

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

פרק רביעי

דיוקן האמן כגבר לא מודע

"על אבן אחת", "גבעת החול", תמול שלשום

"יפה היה לו חלומו כמות שהוא, כשלג קודם שנתמסמס"

("פנים אחרות", נוסח ראשון).¹

עגנון מעולם לא קיבל עליו את תורתו של פרויד. עדויות ביוגרפיות מצביעות על התנגדותו הנמשכת לתיאוריה ולפרקטיקה הפסיכואנליטיות, ובכמה מסיפוריו – בנוסח הראשון של "פנים אחרות", ב"ער עולם" וב"לפנים מן החומה" – הוא משלב עקיצות ביקורתיות כנגדן. אברהם בנר טוען שאין זה מן הנמנע שעגנון הצעיר קרא על פרויד כבר בימי נעוריו; העיתונות הווינאית (שהגיעה לבוטשאטש) הרבתה לעסוק בעשור הראשון של המאה בסערה שעוררו דעותיו של פרויד. בשנות השלושים – גם בשל היכרותו עם הפסיכואנליטיקן מקס אייטינגון וגם בשל התעניינותה המתמשכת של אסתר, אשתו של עגנון, בפסיכואנליזה – העמיק עגנון את היכרותו עם התיאוריה והפרוצדורה הטיפולית הפסיכואנליטית. לדברי בנר, אף על פי שיחסו של עגנון לפסיכואנליזה היה אמביוולנטי, השפעתה ניכרת בכתיבתו בשנים אלו, לדוגמה בראשוני הסיפורים של "ספר המעשים", וכן בסיפורים "המטפחת", "פנים אחרות" ו"סיפור פשוט".² דן מירון טוען שב"סיפור פשוט" עגנון מתמודד – באמצעות ד"ר לנגזם – לא רק עם הפסיכותרפיה כענף של הרפואה אלא גם עם "הפסיכואנליזה הפרוידית בתור חיווי פילוסופי-אנתרופולוגי, היינו כפירוש של מצב האדם ושל התפקיד

שממלאה התרבות במצב זה".³ לדעתו, התעניינותו של עגנון בפסיכואנליזה התעוררה רק בביקורו הקצר בגרמניה ב־1930, שם הוא עמד בקשרים עם אנשים שתורת פרויד היתה חלק מובן מאליו של חייהם האינטלקטואליים. בתקופה זו הוא אף קרא את ספרו של פרויד פשר החלומות. לדעת מירון, קשה להניח שהתיאוריה הפרוידיאנית – למשל בנוגע לתהליכים הנפשיים שהובילו להולדת הדת – יכולה היתה להתקבל על דעתו של עגנון, אולם אף על פי שהפסיכואנליזה לא עלתה בקנה אחד עם השקפת עולמו, "בכל זאת נראתה לו שימושית וקבילה כמקור של תובנות, שהעמיקו לחדור אל סבך ההתנהגות האנושית, ושל הסברים, שהיטיבו ליישב סתירות שנראו כאילו לא היו ניתנות ליישוב".⁴

אם כן, כנראה שער ראשית שנות השלושים עגנון אינו נפגש במישרין ובאופן מקיף עם תורת פרויד. ואולם, כבר בראשית כתיבתו בארץ – בסיפור "אחות", שנוסחו הראשון פורסם ב־1910, או ב"תשרי", נוסחו הראשון של הסיפור "גבעת החול", שפורסם ב־1911⁵ – ניכרת מודעות מודרניסטית למרכזיותו של המין בחיי הנפש בכלל ולסיבוכיה של המיניות הגברית בפרט, ובעיקר ניכרת מודעות לכוחו של האי רציונלי, לשליטתו של הלא מודע בחיי הרגש והמעשה. בסיפור הקצרצר והדחוס "אחות" מתוארות הזיקות הארוטיות בין נעמן, משורר צעיר ביפו, לבין הנשים שסביבו. בסיפור, נעמן נזכר ביחסי האהבה בינו לבין שתי נשים, עדה וצלה. ההיזכרות ביחסיו עם שתיהן חוצה את ההבחנה הקונבנציונלית בין גבריות לנשיות, בין מיניות הטרוסקסואלית למיניות הומוסקסואלית. נעמן נמשך לעדה עוד בטרם זכה להכירה, דרך דמות אחיה: "אך ראה את אחיה ודמות פניה כמו נצבה לעיניו"; ההיזכרות בצלה, לעומת זאת, מעלה בו את תמונת "זרועותיה המלאות הפראות הערומות המקיפות כנחשים את צוארו". הזרועות הנשיות נטענות בסימבוליות גברית פאלית, אקטיבית ומאיימת, והזכרון מעלה על פניו של הגבר הצעיר "צחוק עלמה ענוגה", שהוא גם צחוק "שהיה לוקח לב כל עלמה" (על כפות המנעול, עמ' תה).

ואולם, לא עדה ולא צלה, שתיהן אינן מושכות באמת את לבו של נעמן; המשיכה הארוטית הממלאה אותו היא משיכת העריות לאחותו. נעמן בוחר ללכת לחדר אחותו, ולא לחדרן של עדה או של צלה; ובלכתו אליה הוא רואה אותה "בעיני רוחו בכל עצם כח המושך שלה" (עמ' תו). נעמן נזכר כיצד שנים קודם לכן נשקה לו על סף בית ילדותם, תחת שער ענפי האורן שבנתה כמו ידיה. בפתח

הבית, הדומה כל כך לפתח איבר המין הנשי, קפצה האחות "לקראתו ברננה רות אהבה ונעורים ותפול על צואריו ותשקהו. והוא הוא הדפה. נעמן לא ידע את נפשו" (שם). המשיכה לאחותו מתעצבת בדימויים אדיפאליים מובהקים. כאשר הוא נכנס לחדר של אחותו ורואה אותה, דמותה מזכירה לו את אמו: "על יד החלון היא יושבת. ככה יושבה אמו עליה השלום. אמו הקטנה הטובה שחוט שני היה מתוח על שמאלה והיתה שוכבת על ערש דוי וקוראת ברומנים על רומנים ומימיה לא קראה רומן עד תומו. נעמן רעד. והיה כאשר יחלום היתום והנה אמו. אותן הכתפים הרועדות, אותו הראש הכפוף ואותה התוגה המיוחדת המלפפת את כל הקרב אליה" (שם). המשיכה המינית לאחות והעדפתה על כל אישה אחרת נכרכת בזיהוי בינה לבין האם; נוסף על כך, משיכה זו נטענת גם בתכנים אנדרוגניים ונרקסיסטיים. חברה של האחות, "היפה בבנות", הוא משורר צעיר, בן דמותו המובהק של נעמן עצמו, ונעמן מבחין שלמרות חום הקיץ האחות היושבת ליד החלון עוטה מעיל גבר, מעילו של אותו משורר צעיר שמת, ככל הנראה. צל נקרופילי מלווה את תחושתו של נעמן שיגון המוות – על האם, על המשורר הצעיר שרק מעילו נותר אחריו – "טוב הוא מן התשוקה" (עמ' תז), "ופתאום חבלו עיניו דמעות ואהבה אשר לא ידע עד הנה זרחה על הדמעות. נעמן נטל את יד אחותו והרימה למעלה כלפי פיו. ופתאום שחה ונתן פיו עליה ונשק לה נשיקה ארוכה" (שם).

גם מבלי להיכנס לפרשנות אפשרית של סבך הזיהויים – בין נעמן לאהוב המת של האחות, בין נעמן לאחות, בין האחות לאם המתה, ובסופו של דבר בין האם המתה לבנה – ברור שהסיפור טעון ברגישויות פסיכולוגיות מודרניסטיות של ראשית המאה העשרים. הזיקות הארוטיות המוצגות בו נטענות במטענים אדיפאליים והזהויות המיניות חוצות את גבולות המגדר המקובלים. הדבר ניכר גם בסיפור "תשרי" ובנוסחו המאוחר, "גבעת החול". "גבעת החול", המתרחש ביפו של ימי העלייה השנייה, מתאר שנה בחיי סופר צעיר המתמודד עם פרשת יחסים ארוטיים ומשבר כתיבה. פרשנות מקיפה לסיפור מוצעת בהמשך הפרק; כאן, די אם נציין שהסיפור קושר את מעשה היצירה של האמן למורכבויות זהותו המינית ולמסך ההדחקה שהוא מפיל על מורכבויות אלו. עניין זה מרכזי ביותר, שכן, מן הקריאה בשתיים מן היצירות שבהן מתמקד הפרק – "גבעת החול" ותמול שלשום – עולה שמעשה היצירה נהרה ונולד, או נכשל ונעלם, בתוך

מרחב פנימי של אי מודעות. הדיון בשתי היצירות הללו מנסה לא רק לדובב את אי המודעות כישות מספרת⁶ אלא גם לתת שם לאי המודעות עצמה – ולא רק לתכנים שהיא מסתירה – ולצייר לה פנים, מטושטשים ככל שיהיו.

מעניין לראות בהקשר זה את הערות הקנטור והביקורת כנגד הפסיכואנליזה שעגנון שילב בסיפוריו, ונלך מן המאוחר אל המוקדם. בסיפור המאוחר "לפנים מן החומה"⁷ שפורסם מן העזבון, המספר מתאר ללאה את סיורו עם אלכסנדרה ביפו, בחדרים שנמסרו לו על ידי חבריו למשמרת. החדר האחרון "של אחד מחברי היה, שיצא לחוצה לארץ ללמוד תורה אצל פרויד או אצל יונג או אצל אחר מאותם שביקשו לקעקע את חיינו" (עמ' 17). שנים אחר כך שלח אותו חבר למספר את הספר שכתב; שמו של הספר, שנעשה "בנין אב לאותו המקצוע", הוא "בין החולה ובין הרופא", והמספר אומר עליו: "קשה היה לי לירד לסוף דעתו של המחבר, מי החולה ומי הרופא, החולה או הרופא, יותר שקראתי בו ראיתי שהרופא רופא צריך ואין מחלתו של החולה אלא משום שתולה רפואתו בחולה קשה ממנו" (עמ' 19). נראה שעגנון נדרש כאן לאמירתו המפורסמת של קרל קראוס, שהפסיכואנליזה היא המחלה שאותה היא מתימרת לרפא.⁸ הביקורת העולה מהערתו זו של המספר היא שהפסיכואנליזה היא מדע כוזב, משום שהיא השלכתית; בעצם היא פרי של אי מודעות, ולא של מודעות. ואולם, הרפלקסיביות של המהלך חותרת מתחת להתנגדות החד משמעית, כביכול. דרך הקריאה בספר הפסיכואנליטי שהרופא כתב המספר לומד שהרופא המטפל חולה בעצמו – אך יכולתו זו של המספר לאבחן מחלת נפש דרך קריאה בכתבים פסיכואנליטיים של המאובחן נשענת (במובלע) על מושגים מן השפה הפסיכואנליטית, כגון אי מודעות, השלכה והעברה-שכנגד.

בסיפור "עד עולם", שראה אור בשנת 1954, לאחר שהאחות הזקנה עדה עדן מגלה לעדיאל עמזה שכתב היד של ספר קורות גומלידתא מצוי בבית המצורעים, הוא חוקר אותה נסער כולו: "מה שמעת על אותו כתב יד? היאך הגיע אצלכם? עשית אותי גברתי סקרני, סקרני תאב דעת, ממש כפסיכואנליטיקן" (האש והעצים, עמ' שכה). ההקשר טוען את סקרנותו של הפסיכואנליטיקן במשמעויות ספציפיות. אף על פי שעמזה המתנצל מציג את הסקרנות הפסיכואנליטית כמידה רעה, הדימוי מזהה את הסקרנות הפסיכואנליטית ה"חטטנית" עם הדחף המחקרי המדעי, המשחזר עולמות אבודים; הדחף שמניע את עמזה לחקור את האחות

הזקנה הוא אותו הדחף שהניע אותו למסור את חייו על שחזור קורות גומלידתא, העיר שחרבה ועברה מן העולם. נוסף על כך, למרות ההקשר המנמיך, הדימוי אינו יכול שלא לרמוז למשמעויות הפסיכואנליטיות הנלוות לתוכני מחקרו של עמזה. הסקרנות ה"פסיכואנליטית" דוחפת את עמזה לנסות ולמצוא מהיכן חדרו הגותים לעיר הפרוצה גומלידתא – האם מצד הגשר הגדול, שנקרא גשר הגבורה, או מצד הפרצה הנסתרת בעמק העגורים. תהליך החיפוש והשחזור של האמת העתיקה, הנסתרת, כמוהו כתהליך השחזור הפסיכואנליטי של תכנים לא מודעים מן הילדות המוקדמת, המתואר אצל פרויד, על דרך המטפורה, כתהליך ארכיאולוגי. העלילה המשוחזרת – עלילת החדירה ההרסנית מצד הפרצה הנסתרת בחומה בעמק העגורים – נטענת במשמעויות מיניות, ועל שני עניינים אלו כבר עמד אריאל הירשפלד בפרשנותו לסיפור.⁹ ואולם, בסופו של דבר, המהלך התמאטי מציג את הסקרנות – המדעית או הפסיכואנליטית – כשלב שיש לחצותו ולהתעלות מעליו. משמעותו של הסיפור טמונה בעיקר במעבר מן הסקרנות המחקרית, החודרת ומגלה כדי להשלים את עצמה ולהתכלות, אל ספירה אחרת של קיום ותודעה. כפי שהראינו בדיון על הסיפור "עד עולם",¹⁰ לאחר הכניסה אל בית המצורעים, ולאחר גילוי הפרט האחרון הנחוץ להשלמת מחקרו, עובר עמזה ממחקר ללימוד, מכתיבה לקריאה, מפענוח והשגה לתשוקת התקרבות, מהשתלטות על האמת לעבודתה האינסופית. סקרנותו של הפסיכואנליטיקן – כמו סקרנותו של ההיסטוריון – מעידה על עוורונו, כיוון שאינו רואה שהאמת אינה מבקשת ממנו לפענח אותה כי אם להכיר באי התפענחותה עד תום; מתוך הכרה זו היא מבקשת ממנו לעבוד את עבודתה ולשבת במחיצתה עד עולם.

הסתייגויות נוספות מקופלות בהערה שנכללה בנוסח הראשון של "פנים אחרות", שראה אור בשנת 1933, והושמטה מן הנוסח האחרון, שפורסם בשנת 1941. בנוסח זה מספר מיכאל הרטמן לטוני את חלומו בשבתם בפונדק, והמספר מציין ש"מיכאל הכיר לה טובה שלא פרשה את חלומו על פי פרויד וסיעתו. יפה היה לו חלומו כמות שהוא, כשלג קודם שנתמסמס".¹¹ יפי החלום כמוהו כיפי השלג, יופי שהוא אכן חלומי, כיוון שהשלג יוצר מטמורפוזה זמנית, מלאת יפעה ומושלמת של המציאות המוכרת. ההערה רומזת לכך שהפרשנות הפסיכואנליטית הורסת את החלום משום שהיא עוברת, במונחיו של פרויד, מתוכן החלום למחשבת החלום, דהיינו למשמעויות הנסתרות הגלומות בו. הפרשנות הפסיכואנליטית

מבקשת להסיר את ההסוואה שמכסה את האובייקטים הקבורים, להחזיר לאחור, כביכול, את הטרנספורמציה: לסלק את השלג כדי לחשוף את הקרקע המרופשת שמתחתיו. משאלתו של הרטמן מניחה שמשמעות החלום – כמו צורת השלג – מתכוננת הן על ידי מעטה השלג והן על ידי מה שטמון מתחתיו; התנגדותו של הרטמן לפרשנות פרוידיאנית של חלומו היא התנגדות לזיהוי מצמצם בין משמעות החלום ובין מה שטמון בתוכו, תוך התעלמות ממשמעות המעטה. לפי המטפורה, לא רק שזיהוי מצמצם כזה הורס את שלמותו האחדותית של החלום, הוא גם מתעלם מן האפקט שלו ומחמיץ את משמעותו.

נוסף על כך, הסיפור (בשני נוסחיו) מציב אזהרה חמורה מפני תוצאות החשיפה. דימוי השלג עולה בהרטמן – כנראה שלא במודע – בהקשר של תחושת הקור שחש בסופו של החלום וברגע ההתעוררות. אמנם עלילת הסיפור מתרחשת בקיץ, אך החלום מסתיים בניגוד שבין התנור שבחדר השינה לבין הצינה שבחדר העבודה. חדר העבודה עשוי כולו זכוכית, כמעין "מצופית לראות בה את הצפרים הקפואות", והרטמן מקיץ מן החלום מתוך תחושת קור ורואה "שנשמטה השמיכה מן המטה" (על כפות המנעול, עמ' תסב). הרטמן – החולם את חלומו יום או יומיים לפני הגט – ישן ככל הנראה בחדר העבודה, ולא בחדר השינה עם אשתו. ההקשר מטעין את החשיפה – גם בסופו של החלום וגם בשעת היקיצה – במטען רגשי שלילי ביותר של הרס הנישואין ואובדן האהבה. מטען זה מושלך אל דימוי השלג. השלג מייצג את תוכן החלום – תחושת הקור בחדר העבודה – אך בה בעת הוא מייצג גם את הפונקציה המגוננת של אותו תוכן, את המעטה שהפרשנות הפסיכואנליטית מבקשת לסלק.

החשש מפני סילוק המעטה עומד במרכזו של הסיפור "פנים אחרות", בשני נוסחיו. הסיפור מתאר תהליך של תמורה רגשית שעניינה הקמת מחיצות והסרתן, והוא סובב כולו סביב תהליך של מעבר מחוויה דיכוטומית של חציצה גמורה מצד אחד וחשיפה גמורה מצד אחר אל בחירות מאוזנות יותר בגבולות מפולשים ובאופציות רכות יותר של מגע. הרטמן מנסה לשלוט בחייו באמצעות בניית מחיצות והפרדות האמורות להגן עליו מפני חוויות מאיימות של התפזרות, אך כשלוננו של הנסיון הזה וההרס שהוא גורם מביאים אותו לחפש מוצא אחר; ואמנם, בערב ובלילה שלאחר הגט הוא מצליח להגיע לחוויה רגשית מאוזנת יותר של גבולות מפולשים המאפשרים לו להיות במגע גם עם עולמו הפנימי וגם עם טוני.

האינטואיציה התרפויטית של הרטמן מובילה אותו לחפש תיקון לחיי ההפרדה הנוקשים שבהם כלא את עצמו; תיקון זה יימצא בבנייתם של יחסים מורכבים ומשחררים יותר עם המעטה, ולא בנסיון קיצוני לבטל את קיומו של אותו מעטה. ואמנם, בחלום, החשיפה הגמורה לקור נתפסת כמצמיתה וכמקפיאה, ובזכרון חוויית התלולית, הביטול הלא נשלט של ההפרדה בין האני לעולם מוצג כחווייה טוטאלית, מאיימת ומענגת, של התמכרות לתשוקת המוות. ניתן אפוא לראות שב"פנים אחרות", ההתנגדות לחשיפה הפסיכואנליטית עולה מתוך תחושה כוללת יותר של הסכנה הטמונה בכל חשיפה רגשית לא מבוקרת.¹²

משאלתו של הרטמן, שהושמטה מן הנוסח המאוחר של הסיפור, חשובה משום שהיא מייצגת היבט מרכזי בהתנגדותו של עגנון לפסיכואנליזה, אך בה בעת היא גם מסמנת את המובן שבו היא מתקבלת. מצד אחד, כפי שתואר קודם, המרת המטפורה הארכיאולוגית במטפורת השלג מרמזת לכך שמה שיתגלה עם התמוססות השלג, עם סילוק מעטה ההדחקה, איננו ממצא ארכיאולוגי רב עניין כי אם קרקע מוכרת ומרופשת. יתרה מזאת; משמעות החלום איננה במה שקבור מתחת למעטה כי אם בהצטיירות דמותו של הקבור מבעד לאותו מעטה. מצד אחר, משאלתו של הרטמן מניחה – בלי לומר זאת במפורש, כמובן – שיש משהו הטמון מתחת לשלג, ואותו משהו מעצב את הצורה שבה השלג מונח. לשון אחר, המשאלה מניחה את קיומו של לא מודע כגורם המכונן ומעצב את חיי הנפש. לא רק משמעות החלום נוצרת הן על ידי העצמים הקבורים והן על ידי מעטה השלג המכסה אותם; משמעות חיי הנפש בכלל טמונה בגילויי המוסווים של הלא מודע. יחד עם זאת, הרדוקציה האנליטית של גילויים אלו לתוכניהם המשוחזרים אינה חושפת את משמעותם של חיי הנפש אלא מחמיצה אותה. נראה לי שתפיסה זו עומדת במרכז יחסו הכפול של עגנון לתיאוריה הפסיכואנליטית. ייצוגם של חיי הנפש בלא מעט מיצירותיו עולה בקנה אחד עם תפיסות פסיכואנליטיות בדבר הלא מודע, התפתחות המיניות וכן הלאה; ואולם, אי אמון עמוק ועקרוני מובע כלפי התבונה שבהנחה הפסיכואנליטית בדבר מיקומה של ה"אמת" הנפשית המקורית בתכנים הלא מודעים.¹³

עניין אחרון שיש לתת עליו את הדעת בהקשר של מטפורת השלג הוא ממשותו של החומר המכסה, השלג, דהיינו ממשותה של ההסוואה שבחלום. נראה הדבר שבאופן מוזר ומפתיע, אי המודעות עצמה (ולא רק תכניה המוסתרים!) עניין אחרון שיש לתת עליו את הדעת בהקשר של מטפורת השלג הוא

נתפסת כתוכן רגשי ממשי ומוחשי. יכולתו זו של עגנון לתאר אי מודעות כתוכן ממשי, ולא רק כחסימה של תוכן, עומדת ביסוד עיצובן של דמויות שהן גם לא מודעות וגם מרתקות בעת ובעונה אחת, ואי מודעותן הוא סוד קסמן. בהמשך הפרק ננסה לתאר ממשות חמקמקה זו בסיפור "גבעת החול" וברומן תמול שלשום, אולם נקדים לכך התבוננות קצרה בסיפור "על אבן אחת", המדמה את אי המודעות שממנה צומח הכתב, ולתוכה הוא נעלם, לישות מוחשית ומוצקה ביותר: לאבן.

כוחו של הטמון: "על אבן אחת"

הסיפור "על אבן אחת"¹⁴ נפתח בימים הטובים העוברים על המספר, היושב סגור ומסוגר בביתו כדי לכתוב את מאורעות רבי אדם בעל שם. רבי אדם, "שהיה חכם ונבון ומקובל בקבלה האלקית ובקבלה מעשית", פעל כנגד שדים ומזיקים והיה חותך אילנות שנעשו מגופות של מכשפים איברים איברים "ומוציא כמה מישראל מעמקי הקליפות ומחזירם לשרשם הראשון"; כל זאת פעל רבי אדם במאמר, משום שהיו לו כתבים קדושים בחוכמת הנסתר; "וכשהגיע קצו של רבי אדם ליפטר מן העולם הטמין את הכתבים באבן, והשביע את האבן שלא תפתח את עצמה, שלא ילמד אותם אדם שאינו הגון ויהפוך את העולם לתוהו ובוהו" (עמ' שב). המספר אינו יכול להגיע אל הכתבים; הוא אמנם רואה אותם בעיני רוחו, אך לקרוא בהם אינו יכול:

כמו במחזאות ראיתי את האבן ואת הכתבים שבאבן, כל אות ואות וכל תיבה ותיבה וכל שורה ושורה וכל עמוד ועמוד וכל דף ודף. אילו היו הכתבים שייכים לשורש נשמתי, הייתי קורא בהם ומצרף מהם עולמות. אבל אני לא זכיתי לקרות בהם, אלא יושב הייתי ומביט בהם, ועיני מקיפות אותם כמתכת שמקיפה אבנים טובות ואין אבנים טובות מתערבות בה. ברם אם לא זכיתי לקרות בהם זכיתי לספר ענייניהם. אם באנו לעולם כדי להסדיר מה שהניחו לנו דורות שלפנינו, יכולני לומר שבכמה בחינות עלה בידי לסדר עניין הדברים (עמ' שב–שג).

כאשר מגיע המספר לכתוב על מעשה ההטמנה של כתבי רבי אדם באבן, מתחולל שינוי. המספר, היושב פרוש מן העולם, מתיירא שמא יבואו בני אדם לביתו ויטרידוהו ממלאכתו, ולכן הוא יוצא ליער. בין האילנות הוא מוצא אבן אחת, קובע שם את מקומו, מניח את כתביו־שלו על האבן, וכותב. הוא יושב וכותב כמה ימים בין הציפורים, שיחי השדה והאילנות, המשיחים כולם עם אביהם שבשמים, עד שהוא כותב את מעשה ההטמנה באבן. בשעה שהוא מבקש לכתוב את סוף המעשה בא אדם ושואל אותו לדרך לעיר. כיוון שאותו אדם זקן ובקושי הולך, וכיוון שהדרך משובשת והחמה נוטה לשקוע, המספר מניח את כתביו והולך עם הזקן עד שהוא מביאו סמוך לעיר. לאחר שהוא נפטר ממנו הוא עומד תמה: הערב הוא ערב שבת, והוא יצא מחוץ לתחום ונטש את כתביו על האבן, "ולא עוד אלא דבר שיגעתי בו כל השבוע וכשהגיעה שעתו לסיימו הנחתיו פתאום באמצע". המספר יודע שהיה יכול ליטול עמו את הכתבים כשליווה את הזקן, ו"אף על פי כן לא היה בלבי שום חרטה או צער, אלא מתמה הייתי על עצמי כאדם שמתמה על עצמו ואינו מצטער" (עמ' שד).

המספר אינו יודע מה יעשה; אם ילך לעירו יפקיר כל מה שעשה בששה ימים, אם ילך ליער שבת קודש נכנסת והוא אינו נכנס עמה. בעודו שוקל רגליו נוטלות עצמן והולכות אל היער. הכתבים מונחים במקומם; המספר מצטער שבשל הזקן לא הוציא מתחת ידיו דבר מתוקן, ובעודו מהרהר "נפתחה האבן וקלטה את כתבי וחזרה ונסגרה" (שם). המספר מניח את האבן וחוזר לעיר:

אותה שעה העלה הקדוש ברוך הוא לבנה וכוכבים ומזלות ברקיע וכל הארץ האירה, וכל אבן ואבן שבאה לפני בדרך היתה מאירה, וכל חריץ וכל קמט וכל גיד שבהן עמדו גלויים לפני. הקפתי את האבנים בעיני כעפר הארץ שמקיף את האבן, והאבן קבועה ומונחת בו, וכל אבן ואבן היתה חביבה ונעימה לפני. אמרתי לעצמי, מה איכפת לי אותה אבן שקלטה את הכתבים או אבנים אלה. אף הן הציצו בי או נראו כמציצות. ואפשר שאמרו אותם הדברים שאמרתי אני, לא בלשון שאמרתי אני אלא בלשון שלהן (שם).

רבי אדם בעל שם הוא דמות אגדית, יהודית־גרמנית, ואין עדויות היסטוריות לקיומו. קונטרס סיפורים עליו התפרסם בידיש בפראג ובאמסטרדם, כנראה

במאה השבע עשרה. הסיפורים בקונטרס מתארים את הנסים שרבי אדם ביצע בכוחה של הקבלה לפני הקיסר מקסימיליאן השני.¹⁵ סיפורים נוספים על רבי אדם מופיעים בספר שבחי הבעש"ט. בסיפורים הללו מוצג רבי אדם בעל שם כמקובל גדול מפולין, בעל כתבים קדושים, שהלך לעולמו סמוך ללידתו של הבעל שם טוב: "מעשה שהיה איש אחד ונקר' שמו ר' אדם וממנו באו הכתבים להבעש"ט כי בא פ"א למערה אחת ומצא שם כתבים שהם רזין וסתרין דאורייתא".¹⁶ לפני מותו ציווה רבי אדם על בנו שיביא את הכתבים לבעש"ט, והבעש"ט, שלא רצה שאותם כתבים שבכוחם הוא פעל את פעולותיו וחולל מופתים יפלו בידיים לא ראויות, הטמין אותם באבן: "ואותן הכתבים סגר הבעש"ט באבן אחד בהר, כי השביע את האבן ונפתח האבן והניח בתוכו הכתבים הנ"ל ושוב נסגר והושיב שם שומר אחד".¹⁷ בסיפור "על אבן אחת" עגנון בוחר שלא להזכיר את מעשה הורשת הכתבים לבעש"ט ואת מעשה ההטמנה על ידו, כנראה גם בשל יתרונות הצמצום וגם כדי לא לכרוך את הדברים באישיותו ההיסטורית של הבעש"ט ובתנועת החסידות. ההשמטה מאפשרת לסיפור להתמקד בדבקותו של הסופר בכתב המקור הגנוז ובכוחות האדירים הטמונים בו, וכן ביחס שבין מעשה הכתיבה שלו-עצמו לבין אותו מקור גנוז.

הסיפור הקצר מקפל בתוכו הרבה ממה שראינו בדיונים על יצירותיו של עגנון בפרקים הקודמים: מעשה היצירה מתעצב גם מתוך תפיסות רומנטיות וגם מתוך זיקה לסוגיות של זהות לאומית. ואולם, כאן אני מבקשת להציע קריאה המפרשת את היחס שבין מעשה הכתיבה לבין המקור הגנוז במונחים פסיכואנליטיים. כדי להציג את השתלבותן של שלוש הפרספקטיבות – הרומנטית, הלאומית והפסיכואנליטית – זו בזו, אקדים לדרש הפסיכואנליטי תיאור קצר של התמות הרומנטיות והלאומיות המלוות את סיפור הכתבים.

ב"על אבן אחת", כמו כמעט בכל הסיפורים שנדונו עד כה, מופיעות התמות הרומנטיות הגדולות בדבר צמיחתה של היצירה מתוך החסר, מתוך החלל של מה שהיה ואיננו עוד; בדבר הזיקה העמוקה של היצירה אל העבר, אל עולמם של המתים; ובדבר העמדתה כסימן וכתחליף למה שנעלם. גם כאן עולה התמה בדבר ההתמסרות השלמה של האמן לאמנותו ובדבר בידודו וניתוקו מן המציאות; היציאה לעולמו הגן-עדני של היער מייצגת את המעבר אל תוך היצירה, וביער מתרחשת ההתלכדות המיסטית עם הטרנסצנדנטי, שמעשה היצירה האמיתי

מוביל אליו. גם כאן עולה התמה של היצירה הגדולה מן החיים: המגע של כתבי המספר עם הטרנסצנדנטי, והעוצמה הטמונה בהשלמתם, נושאים אותם אל מעבר לגבולות המציאות. וגם כאן היצירה נעלמת, הפעם על סף השלמתה, ונותר אחריה רק הסימן להיעלמה.

לצד ההקשר הרומנטי ניתן למצוא בסיפור גם את ההקשר ההיסטורי. הזיקה בין מעשה היצירה למשבר הלאומי גלויה ומובלטת בסיפור פחות מאשר ביצירות מאוחרות לו, במעט או בהרבה, שבהן דנו בפרק השלישי. יחד עם זאת, הסיפור מציג את חיוניותה של הזיקה בין מעשה היצירה למסורת, בין הכתיבה של המספר לבין הכתבים הקדומים, וזיקה זו נטענת במשמעויות לאומיות. זהותו של המספר המוצג כסופר, אינה מעוגנת בבניין הבית הלאומי הציוני בארץ ישראל, כי אם בעולם היהודי הישן; מתוך העולם הישן הזה היצירה עולה ומתכוננת. הנסיגה מן ההווה הלאומי אל העבר שחלף ואל הכתבים הגנוזים היא נסיגתו – ההכרחית כנראה – של המספר במעשה יצירתו. בסיפור "המכתב" מתוארת הנסיגה, דרך מעשה היצירה, מן ההווה הציוני אל העבר הלאומי המסורתי, האהוב והאבוד, בצורה חריפה ועל דרך הניגוד. ב"על אבן אחת", לעומת זאת, הנסיגה מתוארת בצורה מרוככת יותר, שהרי ההווה הציוני אינו מוזכר כלל, אולם גם כאן, המשאלה להמשכיות מוצבת אל מול שבר או נתק הקיימים בפועל. בסיפור "המכתב" (כמו ברומן אורח נטה ללון וכמו בסיפור "הסימן"), המשאלה לרציפות בזהות הלאומית מתנגשת בהכרה בפער שבין העולם הלאומי החדש לבין זה הישן. ב"על אבן אחת", לעומת זאת, המתח הוא בין הדבקות במסורת – בכתבים המסורים והגנוזים – לבין אי נגישותה של מסורת זו.

במובן זה דומה הסיפור "על אבן אחת" לסיפור המאוחר לו בשלוש שנים, "חוש הריח". בשניהם, זיקת היוצר לעולם המסורת היא זיקה משברית, המסמנת גם את אובדן כוחו של עולם זה וגם את גלותו של היוצר ממנו. ב"חוש הריח", מקור הכוח הקדום אבד; ב"על אבן אחת", הוא נטמן. בשני הסיפורים כאחד, מעשה היצירה מבקש לדבוק במקור החסר, אך בפועל הוא דבק בחלל או בסימן שנותר אחריו: ב"חוש הריח" בזכרון האובדן, ב"על אבן אחת" במעשה ההטמנה. ב"חוש הריח", המצב ההתחלתי הוא מצב של חורבן, המוביל לשרשרת המרות: בית המקדש אינו קיים יותר ומה שנותר הוא רק זכרון הדברים; זכרון זה ממלא את המספר צער, הצער מרעיד את לבו, ומאותה רעדה הוא כותב סיפורי

מעשיות. ב"על אבן אחת", המצב ההתחלתי דומה: הכוח הגואל שהיה בכתבים המקודשים איננו עוד, ההווה היא הווה של היעלמות וחסר. המספר אמנם רואה את הכתבים הקדושים "במחזאות", אבל הכתבים כבר אינם משורש נשמתו והוא אינו יכול לקרוא בהם. כתביו של המספר עצמו אינם יכולים למלא את מקומם של כתבי המקור הקדומים, להיות הם-עצמם כתבי מקור בעל כוח גואל; המספר אינו מבקש אלא לכתוב את סיפור קיומם – והיעלמם – של אותם כתבי מקור קדומים. יתרה מזאת; הסיפור המוצג בפנינו בפועל איננו הסיפור על היעלמות כתביו של רבי אדם כי אם סיפור אחר, המספר על אודות היעלמות הסיפור על אודות היעלמות הכתבים. כתבי המספר הם אפוא יצירה "מסדר שני", תחליף שאינו יכול להגיע אל המקור, להיות לאחר עמו, להמשיך אותו. ואולם, כפי שמציינת אן גולומב הופמן, הסיפור מבטל את המרחק שהציב בתחילתו. דימוי האבנים הטובות והמתכת המקיפה אותן אינו רק דימוי של הפרדה וחציצה, אלא גם דימוי של הכלה; ואכן, המספר הולך ומתדמה לרבי אדם: הוא יוצא ליער, כפי שעשה רבי אדם בשעתו; גם עבורו, המשחק הלשוני (שיח/משיח) מחקה את הרגע שבו מילה ועולם מתאחדים; גם כתביו-שלו נבלעים באבן, נספגים בשפת האל; וגם הוא זוכה להתאמה נסית בתוך העולם. הסיפור עובר ממצב של הפרדה גמורה בין כתבי המספר לכתבי רבי אדם למצב שבו הטקסט המאוחר הוא המשכו של זה הקדום.¹⁸

התדמות כתבי המספר לכתבי רבי אדם מצביעה – בשונה ממה שנדמה היה קודם – על פוטנציאל הגאולה שקיים במעשה הכתיבה של המספר. בשונה מרבי אדם, המספר אינו יכול לקבל את כוחם של כתבי המקור הקדומים. בשונה ממנו, הוא חייב לכתוב בעצמו, לברוא בששת ימי המעשה של כתיבתו את הכוח המשחרר נשמות מבין הקליפות. כוח זה הוא כוח מוגבל, שהרי כוחו של המספר אינו כוחו של רבי אדם. המספר אינו יכול לחולל נסים, והוא אף אינו שולט לא במעשיו ולא בגורל כתביו. ובשונה מרבי אדם, לא הוא זה שמצווה על האבן להטמין את הכתוב, אלא היא זו שנפתחת מאליה וקולטת את כתביו. יתרה מזאת; רגע ההתדמות של כתבי המספר לכתבי המקור הוא גם רגע היעלמותם. לא זו בלבד שכתבי המסורת נעלמו אלא שאף כתב ההזדהות הטוטאלית עם אותם כתבים נעלם. במוכן מסוים זה דומים כתבי המספר על רבי אדם בסיפור "על אבן אחת" לספרו של המספר על רבותינו האחרונים ב"המכתב". גם שם, תהליך ההתקרבות לגאון המת

ולעולם של רבותינו האחרונים מביא להטמנה – אך הפעם של המספר עצמו. שהרי, כזכור, בסופו של הסיפור נעלם המספר בבית מדרשם הפלאי של המתים, שעלה מן האדמה כדי לשוב אליה. בשני הסיפורים, הכתב שנותר הוא המרה של המרה; גם הכוח הגואל שבו איננו אלא המרה של המרה. ובכל זאת נראה שהכוח לגאול נשמות – במובן כלשהו – באמצעות הכתיבה קיים, והסיפור מסתיים בחוויה מיסטית של התמזגות והארה. ההתאחדות, דרך הכתיבה, עם כתבי המקור של עולם המסורת אינה אפשרית עוד, אולם זיקת הנאמנות לזכרון ההיעלמות, העומדת ביסוד כתיבתו של המספר, מכוננת את זהותו הלאומית כאמן יוצר. דבקו של הכתיבה בתיאור מעשה ההטמנה היא המביאה את המספר לחוויית ההתמזגות עם האבנים הטומנות, התמזגות שכולה אור.

עד כה סקרנו – בהמשך למהלכים בפרקים הקודמים – את התמות הרומנטיות המעצבות את תפיסת היצירה בסיפור "על אבן אחת", ועמדנו על זיקתו של מעשה הכתיבה לסוגיות של זהות לאומית. ואולם, כפי שצינו בתחילת הדברים, הטקסט מזמין הבנה נוספת, הקוראת את הזיקה שבין מעשה היצירה לכתבים הטמונים – ולמעשה ההטמנה עצמו – כזיקת האמן אל נוכחותו רבת העוצמה של הלא מודע.

הסיפור "על אבן אחת" פורסם בסמוך לתחילת פרסומם של סיפורי "ספר המעשים", והוא דומה להם במידה רבה.¹⁹ הערתו של בנר, שהשפעתה של תורת פרויד ניכרת בסיפורים אלו, נכונה גם לסיפור "על אבן אחת".²⁰ גם כאן, בדומה לסיפורי "ספר המעשים", ההוויה המתוארת היא הוויה אי רציונלית, דמוית חלום; חוויית המספר היא חוויה של אי שליטה ואי השגה, של מגע עם האי רציונלי ושל התמזגות מיסטית עם כוחות שמקורם מחוץ למציאות הגלויה והמודעת.

הסיפור נפתח בתיאור מצב של מודעות ושליטה, כביכול. המספר מתאר את הימים הטובים שבהם ישב סגור ומסוגר בביתו וכתב את מאורעות רבי אדם בעל שם. קיצור המאורעות הנמסר בפסקת הפתיחה יוצר את הרושם שדרכו של המספר ברורה לו ועבודתו צלחה בידו. נוצר גם הרושם שהאי רציונלי – המגולם במעשי הנסים שחולל רבי אדם בכוחה של הקבלה המעשית – מוגבל ומתוחם לעולמן של מעשיות, והמספר, הכותב על אודות נסים אלו, מופרד ממושאי כתיבתו. יחד עם זאת, המציאותיות והרציונליות של הסיטואציה הפותחת מתערערות בשל הבידוד והניתוק של המספר מן המציאות החיצונית ובשל היעדר כל מרחק של

ספק בין הכתיבה לבין המאורעות הנסיים המתוארים. המספר מנותק מן החוץ, ספון בביתו, פונה פנימה; הוא כותב על מאורעותיו וכתביו של רבי אדם בעל שם, אבל דרך כך הוא כותב על עצמו. הכתיבה היא על הדמות הארכיטיפית של האדם, על מי שהוא "בעל שם" משום שיש בידו כתבים רבי כוח. כוחם של כתבים אלו אדיר – גם לגאול נשמות וגם להפוך את העולם לתוהו ובוהו – ובשל כוחם זה הם מוטמנים באבן, והאבן מושבעת שלא תפתח את עצמה. תיאור הכתבים המוטמנים הוא תיאורו של הלא מודע, על תכניו רבי העוצמה. המספר נמשך אל מה שמוטמן לא משום שהוא חיצוני לו, לא בשל כוחו הטרנסצנדנטי, אלא משום שהוא פנימי לו ומצוי בתוכו; המספר הוא האבן הטומנת.²¹

בפסקה השנייה הסיפור גולש בגלוי לתחומו של האי רציונלי, לחוויית המגע עם הלא מודע. החוויה היא חוויה מיסטית החוזרת ברבים מסיפורי האמן של עגנון. שלמותה של היצירה פורצת את גבולות המציאות; דבקותו של האמן ביצירה מחוללת – ברגע ההשלמה או על סף ההשלמה – את הטרנספיגורציה המובילה אותו לאיחוד המיסטי עם הטרנסצנדנטי. רגע השלמת היצירה הוא רגע נסיקתו של האמן אל הנצחי והמושלם, רגע נסיגתו אל עולמם של המתים. עיקרה של החוויה המיסטית הוא בהתמזגות עם כוח אי רציונלי, הגלום ביצירה עצמה. כוח זה משתחרר ללא שליטת האמן, כמעין רוח המשתחררת מכלאה, דרך דבקותו ביצירתו שלו-עצמו, דרך ביטול ההפרדה בינו לבינה, דרך ההזדהות וההתמזגות עמה. הכוח הלא מציאותי, הלא רציונלי הזה, הוא כוח חיצוני, טרנסצנדנטי, ששאיפת השלמות של האמן האמיתי חוברת אליו, והוא גם כוחו של הזכרון הלאומי, כוחו של העבר, כוחה של המסורת, כוחם של המתים, אולם בה בעת הוא גם הכוח הפנימי, הנפשי, של הלא מודע. בסיפורי עגנון, החוויה המיסטית איננה ניתנת לרדוקציה רציונליסטית המוחקת את ממשותה ואת נוכחותה. יחד עם זאת, חוויית האיחוד המיסטי משמשת הן כשפה שבה עגנון מתאר את נסיקתו של האמן אל הטרנסצנדנטי ואת נסיגתו לעולמו של העבר, והן כשפה שבה הוא מתאר את מגעו של האמן, דרך מעשה האמנות, עם התכנים הלא מודעים שבנפשו. המשמעויות השונות הללו של החוויה המיסטית המלווה את מעשה היצירה מופיעות גם בסיפורים מוקדמים, כגון "אגדת הסופר", וגם בסיפורים מאוחרים, כמו "המכתב"; הסיפור "על אבן אחת" מעמיד את התקיימותן יחד, את התמזגותן זו בזו, במרכז עניינו.

לאחר הפסקה הפותחת, המתארת את מעשה הכתיבה ואת קיצור מאורעות רבי אדם, הסיפור מתכנס פנימה. הכתיבה על הטמון הזר והרחוק איננה אלא הכתיבה על מה שטמון בנפש, על הלא מודע; והמגע עם הטמון מפרק את גבולות האני אל תוך חוויית ההתמזגות המיסטית. תחילתה של החוויה היא בחזיון הנגלה למספר. כאמור, המספר רואה את האבן ואת הכתבים הטמונים בה, אולם למרות מוחשיותם של הכתבים, למרות הנוכחות והנראות של "כל אות ואות וכל תיבה ותיבה וכל שורה ושורה וכל עמוד ועמוד וכל דף ודף" (עמ' שב–שג), הוא אינו יכול לקרוא בהם; הוא מקיף את הכתבים בעיניו כפי שמתכת מקיפה אבנים טובות. כתבי המקור, כתבים בעלי חשיבות עליונה היכולים לתקן את נשמתו, מצויים בתוכו, והוא אינו יכול לחדור אליהם. המספר רואה את הכתוב במוחשיותו ובפרטיו והוא יודע שהכתוב קיים בתוך נפשו־שלו; אך בה בעת הוא גם יודע, שהכתב הזה אינו פתוח בפניו. החזיון המיסטי הוא רגע הראייה של אוצרות הלא מודע, בלי יכולת לדעתם, לשלוט בהם, לשחרר בעזרתם את הנשמה הכלואה בעץ; המספר, הכותב על האבן שבה טמונים הכתבים, כותב על עצמו.

מרגע ראיית האבן ומה שגנוז בה, הטמון שולט במספר. לא רק כתביו של רבי אדם בעל שם חסומים בפניו, אלא גם הוא עצמו חסום בפני עצמו. המספר אינו פועל עוד על פי רצונו והכרעותיו אלא הוא מונהג ומופעל על ידי דחפים לא מודעים ולא מובנים לו, המובילים אותו על פי תוכנית משלהם. כאשר המספר מגיע לרגע כתיבת מעשה האבן הוא מאבד את השליטה במעשיו ובכתביו. הוא אינו בוחר לצאת אל היער; כוח חזק ממנו, המתחפש כחשש לא רציונלי מפני פלישה – שהרי הוא יושב בביתו פרוש מן העולם – הוא שדוחף אותו לשם.²² הכניסה ליער היא כניסה למרחב שאינו נשלט על ידי חוקי המציאות המוכרת, מרחב קדום הקיים לפני הפרדה והבחנה בין אל, אדם, חיה, צמח השדה, אבן. היער הוא המקום שמעבר לתחום, מקומו של החוץ־ציביליזציוני, של האי רציונלי, של הלא מודע.²³ היער הוא גם מקומו של רבי אדם, ובו התרחשו מעשי הקדושה הנסתרים שעשה. המספר נכנס ליער פעמיים, ובשתי הפעמים הוא נכנס אל תוך מרחבו של הכתב הגנוז; רגע הכניסה הוא רגע פתיחת גבולותיו המגוננים של האני וההתמזגות עם הכוחות הטמונים של הלא מודע. היער מוצג בסיפור כמעין גן עדן, אולם בין אילנותיו

לא נטוע עץ הדעת. במקום זאת מונחת שם האבן של הטמנת הידיעה, של אי המודעות, הבולעת את הכתב. המספר מוצא אבן, בבואת האבן שבה נטמנו כתבי רבי אדם, מניח עליה את כתביו ויושב וכותב.

בתחומיו של היער המספר נתון כולו לשליטתו של הלא מודע. למרות כוונתו, הוא אינו משלים את הכתיבה. הזקן שמזדמן לו מוביל אותו מן הכתיבה ומן האבן אל מחוץ ליער. ושוב, לא הוא זה שבוחר לנטוש את הכתבים, והוא משאיר אותם על האבן מסיבה שאינה ברורה לו-עצמו. אפילו הוא תמה על כך שלא נטל אותם עמו, ובכל זאת אינו מתחרט ואינו מצטער; ואף על פי שהיעדר החרטה והצער תמוה לא פחות מעצם מעשה השארת הכתבים, עניין אחרון זה אינו מעורר בו כל השתוממות. המספר גם אינו מכריע בדילמה שבין הפקרת הכתבים לבין חציית תחום השבת; הוא אינו בוחר לחזור ליער אלא מובל אליו: "עד שאני שוקל בדעתי נטלו רגלי עצמן והלכו ליער" (עמ' שד). הכתבים נותרים על מקומם בדרך פלא לא משום שדאג לכך, וכמובן, לא הוא שפותח את האבן. בעודו מהרהר בתיקון הכתבים האבן נפתחת מאליה, קולטת את כתביו וחוזרת ונסגרת. גם חוויית ההתמזגות עם האבנים בעולם לילי של אור איננה בחירה שלו ואיננה פרי מאמציו. נראה הדבר שהאקטיביות הכרוכה במעשה היצירה, המכוון את עצמו לקריאה בכתב הקדום והטמון, היא שמובילה לחוויית ההישלטות הפסיבית על ידי כוח חיצוני. אף שהמספר אינו משחרר את תוכני הלא מודע ממטמונם, עצם ההתכוונות אל הטמון ועצם הדבקות בו יש בהם כדי להעמיד את נוכחותו רבת העוצמה של הלא מודע במרכז ההווה ולהפעיל את כוחותיו.

הכוח הטרנסצנדנטי, החיצוני למציאות המוכרת, השואב אליו את המספר בהתמזגות המיסטית, איננו אלא כוחו של הלא מודע, כוח הבא מתוך המספר עצמו, ממה שכתוב וטמון בנפשו-שלו מבלי להתפרש לו. ההתמזגות של כתביו עם כתבי רבי אדם היא המשל להתמזגותם של שני הכוחות הפועלים על האמן האמיתי ברגע היצירה: הכוח הטרנסצנדנטי, וכוחו של הלא מודע. הטרנסצנדנטי איננו מטפורה ללא מודע והלא מודע איננו מטפורה לטרנסצנדנטי; בחוויית האיחוד המיסטי הם הופכים לאחד. היבט אחד של המיזוג הזה הוא התאחדות הכתבים הטמונים בלא מודע. ההטמנה הכפולה של הכתבים באבן – כתבי המספר וכתבי רבי אדם – מזהה את תוכני הלא מודע כמיזוג המופלא, הנשגב מכוח

ההבנה הרציונלית, של מה שנמסר ועבר במסורת הדורות ושל הכתב הפרטי; של התרבות ושל החוויה הסובייקטיבית.

מיזוג הכתבים מתרחש בהיעדרו של המספר עצמו. הזקן המזדמן לו – אולי רבי אדם עצמו – מרחיק אותו מן היער, מן האבן ומן הכתבים, ומה שקורה שם בינתיים קורה שלא בנוכחותו; בחזרתו הוא חוזה במעשה הבליעה השני, באבן הנפתחת וקולטת את כתביו. נראה הדבר שדרך מעשה הכתיבה המספר דבק כל כך בכתבים הקדומים הטמונים, מתקרב כל כך אל נוכחותו של הלא מודע, עד שכתביו־שלו הופכים בעצמם לכתבים לא מודעים – וככאלה, הם נגנזים. המספר אינו מצטער על היעלמות הכתבים. גם כתביו הגנוזים של רבי אדם וגם כתביו־שלו אינם נעלמים אל מחוץ למציאות אלא הם מצויים בתוכה, טמונים בלבה, באבנים שבקרקע, ועל פני הקרקע הזאת הוא עושה את דרכו בחזרה מן היער אל העיר. היציאה אל היער, אל מחוזותיו של האי רציונלי, לא נועדה לאפשר למספר לקרוא סוף־סוף בכתביו של רבי אדם; כתבים אלו נשארו כשהיו, טמונים באבן. היציאה אל היער הובילה אותו למפגש עם האבן עצמה, עם האבנים בכלל. היכולת לחוש את האבנים הטומנות בריבויין, כלומר את גילומיו השונים של הלא מודע, המסתיר את כתב המקור בתוכו, היכולת לראות אותן כחביבות ונעימות, כמאירות וגלויות, ולהרגיש שאמירתן הלא נשמעת, בשפתן הלא מובנת, אחת היא עם אמירתו־שלו – יכולת זו היא התיקון שרבי אדם מתקן את נשמת המספר. יכולת זו גם פותחת לפני המספר את אפשרות הכתיבה של הסיפור המסופר, והיא גם העניין שעליו הוא מדבר.

הסצנה המסיימת היא סצנה של איחוד מיסטי מלא אור – לא עם מה שגנוז באבנים אלא עם האבנים הגנוזות. אורו של הקדוש ברוך הוא נוגע בכל אבן ואבן; הנוכחות המוארת, המוחשית, היא הנוכחות של אי המודעות עצמה, המוארת מבחוץ, מתוך ההתבוננות בה, ולא מבפנים, מתוך תכניה הגנוזים.

תחילתה של חוויית האיחוד המיסטי עם האבנים היא בגילוי פנים. האבנים אמנם אטומות, שהרי הן אינן מראות מה בתוכן, אך בעולם הפלאי והמואר הן מגלות את פניהן לגמרי לפני המספר – כל חריץ וכל קמט וכל גיד שבהן עומדים גלויים – והן חביבות ונעימות לפניו. כזכור, בתחילת הסיפור, בחזיון כתבי רבי אדם, עיני המספר הקיפו את הכתב הגנוז, את תכניו הלא מתפרשים של הלא מודע, כמתכת המקיפה אבנים טובות; ואילו כעת עיניו מקיפות את אי

המודעות עצמה, "כעפר הארץ שמקיף את האבן" (עמ' שד). ההכלה של אבני השדה הפשוטות, המאירות כאבני חן, איננה מבקשת לחדור אל תוך מה שחסום, ולכן גם איננה נכשלת; אי המודעות נוכחת וגלויה. האבנים המאירות הן חברותיו של המספר, בנות דמותו, הן גם מחוץ לו וגם מוכלות בתוכו. הטמנת כתביו־שלו מראה למספר שאין מדובר בסוד אחד, במקור אחד, הטמון תחת אבן אחת. ההטמנה היא ההטמנה היומיומית, החוזרת; כל האבנים הנפוצות והרגילות הן מטמון, בכל אחת מהן מוטמן כתב בעל כוח פלאי: "אמרתי לעצמי, מה איכפת לי אותה אבן שקלטה את הכתבים או אבנים אלה" (שם).

כאשר יוצא יעקב אבינו בדרכו מבאר שבע לפדן הוא לוקח בלילה מאבני המקום ושם למראשותיו; ובאותו לילה הוא חולם את חלום הסולם המוצב ארצה וראשו מגיע לשמים, חלום המלאכים והתגלות האל. כאשר הוא ניעור בבוקר "ויקח את האבן אשר שם מראשותיו וישם אתה מצבה ויצק שמן על ראשה" (בראשית כח יח). המדרש תוהה מדוע הפכו האבנים הרבות לאחת ומשיב שכך קרה משום שהאבנים התחילו רבות ביניהן, "וכל אחת ואחת אומרת עלי יניח צדיק זה את ראשו; תנא: ונבלעו כולן באחד" (בבלי חולין צא ע"ב). אפשר שהיבלעות של האבנים הרבות באבן האחת היא סימן לאל האחד המעניק את הארץ האחת לעם האחד; התגלות ה"אחד" מביאה את יעקב לחוש "מה נורא המקום הזה" (בראשית כח יז). בסיפור "על אבן אחת", לעומת זאת, התנועה הפוכה: מן האבן האחת, המכילה את הכתב האחד, אל האבנים הרבות, המכילות כל אחת את כתבה. כאמור, היבלעות כתביו־שלו באבן מביאה את המספר לחוש בריבוי גילומיו של הלא מודע בשכיחותם היומיומית; בייצורם ובהיבלעם של כתבים רבים, ולא רק של הכתב המקודש והאחד; ובסוד הטמון בכל כתב, ולא רק בכתב המקור. בתחושתו של יעקב, המקום של האבן האחת הוא מקום "נורא". בסיפור, מקומן של האבנים הרבות, מקומו של הריבוי המיוצר תמיד, הוא מקום "חביב". במושגיו של ולטר בנימין, המספר מבין שהאבנים הנפוצות אינן שעתוקים של אבן המקור האחת.²⁴ כל אחת מהן היא מקור אותנטי, כל אחת מהן היא חר פעמית וקיומה מתמיד, ומכל אחת מהן קורנת הילה. ההכרה ההדדית שבין המספר לבין האבנים היא הכרת המרחק, הכרת מה שלעולם לא ייחשף, לא ייתפס ולא יושג: "אף הן הציצו בי או נראו כמציצות. ואפשר שאמרו אותם הדברים שאמרתי אני, לא בלשון שאמרתי אני אלא בלשון שלהן" (עמ' שד).

החוויה הלילית המיסטית מחברת את המספר לא למוטמן כי אם להטמנה עצמה, לנוכחותן של האבנים המטמינות, לגילומים המוחשיים, המוארים, של הלא מודע. הלא מודע הטמון באבן הוא כתב; המספר אמנם אינו יכול לקרוא בו, אך הוא רואה שיש בו אותיות ותיבות, מילים ושורות, עמודים ודפים. גם לאי המודעות עצמה, במוחשיותה דמוית האבן, יש לשון, אף שלשון זו אינה לשונו של המספר. ואולם, בשונה מן המהלכים הלא מודעים והלא נשלטים שתוארו קודם, כעת המספר יודע שאפשר שהאבנים, למרות לשונן השונה, אומרות את אותם הדברים שהוא עצמו אומר, ולכן הוא יכול לספר את סיפורן. סיפור הכתיבה על הכתב הטמון מסתיים אפוא בהארה גדולה. עם היבלעות כתביו-שלו באבן, המספר מבין את "סוף המעשה" שלא השלים בסיפור מאורעות רבי אדם. הכתבים הקדושים, שביכולתם גם לגאול נשמות וגם להפוך את העולם לתוהו ובוהו – כתבים אלה נטמנו. כתבי המספר, שהתקרבו אל הכתב הטמון והתמזגו עמו, נטמנו אף הם. למרות התכוונותה העמוקה של הכתיבה אל הלא מודע, למרות התכוונותה מתוך הזיקה המתמדת אליו, הכתיבה הלא טמונה אינה יכולה לתאר את מה שנטמן, את תוכני הלא מודע, אלא רק את ההטמנה עצמה. מהלך זה של הכתיבה מתאחד עם המהלך שתיארנו קודם, בתיאור ההיבט ההיסטורי של הסיפור, מהלך שבו מעשה הכתיבה, המתכוון אל עולם המסורת האבוד ומתכוון דרך זיקתו אליו, אינו יכול לחבור אל מה שאבד אלא רק אל החלל שהותיר אחריו. ואולם, ב"על אבן אחת", בשונה מאשר בסיפורים האחרים הקושרים בין מעשה היצירה לאובדן ההיסטורי הלאומי, נקודת הכושר של המשמעות עוברת מן המקור הקדום והאבוד אל מעשה ההטמנה היומיומי. הרגילות והשכיחות של האבן קושרות את האירוע המיסטי של היעלמות הכתב להיעלמות הרגילה והשכיחה, הנוכחת והלא מובחנת (כאבן), של תכנים וסימנים. הכתב הנותר גלוי וקריא הוא הכתב המתאר את ההבחנה בנוכחותה של האבן, הכתב המספר על ישותן המוחשית של האבנים הגונזות כולן. זהו הכתב הרואה את "מעטה השלג" שנזכר בדבריו של הרטמן בתחילת הדיון, בקריאה בנוסח המוקדם של "פנים אחרות": "כוחו הגואל של מעשה הכתיבה איננו בחילוץ מה שטמון באבן אלא בהכרה העמוקה והמשתפת בנוכחותה ובמוחשיותה היומיומית, הנפוצה כאבני השדה, של אי המודעות עצמה.

"גבעת החול": חידות הנפש

"כיון שמצא בזה עוד חידה אחת מחידות הנפש
שאין לפתרון אמר בלבו במופלא ממך אל תחקור"
("גבעת החול", עמ' שנא)

הסיפור "גבעת החול"²⁵ מקיף שנה אחת – מסתיו לסתיו – בחיי גבר צעיר בשם חמדת. הימים הם ימי העלייה השנייה, השנה היא שנת ייסודה של תל אביב, וחמדת חי לבדו בדירתו שבנוה צדק. במהלכה של השנה מתמודד חמדת עם שתי פרשות במקביל: פרשה אחת היא עלילת היחסים עם יעל חיות, הפרשה השנייה היא המאבק על הכתיבה. בסופה של השנה מגיעות שתי הפרשות למעין התרה. לאחר שיעל חיות באה ללמוד אצלו עברית, חיזרה אחריו ולא נענתה, חלתה ונסעה לירושלים, שבה ליפו, נואשה ממנו והפכה לחברתו של שמאי – לאחר כל זאת חמדת מודה בפני עצמו, לראשונה, שהוא אוהב אותה. סמוך לזאת, פגישה מקרית בגבעת החול נעשית סימן להכרה באובדנה של האהבה. לאורך השנה כולה חמדת סובל לא רק משיתוק ארוטי אלא גם משיתוק כתיבה. למרות רצונו ותקוותיו לכתוב את "סיפורו הגדול" (עמ' שעב) הוא שוכב רוב זמנו על הדרגש וכולו "משוטט בים של עצבות" (עמ' שנו). לאחר שיעל נוסעת הימים עוברים וציפורן עטו מעלה חלודה; רק כשהוא מזהה בחלון הרכבת את מעילה הירוק של יעל, החוזרת ליפו, המחסום משתחרר מעט והוא יכול לעסוק במלאכת תרגום. בסופו של הסיפור, לפני הפגישה הגורלית בגבעת החול, "דבר גדול מתרחש בעולם" (עמ' שפז): שיתוק הכתיבה נפרץ, חמדת יושב לפני שולחנו וחוגג את חג הימים "בקרבן שירתו" (עמ' שפח). במקביל לכך, גם המלנכוליה שבה היה שרוי מתחילת השנה (ואולי אף קודם לכן), ואשר הלכה וגברה לאחר נסיעתה של יעל עד שהפכה למשבר קשה ביותר, מסתיימת; עם שובה של יעל ותחילת עבודת התרגום נחלץ חמדת מן המשבר.

הסיפור מרמז לנו ששלוש ההתרחשויות – האהבה, הכתיבה והמלנכוליה – קשורות זו בזו. נוצרת התחושה שגם ההימנעות ממימוש היחסים עם יעל וגם השקיעה במלנכוליה הן חלק מתהליך האינקובציה של היצירה. ועם זאת, לא ברור מהו היחס הסיבתי ביניהן. נראה אמנם שהיחסים עם יעל נקשרים בעולמו

הפנימי של חמדת גם למלנכוליה וגם לכתיבה, ו"חבירו הגדול" של חמדת מניח שרק בגלל יעל חמדת אינו "עושה לנפשו כלום" (עמ' שפ), אך הסיפור מטשטש את הקשר שבין שלוש ההתרחשויות. במיוחד מטושטש תהליך היצירה. הדרמה של שיתוק הכתיבה ופריצתו מוסטת לשוליים, מוסווית ומושתקת. בפרקים הראשונים, העובדה המרכזית כל כך שהגיבור הוא אדם יוצר נמסרת בעקיפין ובמעומעם. הקוראים למדים על ייעודו של חמדת רק מהערות אגב המוחבאות בתיאור החדר: "שהשולחן שולחן סופרים, שחמדת כותב עליו את שיריו" (עמ' שנג). ההתייחסויות הבאות לכתיבה מעטות וחיצוניות. הרהוריה הפשטניים של יעל באשר לטיבם של המשוררים ובאשר לדעיכת יופיים של הסופרים ונשירת שערותיהם מזכירים לקורא שחמדת משורר; לעומת זאת, בפגישת אנשי העט בחדרן של פנינה ויעל כתיבתו של חמדת אינה מוזכרת כלל. עד הפרק החמישי לא מובאת שום התייחסות של חמדת עצמו לכתיבתו, אף על פי שהמספר קרוב לתודעתו של חמדת והוא מתאר בפירוט את תחושותיו ומחשבותיו, הן בעניין יעל והן בעניינים אחרים. הדבר תמוה, כיוון שסביר להניח שלבטי היצירה – גם אם היא נכתבת וגם אם איננה נכתבת – מעסיקים רבות את האמן הצעיר. הידיעה שחמדת משורר, ביחד עם ההימנעות מכל מסירה של תכנים תודעתיים שלו-עצמו באשר ללבטי הכתיבה, יוצרות תחושה של טשטוש, של עמימות והדחקה. נראה הדבר שלא רק המספר, החיצוני לעולם הברוי, אלא גם הגיבור מבקש לחמוק מכל מגע ישיר עם סבך הרגשות המלווה את משבר היצירה. גם כאשר מופיעה בפרק החמישי ההתייחסות הראשונה של חמדת לכתיבה, ובכלל זה למשבר, התיאור עקיף ומעומעם:

מצפה היה חמדת לחורף. מנשבות רוחות קרות, ירעם הים ומלוואו. והוא מוטל על מטתו ומכוסה בשמיכה חמה. לאחר שינה עריבה יקום בריא עליז ורענן. וימים ממשמשים ובאים שבהם הוא יושב וכותב את סיפורו הגדול. המים רותחים בקומקום והקהוה מפכפכת בכוסו. בגינה האתרוג פורח וירח יקר הולך. ריח בושם יזלפו זלזלים וצבא כוכבי לילה ימתיקו נועם הרממה. חמדת ישפוך טל נפשו על לילי תכלת כים (עמ' שעב).

ההתייחסות ראשונה ומאוחרת זו של חמדת ליצירתו חושפת בעיקר את ההדחקה

ואת הערפול. כך, למשל, לא ברור אם חמדת הוא משורר או סופר: על שולחן הסופרים הוא כותב את שיריו, אך יעל מתייחסת אליו פעם אחת כאל משורר ופעם אחת כאל סופר. משאלתו היא לכתוב את "סיפורו הגדול", אך בהמשך מסופר ש"חמדת זוכר את הימים הראשונים עת טל נפשו ירד על העלים וניצני שירתו גדלו והצליחו" (עמ' שעה). כאשר השיתוק נפרץ חמדת מתרגם סיפור, אך בסיום, כאשר יצירתו־שלו נכתבת, שוב מדובר ב"קרבן שירתו" (עמ' שפח). לא ברור אם יש כאן חילופין ממשיים בין שירה לסיפורת או שמא המושג "שירה" מסמן ספרות יפה בכלל. נוסף על כך, ממשאלתו של חמדת לכתוב סיפור ניתן להבין שהוא שרוי בשיתוק כתיבה ואינו כותב מאומה; כך הדבר גם בהתייחסות הבאה, כאשר חמדת נזכר באותם ימים ראשונים שבהם שירתו אכן עלתה בידו. מן המשאלה לכתוב, מן הציפורן שעלתה בה חלודה, מן ההיזכרות בזמנים קודמים של כתיבה, מן הדכאון וחוסר המעש – מכל אלה ניתן להסיק שחמדת אינו כותב, אך הדברים אינם נאמרים במפורש. בעיקר ניכר היעדרה של התייחסות ישירה של חמדת לשיתוק הכתיבה. שתי ההתייחסויות הראשונות לכתיבתו בעבר (ובמובלע – לאי כתיבתו בהווה) מובאות מאוחר, בסמוך לפריצתו של השיתוק ולתחילת עבודת התרגום; רק בדיעבד מתפרש לקורא שבמהלך החודשים שחלפו עד תחילת עבודת התרגום, כתיבתו של חמדת שותקה. גם התקווה לשינוי עם בוא החורף אינה ברורה. חמדת חוזר ותולה את שיתוק הכתיבה במועקת החום – "השמש יוקדת וקויה דוקרים כיתושי קיץ. החמה הזאת מקפחת את כח הרצון. לבו הלוהט והיום הבוער אינם עלולים לעשיית מלאכה" (עמ' שעה) – אולם סיפור קורותיו מתחיל בשלהי הקיץ הקודם. נראה שהסתיו והחורף שחלפו מאז לא עזרו לו לא להיחלץ מן המלנכוליה ולא לכתוב. בדומה לכך, התקווה שהוא תולה בשתיית הקפה – משום שכאשר כתב בעבר הרבה לשתות קפה – נראית מופרכת. נוצרת תחושה של היתלות בסיבות ובפתרונות חיצוניים והתחמקות מהתייחסות לגורמים הנפשיים למלנכוליה ולשיתוק הכתיבה.

ההדחקה העומדת במרכז "גבעת החול" מאפיינת לא רק את פרשת הכתיבה. הסיפור מתאר מהלכי נפש שרוב בהם הנסתר על הנגלה; בסופו של דבר, לא לגמרי ברור מדוע חמדת אינו מממש את היחסים עם יעל, מדוע הפנטזיה שהוא דבק בה היא הפנטזיה של "השלישי הנספח", שעוד נעמוד עליה בהמשך, מדוע הוא רדוף חרדות סירוס, מדוע הוא חווה משבר מלנכולי כה עמוק, מדוע הוא נחלץ

ממנו, מדוע כל השנה הוא אינו יכול לכתוב ומדוע בסופה הוא יכול לכתוב. עלילת הסיפור מתמקדת בתהליכים נפשיים, אך האינפורמציה הנמסרת אין די בה כדי שאפשר יהיה לבנות מערכת הנמקות ברורה שתפזר את הערפל ותאחד תחת הסבריה את הפנטזיות, החרדות, המלנכוליה, השיתוקים והתמורות. המספר החיצוני נדמה כמי שאינו יודע יותר ממה שיודע גיבורו; על פי רוב הוא מסמך את תודעתו לתודעת הגיבור, מדחיק את מה שחמדת מדחיק ומספר את הסיפור המודחק, ההופך לסיפור על הדחקה.²⁶

בכך כוחו של הסיפור ודרך כך מתכוננת משמעותו. עלילת "גבעת החול" היא עלילה פסיכולוגית במובן זה שהיא מתחקה אחר תהליכי נפש, אך לא במובן זה שהיא מציעה להם פירוש גואל. אין זו עלילה אופטימית החוגגת את נצחון הרציונליות דרך תהליך משחרר של מעבר מאי מודעות למודעות.²⁷ כוחו ומשמעותו של הסיפור אינם מתכוננים דרך סילוקו של מעטה ההדחקה באמצעות נרטיב מסביר ומפרש, אלא דרך ייצוגה הנאמן של ההדחקה כיסוד אטום. ב"גבעת החול", ההדחקה היא תוכן העומד בפני עצמו והיא נתפסת כחלק בלתי נפרד, ואולי אף חיוני, של הכוח היוצר. כיוון שהטקסט אינו מוביל את הקורא אל "פתרון", אל הסיבות הראשונות להדחקה ואל התכנים הנפשיים המודחקים, תשומת הלב מוסבת אל מה שאכן מיוצג, אל התכנים הנפשיים המונכחים; והקריאה מודרכת על ידי הנסיון לקשור את התכנים הנפשיים העמומים אלו באלו. גם אם לא ניתן להצביע על קשרים סיבתיים חד משמעיים בין התהליכים והתכנים השונים, הקישורים האנלוגיים וסמיכות הזמנים מרמזים על קיומה של זיקה בין התהליכים והתכנים הללו ומזמינים השערות באשר לטיבה.

התוכן הנפשי הבולט ביותר הוא המלנכוליה. ייחודה הנפשי של המלנכוליה, על פי פרויד, מתבטא "בדאבון לב עמוק, דהיינו בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באובדן היכולת לאהוב ואף בבלימת כל הישג ובפגיעה בדימוי העצמי".²⁸ ואכן, אף על פי שהקורא פוגש את חמדת לאחר שחום הקיץ הנורא חלף, והסתיו אמור להביא עמו הקלה ועשייה, חמדת נסוג מן העולם, אינו מוצא בו חשק וטעם. באורח אופייני למלנכולים,²⁹ הוא מתאושש רק לעת ערב: "הקיץ הלוהט כבר עבר והגשם הראשון כבר ירד והימים לא היו נמשכים כמדברות של שמש והחמה לא היתה קופחת על הראש וחמדת היה שוכב כל יום ויום על מטתו עד שהיו השמים מתקשרים בענני ערב. מה טובו לילותיך ארץ ישראל" (עמ' שנב).

יעל מעידה ש"מעשה ובאה וראתהו שוכב על הדרגש וכולו היה משוטט בים של עצבות" (עמ' שנו). ביום חמדת שוכב על הדרגש, בערב הוא מצפה ליעל; מה הוא עושה בלילות לא מסופר, אך נראה שאת עבודתו אינו עושה. רק נוכחותה של יעל – שאת משיכתו אליה הוא מכחיש שוב ושוב – מחלצת אותו מן הדכאון. כך, הפרק הרביעי נפתח בתיאור חמדת ששוכב שוב על הדרגש ומחכה ליעל, אך זו אינה באה. התגובה הראשונה על האכזבה היא הכחשת האובדן באמצעות הכחשת התשוקה: "הלואי שלא תבוא כלל. לצדקה יחשב לה. לעבוד הוא רוצה והיא אינה נותנת לו. מיטב שעותיו תבלע. אפשר יפסיק מללמדה" (עמ' שסה). ואולם, מיד אחר כך עולה החרדה ועמה האמת: "חמדת לא קם. משואת פתאום תבוא. קדרות לבשו פני רקיע. מפני מה אינה באה? דוקא בשעה שהוא רוצה לראותה אינו רואה אותה. אילו פסקה מללמוד אצלו גלמוד יעבור ליל. יש ימים שאפילו לקום קשה לו. ויש ימים שאינו מתרחץ אלא לכבודה. כבר באו שש שעות ויעל לא באה" (שם). אך למרות המשיכה אל יעל, למרות כוח החיים שהוא חש במחיצתה, חמדת נרתע ממימוש יחסי האהבה עמה; ובסופו של דבר, הימנעותו דוחפת אותה לזרועותיו של גבר אחר. הנסיבות המזמנות מלנכוליה, אומר פרויד, "חובקות את כל המצבים של פגיעה, הזנחה ואכזבה, שהודות להם אפשר להחדיר ניגוד של אהבה ושנאה לתוך היחסים או לחזק דו ערכיות קיימת"; לכן, דו ערכיות זו "היא בעלת מעמד מכונן, קרי היא צמודה לכל יחסי האהבה של אותו אני".³⁰ המדוכאים, אומרת קריסטבה, אינם מתגוננים כנגד המוות אלא כנגד הייסורים שמעורר האובייקט הארוטי.³¹ חמדת מכוון את הדברים כך שיאבד את יעל כאובייקט של אהבה, ובכך הוא משחזר אובדן קדום ולא מודע ומתמסר לנסיגה הנרקסיסטית, על תכניה השוללים. לא במקרה, סיומו של מעשה השחזור, דהיינו אובדנם הגמור של היחסים עם יעל, מתרחש במקביל ליציאה מן המלנכוליה ולפריצת הכתיבה.

לפי פרויד, המלנכוליה, כמו האבל, היא תגובה על אובדן, ואולם, בשונה מן האבל, היא מיוחסת ל"אובדן-אובייקט החסום לתודעה".³² תפיסות פסיכואנליטיות מאוחרות יותר רואות את האובדן העומד ביסוד המלנכוליה כקודם ליחסי סובייקט-אובייקט; בניסוחה של קריסטבה, העצב המלנכולי הוא הביטוי הארכאי ביותר של פצע נרקסיסטי שאינו ניתן לסימון, שאי אפשר לקרוא לו בשם, כה מוקדם עד ששום סוכן חיצוני (סובייקט או סוכן) אינו יכול להיות

רפרנט שלו.³³ ואמנם, חמדת אינו מודע למה שאבד לו, וגם הסיפור אינו מספק איזו תמונת ילדות שמזמנת פירוש לסוד האובדן. "גבעת החול" מנתק את גיבורו מן העבר – מן האב והאם, מעיר המולדת, מן העולם הישן; כאילו העבר כולו מייצג את מה שאבד, וכמותו גם הוא נמחק מן התודעה. מה שבולט ומונכח בסיפור הוא אפוא ההדחקה עצמה, "מעטה השלג" שתיארנו במבוא לפרק. מעטה זה אינו מוסר, והתכנים המודחקים אינם מתפרשים, אולם צורת המעטה רומזת תמיד על מה שקבור מתחתיה. הדימוי הלא מודע של מה שאבד מיוצג במציאות על ידי עקבות לא מודעים של אינספור רשמים יחידים.³⁴ "גבעת החול" מביא עקבות אלו. העקבות אינם מפרשים ואינם מגדירים את מה שאבד, אבל הם מרמזים על התכנים שבהם הוא מתלבש. עקבות אלו מצטיירים דרך דו הערכיות שביחסיו של חמדת עם יעל, דרך חרדות הסירוס המענות אותו ודרך פנטזיית ביטול הגבריות, המציעה את עצמה כמוצא לסבך הרגשי שבו הוא נתון.

בתחילת הסיפור, לאחר שחמדת זוכה להכיר את יעל שלא מפי השמועה, היא נושאת חן בעיניו ודומה שהוא נמשך אליה. כאשר היא חולצת את נעלה הרטובה מרגלה הוא רואה "מה ענוגה רגל זו" (עמ' שנה), ובסבון ששטפה בו את ידיה הוא אינו משתמש, אף ש"יודע הוא חמדת שאין זה אלא מעשה שטות, שטות שאין כיוצא בה" (עמ' שנו). כאשר הם יושבים יחדיו באפלה על הדרגש, ויעל קוצצת בשובבותה קווצה משערותיו בשיניה, הוא שמח לראות ש"העלמה השאננה שקומתה מלאה ופניה פני דמה" כה מלאת חיים; "עיניה הירקרקות חולצתה הירוקה וכובעה הירוק, כולה סמרגד חי. שמחה היתה לו לחמדת שראה אותה סוערה ושטופת חיים ונוער" (עמ' שנח). יעל עצמה מעוניינת בו ומחזרת אחריו, ובכל זאת, למרות משיכתו אליה ולמרות חיזוריה אחריו, היחסים ביניהם אינם מתממשים. בפני עצמו ובפני חבריו הוא חוזר ומכחיש את אהבתו ליעל, ובמגעיו עמה, כפי שציינו, הוא מהסס ונסוג עד שנפשה קצה בהיסוסיו והיא מוותרת עליו. רק לקראת סוף הסיפור, כאשר יעל הופכת לחברתו של שמאי, חמדת אומר – לעצמו – שהיא אהובתו. לפני נסיעתה של יעל לירושלים מתוארות שתי פגישות הפותחות פתח לקשר ארוטי בין השניים. בפגישה הראשונה יעל מגיעה לחדרו של חמדת הבודד עם דמדומי ערב ונזכרת ביער בעיר הולדתה; בקיץ היו האוהבים מבלים בו את זמנם בחגיגות ובהילולות ובחורף העידו העקבות בשלג על זוגות שחמקו פנימה. מתוך היזכרות זו במקום הארוטי "שטף חום

עבר פתאום בלבה של יעל. נפשה חמדה ליטול את ראשו של חמדת לתוך ידיה החמומות ולאמצו יפה יפה אל לבה. מה נאה שערו" (עמ' שנו). באותו רגע נזכרים השניים כאחד בשערותיה הנפלאות שנגזזו מחמת מחלת הטיפוס, ולאחר רגעים חמדת מתעורר משרעפיו ומברך את יעל לשלום כאילו זה עתה באה, והלוא "שעה קלה קודם לכן נגע בקצה שערותיה" (עמ' שנח). יעל יושבת עמו על הדרגש באפלה, "הרי היא נוגעת בו, נוגעת ואינה נוגעת. ושוב נגעה בו ולא עוד אלא שאחזה בראשו. ואילו רצתה היתה מקצצת בשיניה את בלוריתו. בלורית נאה זו למה לו?" – ו"יעל הטתה עצמה כלפי ראשו ונעצה את שיניה בשערו וקצצה אגודה של שערות" (שם). חמדת צוחק, מתפעל מסערתה ומנעוריה, ו"באותה שעה נטל את ידה בידו ולחץ את ידה כאדם שלוחץ ידו של חבירו מחמת חיבה" (שם). יעל אומרת שקראה בספרו של פורל ש"מעין סיפוק מיני יש בלחיצה שכזו" וחמדת "נסתכל בפניה הנאים והתמימים והיה שמח הרבה" (שם). דבריה מעידים בעיניו על תמימותה המינית, בניגוד לשם שיצא לה, "שברחובות מרננים אחריה ואומרים דברים היו לה עם פלוני ועם אלמוני" (עמ' שנט). אם כן, חמדת אינו דוחה את יעל מעל פניו, אבל הוא גם אינו נענה לה; הוא אינו נאחז בה ובמה שהיא מציעה לו אלא ממסמס את יוזמותיה ואת תשוקתה אליו. הדברים חוזרים על עצמם גם בפגישתם האינטימית השנייה, לאחר שחרורה מבית החולים. שוב מבקרת יעל בחדרו של חמדת, ו"חמדת ישב עם יעל. צלליהם מרקדים על גבי הקירות, נוגעים ואינם נוגעים" (עמ' שסט). יעל נשכבת על הדרגש ומזמינה את חמדת להצטרף אליה. הוא נענה – ומיד נסוג: "יעל שכבה על הדרגש וחמדת ישב אצלה. וכבר פתחה יעל את עיניה והציצה בו ועיניהם פגעו אלו באלו ונתאדמו שניהם כאחד, כאילו מדת ההתאדמות מדה עוברת מפנים לפנים. אבל חמדת כאיש גבורתו. חס לו לחמדת שיכירו בו שנתאדם. וכבר קם והסתיר את פניו ופתח חלון" (עמ' שע).

רתיעתו של חמדת מן היוזמה המינית של יעל נקשרת לשני עניינים. האחד הוא החילוף המגדרי, דהיינו ה"נשיות" הפסיבית של חמדת מול ה"גבריות" האקטיבית של יעל. השני הוא עניין השער, וליתר דיוק – קיצוץ השער; שני העניינים קשורים זה בזה. כבר מתחילת הסיפור נראה שחמדת אינו מוצא את מקומו בתוך הדיכוטומיה הסטריאוטיפית המפרידה בין תכונות "גבריות" ל"נשיות". יעל, שתוחלתה נכזבה מעט לאחר פרשת קיצוץ השער בשיניים

ולאחר ביקורו של חמדת בחדרה, עומדת בטיול לפסי הרכבת על הגופניות הנשית של חמדת, לעומת גבריותו של שמאי: "כמה קשות ידיך שמאי. ידיו של חמדת נאות הן ועדינות כידים של עלמה. דומני שבמוצאי שבת זה ירצה מר חמדת בבית המקרא" (עמ' שסג). השבח המדומה בדבר עדינות הידיים נכרך כאן באינטלקטואליות של חמדת. הצד ה"נשי" בדמותו של חמדת נרמז גם בתיאור חדרו. חמדת, כמין בבואה מוקטנת ובורגנית פחות של גברת מושלם, מקפיד על שלמות חדרו; הכול נקי בו ומסודר וכולו דומה לתיבה הקטנה העומדת בו על השולחן, "ואותה תיבה מלאה כל מעדני עולם, רצונך זיתים, רצונך לחם, רצונך תפוח זהב, רצונך יין, פשוט ידך לאותה תיבה" (עמ' שנג). כשיעל חוזרת מירושלים וחמדת ממתין לה הוא "מייפה את חדרו פעמים בכל רגע" (עמ' שעו), שוטף את הרצפה במי אקליפטוס, מחליף בגדים כל יום ומסתכל הרבה בזוגית התמונה המשמשת לו ראי.

ההיבט ה"נשי" המרכזי בדמותו של חמדת קשור בפסיכיות המינית שלו. לכל אורך פרשת יחסיו עם יעל הוא מחכה לה בחדרו הנקי והמסודר ומצפה ליוזמותיה בסבילות גמורה. כך הדבר לפני נסיעתה, כאשר הוא מכחיש את אהבתו לה, וכך הדבר גם לאחר חזרתה. חמדת אפילו מצפה שיעל, כמו גברת מושלם, תביא לו פרחים, ואינו מעלה על דעתו לחזור אחריה בפרחים משלו. הפסיכיות של חמדת דוחקת את יעל לתפקיד האקטיבי של מי שמחזר ונוגע, והאקטיביות הזאת מעוררת בחמדת רתיעה; האקטיביות המינית הנשית נקשרת בתודעתו של חמדת לדימויים שליליים של אי סדר, לכלוך וגועל. השמועות המטרידות על יעל, שאין "לה בעולמה אלא לעגוב על עלם עלם וחבירו" (עמ' שנא), חוברות לנגיעות בחשכה ולקיצוץ השער ולתמונת חדרה המלוכלך, המוזנח והלא מסודר; נוסף עליהם מראה שמאי הגברי, שכביכול רוקק לו לחמדת בכוסו. כאשר יוצא חמדת ממסיבת הרעים בחדרן של יעל ופנינה מטרידה אותו ההכרה בקיומה של האפשרות לקשר מיני עם יעל, והוא ממהר להתגונן מפני אפשרות זו ומכחיש בפני עצמו את משיכתו אליה: "אין הוא אוהבה. מאה פעמים ואחת חזר על אותו פסוק. חבלי חמלה הם הם שמקשרים אותו בה. אומללה היא יעל והוא דואג לה. דאגותיו דאגות רחמנות, מעין רחמי אב יש בהן. הוא אינו נוגע בה, שקט הוא בחברתה. אילו ביקש לנשקה מי יאמר לו מה תעשה? אוהב הוא להסתכל בה, להסתכל ולא יותר. בלי סרסרות החושים ישורנה" (עמ' שסא-שסב). בדיוק ברגע

זה מזדמנת לו הגברת אילונית כמין ייצוג מאיים של המורחק. כפי שמרמז שמה, אילונית היא אישה-לא-אישה,³⁵ ולא במקרה בביקורה בחדרו של חמדת היא מבקשת ללבוש את מכנסיו. תוקפנותה המינית הבוטה של האישה-לא-אישה מגדירה אותו בגלוי כגבר-לא-גבר; כאשר היא אוחזת בו, "חמדת נרתע לאחוריו, נקעה נפשו" (עמ' שסב).

בימים כתיקונם, חדרו של חמדת מסודר להפליא וכל רמז לערבוביה מורחק ממנו, אולם כאשר מרת אילונית באה לשם כדי לפתותו "ערבוביא גדולה מצא בחדרו" ו"המטה בלבד היתה פנויה, פנויה ולא פנויה"; "הוי כמה גדולה היתה הערבוביא בחדר" (שם). גם חדרה של יעל נראה לו כשרוי בערבוביה בזמן המסיבה: "חדרה אינו מתוקן. כלים על גבי כלים. ערבוביא ואי סדרים" (עמ' שנט). מאוחר יותר, כאשר חמדת מבקר בחדר שבו יעל ושמאי מצויים יחד, ובגדיו של שמאי מפוזרים בין חפציה של יעל, חמדת חושב ברתיעה ש"הכלים בלולים. אין סדר" (עמ' שפה). הסמכת המיניות לערבוב, דהיינו לפריעת סדר וגבול, נזכרת כבר במקורות: "וכן כל לשון הוללות שבתורה לשון ערבוב" מפרש רש"י (בבא בתרא טו ע"ב). הערבוב בחדרה של יעל והערבוב בחדרו של חמדת כאשר אילונית פולשת לתוכו הוא הערבוב המיני – המבלבל, המבייש, ה"מלוכלך" – בין זכר לנקבה. בעיני חמדת, הערבוב הזה איננו ערבוב חיצוני בינו, הגבר, לבין הנשים, כי אם ערבוב פנימי: האקטיביות המינית ה"זכרית" של יעל ואילונית חושפת את הפסיביות ה"נשית" שלו-עצמו. המגע עם יעל, או עם אילונית, דוחק את חמדת לעמדה כל כך פסיבית ונחדרת עד שהאיום על זהותו הגברית גורם לו להירתע לאחוריו. מצד אחד, חמדת מקבל עליו את הדיכוטומיה המקובעת בין "גבריות" ל"נשיות"; מצד אחר, הוא אינו יכול למלא את דרישותיה. עבורו, היענות פסיבית למיניות האקטיבית של יעל משמעה קבלת החילוף המגדרי, ובסופו של דבר – הסכמה לסירוס.

חרדות סירוס מלוות את כל מגעיו של חמדת עם יעל והן עומדות בלב התפרצות הדכאון לאחר נסיעתה. בדרמה של הסירוס יש לשער תפקיד מרכזי. בסיפור "גבעת החול", "שער באישה ערוה" (בבלי ברכות כד ע"א) – אך גם באיש. כזכור, בפגישה האינטימית הראשונה באפלולית החדר, על הדרגש, מבקשת יעל, ששטף חום עובר בלבה, לחבק דווקא את ראשו של חמדת – "מה נאה שערו", היא חושבת – ומיד היא "נזכרת שפעת שערותיה היפות וצמותיה הערמוניות

שלא היה על עפר משלן" (עמ' שנז). חמדת נוגע בקצה שערותיה הגזוזות של יעל – זו הפעם הראשונה שהוא נוגע בה – ונזכר בגזיזת השער: "אותו היום שגזזון מחמת מחלת הטיפוס געו כל הנערות בבכיה" (שם). עד מחלתה שפע שיערה של יעל במידה יוצאת דופן. בפגישה האינטימית השנייה, כשיעל מגיעה לחדרו של חמדת לאחר שיצאה מבית החולים, חמדת חושב שוב על השער ועל גזיזתו: "עד שלא גזזו את שערותיה היה מסמר תקוע למעלה ממטתה בקיר והיא היתה ישנה על צדה וקלעי שיערה היו חציים קשורים במסמר" (עמ' שע).

גזיזת השער נקשרת לאיום בכריתת היד, ושני הדברים כאחד קשורים למחלה. שלא במודע, חמדת קושר בין גזיזת שיערה של יעל בשל מחלת הטיפוס לבין החשש שידה החולה תיכרת; ובשני המקרים הוא מזהה את מחלתה כמחלת המיניות. גם יעל וגם שארתו היפה של חמדת, שבה הוא נזכר בדכאונו, שתיהן חולות. דמות השארה היפה, החולה בשחפת, נקשרת באמצעות הדם לדמותה של יעל: "הה מי יודע שמא יקטעו חלילה את ידה, שלא יתערבו הדמים ותרעל" (עמ' שסו). השארה היפה, שדם מזנק מפיה, שבזקת פוך לבן על השושנים האדומות, מעלה את דמותה של מרגריט, הגברת המפורסמת עם הקמליות בספרו של אלכסנדר דיומא. מרגריט היא הסמל לאישה המינית שאורח חייה ממיט עליה חולי ומוות, שהדם הפורץ מפיה מיני וממית כאחד, שמיניותה אינה אלא מחלה. כך הדבר בתודעתו של חמדת גם באשר ליעל. מראה גופה במיטתה בבית החולים מעורר בו "הרהורים משונים" (עמ' שסח) הקושרים מחלה במיניות, וכאשר היא מתפרקדת על הדרגש בחדרו ומזמינה אותו להצטרף אליה הוא עסוק בידה החולה: "יד שראויה לחפותה נשיקות עכשיו חבורה מלחכת אותה" (עמ' שעא). אם כן, בתודעתו של חמדת, יעל חולה במחלת המיניות; שיערה הוא ערוותה, וידה היא היד הנוגעת-לא-נוגעת בחמדת. כדי להירפא יש לגזוז את השער ולכרות את היד החולה; מעשה הסירוס מבקש להכרית את מחלת המיניות הנשית העצמאית, האקטיבית, המאיימת.

חמדת מטעין אירועים מציאותיים בחייה של יעל (מחלת הטיפוס, גזיזת השער, היד החולה) בחרדות הסירוס הלא מודעות שלו-עצמו. ההיסט משערה של יעל לשערו (ובהמשך גם מידה לידו) מועצם על ידי האנלוגיות הגופניות שיוצר הטקסט בין השניים: כאשר חמדת גוזז את שיערו – כפי שנגזז שיערה של יעל – מתברר שלשניהם שער ערמוני; הצבע הירוק חוזר ומתאר הן את לבושו

(עמ' שפו) ואת חדרו של חמדת – הווילונות, הנייר הפרוש על השולחן והדרגש, כולם ירוקים (עמ' שנג, שפז, שפח) – והן את עיניה של יעל, חולצתה, כובעה ומעילה (עמ' שנח, שעו). במהלך הסיפור, האיום בגדיעה – גם גזיזת השער וגם כריתת היד – עולה כאיום כלפי חמדת עצמו. עד לנסיעתה של יעל לירושלים, האיום ממוקד בשער וקשור ישירות לציפייה המינית של יעל מחמדת. משחקיה בשערו תוקפניים; ברגע האינטימי הראשון ביניהם "היא נוגעת בו, נוגעת ואינה נוגעת. ושוב נגעה בו ולא עוד אלא שאחזה בראשו. ואילו רצתה היתה מקצצת בשיניה את בלוריתו. בלורית נאה זו למה לו?" (עמ' שנח). הרצון לקצץ את שערו של חמדת עולה ביעל בשל התרעומת הכפולה שלה עליו, בשל גבריותו ונשיותו כאחת. מצד אחד, לאחר שאיבדה את שערה וראשה גזוז, יעל מבקשת לקחת מחמדת את שערו ה"נשי" השופע, שכגבר הוא אינו זקוק לו. מצד אחר, הסצנה נקשרת למשחקי דלילה בשמשון, למימוש משחקי של פנטזיית החרדה הגברית מפני הבגידה הבלתי נמנעת של האישה, המבקשת להסיר מעל הגבר את כוחו המיני: את שערו. כזכור, הפגישה האינטימית השנייה ביניהם מתרחשת לאחר שיעל כבר התאכזבה מחמדת. בניגוד להתנהגותה בתחילת היכרותם, כשהתביישה לסעוד עמו אף על פי שהוזמנה, כעת היא דורשת ממנו מזון ואינה מרוצה ממה שהוא מציע לה, ובמקביל, היא גם מציעה לו במפורש שישב עמה על הדרגש. חמדת אמנם מציית, אך בסופו של דבר ציפייתה של יעל שוב אינה נענית, ותרעומתה על גבריותו הלא מספקת מתמקדת בשער: "הסופרים אינם עומדים ביופיים. החזה שוקע מרוב ישיבה על יד השולחן ושערם נושר מרוב מחשבות" (עמ' שסט). הנשירה היא נשירת האונים; יעל תולה את רפיונו המיני של חמדת באינטלקטואליות, הנתפסת בעיניה כוויתור על הגוף.

בדמיונו של חמדת, אם ייעתר לנשים העצמאיות, הפעילות, המבקשות לחדור לחדרו ולגופו, הן עתידות לקצץ את שערו ולסרס אותו לתוך התפקיד ה"נשי" שהוא והן ייצרו עבורו. אם ייסוג, כנראה ששערו יישור. בבחירה הדיכוטומית המקובעת בין קיצוץ לנשירה, בין סירוס לאין-אונים, חמדת "בוחר" באין-אונים. עם זאת, הטקסט אינו יוצר קשר סיבתי ישיר בין ההיכרות עם יעל לבין השיתוק הארוטי. ישנם רמזים לכך שגם השיתוק הארוטי וגם שיתוק הכתיבה היו חלק מחייו של חמדת גם לפני שהכיר את יעל. בהקשר הארוטי, חמדת בן העשרים ושתיים חוזר ומזכיר – ממש מן הביקור הראשון של יעל בחדרו – שהעניין, העיסוק

והפוטנציה המיניים, שאפיינו את חייו בעבר, חלפו עברו להם: "לשעבר כשהיה מתרפק על חסדי עלמות לא היה דבר חביב לחמדת מלספר להן מאורעותיו, שסיפורי ימיו הראשונים שהיו מלאים ברכה היו מושכים אחריו לבותיהן של עלמות, עכשיו שאין לבו להן מוטב שישתוק" (עמ' שנב); "לשעבר כשהיתה ארוסתו של אחד ממכיריו נוהה אחריו [...] עכשיו רחוק הוא משעשועים" (עמ' שנג-שנד). הבחנה זו בין עבר להווה חוזרת גם בהמשך: "עכשיו אינו רודף אחרי נשיקות ארעיות" (עמ' שעה), "מיום שפרש מן העלמות לא הירבה לדבר כבאותה שעה" (עמ' שעז), "פעמים היה נזכר שהיה מנשק ידיהן של אמהות בפרהסיא ופני בנותיהן בצנעה" (עמ' שפז). ובמקביל, גם בהקשר היצירתי קשה לראות זיקה חד משמעית בין הופעתה של יעל בחייו לבין שיתוק הכתיבה; נראה שחמדת המלנכולי בילה את ימיו בחוסר מעש כבר כשיעל נכנסה לחדרו ולחייו.

הכחשת המיניות מגינה על חמדת – לפחות לזמן־מה – מחרדות הסירוס האלים מבחויץ. במסגרת ההכחשה הזאת הוא ממקם את עצמו במרחב המיני במקום מיוחד: בפנטזיה על הגבר השלישי, הנספח אל הקשר הזוגי ומשתקף בו, אך מורחק ממיניותו.³⁶ פנטזיה זו מופיעה בהקשר של מחלה וחרדות סירוס. כזכור, כאשר יעל חולה, חמדת חרד שמא יכרתו את ידה, והוא מבקר אותה בבית החולים ויושב על מיטתה:

חמדת השקיע עיניו למטה ממטתה, ואף על פי כן לא זזה דמותה של יעל מנגד עיניו. כך עתידה היא שתשכב בעת לידתה. מה זה חמדת, הרי מימך לא הרהרת הרהורים משונים כאלה.

יודע הוא חמדת שעתידה יעל שתנשא לבחור עשיר. נאה היא לעושר. לא נבראה יעל לקפח את חייה בעוני. לימים יחזור חמדת ממרחקים חלוש ומלומד ביסורים וילך אצל יעל. בחצר יפגשוהו סיעה של ילדים. יחד יפלו לחיק הורתם. אומרים התינוקות ליעל אמא זר בא לכאן, אומרת יעל הלוא זה חמדת, והיא קופצת כנגדו בשמחה. ובלילה יבוא בעלה מן מעשהו והוא מיסב עמהם. בעלה לא יקנא אותה על ידו, הרי הוא חלוש כל כך (עמ' שסח).

מיניותה של יעל, השוכבת "על מטה מוצעת לבנים. גופה הכבד יבוס כר וכסת" (עמ' שסז), מועצמת עבור חמדת על ידי המחלה, וכנגד הפיתוי והאיום האלה הוא

ממהר להציב את הפנטזיה של "השלישי הנספח". הפנטזיה מבטלת את הדרישה למלא את הציפיות המיניות של יעל, שהרי יולדת, אם ואשת איש אינה חשודה בכך שתתבע מגבר – ועוד גבר "חלוש כל כך" – מימוש מיני של היחסים. ועם זאת, הפנטזיה אינה מותירה אותו בחלל ריק. בתמונת הדמיון, יעל אוהבת אותו אהבת־אם; ובשל החולשה, בשל הסירוס העצמי של הבן, אהבה זו אינה מאיימת על הגבר־האב שבבית ואינה מעוררת את קנאתו וזעמו.

הפנטזיה המשולשת עולה כבר מן ההתייחסות לתמונת ציורו של רמברנדט, "הכלה היהודייה", התלויה בחדר.³⁷ חמדת, המשתמש בתמונה כבראי, משתקף בין הכלה לבין החתן, המניח ידו בבעלות על לב כלתו.³⁸ בביקורה הראשון בחדרו יעל מציצה בתמונה, משתקפת בה, וחמדת נזכר בימים קודמים, שבהם לא ביקש להסתפח כגבר־ילד חלוש אל בני הזוג אלא איים לסלק את המתחרה: "לשעבר כשהיתה ארוסתו של אחד ממכיריו נוהה אחריו כל אימת שהיה חמדת מסתכל בתמונה ובבואה שלו נראית לו מבין אותו הזוג היה דומה עליו כאילו הוא השלישי ביניהם" (עמ' שנג). בתיאור ההשתקפות בתמונה, כפי שהוא מובא בסיפור "תשרי", נוסחו הראשון של הסיפור, נחשפת האדיפאליות שבמשאלה לדחוק את הגבר האחר מתמונת הזוג: החתן והכלה הם "זקן ובתולה" ואולי גם "איש ואשתו"; חמדת המשתקף בתמונה נזכר כיצד בעבר, כאשר ארוסות של אחרים נהו אחריו, "היה דומה עליו, כל אימת שנתן עיניו בתמונה וקלסתר פניו נשקף לו מבין הזוג, כאילו הוא ה'שלישי' עומד על אותו זקן לשטנו".³⁹ ואולם, כל זה קרה "לשעבר", לפני שחמדת נסוג מן העניין בנשים; וכפי שראינו קודם, הוא חוזר ומצהיר שמה שקרה בעבר איננו מה שקורה בהווה ועניינו המיני בנשים חלף ובטל מן העולם. אם כן, בזמן שעבר בין התקופה שבה ארוסות נהו אחריו לבין ההווה של הסיפור, המשאלה האדיפאלית – לדחוק את ה"זקן" מתמונת הזוג – מתחלפת במשאלה להיות כה נטול גבריות עד שהאב יתיר לו להתמקם בינו לבין האם, כנספח "חלוש".

ואכן, ההשתקפויות הבאות בתמונה, לאחר שובה של יעל מירושלים, ממקמות את חמדת במעמד המוכר של השלישי הנספח. כאשר חמדת מחכה בקוצר רוח של אוהב ליעל שתשוב, הוא מייפה את חדרו ואת עצמו ו"מסתכל הרבה בזוגיות של אותה תמונה. אם אין אתם זוכרים באיזו תמונה הדבר נאמר אגיד לכם, זו תמונת החתן והכלה לרמברנדט" (עמ' שעו). אחר כך, כאשר שמאי מגיע אל

חדרו של חמדת, מסתכל בתמונה ומשתקף בה, חמדת מסיר את התמונה מן הקיר. שמאי בא אל חמדת בשמו ובשם יעל כדי להציע לו לנסוע עמם לרחובות, והוא אף מזמינו אל "חדרם" – בלשון רבים. הסיטואציה חוזרת בדיוק רב מדי על זכרונות חמדת מימי עברו הפוטנטיים, אלא שכעת שמאי – ולא הוא – הוא הגבר הצעיר ורב האונים שנדחק בינו לבין האישה ומוציא אותו, הזקן החלוש, מתמונת הזוג.⁴⁰ מהלך זה איננו עומד בסתירה לפנטזיית השלישי הנספח; חמדת מסיר את התמונה משום שכאשר שמאי מציץ בה הוא גוזל מחמדת את מקומו כשלישי המשתקף ומותיר אותו, למעשה, ללא מקום משלו. בסופו של דבר, המעשה של שמאי מנבא לחמדת שפנטזיית השלישי הנספח, המשתקף, אינה יכולה להחזיק מעמד לאורך זמן.

ואולם, קודם לנקודה מאוחרת זו בהתרחשויות, חמדת מארגן לעצמו את המציאות לפי הפנטזיה, כך שיוכל למקם בה את עצמו בפוזיציה המוגנת של השלישי הנספח. נראה הדבר שהתקשרותה של יעל עם שמאי איננה צרה הנופלת על חמדת אלא הגשמת משאלה לא מודעת המדריכה את רגשותיו לכל אורך יחסיו עמה: שמאי הוא החתן, יעל היא הכלה, וחמדת מבקש להשתקף בתמונתם – בלי לחדור פנימה. הדבר ניכר כבר בטיול למסילת הרכבת. המרחב הפיזי של עמק רפאים מתואר כמרחב זוגי – כותלי העמק עומדים כ"שני מצעות" של דשא ו"שני פסים של ברזל" נמשכים והולכים – ועל הפסים הולך שמאי, יעל מחזיקה בידו, בעור "חמדת מהלך אחריהם ומסתכל בהם מתוך חיבה" (עמ' שסג). ההגדרה העצמית הפיוטית של חמדת – "אני בן מלך נרדם שאהבתו מעוררתו לתרדמה חדשה. אני קבצן של אהבה שנקרע לו תרמילו והוא מניח את האהבה בתוך תרמיל קרוע" (עמ' שעא) – קשורה ביסודה למצב ביניים זה של השלישי הנספח והרחוי. בחלקה הראשון של ההגדרה, חמדת מזהה את עצמו עם מודל סטריאוטיפי נשי ופסיבי – עם היפהפייה הנרדמת, שמיניותה רדומה והיא תתעורר לחיים רק כאשר הגבר יחדור מבעד לסבך הקוצים וינשקה. ואולם, הוא אינו יכול לקבל על עצמו לגמרי זהות נשית פסיבית, המצפה לחדירה. באופן נרקיסיסטי, מה שמעורר אותו לחיים איננו האחר החודר פנימה אלא האהבה שלו-עצמו: "אהבתו". אבל אהבתו זו מעוררת אותו רק כדי שיחזור וישקע ב"תרדמה חדשה": הוא אינו יכול ואינו רוצה להתעורר ולתפוס מקום ממשי לצדה של האישה. מעגל הקסמים האמביוולנטי ניכר גם בחלקה השני של ההגדרה. חמדת רואה עצמו

כ"קבצן של אהבה"; בשונה מאשר בחלקו הראשון של המשל, כעת אינו בן מלך כי אם קבצן, וכעת האהבה אינה שלו כי אם חיצונית לו. חמדת הקבצן אינו זה שמייצר את האהבה ואינו זה שרוכש אותה בזכות; הוא מבקש אותה מאלו שהיא מצויה להם, ונוסף על כך, הוא גם אינו יכול להחזיק בה, משום שתרמילו קרוע. ועם זאת, כל ימיו – כקבצן – הוא מבקש אהבה ואינו מפסיק להניח אותה בתרמילו, קרוע ככל שיהיה.

מה גרם לחמדת לסגת מן הלהיטות אחר נשים, שאפיינה אותו בעבר, אל האמביוולנציה, הפסיביות וההימנעות, המאפיינות את יחסיו עם יעל בהווה של הסיפור? נראה שהנסיגה משחזרת את הדרמה האדיפאלית שמתאר פרויד: חמדת הפוטנטי, של העבר, הוא הבן המבקש להשיג את האם ולדחוק את האב ממיטתה, ואילו חמדת הפסיבי, של ההווה, הוא הבן שנסוג ממשאלה זו בשל החרדות מפני עונש הסירוס שיבוא בעקבותיה.⁴¹ אולם הסיפור נמנע ממסירת אינפורמציה היכולה למלא פרשנות מעין זו בתכנים ספציפיים. כפי שציינו קודם, הסיפור אינו מספק רקע עובדתי המפרש את הסיבות לשקיעה במלנכוליה, והוא מותיר את הקורא עם ההווה הלא מנומק של המצב הנפשי. בדומה לכך, גם בהקשר זה, הסיפור אינו מתאר שום אירוע שבאמצעותו ניתן לנמק את הנסיגה מן הפוטנטיות של העבר אל האימפוטנטיות של ההווה. יחד עם זאת, הסיפור מספק כיוון של הבנה: פרשת היחסים עם יעל חוזרת ונקשרת (גם אם בקשר לא ברור) לפרשת הכתיבה. הפנטזיה הארוטית נקשרת לענייני יצירה כבר בתיאור ההשתקפות בתמונה. בדיונים קודמים ראינו שעגנון חוזר ונדרש לסמלי הראי וההשתקפות בסיפורי האמן שלו.⁴² כאן, ההקשר המטא-פואטי בולט במיוחד, משום שההשתקפות יוצרת מצב שבו האמן היוצר נכנס, כביכול, אל המבדה, והוא מצוי-לא-מצוי בתוכו. כזכור, ההשתקפות בתמונה מתוארת בפרק הפותח, כאשר יעל מגיעה לראשונה לחדרו של חמדת: כבר מתחילתו רומז הסיפור לזיקה שבין טלטלות של פוטנציה ואימפוטנציה מינית לטלטלות של פוטנציה ואימפוטנציה אמנותית. זיקה זו הופכת למפורשת יותר במחצית השנייה של הסיפור, עם נסיעתה של יעל לירושלים.

ניתן היה לחשוב שעם נסיעתה של יעל תתפוגג מתיחותו של חמדת סביב היחסים ביניהם וסביב זהותו המינית, והוא יוכל להפנות את כוחותיו ליצירה. והנה, ההפך קורה: עם היעלמה של יעל מתבטלת הזיקה הארוטית האמביוולנטית,

חרדות סירוס מציפות אותו והוא שוקע כולו לתוך חדלון המעש של המלנכוליה. המרה השחורה משתלטת עליו משום שעם הסתלקותה של יעל מתערערת פנטזיית השלישי הנספח. בחלל שנוצר מתברר שהנסיגה מן המיניות הזוגית הובילה את חמדת לויתור על הגבריות במובניה המקובלים, ויתרה מזאת, שהנסיון לחמוק מאיום הסירוס הוביל אותו לסירוס עצמי. במקביל, נראה שעם הסתלקותה של יעל לא נותר דבר שיחצוץ בין חמדת לבין ההכרה בנוכחותו של שיתוק הכתיבה. בפעם הראשונה בסיפור חמדת מעלה את משאלתו לכתוב ומכיר דרך כך גם בשיתוק הכתיבה וגם בקשר שבין השיתוק הזה לבין ייסוריו. חמדת יודע שההיחלצות מן הסבל הנפשי הנורא תבוא עם פריצת השיתוק: "וימים ממשמשים ובאים שבהם הוא יושב וכותב את סיפורו הגדול" (עמ' שעב).

ואולם, בינתיים הכתיבה אינה אפשרית, וכיוון שיעל איננה, גם משחק ההשתקפות של חמדת בין בני הזוג אינו אפשרי עוד. התבטלות מצב השיקוף מעוררת בחמדת תחושה נוראה, מלאת סבל, של שיקוף ריק, של ריקנות גמורה: "וחיים שעברו ופנו שטופי שיעמום ותוגה עומדים לפניו כראי מוצק. וכמו במראה יראה חזון הימים הבאים. ימים בלי תקווה, בלי חליפות ותמורות. ריק סביבו, אין תמונה. כאילו ראי בראי משתקף. אותה הריקנות שמכבדה עליו בלי מצרים" (עמ' שעא–שעב). פנטזיית השלישי גוננה אפוא על חמדת באמצעות ההחלפה: היא באה למלא גם את מקומם של היחסים הזוגיים וגם את מקומו של השיקוף היצירתי, דהיינו את מקומה של הכתיבה. היעלמות הפנטזיה עם נסיעתה של יעל – התפרקותה של הסיטואציה שאפשרה לחמדת להישאר במצב אמביוולנטי, לא מוכרע, בין מימוש לאי מימוש – גורמת לו לסגת נסיגה נרקסיסטית מן העולם לתוך עצמו פנימה ולשקוע בדכאון קשה, המלווה במשבר במגע עם החוץ. המתח שבין חוץ לפנים, הניגוד והמגע שביניהם – כל אלה עוברים כחוט השני לאורך הסיפור ותופסים בו מקום מרכזי.⁴³

יחסו של חמדת למרחב הפיזי – ההסתגרות בחדר לעומת היציאה לחוץ שמסביבו – מטונימי ליחסיו עם עצמו ועם סביבתו האנושית. במובלע, היחס הזה מייצג גם את המתח שבין הלא מודע למודע. כפי שמעיר המספר, חדרו של חמדת משקף את חמדת עצמו: "אם לא ראית את חמדת ראה את חדרו" (עמ' שנב). מצד אחד, החדר הוא היפוכו המהותי של החוץ: הוא עולם קטן ומושלם בסדריו המציע חלופה לקיום במציאות שמחוצה לו. מצד אחר, החדר מפולש

ומצוי במגע מתמיד עם החוץ, אף שהמגע הזה אינו ישיר ופתוח: אמנם החלונות פונים לארבע רוחות השמים, אך הם מחופים וילונות ירקרקים (עמ' שנב–שנג). חמדת מיטלטל תדיר בין בקשת החוץ להסתגרות בפנים: "רגע יקום ויפתח חלון ורגע יקום ויסגור את החלון. חמדת אוהב את רוח היום שמנשבת ובאה מן החוץ והוא אוהב את המנוחה שבחדר סגור" (שעז).

כאמור, לפני נסיעתה של יעל, חמדת מעדיף להסתגר בודד בחדרו ולחכות לביקוריה. בשתי הפעמים שבהן הוא יוצא מן החדר כדי לפגוש אותה – פעם אחת הוא נגרר אחר פזמוני לבקר בחדרה ופעם אחת הוא הולך לחפש אותה משום שלא באה אליו ללמוד – החוויה שלילית ומאיימת. בפעם הראשונה, חמדת נתקף גועל מן החדר, ממסיבת הרעים ומן הזולות המינית והחברתית שהם מייצגים בעיניו. בפעם השנייה, חדירת החוץ – הרוח – מעוררת בחמדת חרדה "משואת פתאום" ופני הרקיע לובשים קדרות;⁴⁴ בחוץ הוא מתרוצץ ב"ליל סועה וסער" שכולו "תימרות אבק וצרורות, תימרות צרורות וחול" (עמ' שסה); הפתילה בחדרה של פנינה מביטה עליו בעין חולה, פנינה עצמה מספרת לו שיעל בבית החולים – ומיד עולה בו החרדה שמא "יקטעו חלילה את ידה, שלא יתערבו הדמים ותרעל" (עמ' שסו). הסיפור אמנם מציג גם תיאורים מלאי קסם והבטחה של החוץ, אולם תיאורים אלו של התפעלות והנאה שמורים למצבים שבהם היציאה מן החדר אינה כרוכה בציפייה, עמומה ככל שתהיה, לאקטיביות מינית. כך כאשר חמדת מלווה את יעל לביתה וחוזר לבדו לחדרו (עמ' שנט), וכך כאשר הוא מטייל עם פזמוני לאחר שיעל אושפזה (עמ' שסו–שסז). בשני המקרים, הטיול מתרחש בלילה, בחולות: הרחק מן המהומה האנושית של החוץ העירוני.

לאחר נסיעתה של יעל חמדת כה בודד עד שהוא נדחף החוצה, מתחכך בהמון אך נותר בבידודותו: "יעל עדיין לא שבה. והוא בתוך המונה של יפו מתפרכס והולך. למה הוא כאן ועל שום מה בא? במיצר הנפש יתפלש ויסוריו מיום אל יום ישתרעו" (עמ' שעא). החוץ העירוני מלא כולו חושניות תאוותנית, דוחה ומנוונת: "על פתחו של אטליז תלויה אומצא של בשר והיא מקושטת בזהב מדומה, וכל מיני זבובים וצרעות ויתושים שרויים עליה והזהב המדומה מרהיב את העינים [...] ספנים שונים מהלכים קוממיות, כל חזה בולט כמו לאמץ בנות הארץ אל לבם בחזקה ועיניהם הרעבות תארבנה אחר כל אשה" (עמ' שעב–שעג). הפיתוי המיני מגולם כאן בסדרה של חזיונות, ששיאם בהופעתה של הגברת אילונית,

והוא כרוך ללא הפרד באיומי מחלה וסירוס: "אורחת גמלים באה. סבל זוחל על ארבע ומשא פי שנים ממנו הוא נושא על גבו. אחריו הולך סבל חבירו ומזמר ואומר אלקים תן כח. אנשים אצים רצים, הנה הגברת אילונית. רופא שינים נוסע בעגלה ובעל העגלה מכריז ואומר בשכר תריסר פרוטות יעקור האדון הרופא כל שן כהה. זול זול זול. ובני אדם הרבה מקיפים את העגלה והרופא עוקר להם שיניהם הכהות" (עמ' שעב).

החושניות המאיימת דוחקת את חמדת חזרה אל תוך עצמו: "כל באי עולם עסוקים, אפס חמדת אומלל וניתק מן החיים" (עמ' שעג). כדי להימלט, הן מן הפיתוי והאיום של החוץ והן מן הניתוק וחוסר המעש שברביצה על הדרגש בחדר, חמדת מבקש להעסיק עצמו אצל פיקחין הרופא, אולם מראה הפועל שידו נקטעה ממוטט את הגנותיו. מה שמושלך החוצה מופנה חזרה פנימה בעוצמה רבה. חמדת חוזר לחדרו וחרדות סירוס משתלטות עליו כליל, מלוות באימת שגעון: "ראשו כבד עליו ועצביו רוחשים בבשרו כתולעים. מוחו כהה והוא צריך תיקון. רופא שינים נוסע והולך. הרופא יעקור מוחו ורווח לו. חמדת שכב על מטתו ואימת שגעון נפלה עליו" (עמ' שעג–שעד). אם קודם לכן התמקדו דימויי הסירוס בשער, כעת האיברים עצמם עומדים בסכנת גדיעה: השיניים, היד והמוח. הכול חולה; השיניים ה"כהות" והמוח ה"כהה" מזכירים את ידה ה"כהה" של יעל. השיניים נקשרו כבר קודם לכן לאקטיביות מינית נשית ולאיום הכרוך בה: יעל גם מקצצת את שערו של חמדת בשיניה וגם מספרת לו על מטרוניתא שתיינית, המתרצת את תאוותה בכך ששיניה כואבות, ועל גבר ששער צמח בשיניו.⁴⁵ אין תימה אפוא שמראה השיניים החולות הנעקרות ברחוב מטיל אימה על חמדת. גם מראה הפועל גדוע היד הוא מימוש מציאותי ומפחיד של החרדה מגדיעת ידה של יעל, אולם כעת ידו של גבר נגדעת, וחרדות הסירוס של חמדת מופנות אליו-עצמו.⁴⁶

החרדה הנוראה נקשרת בעת ובעונה אחת לפיתוי המיני ולמשאלות הכתיבה. כזכור, כבר לפני היציאה לשווקים, לפני מראה הבשר, הספנים, אילונית, רופא השיניים והפועל קטוע היד, חמדת, בברידות חדרו, מבטא בפעם הראשונה את משאלתו. מתוך החום הלוהט הוא מצפה לחורף, מתוך הדכאון הוא מצפה לימים שבהם יקום "בריא עליז ורענן" (עמ' שעב), ומתוך השיתוק הוא מצפה לכתיבת "סיפורו הגדול". חשיפתה של המשאלה להסתגר בחדר ולכתוב – להוציא מן

הפנים החוצה – מפחידה אותו כל כך עד שהוא נדחף החוצה, מן החדר המזמין כתיבה אל השווקים המזמינים מיניות, ומהם הוא בורח חזרה פנימה לחרדות הסירוס והטירוף. לא במקרה, איומי העקירה מופנים בגלוי אל המוח ובסמוי גם אל היד: אל האיבר שבאמצעותו הסופר חושב את מחשבותיו ואל האיבר שבאמצעותו הוא כותב אותן.

פרויד קושר את תסביך הסירוס לדרמה האדיפאלית בתוך המשפחה.⁴⁷ ב"גבעת החול", הוריו של חמדת אינם מוזכרים; הוא אינו נזכר בהם ואינו מתייחס אליהם ולו פעם אחת. הסיפור מגלה רק את ה"עקבות": כבילות הרגשית של חמדת לסיבוך האדיפאלי ניכרת גם ביחסיו עם יעל וגם בשיתוק הכתיבה. פרויד טען ב"טוטם וטאבו" שלא זו בלבד שפנטזיית הסירוס הילדית היא חלק חיוני בהתפתחות המינית של הגבר, היא גם חלק חיוני בכינונה של התרבות.⁴⁸ כדי לכתוב, על חמדת לקחת את העט ביד ולהותיר את סימניו על הנייר; הוא צריך להיכנס לתוך התמונה ולתפוס בה מקום אקטיבי. בתוך הנורמה החברתית-תרבותית שחמדת מקבל על עצמו, הכתיבה – כל כתיבה – היא שינוי כתב האב, טרנסגרסיה של הטאבו המכונן את התרבות שבתוכה האמן מבקש ליצור.

החרדה מפני העונש על מעשה היצירה מגולמת בזכרון על השארה היפה. חשיבותו של זכרון זה מודגשת גם בשל היותו הזכרון היחיד העולה בחמדת במהלך הסיפור וגם משום שהוא עולה בו בשיאו של משבר הדכאון וחרדות הסירוס. כזכור, במשל בן המלך חמדת מגדיר את עצמו על פי מודל היפהפייה הנרדמת: דמות נשית, פסיבית, ספק חיה ספק מתה. גם הזכרון על השארה היפה מסופר מתוך הזדהות דומה עם דמות נשית, פסיבית וחולה. הדבר הראשון שעולה בזכרוננו של חמדת הוא ש"אף היא נלחמה עם מורשת אבות" (עמ' שעד): הדבר המשותף לו ולקרובתו הוא המרד בתכתיבי האב. זכרון המרד מוטען במשמעויות מיניות: הנערה נוסעת לבדה לעיר הגדולה, ללמוד זמרה, ופריצת הדם מפיה נתפסת בעת ובעונה אחת גם כגילום סמלי של מימוש המיניות וגם כעונש המושג עליה בגללו. הזכרון שב ומנכיח את התפיסה הגברית המקובלת, שחמדת מאמץ, לפיה מיניות האישה אינה אלא מחלה; בשלה נלקחים מן הנערה גם שפיותה גם חייה. השארה היפה מוחזרת לחסות הוריה ומכחידה בעצמה כל סימן למיניותה. היא לובשת את צבע תכריכי המוות, כולה "עטופה לבנים וכל

חדרה לבן וקירותיו לבנים ושטיחים לבנים מכסים את הרצפה" (שם), ובוזקת פוך לבן על האודם המיני של השושנים שמביא לה הרופא. ואולם, ביסודו של דבר, הדרמה של השארה היפה היא הדרמה של המאבק על היצירה: המרד שלה במורשת האבות הוא משאלתה לשיר את שירה-שלה. האמנות נתפסת כאן בעיני חמדת כפריצת הסדר החברתי, כמעשה של מרד, ועל המרד הזה משלמת הנערה האמנית בסירוס כוחה, בשפיותה ובחייה. אין זה מקרה שחמדת נזכר בקרובתו היפה לאחר שחשף את משאלתו-שלו לכתוב את סיפורו הגדול ולאחר שנס אל חוצות יפו וחזר פנימה, אל חדרו. הזכרון יוצר זיקה אנלוגית בין חמדת לבין הנערה – והאנלוגיה מתמקדת במרד האדיפאלי המשותף, המוצג במפורש כמרד תרבותי, מרד ב"מורשת האבות". חמדת נזכר אפוא בשארה היפה כאשר אימת השגעון נופלת עליו; הזכרון הוא אזהרה נוראה על עונש הטירוף שצפוי לו אם יעז ליטול את עטו בידו ולכתוב את סיפורו.

עם זאת, הזכרון מקפל בתוכו לא רק את האזהרה מפני תוצאותיו ההרסניות של המרד שמורד האמן, אלא גם את האזהרה מפני תוצאותיו ההרסניות לא פחות של הוויתור על הכתיבה, של הסירוס העצמי. חמדת, שנמנע לא רק מלתפוס את מקומו לצדה של יעל אלא גם מלהותיר את כתבו על הדף, שוקע בדכאון קשה; הוא חווה את ההתדרדרות האדירה של האני, הנותר שקוע במלנכוליה, דל וריק.⁴⁹ הדימוי הנרקסיסטי של ראי המשתקף בראי מחבר בין הוויתור על מעשה השיקוף האמנותי לבין חוויית הריק הפנימי שבמלנכוליה: "ריק סביבו, אין תמונה. כאילו ראי בראי משתקף" (עמ' שעב). גם אצל השארה היפה, שלאחר אובדן יכולתה לשיר מסתגרת בחדרה ומוחקת כל אודם מחייה, משתקף אותו ריק: "ובראי הגדול משתקף לובן החדר. אפס מבטה באופל יתמוגג" (עמ' שעד). זכרון השארה היפה מגלם אפוא את כפילות החרדות שבהן כבול חמדת – גם החרדה מפני תוצאות מימוש הפוטנציה וגם החרדה מפני הוויתור עליה. ואולם, אף שתוכני הזכרון אינם מכריעים את שיווי המשקל המשתק בין שתי החרדות הללו, נראה שלהיזכרות יש אפקט משחרר. זכרון השארה היפה מעיר את חמדת, מחלץ אותו מן הדכאון ומחוסר המעש, מבלי להפילו לתרדמה חדשה. החזרה לכתיבה מתחילה בדיוק ברגע שחמדת נזכר בזיהוי שהנערה החולה מזהה אותו, ואולי מזהה בינה לבינו:

פעם אחת עם חשיכה נכנס חמדת אצלה. עיניה לפפו את צעדיו אף על פי כן לא הכירתו. פתאום עמדה ופשטה את אצבעותיה הארוכות והקרות והתחילה ממשמשת במצחו וברקותיו ובעיניו ואמרה חמדת. חמדת קפץ מעל מטתו. רומה היה עליו שיעל חיות קראה לו. טעות גדולה טעה חמדת, יעל לא קראה לו, חושיו הטעוהו. מוכה עצב חזר ושכב. חמדת שכב על מטתו אבל לבו לא שכב. אין עבודה אצל פיקחין שב בבית ועשה על יד שולחנך וכליך. רצית לתרגם את נילס ליהנה ליעקובסן, שב ותרגם. חמדת קם והוציא נייר וצפורן. הצפורן הזה שהיה נעוץ בעט כבר העלה חלודה. לעת עתה לא עשה חמדת כלום. מכל מקום התחלה היא (שם).

הקשר בין זכרון השארה היפה לתחילת הכתיבה מטושטש בטקסט. הקימה הכפולה מן המיטה – פעם אחת בטעות, לכבוד יעל שעדיין לא הגיעה, ופעם אחת לא בטעות, לכבוד הכתיבה שמזומנת תמיד – מסתיימת לכאורה בלא כלום: העט אמנם נלקח ליד אבל בציפורן עלתה חלודה. בהמשך נראה שחמדת שב ונסוג לפנטזיה, להכחשה ולשיווי המשקל המשתק שאפיינו את חייו לפני המשבר: שוב הוא מצפה ליעל העתידה לחזור; שוב הוא מכחיש את משיכתו המינית אליה ואת מיניותו בכלל ומבקש להיות זקן המנשק פנים תמימות של עלמות ללא חשד; ובמקביל, שוב הוא תולה את שיתוק הכתיבה בחום הקיץ, ושוב, "שעות שעות היה חמדת שוכב על הדרגש ועיניו היו פקוחות ומוחו היה ריק ולא היה משתעמם. עיף היה, עייפות קשה וממושכת" (עמ' שעה). ואולם, ימים אלו של המתנה ליעל הם בכל זאת הימים שבהם כוחותיו הולכים ונאספים, שכן, כאשר הוא רואה את מעילה הירוק של יעל החוזרת ברכבת, השיתוק נפרץ וחמדת עובד את עבודת התרגום: "בחפזון כיבד את מעונו וסידר את כליו וחיפה את שולחנו בנייר חדש ורחץ גופו ולבש חדשים וישב על השולחן. גופו ניעור ואצבעותיו נתפקחו ועטו התחיל מהלך והולך ואותיות אותיות נזרקו מתוך העט על הגליון והן עומדות ומתחברות לתיבות ולפסוקים ולשורות. אמונתי שתרגומו עולה בידו" (שם).

עם חזרתה של יעל, הדיווח על היחסים שב ותופס את קדמת הבמה, וההתייחסויות לכתיבה נעלמות. חוזר לקדמותו גם הדפוס האמביוולנטי והמוכחש של היחסים, שנקבע קודם בין חמדת ליעל. בשל החזרה על דפוס שנכשל בעבר,

ובשל אי המודעות של חמדת לחזרה שבפעולותיו, נוצרת בקוראים תחושה חזקה של הדחקה. שוב חמדת מחכה ליעל בפסיביות גמורה בחדרו המטופח, שוב היא באה ושוב היא מתאכזבת: "יום יום היא באה אצלו. כל ימות השבוע היתה באה בערב ובשבת בערב ובבוקר. פתאום פסקה מלבוא אצלו. שאל חמדת את יעל כשפגע בה בשוק ואמר, למה אינה באה? השיבה יעל ואמרה, כדי שלא להבטיל אותו ממלאכתו" (עמ' שעח). אפילו התרחקותה של יעל אין די בה כדי לעורר אותו לפעולה. חמדת מצפה שיעל תיכנס לתוך עולמו הפנימי ותיספג בו, ובכך תגן עליו מפני הרדישה לצאת אל העולם שבחוץ ולתפוס בו מקום: "כל היום המתין לה ליעל שתבוא. אבל היא לא באה. ולמה לא באה, וכי שמלה חדשה אין לה? כשרפה היום לערוב יצא חמדת מחדרו. כל היום כולו לא יצא מפתח ביתו. מה עשה חמדת בביתו? המתין לה ליעל שתבוא. ולמה לא הלך אצלה? מפני שסידר את חדרו לכבודה והיה רוצה לקבל אותה בתוך ד' אמותיו" (עמ' שפא). חמדת גם ממשיך להמיר את הזיקה הארוטית, המאיימת עליו, בזיקה הורית-טיפולית בטוחה. כמו לפני נסיעתה של יעל כך גם עכשיו הוא דואג לה – מוצא לה עבודה, מטפל בה כשירה כואבת ונותן לה כסף בלא ידיעתה. הילדים בשכונתה של יעל סבורים שאחיה הוא – וחמדת, כמובן, שמח על כך. מתוך עמדה מוגנת זו הוא יכול לצאת עם יעל לגבעת החול, גם לבדם וגם עם חבריה, ואף לסור לחדרה. אבל עבור יעל אין די בכך, ובסופו של דבר היא נואשת ממנו ובוחרת בשמאי.

ואולם, שני אירועים חשובים קורים לפני כן. בפגישתם הראשונה בגבעת החול יעל מציצה בחמדת ושואלת "לשם מה מגדל מר זקן? כשפניו חלקים נאה לו יותר" (עמ' שעח). ימים ספורים אחר כך חמדת מתגלח ומסתפר, ו"תחת שערוותיו הערמוניות היפות נראה לו פתאום מן המראה בבואה של גולגולת חלקלקה וערומה"; בערב הוא נכנס אצל יעל ו"יעל כמעט שיצאה מדעתה" (עמ' שעט). נראה שעוורון החזרה על דפוס היחסים דוחף את חמדת להמחז את הסיבוך הארוטי שלו במעשים. בגילוח השער יש כביכול מעין חזרה על גזיזת שיערה של יעל בשל מחלתה, אקט של נזירות וסירוס עצמי. הגילוח מועמד בזיקה ישירה למשאלות ההשתקפות, ומה שמשתקף הוא תוצאות הסירוס העצמי: המוות. בפגישתם השנייה בגבעת החול חמדת מזמין את יעל הרעבה למסעדה. יעל אוכלת בשר, ואילו חמדת, הצמחוני, אוכל מאכל של חלב וחתיכת דג; לכל אחד מהם

מפה משלו וחמדת מציץ ומביט ברווח שבין המפות, ב"גופו של חול שנדחק לתוך הסעודה" (עמ' שפג). בסופה של הסעודה "חמדת טבל שקד ביין המתוק והיה מציץ ביעל שלחיה מתמלאות והיא מפצעת שקד אחר שקד בשיניה המוצקות. אותן השינים שקצצה בהן אגודה של שערות משערותיו" (שם).⁵⁰ הסעודה ממחישה גם את הקרע שבין חמדת ליעל וגם את ההיפוך המגדרי המאיים עליו. האיפוק הצמחוני של חמדת מובלט מול חושניותה הטורפנית של יעל; פיצוח השקדים בשיניים החזקות, אותן שיניים שקיצצו את שערות של חמדת, מזהה בין האכילה לבין המיניות הנשית המסוכנת: פיה העליון של האישה מייצג את פיה התחתון.⁵¹ האיום ברור: האקט המיני אינו נתפס כהזדווגות הדדית או כבעילה "גברית" של אובייקט "נשי" אלא כהיבלעות פסיבית של אובייקט. בחרדתו של חמדת, החדירה המינית לתוך גוף האישה כמוה כחדירת המזון לפיה, ותוצאותיה ההכרחיות הן לעיסה (סירוס) ובליעה (היעלמות).

בזאת מגיעה פרשת היחסים למהלכי סיומה. יעל נעשית חברתו של שמאי. חמדת מגיב תחילה בהכחשה גמורה, ואחר כך, כאשר המציאות טופחת על פניו – בתערובת מבולבלת של גינוי, הכחשה חלקית וקנאה. ואולם, כאשר לא נותר לו אלא להכיר בכך שיעל ושמאי הם זוג, ההכרה הזאת משחררת אותו ומחוללת בו שינוי.⁵² שינוי אחד הוא ש"שוב חמדת בשרים מדריכתו מנוחה. לילות התכלת נמשכים והולכים. חבל שאינו פוגע במרת אילונית" (עמ' שפז); מתוך המצב המוגן, שבו יעל אינה מצויה לו עוד, והאיום של ציפייה למימוש מיני מורחק, חמדת "התחיל מהרהר בנשים" (שם), והוא אף מספר ליעל על תשוקתו כלפיה: "אף הוא חמדת סכנה הוא לה, עכשיו שצרות לבו חזרו וניעורו" (עמ' שפו). במקביל לעוררות המינית נתקף חמדת גם בחוסר השקט שלפני יצירה; המתח בין פנים לחוץ מגיע לשיאו:

כשהיתה הבדידות מלפפת אותו היה יוצא מחדרו. אבל כל מקום שהיה הולך היתה הבדידות מהלכת עמו, וריח הבריות היה מטיל עליו אימה. ושוב היה מבקש ליכנס לתוך עורו ולהיות רחוק מכל אדם, שלא ירגיש באחרים ולא ירגיש בעצמו, בשעה שאיבריו דוממים והעצמות בבשר ישקטו. אבל כשהיה אדם מניח את ידו על מפרקתו של חמדת היה חמדת מרתת מתוך שמחה חבויה. חמדת משוטט בחוצות יפו. ימיו כלים לריק ולילותיו בלא מנוחה. אומרים

חבריו לחמדת אין בכך כלום, ימים אלו הם ימים שלפני יצירה. אמנם דבר גדול מתרחש בעולם. וכבר הוא שומע פעמי המאורעות הבאים. אזניו החולמות ישמעו דברים רבים והוא רואה אותם הדברים בחוש ושומע את קולם ומרגיש את ריחם. דברים גדולים ממשמשים ובאים והעולם המוחשי עומד ומפנה להם מקום. היום הלוהט והמשעמם פונה והולך והערב ממשמש ובא (עמ' שפז).

שנה שלמה כלו ימיו של חמדת לריק ולילותיו עברו בלא מנוחה, וגם כעת הימים כלים לריק והלילות חסרי מנוח. ואולם, למרות דימוי הראי המשקף ראי, נראה שהמלנכוליה ארוכת הימים לא היתה רק חלל סטטי וריק. בשנה זו קרה משהו, ובסופה מתברר שהזמן שחלף היה זמן האינקובציה של היצירה. האובדן וההיעדר, אומרת קריסטבה, מפעילים את הדמיון ומזינים אותו לא פחות ממה שהם מאיימים עליו ופוגעים בו, והפטיש של מעשה האמנות עולה כאשר העצב ננטש. הגילויים השונים של העצב יוצרים אינטגרציה משלהם; היצירה הספרותית היא העדות על העצב כהטבעה של הפרידה וכתחילת תנועתו של הסימן.⁵³ ימי סוף הקיץ, לאחר הביקור אצל שמאי ויעל, הם הימים של המעבר מן המלנכוליה אל הכתיבה; אלו ימים "הרי עולם", לא ימים של ריק ואפסות כי אם של מלאות וגדולה. חמדת אינו מיטלטל עוד בלא מוצא בין פיתויי העולם המוחשי וחרדותיו לבין נסיגה לחוויה מחרידה לא פחות של דכאון. העולם המוחשי מפנה את מקומו, אך הפעם לא להשתקפות ריקה של ראי בראי. את מקומו של העולם המוחשי תופס חזון מלא תוכן, חזון של דברים גדולים ההולכים ונרקמים. היחס בין המציאות לבין תודעת האמן הוא יחס מורכב; הדברים שחמדת חווה אינם מתרחשים בעולם המוחשי, אך הם מתרחשים – או עומדים להתרחש – בעולם; הם אינם נחווים בפועל בחושים, אך בכל זאת חמדת רואה אותם בחוש ושומע את קולם ומרגיש את ריחם. ההתרחשות אינה מובנת; התיאור מעלה בבהירות את חזוניה של חווית האמן אך מותיר אותה במסתוריותה.

מסתרי הזיקה שבין דמיון האמן לבין העולם, בין העולם החזוני לעולם המוחשי, מצטרפים למסתורין אחרים. חמדת יושב וכותב; "לא תמצאהו ברחובות יפו ועל שפת הים לא תפגוש אותו. באוהל ביתו הוא יושב לפני שולחנו הטוב. במה חוגג חמדת את חג הימים? בקרבן שירתו" (עמ' שפז–שפח). טקס הקרבת הקורבן הוא טקס הפרידה מן המלנכוליה; זהו קצה-קצהו של תהליך שנותר,

בעומקו של דבר, עטוף במסתורין. ואולם, "לבושיו" הנפשיים המיוחדים של התהליך, שאחריהם התחקינו במהלך הדיון, מעניקים לו תוכן. חמדת כותב משום שהוא הצליח בדרך זו או אחרת לגבור על החרדה מפני מימוש הפוטנציה היצירתית. ייתכן שסמלי תוצאותיו של הסירוס העצמי – הראי המשקף ראי, דמות השארה החולה, השתקפות גולגולת המת המגולחת – הם סימן למודעות שהטתה את הכף. ייתכן גם שהוויתור על יעל, עם זיווגה לשמאי, הוא מעין תשלום כופר המאפשר לחמדת להתמודד עם איום הכתיבה. ייתכן גם שהזיווג בין השניים ביטל את שיווי המשקל העדין שפנטזיית השלישי המשתקף זקוקה לו כדי להתקיים, ועם קריסתה של הפנטזיה חייב חמדת לעבור מייצורה של השתקפות במעשים לייצורה במילים.⁵⁴ ואולי חמדת צריך היה לסגת נסיגה מלנכולית נרקסיסטית מן העולם, לשאוב את האנרגיה פנימה ולשקוע בעצמו שנה שלמה; בתוך הדכאון הריק לכאורה נאספה לאטה אותה אנרגיה, כדי לשוב ולצאת החוצה אל העולם במעשה היצירה.

הטקסט מוביל אותנו אל כל אחת מן ההשערות הללו, אבל הוא אינו מאשש אף אחת מהן בבהירות ואינו מכריע ביניהן. הטשטוש באשר לסיבות העמוקות לשיתוק הכתיבה ולפריצתו הוא טשטוש מכוון, והוא חוזר ומצביע על אי המודעות כעל אחד הגורמים המשתתפים בתהליכי ההבשלה והלידה של מעשה האמנות. הרומנטיקה קשרה בין אמנות לשגעון, בין סירובו של האמן לתפוס ולתאר את העולם בכפוף לכללים חברתיים ומוסריים, ובכפוף לכללי ההבנה הרציונלית, לבין טירוף הדעת. ב"גבעת החול", הקישור הרומנטי הזה מתגלגל בקישור מודרניסטי בין מעשה היצירה לבין המלנכוליה הנרקסיסטית המקדימה אותו, וזו מתחברת כאן – דרך דימויי החרדות המלוות אותה – לתוצאותיו של הסיבוך האדיפאלי.

בהקשר זה חשוב לראות שהסיפור מציג את אי מודעותו של האמן הצעיר לא רק כמחסום מפני הבנת מהלכי נפש, הקשורים למקורות מעשה היצירה ולעיכוביו, אלא כתוכן נפשי העומד בפני עצמו, תוכן שמתוכו בוקע התהליך היצירתי. מעשה היצירה איננו עולה מתוך מודעות מחודדת, מתוך פתרונם של קונפליקטים נפשיים, אלא דווקא מתוך העוורון היוצר של אי המודעות, מתוך הדחקת התביעה להכריע בין תשוקות, משאלות, חרדות ורצונות סותרים. לאורך הסיפור כולו חמדת מבקש את קרבתה של יעל ונרתע ממנה, מבקש את הפנים

ובורח לחוץ, מבקש את החוץ ונסוג לפנים; הוא חרד מפני מימוש המיניות וחרד מפני אי מימושה, חרד מפני הכתיבה וחרד מפני ההימנעות ממנה. ובמקביל, לאורך הסיפור כולו הוא לכוד בסבך האדיפאלי ומקבל עליו שלא במודע את ההבחנות הנגזרות ממנו, אך בה בעת הוא גם מבקש להתחמק מגבולותיו הצרים ולעקוף את הדיכוטומיה המקובעת בין גבריות לנשיות. עמדנו קודם על גילויים שונים של בקשת האנדרוגניות של חמדת. בקשה זו מגיעה לשיאה במשאלתו הסמויה שיעל תיכנס לחדרו כאובייקט ירוק בין שאר האובייקטים הירוקים ותיטמע בו; חמדת מבקש דרך כך שיעל תהפוך לחלק פנימי שלו-עצמו. בסופו של דבר, הכתיבה פורצת לא דרך תיקונו של השיתוק הארוטי ולא דרך הוויתור על המשאלה לאנדרוגניות. חמדת אינו משתחרר מן ההבחנות המקובלות בין גבריות לנשיות ואינו מורד בהן, אך יחד עם זאת, הוא גם אינו מוותר על צדדיו ה"נשיים". הוא מדחיק את התביעה ליישובה של הסתירה הפנימית, ולכן, גם הסתירה הפנימית וגם ההרחקה עצמה הן הבסיס שממנו צומח מעשה היצירה.

מסך הערפל של אי המודעות נמשך והולך גם לאחר נביעת הכתיבה. בתוך חגיגת ימי היצירה חמדת מתפנה לארגן לעצמו את טקס הפרידה מיעל. תחילתה של הפרידה בהודאה: בפעם הראשונה חמדת אומר לעצמו שיעל אהובתו היא, שהיא שלו והוא אוהבה. חמדת יושב לו לבדו בחדרו המחשיך ומדמיין את בואה של יעל: "יעל תכנס. בסבר פנים יפות יקבל אותה. לא יזכיר עוונות ראשונים. שניהם ישבו כאחד על הדרגש הירוק. הן אהובתו היא" (עמ' שפח). ואולם, ההודאה היא חלק מהכחשה קיצונית. הפנטזיה מתעלמת לגמרי לא רק מכך שיעל ויתרה עליו לטובת שמאי אלא גם מכך שכאשר היא רצתה בו, הוא לא נענה לרצונה. ההיזכרות ביעל ובתחילת היכרותם דוחפת את חמדת לצאת מחדרו אל גבעת האהבה. שם, בגבעה, לבו של חמדת נלחץ בקרבו והוא חוזר ונזכר בסיפורה של יעל על המטרוניתא. ניתן אפוא לחשוב שחמדת מעוניין בכל מאודו לפגוש את יעל בגבעה ולשמוע ממנה על נשים שתאוותן אינה מתכלה לעולם; היסוסיו ורתיעותיו כאילו לא היו מעולם. בדרך עמומה, האופיינית לו, חמדת מרחיק את האחריות להיעדרה של יעל מעצמו, מטיל אותה מן הפנים החוצה. בדומה לכך, גם הסימן שהוא קובע נשען כביכול על החוץ, בעוד שבאמת הוא נקבע בפנים. חמדת אומר לעצמו שאם הצל שצץ פתאום על הגבעה הוא צלו של אילן, סימן הוא שהאהבה בינו לבין יעל קבועה ועומדת; ואם אדם הוא, סימן שאהבה זו

איננה אלא צל עובר. כיוון שחמדת מכיר כל דבר ודבר הנמצא בגבעה, ואילנות אינם צומחים בחול בן לילה, הסימן אינו נקבע בחוץ כי אם בנפש פנימה; אבל את ההיקבעות הפנימית הזאת הוא מכחיש. אך לא רק הפנים כי אם גם החוץ מציב את סימניו לחמדת. הצל מזדעזע ומתקרב, וברי שצל אדם הוא; חמדת, המבקש בלבו שלא תהיה זאת יעל חיות ההולכת וקרבה, נוכח לדעת שאכן יעל היא זו. יעל מסבה את עיניה ממנו, "וחמדת ירד מן הגבעה" (עמ' שפט). הסיפור נחתם בהסבת עיניים ובירידה. היחסים עם יעל תמו; חמדת כותב; והיחס בין חוץ לפנים – בין העולם לנפש, בין המודע ללא מודע, בין המציאות לבין הסיפור שהאמן מספר לעצמו עליה – נותר לוט בערפל.

תמול שלשום: הכתב על הכלב

"לכתוב רומן פרושו לחדד באורח קיצוני, בתיאור חיי אנוש, את מה שאין לו שיעור. מתוך החיים המלאים ועל ידי תיאור מלאות זו מכריז הרומן על אבדן-העצות העמוק של החי".

ולטר בנימין, "המספר".⁵⁵

יצחק קומר, גיבור הרומן **תמול שלשום**,⁵⁶ איננו אמן ואיננו אדם יוצר. היעדרה של היצירה בחייו בולט על רקע הניגוד המצטייר בינו לבין העולם הסובב אותו: למרות תקוותיו ותוחלתו, יצחק אינו מצליח להשתתף במעשה היצירה המופלא שמחוללים "אחינו בני גאולתנו", החלוצים בני העלייה השנייה, והוא גם איננו אמן יוצר כמו בלויקוף, חמדת או ברנר.

העלילה מונעת כבר מתחילתה על ידי עלייתו של יצחק כציוני לארץ ישראל, משאלתו לעבוד כפועל במושבות, כשלונו, הסתגלותו, אכזבתו ותחושת האשמה שלו על כך שלא זכה – או לא אצר כוח – לעמוד על הקרקע. דרך גלגוליו של הגיבור מציג הרומן את מוחשיות החיים בארץ המתחדשת: את אקלימה ומאכלותיה, את יפו והמושבות מכאן ואת ירושלים מכאן, את יושביה היהודים על קהילותיהם ומפלגותיהם. ייצוגה ההיסטורי של המהפכה הציונית, באירופה

ובעיקר בארץ ישראל, מעלה קשת רחבה של אמונות, דעות ותפיסות לאומיות. בתוך המורכבות והריבוי האלה שומר הטקסט על נאמנות גמורה לחזונו של אנשי העלייה השנייה ועל הכרה עמוקה בחשיבות הלאומית העצומה של מעשה היצירה ההיסטורי שהם מחולליו. לאורך הרומן כולו חוזר המספר ונדרש לתפקידם ההיסטורי של "אחינו בני גאולתנו", למפעלם החלוצי, למציאות הקשה שהם מתמודדים עמה, לוויכוחים, למשברים ולהישגים. האפואוזה של המפעל החלוצי מגיעה לשיאה בתיאור דמות המופת של מנחם העומד, הפועל איש העלייה השנייה, האידיאליסט השלם והצנוע העובד את האדמה בימים ולומד גמרא בלילות. ובסופו של דבר, הרומן אינו נחתם במוות כי אם בחיים, לא במותו הנורא של יצחק כי אם בגשמי הברכה הבאים בעקבותיו, גשמים הבאים ממרום ושותפים למעשי "אחינו אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה" (עמ' 607), היוצאים לשדות לחרוש ולזרוע, להוציא חיים מן האדמה.

מעשה היצירה הלאומי מובלט ברומן. הזמן ההיסטורי, המהפכני, שבו נוצרת – כמעט יש מאין – לאומיות חדשה בארץ ישראל, מונכח מן הפתיחה באינטנסיביות רבה. מפעלות החלוצים והבונים בארץ ישראל – גם אלו של בני העלייה השנייה אך גם אלו של בני העלייה הראשונה ואנשי היישוב הישן – מסופרים כסאגה של בריאה. הספר הראשון נדרש כבר בפרק הפותח לסיפור הייסוד, מדבר בשבח בוני הארץ, בני העלייה הראשונה, ומספר על צרותיהם הגדולות ועל מפעליהם, ולקראת סיומו הוא מביא את סיפור ייסודה של עין גנים בידי בני העלייה השנייה ומספר גם על צרותיהם של אלו ועל מפעליהם. בדומה לכך, הספר השני מתאר בתחילתו את בניין ירושלים החדשה בידי אנשי היישוב הישן ואף חוזר ונדרש לייסוד זכרון יעקב ופתח תקוה, והספר השלישי מציג את בנייתה של תל אביב בידי פועלים חלוצים.⁵⁷ על רקע תנופת היצירה הלאומית בולט, כאמור, ניתוקו של יצחק ממעשה יצירה זה. יצחק אמנם מתפרנס בכבוד מיגיע כפיו וחי בארץ ישראל, אך הוא רדוף כל הזמן תחושה כבדה של אשמה על כך שנטש את המאבק על עבודת האדמה. מנחם העומד אומר לו ש"אדם מחוייב לעבוד" וש"די לו לאדם שזכה לדור בארץ ישראל" (עמ' 176), אבל בעיני יצחק עצמו, עבודתו כצבע ביפו ובירושלים אינה נחשבת כהשתתפות במעשה היצירה הלאומי. עמוס עוז מציין בהקשר זה שביצחק מכרסמת "הרגשת האשמה על

שמלאכת הצבעות אינה חלוצית כמלאכת בניין הארץ או כעבודת האדמה, שהרי אין בה יצירת יש מאין ובריאת דבר חדש – כמצוות הציונות – אלא רק כיסויו של דבר ישן ב'לבוש' חדש".⁵⁸ בשהותו ביפו יצחק עדיין קשור, גם אם בעקיפין, לעולמם של החלוצים, אך במעבר לירושלים ובנסיון ההסתפחות לעולמה של מאה שערים הוא מתרחק אף מן הקשר העקיף להווייתה של העלייה השנייה ונותר תלוש משני העולמות.

גם בהקשר של מעשה היצירה האמנותי, היעדרו של הכוח היוצר מורגש ומובלט דרך הניגוד בין יצחק לבין סביבתו הקרובה. גם ביפו וגם בירושלים נמשך יצחק לאמנים ומסתופף במחיצתם, אף שהוא עצמו איננו אמן כי אם אומן, צָבֵעַ. הצבעות קרובה כביכול לאמנות הציור, בשל השימוש בצבע, אך היא רחוקה ממנה בשל היעדר היצירה. למעשה, יצחק אפילו אינו אומן מתוך בחירה; הוא מבקש לעלות לארץ כדי לעבוד את אדמתה, ואל מלאכת הצבעות הוא מגיע בשל המצוקה והמקרה. בנסיעתו בספינה סגן הטבחים מציל אותו מרעב, ויצחק מכיר לו תודה ועוזר לו לצבוע את כלי בית הבישול. כאשר הוא מתגלגל ביפו רעב ונואש חס עליו זקן משכונת הגרמנים ושוכר אותו למלאכת צביעה, וכך יצחק נעשה צבע. גם ההתקדמות במלאכת הצביעה אינה נעשית ביוזמתו אלא דרך התערבותם של אחרים: האומן יוחנן לייכטפוס מקנה לו את יסודות הצביעה והצייר שמשון בלויקוף מלמדו לצבוע שלטים. בשהותו הראשונה ביפו נקשר יצחק לאותו לייכטפוס, המכונה "הרגל המתוקה". גם לייכטפוס, כיצחק, איננו אמן אלא אומן, אם כי כוחו היצירתי ניכר בהמצאות החדשות שהוא ממציא ומשכלל, ובזה הוא שונה מיצחק במהותו. יצחק ממשיך לבקש את חברתם של אמנים והולך להציג את עצמו לפני הצייר החולה שמשון בלויקוף, שגר בשכנותו. בלויקוף הוא האמן המובהק ברומן. השניים נקשרים זה לזה ביחסים חזקים של אב ובן, מורה ותלמיד, מדבר ומאזין, אמן ומעריץ, אך למרות החסות והאהבה שבלויקוף מעניק ליצחק, ואף על פי שהוא בוחר בו כמאזין הנאמן והאילים למחשבותיו, ההבדל הגדול בין מי שעוסק בצבעים לבין מי שיוצר בצבעים בולט לעין.⁵⁹ בלויקוף, האוהב את יצחק וזקוק להקשבתו ולהערצתו, אומר לעצמו שלמרות ש"קומר זה צבע פשוט ואין לו עסק באמנות" (עמ' 212), הרי בכל זאת הוא "מבין באמנות" (עמ' 213); כלומר, בדבר אחד דעתו איתנה: יצחק אינו אמן. חבל לו על יצחק שלא נולד אמן, ו"מאחר שאין

אדם נעשה אמן אלא אם כן נולד אמן, אבל יכול ללמוד אומנות שהיא אמנות, התחיל מלמדו עשיית שלטים" (עמ' 241).

עם חזרתו של יצחק ליפו הוא מבלה בחברתם של אמנים גדולים מתחום אחר – הסופרים ברנר וחמדת (מייצגו כביכול של עגנון הצעיר). יצחק מעריך את שניהם כאחד. כאשר הוא רואה את ברנר "לא זזו עיניו של יצחק מסופר גדול זה, אחיהם של הנדכאים" (עמ' 382); את שירי חמדת הוא שר בהתעוררות כציוני בנעוריו, והוא חוזר ושר אותם כצבע בירושלים: "כמה צרות עברו עליו על יצחק, אבל כל אימת שמעלה את השיר על שפתיו לבו תוקף אותו כבראשונה, כאדם שמתפתה בצרתו לגיל ורננה" (עמ' 222). יצחק אמנם זוכה לשהות ולבלות בחברת היוצרים הנערצים עליו, אולם כשם שחברותו הקרובה עם בלויקוף אינה מביאה אותו לבקש לצייר בעצמו, כך גם הקרבה המזדמנת לברנר ולחמדת אינה מעלה בו שום משאלה לכתוב בעצמו. ושוב, כשם שבלויקוף מדגיש שיצחק אינו אמן, כך גם המספר מדגיש שיצחק נטול יכולת לספר. מצד אחד, הוא אינו יכול לספר את ההווה, שהרי אינו יכול לתאר במילים את מה שהוא רואה: "חבל שיצחק חברנו אינו בעל סיפורים ואינו יודע לספר מה שראו עיניו שם" (עמ' 220); מצד אחר, הוא גם אינו יכול לספר את מסורות העבר, משום שניתק מסיפור-המקור שלו-עצמו: "שומע יצחק ואף הוא מתעורר לספר את מעשי ר' יודיל חסיד זקנו שהגביה אותו המקום מן העפר, אלא אם בא לספר אינו יודע לצרף דבר לדבר" (עמ' 235). לא הוא כי אם יודילי אחיו הצעיר יכול גם לזכור וגם לכתוב: "ברם זכור יודילי לטוב שהתחיל לקבוע את מעשה זקנו בחרוזים, שיודילי משורר ויודע לעשות בחרוזים כדרך המשוררים" (עמ' 236, וכן עמ' 355).

תגובתו של יצחק על כך שאינו שותף פעיל במעשה היצירה הלאומי שונה לחלוטין מתגובתו על כך שאינו אמן יוצר. כאמור, מיום שנואש מן הנסיון לעבוד את האדמה הוא אינו מפסיק להצטער ולהתייסר על כך שאינו עומד על הקרקע ואינו בונה את הארץ מחורבנה במו ידיו. הניתוק ממעשה היצירה החלוצי נחוות כמצוקה מתמדת וכאשמה מתמדת: גם כצמא נורא וגם כבצורת קשה. הזהות, התודעה והחווייה הלאומית נקשרות ברומן שוב ושוב לזהות, לתודעה ולחווייה מינית, ונרחיב על כך בהמשך; בהתאם לכך, גם חוויית היעדר היצירה הלאומית בחייו של יצחק – דהיינו ה"צמא" וה"בצורת" בהקשר הלאומי – נקשרת בקשרים עמוקים לחוויית הכשלון הארוטי, ל"צמא" ול"בצורת" המיניים. שני מובנים

נפשיים אלו של הצמא והבצורת מסתמנים בתיאורי האקלים, החום הנורא והיובש המלווים את הרומן כולו ומגיעים לשיאם בעצירת הגשמים, עצירה הנפרצת עם מותו של יצחק. לעומת חוויית ההיעדר והכשלון בהקשרו של מעשה היצירה הלאומי, נראה הדבר כאילו יצחק, שאינו מהלך בגדולות, נטול כל משאלה להיות אמן, ולכן היעדרה של היצירה האמנותית בחייו אינו נחוזה במודע כ"צמא" וכ"בצורת". ועם זאת, כפי שמציין דן מירון, "יצחק איננו אמן יוצר, אבל הוא בעל יצרים אמנותיים חזקים".⁶⁰ בפרשת הכתיבה על עורו של הכלב פורצת התשוקה האמנותית החוצה, והיא נקשרת בעוצמה רבה לתמות מרכזיות שעניינן זהות, מיניות, שגעון, צמא ובצורת. בכתיבה על הכלב ובמשמעויותיה האמנותיות והמיניות נדון בהרחבה בהמשך; לעת עתה אני מבקשת רק להבהיר בקצרה מדוע מעשה הכתיבה על הכלב, מעשה מוזר ומשונה ככל שיהיה, הוא מעשה של יצירה.

הכתיבה על הכלב מאחדת את הציור – הצביעה – עם הכתיבה. זו הפעם הראשונה – והאחרונה – שיצחק, האמון על צביעת מילותיהם של אחרים על שלטים, צובע וכותב את כתבו־שלו. מעשה הכתיבה אינו מכוון לתכלית חיצונית לו; בשונה מן הדוגמאות שיצחק והמספר מביאים, יצחק אינו כותב על הכלב כדי להטיל ביודעין חרם על מאן דהו. תכלית הכתיבה – כתיבה. נראה שהיצירה עצמה (בדמותו של הכלב) דוחקת באמן להוציאה מן הכוח אל הפועל, ויתרה מזאת, האמן אינו ער לגמרי למעשיו ואינו שולט בהם אלא הוא מובל, כביכול, על ידי כוח חזק ממנו, פנימי או חיצוני. כזכור, חוויה מיסטית זו – הישלטות האמן ברגע היצירה על ידי כוח טרנסצנדנטי, או, לחלופין, על ידי כוחו של הלא מודע – חוזרת בסיפורי האמן של עגנון.⁶¹ רגע הכתיבה הוא רגע הרה גורל, וגם הכותב וגם הנכתב מגיבים עליו בעוצמה רבה: מצד אחד, מעשה הכתיבה מתואר כהזדווגות, נע מ"חימוד" ל"שמחה" וטעון מתחילתו משמעויות מיניות, מצד אחר הטקסט חוזר ורומז שמדובר במעשה אמנות. אמנם המטונימיות המתארות את הפעולות לקוחות מעולם הפקידות והמלאכה – בכתיבת המילה הראשונה, "כלב", יצחק מחליק את עורה של החיה "כלבלר שמחליק את הנייר קודם כתיבה", ובכתיבת המילה השנייה, "משוגע", ידו מדגדגת "כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו" (עמ' 275) – אולם הכתיבה על הכלב אינה דומה לכתיבת מסמך בידי לבלר או שלט בירי צבע. היא נוגעת בשאלות העמוקות ביותר בזהותו של

הכותב. כפי שנראה בהמשך, בכתיבת המילים "כלב משוגע" על עורו של הכלב יצחק מבקש להרחיק מעל עצמו את זהותו הפנימית הכלבית, הבזויה, ולשלח החוצה, ממנו והלאה, את מה שהוא מסמן כ"שגעון".

הכתיבה על עורו של הכלב היא מעשה של חידוש, יצירת יש מאין. מיד עם סיום הכתיבה יצחק שמח במעשה ידיו וצופה "אילך ואילך כאומן שעלתה לו אומנותו ומסתכל לראות אם מרגישין בו" (עמ' 276). הוא גאה בחידוש שחידש, ו"נצטער [...] שאין העולם רואה. אבל נתנחם שיראו אחר כך" (שם). לצורך כך הוא שולח את היצירה אל העולם, בועט בכלב עד שרגלו חודרת לגופו של הכלב והוא זב דם. מרגע זה היצירה מסתובבת באופן עצמאי בעולם, נקראת על ידי קוראיה, מטילה עליהם את רושמה וזוכה לשלל הבנות, התייחסויות ופרשנויות שונות ומשונות.⁶² גם כאן, כפי שראינו בדיון על הסיפורים "עידו ועינים" ו"מזל דגים" בפרק הקודם, היחסים בין מבדה למציאות אינם חד משמעיים ואינם חד כיווניים. הכתוב על גב הכלב הופך ממבדה למציאות: בלק אכן הופך לכלב שוטה, חולה ומשוגע, והוא חוזר אל מי שטבע בו את חותם זהותו ושגעונו.⁶³ בקשת האמת דוחפת אותו לשוב אל יצחק ולהטביע בו בחזרה את אותה זהות כלבית ואת אותו שגעון שיצחק ביקש, דרך מעשה היצירה, להוקיע מתוך עצמו החוצה.

על משמעות הכתיבה על עורו של הכלב רמז עגנון בשני טקסטים חיצוניים לרומן. הטקסט האחד הוא הסיפור המאוחר לרומן, "מזל דגים", שבו בצלאל משה, הצייר היתום והעני, מצייר על עורו של דג, והמספר מעמיד אותנו על הדמיון בין מעשה זה ובין מעשהו של יצחק: "והרי היה יכול לצייר על עורו של הדג, כשם שעשה יצחק קומר שכתב על עורו של בלק, אלא בלק כלב היה, שעורו קולט את העין, מה שאין כן בריה מפולמת מלאה ליחה, שהצבע מתפשט בתוך הליחה ואינו עושה צורה" (עיר ומלוואה, עמ' 620).⁶⁴ הדמיון בין שני מעשי היצירה אינו נגמר בבחירת עור של חיה כמצע למעשה היצירה. בשני המקרים, מעשה היצירה כרוך בריגוש עצום: היוצר נדחף למעשהו על ידי כוח לא מודע, כוח חזק ממנו-עצמו. בשני המקרים, מעשה היצירה מחולל טרנספורמציה במציאות ותוצאותיו הרות אסון. בשני המקרים, הכתיבה או הציור הם מעשה של פריצת גדר, של חידוש, מעשה שניתן להיזכר בתקדימים דומים לו (ב"מזל דגים" – מעשה המשכיל שקשר תפילה של ראש לחתול כדי לקבל גט מאשתו; בתמול שלשום – פרסום

חרמות ונידויים באמצעות קשירת פתקים לזנבות כלבים או בכתיבה על עורם), אבל כמותו – אין. ובשני המקרים, מעשה האמנות נוגע בשאלות עמוקות של זהות ומוציא מן הכוח אל הפועל זהות מודחקת או מובלעת – הזהות ה"כלבית" ה"בזויה" וה"משוגעת" שיצחק מנסה להרחיק מעל עצמו, והזהות ה"דגית" הבולעת והנבלעת, שפישל חוגג בתאוה.

ב"מזל דגים", מעמדו האמנותי היצירתי של הציור על גבי הדג המת ברור וכולט. בצלאל משה הוא "אמן אמיתי"; כאשר הוא מתבונן בדג הוא זוכה להתגלות הצורה הטורנסצנדנטית: "התחיל הדג פושט צורה ולובש צורה עד שנסתלק מצורת הדג שלקח פישל בממון הרבה, והתחיל מתדמה והולך לדג שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר" (עמ' 619). החוויה האפיפנית היא שמעצימה את הדחף ליצור והיא שמביאה את בצלאל משה לרשום את פני פישל בגיר שחור על עורו של הדג: "ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אומניות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו. ונייר לא היה לו. עכשיו ציירו לעצמכם עולם שנתבטל יישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההוויה ופיסת נייר אין לצייר עליו" (עמ' 620). רתת ידו של היוצר ברגע היצירה מופיע גם בתמול שלשום, במעשה הכתיבה על הכלב;⁶⁵ האנלוגיה המפורשת בין המעשה של בצלאל משה למעשה של יצחק גורמת לכך שהמעמד האמנותי המובהק, המוענק למעשה הציור על עורו של הדג, מושלך לאחור על מעשה הכתיבה על עורו של הכלב.

הטקסט הנוסף שבו רמז עגנון על משמעותה של הכתיבה על עורו של הכלב הוא מכתב שנשלח לברוך קורצווייל. סמוך לפרסומו של הרומן פנה קורצווייל לעגנון ושאל על דבר משמעותו של הכלב ביצירה: "אני קראתי את הספר בערך שלוש פעמים ועשיתי לי המון רשימות, אבל מסופקני בנוגע לבלק. אין פה סמליות אחידה. בלק הופך לכתובת לכמה וכמה נושאים ומסופקני אם שלל הנושאים עולה יפה כחטיבה אחת, אם באמת בלק מסוגל להכיל את כולם בלי שאחדות תפיסתו היתה סובלת מזה". באיגרת התשובה כתב עגנון בין היתר כך: "אפשר שבאמת אין עורו של בלק מחזיק את כל ענייניו, מכל מקום הוא חלק בלתי נפרד מן ההוויה האיומה של חיינו מדעת או שלא מדעת", ואחר

כך הוסיף והעיר בעניין זה: "איני רואה את עצמי כאדם שנתגלו לו תעלומות החיים, אבל מקצת משהו מן ההווה המבעיתה מתגלית לי מזמן לזמן. וכל כמה שאפשר משתדל אני להטעימה ולהמתיקה. אבל כאן לא היה בידי אלא להיות סופרה".⁶⁶

שני דברים הנוגעים לענייננו עולים מהערות אלו. ראשית, עגנון מזהה בין "סמליותו" של בלק, דהיינו בין שלל המשמעויות העולות מן הטקסט והקשורות לדמותו, לבין מה שכתוב על עורו. שנית, ההערה המתוחכמת, המתחמקת, מסתירה בעצם זיהוי מפתיע: יוצא ממנה שתמול שלשום נכתב על עורו של בלק. עגנון מייחס לעצמו את הכתיבה על עורו של הכלב ומזהה בעניין זה את עצמו עם גיבורו. מרמיזתו זו של עגנון עולה שלא זו בלבד שמעשהו של יצחק הוא מעשה יצירה, מעשה המשקף את עצם כתיבת הספר שבו הוא מופיע, אלא שכדי להבין את מעשה היצירה של עגנון יש להבין את מעשה היצירה של יצחק. נראה לי שמה שיכול לקרב אותנו להבנתו של עניין מרכזי זה עולה מהערה נוספת שצוטטה כאן ממכתבו של עגנון. מה ברומן הוא תוכנה המסוים של "ההווה האיומה של חיינו מדעת או שלא מדעת"? הכלב מוצג על ידי יוצרו כהתגלמות הלא מוטעמת והלא ממותקת של אותה הווה מבעיתה. אם כן, מה הדבר המבעית כל כך המגולם בכלב, מה מהותה של ההווה האיומה של חיינו, הכתובה ללא המתקה על עורו?

כדי להתחקות אחר המבעית שבכלב יש לברר מה הוא מייצג עבור יצחק. לאחר קבלת תשובתו של עגנון הציע קורצווייל פרשנות המזהה את הכלבים, ואת בלק בכללם, עם תחום פנימי בנפשו של יצחק, ובאופן ספציפי – עם התאוה המינית לאישה.⁶⁷ פרשנותו של קורצווייל התוותה דרך שמבקרים נוספים המשיכו ופיתחו. קריאות שונות חזרו וזיהו את בלק, גם אם באופן חלקי, עם חלקים או תכנים בנפשו של יצחק; במונחים פרוידיאניים, בלק זוהה עם האיד, או עם הלא מודע, או עם היבטים של הסיבוך האדיפאלי.⁶⁸ ואולם, מבקרים אחרים התריעו כנגד סכנת הרדוקטיביות שנושא עמו כיוון פרשני זה.⁶⁹ כדי לנסות לעמוד על פשר מעשה היצירה המשונה של יצחק, כדי לנסות להבין את משמעות הכתיבה על גבי עורו של הכלב ואת תוצאותיה הגורליות, יש לנסות ולפרש מה הכלב מייצג עבור הגיבור עצמו. חשוב לראות שמה שהכלב מייצג עבור הגיבור אינו זהה לכל מה שהוא מייצג ברומן; דומה שמלאות דמותו של הכלב, העודפות

שיש בה על פני כל פירוש רדוקטיבי, נקשרת לעניין נוסף, שעמדנו עליו בדברי המבוא לפרק: לעצמיותה ולממשותה של ההרחקה עצמה, לתוכן המוחשי שהיא נושאת עמה כתופעה בעולם הרגשי.

נראה לי שמה שהכלבים מייצגים עבור יצחק הוא היבט מסוים של המיני, וליתר דיוק, הם מייצגים את המיניות הנשית כפי שהיא מצטיירת בלא מודע של יצחק. מיניות זו מזוהה בעיני יצחק, שלא במודע, עם המשאלה להישלט ולהיבעל, עם עמדה פסיבית המעדיפה להילקח מאשר לקחת, להיפעל מאשר לפעול. משאלה או תביעה "נשית" זו מופנית אל יצחק כגבר ביחסיו עם סוניה, ועליו להתמודד עמה. ואכן, הכלב הראשון של הרומן מחכה לו על מיטתה של סוניה, כפי שהוא רואה מיד בכניסתו לחדרה: "המטה מכוסה בשמיכה צבעונית שכלב צהוב מרוקם עליה ומקל בפיו" (עמ' 115). סמוך לביקור ראשון זה השניים נעשים לזוג אוהבים, ו"לא היו ימים טובים ליצחק כימים אלו" (עמ' 133). יצחק מבלה את כל ערביו בחברת סוניה ובחברת הכלב המרוקם שעל מיטתה. משמעותו של הכלב המרוקם עבור יצחק מתבררת בשיחת חולין שהוא מנהל בשובו באחד הלילות מחדרה של סוניה: "שומר לילה יש סמוך לביתו של יצחק, ערבי עני ומרוד שאין לו כלום חוץ מכלבו, בא יצחק ומשיח עמו. מושך באזני הכלב ומגיד שבחו בפניו. אמר השומר מה אתה אומר אחי, כלב זה נאה. כלב שנגנב ממני נאה היה. עורו היה חום כעיני איילה. אמר יצחק עור חום אתה מבקש? מחר יהא לך כלב חום" (עמ' 139). יצחק מציע לשומר שיצבע את כלבו ב"סממניו", "חום או אדום או צהוב או ירוק", שניהם צוחקים, ויצחק מספר לשומר על הכלב המרוקם שעל מיטת סוניה:

אמר יצחק אני ראיתי כלב שאוחז מקל בפיו ואינו מניחו אפילו שעה קלה. אמר השומר, של צוקר הוא? אמר יצחק, לא, של משי. אמר השומר כלב כזה אינו נושך ומקל כזה אינו חובט. אמר יצחק מי יודע? הפשיל השומר את שפתיו וצחק. אמר יצחק אי אתה מאמין? אמר השומר אני הייתי מוציא את המקל מתוך שיניו של הכלב ומכה בו את הכלב. אמר יצחק מי ידמה לכם. הלוא אפילו את נשיכם אתם מכים. אמר השומר מי ששווה את המקל לוקה. צחק יצחק וצחק השומר (שם).

עניינים רבים מקופלים בשיחה זו. ראשית, דומה שהכלבים מטרידים את יצחק והוא היה רוצה לצבוע אותם בצבעיו־שלו, לשלוט בייצוגיהם; משאלה זו מטרימה ומפרשת את הצביעה המאוחרת יותר של כלב, דהיינו את הכתיבה הגורלית על עורו של בלק. שנית, עם כל "נשיותו" ועדינותו של הכלב הרקום משי, הוא מאיים על יצחק: כאשר השומר אומר שכלב עשוי סוכר או משי אינו נושך והמקל שבפיו אינו חובט, עונה לו יצחק שהוא אינו בטוח בכך. הכלב שעל מיטתה של סוניה עלול לנשוך אותו, והמקל – לחבוט בו. נראה שעוד לפני שסוניה מבטלת את קשר האהבים שביניהם יצחק מרגיש שהוא אינו עומד בציפיות הנשיות ה"כלבית". השומר מציע לו כיצד לטפל בבעיה: על יצחק עצמו לאחוז במקל ולהכות את הכלב. יצחק מפרש עצה זו היטב; הוא מבין שהשומר מציע לו, בהשאלה, "להכות" את סוניה במקל הפאלי, ועל כך הוא עונה לו – מתוך יחס מעורב לתפיסה האלימה של הגבריות שהשומר מציע – שהוא אינו מסוגל לכך. מניסוח דבריו של יצחק ניתן להבין שההבדל במוצא הלאומי קובע את השוני בערכים וביחס בין המינים: אתם, הערבים, רוצים – ויכולים – לשלוט בכוח באישה; אני – איני יכול.

הכלב המלוטף והיפה, תחליפו של הכלב היפה עוד יותר, שגון עורו כגון עיני האיילה, הוא כל מה שיש לשומר; הוא ממלא את מקומה של האישה החסרה ומייצג אותה. השומר סבור שהכלב, כמו האישה, מבקש שישלטו בו, ומסתבר שלא רק השומר הערבי העני סבור כך אלא גם יוחנן לייכטפוס. לייכטפוס הוא אדם כריזמטי, עצמאי וחופשי במידה חריגה, משוחרר (לעומת סביבתו) מערכים מקובלים, מחרדות, מדאגות ומאשמות. אף שנשים מבקשות את חברתו, הוא אינו מוכן לחיות דרך קבע עם אחת מהן. לדעתו, גם אם הנשים סבורות שאי אפשר לחיות בלעדיהן, הוא, כגבר, אינו מחויב לסבור כך ולהזדקק להזדקקות, שהרי "די לעולם במין אחד של נקבה" (עמ' 75). היצור שעמו הוא מחלק את ביתו הוא כלבו, צוציק; הכלב הוא רעיה צייתנית וילד כאחד. בתחילה מתואר כיצד לייכטפוס מלמד את הכלב קפיצות של חוכמה; אחר כך מתואר כיצד הוא מאכיל אותו, מגביהו כנגד פניו, מביט לתוך עיניו ומברר אם שבע; ולבסוף מתואר כיצד לייכטפוס פוקד על צוציק להטמין את המפתח במקומו, ולאחר שהכלב עושה כן הוא מחכך את ראשו בנעל אדוניו; זה האחרון מחליקו על ראשו ומגרדו בצווארו, ושוב מגביהו כנגד עיניו, פותח את פיו ומביט בשיניו. אחר כך הוא מושיבו על

הקרקע ומורה לו לרוץ, אך לא להתהולל יתר על המידה. התיאורים הללו מציגים יחסים חר משמעיים של מרות, שליטה וחסות, ששני הצדדים נהנים מהם. כך הדבר במובן מסוים גם באשר לנשים החוזרות ופוקדות את ביתו של לייכטפוס, אף שהוא משלחן ללא גינונים יתרים כשנפשו קצה בחברתן. כשחוזר יצחק מירושלים הוא שב ופוגש את לייכטפוס; שוב חוזרים ענייני הכלבים ומוקבלים לענייני נשים, והכלב צוציק אף נקשר בעקיפין לבלק. לייכטפוס מספר שגירש את הכלבים שלא היו נאמנים לו ומציין את הניגוד בין הכלב, שהוא "פיקח שכזה, מבין כל דיבור וצייתן" (עמ' 425), לבין גרושתו, שכמה שהוא מצווה עליה שלא תשוב, בכל זאת היא חוזרת ובאה. בחלומו האחרון, לאחר שננשך על ידי הכלב שגירש מעל עצמו, יצחק מזהה במפורש את הכלביות עם הנקביות: בחלומו הוא מוצא את ארזף "בצריפו של הרגל המתוקה, כשהוא מחליק את שיניו של צוציק ומדבר עמו בלשון נקבה ואומר לו אֵתִי, וצוציק נהנה ומתפנק לפניו כנקבה" (עמ' 597). כפי שהראו קורצווייל וצמח, לייכטפוס, בניגוד ליצחק, שולט שליטה מלאה בכלב, בנשים ובגורלו־שלו.⁷⁰ יצחק אינו יכול ללמוד מלייכטפוס. הוא אינו יכול לאמץ לעצמו לא את האינדיבידואליות המשוחררת ולא את היכולת לשלוט בנשים ובכלבים – ביסוד הנשי־כלבי. יצחק אינו יכול לשלוט בנשים ולספק את רצונן להישלט, משום שהיסוד הנשי־כלבי, הפסיבי והנשלט, מצוי בו־עצמו.

סיום היחסים עם סוניה חושף את כשלון גבריותו של יצחק. לכאורה, יצחק אינו יודע מדוע סוניה קצה בו, אולם נראה שבלא מודע הוא מפרש לעצמו את מקור אכזבתה וזעמה. מיניותה של סוניה היא הצד הכלבי שבה; כאשר היא באה בלילה לחדרו לבקש אהבה היא נראית בעיניו ככלב: "משונה היתה סוניה באותה שעה. פיה היה פתוח כל שהוא ולשונה נתונה בין שפתיה כמלקלקת ולוקקת" (עמ' 126). יצחק חש שהיסוד הכלבי־נשי שבסוניה לא בא על סיפוקו. בפגישת הפרידה, היסוד הכלבי הוא זה שמתקומם נגדו: "עומד לו יצחק לפני סוניה ואינו מעיז להביט בפניה. משום כך מביט הוא בשמיכה שעל ברכיה, ומן השמיכה מביט בו הכלב שעליה בפנים זועפות, כגרישא הזועם ששנאוי עלינו. החזיר יצחק ראשו לצד אחר, נרתעה השמיכה על ברכיה של סוניה ונתנדנד המקל שבפי הכלב. הרתיע יצחק את כתפיו והחזיר פניו כלפי סוניה וחזר הכלב והביט בו בעינים זעומות. באה דמותו של גרישא ועמדה לפניו ונתמלא לבו של יצחק עברה וקנאה" (עמ' 148). הכלב על ברכיה של סוניה זועם כגרישא, חברה

של סוניה לפני שפגשה ברבינוביץ: "הרהרה סוניה על שלושה ארבעה בחורים שנזדמנו לה בארץ, וכן על עיתונאי רוסי אחד, חברה של אביה שלימדה עברית, שהיה מסיר את טבעותיו מאצבעותיו כשעמד לחבקה. ביניהם נדחק גרישא, שאי אפשר לעמוד מפני זעמו. אפילו בשעה שהיה מחבקה מביט היה עליה בעינים רעות. אילמלא רבינוביץ היתה עדיין נתונה בידיו" (עמ' 95). יצחק הדחוי והאומלל מרגיש שכיוון שאינו יכול לנהוג בכלב כפי שגרישא היה נוהג, הכלב עצמו הופך לגרישא; במילים אחרות, הוא חש שסוניה זועמת עליו משום שבשונה מגרישא, חסר לו הכוח לשלוט. העברה והקנאה שיצחק חש עולות מתחושת העלבון הפנימית על חוסר הכוח, חוסר הגבריות שלו-עצמו.

המספר תולה את המיאוס של סוניה ביצחק בהבדל המיני שבין השניים. כאשר יצחק מנשק את סוניה בפעם הראשונה הוא מעניק לה את "הנשיקה שנשתמרה בפיו משעת גסיסתה של אמו. אף סוניה נשקתו ליצחק. אבל נשיקה זו לא היתה נשיקת בתולה" (עמ' 127). בסופם של היחסים, פער נשיקות זה עומד לחובתו של יצחק: "אשרי מי שנשק נשיקתו הראשונה לנערה שעדיין לא נישקה אחרים, ואוי לו למי שנשק נערה שכבר נישקה אחרים לפניו. בלא כל סיבה מסויימת שינתה סוניה את דרכה עם יצחק" (עמ' 140). מבלי לומר זאת במפורש, המספר רומז שיצחק אינו מצליח למלא את ציפיותיה המיניות של סוניה; כנראה שאינו שוכב איתה, ובהקשר זה השליטה מזוהה עם הבעילה. בפגישת הפרידה סוניה אומרת בלבה: "וכי בשביל שתים שלוש נשיקות חייבת אני לו כלום? וכי סבור בחור זה שנשיקת בחורה משעבדת אותה לחלוטין? מכל מקום אני איני משועבדת לו. כבר הגיעה השעה שיעקור הדבר מלבו. להיכן אני מגעת אם כל בחור ובחור שנשקתי לו רואה היה את עצמו כגליצאי זה" (עמ' 150–150). גם אם הוחלפו ביניהם יותר משתיים שלוש נשיקות, עדיין אין סיבה שלא להאמין לסוניה – העצמאית, הדעתנית, הגלויה והלא מתחסדת – שאין מדובר בקשר מיני מלא. נראה הדבר שהיחסים המיניים שהיו לה עם גרישא, עמו היתה נשאת אלמלא הוציאה רבינוביץ מידיו, ועם רבינוביץ עצמו, שייתכן שהיתה נישאת לו אם היה מבקש, אינם היחסים שהיו לה עם יצחק.

גם אם לא נניח שיצחק נרתע מלשכב עם סוניה – או, בתמימותו, אינו מעלה זאת על דעתו – עדיין ברור שאת מה שסוניה מבקשת מגבר, הוא אינו יכול לספק. עוז תולה את כשלונו הארוטי של יצחק בחילוף התפקידים המגדרי שבינו לבין

סוניה ובנוכחותה המסרסת של דמות האם בעולמו: מקור החסימה המינית של יצחק הוא בכך שכמיהתו להגשמה חושנית נסתרת על ידי משאלתו להתמזגות פסיבית עם אידיאל נשי-אימהי, במלאכיותו הטהורה. דימוי ידיו של יצחק לידיה של נערה מאורסה מעיד על נשיותו, ונשיות זו מרמזת על "טיבם הפנימי של היחסים העתידיים להתקיים בין יצחק לבין כמה אנשים תקיפים כגון רבינוביץ ולייכטפוס ושמשון בלויקוף, ואולי הן מרמזות גם על פנימיות הקשר שבינו לבין סוניה בעלת השפמפם הדקיק".⁷¹ ביחסים עם לייכטפוס ועם בלויקוף יצחק ממלא את התפקיד הילדי והנשי, ואולי יש ביחסים אלו יסוד הומוסקסואלי לטנטי.⁷² כך הדבר גם ביחסיו של יצחק עם רבינוביץ. לדברי עוז, "גם כלפי 'הרגל המתוקה' וגם כלפי סוניה נוטה יצחק לגלם כמעט מרגע-ההיכרות הראשון תפקיד 'נשי' ותפקיד 'ילדותי' כאחד".⁷³ בסצנת הפרידה מרבינוביץ סוניה מתוארת פעמיים כעלם ואילו יצחק מתואר כ"יפהפיה חסרת-ישע", ו"מכאן ואילך עומדת כל תבנית היחסים שבין יצחק לסוניה בסימן התחלפות קומית בתפקידים".⁷⁴

חיים באר תולה גם הוא את כשלוננו הארוטי של יצחק בסיבוך האדיפאלי הלא פתור שהוא גורר אחריו. באר עומד על "נוכחותה המתמדת של האם בנפשו של יצחק קומר והקשר האדיפאלי שהוא פיתח כלפיה, קשר בולם שיצר את דרך חייו ויעקר ויאמלל אותם".⁷⁵ לפי פירושו, "צניעותו של יצחק, כלומר חוסר יכולתו ליצור קשר עם אשה, היא פועל יוצא של התייצבותה של האם ביניהם כחיץ: 'אף זכות אמו עמדה לו, שלא יהא נוהג קלות ראש בדברים שאחרים נוהגים קלות ראש. וכשהיתה אמו נראית לו לא נראתה כמושה, כמות שהיתה סמוך למיתתה אלא כמות שהיתה בילדותו, שהיה נדמה לו שאין בכל העולם אמא נאה הימנה' (עמ' 89)".⁷⁶ יצחק מחפש לו תחליף אם ומבקש לראות בסוניה את אמו: "[...] והיה ברור בעיניו שאין בעולם אשה כאמו. וכיון שמתה אמו עתידה אשה אחרת שתבוא במקומה צנועה וחסודה כאמו" (עמ' 90). ברגעים האינטימיים עם סוניה הוא מעלה את זכר האם. כך הדבר גם בטיולם הראשון יחדיו וגם כאשר הוא מבקר לראשונה בחדרה והיא מבקשת להאכיל אותו שפע תפוחי זהב. האם עולה בתודעתו גם במגע האהבה הראשון, ובאר מפרש שנוכחות דמותה במצבים ארוטיים אינה מאפשרת את התקת התשוקה אל סוניה.⁷⁷

מיכאל גלוזמן מציע הבנה נוספת לסיבוך הארוטי של יצחק. גלוזמן קורא את הרומן על רקע השיח המגדרי על הגוף בתרבות העברית של תחילת המאה,

שיח שקרא להיווצרותו של יהודי חדש ולכינונה של אנטומיה פוליטית חדשה. לעמדתו, "עגנון מציג ברומן את הקושי או את אי האפשרות לשנות את מהותו של הגבר היהודי הגלותי, הנשי, הקווירי, שגם לאחר עלייתו לארץ אינו מצליח למצוא בה תיקון. הגיבור עצמו כלל אינו מודע לקשייו, לפנטזיות ההומו־ארוטיות שלו, ולגורמים המונעים את מימושו המלא של קשר הטרוסקסואלי. אולם עגנון מאותת לנו, הקוראים, מאחורי גבו של הגיבור, מהם הגורמים המנביעים את קשייו של יצחק".⁷⁸ בגולה, יצחק ממיר את היצר המיני ברגשות לאומיים; גם בהקשר זה הוא מוצג כגבר נשי. עם הגיעו ארצה, יצחק מתואר כמי שנכנס אל שדה שיח חדש, התובע ממנו "להיות גבר". בתוך סדר העומד בסימן של קיטוב מגדרי, יצחק מסומן כגבר־לא־גבר.

"נשיותו" של יצחק, שעומדים עליה עוז, באר וגלוזמן, אכן מובלטת בתחילת הרומן, והיא מועמדת כנגד "גבריותה" או "נעריותה" של סוניה. ה"גבריות" מזוהה עם אקטיביות ושליטה, במובנים חברתיים ומיניים כאחד. בעודו בבית אביו מתואר יצחק כחסר כוח, כמי "שמיום שנולד לא היה דבר שנעשה כרצונו" (עמ' 9). לאחר מות האם האב מבקש להפוך את יצחק לעזר כנגדו, לממלא מקומה של הרעיה: "עד שלא נתגדל יצחק בנו היתה אשתו מסייעתו, משנפטרה מן העולם והניחה אחריה בית מלא יתומים היה האב מצפה שזה יסייע אותו" (שם).⁷⁹ היציאה מבית האב מסמנת לכאורה שינוי. לראשונה, רצונו של יצחק מנצח את רצון האב ויצחק עולה ארצה. הפנטזיות הארוטיות התמימות שלו בלילה, על סיפון הספינה, הן פנטזיות על כוח, המתאימות לנורמות הלאומיות והמגדריות החדשות. בפנטזיות אלה יצחק מהרהר בנערות עירו, המטיילות עם סטודנטים בין השוק לבית הדואר, ומתעל את יצרו לאפיקים הלאומיים הרצויים:

מימיו לא נתן יצחק דעתו על נערות. פגע בו יצרו נשאו לבו לשדות ולכרמים שבארץ ישראל. בא לו לארץ ישראל וראה באר בשדה ועדרי צאן רובצים עליה, ועל פי הבאר רובצת אבן גדולה, ואין בכח אדם או שנים לגללה. באו נערות מנערות המושבה להשקות את צאנן. גלל יצחק את האבן מעל פי הבאר. השקו את הצאן וחזרו למושבה. היתה כל המושבה תמיהה, היאך הספקתן היום לחזור כל כך מהרה. אמרו הבנות, זימן לנו המקום בחור צעיר מפולין וגלל את האבן מעל פי הבאר, כזה שמעביר את הפקק מעל פי צלוחית. אמרו להן,

והיכן הוא, למה הנחתן אותו? קראו לו ויסעד עמנו. יצאו לקראתו והביאוהו בכבוד גדול ולאחר קצת ימים נשא אחת מהן (עמ' 28).

יצחק יודע ככל הנראה שבבואו לארץ יהא עליו לעמוד במבחן גבריות. כדי לזכות בנערה הוא יצטרך להראות את כוחו ולגלול אבן כבדה מעל הבאר שלה, אבן כה כבדה עד שאין בכוח אדם אחד או שניים להרימה. המבחן הוא מבחן מיני ולאומי כאחד. יצחק עולה לארץ ישראל כדי לחדש את ימי עמו כקדם, לחזור על מעשה אבות – והנה, בפנטזיה, הוא אכן חוזר על מעשה יעקב המקראי, שגלל מעל פי הבאר אבן הכבדה מכוחו של גבר אחד, וזכה בכנות לבן בנשותיו. בנוסח השני של הפנטזיה ההקשר הלאומי ברור עוד יותר: גבורתו של יצחק מתגלה בגירוש הערבים שאינם מניחים לבנות המושבה לשאוב מים. ואולם, חלומות הגבריות של יצחק – גם הפנטזיה שעניינה עמידה במבחן הכוח והגבורה המיניים וגם המשאלה "לעבוד את הארץ ולהקים אותה מחורבנה" (עמ' 33) – עולים בתוהו. יצחק הוא גבר חלש, בן לאב חלש, צאצא לעולם שכוחו הולך ופוחת. סב־סבתו של יצחק, ר' יודיל חסיד, מסמן את נקודת הכוח האחרונה של עולם המסורת. כפי שטוענת אן גולומב הופמן, יצחק נולד לעולם שסר כוחו, לאחר התדלדלות ארוכה לא רק של הכסף כי אם גם של הכוח הגברי בשושלת האבות.⁸⁰ כיוון שאינו נושא עמו את ההון (הכוח) של עולם האבות, הוא אינו יכול להשקיע אותו בעולם הלאומי החדש ודרך כך לבנות את אותו עולם ולהיבנות ממנו כאחד. כיוון שמעולם לא הפנים מודל של גבריות חזקה, הוא אינו יכול לכונן אותה בתוכו. לגלוגו מלא החיבה של המספר – "רואים אתם את יצחק, ידיו ענוגות כשל נערה המאורסה, אבל הן שוקקות לעבוד כל עבודה" (עמ' 34) – מנבא את הכשלון בעתיד ואף רומז לסיבתו.

אם כן, יצחק אינו גבר דיו; לא זו בלבד שידיו ידי נערה ענוגה, הן ידיים של בתולה המצפה לחתנה. גם הארץ הקשה וגם סוניה, הקשה אף היא, לא ייענו להן. סוניה תיטול על עצמה את תפקיד החתן ויצחק יקבל את תפקיד הכלה; "גבריותה" של סוניה תעמוד כנגד "נשיותו" של יצחק, וקשיותה תעמוד כנגד עדינותו. כפי שציינו עוז וגלוזמן, כאשר רבינוביץ נפרד מיצחק ונושק לו, יצחק מבחין בסוניה ו"דומה סוניה באותה שעה כעלם חולה" (עמ' 94). בחזרתם מן הספינה אל החוף "קפצה סוניה ועלתה ליבשה בזריזות ועלמות כעלם", ואילו

יצחק יצא אחריה "כששני ספנים מסייעים אותו לצאת" (עמ' 95). חשוב לזכור שוב בהקשר זה שסוניה מנוסה ומשוחררת מינית ואילו יצחק בתול וביישן. ואמנם, כשסוניה מקנטרת אותו על צניעותו, "השפיל יצחק עיניו כשפניו האדימו" (עמ' 97); כשהיא יוזמת מגע ונותנת "שתי ידיה על ידו [...] האדים יצחק פנים והשפיל את עיניו" (עמ' 106).⁸¹

יצחק, שאינו רוצה ואינו יכול לשלוט בסוניה, מבקש לפייס את היסוד הנשי-כלבי שבה בממתקים.⁸² האכלה של כלבים – גם בממתקים – קשורה לזיהוי הכלבים עם המיניות הנשית. כזכור, לייכטפוס מקפיד להאכיל יפה את כלבו ולאחר ההאכלה הוא מרים את הכלב, מקרבו אל פניו ומברר אם שבע; השומר הערבי שואל אם הכלב שיצחק מדבר עליו עשוי מסוכר; ורבינוביץ התחבב על כלבה של אשתו לעתיד בכך שהאכיל אותו בשוקולד ובסוכר, ולאחר שרכש את לב הכלב רכש גם את לב אדונתו וזו עזבה את בעלה והלכה אחריו. המספר מקביל על דרך הניגוד את דרכו זו של רבינוביץ לדרך הלא ממותקת שבה יצחק נוהג, באופן חריג, בבלק: "וראה זה, מעין מה שאירע לרבינוביץ אירע ליצחק. פעם אחת עשה יצחק בשכונה אחת משכונות ירושלים ובא כלב ורבץ לפניו. יצחק לא החליקו ולא נתן לו צוקר ושוקולד, אלא אדרבא בעט בו וכתב על עורו דברים של דופי" (עמ' 452). בהקשר רחוק יותר, אך עדיין רלבנטי, לייכטפוס מקבל את כינויו – הרגל המתוקה – בשל מגע עם חיה שקונוטציות פאליות מלוות את דמותה: הנחש. כהטרמה לנשיכת בלק את יצחק נושך הנחש את רגלו של לייכטפוס ומחדיר לגופו את ארסו, והרגל נעטפת בחלווה כדי שהמתיקות תמצוץ את הארס.

ובכן, יצחק מציע לסוניה ממתקים. בדרכו הצנועה הוא הולך עמה לבית קפה חרמון לאכול גלידה וקונה ריבה לסעודותיהם: "אבל יצחק לא שלח לבלומטשי לאה ליקח לה מנעלים, אלא לקח לו ריבה להמתיק את סעודותיו עם סוניה" (עמ' 135). אולם ההזנה בממתקים אינה מספקת את סוניה. נראה הדבר שההאכלה בממתקים צריכה ללוות את השליטה, ולא לבוא במקומה. גם ההאכלה וגם השליטה נתפסות כשני היבטים של בעילה; בהיעדר שליטה, היסוד הנשי-כלבי אינו מתפתה להזנה ולמתיקות אלא לטווח קצר. ואכן, סוניה דוחה את הגלידה הפושרת מעל פניה ומבקשת דברים עזים וחריפים יותר: "אחר גלידה פושרת זו כדאי שנשתה קהוה, קהוה עזה וחריפה. רוצה אתה? ענה יצחק ואמר, רוצה אני.

אמרה סוניה קולך חלש, כאילו ניטל כח רצונך. תמיהה אני אם יש לך אפילו קורט של רצון. מימך יצחק לא ביקשת ממני דבר. נינער יצחק ואמר, מימי לא ביקשתי ממך דבר, מפני שדומה היה לי שאיני חסר עמך כלום" (עמ' 184). שלא במפתיע, סוניה אינה מקבלת את הקפה שרצתה. בשונה מיצחק, לסוניה חסר דבר־מה, אותו דבר המצוי אצל הערבים, אותו דבר שחלקה עם רבינוביץ: "שחקה סוניה ואמרה, אם רציתי לשתות עמך משקה עז וחריף הביא לנו זה קהוה בחלב. אם רוצה אתה לטעום טעם קהוה ממש לך אצל הערביים, כשם שאני ורבינוביץ היינו עושים" (עמ' 185). כאשר השניים נפרדים, סוניה היא שמציידת את יצחק בטבלת שוקולד ובמיני תופינים, אך היפוך התפקידים אינו עולה יפה, ולא במקרה; את פרוסת השוקולד שיצחק נותן לילד משליך אביו החסיד הקנאי, הנוהג גסות באשתו, מחלון הרכבת, ואת הגלוסקאות יצחק אינו אוכל אלא מניחן לעכברי ירושלים.

לכאורה, בפרידה מסוניה ובמעבר לירושלים נפטר יצחק מן ההתמודדות עם היסוד הנשי־כלבי, והוא מתחמק מתביעתה של המיניות הנשית גם לשליטה וגם להזנה, דהיינו לבעילה. ואולם, הדחקת הכשלון הארוטי אינה עולה יפה. לא זו בלבד שיצחק מדוכא ורדוף אשמות, אלא שהיסוד הנשי־כלבי ממשיך לרדוף אותו. בשונה מאשר בספר הראשון, בספר השני הכלביות אינה מתגלמת באישה ממשית, אישה בשר ודם, התובעת את תביעותיה המיניות מיצחק. הייצוג הריאליסטי מתחלף בייצוג אלגורי והכלביות הופכת לכלב; וכיוון שהכלביות איננה רק אינפורמציה זואולוגית אלא תוכן נפשי אנושי, הכלב הוא בעת ובעונה אחת גם כלב ממשי וגם מייצגם של חלקים לא מודעים בנפשו של יצחק.

כלב החוצות נטפל ליצחק משום שיצחק אינו מסוגל להיפרד מן הכלביות שבתוכו; כלביות זו עומדת ביסוד זהותו, ומבלעדיה יצחק אינו יצחק. היסוד הכלבי – הנשי־ילדי, המסתפח, המבקש חסות, הנרתע מתביעה לאינדיבידואציה, מתביעה ל"גבריות" מינית ולבגרות – ניכר בשרשרת חיפושי ה"אבות" של יצחק, שרשרת שעליה עמד עוז.⁸³ יצחק גדל אצל אב חלש שאינו מצליח לפרנס את משפחתו ולהגן עליה, ואף אינו מסוגל להטיל את מרותו על בנו. בנעוריו בגולה, כאשר יצחק עומד על דעתו והופך לציוני, הוא מבטל בעיניו את ערכיו של אביו ומתעלם מציפיותיו ממנו. אחר כך, כאשר הוא מתפרנס מן הצבעות ביפו, גר לראשונה בחייו בחדר משלו ומרוצה מעצמאותו, הוא מסוגל לראות את אביו

באור אחר: "עכשיו שהיה רחוק מעירו ומביתו ופסקו כל וויכוחיו עם אבא ראה יצחק את מעשיו של אביו, כמה רחמיו מרובין על בניו ובנותיו, וכמה הוא עמל עליהם" (עמ' 86). אולם למרות המצוקה האיומה שבה שרויים אחיו, אחיותיו ואביו, יצחק אינו שולח להם מכספו, אינו מקל עליהם ואינו פועל להעלותם ארצה. שוב ושוב הוא מרגיש אשם על שנטש את משפחתו אך שוב ושוב הוא נמנע מלסייע בעדם.⁸⁴ באר מפרש הימנעות זו כנקמה אדיפאלית לא מודעת של הבן שהתחזק באביו שנחלש.⁸⁵ אך נראה לי שהרתיעה של הבן ממכתבי האנחות והסבל המייאש של האב, כמו גם ההימנעות מעזרה, נובעות מכך שהוא אינו מוכן להיות אב לאביו ולאחיו ואחיותיו הצעירים ממנו. יצחק מבקש להיות בן. הוא דוחה מעליו את חולשת אביו-מולידו ומחפש אב חזק ומגונן שיפרוש את חסותו עליו. בכך מתבטא היסוד הכלבי – הנשי והילדי כאחד – המצוי ביצחק: בקשת האב היא בקשת האדון.

עם עלייתו ארצה יצחק מנסה להמיר את החסר באב חזק ומגונן בקשרים שונים עם "אחים בוגרים" או "אבות" הפורשים עליו את חסותם. במובן זה, עלילת יצחק היא עלילה של חיפוש לא מודע, פסיכי, אחר אב חלופי. לכאורה נראה הדבר שיצחק מבקש באבות המאמצים הללו מודל של גבריות חזקה, שיוכל לסגל לעצמו. ואולם, למעשה הוא כלל וכלל אינו מסוגל, או אינו רוצה, ללכת בדרכם של ה"אבות" הללו שמצא לעצמו. יחסיו עמם אינם משמשים אותו כדי ללמוד להיות "גבר", להיות "מבוגר" ולהיפרד, אלא להפך: הם משמשים אותו כדי להנציח את זהותו הכלבית באמצעות זיקה ילדית-נשית, פסיבית, כלפי הרע, המתפקד מולו כאדון/אב/גבר.

הראשון שבאבות החלופיים הוא ידידיה רבינוביץ. לרבינוביץ יש יכולת מופלאה להתנהל בעולם מתוך שמירה על זהותו-שלו. גם רבינוביץ, כיצחק, אינו עומד בנסיון הקשה של חיי פועל במושבות ועובר לחיות כבורגני בעיר. ואולם, בשונה מיצחק, הזהות ותחושת הערך של רבינוביץ אינן מותנות בהשתייכות לקבוצה שחשיבותה וערכיה מצדיקים את קיומם של החברים בה, ולכן הוא מסוגל לראות את עולמו בחייו. סוניה אומרת עליו ש"תכונה נפלאה יש בו ברבינוביץ, שמקבל כל דבר כדבר המותנה מאליו, אבל אינו כפוף לו, ומוכן בכל עת להפקיע עצמו מרשותו", ויצחק אומר עליו ש"מי שראה את רבינוביץ מחזר על פתחי אכרים וראה אותו אחר כך עומד ומודד בגד לקאימקאם יודע שכל מקום הוא

מקומו" (עמ' 105). יצחק – המבין את כוחו של רבינוביץ – איננו מצליח לסגל אותו לעצמו. המספר מציין שאף על פי ש"יצחק לא היה בעל מזג חלש" (עמ' 182), בכל זאת הוא איננו נמנה עם אלו היכולים להשליט את רצונם על חייהם: "יש אנשים שבכל מקום שהם, חיים הם את חייהם לפי חפצם ורצונם. יצחק לא היה מהם" (שם). מרגע שלא זכה לעמוד במקום שדמיין וביקש לעצמו, שום מקום איננו מקומו באמת; כיוון שאיבד את מקומו בין החלוצים העובדים את האדמה, הוא אינו יכול להפוך לא את יפו ולא את ירושלים למקומו-שלו. כשלון הנסיון להיות חלק אורגני מחבורת החלוצים מותיר אותו ללא שייכות, ללא זהות לאומית-אידיאולוגית ברורה, וללא מסגרת שייכות כזו יצחק אינו מסוגל כנראה להגדיר עצמו באופן יציב ומספק כאינדיבידואל.⁸⁶

הדמות המאמצת השנייה היא דמותו של לייכטפוס, הרגל המתוקה. כוחו של לייכטפוס שונה מזה של רבינוביץ והוא נובע מן המקום הרחב ומן הלגיטימציה שהוא נותן לתשוקות במשק הנפשי שלו. לייכטפוס ממקם את עצמו על גבול הציביליזציה, "דר בתוך החולות שאצל הים, רחוק מן הבריות" (עמ' 72), ומשחרר את עצמו מכמה מן האיסורים והאשמות הרודפים בני אדם מן היישוב. בשונה מיצחק, המתענה על החטא שחטא כביכול ביחסיו עם סוניה, הרגל המתוקה מרשה לעצמו להתחבר לנשים ולהיפטר מהן ללא היסוס, ואת גבריותו הוא מגדיר כשחרור מעולן המסרס. עם זאת, חשוב לראות שלייכטפוס איננו רק "איד"; מתקיימת בו, כפי שתיאר צמח, "כפילות עולמות".⁸⁷ לייכטפוס הוא אומן בעל המצאות ומחשבות, השולט שליטה מעולה במלאכות רבות; תפיסת עולמו אינה מרוקנת ממוסר ומערכים והרהוריו נסבים על עבירות ומצוות, על מנוחה והתעוררות ועל מידת ההשתוות (עמ' 429–430). יצחק, שאינו יכול לסגל לעצמו את סתגלנותו של רבינוביץ, גם אינו יכול לסגל לעצמו את עולמו הרגשי ואת דרך חייו של לייכטפוס. תשוקותיו הנסתרות של יצחק הן התשוקות ה"כלביות" – ותשוקות אלה הן כל כך "חייתיות" ו"משוגעות", כל כך מבישות, מעוררות אשמה ומודחקות, עד שאי אפשר להעלות על הדעת שיצחק יוכל אי פעם לתת להן ביטוי פתוח ולגיטימי בחייו, כפי שעושה לייכטפוס. ושוב, תשוקות כלביות אלו אינן יכולות להוביל את יצחק לרצות לתפוס את מקומו של לייכטפוס. יצחק אינו מבקש להיות אדונו התקיף של צוציק, אלא הוא מבקש להיות צוציק עצמו.

הזיקה הנשית של יצחק לרבינוביץ וללייכטפוס – זיקה בעלת יסוד

הומוסקסואלי, כפי שציין עוז⁸⁸ – אינה יכולה לייצר יחסים יציבים, והיא מתפרקת. רבינוביץ נוטש בנסיעתו את שתי "רעיותיו", את סוניה ואת יצחק,⁸⁹ ולייכטפוס אינו יכול לשאת חברה של "רעיה" משום סוג שהוא לאורך זמן; יצחק נאלץ לחפש לעצמו "אב" חדש. מנחם העומד, דמות המופת ברומן, הוא ה"אב" השלישי הנקלע בדרכו של יצחק. ואולם, אף על פי שמנחם מציע ליצחק את חברותו, יצחק אינו נענה להצעה. ביסוד התחמקותו של יצחק עומד שוב הסירוב העמוק להתבגר, להיות לגבר, סירוב שפניו האחרות הן ההיאחזות בילדיות ה"כלבית". מנחם מגלם בחייו את האידאל החלוצי של הרומן; הוא עונה על כל תביעות הסופר-אגו של יצחק, תביעות שיצחק עצמו נכשל במימושן ותחושת האשמה על כך רודפת אותו ללא הרף. מנחם, בשונה מיצחק, עומד על הקרקע; הוא אחד מאותם יחידים סגולה שגם אם "הזמן בגד בהם, הם לא בגדו בארץ" (עמ' 60). יצחק פוגש בו בימים הראשונים לעלייתו, כאשר הוא מבקש עבודה, כפועל, מאיכרי פתח תקוה, והוא חוזר ופוגש בו לפני נסיעתו לירושלים, בביקורו בפתח תקוה ובעין גנים, "המושב הראשון לפועלים העברים בארץ ישראל" (עמ' 169). פועלי עין גנים, "שקנו להם את מקומם בעבודתם" (שם), במסירות ובגבורה, מתוך התגברות על קשיים עצומים וויתור מעורר הערצה על עצמם, הם "כמין עדות חיה ונאמנה לאפשרות קיומנו בארץ" (עמ' 168), ויצחק מדמה אותם לל"ו הצדיקים. מנחם מתעלה על כולם במסירותו ובצניעותו: הוא מקבל באהבה, ללא כל טרזניה, את הצרות והקשיים, אינו מחזיק לעצמו טובה, אינו מתהדר באידיאולוגיות ואינו מבקש לעצמו דבר. המופת שמציב מנחם מעלה ביצחק את אשמתו הגדולה, "זו אשמת כולנו שבאנו לעבוד את הארץ ולא עבדנו אותה" (עמ' 171), ומעלות נוספות של מנחם מצביעות על אשמות נוספות של יצחק. מנחם, בשונה מיצחק, אינו נוטש את אמונתו בשל ציוניותו. כשם שהוא נאמן לעבודה כך הוא נאמן לתורה ולומד גמרא בעמידה, על גבי עמוד שהתקין לו, וכאשר "נעשו רגליו קהות מרוב עמידה היה חולץ את מנעליו ומניח בקבוק ועומד עליו" (עמ' 175). נוסף על כך, למרות שתמיד שנא את הרבנות מכול וכול, כשנפטר אביו והותיר אחריו בית מלא יתומים הסכים שיושיבוהו על כס הרבנות "עד שמצאו לה לאחותו הבכירה חתן שראוי לשמש ברבנות והניח מנחם את מקומו ועלה לארץ ישראל" (שם). הקרבה עצמית זו מנוגדת, כמובן, להימנעותו של יצחק מלעזור למשפחתו במצוקתה.

יצחק, שאינו יכול לסגל לו לא את כוחו של רבינוביץ להתנהל בעולם ולא את חירותו של לייכטפוס לבנות לעצמו עולם משלו, אינו יכול גם לדבוק במופת שמציג מנחם. חסרות לו ה"גבריות" והגבורה הנדרשות גם כדי לעבוד את האדמה ולהיות לבעליה וגם כדי להיות אב לאביו-שלו, לאחיו ולאחיותיו, וודאי שחסרים לו הכוח והעצמאות הנפשית הנדרשים כדי לכונן זהות יהודית אינטגרטיבית הנאמנה למסורת אבות ולמהפכה החלוצית גם יחד, זהות המבקשת להתגבר על היסטוריה לאומית המפצלת, ולא מאחדת, בין שני העולמות.⁹⁰ ואולם, יצחק מתחמק מן החברות עם מנחם לא משום שאין שבכוחו לסגל לו את שלמותו המוסרית ועצמאותו הנפשית של החלוץ לומר הגמרא, אלא משום שמנחם אינו מציע לו את אותה חסות חסרת תביעות שהציעו רבינוביץ ולייכטפוס. מנחם דורש מיצחק בגרות ואחריות; כאשר יצחק מקונן על עצמו שעלה לארץ ישראל לעבודה ולשמרה ולבסוף הפך ל"צבע, לכלכן" (עמ' 176), מבטל מנחם את ההאשמה העצמית ועונה לו ש"אדם מחוייב לעבוד" ו"די לו לאדם שזכה לדור בארץ ישראל" (שם). על פי משנתו של מנחם, יצחק מקיים את החובות הבסיסיות: הוא עובד לפרנסתו ודר בארץ ישראל; אך יצחק דוחה מעליו את האישור שמציע לו מנחם, משום שבבסיסו של האישור עומדת תביעה שיצחק אינו יכול לעמוד בה: התביעה לוותר על האשמה, שביסודה איננה אלא אשמת הכלביות.

יצחק מרגיש, שלא במודע, שהיחסים עם מנחם, בשונה מן היחסים עם רבינוביץ ולייכטפוס, אינם יכולים להישען על בסיס ארוטי מודחק המעניק ל"כלביותו" הלא מודעת מקום ותפקיד. לכן, אף על פי שמנחם מזמין אותו לסעוד עמו וללון אצלו, יצחק הולך לשמוע הרצאה של הבל בבית הפועלים, מבלה בחבורה וישן במקום אחר, בעוד מנחם ממתין כל הלילה לשווא לאורחו: "המיחם עמד וזימזם והוא עמד ולמד עד שהאיר הבוקר" (עמ' 180). גם אחר כך, כאשר יצחק פוגש את מנחם בירושלים לפני נישואיו לשפרה ומבקש את חברתו, עדיין הוא דוחה מעליו את האישורים שמנחם מציע לו ביחד עם התביעה המסתתרת מאחוריהם. יצחק חוזר ודבק באשמתו, אשמת הנטישה של חיי החלוציות, אולם מנחם מבחין שצערו של יצחק איננו צער קונקרטי על כך שלא עמד על הקרקע, אלא תוצר של מבנה נפשי כולל יותר: "אמר יצחק כשאני מביט בי הריני מצטער שלא עמדתי בנסיון ולא נעשיתי חקלאי. אמר מנחם בין כך ובין כך היית מצטער. אמר יצחק מאיזה טעם אתה אומר

כך? אמר מנחם כל המצטער על דבר שלא עשאהו עשוי להצטער על כל דבר ודבר" (עמ' 540). מנחם מסרב לגנות את יצחק ומציע לו שיקבל עליו את חייו מתוך אחריות, אבל יצחק דוחה את הציפייה שאינו יכול לעמוד בה. המפגש עם מנחם מעיד שלא זו בלבד שיצחק אינו מבקש באמת לתקן את מה שנכשל בו, אלא שבאופן לא מודע הוא דבק באשמות המלוות את הכשלון ואינו מוכן להיפרד מהן. נראה הדבר שאשמות קונקרטיות אלו מגינות עליו – כמין תשלום כופר – מפני אותה אשמה עמוקה יותר, לא מודעת, אשמה המטילה עליו אימה כה נוראה עד שאינו יכול לתת לה מילים.

שרשרת יחסי האימוץ חושפת את הסתירה הפנימית העומדת ביסוד זיקותיו של יצחק לדמויות הגברים החזקים שהוא פוגש. יצחק אכן מחפש אב חלופי, כביכול כדי שיוכל לסגל לו דרכו מודל של גבריות חזקה, אך בה בעת הוא גם דוחה את התביעות שמודל כזה מציב בפניו ודבק בזהותו ה"כלבית", הפסיבית, התלותית, הילדית, הנשית. לכן, אף על פי שהוא זקוק כל כך לאהבה, הוא דוחה בפתח תקוה את הרעות שמציע לו מנחם. האהבה שיקרה לו, האהבה שביכולתו לקבל, היתה אהבתו של ידידיה רבינוביץ, גם משום שהכוח הטמון בסתגלנותו של רבינוביץ איים עליו פחות מכוחו המיני של לייכטפוס או מגבורת דבקוּתו של מנחם באמיתי ובנכון, וגם משום שרבינוביץ – כמו לייכטפוס – הציע לו יחסי חסות שבהם ניתן מקום ותפקיד לזהות ה"כלבית", בלי לחשוף אותה. נסיעתו של רבינוביץ הותירה את יצחק מיותרם; הוא פונה לסוניה הנערית, חברתו של החבר, כתחליף לרע שאבד, וכאשר סוניה משלחת אותו מעל פניה הוא נותר עירום מכל קיווייו.

יצחק מגיע לירושלים מתוך תחושה של כשלון והרמת ידיים. ראשית, במעבר לירושלים יצחק מוותר לגמרי על שרידי חלומו הלאומי לבנות את הארץ ולהיבנות בה. יצחק אמנם מוותר על המאבק על עבודת האדמה כבר בתחילת דרכו בארץ, מסתגל למלאכתו כצבע ביפו ואינו מנסה לחזור ולשוב לחיי המעדר והמחרשה, לא בעלייה לגליל ולא בהצטרפות לחלוצי עין גנים. ואולם, אף שאינו עומד על הקרקע, החיים ביפו עדיין מאפשרים לו להסתופף בעולמה של הציונות החילונית, והוא אכן מסתובב בין חברים בקלוב הפועלים, מבלה במחיצת ראשי היישוב בקפה חרמון ומבקר בעין גנים. והנה, המעבר לירושלים מבטל גם את השיוך הסביל והעקיף הזה לציבור החלוצי. יצחק, שמיום שעמד

על דעתו בנעוריו לא עבר עליו יום שלא הגה בציון ולא ביקש לעלות אליה כדי "לבנות אותה מחורבנה ולהבנות ממנה" (עמ' 7), ושהעלייה כחלוץ ארצה היתה הדבר היחיד שאי פעם רצה וקיבל, מוותר במעבר לירושלים על תוחלתו זו ועל הזהות הציונית והחלוצית שדרכה הגדיר את עצמו. יצחק אינו שייך עוד לכלום; וכפי שנראה בהמשך, אובדן תחושת השייכות – והזהות – נותר בעינו למרות ההסתגלות לעולמה הדתי של ירושלים.⁹¹ שנית, במעבר לירושלים יצחק בורח מן הכשלון הארוטי ביחסים עם סוניה ובסופו של דבר גם מכשלונם של שני הנסיונות למצוא את מקומו באמצעות ההסתפחות אל הרע, ה"אב" המאמץ. גם ההצטרפות לעולמם של החלוצים, גם ההתמודדות עם המיניות בעולמם המודרני של צעירי יפו, דרשו מיצחק "גבריות" ובגרות שלא יכול היה לספק, והוא נפלט מעולמות אלו החוצה. במעבר לירושלים יצחק מבקש להתחמק מן התביעות שאינן יכול להתמודד עמן. הוא מבקש להותיר מאחוריו, מתוך הכחשה ומבלי לפתור דבר, את הפרובלמטיקה ההרסנית של הכלביות, כאילו לא היתה; אבל הכלביות חוזרת ונטפלת אליו בצורת כלב חוצות. הפגישה הראשונה עם הכלב מתרחשת מיד עם בואו של יצחק לירושלים, כמעין סימן לבאות, אולם נראה שלא הוא ולא בלק אינם זוכרים פגישה זו. פגישתם השנייה מתרחשת שנה אחר כך, ובה כותב יצחק את כתבו על עור הכלב וחותם בכך את גורל שניהם. בין שתי הפגישות הללו עם הכלב יצחק פוגש את הצייר בלויקוף ואת שפרה; גם יחסיו עם בלויקוף וגם אהבתו לשפרה מובילים למעשה הכתיבה על עורו של הכלב.

את האמן שמשון בלויקוף, האב האחרון בשרשרת האבות המאמצים, פוגש יצחק מתוך מצב קיצוני של בדידות ושל אי שייכות. אפילו מידת ההשתוות שהוא מגיע אליה אינה נובעת מכוחו של איזון פנימי בין עוצמות (כמו מידת ההשתוות של לייכטפוס) אלא היא תוצאה של קהות רגשות המלווה את הכשלון וההיעדר. בחייו החדשים בירושלים, לאחר עמל של יום עבודה, יצחק מתענה בייסורי אשמה על החטא שחטא ביחסיו עם סוניה ועל חטא אי התמיכה באחיו, באחיותיו ובאביו. הפנטזיה המנחמת אותו בצערו היא שרבינוביץ או לייכטפוס ימלאו את תפקיד הגבר במקומו ויגאלו את פרומטשי אחותו מרווקותה, שהרי הוא עצמו הלוא העדיף לתת את לבו לסוניה וכבש עיניו מייסורי אחיותיו שמעבר לים (עמ' 226–228). שוב הוא נזכר במה שטען בפני הזקן בספינה, ש"חברים כל ישראל, כל שכן בארץ ישראל", אך כעת הוא מרגיש שתקווה זו לחברות

אבדה: "כמה קיוויות קיווה יצחק. עכשיו כל קיווייו הלכו" (עמ' 228). כמו ברגעי חולשה ומצוקה אחרים, כך גם כעת הוא נאחז בזכרו של זקנו המפורסם, ר' יודיל חסיד. כשם שר' יודיל חסיד נושע ברגע האחרון בידי אביו שבשמים, כך גם יצחק מבקש להיוושע, כילד אבוד, בידי האב הגדול של השושלת. ואולם, בה בעת, יצחק מטיל ספק בישועה מידי שמים; הוא יודע שאת ישועתו-שלו הוא מבקש ביניקה הפסיבית מכוחם ומאהבתם של בשר ודם: "בהרגשה עמומה הרגיש יצחק בעצמו שכל כחו אינו אלא מכח כחה של אהבת אחרים אליו, וכשאהבה זו חסרה כל דבר קל יכול להכריעו" (עמ' 240).

כמו רבינוביץ, שבחר ביצחק להפתעת אחרים, שלא ראו מה מצא באותו גליצאי, כך גם בלויקוף בוחר ביצחק, אף על פי שאיננו אמן, ופורש בפניו את מחשבותיו הכמוסות ביותר. הצורך של השניים זה בזה הוא הדדי. כאשר בלויקוף משיח עם יצחק על אמנות "החליק את לבו והשכיחו מקצת טרדותיו, ודומה עליו כאילו כל ימיו לא נתאווה אלא לשעה זו, ודומה עליו על בלויקוף שכל מה שהוא אומר משומר היה בלבו בשביל זה" (עמ' 212). בלויקוף הבודד והנוטה למות, שאינו אוהב את תחרותם של ציירים-חקיינים, מוצא ביצחק, הצבע הפשוט, הפסיבי והמסור, את הבן הלא מאיים, הקשוב והמזדהה ביותר שניתן להעלות על הדעת. יצחק, מצדו, מוצא בבלויקוף דברים רבים. ראשית, בלויקוף מעדיף אותו על פני כל אדם אחר, חוץ מאשר על פני טוסיה אשתו; יצחק מעולם לא נבחר כך קודם לכן. שנית, בלויקוף הוא בן ארצו של יצחק, והוא מציע לו את הקרבה והמוכרות שהיו חסרות לו כל כך מיום הגיעו ארצה. שלישית, נראה שהליבירו החזק של הצייר עושה רושם עז על יצחק; גם האהבה העמוקה והנרגשת שבלויקוף חש כלפי אשתו, גם שמחת החיים המפעמת בו למרות השכול, המחלה והמוות הקרוב, וגם כוחות היצירה השופעים ממנו – כל אלה סוחפים אליו את יצחק בעוצמה רבה. רביעית, בלויקוף אינו תובע מיצחק להתבגר, לתפוס את מקומו-שלו בעולם; נוח לו ביחסים המבצרים את מעמדו כאמן וכמורה-לחיים מול המעריץ הקשוב והפסיבי. אם כן, שוב יצחק מוצא לו רע, תחליף אב, שמאציל עליו מכוחו ומעצמיותו את אותו כוח ואותה עצמיות החסרים לו עצמו.

כמו ביחסיו עם רבינוביץ, לייכטפוס ומנחם העומד, כך גם ביחסיו עם בלויקוף, תוכני הקשר נסבים על מה שהרע-המאמץ מציע בפני יצחק. במקרה הזה, בלויקוף הצייר פותח בפני יצחק הצבע את עולמה של האמנות ומגלה לו את כוחה הגואל

של היצירה; והשפעתו הלא מודעת של הגילוי הזה על יצחק גדולה. דמותו של בלויקוף כאמן, כמו דמותם של יוצרים רבים אחרים בסיפורי עגנון, היא דמות רומנטית לעילא. בלויקוף הוא האמן האמיתי, הנבחר, המתמסר עד תום ליצירתו. פרוש מן העולם ומבריותיו, שרוי בד' אמות של יצירה, אמנותו באה מתוך כיסופים ומתוך ייסורים, מתוך מחלה ועוני ומתוך נוכחותו הקרובה של המוות: "עומד הוא ומצייר מתוך רעב ומתוך כיסופי כיסופים" (עמ' 210).⁹² בלויקוף פועל מתוך השראה אלוהית ו"מצייר מה שמראים לו מן השמים" (שם), ויחד עם זאת, על ציורי ירושלים שלו הוא אומר, שידעו ש"אחד היה שמשון בלויקוף שראה אותה בעין יופיו" (שם). בלויקוף אינו רואה את העיר בעין יופיה-שלה, כי אם בעין-יופיו שלו. מקורו של היופי איננו במציאות העצים והאבנים כי אם בעינו של האמן, והדברים שבלויקוף רואה בעין רוחו אכן יפים ממה שהיו כ"שראה אותם עין בעין ולא נתן לבו עליהם" (שם). הטרנספיגורציה של המראות היא גם טרנסצנדנטית, גם סובייקטיבית. יצחק מקשיב לבלויקוף ומתבונן בציוריו מבלי להתמודד עם תביעה – חיצונית או פנימית – להפוך לאמן בעצמו. אף על פי שמלאכתו של יצחק היא בצבעים, והוא משתכלל בה יותר ויותר, ולמרות קרבתו לבלויקוף, לא עולה בו המשאלה לצייר. בלויקוף, המשוכנע ש"אין אדם נעשה אמן אלא אם כן נולד אמן" (עמ' 241), פוטר את יצחק, שלדעתו לא נולד אמן, מכל התלבטות בענייני יצירה, ומלמד אותו את מלאכת צביעת השלטים. בידידותו עם בלויקוף יצחק מוצא את מה שאיבד בנסיעתו של רבינוביץ: אהבה הנותנת לו כוח, חיות וחסות מגוננת, קשר המספח אותו לזהותו של הרע האוהב מבלי לתבוע ממנו ללמוד מזהות זו ולאמץ את כוחה באופן עצמאי ופעיל. ואכן, בחברותו עם בלויקוף "טעם יצחק טעם ידידות כבימים שהיה עם רבינוביץ. יצחק לא השווה את בלויקוף לרבינוביץ ולא את רבינוביץ לבלויקוף, שרבינוביץ אפילו בזמן שאין לו מה יעשה אדם מעשי הוא ובלויקוף שט בעולמות העליונים אפילו בזמן שמתעסק בדברים מעשיים. ברם מדה משותפת יש בהם, זו אהבת ריעים וחיבת חברים, עד כדי וויתור על עצמם" (שם).

עם מותו של בלויקוף יצחק חווה משבר קשה ביותר של אובדן. הפרק הקרוי "יתמות" נפתח לאחר מותו של הצייר ונחתם בתחושת האשם החוזרת של יצחק על שבגד באדמה, באביו, בחברו ובחברתו של חברו. שלא במפתיע, אשמה גדולה זו מצטיירת בתודעתו ככלביות, אך הפעם יצחק ממיר את אופיה המודחק של

הכלביות – ההשתוקקות ה"נשית" לשליטה, לחסות, להיחדרות – בדימוי "גברי" יותר הסובב סביב התאוה האקטיבית לבליעה, לטריפת בשר. הדרשה שיצחק שומע מפי ר' גרונם יקום פורקן, על אותם בעלי עבירה שיצרם מפתה אותם והם ככלב שמתאוה לאומצה של בשר ומשתטה מחמת תאוותו, מפעילה את דמיונו, והדמיון מנבא את המפגש ההולך וקרב עם בלק:

התחיל יצחק מתבונן בעין רעה במכחוליו ובסממניו שהוצרך להחליף בהם את המעדר והמחרישה, ולא זכר שלא אחז מחרישה או מעדר מעולם. וכיון שהתבונן בדבר זה התבונן בראשית הדברים וסדר השתלשלותם, מיום שפיתה את אביו ליתן לו הוצאות הדרך לארץ ישראל, עד ליום שנתקרב אצל סוניה והסיע לבה מרבינוביץ, ולבסוף הסיעה לבה אף מיצחק. מה נשתייר לו ליצחק מכל אותם הדברים, צד דעת אביו ודעת חברו ודעת חברתו של חברו. ומה נשתייר לו, שממון וצער וחרטה ובושה, כמשל שמושלים הדרשנים על תחבולותיו של יצר הרע שמפתה את האדם ומראה לו כאילו כל חמדת העולם בידו עד שנגרר אחריו ככלב, לבסוף בועט בו כדרך שבועטין בכלב שוטה (עמ' 257).

בתוך המשבר הקשה של יתמות, אשם ופחד מטירוף ומנידוי, יצחק מבקש שייכות וניחומים. ואולם, נראה הדבר ששרשרת האובדן – אובדן החלום החלוצי, אובדנו של רבינוביץ, אובדנה של סוניה וכעת אובדנו של בלויקוף – מכריעה את תקוותיו של יצחק להסתפח לעולם החדש שביקש להיות חלק ממנו. הוא אינו מחפש עוד רע מאמץ שיעניק לו חסות אבהית גברית, שבאמצעותה יוכל להסתפח באופן פסיבי לעולמם של חלוצים – או אמנים – בארץ ישראל, ובמקום זאת הוא נסוג נסיגה גורלית ומכרעת למה שנדמה בעיניו כקרוב ביותר לעולם הישן שנטש: עולמה של מאה שערים. כבר קודם נאמר עליו ש"אילמלא בלויקוף הצייר היה יצחק נעשה ירושלמי גמור" (עמ' 223), וכאשר בלויקוף נפטר, יצחק המיותם, הזקוק נואשות לחסות ולשייכות, נסחף לעולמה הדתי של ירושלים. כעת הוא מבקש להיספג בתוך משהו שיפטור אותו מן הדרישה הבלתי אפשרית עבורו לעצמיות, לגבריות ולבגרות, משהו שיקל עליו את חרדות האינדיבידואליזם ואת אשמת המיניות הכלבית שאותה ביקש, לשווא, להותיר מאחוריו במעבר לירושלים. הירושלמיות מסמלת עבורו, גם אם בדוחק, את העולם הישן, ומאה

שערים – את בית אבא. בעבר, יצחק עזב את בית אביו ואת עולם המסורת מתוך תחושה שהוא עוזב אב ועולם חלשים, מרוששים, שאין להם מה להציע לבן המבקש חיים. כעת, כאשר הוא חלש ומרושש בעצמו, ולאחר שאבדו כל קיווייו למצוא לו דמות אב שתעניק לו כוח גברי החסר לו, הוא מבקש לחזור בלית ברירה אל האבהות הכוללת והמופשטת שמעניק הקדוש ברוך הוא לכל בנו, ילדים ומבוגרים כאחד. יצחק מניח שלא במודע שיוכל לחזור בלב שלם למה שנטש, שיוכל לחזור ולהיות כילד, והוא גם מניח בטעות שיוכל למצוא ניחומים וחיים במאה שערים – במקום שאיננו בית אבא, שאיננו עולם המסורת הישן, ירוד וחלוש ככל שהיה, כי אם פוחלץ מומת וממית של עולם ישן זה.

בתחילה נראה שהחזרה עולה בידו. יצחק אמנם "נגרר אחר הולכי תפילה" כאילו בעל כורחו, אך אפילו היגררות פסיבית לכותל בשבת מביאה ניחומים, כאילו באמת ניתן לו לחזור לחסותו של האב שבשמים, לחזור ולהיות ילד: "מהתפעלות הלב מעביר יצחק כל אשמותיו מלבו והוא דומה בעיניו כתינוק שלא חטא, נקי מכל דופי כבימים הראשונים כשהיה נער עם נערי בני עירו – עם תוספת קדושה מקדושת השבת שבירושלים. מה יפה אור החסד לנפש הנכספת" (עמ' 263). ואולם, כפי שמעיר המספר מיד, "חסד זה אינו מתמיד" (שם). הדור הוא דור של ספק, ומן הספק יכולה להציל את יצחק רק עבודת האדמה בארץ ישראל – ואותה, כזכור, הוא נטש. פתח לישועה מסתמן במפגש המחודש עם שני הזקנים מן הספינה. ההידבקות בהם היא הידבקות בעולם הישן, ועם התגלותה של נכדתם שפרה מסתמן סוף־סוף ליצחק המוצא מעצבונו וממצוקותיו. בניגוד לסוניה, שפרה הנאה והחסודה היא התגלמות דמות אמו של יצחק, וככזו היא מייצגת את האהבה היחידה שחוה ללא כשלון וללא פגיעה; בניגוד לסוניה, צניעותה ותמימותה ממעיטות את האיום המיני ומאפשרות ליצחק "להיות גבר"; ובניגוד לסוניה, החיבור עמה איננו זוגי בלבד כי אם משפחתי. ברגע שעניי יצחק נחות עליה נפתח לבו לאהבה: "לא הספיק יצחק להסתכל בה עד שיצתה. באותה שעה נתעממו עיניו של יצחק ולבו התחיל מרתת. למה היה יצחק דומה באותה שעה, לאדם הראשון בשעה שנטל הקדוש ברוך הוא אחת מצלעותיו והעמיד לפניו את חוה" (עמ' 271).

חשוב לראות שלפני המפגש הראשון והגורלי הזה עם שפרה – מיד לאחר המפגש המחודש עם הזקנים – שבה ותוקפת את יצחק אשמת החטא הנורא

שחטא: "באה פתאום חטאתו ועמדה לנגד עיניו, ועצבות גדולה הקיפה את לבו, וכמנשה חיים בשעתו, הרהר בלבו, כמה קל היה הדבר שלא יעשה. אבל את הנעשה אין להשיב. עשה אדם עבירה שוב אינו מתנקה ממנה, אלא אם כן שב בתשובה. אבל כאן תשובה מה מועילה, הרי התשובה גופא באה בעבירה, שאם ישא את סוניה מה תועלת לו לרבינוביץ? רבונו של עולם, מה עלי לעשות ומה אין לעשות?" (עמ' 270). כפי שציינו קודם, האשמה הטורדנית כלפי רבינוביץ אינה עולה בקנה אחד עם המציאות, שהרי כאשר רבינוביץ עוזב את הארץ הוא עוזב גם את סוניה, וכאשר הוא חוזר הוא נשוי לאישה אחרת ואין בלבו דבר על הגברים שסוניה בילתה עמם לאחר שעזב. גם כלפי סוניה אין ליצחק סיבה לחוש אשם; היא זו שמואסת בו, ואין לה שום רצון וכוונה להינשא לו. ההקבלה למנשה חיים, גיבור הנובלה "והיה העקוב למישור", מרמזת על המקור הנסתר והאמיתי של המצוקה. כמו מנשה חיים בשעתו גם יצחק חש – בדיעבד – כמה קל היה הדבר שלא ייעשה. במקרה של מנשה חיים, הדבר שקל היה שלא ייעשה הוא מכירת מכתב ההמלצה ששמו כתוב בו לקבצן נודד; משמעותה של המכירה היא אובדן הזהות, ואובדן הזהות מוביל לניאוף ולמוות. במקרה של מנשה חיים, אובדן הזהות מביא לניאוף ממשי; במקרה של יצחק, הניאוף המדומה עם סוניה מביא לאובדן זהות.⁹³ יצחק תולה את אובדן הזהות הישנה דווקא ביחסים עם סוניה, ולא בעזיבת בית אבא ובעלייה ארצה. במובן אחד, הזהות שאובדת ליצחק בחדרה של סוניה היא הזהות המסורתית, המזוהה בעיניו עם הצניעות המינית. במובן אחר, הזהות שאובדת היא הזהות הרדומה, האטומה, שיצחק הצליח לקיים לפני שנתערערה חומת ההדחקה.

הנסיונות הקשים שיצחק עבר – אי היכולת לדבוק בחיי המחסור וההקרבה של החלוצים, כשלון יחסי החסות וההסתפחות לרע, כשלוננו של הנסיון לאמץ מודל יציב של גבריות, ובעיקר הכשלון הארוטי מול תביעותיה של סוניה – כל אלו ערערו את חומת ההדחקה, חשפו בפניו את חוסר הגבריות שלו עצמו והראו לו את מרכזיותו של היסוד ה"כלבי", ה"נשי", הפסיבי, המבקש חסות ושליטה, באישיותו־שלו. יצחק מדחיק ידיעה זו וקובר אותה תחת משא תחושות האשם הספציפיות, מבלי שתחושות אלה יהיה בהן כדי להוביל אותו לשינוי ולתיקון. שיאה של ההדחקה הוא בנסיון להיספג בעולמה של מאה שערים. דרך ההסתפחות למאה שערים יצחק מבקש לחזור לזהות הישנה, הרדומה, לכוונן מחדש את המערך

הנפשי שלפני התערערותה של ההרחקה, לפני התגלות ה"כלביות" שבתוכו. ואולם, האהבה לשפרה דורשת ממנו לעשות מעשה סותר – לא להרדים את הכלביות שבתוכו אלא לעקרה מן השורש. שפרה, הבתולה החסודה והצנועה בת מאה שערים, שונה כאמור מסוניה, והיא אינה מאיימת על יצחק במיניות גלויה ותובענית. ועם זאת, גם ביחסיו עמה, כמו ביחסיו עם סוניה, יצחק נתבע בסופו של דבר להיות הגבר. כדי לאהוב את שפרה כגבר יצחק חייב להיפטר מן היסוד הכלבי, הבזוי, שבו. במעשה מוזר ומשונה של יצירה, בטקס של העברה, יצחק מסמן את הכלב כקיים מחוצה לו, מעביר אליו במעין הזדווגות את הכלביות שלו-עצמו, מסמן אותו כמשוגע ומשלח אותו כשעיר לעזאזל באקט אלים של הרחקה בהוקעה:

נטל יצחק מכחול אחד ממכחוליו, ולא היה יודע אם מבקש לאיים בו על הכלב או אם מבקש לקנח אותו בעורו. הוציא הכלב את לשונו ותלה בו עיניו. אי אפשר לומר שביקש ללקלק את המכחול, שהרי הצבעים מלוחים ואין הכלב אוהב את המלח, אבל ביקש שלא יחזיר בעל המכחול את מכחולו בלא כלום. נפשטה זרועו של יצחק וידו התחילה מרתתת. פשט את מכחולו כלפי הכלב, ואף הכלב פשט עצמו לפני יצחק. החליק יצחק את עורו של הכלב, כלבלר שמחליק את הנייר קודם כתיבה. חזר וטבל את המכחול והרכין עצמו לפני הכלב וכתב עליו כמה אותיות. אין אנו יודעים אם מלכתחילה נתכוון לכתוב מה שכתב, או לסוף נדמה לו שבמחשבה תחילה כתב. ברם למה אנו מכניסים עצמנו לספק הזה, מוטב שנראה את מעשיו. ובכן לא עמד זה עד שהיה כתוב על זה בכתיבה תמה אותיות כלב. טפח לו על גבו ואמר לו, מכאן ואילך לא יטעו בך הבריות, אלא יהיו יודעים שכלב אתה. ואף אתה לא תשכח שכלב אתה. טוב היה לו לכלב מגעו עם ברייה של אדם שיש לו מין כלי נוטף בעיצומם של ימות החמה, שהארץ גרודה והאוויר יבש ואין טיפה של לחלוחית בירושלים. לפיכך אין לתמוה שלא הסתלק, שעדיין היה מצפה שיטיפ עליו מלחלוחיתו. ראה יצחק את הכלב, שהוא עומד ומביט בו. אמר לו מה אתה מבקש עוד? דיך כלב שביזבזתי עליך מלוא מכחול צבע. כישכש הכלב בזנבו ונבח כמין נביחה של תחנונים. חייך יצחק ואמר לו, משוגע אתה? שמא אתה רוצה שאנמר את עורך, או שמא רוצה אתה שאתייג לך את שמך בזהב? הגביה הכלב את חוטמו

הלח ונבח בלחישה נביחה של חנופה. התחילה ידו של יצחק מדגדגת, כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו. שיפשף אותה בבגדו, כדי ליפטר מן הדיגדוג, וזו מדגדגת והולכת. טבל את המכחול ופשט את ידו. פשט עצמו הכלב לפניו והביט במכחולו כמתוך הסקרנות. ובאמת לא סקרנות היתה כאן, אלא חימוד היה כאן, הגביה עצמו משהו, וחזר והגביה עצמו משהו, עד שלא היה בינו ובין המכחול אלא מקצת מועט. התחיל המכחול מטפטף. לא נסתפג המכחול עד שהיה כתוב על עורו של הכלב כלב משוגע (עמ' 274–276).

המפגש בין יצחק לכלב טעון במתח עצום של משמעויות. הכתיבה על הכלב איננה תעלול חסר חשיבות; הטקסט מציג אותה בעת ובעונה אחת גם כמעשה יצירה, וגם, כפי שמציין עוז, כאקט מיני, ושני המובנים טעונים בתחושה הרת גורל. תחילת המעשה בטשטוש הידיעה: יצחק אינו יודע אם הוא מבקש לאיים על הכלב במכחול או לקנח את המכחול בעורו של הכלב, ולא ברור אם הכלב מבקש ללקק את המכחול. ברור רק שיצחק מבקש לעשות דבר-מה במכחול והכלב מבקש שהדבר ייעשה בו; "מכחול" הוא גם כלי הצייר וגם, בלשון חז"ל, כלי הגבר בשעת תשמיש (בבא מציעא לא ע"א; מכות ז ע"א), ושתי המשמעויות פעילות בתיאור. נראה כאילו כוח שאינו בשליטתו של יצחק מפעיל אותו. זרועו "נפשטה", כאילו מאליה, וידו "התחילה מרתתת" (עמ' 275), כפי שלבו "התחיל מרתתת" כשראה לראשונה את שפרה (עמ' 271) וכפי ש"גופו רתת וכמעט שצנח ונפל" כאשר פגש אותה לבד בחשכה (עמ' 337). התיאור דומה בפרטיו גם לתיאורי החוויה המיסטית של האמן ברגע מעשה האמנות, כפי שראינו בסיפורים נוספים של עגנון; אולם כאן, יותר מאשר בסיפורים הללו, ניכר ביותר שהכוח המפעיל את היוצר איננו חיצוני לו אלא מקורו בפנים הנפש.⁹⁴

יצחק פושט את מכחולו כלפי הכלב, הכלב פושט את עצמו לפניו, ויצחק מחליק את עורו של הכלב כלבליך שמחליק את הנייר קודם כתיבה. השניים – הגבר והכלב, הצייר והמצויר – נענים זה לזה. בהקשר המיני ההיענות מסתברת; בהקשר האמנותי היא טעונה פירוש. היצירה – בדמות כלב – מבקשת את היוצר, באה אליו, מתחננת שיוציא אותה מן הכוח אל הפועל, יממש אותה בגוף. את המשאלה הזו להיווצר אפשר להבין רק אם מניחים, כפי שאמנם הניחו הרבה מפרשני הרומן, שבלק מייצג חלקים בנפשו של יצחק.⁹⁵ אם יוצאים מתוך הנחה

זו רואים שמעשה האמנות הוא מעשה ההרחקה של תכנים נפשיים מודחקים, מביישים, מעוררי פלצות ומאיימים אל תוך היצירה. אולם מעשה האמנות איננו רק הרחקה; בעת ובעונה אחת הוא גם מעשה של חזרה, של הנכחה מוסווית של המודחק, המבקש להיברא ולהתגלם ביצירה.

יצחק, שער עתה צייר רק שלטים – רק את האותיות והמילים שהוכתבו לו – כותב כעת, בפעם הראשונה, את כתבו־שלו. לא במקרה, כפי שמציין עוז, יצחק הביישן והעצוב פתאום "דעתו זחוחה עליו והוא מקרין איזו אדנות משועשעת נוסח 'הרגל המתוקה'".⁶ בתחילה הוא כותב בכתיבה תמה על עורו של הכלב את המילה "כלב". הרישום מציין, כמעין בדיחה, את המובן מאליו, את זהות הדבר לעצמו: מה הטעם לכתוב "כלב" על כלב? הטעם טמון בהסבר שנותן יצחק לכלב: כך ידעו הבריות שכלב הוא כלב, ואף הוא לא ישכח מי הוא. בסימון הכלב ככלב מפריד יצחק את הכלביות ממנו־עצמו, משלח אותה ממנו והלאה. כאשר הוא מסמן לכל העולם מי הוא הכלב, הוא מסמן גם מי איננו כלב. יצחק אומר לבלק, שדרך המבט המבדיל של האחרים גם הוא, בלק, לא יוכל לשכוח את זהותו המובחנת; זהותו תוחזר אליו בכל קריאה ופירוש. שלא במודע, יצחק מבקש בעצם לכוֹנֵן לעצמו – דרך מבט מבדיל זה של הבריות – זהות לא כלבית. בסימונו של הכלב כזהה לעצמו מבקש יצחק להסתמן כזהה לעצמו, כלא־כלב בכל כולו.

נראה שיצחק סבור שסיים את מלאכתו בציור אותיות "כלב", אולם הכלב מבקש עוד: המגע בין השניים ומעשה היצירה עדיין לא נשלמו. כתיבתה של המילה השנייה – "משוגע" – מלווה אף היא בקונוטציות כפולות של מיניות ויצירה. בלק מציג את כל סממני הכלביות במובניה כמיניות "נשית". טוב לו לכלב המגע עם האדם בעל הכלי הנוטף בעיצומם של ימות החמה, והוא משתוקק בצמא שיטיפ עליו עוד מלחלוחיתו. מעמדה פסיבית, חלשה ונזקקת זו הוא מתחנן למכחולו של יצחק: הוא מביט ביצחק, נובח נביחה של תחנונים ומכשכש בזנבו. יצחק מחייך; הוא שואל את הכלב אם הוא משוגע, אם הוא רוצה שהוא ינמר את עורו או יתייג לו את שמו בזהב. בהיות הכלב מי שהוא, ובייצגו את מה שהוא מייצג, הוא צריך להיות משוגע כדי לצפות לכך שיצחק, במעשה האמנות, יסמן אותו כנמר טורף או יעטור אותו בזהב כמלך. הכלביות איננה האדנות כי אם היסוד המנוגד לה, וכלביות המבקשת לה אדנות היא שגעון. על כך מגיב הכלב

כשהוא מגביה את חוטמו הלח ונובח בלחישה נביחה של חנופה. העצמה זו של ה"כלביות" הפתיינית מפעילה שוב את יצחק כאילו על ידי כוח לא מודע החזק ממנו-עצמו: "ידו של יצחק מדגדגת, כאומן שידו מדגדגת סמוך לעשייתו. שיפשוף אותה בבגדו, כדי ליפטר מן הדיגדוג, וזו מדגדגת והולכת" (עמ' 275). היענותו של הכלב קושרת בין מעשה היצירה לזיווג המיני: יצחק פושט את ידו האוחזת במכחול; הכלב פושט עצמו לפניו ומביט במכחול, לא בסקרנות, כפי שנדמה, כי אם בחימוד; בלק מגביה עצמו משהו; המכחול מתחיל לטפטף, ו"לא נסתפג המכחול עד שהיה כתוב על עורו של הכלב כלב משוגע" (עמ' 276).

יצחק מוסיף את המילה "משוגע" משום שהוא מבקש לסמן את הכלביות המגולמת בכלב – אותה כלביות המתקיימת ביצחק עצמו – כמשוגעת, ובכך לנדות ולהוקיע אותה, להרחיק אותה מעצמו לחלוטין. במונח שטבעה ז'וליה קריסטבה, המעשה הוא מעשה של בזות: "יש בבזות (abjection) אחת מאותן התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו, ושנדמה לו שמקורו בחוץ או בתוך מוגזם כלשהו, מוטל לצד האפשרי, הנסבל, הניתן למחשבה".⁹⁷ בנסיון לגרש את הבזוי, אומרת קריסטבה, "אני מגרש את עצמי, אני יורק את עצמי, אני מבזה את עצמי, באותו מהלך שבו 'אני' מבקש להעמיד את עצמי".⁹⁸ בכתיבת המילה "כלב" יצחק מבקש למקם את עצמו: "מי שבאמצעותו קיים הבזוי הוא אפוא זרוק, אשר מציב (את עצמו), מפריד (את עצמו), ממקם (את עצמו), ועל כן הוא נע ונד, במקום להכיר את עצמו ולהתמצא, להתאוות, להשתייך או לסרב".⁹⁹ בקשת המיקום, עבור יצחק, היא הבקשה להיחלץ מן הטריטוריה של החייתי, שהרי, כדברי קריסטבה, "הבזוי מעמת אותנו עם אותם מצבים שבירים שבהם האדם טועה בטריטוריות של החייתי. כך למשל, באמצעות הבזות, התוו החברות הפרימיטיביות אזור מוגדר של תרבותם, כדי לנתקו מעולמם המאיים של החייתי או של החייתיות, שנחשבו כמייצגי רצח או מין".¹⁰⁰

בכתיבת המילה "משוגע" יצחק מסמן את בלק ככלב חולה כלבת, דהיינו ככלב החולה במחלת ה"כלביות", שהיא מחלה המועברת בנשיכה, בחדירה, במעבר נוזלי גוף. אין זה מקרה שיצחק בוחר במעשה מוזר של אמנות כדי להיפטר משגעון הכלביות שבתוכו, כדי לשלח אותו אל העולם, מנודה ומוקע, כשעיר לעזאזל. קריסטבה מעירה ש"אופני הטיהור השונים של הבזוי – צורות הקתרזיס השונות – מהווים את תולדות הדתות, וסופם באותו קתרזיס במובהק,

קרי האמנות, לפני הדת ואחריה".¹⁰¹ ואולם, היצירה החיה, המטילה את רושמה על העולם, מחזירה אל האמן את מה שניסה להבדיל מעצמו. היא משיבה אליו, באלימות ובעוצמה, את מה שביקש להרחיק ולהוקיע, ומחזירה אל תוך גופו פנימה את מה שביקש לזקק החוצה בכתב. כתיבת המילה "משוגע" חורצת את גורלם של הכותב והנכתב כאחד. מרגע זה ואילך בלק הופך בעיני הכול לכלב שוטה, ובסופו של דבר, הטקסט הכתוב על העור הופך למציאות והוא אכן חולה בכלבת. בלק המנודה, החולה ושבע המרורים מבקש את האמת ומחפש את יצחק; כאשר הוא מוצא אותו הוא תוקע בו את שיניו, והריר נכנס לבשרו, ויצחק חולה בכלבת ומשתגע ומת בייסורים קשים.

ואולם, לפני שנדון בשובו של הכתב אל הכותב ובסיומו של הרומן, חשוב לעמוד על כמה עניינים, והראשון שבהם הוא מעשה שילוחו של הכלב. הגירוש בבעיטה חוזר וקושר בין משמעויות נפשיות של מנגנון הבזות, ההרחקה בהוקעה, לבין משמעויות ארס-פואטיות, שעניינן יציאת היצירה אל העולם:

פער הכלב פיו והציץ עליו בתמיהה. הרי טיפל עמו בחיבה ולבסוף בועט בו. השפיל עיניו למטה. עיניו של זה מחייכות ורגליו כעוסות. כלום אין רגליו יודעות שהוא מצחק? בין כך לכך נתנמכה רוחו של כלב וראש חוטמו התחיל מצטנן. השפיל את זנבו ועמד שפל זנב ונמוך רוח. וכבר הסיח יצחק דעתו מן הכלב וקשר את כליו ונתכוין לילך אצל בעל מלאכתו לגבות את שכרו. קפץ הכלב והתחיל מתלבט בין רגליו. פנה לכאן הלך הכלב אחריו, פנה לכאן נגרר הכלב אחריו, ובין כאן לכאן העלה אבק. גער בו יצחק בנזיפה והבריחו. נשתלשל הכלב בין פסיעותיו של יצחק והגביה פיו כלפי מכחולו. פגע בקדירת הצבעים וכמעט הפך את הקדירה על פיה. חבטו יצחק ברגלו ויצא ממנו דם. נבח נביחה סתומה ואחריה נביחה של יללה ונטל רגליו והתחיל רץ (עמ' 276).

בשילוחו של הכלב משלח יצחק את יצירתו לנמעניה. כאשר הוא מסיים לכתוב את מה שהיה לו לכתוב על עורו של הכלב, הוא מרוצה ממעשה ידיו: "נסתכל יצחק בכלב והיה שמח". ואולם, גם אם הכתיבה נשלמה, העיסוק במעשה היצירה עדיין לא נשלם. יצחק יודע ש"כשהיו רבותינו שבארץ ישראל מנדין לאדם היו קושרין פתקאות בזנביהם של כלבים שחורים וכותבים עליהם פלוני בן פלוני

מנודה, ומשגרים אותם בכל העיר להזהיר את העם שיברלו ממנו". הוא משוכנע, בטעות, ש"לכתוב על עורו של כלב לא קדמו אדם מעולם", ואינו יודע ששומרי החומות, שנידו פעם חכם אחד שחלק על דעתם, "הביאו כת של כלבים וכתבו על עורם אפיקורוס מוחרם ומנודה". יצחק, הגאה ביצירתו וסבור שחידש חידוש גדול, מבקש נמענים להישגיו: "צפה יצחק אילך ואילך כאומן שעלתה לו אומנותו ומסתכל לראות אם מרגישין בו". כיוון שאין איש בחוץ, "נצטער יצחק שאין העולם רואה. אבל נתנחם שיראו אחר כך. בעט בכלב כדי שישוטט בעיר ויפרסם את מעשיו" (שם). הכלב אינו מקבל עליו את הגירוש וההרחקה, ויצחק, האיש העדין והפסיבי, משלח אותו מעליו החוצה באלימות.

יצחק חייב להרחיק מעליו את הכלב; כדי לממש את היצירה צריך האמן להיפרד ממנה, להרחיק אותה ממנו-עצמו ולהוציא אותה אל העולם, שם תיקרא ותתפרש על ידי נמעניה. בהמשך למה שראינו קודם, גם מהלך זה של מימוש האמנות – בהמשך למעשה הכתיבה עצמו – מוצג כמנגנון של בזות. לאחר שיצחק מסמן את הכלב כנושאה של הכלביות, ולאחר שהוא מוקיע את הכלביות כשגעון, הוא חייב להרחיק אותה, לשלח אותה כמין שעיר לעזאזל הנושא עליו את חטאת הציבור.¹⁰² יצחק זוכר את המשל "שמושלים הדרשנים על תחבולותיו של יצר הרע שמפתה את האדם ומראה לו כאילו כל חמדת העולם בידו עד שנגרר אחריו ככלב, לבסוף בועט בו כדרך שבועטין בכלב שוטה" (עמ' 257). על פי המשל, יצר הרע הוא ישות חיצונית הנטפלת לו לאדם; הכחשה זו של פנימיות היצרים משרתת את יצחק, המבקש למקם את זהותו ה"כלבית" מחוצה לו ולגרשה. יצחק הופך את המשל על פיו, ובמקום שהיצר יבעט בו הוא בועט ביצר.

הגירוש מתואר כאקט מיני, גברי ואלים: יצחק שב ובוועט בכלב עד שרגלו חודרת לגוף והגוף מדמם; היצר המגורש הוא היצר ה"כלבי", המנוגד בלא מודע של יצחק ל"גבריות". ואולם, המעשה האכזרי של ההרחקה והגירוש יוצר מהלך הפוך, החותר תחת כוונותיו של הבועט. יצחק, המבקש לסמן את עצמו כ"גבריות" נקייה מ"כלביות", מסמן בלא מודע את ההפך ועושה את הכלב ל"צל", לכפיל שלו-עצמו: כפי שהוא עצמו נדחה על ידי איכרי המושבות, ננטש על ידי מאמציו השונים וסולק על ידי סוניה, כך גם הכלב ננטש ומסולק על ידו; כשם שהוא משוטט כיתום עזוב, טבוע בחותם שונותו המתמדת, כך ישוטט גם בלק ברחובות ירושלים, טבוע בחותם שגעונו.¹⁰³ מעשה ההרחקה בהוקעה הוא מעשה הסותר

את עצמו מיסודו. בסימונה של הכלביות כחיצונית, ולא כפנימית, יצחק מתכחש לעצמו, בהוקעתה הוא מוקיע את עצמו, בבעיטה בכלב הוא בועט בעצמו; בכך נעוצה מהותה של האכזריות שבמעשה. גירוש האלים של הכלב מסמן מראשיתו את שובו האלים בסופו של הרומן; כבר בבעיטה עד זוב דם שיצחק בועט בכלב טמונה הנשיכה עד זוב דם שעתיד בלק לנשוך את יצחק.

הזיהוי ברומן בין מנגנון הבזות לבין מעשה היצירה נושא עמו משמעויות מטא־פואטיות. כאשר האמן מסמן את כתבו כיצירה נפרדת ממנו־עצמו, וכאשר הוא מוציא אותה אל ציבור הקוראים, הוא מייצר היבדלות דרך נידוי. בכך הוא דומה לרבותינו שבארץ ישראל ולנטורי קרתא. גם הוא, כמותם, מסמן דבר־מה פנימי כחיצוני, גם הוא מייצג אותו בקונקרטי וגם הוא משלח אותו החוצה דרך ייצוגו זה. מה שמשולח החוצה מוחרם ומנודה במובן זה שהוא מסומן כנבדל, שהוא אמור להיתפס כנבדל דרך מבטו של העולם וכך לכונן נבדלות מדומה. יוצא מכך שמעשה האמנות של יצחק מסמן את נסיונו של האמן לשלח מעליו – באלימות – את אותם תכנים לא מודעים, מבישים ומחרידים, שאינו יכול לשאתם בתוך עצמו. ובסופו של דבר, כאמור, תכנים אלו חוזרים אליו באותה אלימות שבה הם שולחו החוצה. ואמנם, הקתרוזיס האמנותי, כפי שאומרת קריסטבה, אינו מטהר כי אם מרחיק אותנו מן הטוהר: "מול המוות האפלטוני אשר אוצר, ככלות הכל, את תנאי הטוהר, מעמיד אריסטו את מעשה הטיהור הפואטי: תהליך בלתי טהור כשלעצמו, המגן מפני הבזוי רק מרוב היותו שקוע בו. הבזוי, מחוקה בצליל ובמובן, הוא מושא לחזרה. לא מדובר בחיסולו – הלקח האפלטוני האחרון הובן: אין נפטרים מן הלא־טהור – אלא בהנכחתו בשני, בשונה מן האי־טוהר המקורי".¹⁰⁴

בעזרת הבחנה זו ניתן להבחין בין יצחק לבין יוצרו. כזכור, במכתב לקורצווייל התייחס עגנון לבעייתיות הכרוכה בחיבור בין עלילת יצחק לעלילת בלק והעיר ש"אפשר שבאמת אין עורו של בלק מחזיק את כל ענייניו".¹⁰⁵ ביסוד האמירה החידתית הזאת עומדת מטפורה המציגה את הרומן כאילו נכתב על עורו של בלק; פירשנו קודם שכך סימן עגנון את הכתיבה על עור הכלב ואת שילוחו כמעשה אמנות, ואף זיהה את עצמו, במובן מסוים זה, עם גיבורו. ועם זאת, כתיבתו של יצחק על הכלב היא מעשה של הגליית הבזות, ואילו הכתיבה של עגנון על יצחק היא מעשה של חזרה המחקק במילים את מעשה הבזות. עצם הזיהוי בדבריו של

עגנון בין מעשה הכתיבה שלו לבין זה של יצחק הוא אקט של הכרה בכך שמה ששולח החוצה, מה שמגולם בדמויות הקונקרטיות של יצחק ובלק, אינו חיצוני ואינו נפרד. זה משמעו של הכתב שעל גב הכלב, של אותו דבר שעגנון מתאר כ"חלק בלתי נפרד מן ההווה האיומה של חיינו מרעת או שלא מרעת".¹⁰⁶

בתחילה נראה כאילו הכתיבה על עורו של הכלב עשויה לטהר את יצחק מן הכלביות המבעתת אותו ולאפשר את נישואיו לשפרה. ואולם, בסופו של דבר, הכתב מביא לאסון; באופן מעגלי, הנשיכה משיבה אל יצחק את ארס השגעון שביקש לנקות החוצה, והוא עצמו הופך לכלב משוגע – ומת. גורלו של יצחק קושר את המטא-פואטי בפסיכולוגי; מה שמובן מפרספקטיבה אחת כהפיכתו של מבדה למציאות מתפרש מפרספקטיבה אחרת כחזרתו של הבזוי. ואולם, התגלות התהליך הנפשי ומשמעויותיו המטא-פואטיות אינה מיידית. בתחילה נראה שלאחר הוקעתה וגירושה של הכלביות, לאחר זיקוקה החוצה ביצירה, יצחק משתחרר מן ה"נשיות" הפנימית, מן התשוקה המודחקת להישלט ולהיחדר. לראשונה מאז הגיע ארצה הוא איננו סביל כי אם פעיל, והוא מפלס את דרכו כ"גבר" ללבה – ולביתה – של שפרה. דומה שהפוטנציה היצירתית מאפשרת לו לממש גם את הפונטציה הארוטית עם האישה. ואכן, מי שפותח בפני יצחק את דלתות ביתו של ר' פייש אינו אלא בלק, והמספר מפרש זאת לקוראיו: "וראה זה, מעין מה שאירע לרבינוביץ אירע ליצחק. פעם אחת עשה יצחק בשכונה אחת משכונות ירושלים ובא כלב ורבץ לפניו. יצחק לא החליקו ולא נתן לו צוקר ושוקולד, אלא אדרבא בעט בו וכתב על עורו דברים של דופי. אלא אילמלא לא בעט בו לא היה הכלב נטרד למקומו של ר' פייש ולא היה נובח בו ולא היה ר' פייש מזדעזע ולא היה בא לידי מחלה ולא היה יצחק יוצא ונכנס לביתו ומתקרב אצל שפרה" (עמ' 452). בלק מייצג כאן לא את הכלביות הנכנעת כי אם דווקא את הוקעתה, את כתב התוקפנות ה"גברית" שנידתה את אותה כלביות ושילחה אותה בבעיטה. דווקא משום שיצחק אינו קונה את לב הכלב בממתקים, דווקא משום שהוא מכריז על כלביותו כמשוגעת ובוועט בכלב, הכלב הולך לעשות את רצונו הלא מפורש של האדון שעניג אותו ופגע בו.¹⁰⁷ במובן זה, בלק הוא המשך המשאלה ל"גבריות" הנורמטיבית, העומדת מאחורי מעשה הבזות; יצחק המנדה מתדמה במעשהו לר' פייש המנדה, העסוק כל ימיו בהוקעת הזולת. בנידויה של הכלביות יצחק צובר כוח, וכוח זה מאפשר לו לשתק

את כוחו של האב האוסר, לחדור לביתו, לתפוס את מקומו ולגזול ממנו את בתו ואת אשתו. על פי הבנה זו, במעשה ההרחקה, בהוקעה של ה"כלביות" הסבילה וה"נשית", עובר יצחק מן הפתרון המזוכיסטי של הסיבוך האדיפאלי למרד באב ולטרנסגרסיה של הטאבו.¹⁰⁸

יחד עם זאת, בלק מבעית את ר' פייש בשל מה שהנו: כלב. הכלביות – על מה שהיא מייצגת – היא שגורמת את מפלתו של ר' פייש ומטילה עליו שיתוק. ר' פייש הוא הקנאי שבקנאים, המחמיר מכל שומרי החומות המחמירים שבכולל אונגרין. בסלובקיה היה שוחט – מי שהורג את החיה עבור האדם על פי דין – וכיוון שהרבה להטריף את הבשר עד שלא היה אפשר לעמוד בחומרותיו, העבירוהו אנשי עירו משחיטתו. מאז התחיל לכתוב כתבי גינוי והוקעה כנגד כל מה שנראה לו כצל-צלה של עבירה, קודם בגולה ואחר כך בירושלים. מכל כתבי חרמותיו של ר' פייש הטקסט מגלה את תוכנם של שניים: האחד, כפי שציינו, שהוקיע בסלובקיה את אלו שלא הכירו בכך שהבשר טרף; והשני, "שתיקן שיעמידו שוטרים על פתחי בתי כנסיות בלילי שמחת תורה שלא יהיו נשים ואנשים מעורבין" (עמ' 317). יוצא מזה שכתבי החרמות של ר' פייש מכוונים כנגד הבשר, שהוא תמיד חשוד כטרף, וכנגד עירוב הנשי בגברי.

לפני המפלה, ר' פייש אינו מסכים לקבל את יצחק בביתו. יצחק יוצא מן הבית כועס ונעלב, ו"נשמע קול כלב צועק, הב הב הב. נסתמרו שערות זקנו של יצחק שלא נטלן משום כבודו של ר' משה עמרם ונצטער ששפרה ראתהו כשהוא מנוול. הב הב הב, חזר הכלב וצעק. נזכר יצחק בכלב שכתב על עורו כלב משוגע. הפנה ראשו כלפי ביתו של ר' פייש ואמר, עליך ועל עורך ראוי היה לכתוב כלב משוגע" (עמ' 296). יצחק מזהה, שלא במודע, את כתבי החרמות הקיצוניים והלא פוסקים של ר' פייש כבזות של הכלביות המשוגעת שבתוך ר' פייש עצמו. בקללה שהוא מקלל את ר' פייש הוא מאחל לו את חזרתו של המנודה וחשיפתו של הבזוי, וכך אמנם קורה. כתב החרם שכתוב על עורו של בלק מצטרף לכתבי החרם שכתב ר' פייש וביחד הם מביאים עליו את מפלתו. ר' פייש יוצא לתלות באישון לילה כתבי חרמות. בלק המוחרם, המסתתר בבתי אונגרין, נובח בו נביחה של אהבה וחיבה, ואהבת הכלב גורמת לר' פייש להתחלחל עד ש"כתבי החרמות נתפזרו והתחילו פורחים באויר" (עמ' 311); בתמימותו הוא סבור ש"אבותיהם של המוחרמים קמו מקבריהם ובאו להתנקם בו" (שם). ר' פייש נתקל בחשכה בבלק,

בועט בו, בלק צועק – ור' פייש נופל והופך מהולך על שתיים להולך על ארבע, למעין כלב. ספק חי ספק מת הוא מובא לביתו, ושם הוא מוטל על מיטתו מוכה שיתוק. קללת שובו של המנודה, שבה קילל יצחק את ר' פייש, אכן מתקיימת; אבל בקללה זו מנבא יצחק בלא דעת גם את גורלו־שלו.

החיבור בין בלק לר' פייש מוטרם, על דרך הסאטירה, בחיבור שבין הכלב לבין הדרשן הקנאי ר' גרונם יקום פורקן. ר' גרונם, ששמו מתפרש לשני פנים, עסוק בחיבור שבין התשוקה לכלב. בהגיעו לירושלים יצחק שומע את דרשתו של ר' גרונם על בעלי עבירות שיצרם מושבם מבלי לתת להם את סיפוקם. הדרשן ממשיל את היצר לאותם "שעושים להם שחוק בכלבים, מראים אומצא של בשר לכלב, כיון שהכלב קופץ ליטול מרחיקים ממנו את הבשר, לסוף הוא משתטה מחמת תאוותו" (עמ' 221). לפי המשל, אלו הנמשכים אחר יצרם – ככלבים – נטרפת דעתם לא משום שהתמכרו לסיפוק תאוותיהם אלא משום שתאוות אלו לא מומשו ובעל העבירה לא הגיע לכדי פורקן. מעניין לראות שיצחק זוכר את משל הכלב אחרת ממה שסיפרו ר' גרונם. באשמתו הגדולה על שצד את דעת אביו, נטש את המעדר והמחרשה והסיע את לבה של סוניה מרבינוביץ, הוא מהרהר בצער על מה שנשתייר לו: "שממון וצער וחרטה ובושה, כמשל שמושלים הדרשנים על תחבולותיו של יצר הרע שמפתה את האדם ומראה לו כאילו כל חמדת העולם בידו עד שנגרר אחריו ככלב, לבסוף בועט בו כדרך שבועטין בכלב שוטה" (עמ' 257). הנסיון לבעוט בכלביות הוא נסיונם של יצחק ור' פייש, הבועטים שניהם בכלב. ר' גרונם עצמו הוא מניפולטור ציני של היסטריית האשם והוא אינו בועט בכלביות כי אם משתמש בה לצרכיו. בלק רואה את התרמית: "הלוא צווחן זה אפילו ברכיו אינן זעות בשעת אנחותיו" (עמ' 277); אבל קהלו של ר' גרונם אינו רואה זאת. השנה היא שנה שחונה, ומים אין, ור' גרונם דורש על הבצורת; בלק, ש"חביב היה לו לישוב במחיצתו של ר' גרונם" (עמ' 305) מפני שזה האחרון עסוק בתוכחתן של ישראל, בא גם הוא לשמוע. עיקר דרשתו של ר' גרונם מתמצה באמירה "שאין לך אדם שאינו חוטא" (עמ' 306), והדרשה מעלה תמונה רודפנית של חטאים איומים הנעשים בידי כל אדם ואדם – בשנתו ובקומו, בבלי דעת וללא שליטה. ר' גרונם מבעת – ומענג – את קהלו בחטאים שהם חוטאים שלא במודע, ודרך כך קושר את תחושת החטא לעצם קיומו של הלא מודע. וכל הזמן הזה בלק, הנושא על עורו

את כתב האשמה על הכלביות הבזויה, מתחבא מתחת לגלימתו ובין רגליו של הדרשן ומצטרף לדברים בנביחות שמתוך חלום.

הבצורת, האשמה, הכלב והשיתוק מצטרפים שוב יחדיו בדרשה האחרונה של ר' גרונם, סמוך למותו של יצחק. בלק, שכעת הוא כבר חולה מאוד, בא לשמוע גם את הדרשה הזאת. הדרשה נפתחת בקולות כלביים שר' גרונם וקהלו משמיעים, "אנחה או גניחה או יבבה או יללה" (עמ' 584). בדרשתו משקץ ר' גרונם את הכלביות, המזוהה בעיניו עם הגופני. הוא מסביר שישראל אינם צריכים למים לשם "גשמיות פחותה" (עמ' 585) – כגויים, להבדיל – אלא רק לשם מצווה. עצירת הגשמים היא בשל האפיקורסים, הדומים בגשמיותם, בקיומם הגופני, לכלב שוטה, ו"פני הדור כפני הכלב. ולא ככלב סתם אלא ככלב שוטה" (עמ' 586). כאשר ר' גרונם מזכיר את בלק צץ לו זה האחרון. בשלב זה יצירתו של יצחק כבר התפרסמה בכל העיר והפכה ממבדה למציאות מבעיתה, ובלק מטיל אימת מוות נוראה על הדרשן וקהלו. ר' גרונם מחוויר, סוף-סוף ניטל ממנו כוח הדיבור, שתי עיניו יוצאות מחוריהן והכלב רואה אותן שהן "מלאות בהלה מבוהלת ואיומה" (עמ' 587). השיתוק אוחז בציבור כולו ורק עיניהם של האנשים רצות אילך ואילך בבהלה של אימה, ו"פתאום נקרשה אותה אימה שבעיניהם, ואף הן לא זזו. נבהל בלק ונשתומם, עד ששכח מלנבוח" (עמ' 588).

בלק מטיל שיתוק של קבע על ר' פייש ושיתוק זמני על ר' גרונם וקהלו. מעשה ר' פייש מראה שהחרם על התשוקה המאיימת נושא עמו איום משלו: הוא מביא לידי שיתוק גמור. בסופו של דבר, דיכוי הבשר הופך את המדכא לבשר בלבד. לאחר המפגש עם בלק אין לו לר' פייש דבר עם תורה או עם מצוות, "ולא נשתייר אלא הגוף הזה ששרוי בתוך כרים וכסתות ומעלה זיעה" (עמ' 313). ר' גרונם מטיף גם הוא לדיכוי המוחלט של התשוקה, אף שהוא יודע שאין שחר להטפתו. בלק מופיע לפני העדה כגילומה המבעית של התשוקה הלא ממומשת: בשל הכלבת הוא רדוף צמא תמיד, פיו מלא ריר אך הוא אינו מסוגל לשתות. מחשבותיו של בלק הן על מים – ומים אין. הנכחתה של התשוקה הבזויה, החייתית, הלא ממומשת, מאיימת בהטלת טירוף ומוות, והקהל מפחד פחד מוות מן הכלב חולה הכלבת. שלוש דרשותיו של ר' גרונם קושרות את התשוקה עם אשמה, גוף, כלבים, טירוף ומוות. שלושתן גם נקשרות – במישרין או בעקיפין – מצד אחד לבלק ומצד אחר ללהט החום ולעצירת הגשמים. מחלת הכלבת

מזוהה ברומן עם עינויי הצמא והיא נקשרת לחוס הנורא בירושלים, ליובש, לבצורת ולמחסור הקשה במים. עצירת הגשמים נפרצת רק עם מותו של יצחק, ועל הקשר בין פריצה זו לבין מימושו הסופי של הכתב שיצחק כתב על גבו של הכלב נעמוד בהמשך.

לאחר שלוקה ר' פייש בשיתוק יצחק מתקרב לשפרה. בשונה מאשר ביחסיו בעבר עם סוניה, כעת הוא יודע שהפעם הוא חייב להיות "גבר" ולפלוס לו דרך ללבה. היחסים ביניהם מוכרעים כאשר הוא פוגש בה במקרה, בחוץ, בלילה, כשהיא הולכת לקחת כר חלב; במרחב הנשי, האפלולי, החמים ומדיף ריחות החלב יצחק מדבר עמה ואף אוחז בידה. שפרה המבוהלת שומטת ידה מידו של יצחק ונמלטת, וכאשר יצחק רץ אחריה, דמותו של כלב חוצות מתחלפת לו בדמותה; הכלב נובח בו ויצחק "נתבלבלה דעתו" (עמ' 339). ואולם, החילופים המאיימים בין הכלב לשפרה אין בהם כדי לעצור את יצחק.¹⁰⁹ בתודעתו הוא מסמיך את האהבה לשפרה לאהבה הלא מאיימת לאם ולאל, למצב הנפשי בחייו לפני התערערותה של חומת ההדחקה, לפני הופעתו של הכלב. יום פטירת אמו מגיע, "וכיון שנזכר באמו נזכר אותם הימים שהיה תינוק והיתה אמו עומדת אצל מטתו ומקריאה אותו קריאת שמע. ושתי אהבות, אהבת השם ואהבת אמו, הרגישו את לבו" (עמ' 342). ביום הזה הוא מבקר את ר' אלטר הזקן, בן עירו שמל אותו ביום בריתו וכתב את שמו ב"פנקס קטן, שכתב שם שמות כל הנערים שזכה להכניס בבריתו של אברהם אבינו" (עמ' 349), והולך אל הכותל, ומיד אחר כך הוא נוסע ליפו לסדר את ענייניו עם סוניה, כדי שיוכל להינשא לשפרה. נראה הדבר שבנישואין לשפרה יצחק מבקש להשיג דבר והיפוכו. מצד אחד, לאחר השחרור ששחררה אותו היצירה, לאחר גירושה של הכלביות, יצחק מבקש כאמור להיות ל"גבר" מול נשיותה הלא מאיימת של שפרה, לעומת זו של סוניה. מצד אחר, דרך הנישואין הוא מבקש להיחלץ מברידותו הקשה ולהגיע סוף-סוף להתמזגות באימהי שביקש ולא מצא בעלייתו ארצה. כיוון שיצחק אינו מצליח להיאסף על ידי הציונות, הארץ, האדמה, הוא נסוג לעבר ומבקש להשיג דרך שפרה את איחוד האהבה שהיה לו בילדותו עם אמו ואלוהיו. בברית הנישואין הוא מבקש לאשש את ברית המילה שנחרתה בבשר, ברית המסמנת את קיומם המתמיד של הבנים כילדיו של האב, אך בקשה זו מנוגדת למשאלה לגבריות, שגם אותה הוא מקווה לממש בנישואין.

יצחק נוסע לסוניה כדי לפנות את הדרך לנישואיו עם שפרה. מזמן שהגיע לירושלים הוא ביקש לנסוע ליפו ולסדר את ענייניו עם סוניה, לחזק את הקשר או להתירו, אבל לא הגיע לכדי מעשה. הרעיון שיצחק חייב לסוניה חוב מוסרי, וכי ישוחרר מקשריו עמה רק אם תסרב להצעת הנישואין שלו, תלוש לגמרי מן המציאות. סביר להניח שיצחק גם יודע בסתר לבו שסוניה איננה מעוניינת בקשר זוגי עמו ושערכי הכבוד הנשי המקובלים עליה שונים מערכיו. ובכל זאת הצעד הזה חשוב עבורו. יצחק שלאחר הכתיבה על עור הכלב, המבקש לשאת את שפרה לאישה, חייב להפוך את סדר היחסים שנקבע בעבר בינו לבין סוניה: כעת הוא יהיה היוזם, הוא יהיה הפעיל, הוא שימלא את התפקיד הגברי המקובל. נראה שמאחורי בקשתו להשתחרר מן ההתחייבות המדומה כלפי סוניה מסתתר הנסיון למחוק, בדיעבד, את כשלונו הארוטי. אמנם סוניה מבטלת, בהתנשאותה ובלגלוגה, את היתרון הרגשי שיצחק היה יכול להפיק מן המפגש, אבל המעשה נעשה ויצחק הנעלב נפטר מסוניה בלא קושי. ואולם, כעת הוא אינו ממהר לחזור לירושלים. ייתכן שיצחק מפחד לחזור לירושלים ולהעמיד את גבריותו במבחן ביחסים עם שפרה; לא במקרה, הרהורים על כלבים ממשיכים להטריד את מנוחתו וקפיצת כלב מפסיקה את מחשבותיו על שפרה (עמ' 392, 428–429, 452). נוסף על כך, יפו איננה מושלמת אך הליבידו אינו מדוכא בה באלימות כפי שהוא מדוכא בירושלים, והיא מושכת את לבו של יצחק.¹¹⁰ ביפו נעלמת חומת הבדידות והדחייה המקיפה את יצחק בירושלים, ואת מקומה תופסים הרעות וחיי החברה: "כאן הרי חברה, כאן הרי חיים" (עמ' 393). יפו, בשונה מירושלים, אינה מטילה חרמות ואיסורים על העונג, אלא נהנית ליטול בו חלק. האדיקות, הקנאות, הדכאון והמועקה שבעיר הקודש מוחלפים בבילויים, בהנאות ובשיחות רעים. יצחק ממיר את להט החמה המלובנת ואת יובש הבצורת שבירושלים ברחצה במימי הים: "אותה שנה שנה שחונה היתה וירושלים ששותה מי בורות שותה מים במשורה, ואין צריך לומר שממעטים ברחיצה. ועכשיו שבא ליפו ביקש לרחוץ בים" (עמ' 374); הניגוד שבין שתי הערים מתואר במונחים של דיכוי לעומת עונג, אבק לזהט לעומת מים ולחות, הוקעה ונידוי לעומת הנאות חברתיות, מוות לעומת חיים.

יצחק אכן מתענג על החיים ביפו: "כל הימים שהיה יצחק בארץ ישראל לא ראה ימים טובים כאותם הימים שהיה שרוי ביפו" (עמ' 375). ואולם, הוא

אינו יכול לחיות חיי הנאה לאורך זמן. למרות המפגש המחודש עם לייכטפוס ורבינוביץ, למרות ההיכרות עם ברנר וחמדת, יצחק אינו מסוגל לתפוס את מקומו של הרגל המתוקה ולחיות חיי עונג בצריף, כמי ש"נפרצו תחומיו" (עמ' 435); והוא גם אינו מסוגל ליהנות מיציבות החיים הבורגניים בקרבת רבינוביץ. בחזרתו מיפו לירושלים יצחק נוטש לא רק את חיי העונג ולא רק את הפתרון הבורגני, כי אם גם את שארית החלום ליטול חלק בבניין הארץ. ביפו יצחק נוכח לדעת שהייאוש, שליווה את מאבקי החלוצים בימים שבהם עלה ארצה, פינה את מקומו להתאוששות ולתקווה: "כבר עברו הימים הרעים שהיינו מכנסים רגלינו, מפני שלא היה בנו כח לטלטלן, מפני שהיינו רעבים, מפני שלא מצאנו להשתכר, מפני שהיו מוסרים עבודתנו לערביים, ולנו לא הניחו להשתכר אפילו כדי פת חריבה" (עמ' 388). הוא פוגש כמה מחבריו הראשונים, "שניבל עצמו עמהם על פתחי אכרים וניקש עמהם את רגליו באסקופותיהם של עסקנים. כשאר חברינו באו אף הם לבנות ולהבנות. יצאו שנים ולא נבנו, לא הם ולא הארץ. כלו עיניהם ונתכופפה קומתם. עכשיו זקופים הם כברושים ועיניהם מחייכות. עליהם ניתוספו אנשים חדשים שעלו מן הגולה, ויש בהם מהתלהבות של ראשונים ואין בהם מפקפוקיהם של הראשונים" (עמ' 437, וכן עמ' 537–538). תקווה חדשה זו אינה פותחת פתח של שינוי ליצחק, והוא אינו מבקש להצטרף לבוני תל אביב או "ליישובים החדשים שנוסדו על ידי רופין" (שם). אמנם רבינוביץ מציע לו להצטרף כצבע לעסקי הבנייה שנכנס בהם, ויצחק מקבל בתחילה את הצעתו, אבל שותפותו העתידית בבניית תל אביב אינה נתפסת בתודעתו כהשתתפות, ולו גם צנועה, בבניין הארץ.

הביקור ביפו מלמד שצערן של יצחק על שלא זכה לעמוד על הקרקע אינו קשור למציאות, על הצעותיה ופשרותיה, אלא לפנטזיית גאולה לא מודעת. ציפייתו מלאת הסתירות היא שדרך העלייה לארץ ישראל הוא יוכל להיגאל באופן פסיבי מן הפסיביות שלו-עצמו; בניסוחו של מירון, יצחק נאחז "בחלומות שווא על איזו תמורה מופלאה שתחולל בו הארץ בדרך נס כשתהפוך אותו לא רק לעובד אדמה, שגדולי הציונים באים להצטלם עמו בשעה שהוא הולך אחר המחרשה, אלא גם לגבר בגברים".¹¹¹ גולומב הופמן, לעומת זאת, טוענת שיצחק מבקש להתמזג עם הציונות, עם הארץ, עם האדמה, להיות לאחר עם הישות האימהית הכוללת, ובכך להינצל מן הדרישה הבלתי אפשרית לנפרדות

ולאינדיבידואציה.¹¹² נראה הדבר שהמשאלה ה"ציונית" של יצחק, כמו המשאלה המאוחרת יותר לשאת את שפרה, מכילה בעת ובעונה אחת הן את הבקשה לכינונה של עצמיות גברית והן את הבקשה – הסותרת – להתמזגות ילדית, משחררת מעצמיות, בישות אימהית כוללת.

כמו במעברים הקודמים בין הערים, גם החזרה לירושלים מתאפיינת בחוסר הכרעה, בהיגדרות ובהיקבעות מבחוי. יצחק משתהה ביפו עד שיום אחד לייכטפוס חוזר לצריפו, ויצחק נותר ללא מקום לגור בו. ואולם, עם הגיעו לירושלים ניכר בו שינוי; לפחות בעניין אחד תופסות האקטיביות וההחלטיות את מקום הפסיביות וחוסר ההכרעה. יצחק נחוש בדעתו לשאת את שפרה לאישה, והקשיים שאנשי אונגריין עלולים להערים על דרכו אינם מרפים את ידיו: "אפילו בימים הרעים לא בא יצחק לידי יאוש, כל שכן עכשיו שדעתו זחוחה ולבו רווח" (עמ' 479). בבטחון וללא היסוס הוא מדבר נכבדות בשפרה עם אמה, פונה להינדא פועה ולר' חיים רפאל שימליצו בעדו, וכותב על החלטתו לאביו ולר' משה עמרם. ואכן, יצחק משיג את מה שהוא מבקש ומקבל את שפרה היפה והחסודה, בת דמותה של אמו, הנערה שעיניה זהב וכולה זהב. בתחילה הוא חושב לקחת אותה עמו ליפו, לחיות לצד רבינוביץ ולהשתתף עמו בעבודה ובפרנסה, אך הכרעה אחרת מתגבשת בלבו ומבטלת את מחשבתו הראשונה. בדרכו מירושלים ליפו נסע יצחק בעגלתו של זונדיל, העגלון שאיבד את שמו – אברהמיל – לאחיו הצעיר ממנו. בחזרתו לירושלים מתברר ליצחק שכיוון שהאח הצעיר אברהמיל נפטר, וזונדיל – שהיה פעם אברהמיל – ירש את חצרו, הוא חוזר לשמו המקורי: "וזונדיל בא לדור במקומו של אברהמיל שמת, התחילו קוראים לזונדיל על שמו של אברהמיל, אברהמיל, וחזר השם לעיקרו" (עמ' 536). יצחק גר בשכנות לאותו זונדיל ששב להיות אברהמיל, וכמו אברהמיל, גם הוא חוזר כביכול ל"עיקרו". בגיל עשרים וחמש יצחק מחליט החלטה קיצונית, מוותר ויתור סופי על העולם הלאומי החדש, שכה ביקש להיות לאחד עמו, ומסתפח מתוך הכרה לעולמם של יראי השם בירושלים.

ההכרעה אינה נעשית ברגע: "כבר קודם שהגיע יצחק לירושלים נעקרה יפו מלבו, וכל הדברים שראה שם נתעלמו הימנו כאילו אין להם שום מציאות" (עמ' 490). חבורת הרעים מיפו נעלמת, ובחלל שנוצר יצחק בונה לעצמו משפחה אלטרנטיבית משלו. בלב ההקשר המשפחתי החדש עומדות האהבה לשפרה

וההתקשרות לאמה, אותה אם שביום רדתו מן הספינה ביקש להיות מאומץ על ידה. יצחק מוצא לו גם מעין סבים מאמצים מבני עירו, ר' אלטר והינדא פועה, ומעין דוד, ר' חיים רפאל, ומוסיף עליהם עוד משפחה מאמצת – משפחת החרט. מחברת גברים ונשים צעירים, רווקים, חילונים וציונים ביפו עובר יצחק להסתופף בחיקן של משפחות יראות שמים בירושלים: "על יד על יד עקר יצחק את עצמו מרוב המקומות שרגיל בהם והסיע עצמו מרוב חבריו הראשונים ונעשה כאחד מאנשי ירושלים" (עמ' 534). כיוון שנראה ליצחק שההתמזגות עולה בידו, הוא אינו רוצה לחזור ליפו ולהתמודד מתוך נבדלות ועצמיות עם העולם: "כשהיה נזכר בחוזה שעשה עם רבינוביץ עגמה נפשו עליו, שהרי יצטרך לעקור את מקומו ולחזור ליפו" (עמ' 535). הוא אפילו אינו יכול להבין מדוע שמח על החוזה בזמן עשייתו, ובסופו של דבר הוא מבטל אותו: "יצחק כתב לרבינוביץ שלא יחזור ליפו ולא יזוז מירושלים. ודבר זה כתב יצחק מתוך הכרה ברורה. על יד על יד פשט יצחק את צורתו והתחיל מתדמה לשכניו" (עמ' 536). מה היא הכרה ברורה זו של יצחק? המספר מייחס אותה ל"נפש המשכלת":

לכאורה דומה יצחק לאילן ששרשיו מועטין, שכל רוח מצויה עוקרתו והופכתו על פניו. אבל אם נתבונן במעשיו יפה יפה נראה שאין הדבר כן. כל זמן שקיים יצחק את המצוות כמצוות אנשים מלומדות לא היו המצוות חשובות בעיניו, לפיכך כל מקום שבא לשם היה נוהג כמנהג המקום. משנתעוררה בו הנפש המשכלת שינה את דעותיו ועמהן את מעשיו.

לא ביום אחד ולא בחודש אחד ולא בשנה אחת שינה את דעותיו ואת מעשיו, אלא קמעה קמעה שינה את דעותיו. ולא על ידי היראים שינה אותם, אלא כבר בזמן שהיה שרוי בין חבריו ביפו ובמושבות ראה שהנפש מבקשת דבר שמונעים ממנה. באותם הימים עדיין לא היה יודע מה הנפש מבקשת. ואימתי נגלה לו? אף כאן צריכים אנו לומר, לא בבת אחת נגלה לו, אלא קמעה קמעה. לסוף נעשה לאילן ששרשיו מרובין, שאפילו כל הרוחות שבעולם באות עליו אין מזיזות אותו ממקומו (עמ' 543–544).

מתחת לתיאור החיובי והאופטימי הזה של התגבשות ההכרה ושל הכרעתה של הנפש המשכלת, חותר ההקשר. מיד לפני התיאור מובא חלומו החוזר של יצחק,

חלום הכובע והנעליים ושתי הדיוטות, שממנו עולה בבירור שהכרעתה של הנפש המשכלת אינה יכולה להוביל אותו למקום שהוא מבקש. בחלום יצחק מאבד את הנעליים בשל פיתויי הטבילה בים, והרוח, שכביכול אינה יכולה להזיז את האילן ממקומו, מעיפה ללא קושי את כובע יראת השמים מעל ראשו. הוא מבקש להיכנס לבית שקול תפילה נשמע ממנו, אבל הדיוטה התחתונה של הבית חרבה. הוא מטפס בסולם לדיוטה העליונה, שבה מתפללים, אך "כיון שהכנים ראשו נסגרה עליו הדלת מבפנים וגופו מבחוץ" (עמ' 542). לאחר שהתבטלה האפשרות להתגורר בדיוטה התחתונה, בעולמו של הגוף, או בעולמה החברתי המודרני של יפו, מתברר שגם לתוך הדיוטה העליונה יצחק אינו יכול להיכנס, אפילו כשהוא עוקף את זו התחתונה.

על פי צמח, הפער בין הנעליים לכובע, בין הדיוטה התחתונה לעליונה, הוא בעיקרו של דבר הפער בין היצרי לרוחני;¹¹³ על פי מירון, הפער הזה הוא השבר ההיסטורי הטרגי בין שתי ההוויות הלאומיות, החילונית-ציונית והדתית.¹¹⁴ נוסף על הבנות חשובות אלו של החלום עולה ממנו גם הבנה נוספת, הקושרת את דימויי הנעליים, הכובע ושתי הדיוטות למטפורה הארכיאולוגית שהציע פרויד. הפער בין שתי הדיוטות הוא גם הפער בין הנפש הלא מודעת, המוכחשת והמנוודה, לבין "הנפש המשכלת" והמודעת. יצחק מנסה להיכנס לדיוטה העליונה דרך עקיפתה של הדיוטה התחתונה, החרבה; מעשה זה אינו אפשרי ולכן רק הראש המכיר – ולא הגוף, המגלם את הסתמי המודחק – יכול להידחק פנימה. החלום מתפוגג ואינו חוזר עוד, ויצחק שוכח אותו, כשם שהוא שוכח "כמה דברים שראה בהקיץ, כגון יפו וכל חמודותיה" (עמ' 542–543). בקשת השכחה של יצחק אינה נובעת מן הנפש המשכלת ואינה תוצאתה של הכרעה ערכית, אלא היא עולה מחלק הנפש המבקש להרחיק ולא לדעת: "אלא שהנפש הזאת שביקשה מנוחה ביקשה לשכוח את כל פרשת העבר" (עמ' 543). מכל זה עולה בבירור שהכרעתו של יצחק לחזור לדת אבותיו איננה רק פרי של החלק ה"משכיל" שבנפש, אלא גם – ובעיקר – של חלקיה הלא מודעים, המבקשים מנוחה בנסיגה לעולם הילדות. וכשם שיצחק חייב להרחיק מעליו בהוקעה את הכלביות לאחר פגישתו עם שפרה, כך הוא חייב להרחיק ולהכחיש את משאלת הנסיגה בדיוק כאשר הוא מבקש לממשה בחזרתו לדת אבותיו. בשל שתי ההדחקות כאחת, נראה שהמבנה הנפשי של יצחק – בניגוד גמור למשל האילן ששורשיו מרובים – מתבסס על

יסודות רעועים ועל דיוטה תחתונה הרוסה. ולכן, אף על פי שכל הרוחות שבעולם אינן יכולות להזיז אותו מהכרעתו להפוך לאחד מיראי השם שבירושלים, מתברר במהרה שאלוהי הרוחות מפיל את אילן חייו כולו בהעלם אחד.

הדיוטה התחתונה הרוסה אך אינה מבוטלת, והיא ממשיכה להטריד את יצחק. אפילו שבאותם הימים ראה את עצמו "כאילו כבר הגיע לתכלית הנרצה" (עמ' 544), הוא חוזר ומכיר בכך שבקשת ההסתפחות לעולמם של יראים אינה אלא בחירה בלית ברירה; הטוב האמיתי הוא בעמידה ובעלילות על הקרקע: "כרם דבר זה אמת, אילו עמדתי בנסיון ולא ברחתי מיד כבר הייתי בעל נחלה בעין גנים או בגליל, ואני ושפרה עובדים היינו את האדמה, ואפשר שהייתי מעלה את אחי ואחיותי ואת אבי" (שם). ואולם, לא אשמת הכשלון במבחן הגבריות החלוצית, אשמה שמודעת במובנים מסוימים ליצחק ונתפסת על ידו כמה שבא מתוכו, היא שבאמת מאיימת עליו; הנוכחות המאיימת והמבעיתה של המודחק מתגלמת בדמות חיצונית, במה שהורחק ונודה וסולק: בדמותו של כלב חוצות ובכתב הכלביות והשגעון שיצחק כתב על עורו. הכלב מלווה כצל מאיים את הזיווג שבין יצחק לשפרה: כזכור, עוד לפני שיצחק נסע ליפו, במפגש בינו לבין שפרה בחושך, בחוץ, דמות של כלב מתחלפת לו בדמות האהובה, ונביחת הכלב הזה מבעתת את רבקה בביתה (עמ' 341); עם חזרתו לירושלים, כאשר הוא מדבר עם שפרה ורבקה על כוונותיו, "נשמעה צעקת כלב בחוץ" (עמ' 494); כאשר הוא כותב לאביו על תוכניותיו לשאת את שפרה לאישה נובח כלב בחלונו כל הלילה (עמ' 497); וכאשר הוא יוצא לשלוח את מכתבי ההחלטה לאביו ולר' משה עמרם, סבה של שפרה, בלק נובח בו ויצחק בועט בו עד ש"נתגלגל הכלב ונפל" (עמ' 534).

יצחק ושפרה נישאים; יצחק מתאחד כגבר עם האישה אשר אהב, אך השמחה קצרה: "החג עבר וערבה כל שמחה" (עמ' 557). ירושלים מזוהמת ומוכת תחלואים קשים, החמה לוהטת כאש, ולאחר שנה של בצורת קשה שוב "יצא כסליו ולא ירדו גשמים. המטר לא בא והארץ צחיחה" (עמ' 559). בעיר זו, החולה והמיובשת, מתגברת נוכחותו של החייתי: בבורות המים הריקים שורצים "תולעים ושלשולים וחלזונים" ו"בכל יום נגלה עוף שחור וצווח בקול יבש כחרס" (שם). ר' גרונם עומד לדרוש שוב בעניין העוונות, החטאים והפשעים המביאים לעצירת הגשמים, ויצחק בא לשמוע: ביום האחרון של שבעת ימי המשתה "יצא לו יצחק מבית חמיו כשהוא מלוכש בבגדי חתונתו ולבו שמח ובא ועמד לפני

רבי גרונם" (עמ' 560–561). בערב זה יצחק עומד לחזור ולהתייחד עם אשתו, שהרי לאחר ליל הנישואין פרשו השניים זה מזו וזו מזה למשך שבעת הימים. את הזמן עד להתייחדותם הוא מבלה בדרשת ר' גרונם. בלק, הכלב שיצחק כתב על גבו את כתב הבזות כדי שיוכל להתנקות מן הכלביות ולשאת את שפרה, מגיע אף הוא לשם.

בלק רדוף, מוכה ומבוזה; סימני הכלבת הולכים ומתגברים בו, עד שאפילו כלבים נמנעים מקרבתו. נסיונותיו לנבוח ביצחק, כדי שיגלה לו את פשר הצרות שהמיט עליו באמצעות הכלי הלח, אינם עולים יפה. די לו לחיות בין גויים והוא מבקש לחזור למאה שערים. משאלת החזרה נתפסת בשלושה מובנים: כמוות, כשיבה לעצמי, וכמעשה של הנצחה עצמית באמנות. בלק יודע שאם יחזור – ימות: "וכשלבו היה אומר לו אל תלך למאה שערים, שלא תמות, היה משיב ואומר, בין כך מיתתי מוכנת לי, מוטב שאמות במקום שנולדתי בו ואל אמות במקום ארעי" (עמ' 562); וכן, "יודע אני שאם אלך למאה שערים סופי קטלה, אף על פי כן אלן, שכל עצמי כבר שם" (עמ' 568). ה"עצמי" של בלק הוא השם, הכתב שעל עורו, ובלק מבקש להיות במקום שבו נמצא מי שיכול לקרוא ולפרש את הכתב: וה"עצמי" של בלק הוא יצחק, עמו הוא מבקש לשוב ולהתאחד. בלילה, בבית הריחיים הנטוש, הוא פוגש לילית זקנה, שמכירה את כל העולם, וזו מפרשת לבלק את ההיבט האמנותי של משאלתו לחזור למקום שבו ייקרא הכתב שעל עורו והוא יומת. לדבריה, בלק דומה לצבועים שבאו לארזף וביקשו ממנו שיפחלץ איתם, משום שכדברי ארזף, "כל זמן שבשרך קיים הרי אתה בחזקת מיתה, שהכל מבקשים לאכול את בשרך ולגרם את עצמותיך, ואם אתה ניצול מן האויבים ואתה מת בידי שמים סופך עפר ורימה ותולעה, מה שאין כן אם זרקת את בשרך והשלכת את עצמותיך ונתת קש במקום בשר ועצמות הרי אתה חי לעד וקיים לנצח, ולא עוד אלא שמכניסים אותך לבית שכיות החמדה והכל מתאווים ומתחמדים לראותך" (עמ' 573).

דמותו של ארזף האמן, מפחלץ החיות, מופיעה לראשונה כאשר יצחק, שעבר להתגורר בירושלים, מבקר בביתו שבעין דוגל. אמנותו של ארזף היא "לפטם עורות של חיות ועופות שרצים ורמשים" (עמ' 234), והוא יושב "יחיד כאדם הראשון בגן עדן, בלא אשה בלא בנים בלא דאגות בלא צרות, בין כל מיני בהמות חיות ועופות שרצים ורמשים נחשים ועקרבים. והוא דר עמהם בשלום, ואפילו

נוטל את נפשם אין תובעים דמם ממנו, הואיל וזוכים ליכנס על ידו למוזיאומים הגדולים שבאירופא" (שם). ארזף הוא אמן אמיתי וכל מה שחשוב בעיניו הוא להנציח "בהמות חיות ועופות שרצים ורמשים, שנזכרים בכתבי הקודש ובשני השסי"ן, שדרים בארץ ישראל" (שם). והנה, אמנותו המוזרה של ארזף נקשרת למעשה היצירה המוזר עוד יותר של יצחק. אמנותו של ארזף, כמעשהו של יצחק, עוסקת בחייתי. עם זאת, בשונה מיצחק, ארזף מפחלץ את כל החיות חוץ מן הכלב, הקרוב לאדם, ואולי אינו אלא צלו;¹¹⁵ הימנעות זו של ארזף מעסיקה את מחשבותיו של יצחק (עמ' 392, 536). אמנם גם אמנותו של בלויקוף מזהה את יסוד חיי האדם עם החייתי, ובציור החיים והמוות שהוא מצייר הנחש והנמר נאבקים זה בזה, אולם ארזף, כמו יצחק, קיצוני הרבה יותר, ואמנותו מוותרת על הסובלימציה: החיה עצמה היא מעשה האמנות. הקדשת עצמו לאמנותו מוציאה את ארזף מתחום האנושי והוא חי לו יחידי בעין רוגל, בין חיות הבר, כביכול בגן עדן לפני בואם של המין, ההולדה והמוות לחיי האדם.

דימויו של ארזף לאדם הראשון בגן עדן מעלה עניין נוסף. אדם הראשון, עוד לפני בריאתה של חוה, קורא לכל החיות בשם. השם יוצר את המובחנות, את העצמיות, את הנצחת החיה כנפרדת מן האדם וכקיימת על פי מיניה. יצחק, בכותבו על עורו של הכלב, חוזר בתחילה על מעשהו של אדם הראשון וקורא לכלב כלב; אבל כיוון שהכלב פנימי לו, עליו להוסיף את המילה "משוגע" כדי להוקיע אותו ממנו החוצה. ארזף מנציח את החיות על פי שמן בתנ"ך ובשני הש"סים. בקיבועו של השם, בהפיכתה של החיה לטקסט מזהה ומנציח, הוא מבחין את החיה ממנו החוצה. ארזף נזהר ואינו מפחלץ כלבים, הקרובים מדי לאדם עצמו, ועדיין אמנותו מביאה אותו לגבול המסוכן שבו מה שמובחן החוצה הופך – מעצם העיסוק בהוצאה ובהבחנה – לעיקר, ועם העיקר הזה האמן מתאחד. ארזף חי בין חיותיו המפוחלצות, וכיוון שאין לו דבר בחייו אלא הפחלוצ, הוא עצמו נתפס כחלול מבפנים. יצחק נזהר עוד פחות מארזף; הוא מקבע את השם על עורו של כלב, שאיננו אלא הבזוי שלו-עצמו. כדי להשלים את מעשה היצירה, כדי להגיר את האמת החבויה בפנים, מבעד לעור, צריך שמעשה האמנות יראה את צדה האחר של ההבחנה המבדילה בין החייתי לאנושי ויוציא מן הכוח אל הפועל את הזהות המאחדת ביניהם. ולכן בלק יחזור ויזדווג עם יצחק, יחדיר את כתב הכלביות המשוגעת אל תוך גופו של הכותב ובכך יהפוך את יצחק האיש לכלב משוגע.

בדיון ב"אגדת הסופר" ראינו שהאמן מבקש לחלץ את עצמו מן החלופיות ומן הזמן, ממעגל ההולדה והכליון, והוא מוכן לוותר על חיי המציאות כדי לעבור לקיום נצחי ומוחלט בתוך שלמותה של היצירה. במובן זה ממשיך הסיפור "אגדת הסופר" את התמה העתיקה של האמן המבקש את הנצחת עצמו בשלמותה של אמנותו.¹⁶ אמנותו של ארזף קושרת גם היא בין הנצחיות לבין הוויתור על החיים, ואולם, באמנותו של ארזף – בשונה ממה שראינו בסיפורים אחרים – לא האמן הוא זה המוותר על החיים המתכלים כדי להשיג שלמות ולהיחלץ מן הזמן, אלא האובייקטים האמנותיים הם אלו המוותרים על חיותם. ההשתוקקות לנצחי מושלכת מן האמן אל היצירות ומן האדם אל החיות, וההשלכה מגבירה את תחושת הכפילות המוזרה העומדת בלב ההבדלה האמנותית בין החייתי לאנושי ובין מעשה האמנות לאמן. השתוקקותם של הצבועים להיות רק עור, רק אמנות, כלומר לוותר על החיים כדי לזכות בהנצחה, היא השלכה של השתוקקותיו של ארזף עצמו. האובייקטים האמנותיים שהוא מייצר אינם נפרדים ממנו והם אינם אלא גילומיו; החייתיות שהוא מנציח באמנות היא חייתיותו־שלו, הבקשה להיקבעות השם היא בקשתו־שלו, משאלת המוות היא משאלתו־שלו. ארזף הוא אמן מומחה והוא יכול להרשות לעצמו להתקרב ביצירתו אל התחום המסוכן משום שהוא יודע, לפחות במובן מסוים, את אשר הוא עושה; יצחק, לעומתו, תמים, לא מנוסה ולגמרי לא מודע למעשהו, והוא משחרר במעשה היצירה האחר שלו כוחות הרס שאין לו שום שליטה עליהם.

לאחר ששמע את סיפורה של לילית על הצבועים וארזף, ולאחר שנבהל משדים מדומים, עושה בלק את דרכו למאה שערים. דרכו רצופה מוות, ו"חוז מפגרי כלבים ומפגרי חתולים ופגרי עכברים ונבלות שקצים ורמשים ועצמות ושאר מיני אשפה ספק אם ראית כלום" (עמ' 580). החום והיובש מענים אותו ללא נשוא: "החמה עמדה בתקפה ולא נראה בה לא עיפוי ולא ליאות, אדרבה ניכר היה שהיא גוברת ומתגברת. כנגדה עמדה האדמה גרודה וצחיחה. ובין שמים לארץ אויר לוהט ומלהט, שנתכסה בלבוש אבק, וכשניער את בגדו נסתתמו עיניהם של בריות בני אדם וכן עיניו של בלק. הושיט בלק את לשונו היבשה וצעק הב הב לנו מטר, הב לנו טיפה של מים, דעתי נטרפת מחמת צמאון. הוציא את שיניו והביט ברקיע. יש לשער שנזכר מעשה זקנו הכלב הגדול שבשעת עצירת גשמים היה נוקב חור ברקיע ומוריד גשמים" (עמ' 582). ויחד עם הבצורת מגיעה

לשיאה מחלת הכלב: "נכנס בלק למאה שערים כשהוא מהלך בצדי דרכים ופיו פתוח ורירו יורד ואזניו סרוחות וזנבו מונח בין ירכותיו ועיניו תוססות דם והוא נובח ואין קולו נשמע" (עמ' 583).

בלק מצטרף לקהל שבא לשמוע את דרשת ר' גרונם. כזכור, ר' גרונם תולה את הבצורת בעוון קיומו של הגופני, שאותו הוא מזהה ככלבי, ורואה בלגיטימציה של החיים הגופניים את עונו של הדור. בלק החולה הופך לגילום הקיצוני ביותר של הבזוי; התגלותו של הכלבי הגופני, הנושא על עורו בשורה של שגעון ומוות, מטילה אימה נוראה על הקהל. יצחק מרגיע את הבריות ומכחיש את שגעונו של הכלב, שהרי הוא יודע שהוא עצמו כתב על עורו את המילה "משוגע". יצחק אינו מבין שבמעשה הכתיבה, במעשה הבזוי, הוא איבד את מגעו עם הכלביות ואת שליטתו בה; ההרחקה-בהוקעה של ה"כלביות" הנפשית שלו-עצמו הפכה אותה למשוגעת באמת, לסכנת נפשות. מרגע שילוחו של הכתב מאבד הכותב את שליטתו על הכתוב, וכעת הכתב שולט בו. יצחק אינו מעלה זאת על דעתו, והבריות משתכנעים מהסברו האמיתי והמוטעה כאחד: "ובכן לא היה אדם שהיה מתיירא מן הכלב, ואין צריך לומר יצחק בעל המעשה, שסילק דעתו ממנו תיכף לעשייתו. אבל הכלב לא סילק דעתו מיצחק, שכבר הכיר בלק שכל פורענות שבאה עליו מידיו של בעל המכחול היא באה" (עמ' 591).

"סילוק הדעת" מן הכלב ומהשגעון הכתוב על עורו אינו מסלק לא את הכלב ולא את השגעון. לבו של בלק מפרכס ועיניו תוססות דם; פיו מתמלא קצף ולבו מתמלא עברה. הוא מבקש את האמת; פיו מרתת ושיניו מקישות: "אמר בלק לא אבוא עליו בנחת ולא ארים קול, אלא אני נושך בו והאמת נוטפת ומנטפת מגופו. וכבר ראה בלק כאילו האמת מנטפת מדמו של הצבע כגשמי ברכה, כבשעה שהכלב הגדול נושך ברקיע" (עמ' 593). בינתיים יצחק שוכח את "כל מעשיו הראשונים, ואין צריך לומר את הכלב" (עמ' 595), ועוקר רגליו ללכת לשפרה. אלא שבלק אינו מניח ליצחק; כל מה שיצחק ביזה והרחיק באלימות, כדי להיות לאחד עם שפרה, מוחזר אליו באלימות כפולה ומכופלת. כפי שתיאר עוז, גם המגע החוזר בין הצבע לכלב, כמו המגע הראשון שביניהם, מתואר כזיווג מיני.¹¹⁷ כבמעשה אונס מבטל בלק את נידויה של הכלביות כנחדרות; בהזדקרות וחדירה הוא קורע את עורו של יצחק, מחדיר לגופו את ריר הכלבת ומאחד אותו בחזרה עם הכלביות והשגעון שביקש לנדות בכתיבה:

ניענע בלק ראשו כשהוא מהרהר בלבו, הולך הוא לו, ואני – אני נשאר כאן בזוי ורמוס ומשוסה. נשתרבה לשונו עד שעמדה להשמט וליפול. ביקש להחזיר אותה למקומה ולא היה יכול להחזירה. התחיל חלחול מתוק מחלחל בין שיניו. נשתקעו כל מיחושיו וכמין כמיהה התחילה מפכה בו כמעייין עד למעלה משיניו. נזקפו שיניו וכל גופו נזדקר. לא הספיק יצחק לילך עד שקפץ עליו הכלב ותקע בו שיניו ונשכו. כיון שנשכו נטל רגליו וברח (שם).

הכלב אינו מגיע לכלל סיפוק; גם הוא, כצלו של יצחק, אינו יכול לעבור מאי מודעות למודעות. אף על פי "שחתר לו חור בבשרו של הצבע והטיף ממנו את האמת" (עמ' 596), האמת אינה ממלאה אותו ותשוקת ההתאחדות הטורפנית עם האדם מדריכה את מנוחתו: "אבל שיניו שטעמו טעם בשר אדם התחילו שוקקות ומבקשות עוד. שינים אלו שבלק עשאן שליחים עשו עצמן כלי תשמיש להנאתן" (שם). בעוד בלק מבקש לשוב ולחדור את עורם של בני האדם, יצחק, שכבר חולה במחלת הכלבת, חולם את חלומו האחרון. בחלומו יצחק גולש חזרה אל תחומי של החייתי, אל מחוזותיו של הבזוי, וזרותו הגמורה מתגלמת בזרותן של החיות שבנפשו.¹¹⁸ הכלביות כנקביות המבקשת להיחדר מופיעה בחלום בדמותו של הכלב צוציק, ובהיפוך תפקידים, גם בדמות רבינוביץ, כאישה וכטווס. כשלונו של הנסיון לכתוב החוצה את הכלביות מתגלם בכשלון לתת שם, לאיית את הקול החייתי. בחלום, יצחק מבקש להיזכר בשמו של ארזף, הקורא בספריו, ואינו יכול. הוא נזכר בשם רק כשהחלום מביא את ארזף לצריפו של הרגל המתוקה, "כשהוא מחליק את שיניו של צוציק ומדבר עמו בלשון נקבה ואומר לו אֵתִי, וצוציק נהנה ומתפנק לפניו כנקבה" (עמ' 597). שוב רואה יצחק את ארזף הקורא בספר משלי שועלים, "ומשונה היה הספר שלא היה עשוי אותיות אלא קולות" (שם). יצחק מבקש להבין את פשר הקולות ורואה שידו־שלו "מהלכת על הספר וכותבת הב הב" (שם), אלא שיצחק המתבונן מפוצל לגמרי מיצחק הכותב את קול הכלב. בחלקו השני של החלום נדחק יצחק לתוך פשפש אטום ורואה את רבינוביץ, האומר לו שהוא, יצחק, תמה על כך שהוא, רבינוביץ, לבוש כאישה; והוא מסביר לו שלא הוא מלובש כך אלא טווס, ומלמדו, דרך הכתבת האותיות וניקודן, את קולו של הטווס. גם וואוי מופיע בחלום, וכך גם החרט ותינוקו, הילדא רבינוביץ ונעליה של סוניה; יצחק,

המצטער על שנחלש כוח זכרוננו "ויש לחוש שמא ישכח אימתי יום חופתו" (עמ' 598), מתעורר מתוך כאב וחלומו נפסק. גופו ונפשו של יצחק חולים במחלה הנוראה:

לא יצאו שלושה שבועות עד שיצחק התחיל חושש בגופו בכל המקומות שהכלב נשך בו. מכותיו התחילו תופחות ומאדימות, לבסוף נפתחו מאליהן וליחה סרוחה התחילה מבצבצת ויוצאת מהן. נתרערה רוחו והתחיל זועף ומתפחד כאילו רודפים אותו, עד שקצרה נפשו וביקש למות. באותם הימים נתעוותו כלי הבליעה ונתכווצו כלי הנשימה ושרירי הגוף ושרירי הרגלים. ביקש לאכול או לשתות ולא היה יכול, לפי שנתכווץ הקרום שבפיו. וכבר סילק יצחק דעתו מאשתו וכן מכל דבר שבעולם (עמ' 600).

סימן רע הוא שאותיות שמו של יצחק מיטשטשות בפנקס הנימולים של ר' אלטר. נראה שיצחק, החולה בשגעון הכלבי, יוצא מכלל הברית עם האב שבשמים, אותה ברית שביקש לחזור ולהתמזג בה. השם שכתב על עורו של הכלב כדי להבחין את הכלב ממנו החוצה, ולקבע דרך כך את נפרדות שמו-שלו, חזר אליו וחדר לתוכו עד כדי טשטוש שמו-שלו.¹¹⁹ דעתו של יצחק נטרפת עליו והוא נקשר בחבלים ומוכנס לחדר מיוחד; שם הוא יושב ומקונן על עצמו כעל אישה נטושה: "איכה, בכה תבכה בלילה ודמעתה על לחיה. וכל מי שהיה שומע את קולו היה בוכה עליו ועל אשתו" (עמ' 605). פני יצחק משחירים, עיניו מסתבכות, לשונו מתנפחת, צמאון קשה חונק אותו ומספרים שהוא אף נובח ככלב; "לבסוף פלט את נפשו הכואבת והשיב רוחו לאלקי הרוחות שאין לפניו לא צחוק ולא קלות ראש" (שם).

השאלה מדוע ננשך יצחק על ידי בלק ומדוע מת מוות נורא כל כך היא קודם כל שאלה מוסרית, שאלת ההצדקה; ושאלה זו נותרת ללא תשובה. כל מסכת כשלונותיו של יצחק, ואפילו החטא שחטא בהזנחת אביו ואחיו – כל אלה אין בהם כדי להצדיק את גורלו.¹²⁰ השאלה שרבה והינרא פועה מטיחות כלפי מעלה – "על שום מה עשה הוא לאיציקל שלנו כך?" (עמ' 602) – נותרת ללא תשובה. כך נותרת גם שאלתו של המספר: "ועתה, חברים טובים, כשאנו

מתבוננים במאורעותיו של יצחק אנו עומדים מרעידים ומשתוממים. יצחק זה שאינו גרוע משאר כל אדם, מפני מה נענש כל כך? וכי בשביל שנתגרה בכלב? והרי לא נתכוין אלא לשם שחוק" (עמ' 604). ואולם, אף על פי שאי אפשר לנסח הצדקה מוסרית למותו של יצחק, עדיין ניתן לשאול על משמעותו של המוות הזה ולנסות להבין (למשל, במושגים פסיכואנליטיים ומטא-פואטיים) את הקשר בין נשיכת הכלב, המחלה, הטירוף והמוות, לבין מה שנגלל ותואר ברומן קודם לכן. במרכזה של הבנה כזו עומד המעשה שהביא על הכלב את טירופו ועורר בו את התשוקה לנשוך את יצחק: המעשה המשונה של הכתיבה על עורו של הכלב, מעשה היצירה האחד והיחיד שיצחק עושה.

מעשה האמנות האמיתי הוא מעשה המסכן את עושהו. במעשה האמנות האמן מגלם את תוכני הנפש המודחקים ביותר שלו – כאן, את זרותו החייתית ואת אשמתו המינית ההרסנית ביותר – במילים או בצבע. האמן מגיע אל הבזוי שבתוכו; גם כאשר הוא חוזר עליו מתוך הכרה בקיומו, עדיין הוא מבקש – כמו יצחק – לגרש אותו מתוכו בטקס הכתיבה והשילוח. בכך פותח האמן תיבת פנדורה ומאבד את השליטה על פעולתם האלימה של הכוחות היוצאים ממנה. זו הסיבה שחמדת אינו כותב: "חמדת אין לו מה יעשה ואינו עושה. כל זמן שהיה בחוצה לארץ ולבו בארץ ישראל היה עושה שירים, עכשיו שהוא דר בארץ ישראל מה יעשה, כלום יחבר שירים על געגועים שהיו לו. אבל לא מטעם זה היה הולך בטל, אלא שאם בא לכתוב דומה עליו כאילו דבר זה שמבקש לכתוב סוף כל דבריו הוא, והיה מתיירא שמא ימות" (עמ' 377).¹²¹ בארץ ישראל חמדת אינו יכול לכתוב שירת געגועים לאומית. הוא מבין שעליו לכתוב כתיבה אחרת, על חסר אחר, כתיבה המוציאה מן הפנים החוצה תכנים נפשיים כמוסים ונותנת להם צורה ושם. ואמנם, הסיפור שחמדת כותב בסופו של דבר, אותו סיפור שיצחק קורא בגליון הפועל הצעיר ביום חתונתו, הוא מעשה חמדת ויעל, הלוא הוא הסיפור "תשרי".¹²² חמדת כותב אפוא על עצמו, על השיתוק הארוטי ועל שיתוק היצירה, על החרדות מפני השגעון שמעשה האמנות עלול להביא בעקבותיו ועל המלנכוליה הקשה, המקדימה את פריצת היצירה. דמותו של חמדת קרובה לזו של יצחק: הם בני אותה עיר, שניהם השתמטו מעבודת הצבא ושניהם הגיעו ארצה באותו יום, אם כי בספינה אחרת.¹²³ אולם במעשה היצירה הם נפלגים זה מזה. חמדת, בשונה מיצחק, איננו צבע פשוט השולח את ידו הלא מנוסה פעם אחת

בלבד במעשה מוזר של יצירה, אלא משורר וסופר היודע את מה שהוא עושה. גם הוא, בדומה ליצחק, מוציא במעשה הכתיבה את שדיו מן הבקבוק, אבל, בשונה מיצחק, הוא אינו מתכחש לשדים הללו ואינו מרחיקם ומוקיעם בכתיבתו. ועוד בשונה מיצחק, הכותב את תכניו של הלא מודע, חמדת מתאר את אי המודעות עצמה ולא את תכניה; והוא מרחיק מעליו את העדות בסובלימציה שמספק המבדה. בהשאלה, חמדת כותב את משליו באותיות ולא בקולות. לכן, למרות חרדת המוות המקדימה את כתיבתו, היצירה לא תביא עליו את מותו. יחד עם זאת, סיפוריהם של השניים קרובים יותר ממה שנדמה: סיפורו של יצחק הוא הסיפור המוקצן – סיפור הצל, סיפור האיום, סיפור החרדה – המרחף מאחורי כל מעשה יצירה של אמן.

נידויה של הכלביות במעשה היצירה, וחזרתה בנשיכה, מביאות על יצחק את מותו; ומותו מביא גשם: "ביום שהביאו את יצחק לקבורה נתקשרו השמים בעבים. החמה נתעננה ורוח באה ועמה חזיזים ורעמים. מרעם גבורתם נתחלחל הרקיע והתחיל מוריד טיפין טיפין קלושות וחמימות" (עמ' 606). למחרת מתפזרים העננים ויוצאת החמה, "אבל בלילה נצטננו הרוחות והעולם התחיל מצטנן והולך", ולמחרת "התחילו גשמי ברכה יורדים"; המים יורדים בשפע: "משהתחילו הגשמים יורדים שוב לא פסקו מלירד לא ביום ולא בלילה" (שם). נראה הדבר כאילו נשיכתו של בלק קרעה, יחד עם עורו של יצחק, גם את עורו של הרקיע. האיחוד־מחדש של יצחק עם שגעון הכלביות סגר את המעגל והסיר את מגפת הנידוי; פריצת האיסור המצמית על התשוקה העמוקה ביותר והחבויה ביותר משחררת שפע אדיר של כוחות חיים ופריזון. עוצמתם המשחררת של הגשמים פורצת לאחר שדוכאו עת רבה, לאחר מסע ייסורים ארוך של מועקת חום והיעדר מים. כזכור, להט החום הנורא מלווה כבר את משברי הגעתו של יצחק לארץ, אולם זוועתו ניכרת במלואה בירושלים.¹²⁴ הווייתה של ירושלים מזהה בין הלהט והבצורת לבין נידויו של הגוף ודיכוייה של התשוקה. החום המצמית, עצירת הגשמים, היובש והאבק נקשרים בעולמה של ירושלים לדיכוי של הגוף, לזוהמה, לניוול ולניוון, למחלה ולמוות, להוקעתה של התשוקה בחרמות ובנידויים, והם מלווים את כל מגעיו של יצחק עם בלק.

כיצד אפוא ניתן להבין את פריצת הגשמים, ועמם את שפע כוחות החיים, לאחר מותו רב הייסורים של יצחק? סיומו של הרומן הוא בתמונה מאגית של

הקרבת קורבן המסירה את קללת הבצורת מעל הארץ; והשאלה הנשאלת היא למה מועלה הקורבן ועל איזה מזבח הוא נעקד לעולה.

המוות משחרר עוצמות של חיים ופריזון גם ברמה הקוסמית וגם ברמה הלאומית: "ושמחה גדולה היתה בעולם. לא נראתה שמחה כזו. כל הכפרים שביהודה ושבגליל שבשפלה ושבהר העלו פרי תבואה וכל הארץ היתה כגן אלקים. וכל שיח וכל עשב העלה ריח טוב, ואין צריך לומר תפוחי הזהב. כנוה ברכה היתה כל הארץ ויושביה כברוכי אלקים. ואתם אחינו אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה יצאתם לעבודתכם בשדות ובגנים, זו העבודה שיצחק חברנו לא זכה לה" (עמ' 606–607). אם כן, הטקסט קושר את מותו של יצחק לתחיית האדמה, ואת תחיית האדמה הוא קושר לתחיית העם בעבודתם של חלוצי כנרת ומרחביה, עין גנים ודגניה. הקשר אף מחוזק בהבטחת הסיום, הפונה ממות היחיד לתקומת הרבים: "יתאבלו כל המתאבלים על מעונה זה שמת בענין רע. ואנחנו נספר מעשי אחינו ואחיותינו בני אל חי עם ה' העובדים את אדמת ישראל לשם ולתהלה ולתפארת" (עמ' 607).

מהי הזיקה שבין יצחק לבין מפעלה החלוצי של העלייה השנייה? כזכור, יצחק מבקש בכל לבו להימנות עם חלוצי העלייה השנייה, אך לא זו בלבד שהוא נכשל בכך אלא שהוא אף פורש מעולמם של החלוצים לעולמם של יראי השם בירושלים. יחד עם זאת, כפי שראינו, בכל זאת הוא ממשיך לראות בעמידת החלוצים על הקרקע את הטוב האמיתי. ביקורת עגנון הציעה מובנים שונים שבהם יצחק מייצג את העלייה השנייה, אולם למרות כוחן המשכנע של הפרשנויות, משמעויותיה הלאומיות של שמחת הגשם והשפע בסיום אינן מתבארות בהן עד תום. רוב הפרשנויות מזהות את גורלו של יצחק עם מובנים שונים של כשלון העלייה השנייה,¹²⁵ אך הסיום אינו מציג את המפעל החלוצי ככשלון אלא חוגג את ברכת הגאולה שהוא נושא עמו. השאלה אודות הקשר שבין מותו של יצחק לבין שפע הברכה – או, ליתר דיוק, השאלה מדוע מותו של יצחק היה נחוץ כדי שהבצורת תישבר והברכה הלאומית תתגשם – נותרת בעינה.

סיומו של הרומן במות הגיבור ובהשבת הסדר הקוסמי על כנו מעלה על הדעת סיומים של טרגדיות קלאסיות, ובייחוד את הסיום של אדיפוס המלך לסופוקלס, ועמד על כך שקד: "משמובא החוטא כביכול קרבן לאלים הם מתרצים ומפסיקים את העונש הקולקטיבי. עידן הקללה מסתיים ומתחיל עידן של ברכה. באדיפוס

המלך נפסקת המגפה, בתמול שלשום נפתחות ארובות השמים והבצורת נעצרת".¹²⁶ הירשפלד, לעומת זאת, מצביע על הסתירה הנוצרת בין הצגת המרחב כמרחב מיתי, התובע את קורבנו, כמו באדיפוס המלך, לבין ה"דה-מיתולוגיזציה" הנחרצת שיוצר המספר ועל פיה אין דבר מעבר לעצמותם של הדברים, ו"הבצורת היא בצורת והכלב הוא שוטה, והמרחב אינו תובע ויצחק אינו קרבן ואיזכורו של יצחק הנעקד הוא אירוניה מרה".¹²⁷ מירון טוען שלמרות המובנים הטרגיים של הסיום ברומן תמול שלשום, מבנה העלילה הטרגי מחייב "אנגנוריסיס", זיהוי שאינו מתקיים ברומן. המשמעות המודרנית שמירון מייחס למושג מרחיבה את מובנו מזיהוי, מהכרת הזהות, לכלל עמידה של הגיבור על משמעות הכשל שנכשל בו ועל העקרון הקיומי האנושי המגולם בכשל זה. על פי מירון, יצחק אינו יכול להגיע לידיעת כשלוננו משום שחייה ההכרתיים של התקופה אינם מאפשרים את הבנת משמעותו של הפיצול בין שני העולמות הלאומיים.¹²⁸

בהמשך להקבלה שהועלתה בין סיומו של הרומן לסיום של אדיפוס המלך, נשאלת השאלה, מה אדיפוס יודע ומה יצחק אינו יודע. אדיפוס, החכם מכל אדם, פותר חידת הספינקס, מגיע להכרה שההסתמכות ההכרחית של האדם על חוכמתו נסתרת מעיקרה, ונחשפת בעוורונה, בהתנגשות עם הגורל. מי שפתר את חידת חיי האדם בכלל נוכח לדעת שהיה עיוור לחידת חייו שלו; מי שפנה לחקור את סיבת המגפה מחוצה לו, מצא אותה בתוכו; מי שהרג עובר אורח שתקף אותו ונישא לאלמנת מלך מבין שבבלי דעת ובלא כוונה ביצע את אחד מהאיומים שבפשעי האדם – הרג את אביו ושכב עם אמו. הוא גם מגיע להכרה שהסתירה המתמדת בין ראייה לעוורון היא ממהותו של האנושי. אדיפוס מנקר את עיניו משום שהוא יודע. יצחק קומר, לעומת זאת, אינו מגיע לידיעה זו על אי הידיעה. נשיכת הכלב, המחלה והייסורים אינם מרפאים את אי יכולתו לדעת, את אי המודעות שבו. במובן זה יצחק מייצג את אי היכולת להיפטר מאי המודעות, לנדות אותה החוצה ולעבור, כפי שתיארנו במבוא לפרק, ממעטה השלג אל מה שמסתתר תחתיו. יצחק אינו יכול להבין שהבקשה לכתוב החוצה את החייתי מתוך האנושי היא בקשה מהותית לאדם, אך בה בעת, ובאותה מידה, גם כשלונה ההרסני של בקשה זו הוא מהותי לאדם. הבנה כזו אינה אפשרית משום שמשמעותה היא היכולת להפוך את אי המודעות למודעות, להפריד בין חיית הכלב לאדם, להוציא את הפנימי החוצה בצורת טקסט.

יצחק, כגיבור מודרני ולא קלאסי, איננו איש מעלה ואיננו אדם בעל שם. ואולם, דווקא משום שאיננו גיבור מגיבורי העלייה השנייה, שנכשל למרות גבורתו, אלא גולה תמידי שאינו מצליח למצוא לו אחיזה אף לא באחד מן העולמות הלאומיים, גורלו מייצג את הסתירה הפנימית הלא מודעת של הזמן ההיסטורי. דווקא משום שאינו גדול מדכאי הגוף והתשוקה במאה שערים אלא גבר צעיר שרק מבקש לנדות החוצה את המיניות הכלבית, הנשלטת והנחדרת, כדי שיוכל לשאת אישה, הוא מייצג במעשה האנושי כל כך של נידוי התשוקה את ענותה של עצירת הגשמים, והתאחדותו עם שגעון הכלביות מייצגת את פורקנם של כוחות החיים שדוכאו. ודווקא משום שאיננו אמן גדול אלא צבע פשוט המבקש במעשה אחד של יצירה לכתוב ולברוא לעצמו יש מאין זהות גברית, לאומית ומינית, הוא מייצג (יותר מאשר בלויקוף, יותר מאשר חמדת), באי המודעות הגמורה של מעשהו הבודד, את כוחה העצום של האמנות, את הפיתוי הגדול שהיא מפתה את האמן, ואת הסכנה הקטלנית שהיא טומנת בחובה. מתוך אי מודעות יצחק מחולל את מעשה היצירה האמיתי, המהותי; באי המודעות שבו, שאין להיפטר ממנה ואין לנדותה, מעשה זה מגלם את מוחשיותה של אי המודעות, מוחשיות חייתית ואנושית גם יחד, מוחשיות שגם ממנה אי אפשר להיפטר וגם אותה אי אפשר לנדות.

עם תפיסותיו של אפלטון, גם משום שמדובר בשתי צורות נפרדות (צורת הדגים הברואה וצורת הדגים השמורה לציירים) וגם בשל המעמד החשוב כל כך, ולא האנטי תבוני והמזיק, שהמיתוס מעניק למעשה החיקוי האמנותי.

72. מדרש הנעלם, זוהר, ח"א, קמ ע"א; ר' חיים ויטאל, עץ הדעת, זאלקייב 1871, עמ' מו–מז. וראו על כך אצל גרשם שלום, פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1980, עמ' 64.

הערות לפרק הרביעי

1. שמואל יוסף עגנון, "פנים אחרות", דבר, 12.12.1933.
2. אברהם בנד, "עגנון מגלה פני פרויד", מאזנים סב:11, תשמ"ט, עמ' 17–21.
3. מירון, הרופא המדומה, עמ' 178.
4. שם, עמ' 181–182.
5. הנוסח הראשון של הסיפור "אחות" פורסם בגליון הפועל הצעיר 1–2, 11.11.1910. ההפניות כאן הן לנוסח המאוחר שנכלל במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' תד–תז. הסיפור "תשרי" פורסם בגליונות הפועל הצעיר, 1911, ה:1, עמ' 9–12; ה:2, עמ' 9–11; ה:3–4, עמ' 10–13; ה:5, עמ' 9–12.
6. על פי דן מירון, הזיהוי שלאקאן זיהה את "המהפכה הפרוידית" "עם גילוייו של הלא־מודע כישות מספרת, יוצרת שיח נארטיבי, איפשר את סימונו של הלא־מודע הטקסטואלי, שאין לזהותו בפשטנות עם הלא־מודע האישי של מחבר הטקסט, ופתח פתח לעיצוב מערכת שלמה של מושגים ומודלים דינאמיים הקובעים את התיקשורת הסיפורית כתהליך רב־שלבים שבו נוצרים מגעים בין המודע והלא־מודע שבטקסט למודע וללא־מודע שבקורא" (מירון, הרופא המדומה, עמ' 175–176).
7. הסיפור נכתב בתחילת שנות הששים ופורסם מן העזבון בידי הגב' אמונה ירון בשנת תשל"ה, בקובץ לפנים מן החומה, עמ' 5–50.
8. כמצוטט אצל פיטר גיי, פרויד: פרשת־חיים לזמננו, תרגום עדי גינצבורג־הירש, תל אביב: דביר, 1993, עמ' 361.
9. הירשפלד, "הראי והמארה".

10. ראו לעיל, פרק ראשון.
11. עגנון, "פנים אחרות", לעיל, הערה 1 בפרק זה; הנוסח האחרון ראה אור במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' תמט–תסח.
12. שיטת הטיפול של ד"ר לנגזם ב"סיפור פשוט" מייצגת, בין היתר, עקרון זה של אי חשיפה. בדיונו על "סיפור פשוט" מעיר מירון ש"דומה שד"ר לנגזם מתנער כליל מכל התפישה המשמשת ביסודה של רפואה מערבית מדעית – היינו, התפישה התובעת חישוף סיבת המחלה, דיאגנוזה שלה וטיפול הנועד לבטל אותה או למתנה"; בעקבות קרויאנקר סבור גם מירון ש"דמותו של לנגזם מתפקדת בסיפור בעיקר כדיוקן עצמי של ש"י עגנון האדם, האמן והדמות הציבורית" (מירון, הרופא המדומה, עמ' 184, 190).
13. בהקשר זה מעניין לציין שגם בחשיבה הפסיכואנליטית של פרויד עצמו חלו שינויים בכיוון דומה. המטפורה הארכיאולוגית אפינה את המודל הפרוידיאני הראשון של מבנה הנפש, אך בחיבוריו המאוחרים, משנת 1923 ואילך (ובייחוד בחיבור "אנליזה סופית ואינסופית", שראה אור בשנת 1937), פרויד מעלה את האפשרות שהטיפול הפסיכואנליטי איננו מתמצה בגילוי אמיתות קדומות אלא מאפשר הבניה חדשה של העבר, הבניה שלא היתה מתקיימת ללא הטיפול הנפשי: "האין התיאוריה שלנו מתימרת דווקא ליצור מצב שלעולם אינו קיים באני באופן ספונטני, ואשר יצירתו יוצרת את ההבדל המהותי בין מי שעבר אנליזה לבין מי שלא עבר אנליזה?" (זיגמונד פרויד, הטיפול הפסיכואנליטי, תרגום ערן רולניק, עורכים: ערן רולניק ועמנואל ברמן, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 208).
14. הסיפור "על אבן אחת" פורסם לראשונה בכתב העת ההד ט"י, 1934, עמ' 23, ובאותה שנה גם בגליונות א:1, עמ' 199–200. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שני (אלו ואלו), תשכ"ב, עמ' שב–שד.
15. וראו אצל חנא שמרוק, "הסיפורים על ר' אדם בעל שם וגילגוליהם בנוסחאות ספר 'שבחי הבעש"ט'", ציון כח, תשנ"ג, עמ' 86–105. בקונטרס היידי לא מופיע סיפור ההטמנה באבן. גדליה נגאל מציין שענייני הכישוף המוזכרים בסיפור – חיתוכם של האילנות העשויים מגופות שדים – לקוחים מסיפור על רבי אדם בעל שם באוסף מאוחר יחסית בשם "סיפורי קדושים", וראו גדליה נגאל, "הגלוי והסמוי ב'על אבן אחת'", מחקרי מזרח ומערב, תשס"א, 283–292.

16. אברהם רובינשטיין, עורך ומהדיר, שבחי הבעש"ט, מהדורה מוערת ומבוארת, ירושלים: ראובן מס, 1991, עמ' 41–42.
17. שם, עמ' 59.
18. על פי פירושה של גולומב הופמן, הדילמה של המספר, הנאלץ לבחור בין כתביו לבין חציית תחום השבת, מצביעה על כך שהכתיבה היא פעולה המאיימת לפרוץ תחומים. ואולם, המהלך הסיפורי יוצר המשכיות והכלה בגבולותיה המורחבים של המסורת, ודרך כך הוא רומז שהסיפור עצמו נשאר בגבולות התחום, שהוא נמנע מלפרוץ אותו, ולכן המספר יכול להגיע בסיומו לחוויה מופלאה של שיתוף בעולם הלשוני, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 107–112.
19. על הדומות שבין "על אבן אחת" ובין סיפורי "ספר המעשים" עמד אריה ויינמן, אגדה ואמנות: עיונים ביצירת עגנון, ירושלים: ראובן מס, תשמ"ב, עמ' 32.
20. בנר, "עגנון מגלה פני פרויד".
21. גילה רמרז-ראוך, המציעה לפרש את הסיפור על פי מודל לאקאניאני, מזהה את מה שטמון באבן כתת מודע ומוצאת הקבלות בין שלבי ההתפתחות שמתאר לאקאן לבין האירועים בסיפור, וראו גילה רמרז ראוך, "האבנים המתגלגלות: קריאה בסיפורו של עגנון 'על אבן אחת'", מאזנים עד:3, תש"ס, עמ' 29–31.
22. בסיפור "ידידות", הנכלל ב"ספר המעשים", מתואר מהלך דומה: המספר מבקש להתייחד עם אשתו ששבה מן הדרך, אך בשל דאגה לא רציונלית שמבקרים לא קרואים יפריעו לו בהתייחדותו עמה, הוא גורר אותה עמו אל מחוץ לבית, לביקור אצל מכרים שאינו מחבב.
23. היער מופיע כמחוזו של האי רציונלי והחוץ-ציביליזציוני גם ביצירות נוספות של עגנון, כגון "ביער ובעיר" ו"סיפור פשוט".
24. בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים ב, עמ' 155–176.
25. נוסח ראשון של הסיפור "גבעת החול", שנקרא בשם "תשרי", פורסם בשנת 1911 בגליונות הפועל הצעיר ה (ראו לעיל, הערה 5 בפרק זה). נוסח שני – בשם "גבעת החול" – פורסם בשנת 1920 ביודישער פערלאג בברלין. נוסח אחרון פורסם במהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך רביעי, 1931. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך שלישי (על כפות המנעול), תשכ"ב, עמ' שנא–שפט.

26. תודעת המספר אינה זהה לתודעת הגיבור; המספר הוא מספר חיצוני, וגם תודעתה של יעל פתוחה בפניו. לעתים הוא יוצר מרחק אירוני מן הדמויות – למשל כאשר הוא מעיר על אותן מעלות של יעל המחפות על בורותה (עמ' שנז) וכאשר הוא מהלל את גבורתו־כביכול של חמדת, שנס מן האינטימיות עם יעל (עמ' שע) – אם כי ייתכן שהאירוניה היא של חמדת עצמו. על יצירת האירוניה בדיאלוג הנמסר בריבור משולב ב"גבעת החול" ראו שקר, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 169–170. נפרדותו של המספר ניכרת גם בהערותיו, כגון "אמונתי שתרגומו עולה בידו" (עמ' שעה) או "רגלים לדבר שהדיח את הרצפה במי אקליפטוס" (עמ' שעו), או בהתייחסותו לקוראים, למשל כאשר הוא מעיר שחלון אחד בחדרו של חמדת פונה "למדברות של חול שבניתם עליהם כרך גדול של תל אביב" (עמ' שנב). ואולם, בדרך כלל, המספר מעביר את המיקור לחמדת ומטשטש את ההבדל בין תודעתו־שלו לתודעת הדמות; הטשטוש המכוון יוצר אפילו איחוי רגעי בין תודעתה של יעל לתודעתו של חמדת, למשל בהיזכרות בגזיזת שערותיה (עמ' שנז).
27. וזאת לעומת הסיפור "פנים אחרות", המציג תהליך אוטו־תרפויטי אופטימי, וראו לעיל, במבוא לפרק זה.
28. זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה, פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 8.
29. שם, עמ' 21.
30. שם, עמ' 18, 25.
31. Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1989, p. 20.
32. פרויד, "אבל ומלנכוליה", עמ' 11.
33. וראו Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, p. 12.
34. פרויד, "אבל ומלנכוליה", עמ' 24–25.
35. על פי מילון בן יהודה, "אילונית" היא "אשה עקרה מטבעה ודמות גבר לה במקצת, קולה עבה, אבריה גסים וכדומה". הרשב"א, לדוגמה, מגדיר אילונית "כל שקולה עבה ואינה ניכרת בין אשה לאיש" (לגמרא יבמות פ ע"ב).
36. מירי קובובי־מנור כבר עמדה על כך ש"חמדת נמשך אל משולשי אהבה ופוחד מיחסים ישירים עם אשה או גבר" (מירי קובובי־מנור, "תשוקה, הארה והרחקה

ב'גבעת החול'", דברי הקונגרס העולמי העשירי למדעי היהדות ג:2, תש"ן, עמ' 183).

37. התיאור בנוסח "תשרי" מפורט יותר וניתן לזהות בו בבירור את התמונה. העתק שלה היה תלוי בביתו של עגנון ביפו; עגנון מעיד שכאשר נסע לגרמניה "לא לקחתי עמי מכל מטלטלי חוץ מתנ"ך ותמונה של רמברנדט ותכריך כתבי וכן כמה ספרים שנתנו לי סופרים" (מעצמי אל עצמי, עמ' 128).

38. אבנר הולצמן רואה בתנועת ידו של הגבר שבתמונה תנועה מהוססת. על פי פירושו, המתח הארוטי בין הגבר לאישה שבתמונה מייצג את תשוקותיו הנסתרות של חמדת. חמדת אינו מזהה עצמו עם הגבר אלא רואה את בבואתו נשקפת בחלל שבין בני הזוג, ויש בכך כדי לרמוז ש"לא חמדת רפה הידים אלא שמאי העז והנמרץ הוא שיזכה לבסוף באהבתה של יעל" (אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת: תחיית האומה, הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, תל אביב: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 1999, עמ' 168).

39. הפועל הצעיר ה:1, עמ' 10–11.

40. בנוסח "תשרי", לאחר שיעל הולכת עם אחר (המכונה כאן "כהן"), רואה הגיבור (המכונה כאן "נעמן") את יעל נשקפת אליו מן התמונה, במקום הכלה המצוירת: "פניה זוהרים משם כמתוך אספקלריה מאירה. נבעת קפץ נעמן מן הדרגש נתן עיניו בתמונה ושוב עמדו לפניו הזקן והצעירה, כשימינו על חזה תרחף ושמאלו על כתפה. אצבעותיה תלויות בשלו ובאצבע קטנה שלה טבעת. פני יעל חיות לא היו שם. נעמן שוחק: ידעתי, ידעתי. ידעתי שהיא אינה כאן. לשם בדיחה בלבד באתי עד הנה. מלב התמונה שחקו לו פניו המגולחים" (הפועל הצעיר ה:5, עמ' 9). נעמן מסביר לעצמו שהכלה אינה יעל, שהרי יעל אינה שמה את טבעתה באצבעה הקטנה, כפי שעושה הכלה שבתמונה, אלא באצבע צרדה. ואז הוא מתאים את התמונה למציאות: הוא מוריד את התמונה, מפרק את המסגרת, מוחק את הטבעת ושב ומתקין את התמונה. רק כאשר נשלמת מלאכתו הוא רואה ששכח להוסיף לדמות המצוירת את הטבעת באצבעה הצרדה. יוצא אפוא שנעמן נוטע את יעל בתמונה לצד חתנה, אך היא אינה עונדת טבעת על אף אצבע.

41. Sigmund Freud, "On the Sexual Theories of Children" (1908), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* IX, translated from the German under the general editorship

of James Strachey, London: Vintage and the Institute of Psychoanalysis, 1961, pp. 207-226; "The Infantile Genital Organization" (1923), *ibid*, XIX, pp. 141-145; "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924), *ibid*, pp. 173-179.

42. ההשתקפות במראה, המוצגת כבר ב"המדינה" לאפלטון כסמל לחיקוי אמנותי, מופיעה כזכור בהקשרים מטא־פואטיים גם בסיפורים "אגדת הסופר", "ברמי ימיה" ו"הפנים לפנים". ב"אגדת הסופר", כמו ב"גבעת החול", ההתבוננות בהשתקפות אינה רק סמל אלא אף אירוע מכריע בעלילה. בסיפורים אלו, כמו בסיפורים "עד עולם", "עידו ועינים" ו"מזל דגים", ההשתקפות מיוצגת גם על ידי ההכפלות ההפוכות, וראו דיונים בסיפורים אלו בפרקים הקודמים.

43. שקד משעין את פרשנותו לסיפור על מתח זה ומתאר את האמביוולנטיות העומדת ביסוד זיקתו של חמדת לעולם שבחוץ: "זיקת היסוד של חמדת אל העולם עומדת בסימן האמביוולנטיות המסכלת את אפשרויותיו הקיומיות" (שקד, *אמנות הסיפור של עגנון*, עמ' 154). מקור האמביוולנטיות נעוץ מצד אחד ברתיעה הרומנטית והאדולסצנטית של חמדת מאי שלמותו של העולם ומצד אחר בפגמיו הקונקרטיים של העולם החברתי שבו הוא חי, על יומרותיו הפסידו־אינטלקטואליות וערכיו הבורגניים. יעל מייצגת את פגמיו של אותו עולם חברתי, ופגמים אלו, ביחד עם "היצריות הנשית הפחותה" שלה (שם, עמ' 157), דוחים את חמדת. היחס האמביוולנטי אל זיקת הרצייה לחיים הוא תנאי הכרחי לכינונה של זיקה אסתטית אליהם; כיוון שחמדת מוותר על עולם המציאות הוא זוכה בעולם הדמיון, ובשונה מאמניה המזויפים של יפו (פזמוני, גורישקין ודרבן), הוא האחד שקרוב להיות אמן־אמת.

44. על פי ההקשר במשלי, הפחד הוא מן הרשע האנושי: "אל תירא מפחד פתאם ומשאת רשעים כי תבא" (משלי ג כה).

45. בנוסח "תשרי" השיניים נקשרות בגלוי לתאוותנות מינית נשית ולאיומי סירוס. הסיפור נפתח בשיר על אהובה אכזרית השותה את כוס חלומותיו של הדובר עד תומה, ולסיום אף טוחנת את שברי הזכוכית בשיניה: "אז נפץ גביעי לרסיסים / ובשריריו השתוללו שניה" (הפועל הצעיר ה:1, עמ' 9); המטפורה מזכירה את אותה מטרוניתא שיעל מספרת עליה ש"ממש כוסה לא משה מפיה" (עמ' שסג).

46. בנוסה "תשרי" הגיבור (המכונה כאמור נעמן) כותב את סיפור סלסבילה ומציג אותו ליעל כמפתח להבנת אישיותו־שלו. גיבור הסיפור־שבתוך־סיפור הוא מאבות־אבותיו של נעמן – ו"מעשה אבות סימן לבנים!" (הפועל הצעיר ה:2, עמ' 10). אותו אב קדמון מבקש לפרוע את שורה של סלסבילה אהובת לבו; פעמיים היא מסרבת מחשש ששפעת הסיכות המוחבאות בשער תמחוך כנחשים את ידו. בפעם השלישית היא נעתרת, ידו אכן נמחצת, והוא מבקש ללכת לגלעד למצוא לו צרי. סלסבילה חוששת שמא בנות מואב ילפתו כנחשים את צווארו הלבן של אהובה, אך הוא יוצא לדרך ומפקיד בידה את לבו למשמרת. כאשר הוא שב מדרכו, לאחר ששפעת נחשים גרעה את שתי ידיו, הוא מוצא את סלסבילה יושבת ברכתי הגן, שם קברה את לבו למשמרת, ומגלה שאהובתו התעוורה מבכי הציפייה אליו.

47. פרויד מניח שהמקור הראשוני של תסביך הסירוס הוא בפנטזיה המתעוררת בילד עם גילוי ההבדלים האנטומיים בין המינים. הילד מפרש את היעדר הפאלוס אצל הילדה כתוצאה של סירוס, והשערה זו מאשרת את הפנטזיה שלו על עונש הסירוס שיבוא עליו מידי אביו בשל משאלתו לתפוס את מקומו של האב כבן זוגה של האם. הבן המאויים מבקש להגן על עצמו מפני האב דרך ויתור על המשאלה לפוטנטיות, דרך סירוס עצמי והצבת האיסור על האובייקט האימהי. חרדת הסירוס היא שמניעה את התסביך האדיפאלי ואת פתרונו בהפנמת דמויות ההורים, האוסרות על הילד להשיג את האובייקט האימהי. בכך היא מקדמת את כינונו של האני־העליון ומציינת את תחילת הדרך לתקופת החביון, וראו פרויד, "On the Sexual Theories of Children".

48. זיגמונד פרויד, "טוטם וטאבו", כתבי זיגמונד פרויד ג, תרגום חיים איזק, תל אביב: דביר, 1968, עמ' 7–143.

49. ראו על כך אצל פרויד, "אבל ומלנכוליה", עמ' 11.

50. בנוסח "תשרי" תיאור הסעודה בוטה יותר: יעל מפצחת שקדים ואוכלת, ונעמן שם קליפה של שקד על אצבעו כעטרה, ומבלי לשים לב לוחץ אותה לשולחן; הקליפה ננעצת בבשרו והוא כובש אצבעו בפיו ויורק דם, כמו בתולה נחרדת.

51. על ההיסט ממין לאכילה בסיפור ראו שקד, אמנות הסיפור של עגנון, עמ' 174. האיום שבטורפנות הנשית מזכיר את הסיפור "האדונית והרוכל", שגם בו האכילה מטונימית להיבלעות מינית.

52. על פי פרשנותו של שקר, חמדת עובר במשך השנה תהליך של התפכחות רגשית, ובסופה הוא משתחרר מיעל דרך ההכרה בפגמיה, המייצגים את פגמיו של העולם החברתי (שם). ואולם, ההכחשות והחשדות בנוגע למיניותה של יעל ולפגמיה האחרים עולים בחמדת במהלך השנה כולה. אמנם בסופה חמדת נאלץ להכיר ביחסי הזוג שבין יעל ושמאי, והוא אכן מגנה מתוך קנאה את התנהגותה, אולם חשוב לראות שדווקא אז הוא מרשה לעצמו להכיר, בפעם הראשונה, ברגשותיו כלפיה, והוא אומר לעצמו בלבו שאהובתו היא.

53. Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, p. 9, 20

54. מעבר זה דומה למעבר שעוברת תרצה בסיפור "בדמי ימיה" מהמחזת העבר במעשים לכתובה עליו במילים, וראו לעיל, פרק ראשון.

55. בנימין, "המספר", מבחר כתבים ב, עמ' 181.

56. הרומן תמול שלשום פורסם לראשונה בשני כרכים בהוצאת שוקן. הכרך הראשון פורסם בנובמבר 1945, והשני – בינואר 1946. על פרסומן של גרסאות מוקדמות לחלקי הרומן ראו אצל לאור, חיי עגנון, עמ' 362–364, 367–368. ההפניות כאן הן למהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך חמישי (תמול שלשום), תשכ"ב.

57. ראו עמ' 45–46, 99, 138, 168–180, 193, 199–203, 232–230, 436–441. ההוקרה לכלל הבונים, ולא רק לאנשי העלייה השנייה, מעידה על עמדתו של המספר, המחבר בין נאמנות לחזון ולמעש של העלייה השנייה לבין ציונות שמרנית ו"כללית" יותר. עמדה זו מקרבת אותו לציוניותו השמרנית של גיבורו יצחק, כפי שעמד עליה עמוס עוז: "יצחק קומר, אף שהוא הראשון בעיירה שקם ועלה ארצה, רחוק מלהיות ציוני מהפכני. מבלי שידע זאת, הריהו ציוני שמרני; ציוני 'אוסטרו-הונגרי'; ציוני הרצליאני שאין לו עסק ב'תיקון עולם' וכל שאיפתו היא לחיים של פרנסה וכבוד באמצעות עבודת האדמה" (עמוס עוז, שתיקת השמים: עגנון משתומם על אלוהים, ירושלים: כתר, 1993, עמ' 77).

58. שם, עמ' 125–126.

59. עם הגיעו לירושלים הבריות מזכירות ליצחק שאינו אמן: הצייר שיצחק פוגש בבית האוכל ממהר להבחין בינו לבין הצבע המבקש את קרבתו ואומר לו, "אני איני עושה בצבעים, ברוח הקודש אני מצייר" (עמ' 208), ושכניו של יצחק אינם מוצאים בו עניין משום ש"אינו אמן או סופר" (עמ' 201).

60. דן מירון, "ממשל לסיפור תולדי: פתיחה לדיון ב'תמול שלשום'", קובץ עגנון ב, עורכים: אמונה ירון, רפאל וייזר, דן לאור וראובן מירקין, ירושלים: מאגנס, תש"ס, עמ' 98.

61. חוויות מיסטיות של התמזגות האמן עם הטרנסצנדנטי והטרנספיגורציה שמתחוללת בו דרך מעשה האמנות מופיעות גם בסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", "עד עולם", "עידו ועינם", "המכתב" ו"מזל דגים". חוויות מיסטיות נקשרות למעשה היצירה גם ברומן אורח נטה ללון ובסיפור "הסימן", וראו דיון בעניין זה בתחילת הפרק, בקריאה בסיפור "על אבן אחת".

62. מירון מתאר את בלק כ"טקסט" מהלך על ארבע רגליים, מתרוצץ לאורך הספר כולו ומשווע לפרשנות ולפענוח, שאם לא יגאלו אותו מייסוריו לפחות ישוו להם פשר, יעניקו להם מובן". מירון מדגיש את עמדתו של הרומן בשאלת הצורך האינטלקטואלי והקיומי בפרשנות, למרות כל טעויותיה ויומרותיה; "החתימה הבלתי פוסקת להבנת המהות, המקור וההצדקה של הסבל" מתגלמת בעיניו בדמותו של בלק, וראו דן מירון, "בין שתי נשמות: האנאלוגיה הפאוסטית ב'תמול שלשום' לש"י עגנון", מוילנה לירושלים: מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם של יהודי מזרח אירופה, מוגשים לפרופסור שמואל ורסס, עורכים: דוד אסף, ישראל ברטל, אבנר הולצמן, חוה טורניאנסקי, שמואל פיינר ויהודה פרידלנדר, ירושלים: מאגנס, תשס"ב, עמ' 560.

63. ניצה בן-דב עומדת על כך שאף על פי שיצחק חושב ששגעונו של בלק אינו ממשי, כיוון שהוא עצמו כתב אותו, "הטקסט הכתוב יצא מכלל שליטתו של יוצרו ופרשנותו לגבי דברים שכתב בשעה מסויימת בהיסטוריה כבר אינם תקפים. ליצירתו חיים משל עצמה" (בן-דב, אהבות לא מאושרות, עמ' 384). מירון, הנדרש לסוגיית הפרשנות כתמה ברומן, עומד על מוצקותו של הטקסט, שגם כאשר הוא שרירותי ומוטעה "הוא מגלה יכולת מחרידה לשנות את המציאות" (מירון, "ממשל לסיפור תולדי: פתיחה לדיון ב'תמול שלשום'", עמ' 96). עמדות אלו בדבר מוצקותו של הטקסט מנוגדות לעמדתה של אן גולומב הופמן, הרואה גם בסאטירה על הפירושים השונים שבלק זוכה להם בעיתוני יפו וגם בנרודי הכלב במרחב רמיזה לאי היציבות של הטקסט ולמשבר הכתיבה האוטוריטיבית, שיראי השם בירושלים משתמשים בה בכתבי החרמות והנידויים שלהם (גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 131).

64. על משמעות הציור על עורו של דג ראו לעיל, פרק שלישי, בדיון על הסיפור "מזל דגים".
65. במעשה הכתיבה על עור הכלב "נפשטה" זרועו של יצחק כאילו מאליה וידו "התחילה מרתתת" (עמ' 275), וראו על כך להלן, בדיון על הכתיבה על עורו של הכלב.
66. דבי-גורי, מהדירה, קורצווייל-עגנון-אצ"ג, עמ' 19–20; ההדגשות במקור.
67. קורצווייל מזהה את בלק כצדו הפנימי, האחר, של יצחק. הכתיבה על העור מקרבת "את הכלב קרבה מסוכנת לתחומו הפנימי של האדם" (קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 106; ההדגשה במקור). תחום פנימי זה קשור, לדעת קורצווייל, במיניות; הכלבים החוזרים ונזכרים בסיפור "מסמלים את העבירה, את התאוה, או את היחס האסוציאלי" (שם, עמ' 107). קורצווייל קושר את המיני לא רק ללא מוסרי וללא חברתי, אלא אף ללא שפוי. הכלב, כסמל התאוה המינית לאישה, מסוכן רק למי שמרגיש עצמו קשור בעומק נפשו למסורת, כמו יצחק; אצל "אינדיבידואליסט קיצוני" כלייכטפוס, או אצל סתגלן כרבינוביץ, קשרי המין אינם מזעזעים נאמנות פנימית לעולם הערכים הישן, ולכן, מגעיהם עם כלבים ונשים אין בהם כדי לסכנם. עם כל כוחה המשכנע, פרשנותו של קורצווייל נתקלת בקושי כאשר היא מבקשת לבאר את מותו הנורא של יצחק. שכן, לפי ההגיון העומד בבסיסה, ניתוק קשר התאוה עם סוניה והבחירה בשפרה הכשרה והצנועה היו אמורים להרחיק את יצחק מן התחום המסוכן, ולא לקרב אותו אליו. אם כן, מדוע דווקא ימים ספורים אחר נישואיו כדת משה וישראל לשפרה, שאותה הוא אוהב אהבת גוף ונפש, התאוה הלא מרוסנת לאישה נושכת אותו למוות? תשובתו של קורצווייל, ש"אין כבר תרופה לעניין לאחר שנפגע מיסודו" (שם, עמ' 114), אינה מבהירה עניין זה.
68. וראו, לדוגמה, טוכנר, פשר עגנון, עמ' 62–72; אלי שביד, שלוש אשמורות, תל אביב: עם עובד, 1964, עמ' 50–61; יעקב כ"ץ, "עגנון מול המבוכה הדתית", לעגנון שי: דברים על הסופר וספריו, עורכים: דב סדן ואפרים א. אורבך, ירושלים: הוצאת הסוכנות היהודית, (תשכ"ו) (תשי"ט), עמ' 163–177; גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 125–148; חיים באר, "קשורה בו ככלב", הארץ, 24.9.1993; עוז, שתיקת השמים, עמ' 157; בעז ערפלי, רב-רומאן: חמישה מאמרים על תמול שלשום לש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 36, 89, 102–103, 235.

69. טוכנר מעיר ש"בלק הוא [...] מרובה-צדדים ורב סתירות" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 77) ועוז יוצא כנגד זיהויים מצמצמים לדמותו של בלק (עוז, שתיקת השמים, עמ' 182, 189–190). מירון עומד על הסכנה שזיהויים מעין אלו יגבילו את הבנתנו באשר לתפיסות האינטלקטואליות והקיומיות שבלק מייצג: "אפילו מייצג בלק את הלא-מודע הליבידיאני של יצחק (ואין ספק שהוא מייצג הרבה יותר מזה), הרי ללא מודע זה, כפי שלמדנו מן הפסיכואנליזה העדכנית, ובייחוד מזו של לקן, יש 'אינטלקט' חתרני משל עצמו, ואין כל סתירה בקישורו עם ארודיציה תרבותית וספרותית" (דן מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 552).
70. קורצווייל מזהה בין השליטה בכלבים, דהיינו בנשים, לבין השליטה בגורל, וראו קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 107–114; צמח מפתח את הזיהוי הזה בפרשנותו לדמותו של לייכטפוס ומשמעותה ברומן, וראו צמח, קריאה תמה, עמ' 25–39. ואולם, נראה לי שהכלבים מייצגים לא את האישה המינית בלבד כי אם את המיניות ה"נשית" בכלל, ובעיקר את זו שבתוך נפשו של יצחק.
71. עוז, שתיקת השמים, עמ' 110.
72. שם, עמ' 130, 179.
73. שם, עמ' 138.
74. שם, עמ' 138, 140.
75. באר, "קשורה בו ככלב".
76. שם.
77. לפי באר, תחושת האשם האדיפאלית מתגלמת בדמותו של בלק: "בלק נולד בתודעתו של יצחק מתוך חטא זיווג העריות שלו עם סוניה" (שם). באר מעגן את הקישור בין כלבים לבין חטא העריות במקורות, מן המדרש ועד ספרי מוסר עממיים, ובכלל זה המדרש בפרשת סוטה, שעגנון מפנה את קורצווייל אליו במכתבו, וראו דבי-גורי, קורצווייל–עגנון–אצ"ג, עמ' 19–20. על פי המדרש, עבירת העריות מלפפת את האדם ככלב. גם עוז, המתריע מפני זיהוי רדוקטיבי של בלק, קושר בכל זאת את בלק לתחושת אשם: "מתוך רגשי-האשמה של יצחק יוולד הכלב בלק, שאינו רק התגלמות הארוס ברומן הזה, כפי שסוברים כמה מן המבקרים, אלא הוא התגלמות כל חטאיו ו'חטאיו' של יצחק" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 157).
78. מיכאל גלוזמן, "'די לנו במין אחד של נקבה': מיניות ולאומיות ב'תמול שלשום'

לעגנון", הרצאה בכנס "סקס אחר", הכנס השנתי השלישי ללימודים הומוריסטיים ותיאוריה קווירית, אוניברסיטת תל אביב, 2003.

79. באר מפרש את יציאתו של יצחק מבית אביו כנסיון להשתחרר מן הכפיפות לאב, "שהזיקה המתמשכת בין הבן הבכור לאם היוותה איום על סמכותו, ומכוונתו של זה עם מות אשתו ובגלל אישיותו הנשית של יצחק – שיתואר בהמשך כ'עלמה' וכ'נערה מאורסה' – להכניע אותו על ידי הפיכתו לכעין רעיה ועוזר כנגדו" (באר, "קשורה בו ככלב"). לדברי באר, למרות קונוטציות של גירוש המלוות את הפרשה, האב אינו מסייע לבנו היוצא מן הבית להשתחרר מן הזיקה האדיפאלית אלא דווקא מקבע אותה, באמצעות הענקת הכר והכסת ממיטת האם.

80. גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 134–135.

81. לאחר שסוניה נפרדת מיצחק, האכזבה מהיעדרן של אותן מידות של גבריות שביקשה אצלו מביאה אותה לבחור לעצמה לתקופת-מה פוזיציה "גברית". לאחר הפרידה היא אינה מחפשת גבר חזק ממנה-עצמה כדי להיכבש על ידו; היא מסגלת לעצמה מידות של עצמאות "גברית" ותחושת שוויון-ערך, ואלה מלוות בשינוי גופני: היא קוצצת את שערה, ו"כמה היה הספר תמיה עליה כשעמדה על רגליה הגבוהות זקופה כעלם והעבירה את ידה על ראשה. ואף אנו תמיהים היינו עליה שהתחילה נוהגת בעצמה כאותן הגזוזות שמנע מהן יוצרן חן נשים" (עמ' 154). אולם מאוחר יותר, כאשר יצחק חוזר מירושלים ליפו כדי להסדיר את יחסיו עמה, היא נכבשת בקסמיו של ירקוני משום שהוא נוהג בה באותה גסות שנהג בה גרישא.

82. על הקשר בין הממתקים, דמויות הכלבים וסוניה ראו צמח, קריאה תמה, עמ' 67–68.

83. עוז עומד על מסכת ה"אימוצים" של יצחק ועל היסוד הילדותי שבו, "אותו יסוד ילדותי המסייע לו להתחבב על ידידיה רבינוביץ ועל יוחנן לייכטפוס ועל סוניה צוירינג ועל שמשון בלויקוף, שכולם 'מאמצים' אותו לבן" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 80), ומציין את העמדה הנשית-ילדית שתופס יצחק מול אותה קבוצה קטנה "של דמויות חזקות, דומיננטיות, המופיעות ב'תמול שלשום' כשהן מתקיימות בשלמות פנימית, כל אחת על פי דרכה, תוך שוויון-נפש עמוק כלפי החברה ומוסכמותיה" (שם, עמ' 173, וכן ראו עמ' 110, 130, 138, 140, 172–173, 185).

84. ההזנחה שיצחק מזניח את משפחתו מודגשת ברומן על ידי סיפורים מנוגדים של תמיכה ומסירות, גם זה של מנחם העומד, המקריב עצמו כדי לתמוך באחיו (עמ' 175), גם זה של יונתן אורגלברנד, המחויב לקרובים שכלל אינם קרוביו (עמ' 120–121, 133–135, 138, 140), וגם זה של אוסיפ האנרכיסטן, החוזר לעבודת הצבא ברוסיה כדי להציל את אביו העני מן הקנס (עמ' 144). אפילו יצחק עצמו, בעזרה שהוא מושיט לטוסיה, עם גבור מחלתו של בלויקוף, ולרבקה ושפרה לאחר שר' פייש לוקה בשיתוק, מצביע על דרך הפוכה לזו שהוא נוקט כלפי משפחתו-שלו. סוניה, לעומת זאת, אינה מעלה על דעתה לעזור לאביה שירד מנכסיו והיא עצובה רק על עצמה (עמ' 157–158).

85. באר, "קשורה בו ככלב".

86. גולומב הופמן טוענת שיותר משיצחק מחפש את האב האבוד, הוא מבקש להיספג בדבר הגדול ממנו-עצמו; היספגות כזו תוכל לשחרר אותו מן התביעה לאינדיבידואליות, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 137.

87. בשונה מקורצווייל, המזהה את לייכטפוס עם שחרור מיני אסוציאלי (וראו קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, עמ' 109–110), צמח מראה שלייכטפוס "קובע זיקות לשני העולמות שהתהום ביניהם חוצה את 'תמול שלשום' לאורכו: עולם המסורת ועולם ההפקר" (צמח, קריאה תמה, עמ' 26).

88. עוז עומד על זיקתו הנשית של יצחק ל"כמה אנשים תקיפים כגון רבינוביץ ולייכטפוס ושמשון בלויקוף" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 110). על יחסי יצחק ולייכטפוס אומר עוז: "על-פי הדגם הסטריאוטיפי ביותר, יצחק ממלא את 'התפקיד הנשי': קולט ומתפעל. אכן אפשר להבחין ביסוד מצועף של הומוסקסואליות לטנטית ביחסי יוחנן ויצחק, ובייחוד בחלומו של יצחק: 'שכב לו יצחק על מיטתו והיה מהרהר... על הרגל המתוקה ועל אותו היום... שהביאו יצחק לחדרו והשכיבו על מיטתו ונעשו אוהבים זה לזה' (עמ' 392; והשווה גם לתיאור הנפרש בעמ' 425–430). עם זאת, דומה שלייכטפוס מוצא ביצחק יותר מסתם כלב-חיק נוסף, מהלך על שתיים. דומה שהוא מאתר ביצחק אותו יסוד ילדותי, אץ-להתפעל, ממאן להתבגר. יסוד זה נתפס כמרכיב הכרחי באישיותו של אמן יוצר – אף שאין הוא מרכיב מספיק" (שם, עמ' 130). מעניין לראות שבהיזכרות המאוחרת יצחק מעתיק את התפקיד ה"נשי" הפסיבי ממנו לגבר האחר – גם כאשר הוא נזכר כיצד

הביא את לייכטפוס השתוי לחדרו והניחו על מיטתו והם "נעשו אוהבים", וגם בעת מחלתו, כאשר הוא חולם שהוא נכנס דרך פשפש אטום ורואה את רבינוביץ, והלה אומר לו שאין לו לתמוה על כך שהוא, רבינוביץ, לבוש כאישה (עמ' 597).

89. וראו על כך אצל עוז, שתיקת השמים, עמ' 135.

90. מירון רואה בפיצול בין שני העולמות – עולם הדת ועולמה של הציונות – את המקור לסיומו הטרגי של הרומן, סיום נטול אנגנוריסים וקתרזיס כאחד. יצחק מנסה לגשר בין עולמות אלו בחוסר ישע מוחלט, ומייצג בזה את הגורל ההיסטורי. על פי מירון, מעשהו "חייב להסתיים בכשלון טרגי; שהרי הפיצול הטרגי של העולמות, שרק חיבורם היה מאפשר את 'הגאולה השלמה', הוא עובדת היסוד, נקודת המוצא, שממנה יוצא הרומן להערכת התקופה ומשמעותה בחיי ישראל"; שכן, "בחיים ההכרתיים של התקופה חיבור שני אלה היה בלתי אפשרי, חוץ מאשר במקרים נדירים ובודדים (הראי"ה קוק)" (מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 599, 600).

91. על ניתוקו של יצחק משני העולמות עומד צמח, הקושר בין דמותו של לייכטפוס, ובין המצאתו לחיבור החדר התחתון לחדר העליון בקפיץ, לבין חלום הכובע והנעליים ושתי הדיוטות, המטריד את יצחק. לפירושו, "הרגל המתוקה הוא איש שני החדרים. חדר עומד על-גבי חדר: חול וקודש, רוח וחומר, חיים של הפקר וחיים של קדושה עם קיום מצוות, גרושה וכלב על חולה של יפו והתגלותו של ר' נחמן מברסלב, המכניסו אל תוככי הפרדס" (צמח, קריאה תמה, עמ' 33). עבור יצחק, החדר התחתון, כמו הנעליים שבחלום, הוא יפו ועולמה, והחדר העליון, כמו הכובע, הוא ירושלים ועולמה. לייכטפוס זכה בשני העולמות הללו ואילו יצחק "עקור ומנודה משניהם כאחת" (שם, 35). על חלומו של יצחק ראו להלן.

92. בנסיגה מן העולם אל היצירה דומה בלויקוף לבן אורי ב"עגונות", לרפאל ב"אגדת הסופר", ליעקב ב"יתום ואלמנה", למספר ב"על אבן אחת", לד"ר גינת ב"עידו ועינם", לעדיאל עמזה ב"עד עולם" ולבצלאל משה ב"מזל דגים"; היצירה ונוכחותו הקרובה של המוות מזכירות את יצירת רפאל הסופר, יעקב היתום ועדיאל עמזה, ואת יצירת תרצה ב"בדמי ימיה", המספר ב"המכתב" ובצלאל משה ב"מזל דגים". הציור מתוך רעב, בכיסופי כיסופים, דומה לכתיבתו של רפאל הסופר בחלישת כוחו בנועם הדבקות הנפלאה, ולציורו של בצלאל משה, היתום הרעב, שישותו של כל העולם מתבטלת עבורו בשל צורה שמרחפת על

פני החלל. גם בהקשרה של ההשראה העליונה דומה מעשה הציור של בצלאל משה לזה של בלויקוף.

93. גם אצל מנשה חיים, כמו אצל יצחק, אובדן הזהות נכרך בחולשת הגבריות ובשרשרת כשלונותיו של הגיבור. מנשה חיים נוסע לקבץ נדבות משום שעסקיו כשלו, והוא חוזר לאחר שנכשל בנסיעתו: הוא התפתה ומכר את זהותו, התפתה ואיבד את כספו. בשובו הוא מגלה שלא זו בלבד שאשתו, שטעתה לחשוב שבעלה אינו בין החיים, נישאה לאחר, אלא שהגבר האחר אף נתן לה את מה שמנשה חיים לא יכול היה לתת: גם עושר ורווחה וגם פרי בטן. מעניין לראות, שמי שמזהה את מנשה חיים בכניסתו לעיר הוא כלב גדול. סיפורו של מנשה חיים נקשר לסיפור נוסף של אובדן זהות ברומן תמול שלשום: גם העגלון אברהמיל נחשב כמת שנים רבות, ואמו קראה לאחיו הצעיר על שמו; כשחזר אברהמיל הבכור נאלץ לוותר על שמו ולהיקרא זונדיל (עמ' 358–359). לא במקרה הסיפור מסופר ליצחק עם נסיעתו ליפו לברר את ענייניו עם סוניה, מיד לאחר שיצחק שב וחוזר (בווריאציה) על המשפט שגם מנשה חיים אומר לעצמו: "כמה פשוט היה הדבר אילמלא אותו מעשה" (עמ' 355). וראו על כך אצל עוז, שתיקת השמים, עמ' 196.

94. על חוויית ההתמזגות המיסטית של האמן עם הטרנסצנדנטי ועל הטרנספיגורציה שמתחוללת בו דרך מעשה האמנות ראו לעיל, הערה 61 בפרק זה.

95. ראו לעיל, הערות 67–68 בפרק זה.

96. עוז, שתיקת השמים, עמ' 191.

97. ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגום נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7.

98. שם, עמ' 8; ההדגשות במקור.

99. שם, עמ' 12.

100. שם, עמ' 15.

101. שם, עמ' 19.

102. עגנון מחביא רמז לכך בציטוט הסאטירי ממחקרו של אחד מחכמי הגויים, ההופך את מקרה בלק למנהג ורותמו למשנתו האנטישמית: "ישב וכתב, מנהג פשוט בירושלים ובודאי בכל פלשתינא שהיהודים כותבים על עורם של כלבים בלשון עברי ובכתב אשורי כלב משוגע. נראה הדבר שעושים כן לשם כופר נפש, כלומר מי שיש לו משוגע בתוך ביתו הולך וצד לו כלב לבן וכותב על עורו, כדרך שעושים היהודים

הללו בערבי יום הכיפורים שלהם בתרנגולים, שמסבכים על ראשם ואומרים זה כפרתי זה חליפתי" (עמ' 463). גולומב הופמן טוענת שבכתיבה על הכלב יצחק הופך ממנדה למנודה, וכתב הנידוי הוא כתב החרם של יצחק על עצמו, על כך שהפר את האיסור האדיפאלי (גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 142). ערפלי מפרש, בהמשך לטוכנר וכ"ץ, ש"מעשה הכתיבה על גבו של בלק כמוהו כנידוי של אותם חלקי אישיות שעשויים להפריע ליצחק קומר להפוך לירושלמי גמור, הדחקה של שכבות נפש שעשויות להפריע לחזרה לאמונה דתית ולהשתלבות באורח חיים דתי, ובריחה לא מודעת מהתמודדות עמן" (ערפלי, רב-רומאן, עמ' 89).

103. עוז עומד על הדמיון בין האופן שבו נהגה סוניה ביצחק לבין האופן ה"גברי" שבו יצחק נוהג בכלב: "והנה, ממש כפי שנהגה סוניה ביצחק וממש כפי שנהג לייכטפוס באהובותיו וכדרך שהערבים, לפי דעתו של יצחק, נוהגים בנשותיהם – ממש כך נוהג יצחק בבלק" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 189). על הכלבים כצל של בני האדם ראו להלן, הערה 115.

104. קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, עמ' 27.

105. דבי-גורי, מהדירה, קורצווייל-עגנון-אצ"ג, עמ' 20.

106. שם, שם.

107. טוכנר רואה את בלק כשלוחו הישיר של יצחק: "'בלק נכון אף לעזור לקומר, הלכה למעשה, ולסלק דרך משל, את ר' פייש העומד בינו ובין שפרה בתו" (טוכנר, פשר עגנון, עמ' 273).

108. וראו פרויד, "The Dissolution of the Oedipus Complex", וכן "הבעיה הכלכלית של המזוכיזם", עבד, התענגות, ארון: על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות, תרגום אדם טננבאום, עורכים: יצחק בנימיני ועידן צבעוני, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 17–26. גולומב הופמן מפרשת את השיתוק שבלק מטיל על ר' פייש כמימוש של האלימות האדיפאלית שהבן מבקש להפנות כנגד האב כדי להשיג את האובייקט האסור. בהמשך לכך היא מפרשת את סופו של יצחק כחזרתה של האלימות, הכרוכה בהפרת הטאבו, אל הבן, בעונש נורא, וראו גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 141–148.

109. החילופים בין שפרה לכלב נרמזים גם באמצעות חזרת הרתת. כאשר יצחק רואה לראשונה את שפרה לבו "התחיל מרתת" (עמ' 271), כאשר הוא כותב על עורו

של הכלב ירו "התחילה מרתתת" (עמ' 274), וכאשר הוא פוגש את שפרה לבר בחשכה, לפני שדמות הכלב מתחלפת לו בדמותה, "גופו רתת וכמעט שצנח ונפל" (עמ' 337).

110. עוז ומירון עומדים על כך שלמרות יחסו הביקורתי של המספר לעסקניה הציונים של יפו ולהוויה החברתית הנבוכה המלווה אותם, שמחת החיים ביפו עומדת בניגוד לשלילתה בירושלים, וראו עוז, שתיקת השמים, עמ' 198; מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 568–569.

111. מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 578.

112. גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 137.

113. צמח, קריאה תמה, עמ' 62–70.

114. מירון, "בין שתי נשמות".

115. בלק ניחן ב"תודעת צל" אנושית ואף ב"תודעת צל" לאומית יהודית. המספר מעיר בעניין החרמות ש"הרבה יצטרך ההיסטוריון לייגע עצמו עד שימצא היכן מסתיימים מעשי בני אדם והיכן מתחילים מעשיהם של כלבים" (עמ' 471), ובמיתוס של הכלבים, כל הכלבים הם בני אדם שנודו, וכל בני האדם היו כלבים: "יש דעה בין הכלבים שאף הם בריות בני אדם היו, ומשום שמרדו ברבונם עשאו כלבים. חזרו קצתם בתשובה והוחזרו לצורתם הראשונה, וקצתם שעמדו במרדם נשתיירו כלבים" (עמ' 472). הסברי המספר לאמונות של בלק מניחים שהכלביות היא תוכן נפשי אנושי: "אין אנו יודעים אם מתוך תמימות יתירה החזיק בלק ברעה זו, או אם מתוך הכרה, שראה כמה בריות בני אדם שמזגם מזג כלבי" (שם). ערפלי מסתייע בדבריו על בלק במושג היונגיאני של הצל, כיליד הלא מודע, ומעיר ש"כחי קדמון שכולו יצר ותאוות הרס. פרא ובן תרבות, בן בית ואימת הרחוב, או יצור שבין אלה לאלה, אין כמו הכלב שטיבו כחיה להיגרר אחרי האדם להיות משמש דמות המגלמת את הבלתי מודע, את היצרי שבאדם (זונה ממין זכר מכונה במקרא כלב ואתנן שלו – מחיר כלב) להיות דמות ה'צל' שלו" (ערפלי, רב-רומאן, עמ' 237).

116. על דמויות האמנים המבקשים להיחלץ מן החיים ומן הכליון שהם נושאים עמם ראו לעיל, בדיונים על הסיפורים "אגדת הסופר", "יתום ואלמנה" ו"עד עולם" בפרק הראשון.

117. "כשהרטיב יצחק במכחולו את עורו של הכלב בלק תואר המעשה – בהסוואה

שקופה-למחצה – כמשגל אשר יצחק ממלא בו את תפקיד הגבר-הנותן ובלק – את תפקיד האשה המפתה-הקולטת את מה שנוטף ממכחולו. כעת באה נשיכת בלק ומחוללת את חילוף-התפקידים האחרון ברומן: הנשיכה אף היא מעוצבת, בהסוואה, כאקט מיני – אף כי הפעם מצויר כאן מעשה אונס ולא משחק של חיזור ופיתוי כבסצנת הצביעה. בלק הוא המקבל עליו הפעם את תפקיד הגבר-התוקפן" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 212).

118. בהקשר זה מעניינת פרשנותו של שביד לזיקת בלק ליצחק: "כדי להבין את האדם אי אתה יכול לתפסו במושגיו האנושיים בלבד. הוא נושא בחובו שכבות הוויה 'תת-אנושיות' המכוונות את חייו ממעמקים. כוח המחשבה שהוא, כביכול, יתרון האדם על החיה הוא ניסיון טראגי להתגבר על החייתי. העולם התרבותי, במסגרת מושגיו ומנהגיו, נועד לאפשר לאדם את הקיום ה'אנושי' ולהעלים את החייתי שבו ככל האפשר, אבל כל רגע של זעזוע, אישי או חברתי, משליך את האדם מדעת או שלא מדעת אל תחום הווייתו הטרומ-אנושית, וכך הופכת כל ירידה אל מתחת לעולם היקיצה גם לירידה אל מתחת לאנושי, אל החייתי והמסקני שממנו קיבלה ההשאלה הפיוטית את חיוניותה" (שביד, שלוש אשמורות, עמ' 56).

119. על הקשר בין הכתב שעל הכלב לבין הכתב בפנקס הנימולים ראו אצל גולומב הופמן, *Between Exile and Return*, עמ' 141–148.

120. עוז מעיר בביקורתיות על כך שקורצווייל ואברהם בנד "יודעים במה חטא יצחק ועל מה נענש" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 216). ערפלי מזהיר בתחילת ספרו שהכלב נבחר לבצע את גזר הדין דווקא כדי למנוע מן הקורא הבנה של סיבת המוות כ"תוצאה של התמוטטות נפשית, מקרה רע, תוצאה של מהלך סיבתי, עונש על חטא, או פרי של חוסר אחריות מקרי" (ערפלי, רב-רומאן, עמ' 17), אולם בהמשך הוא מציע לסופו של יצחק פרשנות פסיכולוגית: "המעשים שיצחק לא עשה, הדיבורים שפיזר בחוסר אחריות, הערכים שנשא את שמם לשוא, היצרים, השכחות היזומות והבגידות הבלתי מודעות – כל הדברים שהדחיק ונידה אל תחתיות הנפש, מתפרצים בסופו של דבר אל פני השטח של התודעה, תובעים את זכותם מלפניה והורסים אותה" (שם, עמ' 102). את הפרשנות הזאת משלב ערפלי בשיפוט מוסרי המטיל את האחריות על יצחק ומוצא אותו אשם. לטענתו, יצחק מת מוות נורא כיוון שאינו נותן דין וחשבון לעצמו על מסכת כשלונותיו. הוא ננשך ומת בייסורים איומים כיוון שלא ייתכנו "חוסן נפשי ועמידה מוסרית" בלעדי

האמת, והאמת הורסת את "חלקי אישיותו של מי שניסה לברוח ממנה או לפייס אותה בדרכי שוא ושקר" (שם, עמ' 103). בשורה התחתונה, סופו של יצחק קומר הוא "אסון פסיכולוגי שניתן לומר עליו מבחינות מסוימות שיצחק הביא אותו על עצמו. אסון זה עשוי אכן להתפרש מבחינה מוסרית-קיומית כעונש, כעונש הבא עליו מתוכו, מתוך עולמו המוסרי הפנימי, מתוקף נורמות שהוא עצמו מתיימר להישמע להן, אבל נושא את שמן לשווא, מתוקף אמיתות שהוא שב ומתכחש להן, שב ומתחמק מהן" (שם, עמ' 105–106).

121. לדברי עוז, "כמו בלויקוף, אף חמדת מפחד מפני הקשר המיסטי שבין היצירה לבין המוות" (עוז, שתיקת השמים, עמ' 199).

122. כאמור, חמדת מגלם ברומן את דמותו של עגנון עצמו, כביכול. הסיפור "תשרי", נוסח מוקדם של הסיפור "גבעת החול", התפרסם ב-1911 בגליונות הפועל הצעיר.

123. מירון עומד על הכפילות בין יצחק לחמדת: "חמדת של 'תמול שלשום', המשורר אחוז היגון והשיתוק הנפשי אחר התרסקות חלומותיו הציוניים התמימים עם בואו ארצה, הוא כפילו של קומר בטרגדיה מקבילה לזו שלו" (מירון, "בין שתי נשמות", עמ' 573).

124. לכל אורך הפרק הראשון של הרומן פזורים אזכורים של החום והבצורת ומשמעותם. בימיו הראשונים בארץ החום הולם ביצחק: "החמה יוקדת מלמעלה והחול בוער מלמטה. בשרו של יצחק שלהבת אש וגידיו אש לוהטת. גרונו צרוד ולשונו כחררה ושפתותיו יבשות וכל גופו קנקן של זיעה. פתאום נשבה רוח קלה והביאה עמה חיים. אלא כשם שבאה פתאום כך נעלמה פתאום. ושוב הוא נתון כבתוך נרתיק של אש וכבתוך בריכה של רותחין" (עמ' 40–41). החוויה הגופנית קשה מנשוא: "החמה עמדה בתקיפותה והיתה קופחת על ראשו של יצחק. עיניו נתמלאו מים מלוחים והאש ליחכה אותן והרתיחתן. בגדיו כבדים ומנעליו לוהטים כגחלים" (עמ' 42); החום מצמית כל דבר מלבדו: "החמה בלבד עומדת בין שמים לארץ כמין ישות איומה, שאינה סובלת ישות אחרת על פניה" (שם). במעבר הראשון לירושלים מתוארת העיר כגיהנום של חום: "היום בער כתנור והחמה הרתיחה את כל העולם כולו וכל העולם צהוב ויבש, כאויר זה שעומד בין שמים לארץ, וכאבק זה שמתחבר לגופו של אדם ומכסה את עיניו וממלא את אזניו, עד שאינו רואה ואינו שומע אלא כמין זמזום אלם שמייבש את הנפש ומביאו לידי שעמום. עם כל

פסיעה ופסיעה כחו פוחת ועצמותיו מתייבשות ולשונו יבשה כחרס" (עמ' 202). גם בירושלים, כמו ביפו, יצחק מסתגל לחום, אולם ביפו יצחק מגזים ואומר שהוא ממש אוהב את החמסינים ו"טובל בהם כבתוך בריכה של שמש" (עמ' 78), ובפועל הוא טובל בהנאה בים; בירושלים, לעומת זאת, ההסתגלות משוללת כל הנאה חושית ואינה אלא התעלמות ממצוקה גופנית: "כבר הרגיל עצמו לתעלולי החמה ולמשובות הרוחות. החמסינים היבשים שמלחים ליה עצמותיו של אדם, האבק שצופר את העור, האור הצהוב שצורב את העינים והאוויר שמביא לידי שעמום, וכן כל השינויים שבאקלים לא הוציאו אותו ממדתו" (עמ' 229). החום בירושלים נקשר לניוולו של הגופני, לרחובות שבפתחי חנויותיהם יושב תמיד "חיגר או סומא, מחוסר איברים או מוכה פצעים, ולפניו קופה של צדקה, וזכובים ויתושים מרקדים בין עיניהם והחמה מטגנת את פצעייהם ומזריחה את קופות הצדקה" (עמ' 204, וכן ראו עמ' 333–334, 349). ובשונה מאשר ביפו, החום בירושלים מזוהה עם בצורת, עם יובש ועם צמא. על החום והיובש בשהייתו השנייה של יצחק בירושלים ועל זיקתם למחלת הכלבת עמדנו בגוף הדיון. בהקשר זה חשובה הבחנתה של ניצה בן-דב, לפיה מגעיו הארוטיים של יצחק עם סוניה ושפרה נקשרים במים, וראו בן-דב, אהבות לא מאושרות, עמ' 371.

125. כך, לדוגמה, לדברי שביד, "אם יצחק קומר מייצג את העלייה השנייה הרי הוא מסמל אותה במובנו הנדיר והנכון של סמל: הוא אינו המצוי ביותר כי אם המסקני ביותר" – וייצוגיותו נעוצה בזרותו, המעידה על כך ש"אין העלייה לארץ ישראל אלא עריכת גלות מגלות לגלות" (שביד, שלוש אשמורות, עמ' 54). שקד טוען שיצחק מייצג את חלוצי העלייה השנייה, וככזה הוא מייצג גם "את כשלונה של העלייה השנייה ואת כשלונה של הציונות החלוצית בעיצוב אדם חדש בארץ חדשה"; ואולם, בה בעת, ב"עלילת הנגד", הוא מתפקד כקורבן "שבזכות כשלוננו התרחש הנס לאותם מעטים שוליים". במובן זה, מותו של יצחק אינו מייצג כשלון עקרוני כי אם אפשרות של הצלחה (שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 74, 75). מירון, כאמור, טוען שיצחק מייצג את השבר ההיסטורי הטרגי בין העולם החלוצי הציוני לעולם הדתי; במובן זה, יצחק וגורלו מגלמים את ה"סכיזופרניה" הלאומית, שהעלייה השנייה היא אחד משני קרעיה (מירון, "בין שתי נשמות").

126. שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, עמ' 74.

127. אריאל הירשפלד, "השכל האנושי ו'שכל המעשים', הכלב ומרחבה של ירושלים
ברומן 'תמול שלשום' לש"י עגנון", ירושלים טו:2, תשמ"ה, עמ' 65.
128. מירון, "בין שתי נשמות".