

כתוב על עורו של הכלב מיכל אדבל

על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון

מסה
קריטית

מיכל ארבל

כתוב על עורו של הכלב

על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון



אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

מרכז
הַקְּלָיִם

המרכז לחקר
הספרות והתרבות
היהודית והישראלית



כתר הוצאה לאור

פ ר ק ר א ש ו ן

המעבר אל תוך היצירה: המהלך הרומנטי וערעורו המודרניסטי

"אגדת הסופר", "עגונות", "יתום ואלמנה",
"בדמי ימיה", "עד עולם"

רק בזיקה אל האינסופי נוצרים תוכן ותועלת.
מה שמחוץ לזיקה הזאת פשוט ריק וחסר תועלת.
פרידריך שלגל, פראגמנטיס'

נִפְלְאִים, נִפְלְאִים הֵם חַיֵּינוּ,
הַמְּלָאִים מַחֲשָׁבוֹת שֶׁל מֵתִים.
נתן אלתרמן, "החלד"²

בנובלה "עד הנה" מובאת אגדה על אדריכל זקן שהיה חביב על קיסר סין 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". שמח הקיסר במראה עיניו, אך יועציו גילו לו שאין שם אלא צורה מצויירת על בד. השליט הזועם נזף באדריכל על שהעמיד לו "צורה מחוקה במקום בנין", והאדריכל ענה לו: "צורה מחוקה אתה אומר? הבה

ונראה. הקיש באצבע על הדלת המצויירת. נפתחה הדלת ונכנס האדריכל ושוב לא יצא משם" (ער הנה, עמ' נד).³

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 מבדים המכוננים מציאות, ולא רק מייצגים אותה, ואת הטרנספורמציה 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 מן המציאות אל היצירה נטוע בסיפורת של עגנון בהקשרים שונים. הקשר מרכזי אחד הוא ההקשר הרומנטי. בהקשר זה, ביסוד המעבר עומדות הכמיהה העמוקה לטרנסצנדנטי והחוויה היסודית של קרע בין מציאות חלקית ופגומה לבין שלמות לא מושגת, ודמות הגיבור העובר היא דמותו הרומנטית של האמן האמיתי, המבטל בהתקדשותו לשלמות האמנות את העולם כולו ואין לו קיום אלא ביצירתו.⁴ הקשר אחר הוא ההקשר הפסיכולוגי-מודרניסטי, החותר תחת תפיסות רומנטיות אלה: המבט הספקני מאיר באור אירוני את משאלותיו האדולסצנטיות של האמן לשלמות ואת נסיונו לחמוק מן ההתמודדות עם האובדן והחסר שבמציאות דרך נסיגה אגוצנטרית לתוך יצירתו. בהקשר נוסף, התמה מובילה – כמעט בהכרח – למחשבה על דבר מגעו של היוצר עם עבר אבוד. כל סיפור מכונן רקונסטרוקציה של עבר כלשהו, אמיתי או מדומיין; בסיפוריו הארס-פואטיים, שעניינם המעבר אל תוך היצירה, עגנון הופך תכונה כללית זו של המבדה הספרותי לתמה מרכזית. הכתיבה של הגיבור עולה מתוך נוכחותו של העבר בהווה חייו, והיא מנסה לחזור ולחבור אל אותו עבר – שנעלם ואיננו – דרך כינונו מחדש במילים. הכתיבה של הגיבור צומחת מתוך החלל, מתוך החסר, מתוך ההיעדר של מה שהתקיים בעבר ואינו קיים עוד בהווה, והיא מסמנת את גבולותיו של אותו חלל בהעמידה את עצמה כסימן, כמצבה למה שהיה ואיננו עוד.

תמה מורכבת זו – כניסת האמן אל תוך יצירתו, אל תוך העבר ואל תוך עולמם של המתים – מתכוננת על הרקע של שני התהליכים ההיסטוריים הגדולים שתוארו במבוא כתהליכים שעיצבו את יצירתו של עגנון: המעבר בתרבות אירופה מן הרומנטיקה ומן הרציונליזם של המאה התשע עשרה אל המודרניזם, והמעבר

מקיום יהודי מסורתי בגולה אל תחייה לאומית חילונית. בתוך התפתחותה של יצירת עגנון, המעבר הראשון מתגלם ב"התגברות" על הרומנטיקה והכלתה במסגרת מודרניסטית מורכבת, והוא מאפיין את השלב המוקדם והמכריע בהתגבשות כוחו האמנותי של הכותב;⁵ ואילו מתחיו של המעבר השני – מקיום דתי בגולה לתחייה ציונית בארץ ישראל – עומדים במרכזם של שלבים מאוחרים יותר ברצף היצירה, בעיקר מאז פרסומו של הרומן אורח נטה ללון בסוף שנות השלושים. הבחנה זו בין מוקדם למאוחר מסתבכת בשל התמשכותו של השלב הראשון אל תוך השלב השני: העמדתה של תמה רומנטית, ובתוך כך, חתירה ספקנית תחתיה, מאפיינת לא רק סיפורים מוקדמים, כגון "עגונות" או "אגדת הסופר", אלא גם סיפורים מאוחרים, כגון "עד עולם" ו"עידו ועינם". ואכן, שני הסיפורים הללו טעונים במתחים כפולים, גם אלו שבין רומנטיקה למודרניזם וגם אלו ששורשיהם נעוצים בחשיבה היסטוריוסופית על סוגיות לאומיות. סיבוך נוסף עולה מכך שהחשיבה ההיסטוריוסופית הלאומית ביצירות עגנון מתעצבת גם דרך תפיסות רומנטיות וגם דרך תפיסות מודרניסטיות, כך שעצם ההפרדה בין שני עולמות מחשבה אלו כרוכה בקשיים. עם זאת, גם אם מביאים בחשבון את כל ההסתייגויות, נראה לי שעדיין חשוב להבחין בין שני הכיוונים התמאטיים – הרומנטי-מודרניסטי מזה והלאומי מזה – ביצירת עגנון, ולעמוד על הייחוד שבהופעותיה של התמה הארס-פואטית בכל אחד מן הכיוונים הללו.

הפרק הנוכחי יתבונן במעבר של האמן אל תוך היצירה באותם סיפורים המציגים את שאלת היצירה כשאלה קיומית, אוניברסלית כביכול, תוך הצבתה במרכזו של מתח לא פתור בין רומנטיקה למודרניזם; הפרק הבא יוביל את הדיון אל ספירה של מחשבה היסטוריוסופית ויעסוק בהקשר הלאומי-תרבותי של האובדן והמעבר אל תוך היצירה, הקשר המעגן את בחירותיו הפואטיות של המספר בהכרעותיו הרגשיות בדבר זהותו הלאומית. שני הפרקים גם יחד יבקשו לשרטט, דרך ההתחקות אחר גלגוליה של התמה הזאת, מתווה של התפתחות ביצירת עגנון.

"אגדת הסופר": האותיות החלולות

נפתח באחד מסיפורי-האמן המוקדמים של עגנון: "אגדת הסופר".⁶ גיבורו של הסיפור, רפאל, הוא סופר סת"ם העוסק בכתיבת ספר תורה. מלאכת ההעתקה

מטונימית למלאכה אחרת, מלאכת היצירה הספרותית; מאחורי הנרטיב הפסידו־יראי, המתאר את עבודת הקודש של הסופר, מתכונן נרטיב רומנטי, שעניינו מעשה האמנות. 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 לנוסח המאוחר. האיזון שהושג בנוסח המאוחר בין תכנים רומנטיים למודרניים מוצג על ידו כעדות למפנה מרכזי בהתפתחות הפואטיקה של עגנון.⁷ ועם זאת, חשוב לראות שההתגבשות הפואטית של יצירת עגנון אין משמעה התנתקות מייצוג תמות רומנטיות; המהלך הפואטי משרטט מעבר מן ההזדהות עם הרומנטי (ביצירה המאור מוקדמת) אל ההתבוננות בו וההתמודדות עמו. לא זו בלבד שמוטיבים רומנטיים כגון איחוד האוהבים במותם או שירת הברבור שרדו גם בנוסח המאוחר, אלא יתרה מזאת: הרעיונות המרכזיים המכוננים את תפיסת האמן והאמנות ב"אגדת הסופר" – לפחות ברמה מסוימת – הם רעיונות רומנטיים במובהק. כך הדבר באשר לכמיהתו של האמן להתמזגות עם הטרנסצנדנטי 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 היצירה לאמן, בין המציאות לפנטזיה, בין העבר להווה, בין החיים למוות ובין הרליגיוזי לאמנותי.⁸ נראה הדבר שב"אגדת הסופר", המוטיבים הרומנטיים השונים חוזרים ומתארגנים סביב ציר אחד: הזיקה שבין מעשה היצירה לבין החסר וההיעדר, העומדים בלב הקיום במציאות. פניה של זיקה זו כפולים: מצד אחד הכתיבה צומחת מן המוות, מן הכליון והחלופיות, מצד אחר היא פונה אל המושלם והנצחי.

הסיפור נפתח בתיאור חיי רפאל, היושב בביתו וכותב בקדושה ובטהרה ספרי תורה. הספרים נכתבים, כך חוזר הטקסט ומדגיש, עבור אלמנים חשוכי בנים, כדי "ליתן להם שם ושארית בישראל" (עמ' קלא).⁹ גם רפאל ואשתו מרים חשוכי בנים, וכאשר מרים נואשת מתקוותה לפרי בטן, היא מבקשת מרפאל "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 היריעה, 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 היעדרה של מרים שמתה וחלל ריקותו 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 ואליו הוא שב כדי למלאו, איננה פשוטה או בלתי מופרעת. לאחר מות מרים הכתיבה מתעכבת; רפאל אינו יכול למלא את הקלף באותיות. ואמנם, חלקו השני של הסיפור מציג את האימפוטנציה של הכתיבה כמין תמונת ראי 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).¹⁰ הטבילה בנהר היא תחילתה של הכניסה לתוך עולמה של היצירה; היא מבשרת את הטרנספיגורציה שעובר האמן במעשה האמנות האמיתי ואת חוויית האיחוד המיסטי עם השלמות הטרנסצנדנטית, המגולמת ביצירת המופת, חוויה החוזרת ונשנית בסיפורי האמן של עגנון.¹¹ ההשתקפות במראה מסמנת את השינוי: 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 היא המובילה את רפאל אל הניגון המופלא ואל הריקוד המופלא, אל חוויית האיחוד המיסטי בחגיגה האקסטטית 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 ההתגברות עליו? 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 ונשנית 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' קלז, 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 של שלמות, עולה כבר ב"עגונות", הסיפור הראשון שכתב עגנון בארץ ישראל.¹² הסיפור מתאר מצב קיומי־דתי מתמיד של עגינות, של זיווג שגם אינו ממומש וגם אינו מבוטל; ביסודו עומדת הזיקה המתמדת אל מה שחסר. גם הגלות עצמה – היעדרה של השכינה מציון – וגם המובנים הרבים והשונים של היעדר וזיקות עגינות המוקרנים מן הגלות, 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: הטקסט קושר את הגאולה גם לתיקון הקבלי שבזיווג בין גבר לאישה וגם לאיחוד הרומנטי שבין האמן ליצירתו. שני ההקשרים משתקפים במבנה, שהרי הסיפור "עגונות" 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)¹³ ו"זנבו" (הנרטיב היראי־עממי כביכול של סיפור הרב) חורג מן הנרטיב הדתי־מיסטי והרומנטי כאחד שקדם לו.

ב"אגדת הסופר", ההוויה הדיכוטומית של זיווג לעומת עגינות, גלות לעומת גאולה, מקבלת 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 הכתב: את המזרח ובו כתבה של

מרים המעטר את תמונת גן עדן. האותיות המהופכות מכריזות על דבר שלמות ההווה, "לה' הארץ ומלואה", ושלמות התודעה: "שויתי ה' לנגדי תמיד" (עמ' קלז). בנוכחותה של השלמות אין מקום לזיווג גופני ולהולדה, שהרי משמעם של אלו אינו אלא השתנות, זמניות, התכלות.

מרים ורפאל מכפילים זה את זה בנסיגה מן הגוף המתכלה אל הכתב הנצחי. בסצנת ההתבוננות במראה, השניים – שגופם אינו משתקף – משקפים זה את זה בתגובתם. כאשר מרים חוזרת מבית הטבילה ו"לובשת בגדים נאים כביום חופתה ובאה אצל האספקלריא" מיד נראה לה המזרח מן המראה, והיא נרתעת לאחוריה, "לה' הארץ ומלואה"; וכאשר רפאל חוזר מבית המדרש "ורואה את אשתו בעצם יופיה עומדת במראה", מיד "מנצנץ לפניו שמו יתברך מתוך המראה" והוא "עומד וקורא בדביקות קדושה שויתי ה' לנגדי תמיד, ועוצם עיניו מפני כבוד השם ויראתו. ושניהם פורשים בשתיקה" (שם). ההכפלה היא גם במעשה הכתיבה; לא רק רפאל אלא גם מרים כותבת, ברקמתה, את הכתב על שלמות האל. ואולם, בה בעת, מרים איננה רק השתקפותו של רפאל אלא גם ניגודו. מרים, המבקשת ילד, היא הגוף המיני, המתרבה והמתכלה, ממנו נמלט רפאל אל ההשתקפות.

הנסיגה מן הגוף המיני אל הכתב הנצחי מתפרשת כתמה רומנטית בדבר הטוטאליות של מעשה היצירה, בדבר התקדשותו של האמן האמיתי לאמנותו. לדברי מלכה שקד, בעולמו של הסיפור "אגדת הסופר" חייב האמן לבחור בחירה חותכת ודרמטית בין האישה לבין היצירה.¹⁴ נראה שביסוד פרשנותה של שקד עומדת תפיסת הארוס הן ככוח התשוקה המינית והן ככוח היוצר, הנעלה ממנו, תפיסה שימיה עתיקים לפחות כימי "המשתה" לאפלטון.¹⁵ ואולם, הרתיעה מן המיני מתפרשת כמובן גם בהקשרים דתיים. תמונת גן עדן שמרים רוקמת מעלה הן את החטא הקדמון, המזוהה בנצרות כחטא המיני שחוטאים שני בני הזוג 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. הכתב שהיא רוקמת, אותו כתב המרתיע את בני הזוג מלהתקרב זה לזה, הוא כתב האמונה, דבר האל. הזכרת דמותו של רבי גריאל התינוק מחברת את הנרטיב למקורות מסורתיים המזהים את שלילת המיניות עם עוצמה רוחנית, ובזה אכן "יש לנו ענין גדול ונורא" (עמ' קלד).¹⁶ בהתאם לכך, משאלתה של מרים לפרי בטן ממוקמת במובהק בהקשר דתי ומנותקת מכל היבט מיני.

ואולם, בסופו של דבר, גם דחיית הגוף בשל הדבקות ביצירה וגם דחייתו בשל הדבקות הדתית מופיעות כציווי מוחלט (שוב: "לה' הארץ ומלואה" ו"שויתי ה' לנגדי תמיד") ואין הן אלא שני פנים של בקשת השלמות שעמדנו עליה. זיהוי האל עם השלמות וזיהוי עבודת האל עם התביעה לשלמות מושלכים באורח רומנטי על מעשה היצירה; בהשלמתה של יצירת המופת האמן-הבורא מבקש, כביכול, להשתוות לאל. בהקשר זה יש לזכור שגם לפי תפיסתה של דיוטימה ב"המשתה", הארוס מונע בכוחה של תשוקה לשלמות ולאלמוות, בכוחו של חסר המבקש להשלים את עצמו.

מול התביעה ההכרחית לביטול הגוף בשם בקשת השלמות מעמיד המלכוד הרומנטי את חוסר האפשרות לממש את התביעה 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 לעיסוק בלתי פוסק בגוף;¹⁷ דווקא נסיונו של הטקסט להעטות על מיניותה של מרים מעטה של כשרות וטוהר חושף את לחצו של המכוסה להיגלות. יתרה מזאת, הטקסט 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 לכתיבה, יריעות הקלף, מחרוזות האפצים לדיו, הגידים הרכים לתפירה, עצי החיים לגלילה, הפרוכת, וכך חוזר ומתואר המעשה הפיזי של שרטוט האותיות. לא בכדי משמש אותו אווז הן להתקנת הצלי והן להתקנת הכלי לכתיבה: גם הסופר וגם הספר, שניהם כאחד זקוקים לגוף כדי למלא את ייעודם.¹⁸

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, ידחק ו"יוליד" את רפאל אל קיום שמחוץ למציאות: מחוץ לזמן ולחלופיות. ואולם, כפי שהזכרנו קודם, לאחר מותה של מרים, רפאל אינו יכול לכתוב.¹⁹ הוא אינו יכול לכתוב גם משום ש"הדביקות הקדושה" – ההתמסרות הטוטאלית לכתיבה – משמעה

בהכרח היבלעות, נטישת המציאות, ויתור גמור על הגוף, על החיים,²⁰ וגם משום שלכתיבה עצמה יש גוף והיא כבולה למציאות, לחיים; מילוי היריעה באותיות ומילוי חלליהן של האותיות בדיו הם התחליף למילוי גופה של מרים.

הטקסט מחזק את ההמרה בין הגוף לכתב באמצעות השפה הכפולה, המדברת בגלוי על כתיבה, ובמובלע – על מיניות והפריה. התיאור מרמז למחזור הווסת ("וחודש נכנס וחודש יוצא ואין פעולה ואין עשייה"), לשעון הביולוגי שאינו עוצר ("חודש נכנס וחודש יוצא, הזמן זורק שיבה בפיאות"), לגוף הנשאר בתומתו ("זהרי חמה יורדים לרחוץ בקסת הסופר, וכשהם יוצאים ליתן שלום לצללי לילה עדיין היריעה כשהיתה"), למשגל הלא ממומש ("פעמים התחזק ונעץ קולמוס בדיו וכתב תיבה, אבל לידי עשייה לא בא" ועמ' קמ). כעת הדמעות זולגות במקום הדיו, ואילו בעבר הדיו זרם במקום הזרע; אפילו החרדה משפיכת השמן על הארץ, עוד לפני ההדלקה, מרוב "התלהבות ויראה ודביקות" (עמ' קמא), אינה נטולה קונוטציות מיניות.²¹ 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, וכולן כאחת נפרצות בטבילה בנהר.

הטבילה בנהר הקפוא היא טקס הויתור המוחלט על הגוף ועל החיים. בחלקו השני של הסיפור מתברר שהכוחות 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.²² הדבר היחיד שיכול לגאול אותו מן החלקיות ומן החלופיות הוא המעבר אל תוך הטקסט, אל האל-מציאות והאל-זמניות של המיקרוקוסמוס שהוא מכונן בכתיבתו. כמו נח, שפתיחת הסיפור קושרת בינו ובין דמותו של רפאל,²³ גם רפאל מבקש ליצור תיבה המכילה בשלמות את גרעין העולם כולו בתוך חללה המוגדר, הנשלט והקבוע, בעוד היקום סביב לה הולך ונשמד; וכמו נח גם הוא מבקש להימלט מן הכליון שבחוץ אל תוך העולם שיצר.

פריצת הקרח היא חציית גבולם של החיים²⁴ והכניסה אל הנהר היא "הצלילה לתוך הטקסט", כפי שפירשה זאת אן גולומב הופמן.²⁵ פריצת הגבול והצלילה – או ההתמזגות – ניכרות בהשתקפות השנייה במראה. כזכור, בחלקו הראשון של

הסיפור המראה משקפת רק את המזרח. המבט מפריד בין השתקפות למציאות, בין יצירה לגוף, בין קודש לחול, וההתבוננות 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;²⁶ 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.

הקרע הנצחי שבין המציאות החלקית והחסרה לבין השלמות הלא מושגת נפתר בנרטיב הרומנטי באמצעות ההימלטות מעולמם 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 המעשה הרומנטי של האמן, המעלה עצמו קורבן על מזבח אמנותו וחובר בכך לנצחי. במילותיו של פרידריך שלגל:

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 בעל־תבונה, והתבונה היא בת־חורין ובעצמה אינה אלא קביעה עצמית נצחית לאינסוף. על־כן יכול האדם להקריב רק את עצמו, ואמנם כך הוא עושה במקדש הנוכח־תמיד המכוסה מעיני האספסוף. כל האמנים הם דְּקִיִּים, ולהיעשות אמן אין פירושו אלא להתקדש לאלוהיות התת־קרקעיות. בהתלהבות הכליון מתגלה לראשונה טעמו של מעשה־הבריאה האלוהי. רק בלבו של המוות ניצת ברק חיי־הנצח.²⁷

מעשה הקורבן הוא שמעביר את רפאל לאותו עולם שבו ייתכנו גם היצירה

המושלמת וגם זיווג האהבה המושלם; באמצעות השלמת כתיבתו של ספר התורה, ובאמצעות השלמת המהלך הרומנטי של המעבר, גם הסיפור משלים את עצמו.

ואולם, העמדה הרומנטית בסיפור איננה עמדה יציבה. הסיפור בונה מערכת מורכבת של הכלה: לשון סיפורי היראים שבסיפור מספרת נרטיב רומנטי הזר לעולמה, ובתוך הנרטיב הרומנטי מקננים ספק ואירוניה מודרניסטיים, החותרים תחתיו ומערערים את יסודו. כך, למשל, טקסי הטיהור והכתיבה של רפאל נתפסים לא רק במונחים רליגיוזיים או רומנטיים, אלא גם במונחים נפשיים מודרניסטיים – כסימפטום של אובססיה פרפקציוניסטית, הנובעת מחוסר יכולת להתמודד עם חלקיותה, מורכבויותה וסתירותיה של המציאות; כסימפטום של אשמה אדיפאלית ושל חרדה מפני האישה והמיניות; וכמשאלת מוות המתגלגלת בשאיפה להתמזגות עם הטרנסצנדנטי. כך גם באשר לאירועי הסיום: האומנם מתקיים בסופו של הסיפור איחוד מיסטי הגואל את רפאל מן הקרע הבראשיתי של עולמו, או שמא מדובר בהזיה אסקפיסטית, בבריחה מן המציאות הנפשית הקשה של הפרדות משתקות שכפה רפאל על עצמו? האומנם עובר רפאל לספירה 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, לא רציונלית, שאכן מתקיימת בעולמו הברוי של הסיפור. על פי הבנה זו, נצחונו 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 אהבה, יצירה וקדושה. וכיוון 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 כליונו. רפאל מת משום שעבר לממד קיומי טרנסצנדנטי, ממש כשם שעשה האדריכל במשל על קיסר סין המובא ב"ער הנה". 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 מזוהות עם מיקודו של הגיבור, והן נתפסות, על דרך הרדוקציה, כרציונליזציות של פתולוגיות נפשיות.

עדותו של גרשם שלום על שיחתו עם עגנון בדבר סופו של רפאל מחזקת כיוון הבנה אחרון זה. לשאלתו של שלום, אם רפאל נפטר או שמא רק ראה חזיון, ענה לו עגנון, ש"רפאל ראה קרי. מתוך הנישואין המיסטיים וזיהוי התורה עם אשתו הוא ראה קרי, וזה רמוז במשפט האחרון של הסיפור – רמוז לצנועים".²⁸ האירוניה שבפירוש זה מנמיכה את הגרנדיוזיות הרומנטית ואת הרצינות המיסטית ומאירה אותן באור מגוחך 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. ההבנות השונות מובילות אפוא לא רק לתפיסות שונות של משמעות האירועים אלא גם לתפיסות שונות של עצם מהותם וסיבותיהם.

כנגד התמה הרומנטית של השלמות הנעלה מן החיים, ואינה עולה עמם בקנה אחד, מציבה הקריאה האירונית תמה ספקנית, 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 רק התגברות על חסרונות המציאות אלא גם ויתור על יתרונותיה וויתור על הריבוי ועל המורכבות, על השפע, על הפריזם ועל כוח החיים. המעבר אל עולם לא מציאותי של שלמויות אינו מביא גאולה, אינו מחלץ את האמן מלפיתתו של הכליון, להפך – היומרה לשלמות מנוגדת לעקרון המציאות, מנוגדת אף לחיים עצמם, והיא אינה אלא גלגולה של תשוקת מוות, תוצאה של חולשה גדולה שאינה מאפשרת לאמן לחיות את המציאות. יש לזכור שרפאל כותב ומשלים את ספר התורה לזכר מרים משום שלא היה ביכולתו לראות עמה חיים; במידה לא מבוטלת של התרסה מציג הסופר עגנון את בחירתו-שלו מיד בתחילת הסיפור, כשהוא מקדיש אותו "לנות ביטי לאסתר תחי'" (עמ' קלא).²⁹

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, אך הפרשנות הריאליסטית-פסיכולוגית אינה זוכה למעמד בלעדי או אפילו דומיננטי והספק אינו מבטל ביטול רדוקטיבי את תוקפם של מושאיו: המיסטי אינו נתפס רק כסימפטום למופרעות נפשית, והשאיפה הרומנטית אינה מאבדת את כוחה הסוגסטיבי. הערעור הספקני אינו מוביל אפוא ליציבות תמאטית דרך ביטול והמרה מלאים: בסיום נותרות שתי התפיסות זו בצד זו באי מוכרעותן הפעילה והסותרת.

הכפילות התמאטית הלא יציבה נגרמת בין השאר משום שלמרות הניגוד הבולט בין שתי ההבנות, בתחומים מסוימים הן עולות בקנה אחד. 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 הספקנית בסיפור אינה מציעה כל תפיסה חלופית למקורותיו של הדחף היוצר. המשאלה לשלמות מוצגת כאדולסצנטית וכאסקפיסטית ומעורבים בה דחפים אובדניים, אך עדיין היא היא הדחף ליצירה.

אם כן, ההבנה המודרניסטית, החותרת תחת הנרטיב הרומנטי של הסיפור "אגדת הסופר", מותירה בכל זאת כמה מהבנותיו הבסיסיות על כנן. למרות הערעור והספק – או, נכון יותר, בד בבד עם הערעור והספק – היצירה נולדת מן החסר והאובדן ועומדת בזיקה מתמדת אליהם; היא הסימן והמצבה לעבר, לחלל שמותירים המתים, והיא גם התחליף, התמורה לחסרונם. מעשה האמנות האמיתי מושג רק דרך האיחוד המיסטי של האמן עם יצירתו, רק דרך הטרנספיגורציה הטוטאלית שהוא עובר. בריאתה של יצירת מופת מושלמת, גדולה מן החיים, מחייבת את האמן לעבור מעולם לעולם. האמן היוצר נכנס לעולמו של העבר, לעולמם של המתים, ומוותר על החיים, על המציאות ועל גבולות זהותו וקיומו; והוויתור הופך להשגה, משום שהמעתק מעולם לעולם הוא מעשה של התעלות וגאולה, של התמזגות קדושה עם ספירה על-זמנית, על-מציאותית, של היצירה.

"יתום ואלמנה": שירת המתים

המתח שבין התפיסות הרומנטיות לספק המודרניסטי ב"אגדת הסופר" בולט בסיפור-אמן נוסף שעגנון פרסם ארבע שנים אחר כך, "יתום ואלמנה".³⁰ גם בסיפור זה, כמו ב"אגדת הסופר", מלאכת הקודש (הפעם חזנות) מייצגת את מעשה היצירה, והדבקות הדתית מייצגת את מסירותו הטוטאלית של האמן לאמנותו. גם כאן היצירה נולדת מתוך האובדן והחסר, גם כאן הכמיהה – כמיהתו של היתום חסר האב אל אביו שבשמים – מכוונת אל העבר ואל החלל שהותיר אחריו, וגם כאן החסר מבקש להתמלא דרך יצירת האמנות המושלמת. גם כאן הגוף מבוטל לטובת הרוח, והאמן, המשתוקק להגיע אל הטרנסצנדנטי, מוותר על החיים והמציאות; וגם כאן הוא עובר, דרך התקדשותו הגמורה לאמנותו, אל תוך היצירה עצמה, אל העבר ואל תוך עולמם של המתים. ואולם, בשונה מאשר ב"אגדת הסופר", התפיסות הרומנטיות ב"יתום ואלמנה" אינן מוצגות מפרספקטיבה אירונית, מודרניסטית, המעמידה אותן בספק מתמיד. ההסתייגות המודרניסטית סובטילית ומובלעת, והיא מתקיימת בעיקר דרך ההרחקה: התמה הרומנטית מתכוננת בעולם רחוק של אגדות, עולם שהוא לא-אמת ואמת בעת ובעונה אחת.

שתי דמויות בונות את התמה הרומנטית בסיפור והן אלו שגם מרחיקות אותה אל עולם האגדה. הדמות האחת היא דמותו של הילד היתום, נכה הרגליים, המבקש לשיר לפני אלוהיו; הדמות השנייה היא דמותו של החזן האגדי שאותו יתום מציב לפניו כמופת: דמותו של רב אמנון ממגנצא. בתוך העולם הברדוי שהסיפור מכונן, דמותו של רב אמנון היא דמות ספק בדויה ספק היסטורית, המתכוננת דרך טקסט אחר, קדום, שקיומו ותוכנו מונחים ביסוד הטקסט של הסיפור עצמו.

דמותו של רב אמנון חוזרת ומופיעה בכתבי עגנון.³¹ המופת של רב אמנון, שמסר את נפשו על קידוש השם וביציאת נשמתו שר את פיוטו "ונתנה תוקף", נדרש ביצירת עגנון בשני מובנים: גם כמופת לאומי מרטירולוגי וגם כמופת רומנטי של אמן המכלה עצמו על יצירתו. בסיפור המאוחר, "האיש לבוש הבדים",³² דמותו של רב אמנון נושאת עמה בעיקר משמעויות לאומיות מרטירולוגיות, אולם הופעותיה בסיפור "יתום ואלמנה" וברומן אורח נטה ללון נושאות משמעויות ארס-פואטיות החשובות לענייננו. ברומן אורח נטה ללון, כפי שנראה בדיון המוקדש לו בפרק הבא, ההקשר הלאומי וההקשר היצירתי מתמזגים

זה בזה, ואילו ב"יתום ואלמנה" – השייך, כמו "אגדת הסופר", לתקופת יצירה מוקדמת יותר של עגנון – האגדה מובאת בהקשר ארס-פואטי ורומנטי. לפני שנפנה לעיון בסיפור ובתפקיד שממלאת בו דמותו של רב אמנון, נקדים ונציג את האגדה עצמה. על פי הנוסח המצוי בידינו,³³ מעשה רב אמנון התרחש במאה האחת עשרה, בזמן מסעי הצלב. רב אמנון היה "גדול הדור ועשיר ומיוחס ויפה תואר ויפה מראה" (ימים נוראים, עמ' קלב). השרים וההגמון שבעיר מגנצא הפצירו בו יום יום שיתנצר, אך הוא מיאן. יום אחד, "בהחזיקם עליו", אמר רב אמנון שהוא מבקש להרהר בדבר שלושה ימים, "וכדי לדחותם מעליו אמר כן". מיד כשיצא מעל פני ההגמון הכה בו לבו על שהוציא מפיו לשון ספק, על שבכלל נפתח פתח ל"עצה ומחשבה לכפור באלקים חיים". הוא חזר לביתו ולא אכל ולא שתה, חלה והתעצב מאוד ומיאן להתנחם. ביום השלישי, "בהיותו כואב ודואג", שלח אליו ההגמון שליחים, אבל רב אמנון לא הלך אליו; ההגמון הוסיף ושלח עוד שליחים, ורב אמנון לא הלך, עד שההגמון ציווה על שריו והללו הביאו אותו בעל כורחו. על השאלה מדוע לא בא אל ההגמון למועד שנקבע למלא את בקשתו, השיב רב אמנון:

אני את משפטי אחרון כי הלשון אשר דבר[ה] ותכזב לך דינה לחתכה, כי חפץ היה ר' אמנון לקדש את ה' על אשר דבר ככה. ויען ההגמון ויאמר לא כי הלשון לא אחתוך כי היטב דברה, אלא הרגלים אשר לא באו למועד אשר דברת אלי אקצץ ואת יתר הגוף אייסר. ויצו הצורר ויקצצו את פרקי אצבעות ידיו ורגליו, ועל כל פרק ופרק היו שואלין לו התחפוץ עוד אמנון להפך לאמונתו. ויאמר לא. ויהי ככלותם לקצץ צוה הרשע להשכיב את ר' אמנון במגן אחד וכל פרקי אצבעותיו בצידו. וישלחו לביתו.

[...] אחר הדברים האלו קרב מועד והגיע ראש השנה בקש מקרוביו לשאת אותו לבית הכנסת עם כל פרקי אצבעותיו המלוחים ולהשכיבו אצל שליח צבור. ויעשו כן (עמ' קלג).

שם, בבית הכנסת, אמר רב אמנון את פיוטו הגדול "ונתנה תוקף" כדי להצדיק עליו את הדין, "וכשגמר כל הסילוק נסתלק ונעלם מן העולם לעין כל ואיננו כי לקח אותו אלקים". שלושה ימים לאחר הסתלקות פלאית זו "נראה במראות

הלילה לרבנא קלונימוס בן רבנא משולם [...] ולימד לו את הפיוט ההוא ונתנה תוקף קדושת היום. ויצו עליו לשלוח אותו בכל תפוצות הגולה להיות לו עד וזכרון" (שם).

הבסיס ההיסטורי של האגדה אינו ברור. ראשית, על פי האגדה, מעשה רב אמנון מתרחש במאה האחת עשרה, ואילו כתב היד של הפיוט "ונתנה תוקף" שנתגלה בגניזה מתוארך למאה השמינית, וכנראה שהוא בכלל פיוט ארץ ישראלי.³⁴ שנית, חוקרים שונים הצביעו על מקורות מוקדמים המערערים את זיהויה של האגדה עם מעשה אחד ומסוים שקרה בזמן מסעי הצלב.³⁵ מובן שהדיוק ההיסטורי לא העסיק את יהודי אשכנז ופולין. אגדת רב אמנון זכתה לתפוצה עצומה ולקאנוניזציה בקהילות ישראל, ודאי גם משום שהועתקה למחזורי התפילה בצמוד לפיוט "ונתנה תוקף קדושת היום"; נוכחות תרבותית זו היא העומדת ביסוד הופעותיה של האגדה בכתביו של עגנון.

באגדה המסורתית על רב אמנון נקשרים כל המוטיבים השונים לתמה דתית של קידוש השם, של נאמנות עד מוות, נאמנות שלמה ומוחלטת לדת ישראל ולאלוהיה. כאשר עגנון משקע את האגדה בתוך יצירותיו־שלו הוא נוטע את הטקסט הקדום, שנושאו דתי, בהקשר חילוני חדש. ההקשר החדש מפרק את האחידות התמאטית של האגדה ומעלה, כאמור, שני עניינים נפרדים: אחד לאומי ואחד ממוקד במעשה היצירה. שכן, מה שמייחד את סיפור רב אמנון מסיפורים אחרים של קידוש השם הוא מעשה היצירה על סף המוות, וההיבט הארס־פואטי הזה – ולא ההיבט הלאומי הדתי – הוא המודגש ב"יתום ואלמנה". רב אמנון נלקח אל האל בעודו שר את שירו – והשיר הוא גם הפירוש לסבלו, גם תכלית חייו ומיצוי חייו וגם הסימן והמצבה שהוא מותיר אחריו לאחר הסתלקותו מארצות החיים. אין ספק שבאגדה עצמה, מעשה היצירה משועבד לתמה הדתית: רב אמנון מבקש שיכרתו לו את לשונו, אותה לשון שתאמר אחר כך שירה, משום שלא דחה מיד את דרישתם של מעניו, והשירה שאותה לשון שלא נכרתה אומרת אחר כך היא שירת הלל לאל שנתן שכך ייעשה לאוהבו. ולמרות זאת, אגדת רב אמנון מאפשרת "לכתוב לתוכה" קריאה מאוחרת, ארס־פואטית.

ואכן, ב"יתום ואלמנה", המטפורה הקיצונית כל כך של הכרתת הגוף ונצחון הרוח משתנה מקצה לקצה, מתפרשת באורח ארס־פואטי ומשתתפת בבנייתן של

תמות רומנטיות, המזכירות את אלו שעמדנו עליהן ב"אגדת הסופר". גם כאן מופיעה התמה של המסירות הטוטאלית של האמן ליצירה, של האמן ההולך עד הקצה והופך לאחד עם יצירתו, מתקיים רק דרכה עד שהוא נלקח לתוכה, נעלם, ומשלם על הטרנספיגורציה בחייו ובגופו, וגם כאן מופיעה התמה של יצירת מופת הגדולה מן החיים. זו התמה של שירת הברבור, של בריאת יצירה כה מושלמת, כה נעלה מן המציאות, עד שהיא נושאת אף את האמן, יוצרה, ביחד עמה אל מעבר לגבולות הקיום.

לכאורה דומה שיעקב, גיבור הסיפור, הוא היפוכו הגמור של רב אמנון. כזכור, רב אמנון היה גדול, עשיר, מיוחס ויפה תואר. נוסף על כך, הוא איש ציבור והמופת שלו מתחולל בציבור: הוא מקדש שם שמים ושר את פיוטו בפני הקהילה כולה. יעקב, לעומתו, הוא קטן שבקטנים, יתום ועני מרוד, ילד בודד שאין לו בעולמו אלא אמו ודמיונותיו. גם יפה תואר איננו: "גופו כנמלה ורגליו כשני קיסמים" (עמ' קסה). לא רק שאיננו לא גדול הדור ולא איש ציבור, הוא אף אינו יכול להשתתף בחיי החוץ: כיוון שאין לו גוף ואין לו רגליים הוא אינו יכול ללכת ולצאת, הוא סגור ומסוגר בביתו, מנותק מעם ועולם. רק בימי האביב מוציאה אותו אמו ומושיבה אותו "על גבי האיציטבא כנגד החמה שיתחמם לאורה" (עמ' קסו), ואז הוא יכול לשיר לילדים שברחוב, אולם בזמן שבו מתרחש הסיפור אפילו יציאה זו נמנעת ממנו, כיוון שכל השנה היה "חולה ומן המטה לא ירד" (עמ' קסז). גם מסירת הנפש של יעקב – שוב, בשונה מרב אמנון – אינה מתרחשת בציבור כי אם בבית הכנסת הסגור, בלא נפש חיה עמו. ובכל זאת, למרות ההבדלים הקיצוניים, לא זו בלבד שיעקב מציב לעצמו את רב אמנון כמופת, הוא אף הולך בעקבות אותו מופת ומתדמה לרב אמנון: כמו רב אמנון כך גם יעקב מבקש לשיר; כמותו הוא חסר גוף, כולו רק ראש שר; וכמותו גם הוא מוסר את נפשו בבית הכנסת תוך כדי שירה.

נראה הדבר שגם ההבדלים בין יעקב לרב אמנון וגם מעשה ההתדמות של יעקב לרב אמנון מכוונים לאותה מטרה: הם מבנים את דמותו של האמן. כפי שציינו קודם, יעקב, בשונה מרב אמנון, הוא עלוב שבעלובים: יתום קטן, עני ובודד, מין ברווזון מכוער שיכול להפוך לברבור רק בעולמה של שירה. הבחירה בדמות זו אינה מקרית; גם בסיפור "מזל דגים", שהתפרסם שלושים ושלוש שנים לאחר "יתום ואלמנה", האמן הוא יתום עני וזנוח, וגם שם היתמות והעוני הם

מטונימיות למהויות מרכזיות בדמות האמן. הענקת הכוח היוצר לאלו שמצויים בשולי החברה מצביעה על האוטונומיה היחסית של האמנות, שאינה מסורה רק לחזקים ולבעלי הממון, אבל משמעות הצגתה של דמות האמן כיתום עני אינה מסתכמת בכך: היתמות מחזירה אותנו אל התמה הרומנטית של האובדן, שממנו צומחת היצירה ואת חללו היא מסמנת וממירה במעשה האמנות. במובן מסוים זה דומה "יתום ואלמנה" גם לנובלה "בדמי ימיה", הנדונה בהמשך הפרק, שבה המספרת כותבת את סיפור יתמותה. יתרה מזאת; היעדר האב מייצג מצב קיומי (בסיפורים המאוחרים – מצב היסטורי) של שבר, של אובדן המרכז, של היעדר סמכות שיש בה כדי להעניק זהות יציבה. כך הדבר ב"עגונות" וכך הדבר גם כאן: היצירה נולדת מתוך אותו שבר, מתקיימת מתוך זיקת העגינות אל אותו היעדר. בסופו של דבר, משמעות העניין היא שהיצירה מתאפשרת בשל היעדרו של האב.³⁶

היבט נוסף של הקרבה והמרחק שבין יעקב לרב אמנון הוא הגוף – או, נכון יותר, היעדרו של הגוף. יעקב נכה הרגליים דומה לרב אמנון לאחר שההגמון קיצץ את פרקי ידיו ורגליו. בדומה לו, גם הוא אינו יכול להלך על רגליו-שלו; בדומה לו, גם הוא שר את שירו מתוך גוף פגום וחסר; ובדומה לו, גם הוא מוותר על חייו, על גופו, ועובר אל עולמם של המתים. יעקב עצמו מצביע על האנלוגיה בינו לבין רב אמנון, והאנלוגיה נשענת על הקשר שבין היעדר הגוף לבין השירה. היתום הקטן תוהה איך יוכל להיות לחזן בגוף כה זעיר ופגום, ובתשובה הוא מעמיד לעצמו כמופת את החזן הגדול מכולם בקטנותו והגדול מכולם בגדולתו: "ומי לנו גדול מרב אמנון? אותו רב אמנון שעשה פיוט ונתנה תוקף והיה גידם בלא ידים וקיטע בלא רגלים ובלא גוף, אלא ראש בלבד" (עמ' קסו). על פי האגדה, קוצצו פרקי אצבעותיו של רב אמנון; על פי דמיונו של יעקב, הגוף כולו קוצץ ובוטל. הדימוי של ראש ללא גוף השר את שירו – ראשו הכרות של רב אמנון מצטייר כראשו הכרות של אורפאוס, הצף בנהר ושר³⁷ – מביא לשיאה את הדיכוטומיה הרומנטית בין הגוף לבין הרוח היוצרת, בין עולם המציאות לבין עולמה של השירה.

ואולם, כזכור, גם בהקשר של הגוף יעקב שונה מרב אמנון. רב אמנון, יפה המראה ויפה התואר, מקריב את גופו על מזבח אמונתו. בהיסט להקשר ארס-פואטי, רפאל ב"אגדת הסופר", המבקש לבטל את גופו מפני כתיבתו, דומה

לרב אמנון יותר משיעקב דומה לו, שהרי היתום הקטן כלל איננו בוחר בהכרתת הגוף כאקט של התקדשות והתמסרות לשירה: מלידתו הוא נכה, חלוש וחולה. נראה הדבר אפוא שהאמן איננו רק מי שבוחר לוותר על הגוף ועל החיים עבור הקיום בעולמה של היצירה, אלא הוא גם מי שחסר גוף וחסר חיים ולכן הוא פונה אל קיום בעולמה של היצירה. כיוון שאין ליעקב חיי גוף הוא פונה לשירה, כיוון שאין לו חוץ הוא פונה לפנים, וכיוון שאין לו אב הוא יכול לבנות אליו גשר של כמיהה במילים.

אבל ההסבר הפסיכולוגי הזה, שעניינו סובלימציה ופיצוי רגשי, איננו ההסבר הבלעדי ואפילו לא המרכזי לדבקות ביצירה. שהרי יעקב, החווה את זמרתו של ברוך שור מלך המשוררים כהתגלות, בוחר בסופו של דבר את בחירתו-שלו. מעוצמת החוויה הוא מוותר על ההליכה – "רגליו כבדות כאבנים" (עמ' קסח) – ומעלים את הגוף: הוא ננעל בבית הכנסת משום ש"השמש לא הרגיש באותו התינוק, שצמצם עצמו עד שנתעלם מן העין" (שם). כאשר יעקב מממש את נבחרותו כאמן הוא מוותר על מעט הגוף שניתן לו; הוא בוחר – ולא נאלץ – לעבור מעולמם של החיים לעולמם של המתים, מן הצלילים לזכריהם המרפרפים, מן המציאות אל היצירה המהדהדת אותה. אנו רואים אפוא שגם "יתום ואלמנה", כמו "אגדת הסופר", מכונן הסבר כפול ליחס שבין היצירה לחיים, וכמו ב"אגדת הסופר" כך גם כאן: ההנמקות הכפולות – הריאליסטית-פסיכולוגית והרומנטית – מתקיימות במקביל מבלי לבטל זו את זו, מבלי להכריע ולהתייצב על קוטב אחד.

עניין אחרון, חשוב ומרכזי, הוא עניין הפומביות. בעניין זה, הסיפור "יתום ואלמנה" אינו מעמיד זיקה מורכבת של הבדל ודמיון בין יעקב לרב אמנון כי אם יחס מובהק של ניגוד: זה גדול הדור וזה קטון בניו, זה איש ציבור וזה סגור ומסוגר בביתו ואיש אינו מכיר אותו. למרות הניגודים השונים, הסיפור מסתיים בהתדמות של היתום לרב אמנון. יעקב, שנותר לבדו בבית הכנסת עם המנגינות המרפרפות, מתפלל עם המתים שנתכנסו; אביו המת עוטפו בטליתו והוא עולה אל הבימה, קורא את ההפטרה ושר "לכה דודי לקראת כלה". על פי המסורת, התפילה במנינם של מתים משמעה מוות;³⁸ וכך יעקב, כמו רב אמנון, מסתלק מעולמם של החיים בעודו שר את שירו. ואולם, כפי שצוין קודם, שירו והסתלקותו של יעקב שונים מאלו של רב אמנון: המופת של רב אמנון מתרחש במרחב הציבורי,

הוא שר את "ונתנה תוקף" ומסתלק מן העולם קבל עם ועדה, ואילו יעקב שר – ומסתלק – ואין נפש חיה עמו.

דמותו של יעקב עונה בזאת על התמה הרומנטית של האמן הנבחר והמבודד, האינדיבידואל היוצר את יצירתו כשהוא פרוש מן החברה ומשאונם של החיים. בכך הוא דומה לאמנים אחרים ביצירות עגנון: החל מבן אורי ב"עגונות", המתנתק מעולם ואדם בגלפו את הארון, עבור דרך חמדת ב"גבעת החול", החייב להסתגר כדי לכתוב את שירו הגדול, רפאל ב"אגדת הסופר", הפורש כל ימיו מן הציבור, מסתגר בד' אמות של כתיבה ונמנע מלשתף אחרים במצוות כתיבת הספר לזכר אשתו, והמספר ב"על אבן אחת", היוצא לכתוב ביער כדי שלא יפסיקוהו מעבודתו, וכלה בעדיאל עמזה ב"עד עולם", שעשרים שנה אינו יוצא מביתו ובו הוא מחבר את ספרו על העיר האבודה גומלידתא, וד"ר גינת ב"עידו ועינם", הנמנע ממגע עם בני אדם, יושב לו מבודד בחדרו שעל הגג ומעלה על הכתב את שירת גמולה. אלא שכל דמויות האמנים הללו בחרו לפרוש מן העולם כדי ליצור, ואילו אצל יעקב היתום התהליך הפוך; בעל כורחו הוא מופרש ומבודד מן המציאות החיצונית. אבל גם כך וגם כך הבידוד מאפשר – ומאלץ – את האמן לעבור לעולם של דמיון, לעולמה של היצירה, ולכן, בהכרח, גם אל תוך העבר, שהיצירה הספרותית חוזרת ומשחזרת תמיד, ולכן, שוב בהכרח, אל עולמם של המתים. בתחילה הוא נכנס בדמיונו אל תוך אגדת רב אמנון המת ונעשה לאחד עמו, ואחר כך הוא נעלם כולו אל תוך עולמו של האב, עולמם של המתים המתפללים.

גם בזאת דומה יעקב לדמויות האמנים שנזכרו כאן קודם – בן אורי נעלם ואיננו לאחר השלמת הארון ונפילתו, רפאל נשאב אל תוך הריקוד עם אשתו המתה ומתמוטט לאחר השלמת ספר התורה, עדיאל עמזה מוותר על פרסום הספר ונכנס אל תוך ביתם של המצורעים, החשובים כמתים, ושם הוא נשאר עד עולם, וד"ר גינת, לאחר ששמע כנראה מפי גמולה את השירה המושלמת, שירת גרופית הציפור, נופל ביחד אתה מן הגג אל מותו. עניין ההשלמה והשלמות חשוב; האמנות מזוהה בכתיבתו של עגנון עם יצירת המופת, עם השאיפה לברוא יצירת מופת, ויצירה זו, כפי שראינו בדיון ב"אגדת הסופר", חורגת מגבולות החיים והמציאות. שלמותה של היצירה – היותה האחת והיחידה – הופכת את ההתמזגות עמה לזיווג המיסטי-הארוטי הטוטאלי. כך הדבר גם בכל הסיפורים האחרים שנזכרו כאן וגם ב"יתום ואלמנה": הסיפור נחתם בשירת "לכה דודי

לקראת כלה" של שלמה בן משה הלוי אלקבץ, במטפוריקה הארוטית הקבלית של זיווג המביא גאולה בין האל לשבת, בין הקב"ה לשכינה.³⁹

תפיסה זו מרחיקה לא רק את מעשה היצירה אלא גם את היצירה עצמה מן המרחב הציבורי ולכן גם מנמעניה. ב"אגדת הסופר", אמנם ספר התורה נותר אחרי התמוטטותו של רפאל, אבל ב"עגונות" נעלם ארונו של בן אורי, ב"על אבן אחת" נבלעים כתבי המספר באבן, ב"לפי הצער השכר" נעלם פיוט העקדה, ב"עידו ועינם" שירת גרופית הציפור אובדת לנצח, ב"עד עולם" מחקרו של עמזה אינו יוצא לאור, וב"הסימן" נשכח פיוטו של בן גבירול שנמסר למספר כסימן לעירו שאבדה. ב"יתום ואלמנה", האובדן מובלט באמצעות הבחירה באמנות ביצוע שקיומה תלוי במובן מסוים בקיומו של קהל, והלוא שירו של היתום אינו מושר בפני החיים כי אם בפני המתים, למעשה בפני קהל שאינו קיים.⁴⁰

בסופו של דבר, הסיפורים חוזרים ומצביעים על כך שלא זו בלבד שהמשאלה הרומנטית לשלמות מרחיקה את האמן מן המציאות המוגבלת והחלקית, גם יצירת המופת, המתקיימת בזכות נסיקתו של האמן לעולמות אחרים, אינה יכולה להתקיים במציאות. עם זאת, חשוב לראות שהיצירה איננה נעלמת לגמרי; תמיד נשאר "משהו": שריד, זכר, עקבה. ב"עגונות" נשאר זכרו של הארון, המדריך את הרב בחיפושיו הנצחיים אחר בן אורי; ב"על אבן אחת" נשאר זכרו של הסיפור על מעשה הטמנת הכתבים; ב"לפי הצער השכר", שאר הפיוטים מתקבלים בקהילות ישראל; ב"עידו ועינם", אף על פי שגינת ציווה לשרוף את כתביו, בכל זאת "ספריו נדפסים והולכים" ו"נשמתו מאירה והולכת מספריו וכל שאינו סומא ויכול לראות ניאות לאורו" (עד הנה, עמ' שצה); ב"עד עולם", אף על פי ש"אין מוציאים חפץ או מכתב או כתב או ספר מבית המצורעים", עדיין, בדרך מסתורית, "מקצת מקצתם של חידושי הגיעו לעולם" (האש והעצים, עמ' שלג); וב"הסימן", פיוטו של בן גבירול אמנם אינו נשאר, אבל המספר בסיפורו מעמיד סימן משלו לעירו האבודה. כך הדבר גם כאן, שהרי יש ליעקב מאזינה אחת שעודנה בין החיים: האם האלמנה, שבנה יחידה אבד, עומדת מחוץ לבית הכנסת הנעול, מציצה מבעד לחור המנעול ומאזינה לשירתו. הסיפור אינו מסתיים בגברים השרים כי אם באם: "והתחילה מייבבת וצועקת, רבונו של עולם הנה הוא עומד בין המתים, הנה הוא על הבימה עטוף בטלית. באותה שעה נתמוטטו רגליה של אותה אשה ונזדעזע לבה. והקול קול יעקב קורא בנעימה, רב לך שבת

בעמק הבכא והוא יחמול עליך חמלה. באותה שעה נתמלא לבה של אותה אשה שמחה וזקפה שתי אזניה לשמוע קולו של בנה, כשהוא עומד בבית ה' ומשורר, קרבה אל נפשי גאלה" (עמ' קסט).

ניחומי האם האלמנה, שנפשה יוצאת מדאגה, הם ניחומי גאולה; בשלם היא נותנת בהתעלות ובשמחה את הדבר היחיד שיש לה. בניחומים אלו נחתם הסיפור. גרשון שקד רואה ב"יתום ואלמנה" סיפור שעניינו כיסופי גאולה דתיים ולאומיים המוצגים באורח גרוטסקי.⁴¹ לי נראה שההדגש בסיפור אחר: משאלת הגאולה הדתית והלאומית ב"יתום ואלמנה", כמו משאלת הגאולה הדתית והלאומית ב"עגונות", שתיהן אינן אלא מטונימיות למשאלות גאולה רומנטיות, קיומיות, משאלות המסמנות את מעשה היצירה הן כמושא כמיהתן והן כנקודת אובדן. ועם זאת, גם נקודת מוצא פרשנית כזו מעלה בעקבותיה קריאה נוספת, מטא-פואטית ולאומית כאחת; קריאה כזאת קושרת את "יתום ואלמנה" – אם כי באופן רופף – לאותן יצירות הממזגות את הפואטי והלאומי זה בזה, יצירות שלקריאתן מוקדשים הפרקים הבאים.

"יתום ואלמנה" איננו סיפור הסובב סביב תמה לאומית מובהקת, ועם זאת, חשוב לראות שגם סיפור זה, שהתפרסם כאמור ב-1923, וגם הסיפור "אגדת הסופר", שהתפרסם ב-1919, ממקמים את מקורות היצירה ואת מושאי התכוונותה לא בעתיד הציוני אלא בעבר המסורתי.⁴² ב"יתום ואלמנה", מקורות ההשראה הם סיפורו של רב אמנון והפיוט שחיבר בימים קדומים, ושירתו של יעקב מכוונת אל אלו שכבר מתו ועברו מן העולם. גם יעקב עצמו, כגיבור הסיפור וכמייצג דמות האמן, נראה כניגוד המוחלט לדמויות הנערים הגיבורים שהספרות ההירואית של העליות הראשונות בארץ ישראל החלה להעמיד אז כמופת לאומי.⁴³ יעקב, לעומתם, "גלותי" במובהק: ילד לא בריא כי אם חולה, לא חזק כי אם חלש, ילד שלא זו בלבד שאינו מסוגל לנוע, אפילו על הקרקע אינו יכול לעמוד; ילד נטול גוף שכולו "ראש", כולו רוח, וקיומו אינו נטוע במציאות החומרית כי אם בעולם טקסטואלי, ילד שאינו מבקש לראות את עולמו בחייו כי אם לשיר את פיוטי רב אמנון ולהתאחד בכיסופי גאולה עם המתים. ועם זאת, העולם הגלותי המסורתי, שבו נולדת היצירה, אינו מתואר כעולם שלם ויציב אלא כעולם שבור הפונה אל עבר רחוק יותר ממנו, עבר ספק ממשי ספק אגדי, כדי לשאוב ממנו ניחומי שלמות.

כאמור, עולמו של יעקב הוא עולם חסר אב. היעדר האב נושא עמו משמעויות דתיות לאומיות, כנאמר בספר איכה: "יתומים היינו אין אב אמתינו כאלמנות" (איכה ה ה). בעולם חסר שכזה, רק השירה – רק מעשה היצירה, רק הפרישה מן החיים וההווה אל המתים והעבר – יכולה להוביל את האמן אל האב, כדי שיעטוף אותו בטליתו. התקרבות הנפש אל האב החסר, המת, דרך היצירה, היא הגאולה שהיתום מציע לעצמו ולאמו האלמנה; ובסופו של חשבון, זוהי גאולה פואטית ורומנטית לעילא, משום שהאמן מתמסר בבקשתה, כל כולו, לא לתכלית המעשית המצטיירת בעולם כי אם לתכלית לא־תכליתית, לתכלית אהובה ואבודה ללא השב.

"בדמי ימיה": האם הנעדרת והכתיבה בגוף

הקריאה ב"אגדת הסופר" וב"יתום ואלמנה" התחקתה אחר התמה הרומנטית של האמן הנסוג מפני החסר והחלקיות של המציאות, מפני ההתכלות והאובדן של החיים, אל תוך שלמותה הטרנסצנדנטית של יצירתו, אל תוך העבר ואל תוך עולמם של המתים. ב"אגדת הסופר" ראינו כיצד הבנה מודרניסטית חלופית של המאורעות חותרת תחת התמה הרומנטית הזאת; ב"יתום ואלמנה" ההתרחשות כולה מורחקת לעולמה של אגדה. התמה של מעבר האמן אל תוך היצירה ואל עולמם של המתים חוזרת ומופיעה גם בסיפורים מאוחרים יותר, אם במעט, כ"בדמי ימיה", ואם בהרבה, כ"עד עולם"⁴⁴ גם בסיפורים הללו, כמו ב"אגדת הסופר", התמה נטועה במערך כפול ולא מוכרע של תפיסות רומנטיות מזה וספק מודרניסטי מזה. ואולם, בשני סיפורים אלה, "בדמי ימיה" ו"עד עולם", מסתמן הדגש מטא־פואטי חדש. יותר מאשר קודם, היצירה – כאן הטקסט הנכתב – מכוונת לעמוד כסימן מילולי למה שאבד, כמצבה המשרטטת את גבולות החלל שהחיים פערו במלאכת הכליון.

הנובלה "בדמי ימיה" סובבת כולה סביב כתיבה. מעשי הכתיבה המתוארים בה כרוכים באובדן, והאובדן כרוך בכתיבה. מזל כותב את שיריו לאהובתו, את זכרון אהבותיו האבודות ואת זכרון עברה האבוד של העיר, שהוא משחזר בחפירותיו בבתי הקברות; מינטשי מעתיקה את זכרונותיו בכתב ידה, מתוך אהבתה האבודה לו; ומזל ומינץ משתפים פעולה בכתיבת נוסח המצבה לאישה

האהובה שאיננה: זה מביא את המילים, וזה – את האותיות. תלמידת הסמינר כותבת למזל מכתבי אהבה אבודה, לנדא כותב לתרצה מכתבי אהבה אבודה, ולאה קוראת את הספרים שמזל מביא לה ואת שירי אהבתם האבודה ושואפת ערב מותה את עשנם של כתבי השירים אל קרבה. גם תרצה בתה צורכת את הכתבים ה"משפחתיים" ומופעלת על ידם: היא קוראת את אותם ספרים ואותם זכרונות, וחורטת שוב ושוב את שמו של האהובה, אהוב אמה, על גבה של המראה, הכלי המשקף. הסיפור נחתם בפעם הראשונה במשאלת המוות של תרצה, המבקשת לשוב לחיק אמה המתה, ובפעם השנייה במעשה כתיבת הזכרונות, בתרצה היושבת בלילות וכותבת את זכרון בקשת האהבה, האבודה אף היא, כשיקוף למעשה כתיבת הזכרונות של מזל.

ואולם, העיסוק במעשי יצירה בנובלה זו רחב יותר מאשר חריטה על האבן המוצבת על קברה של לאה או כתיבת זכרונות, מכתבים ושירים. נראה לי שגם את עצם התאהבותה של תרצה בבחיר לבה המבוגר של אמה המתה – התאהבות המתכוננת בתוך מארג טקסטואלי, בין כתיבת טקסטים לקריאתם – ניתן לפרש כמעשה יצירה, כנסיון לכוון נרטיב, אמנם במעשים ולא במילים. כמו סיפור כתוב, "אמנותי", גם מעשה זה ישקף וישחזר את העבר, יהפוך את כיוון הזמן ויאפשר דרך כך את תיקון עוולותיו. במובן זה, בכתיבת הזכרונות של תרצה יש משום העמדת מצבה לא רק למשאלתה האבודה לחיות חיי אושר עם מזל אלא גם למשאלה מורכבת הרבה יותר, משאלה שעניינה אינו אהבה כי אם יצירה ומשמעויותיה והשלכותיה אינן ארוטיות כי אם פואטיות.

גם נישואיה של תרצה למזל וגם אכזבתה המרה מהם זכו להארות פרשניות שונות וחשובות.⁴⁵ מדוע תולה תרצה את עצמה, כפי שמציין המספר ברומן אורח נטה ללון (עמ' 75), דווקא על צוואריו של עקביה מזל, אהוב נעוריה של אמה? ומדוע, למרות נישואיה לו ולמרות הריונה, היא שואלת את נפשה למות? מדוע בסעודת הערב היא מבקשת לבכות בחיק האם המתה, ומדוע היא כותבת את זכרונותיה כשיקוף של זכרונות מזל, כאילו נכשלה גם בבקשת אהבתה-שלה? כפי שרואה זאת עדי צמח, תרצה מבקשת תיקון: היא מבקשת להשיב את הזמן לאחור באמצעות הכפלתו, ולתקן, באהבתה למזל, את שברונה של אהבת אמה אליו.⁴⁶ כשלונה של האהבה נעוץ בכשלוננו העקרוני של נסיון התיקון. סמל דמות התאומים מלמד שהנסיון להכפיל את העבר יוצר דמיון מתעתע, אך לא זהות.

מתברר לתרצה "שהנראה אבא איננו אבא אלא אשליה נוראה".⁴⁷ היעדר הזהות גורר אחריו בהכרח אומללות בחיי הנישואין: 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 העיוות במקום לרפאו, ו"אין היא יכולה לשאת את כשלונה ואת החטא שחטאה בחוסר התחשבות ברצונות הזולת"; והיא אף מבינה, ביחד עם הקורא, "שהיא תומרנה לצער האומלל שעשתה על ידי אלה שאהבו אותה, אך הקריבו אותה על מזבח העבר" ו"נשאר לה רק למות".⁴⁸

פרשנותו של צמח נושאת עמה כוח שכנוע רב, אך היא מעלה כמה קשיים מרכזיים. קושי אחד נוגע לשאלת המוטיבציה. מדוע הפגם בחיי האם מעצב את חיי הבת, מדוע החסר באהבת מזל ללאה בעבר מורש והופך גם למושא תשוקתה של תרצה בהווה, עד שהיא משעבדת אליו 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 הנובלה מגיעה תרצה – ומגיעים גם הקוראים – אל ההבנה הטרגית שהיתה חסרה קודם; מבלי שהדבר נאמר במפורש, צמח מייחס לנובלה מבנה של סיפור פואנטה שסיומו נשען על השלמה מפתיעה, המחייבת פענוח רטרואקטיבי של העלילה. ואולם, נראה הדבר שהסיפור מסתיים במבוכה ובבלבול ולא בהבנה חד משמעית ונחרצת, לא של הקוראים ולא של הגיבורה. נוסף על כך, פרשנותו של צמח אינה מתייחסת כלל לא לעצם כתיבת הזכרונות ולא למיקומו של תיאור מעשה הכתיבה במילים החותמות את הנובלה. דומה שההנחה בדבר ריחוקה של תרצה מעולם הכתיבה (כסיבה לאי התאמתה למזל) אינה מאפשרת לצמח לעמוד על תפקידו רב המשקל של מעשה הכתיבה של תרצה, מעשה שבו היא בוחרת לסיים את סיפורה.

אברהם בנר מציע כיוון פרשני אחר למעשיה של תרצה. לטענתו, תרצה "נשואה לאדם שהיה אהוב של אמה, בן דורו של אביה, ולא פעם היא נוטה לבלבלם זה עם זה; ועקביה מזל נשוי לבתה של אהובתו, לבתו הפוטנציאלית כביכול".⁴⁹ בנר אמנם מקפיד להרחיק מתרצה כל משאלה (גלויה או מודחקת) לגילוי עריות, כחלק מהנחתו בדבר תמימותה המופלגת ואי הבנתה, אולם דומה

שפרשנותו מציעה בכל זאת פתרון לשאלת המוטיבציה: גילוי העריות הוא הדחף האסור והנעלם המסתתר מאחורי בקשת התיקון, והוא המניע את תרצה בעוצמה כה גדולה.⁵⁰ בהתאם לכך, תחושת האשם היא המובילה לאיסור הפנימי על ההנאה ממעשה גילוי העריות והיא־היא מקור מצוקתה ואכזבתה של תרצה בסיום; חזיון הכפילות הוא חזיון המרתו של האב באהוב.⁵¹

כפי שהזכרנו קודם, גם את נחישותה של תרצה בייצורה החר צדדי של פרשת האהבה וגם את אכזבתה עם מימושה של אותה אהבה אפשר להבין בדרך נוספת. תרצה נולדת לתוך עולם של חסר, ולתוך אותו חסר היא יוצרת את יצירתה. לא במקרה נפתח סיפור זכרונותיה – הנובלה "בדמי ימיה" – במוות, בהסתלקותה של האם, לאה. ואולם, מתברר שלאה נעדרת לא רק במותה: היא נעדרה גם בחייה. קיומם של מינץ, מזל ותרצה סובב כולו סביב אישה נעדרת: בגופה היא נעדרת מחייו של מזל, שאינה נשואה לו, וברוחה היא נעדרת מחייו של מינץ, בעלה, משום שאהבתה האמיתית נתונה לאחר. אולם יותר מכול היא נעדרת מחייה של בתה. כדי לשמוע את קול האם צריכה תרצה להתחזות לאחר (כנראה לגבר האחר, החסר), לפתוח ולסגור את הדלת כאילו בא אורח. ביום מותה נפרדת לאה ממזל בטקס שאיפת עשנם של השירים הנשרפים אל קרבה, אחר כך היא נפרדת מבעלה ומחברתה – ומתעלמת מקיומה של בתה־יחידתה. אין תימה שאפילו בהריונה כשגופה מלא בחיים חדשים, עדיין תרצה מבקשת את החיק החסר, חיק אמה המתה – כלומר, מבקשת את נפשה למות. כל חייה של תרצה עומדים בסימנו של החסר המכאיב של האם, והחסר הקשה הזה הופך למטונימיה לעצם קיומם של חסר, מוות והיעדר. אם כן, לא רק היעדרה של האם, בחייה ובמותה, אלא אף אי שלמותם של החיים, חללי הריק המאיימים תמיד – החסרון שאינו יכול להימנות⁵² – הם שרודפים את תרצה ודוחפים אותה למלאם ולסייםם ביצירה, כשם שדחפו את רפאל ב"אגדת הסופר" למלא את האותיות ולסיים את הספר וכשם שדחפו את הקצין ר' אחיעזר ב"עגונות" למלא את ההיכל ולסיים את סיפור הגלות וההיעדר בגאולה ובשכינה.

לא מיד פונה תרצה אל הכתב. היא אישה רכה בשנים, והיא משתמשת לא בכתב כי אם בחייה־שלה כדי ליצור עלילה.⁵³ תרצה קוראת את זכרונות מזל; מן העמדה החיצונית שבה היא נמצאת נדמה לה סיפור האהבה, הכורך יחדיו את כל הקרובים לה, כמלאות מוצקה של נוכחות ומשמעות. מנקודה זו של "חוץ" ואי

ממשות – "נשכחתי כי חיה אני" (עמ' ח) היא אומרת ביגונה – תרצה נחושה לחרור 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 דרמה חיה, 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. נדמה שיותר משתרצה מבקשת לתפוס את מקומה של האם במיטת אהובה – ובהשלכה, במיטת אביה-שלה – היא מבקשת לתפוס את האם עצמה, להתאחד עמה באמצעות זהות התפקידים בעלילה המכפילה והמתקנת. אנדרה גריין מתאר כיצד ילד שאמו המדוכאת מתה בעודה בחייה, ואינה מעניקה לו אהבה, מבקש שלא במודע להתאחד מחדש עם האם הנעדרת דרך חיקויה ולהפוך לאחד עמה.⁵⁴ תרצה איננה ילדה עוד; ועם זאת, במעשה יצירתה היא מבקשת את מה שמבקש הילד שתיאר גריין, להימלט מעולם של חסר ואובדן ולהתאחד עם אמה, באמצעות המעבר אל עולמם הממשי ורב המשמעות יותר של המתים.

כמו מבדים ספרותיים, גם מעשיה של תרצה יוצרים חיקוי של מציאות, רקונסטרוקציה של העבר. ה"מבדה במעשים" שהיא מכוננת מאפשר לה לא רק לנסות להגיע אל האם האבודה אלא גם לנסות ולתקן עבורה את סיומו של סיפור אהבתה למזל. ואולם, מתברר שהשיקוף הספרותי אינו יכול לבוא במקום החיים ואינו יכול לתקנם. ראשית, מודל הרומנס מתקלקל, שהרי אין מדובר כאן בשני אוהבים המבקשים להתאחד למרות המכשולים המוצבים בדרכם, כשני חצאים מופרדים המבקשים להפוך לשלמות אחת, אלא באישה צעירה, חזקה ונחושה, הכופה את עצמה ממניעים מסובכים על גבר מזדקן. שנית, הכניסה של היוצרת אל תוך היצירה אינה ממלאת עבורה את החסר אלא להפך, היא שוללת ממנה בהרסנות את זהותה. כדי לשכפל את העבר עליה להפוך לאחת עם לאה וכך ללדת מחדש את אמה-שלה לתוך העלילה המתוקנת. קיומה של תרצה כבת של אם ממשית, ולא כהורה של אם בדויה, מתערער; זהותה מתבלבלת והיא נלכדת בשרשרת השיקופים. וכיוון שאינה יכולה עוד לתפוס את עצמה כאדם נפרד וממשי, היא רואה את עצמה בזמן

הריונה כלֵּאה, ואת העובר הגדל בקרבה – כתרצה. לכן, בחרדתה, נדמה לה שעליה למות לאחר שהמיטה אסון על מזל – ממש כאמה לפניה – ועל בתה לטפל באלמן האומלל, כמוה־עצמה.

תרצה ניצלת מסבך ההשתקפויות והמבדים באמצעות הכתיבה. לאחר שהיא מתבוננת בפני אביה ובעלה, המשקפים זה את זה באהבתם ובחמלתם כשני האחים התאומים גוטליב, היא שמה גבול בין החיים לבין השתקפותם. תרצה יוצאת החוצה מן היצירה – לאחר שנכנסה לתוכה קודם לכן – דווקא כאשר היא יושבת בדר וכותבת את זכרונותיה. באמצעות הכתיבה היא מפרידה בין השחזור לבין המציאות, ובאמצעות הכתיבה היא אף מפרידה את עצמה מעל אמה; כעת היא כבר איננה השתקפות של לאה, משום שבשונה מאמה היא איננה רק צרכנית של טקסטים (הספרים, כתבי מזל) אלא היא אף יוצרת אותם.⁵⁵ תרצה מעידה על עצמה שהיא כותבת כדי למצוא מרגוע; הכתיבה היא תרפיה משום שהיא מאפשרת לה להיפרד. ואולם, התבגרותה של תרצה איננה רק התבגרות פסיכולוגית כי אם גם פואטית. אכזבתה היא התפכחות קשה מן האשליה הרומנטית לפיה האמן יכול לכוון באמנותו עולם שלם המאחד את ההווה עם העבר, את החיים עם המתים, ולפרוש אליו ממציאות של אובדן וחסר. כמו בנו הקטן של גוטליב כך גם תרצה רואה שכאשר החיים משקפים את עצמם – וכאשר מבקשים לחיות בתוך ההשתקפות הזאת – הזהות מתפוררת. בנובלה "בדמי ימיה" – בשונה מאשר ב"אגדת הסופר", לדוגמה – הגיבורה עצמה היא המטילה ספק בתפיסה הרומנטית שכיוונה את צעדיה עד כה.

בכתיבת הזכרונות תרצה ממשיכה, כמובן, את מעשי השיקוף והחיקוי: זכרונותיה מחקים את זכרונות מזל ותוכנם משקף את האירועים בחייה.⁵⁶ ואולם, בשונה מאשר קודם, תרצה אינה כותבת כדי לכוון בכתיבתה עולם חלופי, כדי לחיות בתוך כתביה. ייעודם של כתבי הזכרונות אחר; כמו כתביו של מזל כך גם כתבי תרצה הם המצבה למה שאבד ואיננו עוד, הם הסימן המשרטט את גבולות החסר.⁵⁷ תרצה מדברת על מעשה הכתיבה בלשון המאחדת את שיר השירים – "בחררי בלילות" (עמ' נד) – ואת מגילת איכה – "ואשב בדר" (שם): הכתיבה אינה אלא קינה על מה שחמק ועבר, על הבקשה האבודה להגיע אל האם החסרה, אל האהבה החסרה, דרך מעשה היצירה.

"עד עולם": מהשלמה והתכלות אל הברית עם החוכמה

הסיפור "עד עולם" מאוחר בהרבה לסיפורים שנדונו עד כה,⁵⁸ אולם הדמיון התמאטי בינו לבין "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"בדמי ימיה" אינו מבוטל. גם כאן, כמו ב"אגדת הסופר" וב"יתום ואלמנה", הגיבור מקדיש את עצמו כל כולו ליצירתו ומתנתק, בשל הבחירה הדיכוטומית, מן המציאות ומן החיים; גם כאן, כמו ב"אגדת הסופר", נוצרת מערכת השתקפויות בין הטקסט הנכתב בעולם הברזי לבין הטקסט הכותב אותו, והסיפור מסתיים בהשלמת הפרט האחרון, השלמה המתחוללת יחד עם האיחוד המיסטי ועם המעבר מן הקיום במציאות אל הקיום ביצירה. גם כאן, כמו ב"יתום ואלמנה" ו"בדמי ימיה", הגיבור מבקש לחדור בעזרת כוחו היוצר לסיפור אחר, קדום, סיפור על עולם שעבר וכלה ואיננו עוד: בעולם אבוד זה – ולא במציאות ובהווה – טמונה עבורו, באופן פרדוקסלי, משמעות החיים. ולבסוף, ב"עד עולם", כמו בשלושת הסיפורים האחרים, הכתיבה צומחת מן החסר, מן האובדן, והיא חוזרת ומובילה את האמן אל אותו אובדן, אל עולמם של המתים; וב"עד עולם" – באופן מובהק עוד יותר מאשר ב"בדמי ימיה" – הכתיבה היא העמדת מצבה למה שאבד ואיננו.

ועם זאת, רוחו של הסיפור המאוחר "עד עולם" שונה הן מרוח "אגדת הסופר" והן מרוח "בדמי ימיה" בשני מובנים מרכזיים. מצד אחד, הסיפור ממשיך הלאה את המהלך הרומנטי; כאן, בשונה מאשר בשלושת הסיפורים האחרים, המעתק אל העבר, אל מה שאבד, אפשרי, והיצירה פותחת פתח לקיום בעולמם של המתים, גם בעולמם של בני גומלידתא המתים וגם בעולמם של המצורעים החשובים כמתים. מצד אחר, הסיפור מעצים לא רק את המהלך הרומנטי אלא גם את חוסר היציבות המודרניסטית. 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", אלא הוא עולה מן המשחקיות השוצפת של הטקסט: מן הצחוק, מן האניגמטיות, מחזרת האותיות שאינה מתפרשת ומרשת ההכפלות המבלבלת, המייצרת ריבוי אינסופי של משמעויות מבלי להוביל לפשר יציב.⁵⁹ העצמת המהלך המודרניסטי מסייעת אפוא ל"עד עולם" להתקרב לדימוי הלא מושג "טקסט כתיבתי", שטבע רולאן בארת.⁶⁰ 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 וההיעדר, של חוסר האפשרות הקיומית להשלמה, לוודאות וליציבות.

עלילת הסיפור נפתחת בתנועה כפולה של חיפוש. החיפוש הראשון הוא אחר מו"ל: עדיאל עמזה מבקש להוציא לאור את מחקרו שעמל עליו עשרים שנה. לאחר דחיות חוזרות ונשנות, המביאות את עמזה לידי ייאוש, נראה שמאמציו מוכתרים בהצלחה: הגביר גבהרד גולדנטל מוכן להוציא את הספר בהוצאה מפוארת, ו"לא היה הדבר חסר אלא ראיית פנים" (עמ' שיז). אולם המהלך העלילתי של הוצאת הספר לאור מסתיים בסופו של דבר בלא כלום, משום שעמזה מגיע להכרה שלא הספר המהודר הוא הפרט האחרון החסר לו להשלמת מבוקשו. ברגע המכריע, כבגזירת גורל, מזדמנת לו האחות עדה עדן, ומשיחתם המקרית כביכול הולך ומסתמן אותו פרט אחרון שאליו באמת יוצאת נפשו. מתברר שהספר האחד והחשוב מכולם, היחיד שהאחות אינה מונה ברשימתה, הלוא הוא ספר קורות גומלירדא, מצוי בבית המצורעים. בספר כתוב מה היתה נקודת תורפתה של גומלירדא, שדרכה נכנסו אליה הכובשים ההונים להשמירה: "מאיזה צד נכנסו גדודיו של גדיתון הגבור" (עמ' שכד); וזו היא העובדה החסרה לעמזה להשלמת מחקרו.

עדיאל עמזה מכריע הכרעה מרכזית: הוא דוחה את ה"חומר", את המימוש החיצוני ואת הכבוד שיבוא בעקבותיו; הוא נוטש את בקשת ההשלמה של המחקר כספר ופונה אל ה"רוח",⁶¹ אל הפענוח, כשהוא מובל על ידי משאלה חזקה יותר – להשלים את המחקר כאוסף של ידיעות. והנה, בשונה מן החיפוש הראשון, החיפוש השני מושלם ומסתיים בהצלחה; גם החוקר וגם הקורא מגלים את הפרט האחרון החסר. לכאורה, מחקרו של עדיאל עמזה הושלם והסתיים; עלילת החקירה הכמו-בלשית השלימה את עצמה וניתן לצפות שהסיפור אף הוא יגיע אל קצו ויסתיים.⁶² אולם הסיפור מוביל אל מהלך נוסף, אל מהפך נוסף. מתברר שבסופו של דבר עדיאל עמזה נכנס אל בית המצורעים לא כדי להשלים את הפענוח, לסיים את המחקר ולצאת חזרה. בשונה מתרצה, עמזה אינו נשאר "בחוץ"; בשונה מרפאל הסופר, הוא אינו מתמוטט; ובשונה משניהם, הוא אינו משלים את כתיבתו: זו אינה מושלמת ולכן גם אינה מסתיימת, אינה מתכלה. בדומה ליעקב היתום, עמזה מצליח לעבור אל תוך היצירה, אל עולמם של המתים; גן עדן של החוכמה הוא עולמם המוקף חומה של המתים (בני גומלירדא) ועולמם

המוקף חומה של אלו החשובים כמתים – המצורעים (וראו נדרים סד ע"ב). מרגע כניסתו לעולם זה עדיאל עמזה אינו שרוי עוד במציאות, בין החיים, והוא 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 עמזה 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 עוזב עמזה את המציאות המשיגה והמתכלה ונכנס אל תוך המחקר, אל תוך היצירה, אל תוך ביתם של המצורעים, שהוא גם גן עדן שמחוץ לחיים וגם שיקופה של העיר האבודה: עולם מוקף חומות ופרוץ במקום אחד, עולם שבמרכזו עומד ספר קורותיה – וחורבנה – של גומליתא. בעולם זה אין הוא "עובד על" מחקר גומליתא אלא הוא "עובד את" קורות גומליתא ואת סיפור אובדנה: דרך הקריאה המתמשכת לנצח ברליקוויה המרקיבה של גומליתא, בספר ה"מלוכלך [...] במוגלא ישנה, שאפילו המנוגעים מאסו בו" (עמ' שכח), מתמסר עמזה לעבודת החלל שהעיר הותירה אחריה עם חורבנה.

עבודת החלל והחסר בין חומותיו של בית המצורעים מנוגדת מעיקרה לא רק להוויית הקיום בעירו של עמזה אלא אף להוויית קיומה של גומליתא עצמה כאשר עדיין עמדה על תלה. גומליתא היתה עיר שכולה עבודת ה"יש", עיר שכולה תאוה, עיר בועלת ונבעלת; אין תימה שבסופו של דבר נחרדה היא עצמה דרך הפרצה התחתונה שבחומה ונכבשה ונשמדה והפכה ל"אין".⁶³ אותה תאוה – לחדור, לדעת, לשלוט – היא גם המסיטה את עמזה ממימוש מחקרו בספר מפואר אל עבר ביתם של המצורעים. ואולם, מיד עם הכניסה פנימה אל העולם שהנגיעה אסורה בו, עולם שכליונו של הגוף נוכח בו בכל רגע ובכל מקום, עמזה 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, גם הקורא הולך בעקבותיו של הגיבור. הטקסט האניגמטי, המודרניסטי, של "עד עולם" משחק עם הקורא את משחק הפיתוי ההרמנויטי. כמו עמזה, שעם השנים ידיעותיו על העיר הולכות ונשלמות וחסר לו רק הפרט האחר, מאיזה פתח בחומה נכנסו גרודיו של גריתון הגיבור, כך גם הקורא, שידיעותיו על עלילת הסיפור הולכות ונשלמות, למעט הפרט האחר – מאיזה פתח בחומה נכנס עמזה 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 חמקמק הרבה יותר. ואכן, פרשן "מפענח" כברוך קורצווייל ביטא את תסכולו המקצועי מ"עד עולם" בדברי מרי: "אבל יורשה לי לציין, שאין זה תפקידנו לפענח חידונים מתוכננים היטב".⁶⁴ חוקרים אחרים נרתמו לאתגר ההרמנויטי והציעו פרשנויות רבות עניין לסיפור,⁶⁵ ואולם, לא זו בלבד שאף אחת מן הפרשנויות אינה מצליחה לאגד את כל פרטיו של הטקסט בתבנית הדוקה של פשר, נראה 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.

מתוך הריבוי הלא מוכרע הזה של פרשנויות עולה אפשרות פרשנית נוספת, הבוחנת את אי המוכרעות הפרשנית עצמה כאופציה של החוקר, כאופציה של הכותב. עדיאל עמזה הקדיש את כל חייו לחקר גומלִידתא, "שהיתה עיר גדולה גאות גוים עצומים, עד שעלו גרודי הגותים ועשאוה ערימות עפר ואת עממיה עבדי עולם" (עמ' שטו). מקור הקסם המשונה, הרגשי והארוטי שגומלִידתא מהלכת על עמזה – ועלינו – נעוץ באובדנה. עמזה, שאינו מתעניין בעיר שהוא חי בה, ברחובותיה, בשוקיה ובבתי התפילה שבה, שאינו מברר את מחירי זונותיה בבתי הבושת שלה, שבוי באקזוטיות הפרועה, הפרוצה והאכזרית של גומלִידתא משום שהיא איננה עוד: הוא מבקש להיות במגע עם האובדן, עם החלל והחסר. כל חייו הוא מעמיד לעיר האבודה מצבה מפורטת ככל האפשר, מדויקת ככל האפשר. השחזור הקפדני מסמן את גבולותיו של ההיעדר ותוחם אותו, ונראה שעם השלמתו של המחקר תסתיים מלאכת הזכרון אף היא וניתן יהיה "להיפטר" ממנה. ואולם, התמסרותו של עמזה למושא יצירתו, לגומלִידתא, היא כה גדולה ועצומה, עד שהמחקר שהוא כותב איננו נותר בגדר מצבה "מתה" של מילים אלא

הוא הופך למצבה "חיה" של פעילות. עבודת המחקר מייצרת רקונסטרוקציה מנטלית פעילה של העיר שנפלשה ונשמדה ונעלמה מן העולם; החיקוי של העיר האבודה ממשי עד כדי כך שעמזה יכול לטייל "בשוקיה ובשקקים שבה וברחובותיה ובשביליה ובארמונותיה ובמקדשיה" (עמ' שכד) ולגלגל "שיחה עם כלבי מקדשיה על מחיריהם" (עמ' שיט).

משמעויותיה של הטרנספורמציה שעדיאל עמזה עובר בבית המצורעים מרחיקות לכת. עמזה מבין שהמגע היוצר עם עולם שכלה ונשמד אינו מתמצה בהעמדת מצבה "מתה". בסופו של דבר, מעשה יצירה שכזה – כמעשה רפאל הסופר או תרצה מזל – 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; 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"עיגון"⁶⁶ היא חוזרת וקושרת, חוזרת ומעגנת בפעילות מתמדת את הרוח היוצרת אל מה שאבד ואיננו – עד עולם.

הדיון בפרק הנוכחי התמקד באותם סיפורים ארס-פואטיים של עגנון שבהם התמות שעניינן יצירה נעות בין רומנטיקה למודרניזם. הפרק הבא יעתיק את מוקד הדיון הארס-פואטי אל ההקשר הלאומי. הסיפור "עד עולם" הוא חוליית הקישור שבין שני המהלכים הפרשניים הללו. כפי שראינו עד כאן, התמות העולות מן הסיפור – האמן המוסר את עצמו על יצירתו עד שהוא מתנתק מחיי העולם הזה; האמן המבקש למצוא ביצירתו שלמות מוחלטת, גדולה מן החיים; האמן שכוח יצירתו עולה מן האובדן ויצירתו משחזרת את מה שאבד ואיננו ומעמידה לו מצבה; האמן המבקש לעבור מן ההווה והמציאות אל קיום בתוך היצירה, בעבר, בעולמם של המתים – כל התמות הללו ממקמות את המהלך הארס-פואטי של "עד עולם", בדומה למהלכים הארס-פואטיים של "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"בדמי ימיה", במרחב שבין רומנטיקה למודרניזם. ואולם, אף על פי שהסיפור אינו נטוע בהקשר לאומי מפורש, נראה שאפשר לקרוא אותו גם כמניפסט פואטי אישי שהקשרו לאומי.

"עד עולם", שתוכנן במקורו להיות הפרק המסיים את הרומן שירה, הופרד

מן היצירה הגדולה ופורסם כסיפור עצמאי בשנת 1954. כחצי שנה קודם לכן, בספטמבר 1953, החל עגנון בפרסום סיפורי בוטשאטש, תחת הכותרת "בתוך עירי".⁶⁷ כפי שמציין דן לאור, איסוף החומר על בוטשאטש החל עשרים שנה קודם לכן, בשנות השלושים, אולם בשנות החמישים, לאחר השואה, "היתה כתיבתם של סיפורים אלו לעיסוק מרכזי של עגנון".⁶⁸ סיפורי בוטשאטש היו חלק מתוכנית מאגדת אחת; בשיחותיו עם דוד כנעני בשנת 1955 אמר עגנון ש"ספר בוטשאטש" שבכוונתו לכתוב יחזיק "שלושה כרכים, שש מאות שנים של חיי העיר ויהודיה".⁶⁹ בשנת 1965 קרא עגנון בבית העם בירושלים את המבוא לספר ושני פרקים מתוכו, ושם גם הקדים דברים על כתיבת הספר ועל עירו שנשמדה. מן המבוא ומדבריו של עגנון עולה שגם עגנון, כמו גיבורו הספרותי עדיאל עמזה, ביקש לכתוב ספר שיעמוד כמצבה מילולית לעירו האהובה שנכחדה ואיננה עוד; ועוד עולה שההשתקעות ברקונסטרוקציה של העבר מכוננת גם כאן ממשות משלה. ואכן, ב-1956 כתב עגנון לקורצווייל: "בונה אני עיר, את בוטשאטש. אם יהי' ה' עמי אעשה אותה עד לחנוכה".⁷⁰

מובן שאי אפשר להעמיד אנלוגיה מפורטת המזהה את פרטי דמותו של עמזה עם פרטי דמותו הביוגרפית של עגנון, וודאי שאי אפשר להעמיד אנלוגיה בין גומלידתא לבוטשאטש.⁷¹ האנלוגיה המוצעת כאן מופשטת יותר, ועניינה בחירה פואטית. עגנון חקר את עירו עשרים שנה; הוא פתח בחקירתו זו לאחר שהחל לחוש שהעולם שבו גדל ואותו הכיר הולך ונעלם. במלחמת העולם השנייה אבדה העיר לגמרי, נכבשה ביד אויביה, וקהילת יהודיה הושמדה ונמחתה מן העולם. לאחר האובדן עגנון מבקש לזכור את עירו – גם להעמיד לה מצבה וגם לבנות ולהחיות אותה מחדש במילים. אין זה רחוק מן הדעת להניח שכאשר עגנון כותב את סיפורו על עמזה – החוקר אף הוא עיר אבודה במשך עשרים שנה, המבקש אף הוא לשחזר את קיומה במילים והופך אף הוא את דבקו בזה למלאכת זכרון חיה ומתמשכת – הוא מתאר, דרך בחירותיו של גיבורו, את הבחירות הפואטיות שלו-עצמו. אם אמנם כך הוא הדבר, עגנון ניבא על עצמו ולא ידע מה ניבא: שהרי גם הוא, כמו עמזה, לא זכה לסיים את ספרו. ועם זאת, גם סיפוריו-שלו, כחידושיו של עמזה, בכל זאת מוצאים את דרכם אל העולם.

ה ע ר ו ת

הערות לפרק הראשון

1. פרידריך שלגל, "אידיאות", פראגמנט מס' 3, פראגמנטים, תרגום טוביה ריבנר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, 1982, עמ' 45.
2. נתן אלתרמן, "החלד", מתוך "שמחת עניים", שירים שמכבר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"א, עמ' 163.
3. כל ההפניות ליצירותיו של עגנון הן למהדורות המצוינות ברשימה הביבליוגרפית בסוף הספר. מראי מקום לסיפוריו שראו אור בעיתונים או בכתבי עת מצוינים בהערות השוליים.
4. התפיסה הרומנטית בדבר התקדשותו של האמן לאמנות ולשלמותה הטרנסצנדנטית עולה למשל מן האפוריזמים של פרידריך שלגל: "גדול הוא מי שיש בו התלהבות וגאוניות כאחת, ומה שגם אלוהי וגם מושלם [...] האלוהי, המוגמר והגדול בעת־ובעונה־אחת, הוא מושלם"; "האמן שאינו מפקיר את כל עצמו הנהו עבד שאין בו תועלת" (שלגל, פראגמנטים, עמ' 41, 49).
5. ראו על כך בהרחבה אצל גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 13–42.
6. נוסח ראשון של הסיפור "אגדת הסופר" ראה אור בוורשה בשנת 1919, בכתב העת ערכים א, עמ' 13–23. גלגולים מוקדמים של הסיפור הם הסיפור היידי "טויטן־טאנץ", שהתפרסם ביורישער פאלקס קאלענדער בלמברג בשנת 1911 (אך נכתב כנראה קודם לכן), ו"בארה של מרים", שהתפרסם בהמשכים בגליונות הפועל הצעיר בשנת 1909 (21.5, 3.6, 17.6, 1.7). על חילופי הנוסח ועל משמעותם ראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 20–42. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' קלא–קמה.
7. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 28.

8. על זיקתה של הרומנטיקה לחולי ולמוות ראו למשל Mario Praz, *The Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1965; על זיקתה לנשגב ולטרנסצנדנטי ראו למשל Samuel H. Monk, "The Sublime: Burke's Inquiry", *Romanticism and Consciousness*, edited by Harold Bloom, New York: W.W. Norton, 1970, pp. 24-40; Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. על החזון הרומנטי, הממוזג בשלמות גן עדנית בין תודעה למציאות, בין תבונה לדמיון, בין האל לטבע ולעצמי, ראו Virgil Nemoianu, "Romanticism", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger, Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 1093-1097. דיון על מקורות הרומנטיקה ראו אצל ישעיהו ברלין, שורשי הרומנטיקה, תרגום עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 1999.
9. עניין זה אינו מנומק על ידי הדין, שהרי "על כל איש ואיש מישראל לכתוב ספר תורה מעצמו [...] ואם אינו יודע לכתוב אחרים כותבים לו" (רמב"ם, משנה תורה, ספר אהבה פ"ז א). ואמנם, רוב ספרי התורה אינם נכתבים כדי לתת שם ושארית לחשוכי בנים שנתאלמנו. מעשה כתיבת התורה כשם וכשארית חוזר בווריאציה אירונית באורח נטה ללון – לייבטשי בודינהויז כותב את סיפור התורה בגרמנית, ובחרוזים, "כדי להשאיר לו שם ושארית, שאין לו בנים שיזכירו אותו אחר פטירתו" (אורח נטה ללון, עמ' 313).
10. הביקורת עמדה על הסמליות המטא-פואטית של פריצת הקרח והטבילה במי הנהר: שקד מציג את הטבילה במי קרח ביום שלג כמטפורה שעניינה "צינון" העודף הסנטימנטלי וריסון קלאסיציסטי של הכתיבה – מהלך מרכזי בהתגבשות כתיבתו של עגנון עצמו, וראו שקד, *אמנות הסיפור של עגנון*, עמ' 21–23. אן גולומב הופמן רואה בטבילה חלק מן הדרמה של המבט (gaze): זהו רגע הנפילה של נרקיסוס, החוזר למראה ומטביע עצמו באקסטזה קפואה. הטבילה, כמו מילוי האותיות האחרונות וכמו הריקוד, חוזרת ומתוארת בדבריה של גולומב הופמן כהתמוטטותו של האמן אל תוך הטקסט, וראו Anne Golomb Hoffman, *Between Exile and Return: S.Y. Agnon and the Drama of Writing*, Albany: State University of New York Press, 1991, p. 35.

11. חוויית האיחוד המיסטי ברגע היצירה מופיעה גם בסיפורים "עגונות", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", "ער עולם", "עידו ועינם", "המכתב" ו"מזל דגים", וכן ברומן תמול שלשום. חוויות מיסטיות נקשרות למעשה היצירה גם באורח נטה ללון ו"הסימן". כל הסיפורים הללו נדונים להלן, בפרק זה ובפרקים הבאים.

12. נוסח ראשון של "עגונות" פורסם לראשונה בכתב העת העמר בשנת 1908, נוסח שני בתוך בסוד ישרים, בשנת 1921, ונוסח אחרון במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), 1931. על גלגולי הנוסח ראו, Arnold Band, *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S.Y. Agnon*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 57-63.

13. על פי מדרש הפתיחה בסיפור "עגונות", הגאולה היא תיקון שאינו חורג מגדר המציאות והיא אינה אלא תנועה מחזורית של ריחוק וקרבה בין העם לאלוהיו בתוך רצף הזמן, במצב נתון של גלות (מובן דומה של מושג הגאולה נרמז כבר במקורות, וראו למשל בפירוש רש"י לברייתא האסכטולוגית בסנהדרין צז ע"א). המודל העלילתי המוצג בפתיח הוא מודל של נפילה ממצב של המשכיות, התעטות וזיווג (אמונה וחסד אלוהי) למצב של קרע, עירום ופירוד (קלקול והסתר פנים) – וחזרה גואלת למצב הפותח. גוף הסיפור, האמור לממש את המודל הזה, מציב תפיסה שונה לגמרי של גאולה. כוונתו של הקצין ר' אחיעזר "להתקין קצת את הפרוודור מחורבנו" היא רק הפתיח, "ער שנזכה ויהיה לטרקלין כשיחזור הקדוש ברוך הוא שכינתו לציון במהרה בימינו" (אלו ואלו, עמ' תה). חזרתה של השכינה לציון אין משמעה תמורה מחזורית, אלא קץ אסכטולוגי: סוף הזמן הידוע לנו. לכן, גוף הסיפור, בשונה מן המודל המוצע בפתיח, אינו יכול להציג לא ראשית הרמונית – זו התקיימה רק לפני הגלות – ולא סיום גואל, שהרי זה יוכל להתקיים רק באחרית הימים.

14. וראו מלכה שקד, "לסוגיית יצר יוצר ויצירה בסיפורי עגנון", קובץ עגנון א, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, תשנ"ד, עמ' 301, 305. כך הדבר גם ב"עגונות": בן אורי מתדבק במלאכת הקודש/האמנות עד ש"לית אתר פנוי מיניה" – ו"לא זכר בן אורי את דינה וישכחה" (אלו ואלו, עמ' תז). האמרה מן הזוהר – "לית אתר פנוי מיניה" – מרגישה דרך ההקשר הקבלי את הטוטאליות של מלאכת האמנות, הדוחקת הכול מפניה. האמרה גם קושרת

- את המתח בין האמנות לחיים בסיפור אל המחשבה החסידית בדבר הדיכוטומיה בין נשמה לגוף.
15. ראו אפלטון, "המשתה", כתבי אפלטון ב, תרגום יוסף ג. ליבס, ירושלים: שוקן, תשל"ה, עמ' 91–156.
16. על מקורותיו הקבליים של סיפור רבי גדיאל נער ועל הופעותיו בכתבי עגנון ראו גרשם שלום, "מקורותיו של 'מעשה רבי גדיאל התינוק' בספרות הקבלה", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עורכים: דב סדן ואפרים א. אורבך, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, תשי"ט, עמ' 289–305.
17. רפאל טובל עצמו פעמיים ביום מדי יום ביומו (עמ' קלב, פעמיים), ומקפיד לחזור ולטבול (בהתאם למנהג המקובל) כל אימת שהוא עומד לכתוב את השם הקדוש (עמ' קלג פעמיים, ועמ' קלט).
18. במובן זה מזכיר הפרדוקס שרפאל מצוי בו את הפרדוקס ב"אמן צום" לפרנץ קפקא: בסופו של דבר, כדי לבצע בשלמות את אמנותו על האמן להיפטר מגופו לחלוטין; אולם ללא גוף, ללא נראות, אמנות הצום אינה יכולה להתקיים, וראו פרנץ קפקא, "אמן צום", רופא כפרי וכתבים אחרים שהתפרסמו בימי חייו של הסופר, תרגום אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 279–291.
19. הציפייה והפרתה משתקפות בתיאור הכפול והסותר של מהלך העניינים: הגרסה הראשונה מתארת כיצד רפאל כותב ללא הפוגה עד להשלמת הספר, ואילו הגרסה השנייה מבטלת את קודמתה ומביאה את סיפור השיתוק ופריצתו (עמ' קלט–קמ), ועמדה על כך ריסה דומב, "בעקבות האגדה והסופר: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", קובץ עגנון א, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, תשנ"ד, עמ' 197–204.
20. ואמנם, הסיפור מנמק את מעצור הכתיבה – התזת ניצוצות דיו מבלי יכולת לכתוב אות – בעוצמת ה"התלהבות" וה"דביקות" של רפאל. בהקשר זה מובא סיפור חסידי בשם הרב מזיטומיר על הקושי לקיים מצווה מעשית מרוב ההתלהבות. הסכנה שבביטול הקיום עצמו בשל התלהבות והתעלות בדבקות מובאת גם במקורות חסידיים אחרים, למשל בסיפורו של ר' יוסף מפולנאה, המביא מפי הבעש"ט "שפירש כך: שהחיות רוצה לידבק בשרשו, ופן יתבטל במציאות, לכן נתן הש"י לאדם עניני העוה"ז, שלא יתלהב תמיד ויוכל לעמוד" (צפנת פענח, קארעץ, תרמ"ב, לג ע"א).

21. השיר המוזר, המובא ברצף התיאור, נדרש אף הוא למובניו השונים של השיתוק: הוא מרמז למזמור תהלים הפותח בפסוק "שיר המעלות לשלמה אם ה' לא יבנה בית שוא עמלו בוניו בו" (תהלים קכז א) – דהיינו, היצירה אינה אפשרית אלא בהשראה אלוהית (ובטוטאליות שהיא מייצגת) – אולם הוא מוביל למסקנה המדגישה, בהקשר החדש של הסיפור, את ההמרה: "הנה נחלת ה' בנים שכר פרי הבטן" (שם, ג).

22. גם כתיבת התורה בדמעות מרמזת למוות הקרוב: בגמרא מסופר שהקב"ה הכתיב למשה את התורה כולה, ובכלל זה את שמונת הפסוקים האחרונים, המספרים על דבר מותו; ואת הפסוקים האחרונים הללו כתב משה בדמעות (בבא בתרא טו ע"א).

23. "אלה תולדות רפאל הסופר. רפאל הסופר היה איש צדיק תמים [...] (עמ' קלא), לעומת "אלה תולדות נח. נח איש צדיק תמים היה בדרתיו את האלהים התהלך נח" (בראשית ו ט).

24. מצד אחד, המעשה הקיצוני של הטבילה בנהר הקפוא הוא שיאן והמשכן של כל הטבילות הקודמות, שהרי רפאל טובל עצמו בקביעות פעמיים ביום וחוזר וטובל בכל פעם שהוא עומד לכתוב את השם הקדוש. מצד אחר, הטבילה האחת הזאת פורצת את מערכת האיזונים שהטבילות החוזרות והנשנות היו חלק ממנה. שבירת הקרח היא שבירת הגבול בין עולם לעולם, והטבילה במי הקרח היא התיקון המיסטי לטבילות-החינם של מרים. אחרי הטבילה הזאת רפאל יכול לכתוב את הספר, תמורתו של התינוק, ולצאת מעולמם של החיים.

25. גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 35.

26. ההשתקפות במראה, המוצגת בדיאלוג "המדינה" כסמל לחיקוי אמנותי (אפלטון, כתבי אפלטון ב, עמ' 539), חוזרת ומופיעה בסיפורים אחרים של עגנון שעניינם יצירה (למשל "גבעת החול", "בדמי ימיה" ו"הפנים לפנים"); ב"אגדת הסופר", כמו ב"גבעת החול", ההתבוננות בהשתקפות אינה רק סמל אלא אף אירוע מכריע בעלילה. ההשתקפות מופיעה כאן גם בדמותן של ההכפלות ההפוכות, החוזרות בהקשרים ארס-פואטיים בסיפורים אחרים של עגנון, למשל "עד עולם", "עידו ועינים" ו"מזל דגים": האריות שבמזרח 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 בכללם – מכפילים זה את זה, הטקסט הנכתב מכפיל את הטקסט הכותב אותו והפוך לו, וכן הלאה.

27. שלגל, פראגמנטיים, עמ' 50; "דקים" הם "בני שושלת רומית נודעת, על שום קורבן עולה שהקריבו עצמם סב, אב ובן למען הנצחון בקרב" (שם, עמ' 57).

28. וראו דן מירון, "דן מירון מראיין את גרשם שלום", ש"י עגנון בביקורת העברית א (סיכומים והערות על יצירתו), עורך: אבינועם ברשאי, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1991, עמ' 370; הראיון התפרסם לראשונה בעיתון הארץ, 5.2.1982. מצד אחד, מותו של רפאל אינו מצוין במפורש בסיפור, והקריאה אינה מובילה בהכרח למסקנה זו; ואמנם, גולומב הופמן איננה מדברת על מוות כי אם על התמוטטות (גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 23–39), וריסה דומב מדברת על כניסה למצב של שגעון (דומב, "בעקבות האגדה והסופר: מבנה הסיפור העגנוני כאמצעי לפרשנותו", עמ' 201). מצד אחר, משפט הפתיחה "אלה תולדות רפאל הסופר" (עמ' קלא) – דהיינו, כל התולדות – יכול להוביל למסקנה הפרשנית שרפאל אכן מת, והנחה זו נתמכת גם על ידי סימני המוות הניכרים סמוך להתמוטטות. נוסף על כך, בנוסחיו הקודמים של הסיפור מצוין במפורש שהסופר מת. המוות אינו מתפרש בהכרח כתוצאה של אירועים מיסטיים או משבר נפשי; ארנולד בנד, לדוגמה, טוען שרפאל חלה ומת עקב הטבילה במי קרח (Band, *Nostalgia and Nightmare*, p. 111).

29. עגנון שב וקושר בין דמותה של מרים לזו של אסתר במגילה, לדוגמה "מיד היא נושאת חן לפניו" (עמ' קלז) לעומת "נשאה חן בעיניו" (אסתר ה ב); "אמר לה רפאל למרים, מה שאלתך מרים ומה בקשתך? השיבה מרים ואמרה, שאלתי ובקשתי אם מצאתי חן בעיני אישי ואם על אישי טוב לתת את שאלתי" (עמ' קלח), לעומת "ויאמר המלך לאסתר במשתה היין מה שאלתך וינתן לך ומה בקשתך עד חצי המלכות ותעש. ותען אסתר ותאמר שאלתי ובקשתי. אם מצאתי חן בעיני המלך ואם על המלך טוב לתת את שאלתי ולעשות את בקשתי" (אסתר ה ו).

30. גלגולים מוקדמים של הסיפור הם "הפנחא השבורה", שהתפרסם בתוך המצפה ג: מט, 7.12.1906 (נוסח ביידיש התפרסם כמה חודשים קודם לכן), ו"חלומו של יעקב נחום", שנדפס בקובץ יזרעאל (בעריכת א"ז רבינוביץ), 1913, עמ' 8–16. נוסח ראשון של "יתום ואלמנה" התפרסם לראשונה בברלין, במאסף רימון ג, 1923, עמ' 38–39. על חילופי הנוסח ועל משמעותם ראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 137–150. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' קסה–קסט.

31. האגדה אודות רב אמנון ממגנצא (בנוסח אור זרוע) מובאת בתוך ספרו של עגנון ימים נוראים, עמ' קלב–קלג, ובן בתוך ספר, סופר וסיפור, עמ' שעד–שעה. דמותו של רב אמנון מוזכרת ומתפקדת כסמל חשוב ומרכזי הן בסיפור שלפנינו, הן ברומן המאוחר לו, אורח נטה ללון, והן בסיפור "האיש לבוש הבדים", שפורסם במלואו לאחר מות עגנון (ראו להלן, הערה 32 בפרק זה); ייתכן שהיא נרמזת במובלע גם בסיפור "מעשה עזריאל משה שומר הספרים", שם היא נקשרת לדמות אגדית וסמלית נוספת: דמותו של רבי גדיאל התינוק.

32. פרקים א–יט התפרסמו בהמשכים בגליונות הארץ בשנת 1963 (26.9, 29.9, 10.10); פרקים אלו חזרו ונדפסו בתוספת פרקים כ–כו, שנמצאו בעזבון, בתוך עיר ומלואה, עמ' 84–113.

33. הנוסח הנפוץ המצוי בירדנו הוא נוסח אור זרוע של ר' יצחק מווינה, המעיד שמצא את הסיפור בכתב יד של ר' אפרים מבונא, שחי במאה השתים עשרה. נוסח מורחב בידיש מופיע ב"מעשה בוך" במאה השבע עשרה. המובאות להלן לקוחות מספרו של עגנון ימים נוראים (המביא כאמור את נוסח אור זרוע), וראו לעיל, הערה 31.

34. כזכור, על פי האגדה, רב אמנון מוסר בחלום את הפיוט לר' קלונימוס בן ר' משולם, שחי בתחילת המאה האחת עשרה; וראו בעניין זה את מאמרו של שלמה אידלברג, "הרקע ההיסטורי של מעשה ר' אמנון ותפילת 'ונתנה תוקף'", הדאר 53, תשל"ד, עמ' 645–646.

35. ישראל יובל עומד על מאפיינים נוצריים באגדה, וראו ישראל יובל, "שתיקת ההיסטוריון ודמיון הסופר: ר' אמנון ממגנצא ואסתר-מינה מוורמיזא", אלפיים 15, תשנ"ח, עמ' 132–141; עלי יסיף מצביע על מקבילות מוקדמות לה: גם מקור עברי מן המאה העשירית (סיפור תופילו ב"מגילת אחימעץ") וגם מקורות נוצריים מן המאה השביעית (אגדת סנט אמראם) והאחת עשרה (סיפור מותו של המלומד הנוצרי גרברט, האפיפיור סילווסטר השני), וראו עלי יסיף, "אגדה והיסטוריה: היסטוריונים קוראים באגדות עבריות מימי הביניים", ציון 20, תשנ"ט, עמ' 187–220. על קרבתה של האגדה לאגדת סנט אמראם ראו אבידב ליפסקר, "קידוש השם באספקלריה של הספרות העברית לדורותיה", בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה, עורכים: יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר ס. הס, תל אביב וירושלים: כתר והקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 440–454.

36. על פי זכרון ילדות של עגנון, הוא כתב את שירו הראשון בשל היעדרו של אביו, שנסע ליריד (מעצמי אל עצמי, עמ' 55–56), ונחזור לזכרון זה בסוף הפרק הבא. בסיפור שלפנינו, היעדרו של האב מודגש בפתיחה המכפילה: "יתום בן אלמנה". ההסתלקות מותירה אחריה חסר של גבריות; המגע הראשון של היתום עם השירה מתקיים דרך קריאה בטקסט השייך לא לאב אלא לאם, והוא ירושה מאמה: "ומחזור גדול היה בבית אמו ושל אמו היה ושל אם אמו היה והיה קורא בו מעשה רב אמנון" (עמ' קסה). בהיעדר טלית בבית, הבגר שהיתום עוטה כדי להתחפש לתפקיד הגבר הוא בגד מובהק של נשים: "פעמים שהיה נוטל סינר ומתעטף בו כש"ן ומזמר ונתנה תוקף או כי הנה כחומר" (שם). עם זאת, היעדר האב אינו מייצר כוח מטרנלי; כשהאם חוזרת מן השוק ומתפרקת משמלותיה מתגלה שהיא עצמה מצומצמת כיתומה.

37. הנגן האלוהי, אורפאוס, הצליח לרדת בכוח נגינתו לעולמם של המתים ולשוב ולחזור אל החיים, אולם שהותו בקרב החיים לא התארכה. אפולו שיסה בו את המנאדות ואלה קרעו את איברי גופו לגזרים. את ראשו הן השליכו לנהר הברוס, אבל הראש לא שקע במים כי אם צף ושר את שירו עד שנסחף לים והובא לאי לסבוס, שם המשיך לשיר עד שהושתק בידי אפולו עצמו. וראו, Robert Graves, *The Greek Myths*, vol. 1, Harmondsworth: Penguin Books, 1960, pp. 112-113 (Aristophanes: *Frogs* 1032; Ovid: *Metamorphoses* XI, 1-85; Conon: *Narrations* 45).

38. כפי שמסופר למשל בספר חסידים (מהדורת ויסטינצקי, פרנקפורט, 1924, סימן רעא). עגנון רומז לאמונה זו ברומן אורח נטה ללון (עמ' 411, 416), וכן ב"ספר המעשים", בסיפור "על התורה" (עמ' 126–127), ובספר עיר ומלואה (עמ' 21, 30). התפילה עם המתים עומדת במרכז הסיפור "המכתב", החותם את "ספר המעשים", וראו דיון בעניין זה להלן, בפרק השני. על פרטיה והקשריה של אמונה זו ראו יום-טוב לוינסקי, "תפילת המתים בלילות", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ג, תשל"ג, עמ' קמט–קנז. עגנון אינו היחיד שמזמן את גיבוריו למניינם של מתים. כך, למשל, גם בסיפורו של פייארברג "בערב" מופיע גלגול של הסיפור החסידי על אודות החי שנקרא לעלות לתורה במניינם של מתים ונפטר מיד אחר כך (מרדכי זאב פייארברג, כתבים, תל אביב: דביר, 1958, עמ' 19–37).

39. בפיוטו של אלקבץ "לכה דודי לקראת כלה" גם הרפרין "לכה דודי לקראת כלה /

פני שבת נקבלה", גם הטורים "ישיש עליך אלוהיך / כמשוש חתן על כלה", וגם סיומה של הסטרופה האחרונה, "בואי כלה, בואי כלה" – כולם מדגישים עניין זה.

40. הבחירה באמנות ביצוע ביצירות ארס-פואטיות מאפשרת לייצג בחריפות את הפרדוקס הכרוך במשאלת השלמות האמנותית. כך, למשל, בסיפור "אמן צום" לפרנץ קפקא, הבחירה באמנות ביצוע מדגישה כי המשאלה לשלמות, הכרוכה מעצם מהותה בהתנתקות מסד המוגבלות והחלקיות שכופה המציאות, מביאה את האמן לידי כך שאמנותו מתבצעת ללא קהל; ומשמעות קיומה של האמנות במצב כזה איננה ברורה. וראו קפקא, רופא כפרי, עמ' 279–291.

41. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 148–149.

42. עניין זה חוזר גם בסיפורים מאוחרים יותר: ב"על אבן אחת" (פורסם לראשונה ב־1934), מקורות ההשראה הם כתביו העלומים של רבי אדם בעל שם; ב"המכתב" (1950), מקורות ההשראה הם כתבי רבותינו האחרונים; ב"עירו ועינם" (1950) מועתקת שירת קדומים (גם אם אמיתותה מוטלת בספק); ב"עד עולם" (1954), מקורות ספר המחקר הם טקסטים עתיקים על העיר האבודה; ב"הסימן" (נוסח מורחב, 1962), פיוטו של בן גבירול הוא המודל לכתיבת הסיפור עצמו, כסימן לעיר שהושמדה. אחזור לעניין זה בפרקים הבאים.

43. וראו למשל את הנערים העשויים ללא חת שגופם בנוי לתלפיות, כוחם עצום והם עומדים על האדמה, עובדים אותה ומגינים עליה, בסיפוריו של משה סמילנסקי, "חוג'ה נזר", "אבנר" ו"יהודה" (כתבי משה סמילנסקי ג, תל אביב: התאחדות האיכרים בארץ ישראל, תרצ"ד, עמ' 1–32, 83–110, 111–140), וכן בסיפוריו של יוסף לואידור, "יהודה נוטר הפרדס" ו"יואש" (יוסף לואידור, סיפורים, רמת גן: מסדה, 1976, עמ' 52–62, 63–90).

44. "בדמי ימיה" ראה אור לראשונה בוורשה ב־1923, בכתב העת התקופה, ספר שבעה עשר, עמ' 77–124, באותה שנה שבה נדפס "יתום ואלמנה"; פרסומו מאוחר ל"אגדת הסופר" ולנוסחים המוקדמים של שני הסיפורים. "עד עולם" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, בשנת 1954. ההפניות לסיפור "בדמי ימיה" הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' ה–נד.

45. רוב מפרשי עגנון עמדו על אכזבתה של תרצה, וראו סקירת הביקורת בעניין זה

אצל רות גינזבורג, "בדמי ימיה מתה תרצה' או: 'יפה את רעיתי כתרצה נאווה כירושלים אימה כנרגלות'", דפים למחקר בספרות 8, תשנ"ב, עמ' 286–288; שרה הלפרין, "הצופן הפואטי בנובלה 'בדמי ימיה' לש"י עגנון", הדאר 68:ג, תשמ"ט, עמ' 19–20.

46. וראו עדי צמח, קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 11–24. כתרצה כן סובביה: מינץ מעלה את בתו לעולה כדי לתקן את העוול שעשה למזל בגזלו את לאה ממנו; מזל עצמו עוזב את האוניברסיטה ובוחר לחיות את חייו בעיר השדה המסורתית מתוך רצון להמשיך את מעשה התיקון של אמו, שחזרה ליהדות כדי לתקן את העוול שנעשה לעמם ולדתם. למעשי התיקון שצמח מציין אפשר להוסיף את זה של הסב, אבי לאה, שהשיא את בתו למינץ כדי לתקן את העוול שנעשה לבנו שמת ממחלת הלב בצבא. תרצה שונה מאביה ומסבה בכך שהיא מבקשת לשלם את מחיר התיקון בחייה-שלה, ולא בחיי זולתה.

47. שם, עמ' 15.

48. שם, עמ' 22, 24.

49. אברהם בנר, "המספר הבלתי מהימן ב'מיכאל שלי' וב'בדמי ימיה'", הספרות ג:1, 1971, עמ' 33.

50. כפי שהעירה תלמידתי תמר ביטון, המתח שבין בקשת התיקון לבין משאלת גילוי העריות, הכרוכה בעקבה, מזכיר את הגבול הדק שבין חוקי הייבום לבין איסור גילוי עריות במקרא. הטקסט רומז למעשה יהודה ותמר בספר בראשית גם דרך דמות האישה הצעירה, המפתה דמות אב באמצעות מניפולציה מינית, וגם דרך מילות הסירוב: "כי על כן נתתיה לו", דברי אבי לאה למזל (עמ' כג), לעומת "צדקה ממני כי על כן לא נתתיה לשלה" (בראשית לח כו). גם המוטיבים של חוט השני והתאומים מופיעים בסיפור המקראי (בראשית לח כז–כח). כזכור, פרשת יהודה ותמר עניינה מוות, כשלון הייבום, מוות נוסף וייבום בעורמה, דרך האב, ביוזמת האישה.

51. תרצה אכן מציגה את מזל ככפילו של אביה. על אביה היא מספרת: "ויש אשר החליק את שערות ראשי בידו החמה ואני הרכנתי את ראשי. רב אשרי מנשוא" (עמ' לב), ועל מזל: "ומזל הניח ידו על ראשי" (עמ' מד), "ויפרוש מזל את ידו החמה" (עמ' מה). הכפילות ניכרת במיוחד בסיום, כפי שמעיר צמח: "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, קריאה תמה, עמ' 13, 22–24.

52. צמח נדרש להרמז לפסוק "מעוֹת לא יוכל לתקן" (קהלת א טו) ורואה בו עקרון משמעות מרכזי ביצירה (וראו צמח, קריאה תמה, עמ' 18–19), אולם נראה לי שגם חלקו השני של הפסוק – "וחסרון לא יוכל להמנות" – עומד במרכז עולמה של הנובלה.

53. סוזן גובר מתארת כיצד האיסור על יצירה של נשים בחברות שמרניות דוחף אותן להשתמש בגופן כבאובייקט אמנותי, ולאילו תוצאות הרסניות מוביל מעשה היצירה הזה, וראו Susan Gubar, "The Blank Page and Female Creativity", *Writing and Sexual Difference*, edited by Elizabeth Abel, Chicago: Chicago University Press, 1980, pp. 73–93.

54. וראו Andre Green, "The Dead Mother", *Life Narcissism, Death Narcissism*, translated by Andrew Weller, London: Free Association Books, 2001, pp. 170–200. גם מלאני קליין טוענת שהתינוק, המתוסכל בשל היעדרה המתמשך של האם (היעדרו של שֵׁר האם), מבקש לחדור אל תוך גופה ולזכות דרך כך בסיפוקים שנמנעו ממנו, וראו Melanie Klein, "On Identification", *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*, London: Virago Press, 1988, pp. 141–175.

55. וראו על כך אצל גינזבורג, "בדמי ימיה מתה תרצה" או: "יפה את רעיתי כתרצה נאוה כירושלים אימה כנדגלות", עמ' 292. בהמשך לפרשנותה של גינזבורג יש לציין שלא רק הכתיבה אלא גם ייצורו של "מבדה במעשים" אינו מאפשר התדמות מלאה של תרצה לאמה. המשאלה לתיקונו של הסיום מחייבת שינוי, ולא רק חזרה; ואמנם, בשונה מלאה, שאביה השיאה למינץ, תרצה אינה נישאת ללנדא, בן דמותו של האב והחתן שנבחר עבורה, ובשונה מאמה היא אינה מתה ממחלתה אלא מבריאה. יתרה מזאת, עצם המשאלה לשחזור העבר כוללת בתוכה את הפרתה וסתירתה, שהרי ברגע שתרצה פועלת היא נפלגת מאמה; בשונה ממנה היא איננה מושא פסיכי של העלילה אלא היוזמת והמפיקה שלה.

56. על פי ניצה בן-דב, כאשר מודל החיקוי של האם ממצה את עצמו, תרצה מתחילה לחקות את עקביה, אביה הרוחני, "וייתכן שחיקוי זה, שמשמעו כתיבה בסתר חדרה, מעלה אותה על דרך חיים חדשה", והכוונה ל"דרך חיים חדשה של מחקר

וכתיבה", וראו ניצה בן-דב, אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, תל אביב: עם עובד, עמ' 204.

57. מעניין לקרוא בהקשר זה את סיפורה של עמליה כהנא-כרמון, "נעימה ששון כותבת שירים" (עמליה כהנא-כרמון, בכפיפה אחת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"א, עמ' 136–151). בדומה ל"בדמי ימיה", גם בסיפורה של כהנא-כרמון הגיבורה מייצרת "דרמה חיה" של אהבה. התכנים קרובים: גם כאן נערה צעירה מתאהבת במורה המבוגר ממנה ומחזרת אחריו בנחישות; גם כאן אהבתה הופכת למחלה, או נתפסת כמחלה, הן בעיניה והן בעיני סביבתה; גם כאן הגבר דוחה את חיזוריה, אך בלב ולב, ובסופו של דבר הוא משתף עמה פעולה במידה זו או אחרת; וגם כאן סיפור האהבה הוא שלב מעבר מנערות לבגרות וכשלוננו מוביל את הגיבורה להתפכחות. נוסף על כך, גם כאן הגיבורה היא המספרת, והיא מסיימת את סיפורה בהתייחסות למעשה הסיפור שלה-עצמה ובפנייה מייצורו של סיפור אהבה במעשים אל הכתיבה עליו במילים. ועם זאת, הדמיון מבליט את השוני. בסיפורה של כהנא-כרמון, התהייה באשר למניעיה של הגיבורה מעלה את האפשרות שפרשת האהבה אינה אלא הדלק המיועד להנעתה של פרשה חיצונית לה: פרשת צמיחתו, התגבשותו והולדתו של כוח יצירה עצמאי. חוויית מרכזיותו של הגבר והתלות הרגשית בו מפנה את מקומה לחוויה אחרת, חוויית קיומו ומרכזיותו של כוח יצירה בלתי תלוי, כוח שכל עולמה הרגשי סובב סביבו. לכן, עבור נעימה, בשונה מאשר עבור תרצה, המפנה בדרך היצירה בסיום (מכתיבת שירה לכתיבת פרוזה, מכתיבה למען הגבר ובשלו לכתיבה כמטרה בפני עצמה) מסמן הכרעה אופטימית וקונסטרוקטיבית, הפונה אל העתיד.

58. כנזכר לעיל, "עד עולם" ראה אור לראשונה בעיתון הארץ, 16.4.1954. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שמיני (האש והעצים), תשכ"ב, עמ' שטו–שלד.

59. וראו למשל את האנלוגיות – ואת הניגודים הכרוכים בעקבן – בין בני גומלידתא לבין המצורעים; בין ספר המחקר למושאו, העיר גומלידתא, ובין ספר המחקר לספר העיר; בין עדיאל עמזה לבין עלדג, ההונית הקטנה, בינו ובין הגרף גיפיון ובינו לבין האחות עדה עדן; בין עדה עדן לעלדג ובין גבהרד גולדנטל לגיבורי גומלידתא, וכן הלאה. בחיבור קודם עמדתי על האופי האניגמטי של "עד עולם" ותיארתי את רשת החזרות, האנלוגיות והניגודים המובילה לריבוי לא יציב של משמעויות ופרשנויות, וראו מיכל ארבל, "סיפורים של אי-השגה – האבטובוס

האחרון' ו'עד עולם' לש"י עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית יד, תשנ"ג, עמ' 293–333.

60. וראו, Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang, 1974 (1970), pp. 3-6, 156.

61. על אופיה האקזיסטנציאלי של הכרעה זו ראו בהרחבה אצל גבריאל מוקד, שבחי עדיאל עמזה, ירושלים: שוקן, 1989.

62. עלילת החקירה ב"עד עולם" עומדת בזיקה אירונית למודלים עלילתיים של סיפורי בלשים; מוטיבים קונבנציונליים, כגון הפרט החסר, הגילוי המקרי, מסירותו העקשנית של החוקר וכדומה, מתנגשים בעובדה שזהות מבצעי ה"פשע" ידועה והאינפורמציה החסרה שולית, כביכול. ואולם, הקרבה בין עלילת הסיפור למודל הבלשי טעונה משמעות נוספת. בדומה למודל העלילתי שמציג פיטר ברוקס לסיפורי בלשים – מודל המשמש כמטפורה לנרטיבים בכלל – גם ב"עד עולם", השחזור או החיקוי המרחבי (כאן – כניסתו של עמזה אל בית המצורעים דרך פתח לא ידוע בחומה) מוביל למעבר אנכי בזמן, מעלילת החקירה אל עלילת מושאיה. ייחודו של "עד עולם" הוא בכך שהמעבר איננו רק של הנרטיב, כפי שמתאר ברוקס, כי אם גם של הגיבור. על תפיסתו של ברוקס את עלילת הבילוש ראו Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*, New York: Vintage Books, 1984.

63. פרשנותו של אריאל הירשפלד לסיפור עומדת על סמליותה המינית של הפריצה לעיר, וראו במאמרו, "הראי והמארה", הארץ, 22.7.1988. בהקשר זה מעניין לראות שטקסט – "מפת העיזלה" של גיא העגורים – הוא שמעיד על קיומה של הפרצה, והחדירה לטקסט, הפענוח, מאפשרת את החדירה לעיר.

64. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים: שוקן, 1963, עמ' 324–325.

65. וראו למשל גרשון שקד, "עד עולם" של ש"י עגנון", הארץ, 9.7.1954; שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 284; עדי צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", הספרות א, 1968, עמ' 378–385; משולם טוכנר, פשר עגנון, רמת גן: הוצאת אגודת הסופרים, 1968, עמ' 123–152; הלל ברזל, "'שירה' ו'עד עולם'", בקורת ופרשנות 4–5, 1974, עמ' 11–23; מוקד, שבחי עדיאל עמזה; הירשפלד, "הראי והמארה".

66. ב"עגונות" הציג עגנון את העיגון כסמל קיומי, היסטוריוסופי ופואטי שיעמוד במרכז יצירתו לעתיד לבוא, וראו פרשנות בעניין זה אצל גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 11–27. בהקשר הנדון כאן יש לזכור שעגינות, בשונה מאלמנות או מגירויים, אינה מצב יציב של פירוד אלא זיקה מתמדת ולא פתורה להיעדר.
67. הארץ, 9.9.1953. הפרטים הביוגרפיים לקוחים מספרו של דן לאור, חיי עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 484–488.
68. שם, עמ' 485.
69. דוד כנעני, עגנון בעל-פה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ב, עמ' 52.
70. ליליאן דבי-גורי, מהדירה, קורצווייל-עגנון-אצ"ג: חילופי אגרות, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 1987, עמ' 56.
71. הנסיונות לזהות את גומלידתא עם ערים מסוימות נראים לי בעייתיים. כך, למשל, הקריאה האלגוריסטית-היסטוריציסטית של צמח לסיפור מזהה את גומלידתא עם ירושלים התנ"כית, וראו צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 383. ואולם, ירושלים התנ"כית, בשונה מגומלידתא, אינה מסתכמת באוסף סיפורי חטאים ושחיתות שתכניהם "הנתעבים" מעוררים "בחילה גמורה".

הערות לפרק השני

1. פייר נורה, "בין זכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים 45, 1993, עמ' 11–12.
2. "חוש הריח", הארץ, 14.3.1937. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' רצו-שב.
3. על הוויכוח ראו אצל אהרן בר-אדון, ש"י עגנון ותחיית השפה העברית, ירושלים: מוסד ביאליק, 1977, עמ' 165–175.
4. שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 24.
5. ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", מבחר כתבים ב (הרהורים), תרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 318. ההשאלה מבנימין רחוקה משום שברור שאין מדובר כאן בתפיסה מהפכנית של מטריאליסט היסטורי אלא בעמדה לאומית