

רומן כצמן

ספרים וכתבים כסמלי הצחוק ביצירתו של ש"י עגנון

חשיבות הספר היהודי בחייו וביצירתו של עגנון ידועה לכול. הוא היה ביבליופיל ואספן ספרים גדול, כל יצירותיו רוויות באזכורי כתבי הקודש והספרים היהודיים (וכן לא יהודיים) ובמובאות מהם, ולעתים הספרים אף נעשים לגיבורי סיפוריו או מניעים את עלילותיהם ומכוננים את דמויותיהם. עגנון אף ליקט באנתולוגיה ספר סופר וסיפור אגדות, מדרשים, משלים וסיפורי צדיקים על הספרים ועל דרכי כתיבתם והנחלתם. הדברים ידועים, והאנתולוגיה תישאר מחוץ לדיון במאמר זה, כמוהם גם ההיבטים הביוגרפיים של עיסוק עגנון בספרים ובכתבים עתיקים, באספנות ובמו"לות, זאת באמצעות זלמן שוקן, כמובן, לו מוקדשת האנתולוגיה, והפרוייקטים המו"ליים המיוחדים ששוקן יזם ושלא תמיד עלו יפה, כגון פרסום ספר האותיות, המאזכר בידי הציירת תום זיידמן-פרויד.¹

פחות ידועים הם ההיבטים הקומיים של נוכחות הספרים ביצירת עגנון. במאמר זה אדון במספר דוגמאות של ספרים, כתבים וכתביה כסמלי הצחוק (בזיקה לסמלים ומוטיבים אחרים, במידת הצורך), המופיעות ביצירות עגנון אחדות: "בדמי ימיה", תמול שלשום ושירה. אעיר תחילה שתי הערות מקדימות: ראשית – על מושג סמל הצחוק, ושנית – על תפקידו בפיענוח סמליות הספר, הכתב והכתיבה ביצירת עגנון. אין ענייננו כאן בגילויים הידועים של ההומור העגנוני – לא באירוניה,² לא בסטירה,³ לא באבסורד⁴ ולא בחידודי לשון, בשנינה או בבדיחה.

- 1 נחמה בן אדרת, "אני קטן ושר לילדים קטנים": על ספר האותיות מאת ש"י עגנון, עי"ן גימ"ל: כתב עת לחקר יצירת עגנון א (2011), עמ' 214-271.
- 2 אסתר פוקס, אמנות ההיתממות: על האירוניה של ש"י עגנון, תל אביב: מכון כץ, 1985; שחוק סמוי: היבטים קומיים ביצירה העגנונית, תל אביב: רשפים, 1987.
- 3 יהודה פרידלנדר, "בנערינו ובזקנינו" לש"י עגנון: רכיבים דקדנטיים ומניפאיים, מאסף לדברי ספרות כב (2006), עמ' 11-22; פרידלנדר, בין הלכה להשכלה, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2004; חנן חבר, "הסאטירה הלאומית וקורבנה: פוליטיקה של רוב ומיעוט לאומי ב'בנערינו ובזקנינו' מאת ש"י עגנון", עיונים בתקומת ישראל, 5 (1995), עמ' 455-472; חבר, "מטבעי איני מדיני": תיאולוגיה ופוליטיקה ב'פרקים' של ספר המדינה מאת ש"י עגנון, מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, יד (2014), עמ' 168-199.
- 4 חיים ברנדווין, מגן בעדן עד עיר ומלוואה, ירושלים: כרמל, 2009.

סמל הצחוק הוא תצורה דיסקורסיבית שמשחזרת את התבנית האנתרופולוגית של סצנת כינון הצחוק. כך מתאפשר המחקר הסמיוולוגי בצחוק, אשר לעתים אינו נתפס כסימן אלא, אדרבה, נתפס כאנטי-סימן.⁵ תפיסות מהותו של הצחוק הן רבות ומגוונות,⁶ וסמל הצחוק הוא כינוי למסגרת ריקה שעשויה לגלם תפיסה זו או אחרת. במחקר זה אגדיר את הצחוק, בהתבסס על האנתרופולוגיה הגנרטיבית של אריק גנס,⁷ כתגובה למחוות הניכוס הכושלת כלפי אובייקט התשוקה המימטית (הקודש), אשר מקיימת את סצנת כינון הסימן ההיפותטית.⁸ מחווה זאת נחוות כטרגית בידי מבצעה, והיא נצפית כקומית בעיני המשתתפים האחרים של סצנה זו של בלימת האלימות כלפי המרכז הקדוש. סמל הצחוק הוא אפוא שחזור דיסקורסיבי של הסכמה האנתרופולוגית הזאת, הכוללת, כאמור, את שלוש הצלעות של משולש הצחוק – הקומי, הטרגי והקדוש. והיות שהספר או הכתב מופיע פעמים רבות אצל עגנון כאובייקט של ניכוס, של תשוקה מימטית, כקודש (פשוטו כמשמעו ככתבי הקודש או במשמעות מטפורית), היינו כמרכז סצנת כינון הסימן, מן הראוי שניתן את תשומת לבנו לסמליות הצחוק של הספר/הכתב. יתר על כן, היות שהספר ייבחן כאובייקט הניכוס, יחד עמו ייכנסו לספרת ההתבוננות גם סובייקטים נוספים (המתחרים) של ניכוס, וכן אובייקטים נוספים שמרכיבים את הסצנה של ניכוס ושל כישלוננו: משטחי כתיבה, כלי אחסון ושמירה וכד'. שיטת הניתוח המוצעת חושפת את מגבלותיה של תפיסת הקרנבל⁹ ומאפשרת פיענוח תצורות צחוק מורכבות, האופייניות לעגנון, המשלב בכתיבתו את ההומור הגליצאי, החסידי, המשכילי והסכולסטי. דיון תרבותי בסוגי הומור אלה דורש כלים אחרים ויריעה רחבה, ולכן יישאר מחוץ לגבולות המחקר הנוכחי, אולם גם בעיון קצר זה ניווכח, כי הצחוק העגנוני אינו מצטמצם לגבולות ז'אנריים, רטוריים או אידאולוגיים ודורש גישה פילוסופית-אנתרופולוגית רב-ממדית.

"בדמי ימיה": תיבת הכתבים והכתבים הנוערים

כל התיבות העגנוניות אוצרות בתוכן כוח מאגי של הנכחה-העלמה של דברים. תיבה או ארון הם תמיד מרכז קדוש של המרחב המשמעותי של היצירה. כך הם פני הדברים ב"עגונות", ב"עד שיבוא אליהו", בשירה וביצירות אחרות. "בדמי ימיה" אינו יוצא דופן.

- 5 Alexander Kozintsev, *The Mirror of Laughter*, trans. Richard P. Martin, New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2010, pp. 196-200
- 6 לסקירה ראו: אריה סובר, הומור: בדרכו של האדם הצוחק, ירושלים: כרמל, 2009.
- 7 Eric Gans, *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*, Aurora: The Davies Group, 2011
- 8 ראו גם: René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979
- 9 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky, Cambridge MA: MIT Press, 1968

בדפים הראשונים של הסיפור, הגרעין המכונן של עלילת הסיפור – כתביה של לאה – מופיע מתוך התיבה ומיד נעלם, בהותירו אחריו עשן של זיכרון וכאב של אובדן, יחד עם האהבה והדחף לחיפוש האמת והציפייה להתגלות. "דומם פתחה אמי את התיבה וצרור כתבים הוציאה. ותקרא בהם כל היום. [...]. הכתבים בערו והבית מלא עשן. ואמי ישבה על יד התיבה ותשאף את עשן הכתבים עד ערב".¹⁰ התיבה נשארת ריקה, אבל הכול נראה כאילו היא עדיין מהווה מקור עולמו של הסיפור, כפי שארון הקודש ב"עגונות" הוא המקור של כל האירועים לפני נפילתו מן החלון ולאחריה.¹¹

סמל התיבה נכרך כאן בנושא סמלי אחר – הכתבים השרופים (גרסה של ספרים אבודים, מכתבים לא כתובים כמו ב"מכתב" או לא קרואים כמו ב"אצל חמדת", גווילי תורה שרופים וכד'). שרפת הכתבים בידי הגיבורה היא מחווה אלימה שנועדה לבלום כל אפשרות של מחוות ניכוס אחרות. אבל כצפוי, ניסיון זה נכשל: המשבר לא יכול להיפתר, הוא יכול רק להידחות; ואכן מחוותה של לאה אינה בולמת את מחוות הניכוס של תרצה. אדרבה, מעשה השרפה רק מדגיש את מעמדם הקדוש של הכתבים, שכן באמצעותם הם הופכים לקטורת, לעולה.¹²

הקרבת הכתבים לבדם נראית ללאה בלתי מספקת. מה שמקשר בינה ובין התיבה והכתבים שבה הוא לא רק כתיבה וקריאה, לא רק שרפה ושאפת העשן,¹³ אלא גם אובייקט

- 10 שמואל יוסף עגנון, "בדמי ימיה", על כפות המנעול, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 1998, עמ' 6. אריאל הירשפלד כותב שלא "נושמת את העשן ומביאה בכך את מותה", וכן מצטט את ישעיהו (ו, ד): "וַיִּנְעֻזוּ אִמּוֹת הַסָּפִים מִקּוֹל הַקּוֹרָא וְהַפִּיתָ יָמָא עֶשֶׂן", בצינו שמראה האם הנושמת עשן היה "בעל כוח אלוהי" לגבי תרצה (אריאל הירשפלד, לקרוא את ש"י עגנון, תל אביב: אחוזת בית, 2011, עמ' 97).
- 11 בהקשר זה ניתן להזכיר גם את התיבה השומרת, הלא מתכלה באש, שבה היו גנוזים כתביו של רב בוטשאטש ר' אברהם דוד (הסיפור "עקב חכמה ענוה" מתוך "חסידי ראשונים"): בזמן השרפה הגדולה נשרף ביתו עם כל חפציו, ואולם תיבה מאגית זאת לא נפגעה (עגנון, "עקב חכמה ענוה", עיר ומלוואה, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 1999, עמ' 555).
- 12 מיכל ארבל כותבת שהכתיבה בסיפור, בפרט זו של תרצה, היא גם הכתיבה במעשים ובגוף, על דרך החיקוי הרומנטי של העבר (מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב, ירושלים, באר שבע: כתר, הקשרים, 2006, עמ' 42), ולאור זה מעשה הקרבת הכתבים הופך למעשה הקרבת העצמי. גם אריאל הירשפלד מדגיש את "תכונת הספרותיות של האהבה" של תרצה (הירשפלד, עמ' 103). מנקודת תצפית זאת, נעשה ה'קרבן' של תרצה לקומי-מלודרמטי משהו, הן בשל חקיינותו (ניצה בן-דב, "חיקוי בתוך חיקוי בנובלה 'בדמי ימיה' לעגנון", ביקורת ופרשנות 35-36 (2002): עמ' 185-206) והן בשל טיבו ה'כלכלי' – כמין 'השקעה' פסיכולוגית מחושבת, אם כי, כמסתבר, לא 'רווחית' במיוחד; ב'הקרבת העצמי' שלה, תרצה כותבת את עצמה, וכך הקרבן של אמה נשאר הקרבן האמיתי היחיד בסיפור. רעיון החיים כחיקוי של ספרות מקרב את תרצה לדמותו של דון קישוט (ואין-ספור דמויות ספרותיות ומקרים אמיתיים של חיקויי הספרות), ואולם דווקא השוואה זאת מבליטה את הטיב ה'כלכלי' של סיפור החיקוי שלה, המנוגד לביטול העצמי חסר המעצורים של האביר בן דמות היגון.
- 13 מוטיב העשן מאזכר, אם כי בעקיפין, סמל צחוק אחר – החוטם. על חשיבותו של סמל זה, בצירוף מוטיב הטבק, בעיצוב היחסים בין תרצה ובין דמויות אחרות בסיפור, עמדה בהרחבה ניצה בן-דב (Nitza Ben-Dov, *Agnon's Art of Indirection*, Leiden, New York: Brill, 1993, pp. 107-133).

מאגי – המפתח לתיבה, אשר תחילה היה תלוי על צווארה, ולפני שזרקה את הכתבים לתנור, כרכה לאה אותם בחוט של המפתח. גם אם המפתח והתיבה מהווים זוג גברי-נשי סמלי, אין זה מסביר את תפקידה של סמליות זאת מחוץ לבינאריות הפשוטה, טריוויאלית למדיי כשלעצמה. מורכבותה של הסמליות תתגלה, אם נביא בחשבון את מלוא משמעותה של התיבה, כולל סמליות הצחוק שלה. ובאמת, התיבה, בייחוד התיבה הריקה, מסמלת את כוחות הכאוס, הכוחות השטניים, במושגי תרבות הצחוק העממית, שפורצים למציאות, מפצלים ומפרקים אותה. כוחות אלה מסומלים באמצעות הכתבים. תהליכי הפירוק יכולים להתגלם באופנים שונים, למשל כדפים מעופפים (כתבי חרמות בתמול שלשום) או כפתקאות מפורדות שאינן מתחברות לכדי השלם (פתקאות המחקר בשירה) או כספר שאינו נדפס – כפילו של הספר שאינו נגיע (כגון הספר על תולדות גומלידתא בסיפור "עד עולם"). בסיפור הנדון, הם מתגלמים באמצעות מעשה השרפה. והנה הכוח שגם שומר על הכוחות הללו אך גם משחררם, מגולם בסמל המפתח. במילים אחרות, המפתח הקטן הוא אותו הטריק, ה"קונץ" (המילה האהובה על שירה), אותה המחווה הזעירה שאוסרת-מתירה כל מחוות ניכוס אחרת; הוא אותו החותם ששולט ביחסי הסדר והכאוס.¹⁴ ואם נביא בחשבון שתיבת הכתבים היא הדבר האחרון שקושר את לאה לחיים ושעם התרוקנותה לאה מתה, נבין שהמפתח הוא גם מפתח השער בין החיים למוות, בדומה למפתח בית המדרש באורח נטה ללון.

הקומיות שבסמליות המפתח נובעת מעצם האפשרות להנכיח ו'למרק' את השער הזה בין החיים והמוות, הפנים והחוץ, מן הקלות הבלתי נסבלת של מחוות הפתיחה הבלתי אפשריות מזעירות, מפשטותו ומנגישותו של הפתרון שנראה סוד כמוס, מ'קלות הדעת' (קוד הקומיות הליצנית ביצירות עגנון רבות) שבפתיחת התיבה. כזאת היא נגיעתה של דינה בארון הקודש ב"עגונות", וכזאת היא גם נגיעתה של לאה, באמצעות המפתח, בתיבת הכתבים שלה. נגיעה זו היא מחווה מאגית, קללה: היא מכלה את תוכן התיבה – את הכתבים, מה שמחזק אף יותר את טיבה הקומי, שכן היא נעשית למחוות ניכוס כושלת, ועם זאת לנגיעה שמעלימה ומחסלת את אובייקט התשוקה שבו היא נוגעת. 'הנגיעה הקטלנית', המזכירה את הנגיעה-האי-נגיעה של עוזא המקראי, היא טרגית וקומית בעת ובעונה אחת, והיא מהווה גם גרעין סמליות הצחוק של המפתח-התיבה-הכתב (הקדוש). במישור האלגורי, היות ש"תיבה" היא גם "מילה", שילוש זה מסמן את הטרגיות-הקומיות הקיומית כמעט של מעשה הכתיבה-הקריאה עצמו, אשר הופך לביטול העצמי או, במושגים אחרים, למעשה של אוטו-פאגוס (אכילה עצמית) ואנדרוגינוס (בעילה עצמית) – סמלי צחוק נפוצים ביצירת עגנון (כגון מוטיב הנחש הנושך בזנבו ב"הנדח").

14 השוו לסמליות המפתחות ב"סיפור פשוט", הנועלים את ביתו-נפשו של הירשל מבפנים ומבחוץ – בלומה ומינה (ניצה בן-דב, אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון, תל אביב: הוצאת עם עובד, 1997, עמ' 256).

תמול שלשום

כתבים שלא נכתבו

מכתבים וכתבים אבודים, גנובים או שרופים הם כידוע נושא נפוץ ביצירת עגנון. נמנות עם אלה גם אותיות פורחות, מתחלפות ונעלמות. בכל המוטיבים הללו מתבטא יסוד מיתי אחד: כוחה המאגי של המילה להיווצר ולהיעלם, לברוא ולהחריב. כוחה של המילה ליצור מציאות נובע מהיותה מילת קודש, חלק מלשון הקודש ומספר הקודש, כפי שזה מתבטא במדרש הידוע על בריאת העולם על פי התורה. מכאן גם כוחה הנבואי של המילה, כשהנבואה מממשת את עצמה, שכן כל מילה היא מיתוס, דהיינו, שם מאגי שנועד להתממש ולממש את האישיות. באותה הקטגוריה של כתבים מאגיים נעלמים נמנים גם מכתבים שלא נכתבו. גיבור הסיפור "המכתב" מתוך "ספר המעשים" כותב מכתב תנחומים למשפחתו של המת, אך אינו משלים את המכתב, ובטילו בעיר פוגש את המת אשר מצטרף לטיוליו ומגלה לו את בית המדרש המסתורי הנעלם. דומה לזה מוטיב המכתבים שלא נכתבו בתמול שלשום, כמו בדיאלוג זה בין יצחק לסוניה: "מיום שמכיר אותה לא נמצאה יפה כבשעה זו. נטל את ידה ושאל אותה, סוניה תכתבי לי. אמרה סוניה אכתוב לך, אכתוב לך. עצם יצחק את עיניו. התבוננה סוניה בו ושאלה אותו, מפני מה עצמת את עיניך יצחק? לחש ואמר, קורא אני את מכתביך. [...] אמרה סוניה, כתבים שלא נכתבו אותה קורא. נידנד יצחק את ראשו ואור נוגה זרח על עיניו העצומות".¹⁵

המכתבים של סוניה אינם קיימים בפועל, אבל הם אפשריים, וזה קובע אותם כאובייקט של התבוננות. "כתבים שלא נכתבו" הם אפשרות טהורה, דהיינו אפשרות שאינה מתממשת, ובכך היא לא נעלמת אלא, אדרבה, מתגלה כאפשרות אמיתית, אפשרות שלעולם נשארת אפשרות (אפילו כשסוניה תכתוב מכתבים ליצחק לא יהיה בהם כדי לממש את תכליתם כפי שהיא נראית ליצחק). במחשבת האפשרי הזאת, רק האפשרי, כלומר מה שלא מתממש, הוא האמיתי והקיים.¹⁶ מחשבת האפשרי מכוננת סוג מיוחד של צחוק – צחוק האפשרי הטהור. צחוק זה, התואם את מודאליות האפשרי של החשיבה ושל השיח, הופך את הבלתי אפשרי לאפשרי, ולהפך. שני הסוגים האחרים של הצחוק, לפי מיון זה, תואמים את מודאליות הישות ואת מודאליות החובה. האחד מהפך את מה שישנו – בכך נוצר הצחוק הקרנבלי, והאחר מהפך את מה שצריך להיות, ובכך נוצר צחוק התמיהה (הפרדוקסלי והאבסורדי). צחוק האפשרי הטהור נבדל משני הסוגים האחרים, אבל הוא גם מכיל אותם כאמצעים שלו. כלפי חוץ, הוא יכול להקרין קומיות קרנבלית פשוטה או לעורר תמיהה. כך סוניה בוהה ביצחק היושב בעיניים עצומות, האומר שהוא קורא את מכתביה שהיא יודעת שהיא טרם כתבה,

15 עגנון, תמול שלשום, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 1998, עמ' 141.

16 Nicholas Rescher, *A Theory of Possibility: A Constructivist and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1975; Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Age*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010

ואינה יכולה אלא לתמוה ולגחך: הרי לא קוראים מה שלא נכתב, וגם לא קוראים בעיניים עצומות. אולם מנקודת התצפית הפנימית, זו של יצחק, הכתבים הבלתי ממומשים מעוררים חוויה של האפשרי הטהור. היא טרגית, משום שיצחק חווה בהווה את האובדן העתידי של מה שלא יתקיים, אובדן המכתבים של סוניה, אבל עצם זה שהאובדן הוא היפותטי בלבד לא עושה אותו כואב פחות. עם זאת, החוויה היא קומית: מימושו המדומיין של הבלתי ממומש גורם ליצחק, הפנטזיונר הידוע, הנאה עילאית, אולי הרבה יותר גדולה מהמימוש המציאותי. הצחק שנוצר בחוויה זו הוא צחק של עוצמה, של יצירתיות, של פוטנטיות שאינה מוגבלת בגבולות המציאות. יצחק בורא את המכתבים של סוניה בכוח דמיונו – ואור נוגה זורח על עיניו העצומות. סמלי היסוד של הצחק – אור, זריחה, עיניים – משמשים כאן ליצירת הזיקה והאיזון בין סיפוק העצמי לחדוות התחדשות החיים. הם אומרים, בעקיפין, שיצחק מחייך יחד עם סוניה, אבל מסיבה אחרת לגמרי, צחק יחד עמה – אבל בצחק שמקורו שונה לחלוטין, הוא צחק האפשרי הטהור. צחק זה אינו מבטל, אינו חוסם את הגיחוך הקרנבלי ואת התמיהה של סוניה אלא כולל אותם כבסיס חומרי, גופני אשר אפילו דרוש, כשם שגוף דרוש לנפש, כשם שמראה דרוש לשיקוף הפנים. אין כאן ניגוד, אבל האחדות המלאה, העשירה והגבוהה של הקומיות והטרגיות נוצרת רק מנקודת תצפיתו של יצחק, אין היא נגישה לסוניה שרואה רק את הקליפה ולא מסוגלת לראות את הבריאה המיסטית-המאגית הרוחנית.

יצחק נוטל מסוניה זכויות יוצרים על מכתביה, מנכס את מעשה היצירה ואת תוצריה הבלתי ממומשים. המאבק הווירטואלי בין השניים, שיצחק מביים באופן מלאכותי ושסוניה מביטה בו מן הצד בתמיהה, מכונן צחק וחרדה בעת ובעונה אחת. החרדה, שנובעת ממחזה האובדן והאהבה הנכזבת, מתחזקת בחשש מפני השיגעון של יצחק: הלא מי שרואה את מה שאיננו הוא משוגע. רק ההקשרים המיסטי והרומנטי, המקדשים את השיגעון, מצילים את דמותו של יצחק משקיעה בקרנבליות של שוטים, של הוזים, של נביאי שקר מטורפים ושרלטנים של ירידים וכיכרות. הטרנס, מצב האקסטזה של יצחק, מקרב אותו לדמות השוטה הקדוש. מכאן כבר קרובה הדרך לדמות הקדוש המעונה אשר עתידה להתממש לקראת סוף הרומן, אם כי השאלה של קדושה לעולם תישאר פתוחה. כינתיים, יצחק ההוזה והחוזה יוצר במו ידיו את הקודש שלו – את כתבי הקודש, את מכתבי אהבתו הבלתי כתובים. פסבדו-אקסטזה זו של הצחק האפשרי הטהור כמו מבשרת את תחושותיו של יצחק בכניסתו לירושלים, המתוארות בעזרת אוקסימורונים מתמיהים בפרקים הבאים: "הגביה יצחק את עצמו וביקש לומר דבר. דממה לשונו בפיו כמתוך זמר אלם. חזר לישב וישב כמתוך ריקוד מיושב".¹⁷ ירושלים כולה היא הזיה בהקיץ, קודש בלתי נתפס, פנטזיה של אהבה ואובדן, השיר שלא הושר והריקוד שלא נרקד, צחק האפשרי הטהור.

17 עגנון, תמול שלשום, עמ' 146.

כתיבת בלק

הכלב בלק – "הסמל המחריד"¹⁸ המרכזי והמפורסם ביותר ברומן – הוא סמל צחוק מובהק, המורכב ממספר רב של סמלי צחוק אחרים. בלק הוא יצירה, הזיה, גולם, אייקון, ציור – כזה שמציירים לנו על הכריות (כמו הכלב על הכרית של סוניה, בן דמותו של בלק, בתחילת הרומן) ולילדים לשם בדיחות ושמחה (כמו הילד של החרט בסוף הרומן): "יצחק יודע לצייר, ומצייר לו לתינוק צורות של צחוק, כגון כלב שאוחז מקל בפיו וכן שאר מיני ציורים שמבדחים את הלב".¹⁹ הוא נוצר מלכתחילה כביכול כדי שתהיינה לילד "פנים שוחקות מתוך חלום טוב".²⁰

כלב הוא חיה סמלית, אבל כבר בהצגה הראשונה של דמות בלק יוצר עגנון סמל טרגי-קומי מורכב, אשר מעמיד בסימן שאלה את עצם היות כלב כלב: "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".²¹ הצחוק של יצחק לא רק יוצר את מיתוס הכלב במתן לו שם מאגי, אלא בורא את הכלב עצמו – את תודעתו ואת זהותו. ההכרה עלולה לטעות ולהטעות, אין לסמוך על מראית עין, העולם מלא יצורים בלתי מזוהים, מפלצות, רוחות ושדים, ורק מתן שם, יצירת מיתוס, מכניס את היצור לתוך הסדר התרבותי. כאן לסימנים יש משמעויות ודאיות, וכאן התגובות של האנשים לסימנים הן צפויות ומוכתבות על ידי הסימנים עצמם. ולכן כאשר כותב יצחק על עורו של הכלב את המילה השנייה – "משוגע" – אפשר לדעת בוודאות, מה תהיה תגובתם של האנשים להופעתו של הכלב. אולם יצחק הוא אומן-אמן,²² "כאומן שידו מדגדת סמוך לעשייתו",²³ ולכן אין הוא יכול שלא להביע את עצמו, וההבעה הזאת היא צחוק: "חייך יצחק ואמר לו, משוגע אתה? [...] לא נסתפג המכחול עד שהיה כתוב על עורו של הכלב כלב משוגע".²⁴ הכתיבה על עורו של הכלב היא, במושגי עגנון, "הלצה גרועה", צחוק אסור,²⁵ אשר מצד אחד מעורר את כוחות האופל וממיט אסון, אבל מצד אחר חושף או מכונן את חיותו של הצחוק ואפילו, במקרה הנדון, של מי שצוחקים עליו – הכלב.²⁶

18 ברוך קורצווייל, מסות על ספורי ש"י עגנון, ירושלים: הוצאת שוקן, 1970, עמ' 107.

19 עגנון, תמול שלשום, עמ' 403.

20 שם, עמ' 415.

21 שם, עמ' 210.

22 אם כי מיכל ארבל טוענת שיצחק אינו אמן ושהעדר יצירתו (האישית והלאומית) בולטת על רקע

סביבתו היצירתית (ארבל, עמ' 198-201).

23 עגנון, תמול שלשום, עמ' 211.

24 שם.

25 Vladimir Propp, *Folklore i deystvitelnost* (Folklore and Reality), Moscow: Nauka, 1976, p. 180.

26 כידוע, לסצנה זאת מקבילה הסצנה של ציור על עורו של הדג בסיפור "מזל דגים" (והמספר אף מעיר בעצמו על הקבלה זאת) (עגנון, "מזל דגים", עיר ומלוואה, עמ' 638). ההקבלה מחזקת את סמליות הצחוק של הכלב (בדומה לדג), שהופך לאובייקט של התבוננות, זיהוי, שיום, הצבעה וניכוס

ובכן בראשית הייתה הבדיחה, או, כפי שאן גולומב הופמן כתבה, "קומדיה של אי-יציבות הסימן הפותחת את דרמת הסובייקטיביות", הכתיבה-השגוען.²⁷ לא רק הכלב והכתיבה על עורו הם סמלי הצחוק, אלא גם ידו המרטטת של יצחק, מחוותיו ומחוות הכלב, האף שלו המושט כלפי המכחול, המכחול עצמו והצבע המלוח.²⁸ מעתה לא יטעו בו אנשים שהוא כלב משוגע, אך הוא עדיין ימשיך ויטעה בעצמו. רק מנקודת תצפיתו הפנימית ייותר ההבדל בין זהותו לבין נראותו – אותו ההבדל שיוצר את התודעה הטרגית. אולם מבחוץ תהפוך המסכה שיצחק חבש עליו לטבעו. יצירת המיתוס של יצחק מתגלה כ'הלצה גרועה', נס של מימוש האישיות מתגלה כקרנבל: כלב מחופש, כלב במסכת כלב משוגע משוטט ברחובות העיר סחור סחור, כנהוג במחולות הקרנבליים, ומעורר פחד ואלימות. הרי האחרים לא הוזמנו לקרנבל, ואין הם יודעים שהכתובת על הכלב היא רק תחפושת. זו הסיבה שגם התנהגותם נראית לנו, היודעים את האמת, כה מצחיקה. גם היא סמל הצחוק: פחד הופך לקומיות כשידוע לצופה שאין סיבה לפחד. ה'אמונה העיוורת' של האנשים בכתוב, במיתוס הופכת אותם לגיבורים קומיים נבזים ונלעגים. אף אחד לא הבין את בדיחתו של יצחק, ולכן ה'אנטי-התנהגות' הקרנבלית,²⁹ התוקפנות המדומה של בלק נתפסה כתוקפנות של ממש. לבסוף הנבואה הכתובה על עורו של הכלב מימשה את עצמה, והקרנבל, כצפוי, נגמר בטרגדיה. הכותב, גם אם הוא כותב על עורו של הכלב, אינו יכול להתנער מאחריותו לטקסט שלו.³⁰ מרגע זה כל מהלך הרומן ישמש לדחיית הכתב הקרנבלי – תוך מימושו וערעורו. קרנבל גורר קרנבל. האנשים אינם קוראים נכונה את התנהגותו של הכלב במסכה, והכלב אינו מבין את התנהגותם של האנשים, מה שגורם למצבים קומיים נוספים, הכרוכים באלומות, וכך הכלב הקרנבלי נעשה, גם בעיני עצמו, לקרבן, לשעיר לעזאזל: "התחילו החנוונים מסקלין אותו באונקיות של ברזל ובליטראות של אבנים. הבין מדעתו ששלח בית

קומיים-אלימים. ב"מזל דגים", הצייר בצלאל משה רואה דג בפעם הראשונה, ובפעם הראשונה נוצרת בראשו, במין הבזק של הערה, הדמות האמנותית של הדג. בציורו המאגי, הופך בצלאל משה את הדג לסמלו-פסלו-בבואתו המאגי של פישל קארפ (שם, עמ' 641). המדומה דוחק את הממשי, מאיין אותו, הופכו לבלתי אפשרי לנוכח האפשרויות החדשות, המעוררות את הצחוק הגבוה של האפשרי הטהור, שהמאגיה האמנותית יוצרת. השם המאגי של האדם-הדג התממש. המנגנון הזה, ולא המנגנון הראבלזיאני-הקרנבלי של זלזול-התנפחות-התחפשות גועלית, הוא יסודו של הסיפור. אותו המנגנון בדיוק עובד ברומן הנדון: המטרה של הכתיבה על עורו של הכלב היא ליצור את הסדר המדומה-האפשרי (השפה, הנרטיב, המיתוס) על מנת להעלים את הממשי הבלתי אפשרי, האפל, האלים (הכלב-כחיה). מפץ אפשרויות זה מלווה במפץ הצחוק, והוא מתגלם בנשא היחידי שעומד לרשות הדימיון – הכלב-כסמל המופיע כסמל הצחוק.

Anne Golomb Hoffman, "‘Mad Dog’ and Denouement in Temol shilshom", *Tradition* 27
and *Trauma*, ed. David Patterson and Glenda Abramson, Boulder: Westview, 1994, pp.
45-64

עגנון, תמול שלשום, עמ' 210.

Kozintsev, *The Mirror of Laughter* 29

בן-דב, אהבות לא מאושרות, עמ' 384.

דין צדק לבדוק את המשקולות. התחיל צועק הב, הב, כלום יכולני לבלוע כל המשקולות הפסולים ולהעלימם מעיניהם של שליחי בית דין. [...] צעק הכלב אי שמים, בניך חטאו ואני לוקה".³¹ הדמות המחופשת של הקרנבל הנעשית לאובייקט האלימות מהווה גורם נוסף של צחוק. והרי גם בלק אינו מודע למסכתו. אם כן, אין זה אלא קרנבל של אדם אחד – יצחק, רק הוא רואה כביכול את כל התמונה, אבל גם הוא, כמו בלק, עתיד להיעשות לאובייקט של אלימות, ובכך הקרנבל נדחה וגשלל סופית.

המילים (ה"תיבות") הכתובות על עורו של הכלב הן סימולקרום – סימן ריק ממשמעות.³² תיבה ריקה, ממשית ומטפורית כאחת, היא סמל צחוק עגנוני שנמצא, כאמור, ביצירותיו הרבות, ואולם רק כאן מקבל הסמל משמעות כה אכזרית. כמו תמיד, מיד מתמלא הריק במשמעות דמונית, ברוחות ושדים, כגון בסיוטיו של בלק: "באה מאה שערים וסיקלה אותו בצללים, עד שנתכסה כולו בצללים, קפץ מתוך הצללים שלד של זאב שהפך עצמו לתן ולשועל ולמין כלב שאין דוגמתו בעולם הזה. נסתמרו שערתיו של הכלב, ואפילו אותן ששיבץ בהן הצובע שתי תיבות שאין כדאי להזכירן".³³ ובכן, גם חלומו של בלק הוא סיוט הקרנבל, מחול המסכות הדמוניות, הכפילים שלו שעולים מן השאול, וכך אפילו עולה הספק: אולי הכלב באמת משוגע? אלא שהסימן הראשון הוא סימולקרום, ולכן כל הסימנים המשתלשלים ממנו גם הם סימולקרים, תחפושות ריקות. לא בכלב הדופי, אך גם לא ביצחק שרק ביקש לצחוק, אלא במהותה האנתרופולוגית של הקרנבליות, האצורה בתיבות הכתב, שהופכת צחוק לאלימות ואלימות לצחוק במאבק האין-סופי על תוכנן של התיבות, על הזהות והמשמעות.

הפרקים המתארים את נדודיו של בלק כמו 'משנה מקום' מלאים הומור ואירוניה, אבל מכיוון שדמותו היא דמות אנושית, אין עוצמת סמליות הצחוק גבוהה פה יותר מבפרקים אחרים, מלבד יסוד אחד: האנשה כשלעצמה מהווה גורם צחוק פעיל ביותר. משל בלק, בדומה למשלי חיות במקאמות ימי-ביניים, אינו קרנבלי ואינו פיקרסקי אלא סכולסטי פילוסופי. הבעיה המרכזית שלו היא בעיית המום: "מה טעם ישראל רואים את מומו והגויים אין רואים את מומו? או אפשר מום שבו לגבי ישראל מום, ולגבי אחרים אינו מום".³⁴ הכתיבה-הקריאה-ההבנה (בשפת הקודש) מושווית לחשיפתו ונראותו של המום המדומה. מום נעשה לסמל של צחוק כצדו האחר של סמל צחוק אחר – השלם, העגול, הבריא. מום קשור לחושך ולהעדר, אבל משמעותו בהכרח נעוצה אך ורק בהבדל בינו לבין השלם. מום מעולם אינו אובייקטיבי, הוא תמיד פונקציה של הכרה, של התפיסה האפרורית את הקטגוריות של השלמות. זו הסיבה שמומו של בלק נראה ליהודים, לא נראה לגויים, וסמוי לחלוטין מעיניו של בלק עצמו. הדמות שאינה רואה את המום שלה, הנראה לצופים, היא

31 עגנון, תמול שלשום, עמ' 213.

32 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

33 עגנון, תמול שלשום, עמ' 215.

34 שם, עמ' 217.

דמות ליצנית קרקסית, מצב זה הוא אחת מקלישאות ההלצה הילדותיות הנפוצות ביותר: פתק עם הכתובת "חבוט בי" תלוי על גבו של התלמיד, והלה אינו יודע על כך ורק מתפלא להתנהגותם התוקפנית-העליזה הבלתי צפויה כביכול של האחרים כלפיו. המום המדומה והבלתי נראה הוא קומי פי שלושה, אך גם טרגי פי שלושה מן המום הגופני הרגיל. מבחינה זאת דמותו של בלק היא פרדיגמטית. 'הצחוק הבלקי' הוא כישוף שמוטל על האדם, תעתוע ראייה, הזיה, פרדוקס לוגי והרמנויטי: מה שאיננו – ישנו.

גילוי אחר של צחוק זה הוא חלום. "חלום המים" של בלק מביא את הצחוק, שוב, עד לגבול הקרנבליות, אך ההתעוררות בולמת אותה: "נתמלא לבו עברה ונשך את רגליו וצווח עליהן שיגביהו עצמן, שאם לא יניח מהן אפילו כגלל של בהמה דקה. נתפצעו ולא היו יכולות לעמוד. התחיל מהדס כתרנגולת ומקרטע כצפרדע וצונף עצמו כנחש וזורק עצמו כחץ ומגלגל את עצמו כשעיר המשתלח. הכיר פתאום שאין כאן מים, אבל יש כאן מחזות שוא, כמעיינות וכנחלים שנראים להולכי מדברות".³⁵ "קרנבל החיות" משולב כאן עם המוטיבים של נשיכת עצמי ואכילת עצמי (אוטו־פאגיה), אשר נמצאים גם בסיפורי עגנון רבים אחרים. לכך מתווספים סמלי צחוק וגורמי צחוק בסיסיים אחרים: אובדן שליטה עצמית, אוטונומיזציה של איברי גוף בודדים (רגליים) ודו־שיח איתם, שבתור דו־שיח עם העצמי עשוי להתגלות כשיגעון – הוא המום האולטימטיבי של בלק, מימוש שמו המאגי, התגלמות הכתוב.

כתבי חרמות

סצנת המפגש הדרמטי בין בלק לר' פייש (אביה של שפרה), בלילה כשתלה ר' פייש כתבי חרמות על הקירות, מציגה את המעבר הקומי והטרגי ממצווה לשיגעון. המעבר מתבסס על סמליותם של הכתבים. "נתחלחל ר' פייש ונשמט פנסו מידו וכבה הנר ונפלה הקדרה ונשפך השאור שבתוכה ונתפזרו כתבי החרמות והתחילו פורחים באויר".³⁶ כתבים פורחים הם סמל עגנוני נשגב, הקשור בדרך כלל לקיום רצון השמים – לטובה או לרעה. פתקים ("קדומות") או גזרי גווילים פורחים ("בוטשאטש", עיר ומלוואה) נופלים משמים על מנת לסמן את הלוקוס של יצירה, בנייה, כינון המשמעות (ייסוד העיר, הקמת בית הכנסת). כתבי חרמות פורחים הם פרודיה של סמל זה, והם מצטרפים לקבוצה של מכתבים שלא נכתבו, ספרים אבודים וכתבים גנובים – ומתגלים כסמל הצחוק. וכאופייני לסמלי צחוק, אינו נעדר ממנו גם הצד הטרגי: כתבים פורחים מסמלים חורבן. הסצנה, הבנויה ממהלכים קומיים, אפילו ליצניים, נועדה להוקיע את המנהג של חרמות, אבל לבסוף הליצנות נבלמת בעוצמת מחלתו של ר' פייש ונעשית לסמליות צחוק מורכבת.

כנראה המספר שמח שכתבי חרמות נתפזרו ופרחו, שכן ה'מצווה' שהם עושים היא מצווה מפוקפקת. מצווה זו מואנשת, היא עוזרת תחילה לר' פייש, ש"נשמתו פרחת" כמו החרמות, לקחת את עצמו בידים, אך במהרה הופכת המצווה המדברת לסיוט: "מיד התחילו

35 שם, עמ' 220.

36 שם, עמ' 237.

[הפתקים] מדרדרים וטופחים על פניו. וכל פתק ופתק מקרקר מאותם הדברים שכתב עליו ר' פייש. היה ר' פייש סבור בתמימותו שאבותיהם של המוחרמים קמו מקבריהם ובאו להתנגקם בו, שהיו הפתקים לבנים כתכריכי מתים. צעק צעקה גדולה והיה רץ. רצו הפתקים אחריו. נתקל ר' פייש בכלב. בעט ר' פייש בכלב. צעק הכלב ונתחלחל ר' פייש ונפל.³⁷ מחול השדים או מחול המתים שלתוכו נקלע ר' פייש מטריף את דעתו, על טהרת המסורת האגדית האירופית (ודי להזכיר בהקשר זה את "ערבי דיקנקה" של ניקוליי גוגול). "מחולת המוות" הוא אחד מסמלי הצחוק האלימים, האכזריים ביותר. אולם אצל עגנון מורכבים הסמלים מחומרים שונים, התואמים את ההווי היהודי. העיקר הוא התגלותם של הכתבים כמתים. המשמעות של הסמל ברורה: מחיקת הכתוב וביטול הכתב. הכתוב מקרקר – ונעלם, והדפים חוזרים להיות לבנים וטהורים כמו תכריכים. הסמליות הכפולה של הצבע הלבן – בכי המוות וצחוק התחדשות החיים – תורמת להפיכת הסצנה כולה לקרנבל בלהות. מצד אחר, הכתב חייב למות ולהיעלם על מנת להתחדש ולהתקדש מחדש בטהרתו. המשמעות הסמלית של הסצנה היא קידוש הכתב באמצעות חורבן וצחוק.

תפקיד חשוב ממלא בתהליך זה הכלב. הוא משמש הן כמאיץ עיקרי (יש לזכור גם את הרוח המעיף את הפתקים) והן כדמות האחר-הכפיל שמנקודת תצפיתו נראה הגיבור, ר' פייש, כאחר: "ראה בלק את מפלתו של אותו אדם והיה משתומם, מה זה, הרי שעה קלה קודם לכן היה מהלך על שתיים ועכשיו הוא מוטל על ארבע".³⁸ בלק אינו אירוני, אבל המספר – כן, אפילו סרקסטי וציני. הכלב שהפך לאדם מתבונן באדם שהפך לכלב. אין סמל צחוק עוצמתי יותר הן בטרגיות שלו והן בקומיות הלא מצחיקה שלו. סופה של הנפילה האנושית – לא רק מחיקת הכתב אלא מחיקת התודעה, הזיכרון והדיבור, מחיקת האנושיות. ר' פייש החרף והאיום הופך לגרוטאת אדם בזויה ומעוררת רחמים. הסיום הטרגי של הסצנה אינו מבטל את הקומיות שלה, הבולטת בכל מרכיביה וסמליה, כולל דמותו של בלק עצמו, 'כלב משוגע' שבטעות ובמקרה גרם לשיגעונו של האדם.

שירה

תיבת הפתקאות

מנפרד הרבסט, חוקר ההיסטוריה הביזנטית, עובד על ספרו שעניינו קבורת העניים, ולצורך הכנת הספר הוא משתמש, כנהוג, בפתקאות. לאורך כל הספר מתעסק הרבסט עם פתקאותיו, עד שהן נעשות לתמה שלמה שמשמעותה היא בעיקר היפוכו של היעד המקורי של הפתקאות – קיפאון בעבודתו או לפחות דשדוש במקום.³⁹ הפתקאות המרובות, המפורדות, שמתחלפות במקומותיהן בתוך התיבה אך לא באות לידי השלם הן סמל של

37 שם, עמ' 238.

38 שם.

39 עגנון, שירה, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 1999, עמ' 205.

צחוק. סמל זה מורכב משני סמלים ידועים: דפים מעופפים ותיבה, כגון דפי חרמות מתמול שלשום ותיבת המכתבים מ"בדמי ימיה" שהוזכרו לעיל. סמל הדפים המעופפים טומן בחובו את יסוד החורבן והכאוס, אך גם את יד הגורל (או יד האלוהים המנחה ומכוונת, כמו במקרה של הפתק מן השמים ב"קדומות" ופיסת קלף התורה הנשרף בעיר ומלואה). הדפים רוקדים את מחול השדים או מחול המתים, כשבצבעם הלבן הם מזכירים תכריכים, הם מטריפים את הדעת, מהלכים אימה. עם זאת, אין להם משקל משל עצמם, והם עפים עם כל משב רוח קל, וכך שוב ושוב מתחמקים מסדר וממשמעות, מרצינות ומיציבות. האדם הרודף אחר דפים הנישאים ברוח הוא דמות קומית קלאסית. לכן חרדתו של הרבסט היא כפולה: ללכת לאיבוד בתוך תיבת הפתקאות כמו בבית המשוגעים (או כמו בבית המצורעים, כמו בפרק האחרון של הרומן, או כמו כפילו – עדיאל עמזה, גיבור הסיפור "עד עולם"), להפוך לקרבנה הטרגי; או למצוא את עצמו רודף אחר הדפים המעופפים במחווה גרוטסקית מגוחכת. תיבת הפתקאות כמו מותחת את דמותו של הרבסט בין המחווה הטרגית והקומית.

סמליות זאת מתחזקת יותר לאור משמעותה של התיבה, הקרובה לסמליות ולטופיקה של בור, חור, ארון ומערה, שגרעינה הוא הזוג הבינארי של נוכחות-היעלמות (לידה ומוות, מלאות וריקנות). זוג מושגים זה מכונן את מושג הקודש (בזיקתו גם למושגים של נס והתגלות). הרבסט מתבדח "שאפילו מסיים את ספרו הגדול לא יתרוקנו תיבותיו מן הפתקאות, שמופלאות הן תיבות הפתקאות, כמה שהוא מוציא מהן לשם חבריו לשם תלמידיו לשם המאמרים הקטנים שהוא כותב, מתמלאות הן כלאחר יד".⁴⁰ מופלאות הן הפתקאות "שאינן להן סוף, שמתעברות מאליהן ויולדות בלא שיעור ובלא מספר".⁴¹ אם כן, תיבת הפתקאות של הרבסט היא גם ארון הקודש המתנווד על סף החילול, גם תיבת אליהו עם שופר הגאולה בפנים ("עד שיבוא אליהו", עיר ומלואה), וגם תיבתו של צ'צ'יקוב שהינו השטן וגואל הנפשות המתות. השטניות של התיבה (בייחוד הריקה) נכרכת באופיים הדמוני-הקומי של הדפים המעופפים ואף מעצימה אותו. עם זאת, מסמלת תיבת הפתקאות את כוחות העיבור, הלידה, ההתרבות המופלאים והאינסופיים, הגורמים לשמחה ולצחוק שגובלים במיאוס או בזות, במושגים של קריסטבה.⁴² הבעיה היא שהפתקאות יוצאות לעתים מכלל שליטה ומשתלטות על הכותב-המכשף, כמו במעשה שוליית הקוסם או במעשה הגולם: "יש בפתקאות חסרון, שאם אינן מסודרות ואינן ממויינות הרי הן מערבבות את לבך ויותר שאתה ממשמש בהן הן מסיעות אותך מעבודתך ומושכות אותך לעצמן ונמצאת מבטל זמן שלא לצורך".⁴³

מצד אחר, כפי שתיבתו של צ'צ'יקוב מסמלת את אופיים השטני של המסחר ושל הביורוקרטיה, כך תיבת הפתקאות של הרבסט מסמלת את השטניות ואת המאגיות המפחידה-הקומית-הבזויה של המדע, בפרט של מדע ההיסטוריה. הפתקאות המעופפות והמתחלפות

40 שם, עמ' 347.

41 שם, עמ' 353.

42 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מתרגם נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005.

43 עגנון, שירה, עמ' 361.

יוצרות מצב של אי־ספור אפשרויות חיבורן ולכן – אי־ספור אפשרויות הרכבת הנרטיב ההיסטורי. הן משרות תחושה של "הכול יכול להיות" – הסממן המובהק של צחוק האפשרי הטהור, שאינו נפרד מדאגה מפני הפורענות וחשש מפני טעות ומקריות. עם זאת, צחוק האפשרי הטהור הוא ביטוי של חדוות החיים, של עוצמת המשמעות, של תקווה להתחלה חדשה, לסיכוי נוסף. במילים אחרות, תיבת הפתקאות היא סמל של החלופיות ההיסטורית – העיקרון הפילוסופי־פואטי שמתממש בצורה המלאה בז'אנר הפופולרי של ההיסטוריה החלופית.⁴⁴

תיבת הפתקאות של הרבסט היא סמל קומי-דמוני של המדע. בסמל זה, חוזר המדע אל שורשו המאגי, מה שמקנה לו ממד של עוצמה פלאית נסתרת, של היכולת לגלות את כוחות היקום ולהשפיע עליהם, ועם זאת – ממד קומי שמתבטא באובדן השליטה בכוחות אלה ובתיבה עצמה. זוהי תיבתו של 'המדען המשוגע' שמתנודדת בגבול בין תיבת פנדורה לבין תיבת הקסמים הקרקסית (הדומה לתיבת הזמרה של ר' הלל מ"כיסוי הדם", הטומנת בחובה את הגהינום), ואין לדעת מה ישלוף ממנה המדען – שפן או פצצת אטום. כמו רבים מאובייקטים מאגיים עוצמתיים אך מסוכנים, גם תיבתו של הרבסט מושכת ודוחה אותו לסירוגין, מעוררת בו תאוה ושמחה, אך גם חרדה ומיאוס. מצד אחד, היא מהווה מוקד יציבות בקיומו, ומצד אחר, הוא מנסה מדי פעם בפעם להיפטר ולהשתחרר ממנה, כשאובד לו החשק לעסוק בספרו הגדול.⁴⁵ קיצורו של דבר, התיבה מסמלת תלות שטנית באובייקט התשוקה הנוכח-הנעלם, המפתה והדוחה, המהבהב כגאולה והטומן בחובו אסון (בפולקלור, מתבטא נושא זה בדמויות של מפלצות או רוחות שמפתים את האנשים לבוא אחריהם ליער או לביצה, או לאתרים מאגיים אחרים; דוגמה מובהקת לנושא זה אצל עגנון הוא הסיפור "מעשה העז"). מבחינה זו, תיבת הפתקאות של הרבסט היא כפילתה המטפורית ותחליפה של שירה. גם בכך דומה תיבה זו לתיבתו של צ'צ'יקוב אשר משמשת כעין תחליף של בת זוגתו. אצל עגנון, בתור תחליף לאישה משמש לעתים ספר או כתב יד (למשל, ב"אגדת הסופר" וב"עד עולם"), והנה גם ברומן הנדון מופיעה תיבת הפתקאות – הספר המפורק – כתחליף לשירה, אהבתו המפורקת של הרבסט.

עוד תיבה מוזכרת כדרך אגב ברומן – ארון תווי הזמרה; והוא מעניין אותנו כסמל צחוק שמתמלא במשמעות חדשה: הוא מסמל את גלגל ההיסטוריה ואת גלגולי סימני היסוד שלה. הרבסט רואה בחנות הספרים תווים שזקנה אחת מגרמניה הביאה למכירה. בזמנו, תווים אלה היו מונחים בארמונה בארון "שנעשה במצות ההגמון ממגנצא לשם עצם מעצמותיו הקדושות של איש קדוש מקדושי הנוצרים שנקרא בעל המופת מעזה".⁴⁶ העצם עשתה "נפלאות גדולות",⁴⁷ עד שהשתנו הזמנים והיא נעלמה, והארון שימש לאחסון תמרוקי נשים.

44 לדיון נרחב בעקרון החלופיות ההיסטורית, בפרט ביצירתו של עגנון, ראו Roman Katsman, *Literature, History, Choice*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

45 עגנון, שירה, עמ' 205.

46 שם, עמ' 436. הכוונה לבישוף פורפיריוס מעזה (420-347).

47 שם, עמ' 437.

מאוחר יותר "נתגלגל הארון" לידי הזמרת ששמרה בו תווים שקיבלה ממנדלסון ברתולדי ו"מכתבי שליארמכר שנכנסה על ידו לדת הנוצרית";⁴⁸ אחד מצאצאיה נשא לאישה יהודייה, ובתה – היא אותה הזקנה שמנסה למכור את תווי מנדלסון בחנות בירושלים. הארון, כמו כל הארונות הקדושים והתיבות המופלאות אצל עגנון, מתמלא לסירוגין במשמעות ומתרוקן ממנה ושוב מתמלא במשמעות חדשה – זו מהותו של אובייקט מאגי זה. גלגול זה מבטא את גלגולי הזיכרון והשיכחה – הן ברמה האישית והן ברמה התרבותית. הארון לא רק מכונן ומעלים משמעות אלא גם נעלם בעצמו, שכן בטקסט הנדון הוא נוכח רק מטונימית באמצעות התוכן שבעבר היה התוכן שלו. כעת כנראה גם התוכן (התווים) עומד להיעלם במערבולת ההיסטוריה, אלא אם כן מישהו ייתן בו את דעתו ויבנה עבורו ארון חדש, כפי שבזמנו נעשה ארון יקר ומיוחד עבור האובייקט הקדוש (הנוצרי). הארון הוא סמל של הזיכרון ושל התודעה ההיסטוריים שתוכנם המכונן הוא קודש. כשהסימן הקדוש נעלם בעידן החדש, הריק שבארון נשאר כסימן חדש שרק מחכה להתמלא מחדש בהיסטוריה נסית חדשה.

פנקסו של הרבסט

פנקסו של מנפרד הוא אחד הסמלים המרכזיים ברומן, אחד מסמלי הספר/הכתב/הזיכרון החשובים אצל עגנון, ואף הוא נעשה לסמל של צחוק, כשהוא נעשה חלק מ'משחקי' של הרבסט עם כתובתה החדשה של שירה. כשהיא הודיעה לו שעברה לדירה חדשה והציעה לרשום את כתובתה, הוא רק הוציא את הפנקס ולא רשם. לאחר מכן התחרט, חיפש את כתובתה, מצא ורשם בפנקס. ואולם: "הרבסט אחז את פנקסו בידו, אבל לא קרא בו, אבל שינן בלבו את כתבתה של שירה שבלילה מחק אותה מפנקסו".⁴⁹ הקומיות של הפנקס היא פונקציה של כתיבה-מחיקה הפכפכה, שאינה אלא גרסה של סמל צחוק בסיסי של הופעה-היעלמות. פנקס הוא אובייקט מאגי פסיכולוגי, שמטרתו היא ליצור אחיזה עיניים, להונות את העצמי ואת האחרים. מבחינה זו, זהו אביזר קרקסי, או מה שנקרא בלשונה של שירה "קונץ". מה גם שזהו קונץ ילדותי: באמצעותו משחק הרבסט עם נוכחותה של שירה, מנכיח ומעלים אותה לסירוגין, בדומה לילדים שמשחקים עם נוכחות אמם (כך לפחות על פי התאוריה הפרוידיאנית).

אולם מצד אחר אותה המאגיה של הפנקס משמשת לכינונו ושימורו של זיכרון הטרגדיה-הטראומה. הפנקס הוא סמל של דיכוי, דיסקורסיביזציה של התמונה הטראומתית – דמותה של שירה, במקרה של מנפרד. הפנקס דומה, מבחינה זו, לפנקסו המטפורי המפורסם של פרויד, או לגלגולו של אותו הפנקס אצל דרידה.⁵⁰ כמו כן, הפנקס שייך לקבוצת סמלי הכתבים הנעלמים של עגנון (ספרים אבודים, מכתבים לא כתובים, מגילות שרופות וכד').

48 שם.

49 שם, עמ' 426-427. ראו גם שם, עמ' 457.

50 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, London and New York: Routledge, 2001, pp. 246-291

ברגעי המשבר מתקרבת משמעותו של הפנקס למשמעותו של פנקס אחר – פנקס הקהילה של בוטשאטש שנשרף ונכתב מחדש, בסיום הסיפור "המשל והנמשל" (עיר ומלואה), כפי שעוף החול קם לתחייה מן האפר – סמל אחר מאותו הסיפור. הכתיבה בפנקס היא התגלמות של כנות, של 'כתב אמת', לא משום שהיא לא ניתנת למחיקה או משום שהיא חוק נצחי, אדרבה, היא נמחקת בקלות, אלא משום שהיא, כמו עוף החול, תמיד יכולה לקום לתחייה ולהיכתב מחדש במעשה ההיזכרות.⁵¹

אסכם ואומר, כי זו מטרתה המוצהרת של כתיבת עיר ומלואה בידי עגנון, וזו מטרתה של כל כתיבה בפילוסופיית הזיכרון והכתב שלו. מקום מיוחד שמור בפילוסופיה זאת לסמליות הצחוק: היא מסמנת את המקום (הפיזי והמטפיזי) של אפשרות ה'היכתבות' כהיזכרות והלידה מחדש. צחוק, המגולם הפעם בפנקס ריק, הוא אפשרות טהורה (של כתיבה, יצירה). לכן ניתן לומר, בשאלת המושג הידוע של דרידה, כי הגרמטולוגיה העגנונית היא הגרמטולוגיה של הצחוק של האפשרי הטהור. הסמלים הם רק תחפושות או, לשון אחר, מלבושים, קליפות. עם זאת, סמלי הספרים והכתבים הופכים להצדקת העצמי של הסופר, אשר שקוע במחווה הכושלת הקומית כביכול של הכתיבה במקום להושיט את ידיו במחווה הטרגית, חסרת התוחלת, כלפי הקודש.

51 להרחבה ראו: רומן כצמן, "נבואה קטנה": כנות ורטוריקה בעיר ומלואה לש"י עגנון, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2013, עמ' 265-269.