפור מאפשר לנו להבין שיכול להיות שכל מה שגמזו רואה הוא רואה בעיני רוחו. גמזו באמת רציני לחלוטין, ואילו הגרייפנבכים ספק מתלוצצים ספק משתעשעים בפנטזיה על הנערה שגינת ברא לו, אבל אולי לא רק הגרייפנבכים אלא גם גמזו שוגה בדמיונות; בדמיונות שבהם הוא מאמין בכל לבו כשם שהוא מאמין בנסים ובנפלאות בכלל. אנחנו לא יודעים אם להאמין לגמזו. כשם שקשה לנו להסכים ללא היסוס וללא ספק עם תפיסותיו האנכרוניסטיות, הנוקשות והטרחניות בעינינו סגולות, רפואות, מזלות, מלאכים ונסים, כשם שקשה לנו להאמין כמוהו בקפיצות דרך, אבני ריחיים מעופפות ובתולות העולות מן הים, כך גם קשה להאמין לו בנוגע לחזיונות הקסם על גמולה וגבריה בן גאואל.

מלבד זה שוב ושוב מתגלות בדבריו סתירות לא מוסברות ואפילו אי דיוקים חשודים. כך גם בדבר ביטחונו בכוחן של הסגולות וגם בדבר הסיבות להופעותיו התמוהות בבית גרייפנבך. כך, למשל, הוא תולה באברן הסגולות את חרדתו מפני הסתלקותה של גמולה, ואולם הוא עצמו טוען שהסגולות יכולות למשוך את גמולה בחזרה לביתה רק אם היא נפרדת 'משלימותה' – מבתוליה – 'ויונקת מכח הבעל' (עמ' שנח). כיוון שהוא יודע היטב שגמולה לא נפרדה מבתוליה ולא ינקה מכוחו שלו, לא ברור מדוע הוא משליך את יהבו עליהן, מה עוד שגם הסגולות עצמן 'נשתנו שינוי גמור' (עמ' שנו) ואיברו את צבעיהן הפלאיים. כמו כן כאשר הוא מופיע פתאום בלילה על מפתן ביתם של הגרייפנבכים הוא אומר למספר: 'איני יודע מה הביאני לכאן. רואה אני בית אחד, התחיל לבי מושכני ליכנס' (עמ' שנה). ואולם גם חקירותיו בדבר הדייר וגם האדמת פניו מובילות אותנו לחשוב שייכתן שחצאי ידיעות וחשדות ארציים לגמרי הובילו אותו אל הבית. חזרתו 'שלא מדעת' (עמ' שעא) לאותו הבית בלילה שלמחרת תמוהה לא רק בעינינו, אלא אף בעיני המספר, בייחוד שעל-פי ידיעותיו כביכול גם גמולה וגם המספר אינם עתידים להיות שם. נראה שגמזו באמת מזדעזע למשמע קולה של גמולה, אבל הזעזוע אינו מעיד בהכרח על הפתעה. חקירותיו החוזרות על גינת מרמזות על יותר מאשר סתם סקרנות,

וברור שלמרות הכחשותיו בזמן שיחתו עם המספר הוא מנסה לשמוע מה מתרחש מעבר לכותל, בחדרו של גינת.

עם זאת נראה שגם קריאה רדוקטיבית-ראליסטית של האירועים איננה אפשרית. לא זו בלבד שקריאה כזו מתעלמת מצירופי האותיות והמקרים הבלתי מתקבלים על הדעת, אלא שהיא מרוקנת את הסיפור לא רק מקסמו אלא גם ממשמעותו; אם ננסה להבין את הסיפור דרכה נדמה בקריאתנו לגרדה וגרהרד גרייפנבך שיוצאים החוצה כש'הסיפור האמיתי' מתחיל, וחוזרים כשהוא נגמר, ולא מכינים דבר וחצי דבר ממה שמתרחש ממש מאחורי כותלם. מה נותר לנו לעשות? נראה שעלינו לקבל שהסיפור חולה, כדברי את"א הופמן, ב'מחלת הדואליזם הכרוני',³⁸ במחלה הרומנטית של העולמות הסותרים. אי יכולת להכריע בין הקריאות הסותרות אינה אלא אי יכולת להבחין בין עובדות ובין דמיון, בין מציאות ובין מברדה, בין מקור קדום ובין זיוף; אי יכולת זו היא תמה העומדת בלב לבו של הסיפור, תמה שעניינה הספרותי עצמו.

אל התמה הזו מוביל אותנו לא גמזו כי אם המספר. המספר הוא דמות בסיפור, אבל הוא אינו מעורב ישירות בדרכה המתרחשת לנגד עיניו, ואין לו קשר אישי לעולמם הרחוק של בני גד. המספר מצוי בעמדה מובהקת של משקיף ומאזין המספר לנו מה ששמע וראה ומה שסיפרו לו עליו. ואולם בעשותו כן הוא הופך לשיקופם של גינת וגמזו כאחד. כמותם הוא עוזב את ביתו, מגיע לעולם אחר, חוקר ובודק וכולש ומשחזר ומפרש בכתיבתו את מה שגילה. כמו שגינת מאזין לגמולה ומעלה על הכתב את מה ששמע, כך גם המספר מאזין לסיפוריו של גמזו ולדברי גמולה וגינת ומעלה על הכתב את מה ששמע; כמו גמזו שמשיקף ומאזין ומספר למספר, כך גם המספר משקיף ומאזין ומספר לנו.

המספר נותן לנו לחוש עד כמה מרכזית ורבת-משמעות ההשתקפות הזאת בעולמו של הסיפור. עמדנו קודם לכן על סערת הנפש שהוא חש כלפי גינת ושירתו, ועל עצמתה של משיכת ההזדהות שלו כלפיו. עמדנו גם על הדמיון שבין חקירותיו הנמרצות ובין אלו של גמזו, חקירות שמביאות לבנייתו של הסיפור ולפרישתו לנגד עינינו. בכתיבה מאוחרת יותר ממשיך עגנון את משחק הפיצול והזהות בין המספר (המייצג כביכול את עגנון) ובין גמזו. בקטע הגנוז שהוזכר לעיל נדרש עגנון לפואטיקת הסיפור של יציר רוחו; המספר משבח את גמזו 'שבעל סיפורים הוא, ואלמלא שאני אוהבו ופסול אני לעדות הייתי אומר שסיפוריו נאים משל אחרים', וחשוב לו לציין שגמזו 'כשהוא מספר – מספר בנעימה',³⁹ כפי שעגנון נהג לעשות. הביקורת של המספר על דרך הסיפור של גמזו היא משחק משועשע בהשגות ביקורתיות אפשריות על יצירת עגנון עצמו –

קשה לירד לסוף דעתו של אדם זה, כגון אם תכלית סיפוריו מוסרם או המוסר נוי לסיפוריו. פעמים הרבה דומה עלי שהוא מחליף את העיקר בטפל ואת הטפל

38 וראו ב'אחרית דבר' שצירפה נילי מירסקי לתרגומה לסיפורי הופמן (הופמן ולעיל הערה 23), עמ' 192.

39 לעיל הערה 32.

אין
המו
את
ומו
עם
שא
ב'פ
והי
לט

הכו
פוז
הל
של
ורו
המ
שז
הכ
ומ
מכ
הכ
הנ
הז
שו
הג
הנ

10
11
12
13
14
5

בעיקר. וכן אמרתי לו, אלמלא המאמרים המוסגרים שאתה מערכב בדבריך היו סיפוריך מרוויחים הרבה. ומה השיב לי, אלמלא אותם המאמרים המוסגרים שאתה קובל עליהם הייתי אוגד את פי וכובש את דברי.⁴⁰

אין דעתו של המספר נחה עד שהוא שואל את גמזו לחירת שמות האנשים והמקומות המתחילים כולם בעי"ן או בגימ"ל, וזוכה לתשובה ניצחת – 'ומה השיב לי שמא אזייה את הגיאוגרפיה, שמא אשנה שמותיהם של האנשים והנשים?'⁴¹ דמותו של גמזו חוזרת ומוזכרת במקומות נוספים. ברומן 'שירה' המספר דורש בשבחו, ש'מימיו לא דיבר אדם עם גמזו בלא ששמע ממנו דבר שאינו שוכחו במהרה',⁴² וכאשר הרבסט חושב על חוקרים שאין 'כל תכלית שלהם אלא חקירה של אמת' הוא נזכר בזעזוע בסיפור שגמזו סיפר לו.⁴³ ב'פתחי דברים' המספר קושר את דמותו של גמזו לענייני זיוף ומקור (בדויים והיסטוריים),⁴⁴ עומד על שליטתו של הכוח המדמה בסיפוריו ועל אי הבחנתו בין עיקר לטפל, ורואה את עצבותו הגדולה.⁴⁵

גם עצם משחק ההשתקפויות בין המספר ובין גינת וגמזו וגם תוכנה של הדמות – הכתיבה מכאן וסיפור הסיפורים מכאן – מדגישים את ה'ספרותי' בסיפור; בתמה הארס-פואטית נכלל אף מהלך של סימון עצמי של הסיפור (self reference). באותם שני הלילות הסהרוריים שהמספר נכנס לעולם האחר, יושב בבית גרייפנבך ומקשיב לסיפוריו של גמזו ומתבונן בתעלומותיהם של גינת וגמולה – בלילות אלו המספר לא רק שומע ורואה את הסיפור שהוא חוזר ומספר לנו, אלא הוא גם מתבונן בהשתקפותו שלו כיוצר. המספר מקדם את המהלך הזה הלאה; ברמזים ובדרכי עקיפין הוא מעלה את ספרותיותו של הסיפור אל פני השטח והופך אותה לתמה. כפי שכבר הערנו, 'מחלת הדואליזם הכרוני' אינה מאפשרת לנו להחליט אם בית גרייפנבך הוא שגרירות של עולם ארכאי ומיסטי, או שמא הוא בית מבתי ירושלים שעל גגו אישה סהרורית שוגה באהבה לחוקר מפוקפק. המספר מציע לנו עוד נקודת השקפה, הן על הבית הן על מחלת הדואליזם הכרוני; הכניסה אל הבית היא כניסה אל עולם שכולו מברכה. כזכור, הבית מצוי בגיא המופלא, והגיא דומה יותר מכול ליצירה ספרותית. כמו היצירה כך גם הגיא מנותק מן העולם שבחוץ, וכמו היצירה כך גם הוא מגלם את העולם הזה בתוכו – 'השקט המפליא שבגיאיות שבירושלים עם ערב שמש כל הברכות שרויות עמו. דומה כאילו נטולים הם הגאיות מן היישוב, ודומה שכל העולם נתון בתוכם' (עמ' שנב). יוצא אפוא שבתוך המברכה הסיפורי המספר מצביע על האי הבחנה בין מציאות למברכה. אין מדובר במשחק

40 שם.

41 שם.

42 ש"י עגנון, שירה, ירושלים-תל-אביב: שוקן, תשל"א, עמ' 535.

43 שם, עמ' 536.

44 עגנון, 'פתחי דברים' (לעיל הערה 21), עמ' 113, 157.

45 שם, עמ' 137, 151.

שנועד לבלבל את הקוראים, אלא בחוויית היסוד של המספר עצמו. בפרק הסיום, כאשר המספר מסתובב ברחובות ירושלים כלילה שגמולה וגינת עתידים למות, הוא מסלק את עיניו 'ממה שמרחש והולך' ומתבונן 'באחורי ערפו של עולם' (עמ' שצ), דהיינו בעבר הנסוג והולך, בסיפור על אודות העולם ולא בעולם עצמו. ההתבוננות מעלה בו תהייה:

אבל על זאת ישתומם לבי, בעיני ראיתי שחטף גמזו את אשתו ואף על פי כן דומה עלי שסיפור דברים היה כאן, כאותו שסיפר לי בעל המעשה, שפעם אחת עשו מחולות ועמד גדי בן גאים לחטוף את גמולה וקדם גמזו וחטף אותה. אין לך דבר שלא קדם לו רישומו. משל לעוף קודם שהוא עף פורס כנפיו והן עושות צל, מביט הוא בצל ונוטל כנפיו וטס (עמ' שצא).

תחילתה של התהייה היא בגבול המעורפל שבין מציאות למבדה. המשכה מוביל אותנו למחוזות חדשים. חטיפתה של גמולה בידי גמזו בחדרו של גינת נראית למספר כסיפור ולא כמעשה משום שהיא חוזרת על חטיפה שכבר התרחשה – המציאות היא מימוש של סיפור שסופר. זהו אחד המובנים שבו יכול להיתפס התהליך המטמורפי המופלא שבו השירה הופכת את הדמיון, את המבדה, את הכזב ואת הזיוף לאמת לאמתה. התהליך הזה הוא נקודת החיבור בין ה'חוף' ל'פנים'. ככל שהקריאה ב'עידו ועינם' תרחיק להפליג אל המשמעויות הפואטיות של הסיפור, עדיין עליה לחזור ולשאול את עצמה מה טעם נטוע הסיפור הכל כך רומנטי והכל כך ספקני הזה על השירה בתוך הקשר כל כך מציאותי והיסטורי. כמו המספר המבקש בסיום הסיפור להחזיר את דעתו מן 'הלבנה לעניינים שקשורים ודבוקים בכפות האדמה' (שם), כך מוטל גם עלינו לנסות ולקשור את הפואטי ללאומי, את השירה – הלבנה – לראליה ההיסטורית, לכפות האדמה.

בסיפורים ארס-פואטיים מאוחרים של עגנון, כמו למשל 'הסימן' ו'המכתב', עגנון יוצר זיקות מורכבות בין מעשה היצירה הספרותי ובין מעשה היצירה הלאומי. נראה הדבר שגם ב'עידו ועינם' מועמדת זיקה מורכבת מעין זו. איני סבורה כצמח שאפשר לצמצם זיקה זו לעמדה חד-משמעית של הוקעה וגינוי, החושפת דרך המעשה השלילי – זיוף מחקרים והצגת פיקציה כמקור אותנטי – את האידאולוגיה השלילית, דהיינו את הנטייה הכנענית בציונות להמציא לעצמה תרבות קדם-מקראית, תרבות 'עוקפת גלות'. לשון עידו וההמנונים העינמיים אינם עומדים בפני עצמם בסיפור, והם נכללים במיתוס על עולמם הארכאי של בני גד, מיתוס שלא גינת מגולל כי אם גמזו. המיתוס הזה הרבה יותר היברידי ממה שנראה במבט ראשון. במובן מסוים התיאור מייצג מיתוס 'עוקף גלות'; בני גד גברים גיבורים, אנשי מלחמה עשויים ללא חת, שמנהיגם, גבריה בן גאואל, הוא הגבר שבגברים, הגבוה מכל גבוה, והם שבט מעשרת השבטים האבודים, שעל-פי המסורת מצויים בגלות, אבל לא יודעים עול גלות.⁴⁶ ואולם במובן אחר התיאור הוא של הוויה

46 וראו בעניין זה אצל ש' צוקר, 'מקורות בעיצוב המרחב והדמויות ב"עידו ועינם" לש"י עגנון', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ג (תשמ"ג), עמ' 33-40.

גלותית, באופן שבו הציונות עיצבה את דימויי הגלות. מתוארת הוויה של חולשה וחולי; בזמן שגמזו הגיע אל בני גר 'נמוכים היו בעיני עצמם והרבה היו חולים מחלת לב מחמת תוחלת ממושכה' (עמ' שסב), ואף גבריה, האב הקדמון, אינו יכול לחדש את נעוריו, והוא מת. מובן אחר של היברידיות נעוץ בטיבו של המקור הקדום המשומר בתרבותם של בני גר. מקור זה קצת אלילי וקצת מסורתי; מצד אחד יש בו אפיית כוונים וריקודים על הרים לאור הלכנה, ומצד אחר יש בו מדרשות ותרגום ירושלמי.

נראה לי שנטיעתו של מיתוס של תרבות ארכאית בירושלים של ערב מלחמת השחרור מזמינה לא הוקעה כי אם התבוננות פתוחה, מסוקרנת, בתהליך המתעתע והלא נתפס של היצירתיות ובמגע המתעתע, הלא נתפס אף, הוא בין מעשה היצירה האמנותי ובין מעשה היצירה הלאומי. אם נסב את המשל בדבר העוף והצל על ההתרחשויות ההיסטוריות בנות הזמן נראה שעולים ממנו שני דברים. ראשית, הרישום או הדימוי קודמים למעשה; הלאומיות המחודשת את נעוריה, הממציאה את עצמה במוכן מסוים יש מאין, חייבת להתבונן בצל כנפיה הפרושות לפני שהיא יכולה להמריא. שנית, הרישום איננו רישומו של העבר. העוף אינו מתבונן בזיכרון אובייקטיבי של תעופה שהתרחשה. הוא מתבונן בסימן שהוא עצמו מסמן על האדמה, בצל שכנפיו שלו מטילות בזמן שהוא מבקש להמריא. אם כן, מקורו של הרישום הוא בעת ובעונה אחת גם בזיכרון אותנטי של תעופות שהתרחשו בעבר, וגם בהטלה של רגע ההווה, ברישום שרושמת משאלת ההמראה על פני האדמה. הלאומיות המתחדשת חוזרת אל דימויי העבר כדי שתוכל להמריא, ובדימויים האלה מתפרקת ההבחנה בין מקורות אותנטיים ובין מבדים של מקורות אותנטיים. בנדיקט אנדרסון הראה שלאומיות היא תוצר תרבותי, שאומה היא קהילייה פוליטית מדומיינת שחייבת לתפוס את עצמה כאילו גחה מימי קדם (אמתיים או מדומים) וש"עתיקות יומין", ברגע היסטורי מסוים, איננה אלא התוצאה ההכרחית של "חידוש"⁴⁷. שנים רבות לפני כן לימד אותנו אחד העם להבחין בין 'אמת ארכיאולוגית' ל'אמת היסטורית', ואמר: 'כי אין לך גיבור היסטורי, שלא נצטיירה צורתו הרוחנית בדמיון העם באופן שונה לגמרי ממה שהיתה במציאות, והציור הדמיוני הזה, שיצר לו העם לפי צרכיו ונטות רוחו, הוא הוא הגבור האמיתי, שהשפעתו מתמדת והולכת, לפעמים אלפי שנה, — ולא האוריגינל המוחשי, שהיה זמן קצר במציאות, והעם לא ראהו כלל כמו שהיה...'⁴⁸

אומה שמייצרת את עצמה מחדש, שממציאה את עצמה בנוסח חדש, חייבת לספר לעצמה את סיפור המיתוס ההיסטורי של עצמה. המיתוס הזה על-פי טיבו ספק מקורי וספק בדוי מן הלב, והמבדה הופך מצל לתעופה, מדמיוני דמיונות לאמת לאמתה. זו האלכימיה של היצירה, ויש בה כוח התחדשות וכוח חיים, לא רק כישלון ומוות. בשונה ממבקרי הסיפור, שראו ב'עידו ועינם' יצירה קודרת ורווית ייאוש, 'אזהרה איומה' ו'נבואה

47 אנדרסון (לעיל הערה 13), עמ' 12.

48 אחד העם (לעיל הערה 13).

פסימית ביותר,⁴⁹ נראה לי, אף-על-פי שגינת וגמולה צנחו אל מותם, אף שההמנונים אולי אמתיים ואולי מזויפים, שהסיפור אינו מסתיים באפלה גמורה כי אם באור. האור הוא אור אירוני ולא אירוני בעת ובעונה אחת; ובמילות הסיום של המספר עצמו – 'וכל מי שאינו סומא ויכול לראות ניאות לאורו' (עמ' שצה).

קו

או

סי

המ

שג

הר

והו

בע

חד

וב

1

2

49 קורצווייל: "עידו ועינם" הוא הסיפור הפסימיסטי ביותר שכתב עגנון' (קורצווייל [הערה 3 לעיל], עמ' 160), טוכנר: 'אין ספק, שהאקלים האופף את היצירה קודר ורווי יאוש' (טוכנר [הערה 4 לעיל], עמ' 122), צמח: 'יש כאן אזהרה איומה עם נבואה פסימית ביותר שמשיע עגנון' וכן, 'סיפורנו זה מסתיים איפוא בשלילה מוחלטת, בניהיליזם גמור או בהרגשה של פאטאליות גמורה' (צמח [הערה 5 לעיל], עמ' 381).

3