

גירש אחר זמן קצר. אביו של יצחק, משה מיכאל קופ (1860–1931), היה יליד ווהלין, עלה ארצה כבעל מלאכה מדופלם אחר הפרעות בקישינב, ועבד כבעל מלאכה ידוע בירושלים.<sup>45</sup> השוואה בין תולדות חייהם של בני בית יצחק קופ לבין עיצוביהם הספרותיים בידי עגנון בדמות יוחנן לייכטפוס, אביו,<sup>46</sup> אשתו-גרשתו, יצחק קומר ושפרה כלתו ראויה למחקר מפורט נפרד, אך קצרה היריעה מלהכילו כאן.

\*

התבוננות פטריטי הסיפורים על הרבנים והרבניות הבהירה אותם, ביארה אותם והשלימה אותם. כמו כן גילה העיון מקרוב את מידת אמינותם ועובדותיותם והועיל, לעתים, בקביעת הטון הנאות שבו סופרו, נכתבו ונתקבלו הסיפורים למיניהם על תפקודיהם האמנותיים השונים.

### רשימת הקיצורים הביבליוגרפיים

גליס, מגדולי ירושלים = י' גליס, מגדולי ירושלים, ירושלים תשכ"ז  
וונדר, מאורי גליציה = מ' וונדר, מאורי גליציה: אנציקלופדיה לחכמי גליציה, א-ה, ירושלים תשל"ז-תשנ"ז

### בין שתי נשמות:

### האנלוגיה הפאוסטית ב'תמול שלשום' לש"י עגנון

#### דן מירון

לשמאל ואסתר ורסס, מנחת אהבה

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen;  
Die eine hält, in derber Liebeslust,  
Sich an die Welt mit klammernden Organen;  
Die andre hebt gewaltsam sich von Dust  
Zu den Gefilden hoher Ahnen.  
O gibt es Geister in der Luft,  
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,  
So steigt nieder aus dem Goldnen Duft  
Und fuhr mich weg, zu neuem, buntem Leben!

(J. W. Goethe, *Faust I*: 1112–1121)

א

כלב הספר השני של 'תמול שלשום', כעוד הכלב בלק נתון בעצם הגלגול ההופך אותו מכלב חוצות ירושלמי מצוי לא רק ל'כלב משוגע', אימת מאה שערים, אלא גם לחקרן מיסוד, החותר לשווא להבין מהו שאירע בו ומהי זהותו האמתית, מטיל המספר כלפי הקורא אזכור ספרותי הראוי שתוקדש לו תשומת לב. האזכור, המגולם בציטט ובמשפט הנלווה אליו, מופיע בפרק החמישה עשר של הספר השני; היינו, הוא בא סמוך מאוד למפגש הגורלי של יצחק ובלק בשכונת הבוכרים (הפרק הארבעה עשר). זהו השלב שבו נכנס הסיפור לראשיתה של אודיסאת הנודדים והפגעים של הכלב, שנמלט מן השכונות היהודיות שבהן היה מצוי ורגיל, אחר שהכתובת שכתב הצבע על עורו עשתה את המשך שהייתו בהן בלתי אפשרי. בלק פונה אל שכונות ירושלים המיושבות על ידי מי שאינם בני ברית ואינם נזקקים לאותיות אשוריות, ולכן

45 ש"מ מליניק מזכיר את משה קופ בויכרונותיו בהמלאכה, ט"ז באב תש"ג / 17 באוגוסט 1943, עמ' 3, וזו לשונו: "יזכר נא שמו של משה קופ המנוח שעסק גם בהתקנת מסגרות לחלונות". ראה גם ח' מילקוב (עורך), עושי כל מלאכה: שבעים שנה להתאחדות בעלי מלאכה ותעשייה זעירה בירושלים, ירושלים 1989, עמ' 83.

46 על אביו האנונימי של 'הרגל המתוקה' קרא בתמול שלשום, עמ' 73–74, 376.

לא יכירו בו שהוא 'משוגע' כביכול. התושבים מניחים לו לנפשו ומוזנותיו מצויים לו בשפע; אף על פי כן אין הוא מוצא לעצמו מנוחה. מתוך תהייה שאינה חדלה על ישראל, אותם 'רחמנים בני רחמנים' ששינו יחסם אליו מסיבה שאינה מובנת לו ו'נעשו פתאום אכזריים' (עגנון 1959, ה: 283), מתרחש אצלו 'ערבוב הלב'. חידת התמורה הבלתי מוסכרת מנקרת במוחו, אלא ששכלו ה'כלבי' אינו מספיק לו כדי 'לעמוד על אמיתות הדברים' (284). אפילו בשנתו אין הוא מוצא מנוחה, והוא נוער ממנה בנביחות 'פעמים מתוך יסורים ופעמים מתוך שדומה עליו שמודיעים לו בחלום מה יעשה'; אבל כשהוא מקיץ מתפוגגות הבטחות החלום והוא נותר בספקותיו ובייסוריו ורואה עצמו 'כאותו גרמני שפייט עליו פייטנס, הנה אנוכי עומד שוטה עלוב, והרי אני חכם כמות שהייתי' (286).

הדברים מצוטטים מתוך אחד הטקסטים הידועים ביותר בספרות הגרמנית, ואין ספק שהיו מוכרים לקוראים רבים – אולי למרבית הקוראים – בעת שנכתב 'תמול שלשום'. הם נטולים, כמובן, מן המונולוג שבו פותח פאוסט את התמונה הראשונה ('לילה') בחלק הראשון של הטרגדיה מאת גתה. פאוסט, המלומד המאוכזב והמיוסר, קובע כי לאחר שחוקר וחיפש את האמת בפילוסופיה, בתורת הרפואה, בתורת המשפטים וגם בתאולוגיה והעלה חרס בידו, עומד הוא בידיים ריקות ממש כפי שעמד לפני שהחל בחקירתו: 'Da steh' ich nun, ich armer Tor, Und bin so klug als wie zuvor!' (פאוסט חלק א, טורים 358–359. 'ואני, שוטה עלוב, ניצב / אותו חכם כאז עכשיו' – תרגום יצחק כפכפי: עמ' 27). עגנון תרגם את הדברים תרגום מדויק.

אזכור זה של המונולוג של פאוסט איננו אלא אחד ממאות האזכורים הספרותיים, העוטפים את סיפור יצחק/בלק במעטפת אינטרסקטואלית עבה. בייחוד מרובים אזכורים וציטוטים מסוגו באותם פרקים ב'תמול שלשום' שבהם מגולל המספר של עגנון את הרהוריו של בלק, את 'חקירותיו' הכלביות ואת שיטותיו בעולמות המחשבה והדעת. ברבים מפרקים אלה מפתח המספר שיח נרטיבי אנציקלופדי הקובע רקע של ארודיזיה תרבותית-ספרותית נרחבת למחשבותיו של הכלב (ממש כשם שמחשבותיו של יצחק נטולות כמעט כל זיקה לטקסטים, אפילו לאלה המוכרים והידועים ביותר למי שלמד ב'חדר' וחי בקרב החברה היהודית המסורתית). כך משתלבות המחשבות הללו במסכת סטירית רחבת יריעה, העוסקת בנושאים כמו מהות הידיעה והטבע החמקמק של האמת, הזהות, הערך של המסורת התרבותית בכללה ושל זו היהודית בפרט, ובעיקר טבעה של השפה ומידת ההתאמה שבין המילים לבין ה'דברים' המסומנים על ידיהן.

סטירה זו מגיעה לשיאה לקראת סיום הרומן, שעה שבלק מתגלה כמין פילוסוף קיני, והוא מפתח השקפת עולם 'כלבית' סדורה וכן מיתוס בריאה כלבי, המציע כביכול הסבר אטיולוגי של המציאות שכתוכה הכלב נתון. בשלב זה בלק הוא כבר 'משוגע' באמת. אולם כבר בראשית התפתחותו האינטלקטואלית של הכלב, עם הוצאתו האלימה – על ידי הצפע ומכחולו הנוטף – מעולמו הצר והפשוט, משמשת הארודיזיה הספרותית אמצעי בפיתוח ממדים שונים בדמותו. המספר מניח לכלב כבר בשלב זה לצטט לא רק מתוך 'פאוסט' אלא גם ממקורות אחרים, ידועים הרבה פחות. אם הציטוט מ'פאוסט' ציין את השלב הראשון של התלבטותו, שלב התעייה ללא

כל מוצא, הרי השלב השני, שלב ראשית הידיעה, מצוין על ידי ציטט ממחזה הגותי אחר. גם עתה בלק עדיין אינו יודע מהי ה'אמת' אבל הוא כבר יודע שאינו יודע, וכמו כן יודע הוא שהשינוי שחל בו החל בעת המגע בינו לבין הצפע, 'אותו ריקא שעשה בי סימן' (292). משום כך מניח הוא שהאמת (או 'המסומן') ידועה לצפע ובאמצעותו יוכל גם הוא, בלק, לגלותה. ידיעה זו מביאה לכלב נחמה כלשהי, שהוא מסכמה לא בדברים ש'פייט פייטנס' על אודות מלומד ומכשף גרמני, אלא בדברים הנטולים 'ממליצת המשורר האלוקי': 'ברוך תהיה [צ"ל תהי] מחקר, כי ניחמתני / עת משברי יגון עד נפשי באו' (שם). הדברים נטולים מתגובתו של יושר על המונולוג הארוך של מחקר במערכה השנייה (או 'החלק' השני) של 'לישרים תהילה' מאת משה חיים לוצאטו (לוצאטו תרפ"ז: רל"ג). יש להניח, שגם דברים אלה היו ידועים לקוראים לא מעטים בעת כתיבת 'תמול שלשום', כשמחזות רמח"ל, ובייחוד 'לישרים תהילה', עדיין היו נלמדים כחלק מתכנית לימודי הספרות של בתי הספר התיכוניים. הציטוט מ'פאוסט' והציטוט מ'לישרים תהילה', צריך לומר, 'משלימים' זה את זה דווקא משום שהם סותרים זה את זה: הראשון בא להשיל ספק בתועלת שבחקירה המדעית ובחשיבה הרציונלית והסדורה, ואילו השני בא לאשר את ערכו הגדול של 'מחקר', העשוי להעניק לאדם לא רק ידיעה בהירה של ה'אמת' אלא גם נחמה בעת יגון ומצוקה. ב'תמול שלשום', כפי שידוע מי שדקדק במעקב אחר רשת התבניות המשמשות בתשתית הסיפור, אין לך אמת שאינה מזמינה אמת שכנגדה, ואין לך עמדה שאינה נסמכת על היפוכה.

נשאלת השאלה, כיצד צריכה הפרשנות של 'תמול שלשום' לנהוג באזכורים ובציטוטים כאלה. האם עליה לתת עליהם את לבה ולנסות ללכת בעקבותיהם ולבדוק את הזיקה האפשרית בין הרומן לבין היצירה שממנה הם נטולים או שאליה הם מכוונים; או שמה טעם הפרשנות אם תעשה כזאת ותיפול לתוך פח שטמן לה הסופר ברומן, שהוא, בין השאר, התקפה רבתה הן על הארודיזיה הספרותית הן על מוסד הפרשנות הטקסטואלית והוקעה סטירית חריפה של גגיונותיהם ומשגיהם.

דומה כי הפרשנות בעיקרה נטתה אל האפשרות השנייה ונמנעה ממתן דעת יתר על ה'מקורות' הספרותיים של 'תמול שלשום'. ברוך קורצווייל סבור היה שה'למדנות' וההגיונות של בלק הם בבחינת תוספת סטירית מפולפלת, שאין לה נגיעה של ממש עם התוכן הפסיכולוגי האמתי של יחסי יצחק/בלק, ומשום כך אין לפרשנות עניין בהם (ראה קורצווייל 1962: 104–115). סברה זו עלתה, כמובן, בקנה אחד עם הבנת הכלב כמייצגו של הליבידו או ה'סתם' הפרוידיאני באישיותו של יצחק. על פי סברה זו אל לו לפרשן ליחס משמעות מרחיקת לכת ל'הגיוני' של מי שאיננו אלא גילומו של הרובד היצירי-האינסטינקטואלי של הנפש. אליעזר שביד, הגם שפרשנות 'תמול שלשום' שלו הייתה שונה למדי מזו של קורצווייל (הוא ראה בבלק מעין בבואת הצד ה'כלבי' של יצחק, כלומר, בבואת אומללותו, היותו 'בורד ככלב', 'מושלך' לתוך עולם זר ומתנכר), הרחיק לכת ממנו והזהיר את הקוראים מפני היתפסות ל'תעלולי המצוד' האירוניים והאלגוריים שעגנון פיזר על פני הרומן, ובייחוד מפני התייחסות רצינית מדי ללמדנותו, לחקירותיו ול'ריגועיו הפילוסופיים' של הכלב, שאינם באים אלא למטרות הלעגה על יומרות הדעת וההבנה של המדע. מי שמבקש ומוצא בכל אלה

תוכן שמעבר לסטירה כזו עתיד, לדברי הפרשן, 'ללכת שולל ולפרש פירוש 'עמקני' את עלילת הרומאן עד כדי לשוות לה מראית פנים מלודראמאטית, רגשנית ובכיינית ורבת-פאתוס, שעה שהסופר עצמו שופך עליה את האור הבהיר והאכזרי של הלעג הקר' (שביד 1964: 59).

היו, כמוכן, כאלה שסברו אחרת. משולם טוכנר, שבניגוד לקורצווייל פירש את התפקוד הפסיכולוגי של בלק (כחלק מאישיותו של יצחק) לא כזה של ה'סתם' האינסטינקטואלי אלא דווקא כזה של האגו בחלקו האינטלקטואלי-התקרני, טען כי כל הגיג מהגיגיו של בלק טעון 'חקירה גדולה'. כמסמל החקרנות וה'חיטוט' של 'הדור הברנרי', או גם כמייצג 'תודעתו העצמית של דור מעורער' וכמגלמו של 'משבר היהדות' ראוי בלק למלוא תשומת הלב של הפרשנים. 'דורות עתידים להשקיע את הגיגי רוחם באלגינוריה רבת משמעות זו', קבע טוכנר (ראה טוכנר 1968: 73-80). במידה שנבואה זו נתגשמה, הרי הייתה הגשמתה – עד כה – חלקית מאוד (ראה ברזל 1969, 1970; שרייבויס 1993: 93-132; ערפלי 1998: 224-267).

דעתנו נוטה בעניין זה לצד דעתו של טוכנר (ללא קבלת כלל הפרשנות שלו ל'תמול שלשום'). נראה לנו כי ללא פירוש רצין לחלוטין של 'הגותו' של בלק לא יהיה ניתן לקרב להשגת המשמעות המלאה – או גם המשמעות הרבות והשונות, ואפילו הסותרות זו את זו – של 'תמול שלשום'. זאת אף על פי שההגות הזו אכן משתלבת במסכת סטירית, ובעצם דווקא משום כך; אלא שמסכת זו היא מעיקריו של הרומן (כיצד יכולה סטירה על מוסדות הדעת והתרבות להיחשב עניין קל ערך?). אפילו מייצג בלק את הלא-מודע הליבידיאלי של יצחק (ואין ספק שהוא מייצג הרבה יותר מזה), הרי ללא מודע הזה, כפי שלמדנו מן הפסיכואנליזה העדכנית, ובייחוד מזו של לקן, יש 'אינטלקט' חתרני משל עצמו, ואין כל סתירה בקישורו עם ארודיזציה תרבותית וספרותית. אינטלקט זה אכן מרבה לצטט ודווקא ציטוטים הסותרים זה את זה (כמו הציטוטים מ'פאוסט' ו'לישירים תהילה'), שהרי מגמתו היא חתרנית, מגמת ערעור לשם דקונסטרוקציה. בשום פנים ואופן אי אפשר לנתק את המשתמע מאמירותיו המביכות מכלל המשמעות החיה, הדינמית של הטקסט, באשר ניתוק כזה יביא לקיבוע אבחנותיו של הפרשן בפי אחד מן הפנים הרבים של הסיפור, שהרב-פניות היא עיקרו.

מכל מקום, אפילו נקבל את ההנחה כי לא כל האזכורים והציטוטים במחשבותיו של בלק ראויים לתשומת לב מפורטת, הרי דומה כי אזכור המונולוג מן התמונה הראשונה ב'פאוסט' איננו יכול להיחשב אזכור בידוחי זניח. אמנם, לכאורה, מה משמעות יכולה להיות להשוואה המבדחת של הכלב הנבון עם המלומד והאלכימאי פאוסט, מייצגו של האדם הרנסנסי ההולך בגדולות, המסתער על סודות ההוויה בצימאון חסר גבולות לדעת, להרפתקה, להתנסות? ברור כי השוואה כזאת היא רק חלק ממסכת בידוחית מוקי-הרואית, המוסיפה לסיפור הטרגי של יצחק/בלק ממדים קומיים וסטיריים. עם זאת אין להטיל ספק בכך, שעגנון היה גם 'רציני' לחלוטין באזכור 'פאוסט'; וזאת לא רק משום שנודעת, כאמור, משמעות רצינית מאוד לכלל המסכת הבידוחית המוקי-הרואית הנ"ל, אלא גם, ובעיקר, משום המשקל הרב שהקנה המספר לאזכור בעצם הניסוח הקצר אך הטעון שלו. עגנון לא רק ציטט את דברי פאוסט כדייקנות

ואף זיהה אותם כדברי פיוט ('פייט – פייטנם'), אלא גם הדגיש כי מדובר ביצירה המייצגת עולם זר לתרבות היהודית. 'פאוסט' עוסק באיש גרמני, שהפיוט על אודותיו נכתב בידי המשורר הגרמני בה"א הידיעה, מי שניתן לזהותו כ'פייטנם', מושג טעון מאוד העשוי במתכונת מושגים כגון שבתם, אידיהם, משיחם, והמבליט את הזרות התרבותית-הדתית של היצירה ויוצרה. (ביצירה שנכתבה בשנות השלושים והארבעים, בעצם הימים הקשים ביותר של רדיפת היהודים בידי גרמנים, לא יכול אזכור כזה להיעשות בלב קל ומתבדח בלבד.) זאת, לעומת 'משורר אלוקי' כמו רמח"ל המקובל, שאינו 'מפייט' – כאן תרגום הפועל dichten – אלא הוא 'מליץ', ושירתו היא בבחינת 'מליצה' כמוכן המקורי, החיובי, של המילה; פרק מ'מליצת ישורון'. אין ספק שזיהוי זה של 'פאוסט' ומחברו כניגודה של 'מליצת ישורון' הלגיטימית ממלא תפקיד ברומן העוסק בטרגדיה הכרוכה ביציאתו של דור מחפש גאולה אל מחוץ לשיטה היהודית ולאמונת החכמים. למעלה מזאת האזכור איננו, כפי שניתן להוכיח, אלא קצהו הכולט של חוט תמטי ארוך, המשתר אל תוך מסכתות נרחבות ב'תמול שלשום'. לאוחז בחוט זה ברור, כי עגנון אזכר את 'פאוסט' לא לשם נגיעה אינטרטקסטואלית מרפרפת, אלא לשם יצירת ראשיתו של מגע מתמשך ויציב בין הרומן למחזה.

מכריע מבחינה זו הוא לא רק הניסוח של האזכור, אלא בעיקר מיקומו בטקסט; מיקום הקובע אנלוגיה ברורה – הגוררת בעקבותיה אנלוגיות נוספות – בין עלילת 'תמול שלשום' לעלילת 'פאוסט'. זכור, האזכור נקבע סמוך מאוד לרגע המפנה המכריע בעלילת 'תמול שלשום', הוא רגע המפגש הגורלי של יצחק עם בלק וכתובת הכתובת 'כלב משוגע' על עורו של הכלב. משום כך מותר לראות באיזכור מעין סימן או איתות מצדו של המספר לקורא, שחלף זה עתה על פני רגע סיפורי מתוח זה ואולי לא שם לב לדמיון הרב בינו לבין הרגע הדרמטי המכריע בעלילת החלק הראשון של 'פאוסט', הוא רגע התוודעותו של פאוסט למפיסטופלס. ההקבלה בין שני רגעים אלה כה חשובה בעיני המספר עד כי הוא רואה צורך לחרוג ממנהגו – הרי בדרך כלל נוטה הוא להניח לקוראיו שיפצחו בעצמם את חידות הסיפור ורמזיו – ומנסה לכוון את דעתו של הקורא אליה. הקורא אמור, בעת היתקלותו בדברים על הגרמני ועל הפייטן שפייט אותו, להביט אחורה, אל סצנת המפגש שהדיה עדיין ממלאים את לבו, ולראות את הדמיון שבינה לבין סצנת ההיתקלות של פאוסט בשטן בדמותו של כלב חוצות מצוי, צמרון (פודל) שחור, הנראה כאילו איבד את בעליו והוא מנסה לקנות לו את חיבתם וחסותם של ארונים חדשים, פאוסט וה'פאמולוס' הלמדני-הטרדני שלו וגנר.

## ב

קשה להטיל ספק בטיבו המכוון והמכולכל של הדמיון בין שתי הסצנות. דמיון זה הוא רב ומקיף משניתן יהיה לייחס אותו למקרה. הוא מבוסס לא רק על עצם ההקבלה בין פגישות חורצות גורל של אדם עם כלב, אלא גם על זיקות ברורות בין כמה מן המרכיבים העיקריים בכל אחת מאותן פגישות. המדובר הוא הן במרכיב של רקע, הן

בפעולה או בהתנהגות של שני הנפגשים (האדם והכלב), הן במרכיב סמלי מיוחד, מסמך כתוב וחתום, והן במרכיב הגותי רב חשיבות.

אשר ליקע, שני הגיבורים האנושיים, פאוסט ויצחק קומר, נפגשים עם הכלבים במצב נפשי מקביל, אם לא דומה. בתמונה הראשונה של המחזה היה פאוסט שרוי בייאוש מוחלט ואף עמד בפני איבוד עצמו לדעת אחרי שירוח האדמה, שהתגלתה אליו, נטשה אותו בטענה כי אין הוא מסוגל לראותה כמות שהיא, והוא רואה בה רק את דמותו שלו שהוא מקרין לעברה. רק הדי מקהלת השחרית המגיעים מן הכנסייה והמבשרים את תחילת חג הפסחא מצילים אותו מהתאבדות. הם מזכירים לו את אמונת התום הדתית של ילדותו ומעבירים אליו, למרות הספק והכפירה, את ברכת תחייתו של המשיח. עתה, כתמונת 'לפני השער', הוא שרוי במצב רוח מפויס, כמעט ב'מידת ההשתוות'. יום הפסחא, שהוא גם יום האביב הראשון, מציף את המחזה, שהיה נתון עד כה באווירה לילית ודחוסה, באור שמש זוהר על פני מרחב פתוח. פאוסט מצטרף להמון החוגג את חג קומו של ישר מן המתים ויוצא לטיול פסחא מחוץ לחומות העיר הדחוקה והאפלולית. יחד עם וגנר הוא נהנה מזיו היום, מיפי הטבע, ממצהלות בני העם ומאהבתם אליו. בתום היום, לאור השקיעה האדמדום-המזהיב, נתקלת עינו בכלב השחור המתרוצץ בשדות בין הקמה החדשה לשלף דאשתקד. מתוך נוחות הנפש ונעימות השעה הוא 'מתידד' עם הכלב העזוב, ואוספו לביתו.

יצחק קומר אף הוא נתקל בכלק בשעה של פיוס ורוגע שמתוך 'מידת ההשתוות'. זה לא כבר נטש את יפו בייאוש קודר אחר שגנו לא רק את חלמו הציוני להיות עובד אדמה בארץ האבות אלא גם את חלום האהבה שטיפח במחיצתה של סוניה צוויורינג. העלמה המשכלת, שנתקסמה לשעה מן התום והרעננות של בחור שלא נשק אישה (מלבד אמו) לפניו, ומשום כך התחברה אליו לתקופה קצרה והטעימה אותו טעם ראשון של אהבת אישה, נטשה אותו אחר שגילתה בו צעיר 'בעל-בית' מצומצם אופקים, חסר השכלה ומשרה שעמום. האכזבה מן הקשר עמה השפילה עד עפר את הדימוי העצמי של יצחק, שלא היה גבוה במיוחד מלכתחילה, ונתחזק רק מעט שעה שהצעיר קנה לעצמו שליטה במלאכה המפרנסת את בעליה ונעשה עומד ברשות עצמו. אבל אוירתה של ירושלים, ידידותו של האמן בלויקופף, היקלטותו של יצחק בחברת האומנים הירושלמיים והתמתחות המלאכה במקצוע הצבעות וצירוף השלטים והכתובות, שהוציאה לו שם טוב וגלגלה לידו הזמנות עבודה ששכין בצדן, השרו עליו מגוחך נפש ואפילו משהו מעין שמחה חרישית, מאפקת. 'מידת ההשתוות' הזאת הכשירה אותו לקלוט משהו מקדושתה של ירושלים ולהחיות בנפשו – מבלי שיתן לעצמו דין וחשבון על כך – משהו מתום האמונה הדתית של ילדותו. כשם שישו מצליח לנגוע לשעה בנפשו המטולטלת והגועשת של פאוסט, כך מצליחה ירושלים להשרות על יצחק הדיכאוני רגעים של טהרה ומעין התעלות. 'עיר האלוקים – מעולה מכל הערים, שלא זזה שכינה ממנה לעולם. ואם השכינה חבויה וכסוייה, יש עתים וזמנים, שאפילו הפשוט שבישראל שזכה לדור בירושלים מרגיש בה, כל אחד ואחד לפי שיעור הרגשותיו, ולפי זכותו ולפי אור החסד שמאיר את נשמתו, ובזכות הייסורים שנתייסר בארץ ושיקבל באהבה ולא קרא תיגר' (258), אומר המספר של עגנון ומכניס את יצחק בתחומם של אותם פשוטי עם, החשים עמומות בקדושת

המקום והשעה. בייחוד גוברת תחושתו זו של יצחק בעת שהוא מצטרף להמוני העם הנוהרים אל הכותל המערבי בערב שבת (ראה הפרק 'חשבונות', עמ' 245–249), או כשהוא מצטרף לחבריו האומנים לתפילה ולברכת המזון (258). הקטע המתאר את התרגשותו מקדושת ירושלים ומסגנונותה הזוהרת בערבי שבתות (261–263) יכול להיראות כאילו היה מקביל לקטע שבו מצטרף פאוסט לרגשת חג הפסחא בחברת פשוטי העם ונהנה מעצם שותפותו בחוויה העממית הססגונית.

יצחק שרוי במצב רוח מרומם במיוחד בבוקר הקיצי הבהיר שבו יוצא הוא לעבודתו בשכונת הבוכרים – צביעת אותיות חרותות על גבי טבלת שיש שנקבעה בכותלו של בית נאה שבנה יהודי בוכרי אמיד לשם עניי ירושלים. רוחו טובה עליו הן בזכות הבוקר הזיוונית, הן בזכות המלאכה העולה בידו והגוונים המשובחים שבהם הוא צובע את האותיות והן בזכות שכרו הנאות, המאפשר לו שלא לעשות מלאכתו רמייה. אלא שבשני הסיפורים שעת הרצון נושאת בתוכה סכנות. לא רק שהיא עצמה מועדת להיפסק בהיעדר הבסיס היציב, שהיה יכול להעניק המשכיות ל'מידת ההשתוות' (אמונה דתית מושרשת המאפשרת שיווי משקל פנימי למרות כל הזעזועים), אלא שהיא אף מביאה את האדם לזחיחות דעת ולויתור על סייגי הזהירות הראויים. החסד, מסביר המספר של 'תמול שלשום', 'איננו מתמיד', שכן מידת החסד מתגלית רק לפרקים, 'כל שכן לאדם שאינו ראוי שאור החסד יהא מאיר לו בלא פיסוק', כגון יצחק קומר, שהאמונה שהעלה עמו מילדותו נתמססה כדרכם של צעירי ישראל שיצאו לתרבות של לאומיות מודרנית, ולכן הוא 'לא היה טוב משאר חבריו', אשר היו אמנם 'מבקשים את הטוב' (הציוני-הלאומי), אלא שהטוב שביקשו לא היה 'הטוב האמיתי' (כלומר האמוני-הדתי, 263).

אם אצל יצחק הדבר הוא כך, על אחת כמה וכמה שכן הוא אצל פאוסט, שהכפירה היא מיסודות אישיותו (כפי שמגלה למרבה חרדתה גרטכן אהובתו). החסד, שאורו הגיה את נפשו של פאוסט לשעה, דועך והולך עם שקיעתו של יום הפסחא. פאוסט אינו נזהר בדבריו, הוא משמיע באוזני וגנר מונולוג נסער על הקרע שבנפשו, המקלע אותו בין התשוקה להתנשא למרומי העולמות הרוחניים של 'האבות הנישאים' (כלומר לדבוק בעולמה הרוחני-הדתי של המסורת) לבין התשוקה העזה לא פחות להיצמד אל העולם הזה והנאותיו, בעיקר הנאות האהבה החושנית. למרות אזהרותיו של בן שיחו הוא מזמין את הרוחות המרחפות בין שמים וארץ (ומשום כך אולי יש בכוחן לתוך בין נטיותיו המנוגדות) לרדת מ'פז הדמדומים' ולשאת אותו עמהן לחיי תפארת חדשים (חלק א, טורים 1110–1125; כפכפי 59–60). אמנם, עדיין מלווים אותו שרידי ההארה שנבעה מעולמם של 'האבות הנישאים'. כשעינו נתקלת בכלב השחור המתרוצץ בשדה הוא קולט משהו מן האובך המטפיוי האופף אותו. לעומת ה'פאומולוס' קצר הראות, שאינו רואה כאן אלא פודל מצוי שאיבד את בעליו, פאוסט עדיין חש עמומות במהות השדית של הכלב. הוא מדמה לראות מעין 'מעורבולת אש' המתלקחת בעקבותיו. סחרוריו נראים לו כאילו הם חגים 'חוג קסמים' סביבו וסביב בן לווייתו וכורכים את רגליהם ב'עניבה של סתר'. אבל פאוסט כבר איבד את יכולתו להיזהר, ובקלות הוא משתכנע מדברי וגנר, שאין לפניו אלא 'כלב חוצות' רגיל. אכן הצמרזן השחור משעה שהוא קרב אל שני האנשים מתנהג ככלב 'פשוט' לכל דבר. תחילה הוא כאילו חושש

מפני הזרים, אך בה בעת הוא גם מחניף להם. הוא רובץ על גחוונו, נוהם, רוטן וככלב בזנבו מכשכש הוא כמקובל' (טור 1165; כפכפי 62). 'אמנם צודק אתה, אין כל סימן / של רוח, סתם כלב מאומן' (טורים 1172–1173; שם), מודה פאוסט באבחנתו השגרתית והמוטעית של וגנר. הוא מתרצה לכלב, הנענה לקריאתו 'בוא הנה! הילוה אלינו!' (טור 1166) בזיקוף אוזניים ובארשת של מי שמוכן לכל מעשה שירות, נוטלו עמו ומביאו אל חדר הלימוד שבביתו על מנת שיהיה כאן עד רוטן להרהורי הכפירה שלו, המושמעים בצורת מונולוג דרשני על דברו של השליח יוחנן 'בראשית היתה המילה'. פאוסט, כידוע, ממיר את דברי הברית החדשה – תחילה ב'בראשית היה הרעיון', אחר כך ב'בראשית היה הכוח', ולבסוף ב'בראשית היה המעשה'. ליותר מזה אין השטן יכול לצפות (ראה להלן).

בתיאור יחסי הגומלין בין פאוסט לכלב כבר יצאנו מתחומו של מרכיב הרקע ונכנסנו לעומק התחום של מרכיב הפעולה. זו שב'תמול שלשום' דומה מאוד בכמה פרטים חשובים לפעולה שב'פאוסט'. בלק אף הוא לכאורה רק 'כלב חוצות' רגיל, נטול ייחוד. 'סתם כלב שאוזניו קצרות וחוטמו חד וזנבו דלול ומראה שערו ספק חום ספק צהוב, מאותם הכלבים שהיו משוטטים בירושלים עד שלא נכנסו האנגלים לארץ' (274). ככלב מחוסר אדונים הוא מבקש קרבת אנשים. בראותו את יצחק העושה במלאכתו בעיצומו של יום קיץ מתלהט והולך הוא קרב אליו ותולה בו עיניים. בעוד יצחק כותב על עורו את המילים הקובעות את גורלו הוא 'פושט ומותח עצמו' לעברו בהנאה ובבקשה 'שלא יחסיר בעל המיכחול את מיכחולו בלא כלום'. הוא נובח לעומתו 'בלחישת נביחה של חנופה' (275). אפילו לאחר שהוא סופג מיצחק בעיטה עדיין עומד הוא לפניו 'שפל זנב ונמוך רוח', רואה את עיניו ה'מחייכות' יותר מאשר את רגליו ה'כעוסות', ונכון להתחבר אליו ולחסות בצלו. כשפונה יצחק ללכת הכלב נגרר אחוריו, 'מתלבט בין רגליו', מעלה אבק וכמעט מפיל מידו את קדרת הצבעים. רק לאחר שיצחק חובטו ברגלו חבטה פוצעת המפיקה ממנו דם נמלט הכלב ביללה ובורח מפני האיש שבחברתו רצה. בהתנהגותו הפתיינית דומה בלק עד מאוד לצמדון של פאוסט. יצחק, מצדו, חסר כל זהירות במגעיו עם הכלב. מתוך זחיחות דעת וללא שימת לעצמו דין וחשבון על מעשיו הוא נכנע לא לרוחות המרחפות בין השמים והארץ אלא ליצרים ולדחפים עמומים שבלבו. ידו משתלחת כאילו מעצמה כלפי הכלב וכותבת על עורו תחילה את המילה כלב, ואחר כך, כשמגע המכחול הנוסף והצונן נעים לכלב ומביא אותו לכשכוש בזנב ולנביחות תחנונים, הוא כותב עליו גם את המילה משוגע. בכך הכניס יצחק את הכלב אל תוך חייו לא פחות משהכניס פאוסט את מפיסטו אל תוך חייו שלו. הכלב יהיה מכאן ואילך קשור בו ממש כמו העברה המלפפת את העבריין ומהלכת לפניו ליום הדין כשהיא 'קשורה בו ככלב' (סוטה ג ע"ב). אמנם יצחק אינו מודע לקשר הגורלי שקשר עם הכלב. מבחינתו הייתה ההיתקלות בו מאורע חולף. אחר שכתב על עורה של החיה את שתי המילים רצה להיפטר ממנה, ואף רצה שתהיה רצה ברחובות ומציגה קבל עם את 'יצירתו', הכתובת הססגונית שכתב על עורה. אחר כך שכח אותה. אבל החיה לא שכחה אותו, וכל חייו מן הפגישה ואילך ייקבעו על ידי הקשר שלו עמה. הכלב כשלעצמו, כמובן, איננו השטן בתפושט ואף לא 'סמאל שקרוי כלב והוא ממונה על הגהינום וצועק הב' (300–301). אולם

בהדרגה, וכתוצאה מניסיון חיים המתואר בפירוט היאה לגיבור ראשי של רומן מקיף, הוא ייעשה לא רק ל'משוגע' אלא גם לגילומה של תפיסת מציאות 'שדית' או פגנית, הנשלטת בידי אלים צמאים לדם, המשפיעים גשם בעד חורי עורו המתוח של הגמל הקדמוני (השמים) רק כאשר הכלב נוקב חורים בעורו של יצחק ומפיק מהם דם.

אכן הדם המבצבץ על עורו של בלק בסופו של המפגש הראשוני בינו לבין יצחק איננו אלא בבואה מוקדמת של הדם שיבצבץ על עורו של יצחק בסיום הסיפור; ושני הדמים כאחד אינם אלא מקבילה של חותמת הדם שבה נתם החוזה או כתב הברית בין פאוסט למפיסטופלס. עגנון 'כיווץ' את סצנת ההיכרות בין הגיבור לכלב הגורלי. לעומת התפרסותה ב'פאוסט' על פני שלוש תמונות המתארות את הבאתו של הכלב בצל קורתו של המלומד, התגלותו של מפיסטופלס, השיחות המתנהלות בינו לבין פאוסט, ולבסוף החוזה (או, למעשה, ההתערבות) הנחתם בידי השניים, מכנס המספר של 'תמול שלשום' – במעין כיווץ סיפורי אקורדיוני – את התהליך כולו בסצנה של המפגש בשכונת הבוכרים. ב'פאוסט' טובע השטן, שהתערבותו שהתערב עם הגיבור – אם הוא, השטן, יצליח להביאו לאהבת חיים ולשלמות עצמית מלאה ולו גם לרגע אחד, להרף עין יחיד, אשר לו יאמר פאוסט 'נא השתהה! הן כה נפלאה!' (טור 1700; כפכפי 86), כי אז יזכה השטן בנשמתו אחרי מותו – תנוסה בצורת 'שורות מספר בכתב'. הוא אינו מתרשם מדברי הלגלוג של פאוסט לשטן שאינו מוכן לסמוך על 'דיברה של גבר' ועומד על תביעתו כי הדברים לא רק יועלו על הכתב אלא גם ייחתמו ב'טיפנות דם' (mit einem Tröpfchen Blut), שכן 'דם הינו מיץ מיוחד במינו' (טורים 1737, 1740). פאוסט נענה לדרישת השטן וחותר על מסמך ההתערבות בינו לבינו בדמו. ב'תמול שלשום' נכתב כתב הברית בין יצחק לגורלו בעצם תמונת המפגש הראשון עם הכלב. המילים כלב משוגע, הנכתבות בצבע משוכח המתאים לצביעת כתובות קיר החייבות לעמוד בחורב ובגשמים במשך שנים רבות, הן מילות הפתגם. דמו של בלק הוא החתימה החלקית, שתושלם בסוף הסיפור על ידי תוספת דמו של יצחק. סצנת המפגש ב'תמול שלשום' מכווצת לתוכה אלמנטים נוספים הפזורים על פני המחזה של גתה. אפילו החבטה העזה שחובט יצחק בכלב מופיעה ב'פאוסט' אמנם לא כמעשה אלא כמשאלה שמביע הגיבור לאחר שכבר התגלתה לו התרמית, שבכוחה הביא מפיסטופלס באמצעותו להרס חייה של גרטכן. פאוסט פונה אל 'רוח האדמה', זו שנתגלתה אליו בראשית המחזה, ושוטח לפניו את בקשתו, שתחזיר לשטן את צורתו המקורית, 'צלמו האהוב עליי', אותה דמות כלבים שבה הופיע לנגד פאוסט בעתות בלילה, 'כלב המתרפס לרגלי ההלך העובר לתומו והנתלה על כתפיו של נכשל ומועד', כדי שהוא, פאוסט, יחבוט בו וירמוס לעפר את היצור הזוחל על גחוונו לפניו (ראה התמונה 'יום סגריר – שדה'; כפכפי 241).

מרכיב הגותי משותף למפגשי יצחק–בלק / פאוסט–מפיסטו גלום בשאלת הזיקה או היחס בין 'דברים' ל'מילים'. עניין זה הוא צומת ותיק ומוכר בפילוסופיה של הלשון ובתאוריות השונות על דבר הקניית הלשון למן התקופה הקלאסית (אוגוסטינוס) ועד ימינו. בתקופות שונות שררה ההנחה, שקיים קשר ייצוגי ישיר בין הסימן המילולי למסומן שלו, או שהוא צריך להיות קיים. בתקופות אחרות הוצג הקשר כבעייתי או כבלתי אפשרי (למשל, במאה העשרים מפרידה המחלוקת בעניין זה בין תפיסת הלשון

הסטרוקטורליסטית של דה-סוסיר לבין פילוסופיית הלשון הדקונסטרוקטיביסטית של דריידה). לעניין היו השלכות ישירות וברורות על בעיות הייצוגיות של הלשון בספרות, וממילא גם על התפתחות הפואטיקה בספרות לדורותיה. ההנחה בדבר קיומו או אפשרותו של קשר ייצוגי ישיר בין הסימן למסומן אפשרה פיתוחה של פואטיקה מימטית, מעין זו של אריסטו. אי קבלת הנחה זו הביאה (החל בלונגינוס) לפיתוחן של פואטיקות אנטי-מימטיות, שניתן אולי לתארן כ'אקספרסיוניסטיות' (במובן שאינו מוגבל לאקספרסיוניזם ההיסטורי של ראשית המאה העשרים אף כי הוא כולל אותו). הבעיה שימשה אחד המוקדים במחלוקת בין הנאו-קלסיציזם לרומנטיקה, ובצורה זו היא משתקפת בדרכים שונות – הומוריסטיות ובה בעת רציניות לחלוטין – ב'פאוסט' של גתה. פאוסט נותן ביטוי לגישה הרומנטית, הכופרת באפשרות ההתאמה הסמנטית המלאה בין הסימן למסומן. בעיניו המילה כשלעצמה היא דבר 'מת' לעומת המציאות הרגשית שממנה היא נובעת. על האדם ההוגה לחתור אל ה'מהות' עצמה ולא אל המושג המציין אותה, שכן המילה 'גורעת בעודה על קצה העט' (טור 1728); כפכפי (88), מתורקנת מיד מכל תוכן אמתי. כך, לפחות, טוען פאוסט באווני השטן, התובע ממנו זסכם מנוסח בכתב.

לדיווח יש גם תוכן תאולוגי. כזכור, פאוסט ראה צורך, עם הביאו את הכלב השחור בצל קורת חדר הלימוד שלו, לשנות את הכתוב בכשורת יוחנן א, א: 'בראשית היתה המלה והמלה היתה עם האלוהים והמלה היתה האלוהים'. [התרגומים הקיימים לעברית (של דליטש ושל זלקינסון) גורסים 'בראשית היה הדבר', אך השימוש במילה דבר כאן הוא במובן דיבור, מילה, בהתאם למקור היווני לוגוס]. הדברים מצביעים על הקשר האבסולוטי בין המילה לדבר, הנעוץ במקור אלוהי, בישו עצמו, שהוא המילה ש'נהיתה לבשר' (שם, יד). בהמידו את המילה האלוהית ברעיון, 'כוח' ו'במעשה' גורם פאוסט לניתוק הקשר בין המילה ל'דבר' ובכך גם לניתוק הקשר בין ה'דבר' לאלוהים, שכן קשר כזה מחבר את הרעיון, הכוח והמעשה עם המילה הבוראת לא מחפץ גבר כי אם מאלוהים' (יג). לכאורה באורח פרדוקסלי, אבל באמת מתוך היגיון פנימי עמוק, דווקא השטן הוא המלגלג על החשיבה האנטי-נוצרית של פאוסט וחושף בה סתירות פנימיות: אם פאוסט כה מזלזל בחשיבות המילה, מדוע הוא תובע ממנו, ממפיסטופלס (כמו יעקב הנאבק עם המלאך), שיאמר לו את שמו? פאוסט נאלץ להודות, כי לפחות בתחומו של השטן, אם לא בזה של אלוהים, יש לסימן המילולי ערך ומשמעות: 'דווקא שמכם, בדרך כלל, הולם את אופי עצם מהותכם' (טורים 1331–1332; כפכפי 69). הנושא שב ומופיע לאורך הדיאלוגים הראשונים של פאוסט ומפיסטו, וזוכה לעיצובים קומיים מובהקים. [כגון בדי-שיח של מפיסטו עם התלמיד שבא לשחר את פני פאוסט, וכדרכו של תלמיד שקדן הוא מאמין גדול בערך המילים והמושגים שמקנים לו מלמדו; כאן נעשה מפיסטו לקטגור של המילים. 'אל המלים היה כפות! / או אז אתה בשער המובטח / אל בית מקדש הוודאות', הוא אומר לסטודנט בלגלוג; במקום שחסר בו הרעיון, המושג, 'המלה מופיעה בדיק ברגע הנכון' (טורים 1990–1992, 1953–1952; כפכפי 98, 100)]. הנושא כשלעצמו הינו, מכל מקום, רציני לחלוטין. הרי בשאלת הזיקה בין המילה ל'דבר' תלויים, בסופו

של דבר, גורלו של פאוסט – אברון נצחי או גאולה. הגאולה תתאפשר, בין השאר, משום שישתכר שהשטן טעה בהבנה המילולית של תנאי ההתערבות שהתערב עם פאוסט. האחרון תבע רגע שבו יצליח השטן להביא אותו לסיפוק מלא בעצמו ומעצמו (Dass ich mir selbst gefallen mag), היינו שבו תינתן לו שלמות פנימית, הרמוניה רגשית ואינטלקטואלית, 'מידת ההשתוות', ולו גם על ידי מעשה רמייה שדי (ראה טורים 1692–1698), ואילו השטן מתכוון להטביע אותו בתענוגות חושים, בבינוניות השטותה והסתמיות של 'החיים הפרועים' (טור 1860). הסיפוק העצמי שאילו מתכוון השטן שונה לחלוטין מן הסיפוק בעצמו שעליו מדבר פאוסט (ראה בעניין זה ברגאהן 1987).

אף כי פרשנות 'תמול שלשום' כמעט לא נגעה עד כה בבעיית היחס בין 'מילה' ל'דבר', ברור כי זוהי אחת הבעיות ההגותיות המרכזיות, המשמשות ברומן כציר הגותי, שבו מתקשרים עניינים הגותיים רבים אחרים. בעצם בבעיה זו תלוי כלל ביקורת התרבות שמפתח הסופר ביצירתו. רק על רקע הבעיה הזו ניתן להבין את הטרגדיה או הקומדיה הפילוסופית המתהווה בעת שיצחק כותב על עורו של בלק את המילים כלב משוגע. כשמחליק יצחק על עור הכלב כאדם הרגיל בהעלאת מילים על גבי הגיליון, 'לבלר שמחליק את הנייר קודם הכתיבה', וכותב עליו – ספק מדעת ספק שלא מדעת – כלב, הוא עצמו מבחין בהתאמה המלאה אבל הפשטנית, המובנת מאליה, ולכן הקומית, שבין הסימן למסומן, והריהו אומר לבלק על דרך הבידוח: 'מכאן ואילך לא יטעו בך הבריות, אלא יהיו יודעים שכלב אתה, ואף אתה לא תשכח שכלב אתה' (275). בניגוד לצייר מאגריט, שצייר בדייקנות רבה מקטרת וכתב תחת ציורו 'זו אינה מקטרת' (כי הרי זה רק ציור של מקטרת), יצחק רשם את המילה המסתמנת על המסומן עצמו ולא על ציור או דימוי שלו. אבל בשעה שהוסיף וכתב את המילה משוגע הוא יצר ניגוד משווע בין ה'דבר' (כלב בריא שאין בו שמץ מחלה) לבין ה'מילה', או בין או הסימן, המכריז על הכלב שהוא חולה מחלה מסוכנת ויש בו כדי לסכן את כל הבא במגע עמו, למסומן. התוצאה של פגיעה זו בנורמת ההתאמה המלאה בין המילה לדבר היא פרשת ייסוריו של בלק על כל הסתעפויותיה והתפתחותיותה עד לנקודה שבה הכלב הבריא נעשה באמת ל'כלב משוגע', כלומר עד להיווצרות ההתאמה המלאה בין המילה לבין המילה האוּכָף עצמו של המילה ש'נהיתה לבשר'. קצו הנורא של יצחק בא עליו משום שטעה בהבנת ה'כתב' ש'כתב' הוא עצמו על גב הכלב. הוא סבור שהכתובת שכתב מחוסרת תוכן היא, ומשום כך אין הוא נרתע מן הכלב כשאר אנשי מאה שערים. אלא שבינתיים נתמלאה הכתובת תוכן, נוצרה בה 'הרמוניה' סמיטית בין הסימן למסומן, והרמוניה זו ממיטה מות ייסורים על הפרשן ששכל בקריאת הטקסט של עצמו.

לא קשה לראות כיצד זוכה הנושא המופשט הזה ב'תמול שלשום', ממש כמו ב'פאוסט', לפיתוחים רציניים ואף קומיים – למשל, הקומדיה של הטעות ה'מדעית', המקנה לבלק את שמו מכוח קריאה משמאל לימין של המילה כלב, ודווקא מצד מנהל של בית ספר יהודי; או הסטירה המשעשעת על הפרשנות בכלל ועל הפרשנות הספרותית בפרט, המתפתחת סביב ה'פענוחים' השונים והמשונים שמתפענות הופעתו של בלק בעיתונים. בצד סטירה זו מתפתח עיון רציני לחלוטין בבעיית הפרשנות,

לרבות פרשנות ספרותית. אף כי הרומן כולו מלמד עד כמה חמקמקת היא האמת של הטקסט המשמש נושא לפרשנות, ועד כמה קומית ואף גרוטסקית יכולה להיות הפרשנות, ביומרותיה ובטעויותיה, אין הוא כופר בעצם הצורך בפרשנות; צורך הנובע לא רק מן הצימאון לידיעת האמת אלא גם מן החתירה הבלתי פוסקת להבנת המהות, המקור וההצדקה של הסבל. הפרשנות היא, לפי זה, לא רק כורח אינטלקטואלי אלא גם כורח קיומי. הרי בלק הינו 'טקסט' מהלך על ארבע רגליים, מתרועע לאורך הספר כולו ומשווע לפרשנות ולפענוח, שאם לא יגאלו אותו מייסוריו לפחות ישוו להם פשר, יעניקו להם מוכן. לא כאן המקום אפילו לרמוז על כיווני ההתפתחות המרובים והמסועפים של הנושא הזה, הכולל בתוכו גם את הפרובלמטיות הייצוגיות של היצירה האמנותית בכלל ושל הספרות בפרט, וכמעט אין עניין הגותי-תרבותי בסיפור שאינו נוגע בו או אינו מתעשר על ידיו. במסגרת דיוננו זה די אם נקבע כי הדמיון בין 'פאוסט' ל'תמול שלשום' – שתי יצירות החותרות להגות רחבת יריעה ולביקורת תרבות נוקבת – מתגלה גם בהתמקדות בנושא החשוב הזה ובקישורו במפגש בין האדם לכלב. אגב, הנושא קשור בכלבים גם בכמה מן העיונים הפילוסופיים המדוקדקים והמתוחכמים ביותר שהוקדשו לו, למשל בספר 'חקירות פילוסופיות' של לודוויג ויטגנשטיין, שבו נזקק הפילוסוף תכופות לכלבים כדי להדגים את הבעייתיות של הזיקה בין הסימנים למסומניהם (שאלות כגון: 'אנו אומרים שהכלב פוחד פן יכה אותו בעליו; אבל לא שהוא פוחד פן יכה אותו בעליו מחו. מדוע לא?'. ראה ויטגנשטיין 1958, §§ 250, 357, 650).

הצבענו אפוא על ארבעה מרכיבים של דמיון בין המפגשים של יצחק עם בלק ושל פאוסט עם מפיסטו (בדמות כלב): דמיון ברקע של זחיחות דעת וחוסר זהירות מצד הגיבורים האנושיים; דמיון באינטראקציה בין הכלב לאדם – פיתוי וחנופה מצד הראשון והיענות ללא שיקול דעת מצד השני; הדמיון בין שני החוזים הכתובים והחתומים בדם; ולבסוף הדמיון בוויקה ההומוריסטית, אך גם הרצינית לחלוטין ואפילו הטרגית, לבעיה הפילוסופית של היחס בין 'דברים' ל'מילים'. ריבוי זה של גקודות הדמיון מוציא מן האפשרות מקריות במגע בין שני הטקסטים. אמנם ניתן להרכיב רשימה ארוכה מאוד של ה'מקורות' הספרותיים, הדתיים והפולקלוריים של דמות בלק (ראה בעניין זה ברזל 1969, 1970). בהם רבים גם המקורות הפנימיים, החל בגמרא (עגנון נהג להפנות את המטרידים אותו בשאלת 'משמעותו' של בלק לסוטה ג ע"ב) ובמדרש, עבור לקבלה ולספרות החסידית וכלה בספרות העברית החדשה (למשל, הכלב השחור ב'בערב' מאת מ"ז פיירברג). אף לא אחד ממקורות אלה מכיל, מכל מקום, את התכנית המבוססת על רקע, עלילה, תוצאה והגות, המשותפת ל'תמול שלשום' ול'פאוסט'. הקשר של הרומן למקורות האחרים הוא נקודתי, בעוד שהקשר שלו למחזה של גתה הוא תבנית; ומשום כך מותר להניח, כי המודל של 'פאוסט' הוא שעמד לנגד עיניו של עגנון כמודל עיקרי בעת העיצוב של סצנת המפגש של יצחק ובלק.

שאלה מעניינת לעצמה היא, כיצד קרה שפרשני הרומן, בהם בקיאים גדולים בספרות הגרמנית ומומחים לגתה (כגון קורצווייל, שכתב את עבודה הדוקטור שלו על חלקו השני של 'פאוסט'), לא עמדו על הזיקה בין שתי היצירות? למיטב ידיעת

בעו ערפלי הוא היחיד שהזכיר בדרך אגב כי השטן 'מופיע בדמות כלב גם בפאוסט לגיתה ובתפקידים דומים ביצירות ספרות רבות אחרות בספרות העולם' (ערפלי 1998: 237). אולם גם ערפלי אינו רואה קשר של ממש בין שני המפגשים עם הכלבים, וסבור שקשרים מעין אלה הם רק הדהודים 'מרחפים' מעל לחלל של 'תמול שלשום'. האנלוגיה המפורטת אינה גלויה לו כלל. הכיזד? שאלה זו ראויה אולי לביזור מפורט בהקשר אחר. כאן לא נוכל אלא לומר, שאדם מוצא בדרך כלל את מה שהוא מחפש, או שהוא אינו מוצא דבר אלא במקום – 'תחת הפנס' – שבו הוא מחפש אותו. ההקשר של החיפוש קובע את הממצאים לא פחות אם לא יותר מן החומר שבו נערך החיפוש, ואפילו הבקי והמצוי יכול שלא לראות דבר גלוי לעין מפני שלא אליו, אל אותו דבר, כיוון את דעתו. הנטייה הכוללת של הפרשנות והביקורת, במידה שבכלל נתנה דעתה על מגעים אינטרטקסטואליים אפשריים בין יצירות עגנון ליצירות ספרות אחרות (וקורצווייל נמנע ממתן דעת כזה במכוון, ואולי בשל כך לא ציין מה שהיה גלוי לו), הייתה לחפש את 'מקורותיו' של עגנון או במסורת הספרותית היהודית או – למן הפרסום של סיפורי 'ספר המעשים' ואילך – במודרניזם, כגון ביצירת קפקא. כיוון שפרשת בלק נחשבה לאחד מניסויי המודרניסטיים של עגנון, השוו אותה הביקורת והפרשנות בעיקר עם יצירות של קפקא ('חקירותיו של כלב'). בין כה וכה נעלם מן העין הקשר החזק בין 'תמול שלשום' ליצירה הקלסית ביותר של הספרות הגרמנית; היינו, נעלם מן העין הקשר בין הופעתו של בלק על בימת הסיפור להופעת מפיסטו בדמות כלב ב'פאוסט'. זאת אף על פי שההתפתחות הפנימית של יצירת עגנון מראשיתה ועד לתקופת הגיבוש של 'תמול שלשום' (וגם, כמובן, לאחריה) מגלה לא פעם את זיקתו התמטית וההגותית של המספר ל'ספר השולחן' של המשכיל קורא הגרמנית (לרבות המשכיל העברי במזרח אירופה). כך ניתן להבחין במגעים עם 'פאוסט' ועם התמה הפאוסטית החל ביצירות מוקדמות של עגנון כגון 'והיה העקוב למישור' (ראה בעניין זה טוכנר 1968: 29), עבור לשימוש הגלוי במפגש פאוסט-מפיסטופלס בתיאור יחסי המספר עם מר גרסלר ב'פת שלמה' ולשימושים גלויים פחות בסיפורים כ'עידו ועינים' (ראה פרשת השמות הגימליים בסיפור ושיח הגריפונים בסצנות 'ליל ולפורגיס הקלסי' בחלקה השני של הטרנדיה), וכלה ב'שירה', שבה מגלמת הגיבורה הן את הפיתוי המפיסטופלי והן את 'הנשי הנצחי', המושכנו אליו אל-על.

לאה יש להוסיף עדות היצונית רבת משקל, אשר אמנם לא הייתה יכולה להיות ידועה לחוקרים עד לפני עשור. בחורף 1938 השתקע עגנון בקריאת כתיבת גתה. הוא היה שרוי אז במעין שעת ביניים שבין השלמת 'אורח נטה ללון' להפניית עיקר כוחות היצירה שלו לעבר 'תמול שלשום', הרומן שאליו נפנה לסירוגין במשך כל שנות השלושים ואף פרסם פרקים מתוכו, אולם רק עתה בשל לגמרי הקונצפט התמטי והמבני המורכב שלו. עגנון עסק עתה, בין רומן אחד למשנהו, בחיבור או גימור של 'דברים קטנים' ואף הגה בנסיעה נוספת לפולין – אחרי נסיעתו ב-1930, שהולידה את 'אורח נטה ללון' – אך ביטל את התכנית. מכל מקום הוא חזר עתה למהדורת כתיבת גתה שקיבל משיז' שוקן בימי ישיבתו בהומבורג (והיא שרדה את השרפה הגדולה) וקרא בה בראש ובראשונה את 'פאוסט', או, כפי שכתב הוא, על פי התעתיק הישן, 'פויסט'. ב-20 בינואר דיווח לשיז' שוקן – מעריך מובהק של גתה – 'היום סיימתי

ספו פויסט (Faust). אירע לי מעין מה שאירע לאותו חסיד כשבא ספר הזוהר לידו. עיין ספר סופר וסיפור ערך זוהר' (עגנון-שוין 1991: 312). המובאה ב'ספר סופר וסיפור' (מתוך האנתולוגיה החסידית 'סדר הדורות החדש'), שאליה הפנה עגנון את שוין, מספרת על אדם שהיה 'קורא בתורה ושונה במשנה ולומד גמרא ועוסק בהלכות ומשתעשע באגדות', והיו הדברים הללו חביבים עליו כל כך שלא שם לב לשום ספר אחר לרבות ספר הזוהר, 'שלא הסתכל בו מימיו':

פעם אחת אחר תפילת ערבית נודמן לו ספר אחד בבית המדרש. פתחו ונסתכל בו. מיד נמשך לבו אחרי קורא בו והולך והיו האותיות מזוהרות כוהר הרקיע ולא הרגיש שכלה השמן מן המנורה וכבה האור. כיוון שעלה עמוד השחר והפסיק לתפילה אמר מהו הספר שמשכני כל כך. נסתכל וראה שזהו ספר הזוהר. נצטער הרבה שעברו עליו רוב שנותיו ולא הכיר בו ולא נהנה מאורו. מכאן ואילך לא זו הספר מתוך ידו (עגנון 1978: רכא).

דומה כי אין לקבל את המשל כפשוטו וללמוד ממנו, שעגנון לא קרא את 'פאוסט' או לא נחשף לפרשיות מתוכו לפני ינואר 1938. דבר כזה היה בלתי אפשרי לגבי מי שקרא ספרות גרמנית מנעוריו ושהה בגרמניה במשך יותר מעשר שנים וכא בה מחברתם של סופרים ואנשי רוח, שהמחזה 'פאוסט' עמד במרכז תרבותם הספרותית. מותר עם זאת ללמוד מן המשל, שקריאת 'פאוסט' בגיל חמישים – אולי אחר הרבה שנים של ריחוק ממנו – הייתה לגבי עגנון קריאה של תגלית. המחזה הקלסי של גתה התייצב לפניו לפתע לא רק בכל עצמתו ההגותית ויפיו הפואטי אלא גם כרלוונטיות המלאה, בעכשוויות הרוטט של השאלות שהוא מציג; שאלות שלא היו רחוקות מאלו שבפניהן ניצב עגנון עצמו בשלב זה של התפתחותו כאמן וכהוגה דעות. מכל מקום, ברור הקשר בין הקריאה הנלהבת ב'פאוסט', שעליה דיווח הסופר למיטיבו, לבין העיבוד של סיפור בלק ונדודיו, שאליה ניגש עגנון עתה במלוא המרץ היצירתי הגדול שלו.

ג

אולם הזיקה של 'תמול שלשום' ל'פאוסט' אינה מוגבלת אך ורק לסגנת הפגישה של יצחק עם בלק או למסכת היחסים שבין האדם לכלב, אף כי באלו היא מזדקרת לעין ביותר. פרשה שנייה בסיפור שבה ממלאה האנתולוגיה הפאוסטית תפקיד נכבד היא פרשת המפגש וה'רומן' של יצחק קומר עם שפרה, ה'גרמנית' הירושלמית-החרדית של בתי האונגרים שבמאה שערים; נערה זכה ותמה, שגבר זר המזדמן בדרכה ממיט עליה סבל ואף אסון.

לא קשה לעמוד בסקירה מהירה על הדמיון בין כמה מן המרכיבים בסיפור פאוסט-גרמני-גרמני שיש להם מקבילים בסיפור יצחק-שפרה. פאוסט, ששיקוי המכשפה החזיר לו את נעוריו, נתקל בגרטכן, נערה קרתנית תמה וטהורה, דבקה בתה ובמשפחתה, אך נעדרת הגנה: אביה נפטר; אמה, שלא התאוששה ממות בעלה, היא

אישה חלשה ומדוכאה הנוקת לעזרת בתה יותר משהיא יכולה לעזור לה; אחיה הוא חייל העושה בגורדו המרוחק; השכנים מוכנים יותר לסייע בהדחתה מאשר לגונן על תומתה. פאוסט חושק בנערה הצעירה, ואחר כך מתאהב בה. בעוד שמפיסטו מפרש התאהבות זו כהתלקחות יצרים גרידא, פאוסט מגלה בגרטכן כבואה ראשונה, כבואת בוסר, של 'הנשי הנצחית', שאת מציאותו ניחש כבר בעת הביקור במטבח המכשפה (בדמות נשית שנשקפה אליו מראי קסמים), ואשר את הדרך אליה ינסה לפלס לעצמו בחלקו השני של המחזה באמצעות הדבקות בהלנה המיתולוגית. הוא מפגיע במפיסטו שימצא דרך להביאו אל חדרה של גרטכן ולו גם בהיעדרה, ולמראה הניקיון המופתי ואווירת השלווה השוררים ב'מקדש מעט' זה גוברת בו אהבתו. אפילו השטן נאלץ להודות כי 'לא כל עלמה שומרת ניקיון חדרה כל כך' (טור 2686). אולם פאוסט רואה בסדר ובניקיון ביטוי להרמוניה נפשית. אווירת החדר משרה עליו גם סדר גם שביעות רצון' (טור 2692; כפכפי 143-144). אמנם הוא נזקק לנכליו של מפיסטו כדי להגיע לפגישה עם אהובתו. תחילה הוא משאיר באמצעותו מתנות יקר אנונימיות בחדר הנערה. אחר כך הוא נפגש עמה בבית השכנה מרתה, משתעז עמה בגן הבית ומתייחד אתה בביתו. כאן נענית הנערה לאהבתו ולנשיקותיו. דווקא משום כך נרתע ממנה פאוסט ומבקש לו מחסה במערה שביער. הוא יודע שאהבתו עלולה להמיט אסון על הנערה. אף על פי כן הוא נענה לבסוף לפיתוייו של השטן, ומוסיף להיפגש עם גרטכן בבית מרתה. גרטכן, שנפשה דבקה בו, חשה בהיעדר האמונה הדתית מלבו ונחרדת עד עומק נשמתה מן הקשר הקושר אותה לכופר. עם זאת אין בכוחה לנתק את הקשר. בסופו של דבר מצליח פאוסט להתייחד עמה בחדרה (אחר שנתן בידה שיקוי מרדים שביל אמה), אולם תכף לאחר שנענתה לו הוא יוצא למסעו עם מפיסטו, שמהם חוזר הוא חזרות ארעיות בלבד (באחת מאלה הוא הורג בקרב פנים אל פנים בלילה אפל את ולנטין, אחיה של גרטכן, שחזר מגדודו לנקום את נקמת חרפתה של אחותו). למעשה פאוסט מפקיר את גרטכן לגורלה. בעוד הוא נוטל חלק בהילולת ליל ולפורגיס (הלילה שבין ה-30 באפריל ל-1 במאי), שבו נאספים על מרומי הבלוקסברג או הברוקן שברכס הרי הארץ מכשפות ומכשפים וכל שאר עושי רצונו ושליחותו של השטן לשעשועים ולריקודי חשק, היא מתייסרת בחרפת הריונה, ברינוני הבריות, בייסורי מצפון קשים מגשוא על מות אמה (שלא התעוררה מתרדמת השיקוי), בידיעת חטאה, בגעגועיה אל פאוסט. כל אלה מלווים אותה בצורת שדים ורוחות רעות בלכתה אל פסל הבתולה הקדושה לשם בקשת רחמים או בנסותה ליטול חלק במיסה בכנסייה. בסופו של דבר היא יולדת את תינוקה, מטביעה אותו בנחל, נתפסת, נידונה למוות ונכלאת בצינוק. רק אז, כשגרזן התליין כבר מונף מעל לצווארה, מתעורר פאוסט, תובע את עלבונה ממפיסטו ומנסה לחזור אליה ולהשיעה. אלא שהיא כבר איננה יכולה או מוכנה לקבל ישועה מידו, ובהתמסרותה לגור דינה היא ניצלה מאיבוד נפשה וזוכה לחיי נצח, שבהם תתרום את תרומתה, בסוף חלקו השני של המחזה, גם להצלת נפשו של פאוסט.

ברור שעגנון לא יכול לקלוט אל תוך 'תמול שלשום' יסודות רבים שבמלודרמה זו, שצירופה אל סיפור פאוסט ביצירתו של גתה מסתבר על רקע הקירוב של הדרמה הטרגית הקלסיציסטית ה'גבוהה' אל המלודרמה האורחית-הידמעונית' בספרות הגרמנית של



עידן 'הסער והפרץ' בשלהי המאה השמונה עשרה (בתקופה זו נעשו ניסיונות אחדים ללכוד את סיפור פאוסט המקורי מן המאה השש עשרה עם מלודרמות שאישה פגועה עומדת במרכזן. ראה בעניין זה ברגהאן 1987). ההתייחדות בחדרה של נערה בתולה, ההזיון מחוץ לנישואין, הדו־קרב עם ולנטיין, מות האם בהרעלה, הכליאה בצינוק וההוצאה להורג – לכל אלה לא היה, כמובן, מקום בסיפור המתרחש על רקע מאה שערים בירושלים בראשית המאה העשרים. למרות זאת מרבית המרכיבים של סיפור גרטכן הובאו אל תוך 'תמול שלשום' לאחר שעברו עיבוד מעדן, 'מקטין'. יצחק נפגש עם שפרה לראשונה בבית אביה, ר' פייש, שאליו הוא נכנס באקראי בעת עבודתו כצבע בבתי האונגרים. הוא נתקל כאן בשני הזקנים, ר' משה עמרם וזוגתו דישה, שעמם התיידד בספינה, בעת נסיעתו מטריאסט ליפו. אמנם זקנו הגלוח ובגדיו הקצרים של יצחק – סימני השתייכותו לחברת ה'חופשיים' או ה'כופרים' – עוררו כבר אז התנגדות אצל הזקן, וגם עתה הוא מתרעם עליהם. עם זאת הוא מרחם על בדידותו הגלויה לעין של האיש הצעיר ומתייחס בכבוד ליגיעתו כאומן החי מעמל כפיו – לעומת אדוקי ירושלים, שה'חלוקה' מפנה את זמנם לא רק ללימוד תורה וקיום מצוות אלא גם למריבות ולסכסוכים פנימיים, לעיסוק בלתי פוסק בשמתות ובחרמות ולפיתוח אותה קנאות נרגנת, שיגיעת פרנסה אינה מניחה לה מקום. יצחק נעשה נכנס ויוצא בבית הזקנים למרות אי-הרצון הגלוי של חתנם, ר' פייש. לבו נמשך אל נכדתם, 'ריבה נאה וחסודה', המניחה לפניו מים ומרקחת ופורשת בצניעות לעבודת הבית. אמנם אשליית הקשר עם סוניה צוויירינג עדיין אינה מאפשרת לו להכיר ברורות במקום שהנערה כבר תופסת בלבו. עם זאת ברור שהוא הולך ומתאהב בה. עיניו מתעממות, לבו מרתת ודומה הוא 'לאדם הראשון בשעה שנטל הקדוש ברוך הוא אחת מצלעותיו והעמיד לפניו את חווה' (271). בהזדמנות נוספת, כבר לאחר המפגש הגורלי עם בלק, הוא מגיע לבית ר' פייש ומוצא בו את שפרה לבדה, שכן זקניה ואמה יצאו העירה כדי להשלים את הכנותיהם של הזקנים לנסיעה לצפת. הנערה מניחה אותו לברו בחדר הצונן והוא מתבונן סביבו, משהה מבטו על כלי הבית, על רצפת האבנים שטופת המים, על השולחן והמפה הנקייה הפרושה על מחציתו לקראת סעודה של חול. בכל שוררת שלווה השקט, מנוחה והרמוניה, שרוח הנערה חופפת עליהן. יצחק משווה את החדר המסודר והנקי לחדרה של סוניה ביפו, ששולחנו עירום ופרוע, כליו סתורים, מנוגדת מפוחת, והמזונות מונחים בו על גיליונות נייר דלוחים. ההשוואה מגלה לו עד כמה שפרה עדיפה בעיניו על אהובתו הקודמת, ועד כמה כמה נפשו לבית שהוא 'מקדש מעט' מעין זה שהקימה שפרה בבית אביה. הקטע כולו (294–295) משיק לתמונה 'בערב' שבחלק הראשון של 'פאוסט' (כפכפי 143–145), כשם שהגיגיו של יצחק כאן קרובים ברוחם עד מאוד למונולוג הארוך הידוע של פאוסט הנפתח במילים 'ברוך בואך, זייר-ערב מתוק' (Wilkommen, süßer Dämmerchein, טורים 2687–2728). את מקום כורסת הסבא, שפאוסט מפנה אליה חלק ממונולוג זה (הוא מדמה לעצמו את הסב הזקן יושב בה ואת גרטכן מתרפקת עליו, ומבקש ממנה, מן הכורסה, שתקבל גם אותו בזרועות פתוחות) ממלאים 'תמול שלשום' הן הדמות הנלכת של הסבא (ששמו – משה עמרם – מלמד על תפקידו הסמלי בעלילת הסיפור כנציגו של משה רבנו), שיצחק כה זקוק לחסותו ושואף להיות מקובל עליו (הוא אפילו מתחיל לגדל

זקן לשם כך). הן המושב ומחצית השולחן הערוכים לסעודה. התאהבותו של יצחק בשפרה קשורה במודע או שלא במודע ברצון ובצורך למצוא את הביתיות שאבדה לו ולהתקבל אל תוך זרועותיה הפתוחות.

יצחק אינו יכול לקרב אל שפרה. למעשה אביה, אדוק ירושלמי מחמיר שבמחמירי, מגרשו מן הבית. אלא שהנערה, ממש כמו מקבילתה ב'פאוסט', נעשית לפתע חסרת הגנה, חשופה לחיזוריו הצנועים. זקנה וזקנתה נסעו לצפת על מנת שלא יחזרו אל בית חתנם, שאין בכוחם לעמוד באדיקותו הירושלמית המחמירה והזועפת. שניהם נחלים בצפת ואינם יכולים לחזור גם לאחר שר' פייש לוקה בשיתוק ונעשה למעין צמח. לסילוק זה של המעצור החוסם בפני יצחק את הדרך לשפרה אחראי הכלב בלק, ממש כשם שמפיסטו הוא המסלק את המעצורים מדרכו של פאוסט אל גרטכן (הסצנה המבהילה של היתקלותו של ר' פייש בכלב באופל הלילה ונפילתו משולל הכרה ברחוב מקבילה במידה מסוימת לסצנת ההיתקלות של פאוסט ומפיסטו בוולנטין). עכשיו פתוח הבית לביקוריו של יצחק, אף שהללו מעלים רינונים בקרב השכנים. בה במידה רצויות מתנותיו, המזונות שהוא מביא לשפרה ולאמה רבקה בטענה שהם ניתנו לו במתנה ואין לו צורך ושימוש בהם (מקבילים צנועים מאוד למתנותיו היקרות של פאוסט). רבקה, האם, חלשה ואומללה משתוכל למנוע ביקורים אלה, וכל שהיא יכולה לעשות הוא להאפיל במטפחתה על הפנס בשעה שהיא יוצאת עם יצחק בפרישתו לעת לילה. היא נעשית, למעשה, לנותנת החסות לקשר המתהדר והולך בין בתה לבין הצעיר ה'כופר' (ב'פאוסט' נחלקות האומללות והחולשה והנכונות למתן חסות בין שתי דמויות: אמה החולה של גרטכן מזה והשכנה קלת הדעת מרתה מזה). יצחק מוצא מסילות אל לבה של הנערה למרות רחיצתה מ'כפירתו'. היא יודעת שהוא מן ה'ציונים שכחי אלוקים' ממש כמו גרטכן היודעת כי פאוסט, למרות דבריו היפים ורבי ההשכל' על האמונה ועל האל, איננו מאמין, ו'מן הנצרות בו מאומה לא נותר' (טור 3468; כפכפי 190). כמו גרטכן היא רואה בזיקתה אליו חטא. היא נשבעת כי לא תשכח את אלוהיה ומבטיחה שלא תזווג מבית הכנסת ביום הכיפורים ושתקרא את כל התפילות שבמחזור ובכך אולי תכפר על 'הרהורי שהרהרתי מיום שהכרתי את הבהורי' (422). אבל, ממש כמו גרטכן, אין בכוח אמונתה הדתית כדי להביאה להתנתקות מן הגבר שחדר לחייה.

שפרה ויצחק מגיעים למשהו מעין קרבה אינטימית בשתי סצנות רבות חשיבות, שבהן, אמנם, מתרמזת האינטימיות במגעים עדינים בלבד (לעומת האינטימיות הארוטית הגלויה והמלאה המתפתחת בין פאוסט וגרטכן). האחת היא סצנת ערב פסטורלית, המזכירה את תמונת ההתייחדות בגנה של מרתה לעת ערב. יצחק, כמו פאוסט (ראה התמונה 'יער ומערה'), נמנע כמשך זמן מסוים מכואו אל שפרה משום שידע על הנוק שהוא גורם לה ועל הרינונים שנתפשטו סביבה בין שכניה בבתי האונגרים. אבל אין בכוחו להתמיד בהימנעות זאת. באחד הערבים – מוצאי שבת – הוא מגיע כמעט שלא מדעת אל עיבורי מאה שערים, השטח הפתוח שמחוץ לשכונה. האווירה הערבית רוויה נשיות ואימהות. ריח חלב חם 'גודף מבין הסלעים כריח שדה וכפר'. שפרה, שיצאה לקנות אונקיה של חלב בשביל אביה החולה, נתקלת ביצחק, ומיד כובשת 'הווייתה המתוקה' את לבו. השניים מגמגמים זה לעומת זה שברי משפטים של מה

בכך, אבל בין כה וכה לבס אומר מה שאין פיהם דובר. כך נודע ליצחק סודה של שפרה 'שהעלימה אפילו מעצמה', היינו שלבה נתון לו. הוא מספר לה על משפחתו ועל עצמו (ב'פאוסט' גרטכן היא המספרת לפאוסט על משפחתה ועל חייה עד כה; ראה התמונה 'בגן'), ונוטל את ידה בידו. שפרה הנסערת מאזינה לדבריו; הקדוש ברוך הוא שחט על יצחק ולא סילקה מעליו לא חס עליה, 'נטל כוח רגליה וריפה את ידיה' כדי כך, שאפילו אונקיית החלב ה'קטנה' שקנתה בשביל אביה 'התחילה גועשת להישפך מן הכד'. בסופו של דבר היא מסלקת את ידה מתוך ידו ובורחת מפניו ומפני הבערה שהתלקחה בלבה. יצחק מנסה ללכת בעקבותיה, ואף מתחיל לרוץ כדי לעצור בה, אלא שהוא מגיע לא אליה כי אם לבריה מהלכת שי'אינה מבני אדם' אלא היא 'כלב חוצות': ללמד על כך שלבלק היה חלק במפגש (כשם שלמפיסטו יש חלק במפגשי פאוסט-גרטכן). לרגע טועה בלק בצלילית הכלבית ומזהה אותה עם צלילתה של הנערה האהובה (336-338).

הסצנה השנייה מתרחשת בבוקר יציאתו של יצחק ליפו. הוא פוגש את שפרה בבית המרקחות, והסתלקותו הממושכת של הרוקח מזכה אותו ברגע ארוך של 'ייחוד' עמה. הוא מחבק את ידה (שוב, חיבוק היד הוא המסמל את המגע האינטימי בין השניים) ומספר לה על נסיעתו ועל כך שיכתוב לה. היא מפצירה בו שלא יעשה כן מפני עינן הרעה של השכנות, אך הפעם אין היא מסלקת ממנו את ידה (356-357). בכך היא מגלמת את קבלת אהבתו של יצחק כשם שהנשיקה בביתן הגן גילמה את היענותה של גרטכן לאהבתו של פאוסט. מוטיב השיקוי או ה'סם' (שפרה באה לבית המרקחות כדי לקנות תרופה לאביה, והרוקח, שתרופה זו לא הייתה ברשותו, יצא לחפש אותה בבית מרקחות אחר) מצביע על הקשר בין הסצנה לבין סצנת הייחוד של פאוסט וגרטכן בחדרה בחסות סם השינה שניתן לאם.

יצחק יצא ליפו לכאורה כדי שישתחרר מן הקשר עם סוניה צוויירינג (הקיים אך ורק בדמיונו) ויוכל לפנות עצמו לקשר עם שפרה; אבל הוא משתהה שם הרבה למעלה מן הנחוץ. בינתיים שרויה שפרה בצער ובייסורים משום מחלת אביה שאין לה תקנה, משום דברי הבלע שמשמיעות השכנות באוזני אמה בעניין קשריה של הבת עם ה'פוליאק' ה'כופר', אך בעיקר משום געגועיה ליצחק וכעסה על היעדרותו המתמשכת ('למה בא, מתמרמת שפרה בתוך לבה', 'ואם בא, למה הלך? ואם הלך, למה אינו חוזר?', 420).

גתה הרבה להשתמש בשירים מעין שירי עם כדי למסור את הלון רוחה של גרטכן באהבה ובצורה. עגנון, שפעל במסגרת אפית ולא דרמטית, ניצל לשם אותה מטרה את המונולוג הפנימי התמים של שפרה וכן אמצעים שונים בהצגת הדברים על ידי המספר היודע-כול. למשל, ב'פאוסט' מיצה גתה את ייסוריה של גרטכן ואת שיממון ליבה בשיר המונוטוני, מלא החזרות, 'סרה שלוות' (Mein Ruh ist hin). בתמול שלשום' משיג עגנון אותה מונוטוניות מעיקה כאמצעות חזרות בלתי פוסקות (של המספר ולא של הגיבורה) על השם פייש תוך ניצול מלא של האיות הפונטית המיוחדת לצירוף הפ"א הרפה והשי"ן – צירוף של ייחוש ורפיון: 'בביתו של ר' פייש שקט ודממה. אין בבית חוץ מר' פייש ואשתו של פייש ובתו של פייש. עברו הימים ששומרי החומות היו מתקבצים אצל ר' פייש והיה ר' פייש יושב בראש – עכשיו

מוטל לו ר' פייש על מיטתו זו והכל מושכים רגליהם מביתו של ר' פייש, שכבר משוך ר' פייש מן העולם והעולם משוך מר' פייש' (418).

הזיקה בין הפרקים המתארים את יגונה של שפרה בעת היעדרותו של יצחק לסצנות הייסורים של גרטכן בעת היעדרותו של פאוסט ברורה. כמו ב'פאוסט' גם בתמול שלשום' מעלות סצנות אלו הרהורי יגון מזה ועימותים מכאיבים עם העולם החיצון מזה. כך, למשל, נבעתת שפרה בעת שהיא יוצאת לשאוב מים בן הכור שבחצר מגוריה מדבריה של איזו אישה המספרת על מנדיל הטוקאי, הנותן גט לאשתו על שום שיצא ליפו ומצא בה אישה נאה הימנה. לבה של שפרה מרתת שמא אירע כך גם ביצחק (421-422). בסצנת 'אצל הבאר' ב'פאוסט' נחרד לבה של גרטכן לשמע הרכילות המרושעת על 'עונשה' של ברברה הגאה, שהניחה לבחורים לחזור אחריה, ועתה שעה שהיא אוכלת ושותה הריהי 'זנה שניים', את עצמה ואת התינוק שברחמה (טור 3549; כפכפי 195-197). שתי הגיבורות עומדות בפווה אחת (שאיבת מים אצל הבאר או הכור), ונחרדות מן הדבר המפחיד לב כל אחת מהן – נטישה על ידי גבר אהוב והיריון לגבר אהוב שנמש – והדבר כרוך ישירות בקשר שלהן עם הגבר הנעדר.

אגב, האווירה שבתוכה מתחולל כל זה – אווירת מאה שערים הקנאית והצרה מזה ואווירת העיר הקטנה, הקרחנית, שבה מתרחשים מפגשי פאוסט-גרטכן מזה – היא ממש אותה אווירה עצמה. המקום ה'קטן' והרע' שמתארת מרתה השכנה כשהיא אוסרת על מפייסטו ופאוסט להאריך שהות בגנה ('נדמה כי אין פה כל דבר / לעסוק בו ולהתעניין' / פרט לנעשה בקדרותיו של השכן', טורים 3198-3200; כפכפי 267) הוא אותו מקום שמתארות רבקה ושפרה באזהרותיהן מפני השכנים שאסור ליתן להם מקום 'לרנן עלינו' (356), אך הם – למרות כל הזהירות – מרחרחים אחר כל צעד ותנועה של שכנם ומגלים את סודו, ממש כמו אצל גתה.

ד

התפרסותה של האנלוגיה הפאוסטית על פני שני אזורים מכריעים בחשיבותם בתמול שלשום' – פגישת יצחק/בלק וסיפור יצחק/שפרה – מחייבת אותנו להתבונן בדמיון אפשרי בין פרשה אחרת ברומן, תקופת שהייתו של יצחק ביפו, המרוכזת בספר השלישי של הרומן, לפרשת מסעיו של פאוסט אחר מיצוי אהבתו לגרטכן בתמונות המרוכזות בסיומו של החלק הראשון של הטררגדיה. וזיקתה של הפרשה לתמונות אלו מרוכזת באותה נקודה במערך הדרמטי במחזה של גתה שבו משובצת הסצנה הגרוטסקית הגדולה, תמונת ליל ולפורגיס. הדמיון בין תמונה זו לפרקים מסוימים בספר השלישי של 'תמול שלשום' מזדקר לעין. כשם שפאוסט, שנמש את גרטכן בייסוריה, משתף עצמו בהנאות ובהילולות שמפיסטו מזמן לו ואינו יכול לנתק עצמו מהן, כך יצחק יוצא למסעו, נוטל חלק בהילולות ובמחולות בעת ששפרה שרויה בביתה במצוקה גוברת והולכת, והוא מודע לכך שבישעה שאני מתענג בתענוגים, יושבת לה שפרה בודדה וגלמודה' (418). אף על פי כן אין בכוחו לנתק עצמו מהנאותיה

של יפו ומן הרפיון המתוק שמטילה עליו העיר בימה האלילי (שהוא מרבה לרחוק בו), ברוחותיה הרעננות, בפרדסיה הירוקים, בהוויית השמחה של אנשיה הישמיים ואף בתענוגות הבדידות המוחלטת, המשוחררת, הפורקת כל עול, בצריפו המבודד והמרוחק של 'הרגל המתוקה', שהועמד לרשותו.

לא קשה להיווכח בקיומו של דמיון ניכר בין פרקי השמחנות והשמחות שבספר השלישי, ובעיקר פרקי המחולות במלוננו של לוי יצחק (פרקים תשיעי ועשירי) לבין סצנת ליל ולפורגיס. גתה עצמו כתב בחלקה השני של הטררגדיה (מערכה ב) פרודיה מפורטת על תמונת ליל ולפורגיס מן החלק הראשון, וכינה אותה 'ליל ולפורגיס הקלסי'. כאן תופסים את מקומם של המכשפות והמכשפים הגרמנים יצורי המיתולוגיה היוונית – הספינקסים, הגריפונים, הארימספים, הסירנות, הפיגמאים, עגורי איביקוס, כירון וגלגטאה. את מקום הפילוסופים הגרמנים האידאליסטים המתכתשים בליל ולפורגיס המקורי תופסים תלס ואנקסגורס, המנהלים את הוויכוח על התהוות פני הארץ ברוח המחלוקת בין היוולקניסטים ל'נפטוניסטים' בקרב אנשי המדע בני זמנו של גתה. הנוף ההררי של הבלוקסברג, על צוקיו ותהומותיו, נחלף בנוף הנהר פניאוס וכן במפריצי הים האגאי. המהומה הגותית הימי-ביניימית נחלפת בשלווה יוונית-קלסית. עגנון יצר ב'תמול שלשום' פרודיה נוספת, המעתיקה את ליל ולפורגיס ככרת ארץ נוספת מזרחה וממירה את הברוקן ומישורי פרסליה ב'יפו יפת הימים' ובים התיכון. במקום ליל ולפורגיס גרמני-גותי או יווני-קלסי הוא יצר ליל ולפורגיס ציוני-יפואי.

אין מדובר כאן בכלל ההצגה של ההווה הציונית המודרנית החילונית, המגולמת ב'תמול שלשום' בעיקר בעיר יפו ובקהל המורים, הסופרים והעסקנים הציונים השוהים בה. אמנם יחסו של עגנון להוויה זו הוא בכלל ביקורתי ושוללני (אף כי באמצעות גיבורו חמדת, המייצג אותו עצמו בתקופת יפו שלו, הוא מודה גם באי יכולתו הוא – ממש כמו יצחק קומר – לנתק עצמו מן ההווה ה'פסולה'). עיצובה האמנותי נעשה בידו תכופות בדרך הסטירה. עם זאת כרומן היסטורי המציג את המציאות של תקופת העלייה השנייה מזויות ראות רבות ולעתים גם מנוגדות זו לזו, והשוואף לאיזון ההערכות המנוגדות של התקופה כדי יצירת משטח הגותי-דיאלקטי שעל גביו תוכל להיבנות הערכה מחודשת ומקורית שלה, מכיל 'תמול שלשום' תיאור פנורמי של יפו הציונית על צלליה ואורותיה. בלב הספר השלישי, מכל מקום, מגיע תיאור דיאלקטי זה לאחד מקטעיו הסטיריים הנוקבים ביותר, הלוא הוא קטע הילולת ערב השבת הנערכת במלוננו של לוי יצחק, שיצחק קומר משתתף בה בעיקר כצופה מן הצד. מבחינת המערך המבני הכולל של הרומן אלה הם פרקים שבהם מגיע לשיאו התפקוד של הספר השלישי כאינטרמצו מרווח, נינוח ולעתים אף משעשע. לעומת המתיחות שגברה והלכה לאורך שני הספרים הראשונים וכן לעומת ההתמקדות המתמדת (לקראת סיומו של הספר השני) בדימוי ירושלים כמין תופת קטנה עלי אדמות – עיירה מדברית למחצה, מסוכסכת, יבשה, מאובקת, מעופשת, כמהה לטיפת מים, אפופת מחלוקת ושנאות – מופיעה בספר השלישי יפו אידיאלית כביכול, שימה מצהיל את הלב והפרדסים הירוקים משמחים את העינים והרימונים האדומים רצופים חיבת יופי כעין הבטחה מתוקה (397). אנשיה של יפו אינם שקועים ראשם ורובם במריכות, בחרמות

ובהלשנות, אלא הם 'אנשים שמחים'. אין אפוא תמה בכך, שיצחק מאריך את שהייתו ביפו ונצמד אל אנשיה.

פרקי מלוננו של לוי יצחק ממחישים את השמחה שבהווייתם של אנשים אלה בכל עונה. לכאורה זוהי שמחת חיים ציונית כשרה ורצויה, הנותנת פורקן נאות למרץ העלומים של אנשים צעירים, שעלו ארצה לבנותה ולהיבנות ממנה. אם מצויים בקהל האינטליגנטים גם כאלה שאין בכוחם להשתתף בשמחה השתתפות אמיתית (כגון חמדת, השרוי כל העת ביגון מהורהר ובדיכאון מחמת שיתוק היצירה שאחו בו למן עלייתו ארצה), מניח המספר של עגנון לאישיות לא פחותה מא"ד גורדון, האידאולוג וה'גורר' של העלייה השנייה, להטיל בהם מרה. 'הבין לא אוכל את לב צעירינו, טוען אד"ג הבדיוני בסגנון הפובליציסטי האופייני לאד"ג ההיסטורי. 'זה לי קרוב לשש שנים שאני פה בארץ ישראל, ובכל עת ובכל שעה ועל כל מדרך כף רגל רואה אני את בחורינו עצובים כאכלים. האם על דבר מיעוט הפרספקטיבה הנשקפת לנו מעבודתנו בארץ אתם עצובים, או כי יסורי לבכם חשובים בעיניכם מעבודתנו בארץ תחיתנו עד שאין אתם מוצאים קצת תנחומים לנפשותיכם לשכוח את צרותיכם הפרטיות' (403–404) הוא שואל-נוזף.

אלא שהשמעת שבחה של השמחה הציונית-היפואית דווקא מפי א"ד גורדון איננה סימן טוב לה. ראשית משום ששמחתו של גורדון, כפי שהיא מוצגת בסיפור, איננה אמינה. כמו סגנון דיבורו גם היא 'פובליציסטית' ו'אידאולוגית', נטולת עצמה רגשית וחושנית אותנטית, מכוננת על פי השכל והרצון הפרוגרמטיים: ב'ארץ תחיתנו' חייב אדם לשכוח את צרותיו הפרטיות ולמצוא תנחומים בהצלחת הכלל. אופייה המלאכותי הזה של השמחה הגורדונית ניכר לא רק בסגנון דבריו של בעל השמחה אלא גם בכך, שגורדון נעלם לפתע ממלוננו של לוי יצחק בעוד ההילולה עומדת בעיצומה. שמועה הגיעה לאוזניו כי באותו יום 'קיבל אהרונוביץ חבילה של ספרים מחוצה לארץ וביניהם ספרים בחקר המקרא, והיה גורדון מתאוה לראותם, ובכך הלך לו בצנעה שלא יעכבוהו' (411). האירוניה שבמשפט הסבר מיתמם זה שנונה כתר. האם אין אנו רשאים להטיל ספק בכנות הזדהותו של גורדון עם המחולות המתלהטים והולכים במלוננו של לוי יצחק – מחולות שיש בהם הרבה מן הגירוי הארוטי – אם ה'תאוה' לעיון בספרים גרמניים כבדי סבר, העוסקים בחקר המקרא, גברה עליה? הווי אומר, גם השמחה גם ה'הגנה' עליה מפני בעלי המרה השחורה אינן אלא עניין 'ספרותי', שקל לכתוב עליו מאמר יותר מאשר להיבלע בו באמת.

שנית יש לזכור, שעגנון ראה עצמו כיריב אידאולוגי של א"ד גורדון, ומצא בו ובתורתו כל מה שהיה פסול בעיניו מבחינה אידאית עקרונית בהווייתה הרוחנית של העלייה השנייה (אשר עם היבטים אחרים של מפעלה הוא הזדהה הזדהה מלאה; יש להניח שהתייחס בכבוד גם לעצם נאמנותו של גורדון לעקרונותיו הוא). ב'אורח נטה ללון' משווה המספר את א"ד גורדון עם י"ל גורדון. לכאורה צריך היה משורר ההשכלה הלוחם, שנאבק כנגד סמכות ההלכה והרבנים והתייחס בספקנות לרעיון יישוב ארץ ישראל מחשש שמא תשתלט עליו האורתודוקסיה הרבנית, לעורר בו התנגדות גדולה הרבה יותר מא"ד גורדון, הציוני, שעלה לארץ ישראל וקים בה את כל מצוותיה של 'דת העבודה' שלו הלכה למעשה. אבל המספר, המייצג (אמנם לא

בלי מרווח של אירוניה עצמית) את הסופר, מעדיף בבירור את יל"ג על אד"ג. בעוד צעירי גורדוניה בעיר שבוש מתכוונים לאחרון כשהם אומרים סתם גורדון, הרי הוא כשהוא אומר גורדון הריהו מתכוון 'למשוררנו הגדול י.ל. גורדון' (עגנון 1959, ד: 99). אכן, הוא טוען, אד"ג כאילו הביא לידי מעשה ומימוש את מחשבות לבו של יל"ג, ו'לכאורה צריך אני לשמוח, ואיני שמח. לא מפני שהמחשבה חשובה מן המעשה, אלא מפני [...] אלא זה אפשר לפרשו במשל, אף על פי שאין המשל עולה יפה. משל לאדריכל שביקש אבנים ונתנו לו לבנים, שהוא התכוון לבנות היכל, ואילו הם נתוונו לבנות להם בית דירה' (שם: 100). אד"ג, לפי זה, צמצם ומיעט את אופקי המחשבה היהודית החילונית המודרנית, שיל"ג היה ממניחי היסודות שלה.

ב'תמול שלשום' מוסיף המספר של עגנון ומפרש את טעמי התנגדותו לא"ד גורדון שעה שהוא שם דברים קשים כנגד מושג 'דת העבודה' כפי דמות המופת של הרומן, מנחמקי הרב מעין גנים, שרעיונותיו מושתתים על הגותו של הרא"ה קוק. מנחמקי דומה לכאורה לא"ד גורדון כאיש מבוגר שכפה על עצמו קיום צנוע של עמל כפיים מפרך כחקלאי העוסק בעבודת האדמה. אלא שזהו הדמיון של הכפיל המנוגד, האנטיפוד. מנחמקי מסרב לראות קשר בין עבודתו ל'דת'. בעיניו עבודת הכפיים אינה אלא מעשה מובן מאליה של היחיד והציבור, החייבים לקיים עצמם ולספק צורכי גופם. דת היא עניין שונה לחלוטין מחיוב קיומי פשוט זה, כשם של'עבודה' הדתית, עבודת הקודש (בימי קדם עבודת בית המקדש ובימינו קיום הפולחן, לימוד תורה וקיום מצוות), אין כל קשר עם מושג העבודה של העלייה השנייה כולה ושל א"ד גורדון בפרט. הצירוף דת העבודה (במקום עבודת הקודש) איננו אלא טרווסטיה, פרי מחשבתם של אלה שימזוללים בעיקרי הדת, והם, מבחינתו של מנחמקי, לא רק טועים ומטעים אלא אף משבשים במכוון מושגי יסוד מקורשים ומשתמשים בהם שלא לצורך ושלא כדרכם 'כאותם הפייטינים החדשים, שמזכירים שם שמים בשיריהם, אף על פי שהם וקוראי שיריהם אין יודעים את השם ואינם רוצים לדעת את השם'. 'אין לי צורך ברעיונות לא על הארץ ולא על העבודה. די לו לאדם שזכה לדור בארץ ישראל. הלוואי שלא נצטרך להתכבש מן הארץ, פוסק מנחמקי (שם: וראה גם 540), ואין ספק שעגנון מסכים עמו בכל לבו.

העלייה השנייה וכן הציונות בכללה יכלו להיות שלמות ומושלמות אילו חיברו את האקטיביזם היהודי החדש עם המסורת הדתית של הדורות, תוך הכפפת ה'עבודה' כשלעצמה, בכל חשיבותה והכרחיותה, ל'עבודת הקודש' או ל'דת' כשהיא לעצמן. כיוון שהציונות לא עשתה כן אלא הפכה את האקטיביזם עצמו ל'דת', היא 'דת העבודה', הוטל בה פגם טרגי, המתגלם בכל פרשת חייו האומללים של גיבור 'תמול שלשום'. משום כך עדיף היגון על השמחה. הן הפסימיזם של ברנר והן השיתוק היצירתי והדיכאון של חמדת אמינים בעיני עגנון לאין ערוך משמחתו הפרוגרמטית של א"ד גורדון.

שמחה זו מזכירה במידה מסוימת את השמחה הפתטית של ה'נשפים' בפרבר העובדים הסמוך לפתח תקוה (הוא עין גנים, מקום מושבו של מנחמקי, הממלא תפקיד רב חשיבות ב'גאוגרפיה' התיאורית והאידיאית של 'תמול שלשום') כפי שהיא מתוארת ב'מכאן ומכאן' של ברנר. 'אובד עצות', דוברו של הסופר, אינו מאמין בה. לדבריו

היא רק חלק מן ה'משחק' ה'לא משעשע' שמשחקים חלוצי העלייה השנייה: 'משחק באיכרות, משחק ב'שובו של עולם' (ברנר 1978, כ: 1368). החגיגות, על השירה, השתייה, 'כרת' ('חצי כוס יין נומר 6 וטיפות אחדות של קוניאק', שם: 1371) והמחולות שבהן, נראות לו מאורע 'מעציב ומגוחך' (שם: 1369). 'כל אחד מן הנאספים שרוי בעצב ומחכה – שאחרים ישמחוהו, מחכה ומתרגם על שאין משמחים'. הצועקים 'לשיר! לשיר! לשיר!' עושים זאת 'בקול שבו היה ודאי צועק הטובע אלמלא היה פיו מלא מים'. השירים עצמם הם 'מלאכותיים', 'בני שנה', חשוכי שורש, ועם זאת נפוחי 'פרטנזיות להיות עממיים-ארצישראלים'. 'נשפים' מעין אלה אי-אפשר להם שלא יתנונו וייעשו לאספות, זירה לנאומים 'שאינם דרושים לשום איש, שידועים כבר בעל-פה ושכבר קצה בהם הנפש' (שם: 1371). חושב הפרבר, אריה לפידות, גילומו הספרותי הידוע ביותר של א"ד גורדון, עומד מעל להוויה שקרית זו ועם זאת הוא גם נטוע בתוכה. אף שאובד עצות מתייחס אליו בהערצה, הוא אינו בטוח בעומק הרגשי של התלהבותו לעבודה, כשם שאין הוא בטוח בעומקה של 'תורתו', המוצגת ב'מכאן ומכאן' דווקא בהיבט האסתטי שלה, הלקוי והחלש במיוחד. כלום יש לו, ללפידות, באמת ה'אורש' של עבודת אדמה? 'שואל אובד עצות; כלום עבודת הידיים היא לגביו יותר מעבודת שכל ומאונס עצמו?' הוא תוהה (שם: 1381).

ההילולה במלוננו של לוי יצחק ב'תמול שלשום' אינה דומה לכאורה כלל ל'נשף' המתואר במחברת הרביעית של 'מכאן ומכאן'. היא אינה מלאכותית במובן זה, שהשתתפים בה – לפחות בחלקם – שמחים שמחת אמת ואינם מעמידים פנים בלבד. אמנם רבים הם אלה העומדים גם כאן מן הצד בשעת המחולות, נענים להם ביאה, 'יאה' בלב ולב ומתמסרים להרגשותיהם או להרהוריהם שאין בהם מן השמחה כלל. אולם 'נפש' ההילולה אינה נתונה בידיהם אלא היא נתונה בידי אלה המתאווים לה בכל לב, כגון מיכל היילפרין הגיבור או שתי גרושותיו העליוות של הכנר ויטוריו כרצונעליון, מאשה יסינובסקי הזמרת והנסיכה מירה רמשוילי, שהניחה את בעלה הנסיך ונישאה לכנר וסופה שהתגרשה ממנו והצטרפה לגרושתו הקודמת. שתיים אלו, שנעשו, כנראה, למעין זוג חד-מיני, שרות ורוקדות בכל מאורן. מירה, הפעילה שבשתיהן, נוטלת את מאשה ומרקדת לפניה 'ריקוד של חתן שמתרצה לכלתו, עד שניתזו זיקוקין של אש מעיניהן וכן מעינינו' (תמול שלשום 400). לאחר מכן במלוננו של לוי יצחק רוקד מיכל היילפרין, 'שעשה לו חליפה חדשה של משי לבנוני, וחגורה של תכלת היה חגור וכובע אדירים של קש בראשו', כשהוא אוחז בידו פגיון, 'אותו פגיון שחטף מידי ערבי שעמד עליו להרגו'. 'ניצוצות של פלדה חמה' ניתזים מעיניו הכחולות, והם, כנראה, המעוררים את מירה רמישוילי לנטוש את בת זוגה, להניח את 'ידה הגדולה' על כתפו ולרקוד עמו את 'מחול הכידונים' (401). השמחה עזה, מלאת להט, אך חסר בה איזה עיקר ושורש, שחמדת מוצאם בשמחותיהם של החסידים. לדבריו 'הריקוד לא נמסר אלא לחסידים' (שם). אף על פי שא"ד גורדון מאלצו כביכול להודות בריקודיהם של מיכל ומירה, וחמדת כאילו נענה לו באמירת 'יאה, יאה', עיניו הצוננות גילו מה שבלבו, היינו שהוא אינו מתפעל ממחולות אלה כלל (403). המספר של עגנון אינו מניח מקום לטעות. מחולות יפו אינם מבטאים לגביו אלא חמדה מינית שעברה סגנון מסוים. כך הדבר במחול הלסבי של מירה ומאשה,

כך הוא במחול הפגיון השלוף של מיכל היילפרין, וכך במחול שבעת הכידונים של מירה ומיכל. בכל אחד ממחולות אלה מתגלם גוון אחר של מיניות מתפרצת, אך בכולם שולט הפיתוי והסמל המיני. אותה מידה של חן שמצויה במחולות נובעת מן הסגנון, המאריך את אקט הפיתוי ועושה בו שימוש אסתטי המונע מימוש מיני גלוי. כך משחקים מירה ומיכל לעין כול את משחק הפיתוי. היא הופכת פניו ממנו ומציצה מאחורי כתפיה בפיתוי של כלה המתגרה בחתנה שיבוא ויכבשנה, והוא מתקרב אצלה להתענג, אלא שהיא נרחעת ומוסיפה ומתחמקת וחוזר חלילה (403). כך הוא גם ריקוד החתן 'שמטרצה לכלתר', שמירה נוטלת בו את התפקיד הגברי. מחולות כאלה אמנם יכולים להלהיב, לגרות. הם מפיקים 'ניצוצות' ו'זיקוקים', עודפים מתפרצים של אש התאוה, לא רק מעיני מאשה, מירה ומיכל אלא גם מ'ענינו', עיני המספר המשתמש בלשון רבים והמייצג את יצחק קומר ואת קהל הנוכחים כולו (להוציא חמדת, שעניני נותרות 'צוננות'). אבל אין בהם כדי להעלות את תנועת הגוף למעלה רוחנית אמיתית. לשווא ינסה הנואם הספרותי השוטה פאלק שפאלטלדר לייחס למחולות אלה מעמד רוחני ולטעון שהם בבחינת אותו מחול ה'מעלה את הגוף למדרגת הנשמה' (401). חמדת ועמו עגנון כופרים בדבריו וסבורים, שמחולות המעלים את הגוף למדרגה זו הם – בישראל – נחלתם הבלעדית של החסידים. אצל ציוני יפו יוצא המחול מחזקת ג'סטטה של שמחה מלאכותית-פובליציסטית רק בעת שהאש המבעירה אותו היא אש הפיתוי המיני, המגולם באורח ברור כל כך בפגיון השלוף שנושא מיכל היילפרין לפניו בריקודו.

מכאן נביכותה של השמחה היפואית, למרות להטה הסוחף. הצורך בהבלטת הנביכות הזאת הוא שהביא את עגנון ליצירת ה'זיקה בין תמונת 'האנשים השמחים' ב'תמול שלשום' לסצנת ליל ולפורגיס של גתה. גם שמחת ליל ולפורגיס הומייה ולוהטת ועם זאת נבוכה ושקרית, וכל עיקרה גירוי והתגרות מינית. העולם השרי מסתיר בה במידת מה מעיני עצמו את עליבותו וכיעורו. הוא עושה זאת באמצעות התגודדות המונית, ניבול פה לתיאבון ומיניות פרוצה ובלתי מוסתרת. גם כאן המחולות נובעים מהמשחק המיני הגלוי לעין ומגלמים אותו. הדבר בולט במיוחד בריקודים הלוהטים של זוג המכשפות, 'היפה' ו'הזקנה', מעין זוג לסבי שהתפנה לשעה למשחק מיני הטרוסקסואלי עם פאוסט ומפיסטו. בשתי מכשפות עליונות אלו מותר, כמדומה, לראות מקבילות שעגנון אולי הרזה בהן בעת שעיצב את דמויות הגבירות פרצונעליון. אפילו היה זוג הגרושות שברומן של עגנון מבוסס, כמו מרבית הדמויות הצדדיות ב'תמול שלשום', על מודלים היסטוריים, נשים שנטלו חלק בעליל בהווי של יפו בראשית המאה העשרים, עדיין תו האנלוגיה הפאוסטית טבוע בהן. הוא הקובע את מקום הופעתן בסיפור וכן את משמעות ההופעה ותוכנה. בזוג המכשפות שלו יצר גתה, מומחה גדול מאוד בניואנסים השונים של ההתנסות הסקסואלית (ראה 'האלגיות הרומיות' ובעיקר 'האפיגרמים הוונציאניים' ושיר 'היומן'), פרוטוטיפ של טן-דו נשי ארוטי, שאינו מפר את היכולת והרצון להיענות ברוב להט לסקסואליות גברית מזדמנת. כך משתלחת היפה' וה'זקנה' לא רק זו מזו אלא גם מפאוסט ומפיסטו המזדמנים להן, והן משלהכות אותם עד להתות 'ניצוצות'. 'היפה' שרה עם פאוסט את השיר האובסני על שני ה'תפוחים' המופלאים המגרים את הגבר – מימי גן עדן ואדם

הראשון – לטפס על האילן, לקטוף את פרותיו ולמוץ את עסיסם. 'הזקנה' – בשרי אובסני עוד יותר – מציעה למפיסטו, שהוא 'אביר שרגל סוס רגלו', את הפתח הרחב המוקן לקלוט את אמתו המזוקפת (ראה ככפי: 226–227). עגנון אינו נזקק ללשון הגסה והמעורטלת שהתיר גתה למכשפותיו. הוא החליף את רגל הסוס בפגיון השלוף של מיכל היילפרין ו'פיפיץ' הנגרים מכובע הקש הענקי שלו.

כידוע, גתה הקיף בתמונת ליל ולפורגיס את המכשפות והמכשפים המתגודדים והמרקדים בהוגי דעות ובסופרים (על הרוב אויביו האישיים ומבקריו, כגון פרידריך ניקולאי, המופיע בתמונת ליל ולפורגיס כדמות הנלעגת של ה'פרוקטופאנטאסמיסט'), באנשי ציבור נמושיים, בגנרלים בדימוס, בהוגי דעות מן הזרמים השונים בני הזמן. ב'חלום ליל ולפורגיס' הוא יצר הילולה ספרותית סטירית, שבה לא נפקד אפילו מקומו – הזעיר אמנם – של 'ילד העולם' (Weltkind), הוא גתה עצמו. הילולות ספרותיות דומות מתרחשות גם בכמה מן הפרקים היפואיים של 'תמול שלשום', ולא רק בפרשת 'האנשים השמחים' שבספר השלישי. אולם בפרשה זו בעיקר קשורה הופעתו של חמדת, 'ילד העולם' של יצירת עגנון, התופשת כאן מקום חשוב וגדול לאין ערוך משתופשת הופעתו של 'ילד העולם' ב'פאוסט'; שכן חמדת של 'תמול שלשום', המשורר אחוז היגון והשיתוק הנפשי אחרי התרסקות חלומותיו הצינוניים התמימים עם בואו ארצה, הוא כפילו של יצחק קומר בטרגדיה מקבילה לזו שלו. רבת משמעות היא אפוא העובדה, שדווקא חמדת זה הוא המאפשר לנו לעמוד על דלותה ונביכותה של השמחה היפואית. המיניות המתחוללת סביבו, ככל שהוא אינו אדיש לה, אינה משמחת אותו ואינה מעודדת את רוחו. יצחק קומר, שאינו מודע ליגון הכבוש בתוכו כפי שמודע לו חמדת, נרתע אף הוא מפני המיניות הכבושה הזאת, המושכת אותו ללא ספק. רתיעתו מתגלה בחלומות זוועה עמוסים רגשי אשם. באחד מהם מופיעה דמותה של שפרה יפה מתמיד אבל מבעיתה ומאיימת, שכן הנערה התמה נעשית בחלום ל'מכשפה' התובעת בגלוי את היענותו המינית של החולם. יופייה כרוך במלאכותיות. משום כך שפרה הזוהב הדק נהפך לשחור ונעשה שטוח ומוחלק 'כאילו העבירו מגהץ על שערותיה'; לחייה אדמדמות יתר על המידה ו'הבהקה כזה מבהיקה עליהן'. היא זוהרת ב'יופי שאינו מצוי בכל נערה', ברם 'לשונה עבה וממלאה את כל חלל הפה, וחוטמה נוטה כלפי שפתה העליונה' (הפרטים מגלים את החושניות העזה שמייחס יצחק לדמות הנגלית אליו ואת הפיזיונומיה ה'מכשפית' המסתתרת מאחורי יופייה). היא שואלת את יצחק בגלוי: 'אתה אוהב אותי?'. יצחק מבקש ליתול אותה בזרועותיו, אלא שידיו נמצאות רפויות 'מפני שחיבק את סוגיה' (393). החלום אינו בא להאיץ ביצחק שינתק את קשריו (המדומים) עם סוגיה ויחזור אל שפרה על מנת שיישא אותה לאישה – הן את הניתוק הדרוש הוא כבר ביצע תכף לאחר הגיעו ליפו. הוא בא להזהירו מפני מה שמתחולל בתוכו, ומשנה את דמות שפרה שבלבו. כך פועל החלום בסיפור לא בצורה שונה משפועלים מראות הזוועה שרואה פאוסט בעוד הוא נסחף בלהט הריקוד עם המכשפה היפה'. עכבר אדום נפלט לפתע מפי היפהפייה; מאחוריה, כמו דמות גורגונה, צפה גרטן יפה מתמיד אך חתוכת ראש (ראשה הונח מחדש על צווארה, אך מקום החיתוך ניכר). פאוסט ויצחק מגלים לעצמם בחזיונותיהם את פחדיהם ואת תחושות האשם שלהם כלפי הנערה האהובה עליהם.

בוז במידה פאוט לא יישאר בחברת המכשפות אלא יחזור אל גרטן העומדת להיות מוצאת להורג כשם שיצחק לא ייקלט באווירה היפואית החוגגת אלא יחזור אל שפרה ואל הגורל הירושלמי, גורל מוות, המחכה לו, הכרוך בעקבו ככלב גם בשעת הנאתו במחיצת אנשיה השמחים של יפו.

ה

עד כה תיאורנו – בפירוט הדרוש לשם הוכחה – את האנלוגיה הפאוסטית ב'תמול שלשום' על מוקדיה ועל המרחב שביניהם. בהנחה שהקורא השתכנע הן בעצם קיומה המכוון והמכולכל של האנלוגיה הן בתפקידה החשוב בארגון סיפור המעשה והעלילה של הרומן, נוכל עתה להתפנות לדיון בכמה שאלות המתבקשות מן התיאור. בעצם מדובר בשאלה אחת, שניתן לנסחה בצורות אחדות: לשם מה פיתח עגנון את האנלוגיה? איזה צורך סיפורי או הגותי הזקיק אותו אליה? מהו התפקיד הסיפורי או ההגותי שהיא ממלאה במערכת הסיפור המורכבת של 'תמול שלשום'? אילו מן המרכיבים הפועלים במערכת זאת היא מקדמת?

אלו הן שאלות דוחקות, משום שלפחות על פני השטח המרחק בין 'פאוסט' ל'תמול שלשום' הוא רב כל כך, עד שעצם הקיום של זיקה אנלוגית מפורטת בין שתי היצירות חייב להיראות תמוה, אומר דרשני. ריחוק זה הוא, כאמור, הסיבה המתקבלת ביותר על הדעת להעלמת העין של החוקרים מן האנלוגיה, אשר לפחות בחוליית המפגש עם הכלב הינה בולטת ביותר, כמעט מכריזה על עצמה. מכל יצירותיו של עגנון נראה לנו דווקא 'תמול שלשום' הפחות מתאים למגע עקיב עם הטרגדיה של גתה. יכולים אנו להבין קיומם ותפקודם של אלמנטים 'פאוסטיים' בכמה וכמה מסיפורי עגנון, כגון הסיפורים על האמן המתלבט ועל הפיתויים השדיים שהוא חשוף אליהם (בסיפורי האמן של עגנון הצעיר); סיפורי 'ספר המעשים', העוסקים תכופות בדמות מספר שנתפתה למבוכים שדיים שאין מהם מוצא; 'שירה', 'עידו ועינים', 'האדונית והרוכל', ואפילו, כאמור, 'סיפורי יראים' מוקדמים כגון 'זיהיה העקוב למישור'. בכל הסיפורים הללו, נראה לנו, קיים היבט זה או אחר היכול להיוון ממגע עם המחזה הידוע. ב'תמול שלשום' – פחות מבכולם. הטעם לכך נעוץ לא ברקע הססגוני הייחודי של עלילת הרומן ובזיקתו למפעל ההיסטורי של העלייה השנייה ולפרויקט הציוני בכללו, אלא בדמות הגיבור האפרורי וה'ישטוח' (לא במובן הספרותי-הטכני, על פי הגדרתו הידועה של א"מ פורסטר, אלא במובן הפסיכולוגי העקרוני: גיבור בעל חיי הכרה רדודים; אדם חסר מודעות עצמית, נתון במודע כמעט רק לענייני היום-יום השוטפים, פועל כמעט רק על פי דחפים לא מודעים).

הרקע של תקופת העלייה השנייה כשלעצמו, ככל שהוא מרוחק בנופו וכמה שגורא לנו כהשתמעותו ההיסטורית מן העולם החברתי והרוחני שבו מתרחשת פרשת פאוסט במחזהו של גתה, איננו מונע אפשרות של שימוש פורה באנלוגיה הפאוסטית, ואולי, אדרבא, הוא אף מזמין שימוש כזה. הבה נזכור כי אנלוגיה כזו, אמנם מעורבת וממושעת בדרך שונה לגמרי מזו שמצאנו ב'תמול שלשום', ממלאה תפקיד חשוב

למדי ב'מכאן ומכאן' של ברנר, היצירה הסיפורית העברית הבולטת ביותר שנוצרה כתקופת העלייה השנייה ושתיארה אותה (אמנם בהשוואות האחדות שערכה הביקורת בין 'מכאן ומכאן' ו'תמול שלשום' [ראה, למשל, מלך 1972]) לא נזכר עניין הזיקה המשותפת ל'פאוסט'. היא מתפקדת כאן הן במסגרת חשיבתו החברתית-הלאומית ותודעתו האישית-הקיומית של הגיבור 'אובד עצות' והן במסגרת הפיתוח הנרחב של מוטיב התאטרון, הממלא תפקיד מכריע בגיבוש החומר התאמטי ההטרוגני ובעיצוב המבנה ה'פרוע' או המפותל של הסיפור. בצורה זו תורמת האנלוגיה תרומה ברורה להצגת הפרובלמטיקה של העלייה השנייה בצורת 'חשבון' – אמנם, ללא סיכום, ללא שורת גמר – המעמיד את אנשי בני הדור, לרבות הגיבור הראשי, בנקודת תווך בין שאיפה אמיתית לחידוש נעורים לאומי וחידוש ערכים אנושיים באמצעות אידאל ה'עבודה' (בעיקר עבודת האדמה) בארץ ישראל לבין 'הצגת תאטרון', ג'סטה מלאכותית, 'אמנותית', חסרת שורשים פסיכיים אותנטיים, שסופה הבלתי הנמנע הוא כישלון, אכזבה ואבדן עצות אישי ולאומי.

נזכור, בראשיתה של השנייה מבין שש ה'מחברות', שמהן בעיקר מורכב 'מכאן ומכאן', יושב 'אובד עצות' ב'ערב נוח, פושר, גליצי' על ספסל בגן העירוני שלפני בית התאטרון של העיר ל. אשר בעוד שעה קלה יעלה על בימתו מחזה 'אנטישמי' מאת המחזאי הפולני סטניסלב וויספיאנסקי (כנראה 'החתונה'). בין חמש השפות ש'אובד עצות' 'קורא' (אבל אינו 'שומע') הפולנית אינה נכללת, ומשום כך לא יוכל להפיג את שעמום הערב בבית התאטרון. תחת זאת הוא קורא ב'ספר קטן, בלתי מכוון, קרוע במקצת', מהדורת כיס עממית של 'פאוסט'. בקריאתו מגיע הוא אל התמונה השישית בחלק הראשון של הטרגדיה, היא תמונת ביקורם של פאוסט ומפיסטו ב'מטבח המכשפות'. פאוסט כבר חתם בדמו על חוזה ההתערבות עם השטן ואף יצא עמו למסעות הילולה ותעלולים (כגון בעת הביקור המשותף במרתף היין של אורבאך בלייפציג, בתמונה החמישית). אולם גילו ונטייתו הקונטמפלטיבית חוצצים בינו לבין חדוות החיים שבה הוא חפץ. עליו להשיל כשלושים שנות בגרות וחקירה, ולשם כך מביאו השד אל המטבח הנורא של המכשפה, מקום שבו יזקקו למענו שיקוי נעורים מרטיט חלציים. למראה המטבח המזוהם ושוכניו החייתיים תוקפת בחילה את פאוסט (אשר בעיני 'אובד עצות' הוא 'זקן רב המכאובים ורב הדעת'). הוא היה מעדיף לזכות מחדש בנעוריו ללא התערבותה של מכשפה וללא שיקויי מטבחה הצוחן, והוא שואל את מפיסטו אם יש באמתחתו למענו צורי נקי ומכובד יותר. על כך משיב השד, בניסוחו של ברנר (תרגום מקוצר ובלתי מדויק של המקור, טורים 2351–2361; וראה כפכפי 124): 'יש תחבולה! אל השדה לכה! ושם חפור וחרוש, שים מעצור לתבונתך בחוג מפעלים צר, אכול שם לחם וזבל את שוך אחרי אשר קצרתו [...] הנה העצה היעוצה לך להיות צעיר' (ברנר 1978, ב: 1276).

ברנר עידן במקצת את המקור, שבו מורה מפיסטו לפאוסט: חזק עם הבקר כבקר, ואל ייחר לך אם כמו ידך תזבל את השדה שקצרת. [מעניין, שא"נ גנסיך, שאף הוא ציטט-אזכר קטע זה מתוך 'פאוסט', דווקא הקצין אותו. ב'אצל' העלמה רחמה, הלומדת גרמנית ומשננת את כללי הדקדוק שלה, נוזפת בעצמה בלשונו של מפיסטו: 'הבל הפירכוסים. זיל ותשמש זבל לשדות ואל תחכם הרבה!' (גנסיך 1982, א: 425).]

אבל הוא החריף את טון התשובה של פאוסט. זה קובע במקור כי לא יוכל להיענות להצעתו של מפיסטו, שכן לא הורגל בעמל כפיים ואינו יכול לשאת את החיים ה'צרים' או את 'חיי הדחקות', כפי שמיטיב כפכפי לתרגם (טור 2364; כפכפי 124); ואילו בנוסחו של ברנר טוען הוא כי 'חיים במעגל צר לא לו המה', כאילו היה מגיב לא על תיאור עליבותם של חיי האיכר ('פת דלה, יום יום אותה הארוחה, עם הבקר חיה כבקר' וכו') אלא על הוראתו של מפיסטו 'הגבל את עצמך ודעתך בתחום שהוא לגמרי צר'. בצורה זו משתנה במידה מסוימת משמעות המקור: בעיני פאוסט לא "חיי דחקות" כפשוטם הם בלתי נסבלים, אלא ההרחקה העצמית מן 'העולם הגדול', מן המרחב הגאוגרפי, החברתי והאינטלקטואלי, מן הפרסום והתהילה, היא שאינה באה בחשבון. שינוי זה במשמעות המקור – או לכל הפחות פירוש מיוחד זה של המקור – דרוש לברנר לשם יצירת האנלוגיה הניגודית בין 'אובד עצות' ופאוסט. האחרון, שאינו מוצא טעם בחיים 'במעגל צר', ללא מפעלי ענק, ללא תהילה, ללא מעוף, חייב להיזקק לתרופותיה של המכשפה; אבל 'אובד עצות', שאיננו פאוסט ומעשי כשפים לא יושיעוהו, אינו ירא כלל מפני 'המעגל הצר' – שכן אינו יודע איה ומה הוא המעגל הרחב. משום כך הוא אולי יוכל לקבל את עצתו של מפיסטופלס ולחזור אל השדה ואל עבודת האדמה בארץ נידחת. כמוהו, אולי, עם ישראל, או כמה מטובי בניו, יוכלו לסגל עצמם ל'מעגל הצר' של עבודת האדמה בארץ ישראל, הרחק מאירופה ובירותיה המעטירות, להיגאל משבייה של המכשפה הגלות ולזכות בנעורים מחודשים באמצעות 'קרקע [...] גאולה [...] מהפיכה יסודית [...] חיים אחרים בעיקרם' (ברנר 1978, ב: 1282) או מה שמתואר במקום אחר ב'מכאן ומכאן' כ'העבודה העברית האנושית' (שם: 1422).

אמנם בו במקום מבחין 'אובד עצות' בכך, שלפחות הוא, אישית, לא יוכל לחיות חיים 'בריאים-מלאים' גם לאחר שישתה את 'הכוס המזוגה, האחרונה, היחידה, הגואלת' (שם: 1281); כלומר, לאחר שיעלה לארץ ישראל וייעשה לעובד אדמה. בעוד הוא קורא בספרו של גתה חולפת על פניו עלמה יהודייה צעירה יפה, לבושה כהידור, ומעוררת בו הרהורי תשוקה. הקשר בין הופעתה לבין האנלוגיה הפאוסטית צריך גם הוא להיות ברור למי שזוכר כי תכף לאחר יציאתו של פאוסט ממטבח המכשפה, כששיקוי הנעורים כבר מפעפע בעורקיו, הוא נתקל (לראשונה) בגרטכן, החולפת על פניו ברחוב העיר לאחר שהתוודתה בפני הכומר בכנסייה, ואף בו ניצתת אש התשוקה. פאוסט נרתע כלשהו מצירוף הענווה והלגלוג בתשובתה של גרטכן על זרועו המוצעה לה ('איני יפה, לא בת טובים, / אלך לי הביתה בלי מלווים', טורים 2607–2608; כפכפי 138) ושוקע בהזיה על יופייה, על אודם שפתיה, אור פניה ועיניה המושפלות. גם 'אובד עצות' נרתע מקול שחוקה המהלך של הנערה ומבטל עצמו בפני 'יופייה היהודי הפולני – עדינותה-עגבנותה המשכרת – צלצול קולה המשכיח-תכל' (ברנר 1978, ב: 1281). אבל בעוד שפאוסט מתנער עד מהרה מהזיותו ותובע ממפיסטו שישג למענו את 'הריכה' (במקור Dirne, שפירושו גם פרוצה) תכף ומיד, 'אובד עצות' רק צוחק צחוק מר הבא 'לכבוש את הגניחה האימה המתפרצת'; שכן 'אשה עצורה לי מאד' (שם: 1278). הוא מסוגל להרהורי תאוה, אך לא לאהבה ולמגע אנושי חי ומשחרר עם בנות המין השני. יחסו אל הארוטי הוא 'עירום – ועייף מעיקרא'.

הוא בלתי דומה לא רק לפאוסט אלא גם לוותר, משום שאין ביכולתו לפתח יחס של קולטוס' לגבי הארוטי. ומשום כך עליו לוותר על מימוש 'תאוותו הראשונה' (תאוות המין) ולהסתפק במימוש 'תאוות השנייה', היא 'תאוות הגאולה' – אהבת האומה' (שם: 1279), שעניינה אינם קלים כלל 'מעיוויי האהבה האחרת של איה וורתר' (שם). אמנם בסופו של דבר מתברר ל'אובד עצות' כי גם את 'תאוות הגאולה' אין בכוחו לממש – בכל אופן לא בדרך שבה הוא סבור כי זו ניתנת למימוש, כלומר בעמל הכפיים ובעבודת השדה. גם בארץ ישראל אין לו – ממש כמו לפאוסט – מפלט ממטבח המכשפה ומשיקוייה, אשר במקרה שלו הם החיים הספרותיים, מערכת העיתונים וכתבי העת, מאמרים, פלייטונים וויכוחים בעניינים מופשטים. לכאן, אל המטבח הזה, עליו לפנות אחר שהוברר – בניסיון קצר אך מוחץ – כי בשום פנים ואופן לא יכשר לעבודת פועל חקלאי. כך ממקד ברנר באמצעות אנלוגיה פאוסטית שלילית וחיובת כאחת את המסר הפסימי שלו.

אבל מה שניתן לברנר ב'מכאן ומכאן' אינו יכול, כמדומה, להינתן לעגנון ב'תמול שלשום', והיא הנותנת. ברנר יכול לתלות את האנלוגיה הפאוסטית ב'אובד עצות': אינטלקטואל מובהק, חקרן ו'חטטן', שאינו מניח לחיים שיחלפו על פניו מבלי שינתח אותם ניתוח חודר חדרי בטן. אם אמנם גיבור זה 'איננו פאוסט' ('פשיטא שאינני', הוא אומר, 1276) משום שחסר בו הצורך האוכף לפרוץ את 'המעגל הצר', להסתער על היקום, על עולם החושים ועל עולם הדעת כאחד, ולכבוש את שניהם, ולו גם במחיר חוזה עם השטן, הרי יש בו, בכל זאת, אלמנט 'פאוסטי' מובהק, המתגלה בעיקר בצימאנו לדעת עצמו – בכל מחיר וללא כל סייג והגבלה. קיימת בו הסערה הפנימית המתמדת, שאין אנו יכולים לתאר את האדם הפאוסטי בלעדיה. קיים בו גם משהו מן האומץ, מן הנכונות להפקרה עצמית, להסתכנות באקספרימנטים רדיקליים, שאנו מוצאים בפאוסט. בעצם קיים בו, ובתוקף רב, גם הרצון הפאוסטי לפרוץ את 'המעגל הצר', ולו רק כסופר המסוגל להקיף בכתיבתו את 'אמת החיים, כל החיים, אמת הנערה הצחקנית, אמת הזקן החפץ, הדואג והמלגלג', אמתם של מרחבי קיום אדירים, של משעולי שדות וצוקי הרים וערים הומיות – 'כל עיוויי החיים, העניינים לאין ספורות, הנמצאים בתנודה ובתמורה שאינן חדלות' – 'בדרך, בשדה, בחנות, בבירור, בחיאתרון' (ברנר 1978, ב: 1268–1269). 'אובד עצות' הוא, למרות כל הכחשותיו, גיבור ספרותי 'גבוה', אצילי, טרגי בניגודיו הפנימיים, בפער בין יכולותיו ומגבלותיו. גיבור כזה מסוגל לשאת בנטל של אנלוגיה פאוסטית.

אך מה לכל אלה וליצחק קומר 'תמול שלשום'? הרי יצחק הוא לא רק 'אדם חושני ממוצע' שאינו מצטיין לא במראה ולא בשיחה. נודמן לך לדבר עמו אין אתה להוט לדבר עמו שניה. ואם אתה פוגע בו בשוק פעמים אין אתה מכיר' (223), אלא הוא בן אדם הלקוי ביותר דווקא באותו דבר שבו פאוסט ו'אובד עצות' מצטיינים – מודעות עצמית ויכולת לבחינה עצמית. כאמור, חיי ההכרה שלו רדודים עד לשיממון, ולא במקרה מתנערט סוניה צוויירינג מחברתו. עניין וגילוי עולמות פנימיים מוצאים אנו כמעט רק בחלומותיו, אשר הוא עצמו אינו מסוגל ללמוד מהם דבר. מעשיו ותגובותיו לא רק שהם מונעים על ידי דחפים בלתי מודעים אלא גם מבטאים הם תדיר נטייה לחשיבה משאלתית-נאיבית מזה ולבריחה מהתמודדות עם קושי מזה. אפילו החלום

הציוני שלו ועלייתו ארצה (בניגוד לציוני מקומו וזמנו, שהסתפקו בשקלים, בבנקטים ובקונגרסים) ניתנים להתפרש לא כמעשים שמקורם בהכרה ציונית מגובשת ובלהט לאומי, אלא כחיפוש מפלט מעליבות חייו חסרי התוחלת וממעמדו החברתי והאישי הנמוך מאוד בעיר מולדתו, וכן בהיאחזות 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 אחרי המחרשה, אלא גם לגבר בגברים. העלם שלא העז לגשת לנערה ולא נשק שום אישה מלבד אמו יהיה כביכול כיעקב אבינו שגולל את האבן הכבדה מעל הבאר, גירש את הרועים, השקה את צאן בנות לבן, זכה באהבתן ועשה אותן לנשיו. 'בעל דמיונות' (7) הוא, אבל אין בכוחו להיאבק על מימוש דמיונותיו. בניגוד לאנשי עין גנים, שהתנסו, כמוהו, בכל ייסורי חוסר העבודה והרעב, אבל נאחזו בעבודת האדמה ואף הקימו לעצמם כפר משלהם (ראה הפרק 'נאמני ארץ' בסימו של החלק הראשון של הרומן), הוא ברח ליפן. בניגוד לחלוצים שעזבו את הכפר, כמוהו, אבל נעשו אנשי עיר רכי יזמה ובנו את תל אביב (כגון חברו ידידיה רבינוביץ), הוא ברח מיפו לירושלים אגב גילוי ברור של גבירות רופסת, שאינה מסוגלת לעמוד בלחץ הדחייה מצד האישה ולהתמודד איתה. לאחר שנרתע מן הקשר עם האישה המודרנית, החופשית, המסוגלת לחשוך ולמאוס ולבחור בגבר הרצוי לה, פנה לנערה מסורתית, יושבת בית, תמימה וחסודה, שלא תציב בפניו את אתגר החירות והבחירה של האישה המודרנית. אבל לאחר שזכה בנערה זו הוא אינו מוציא אותה עמו אל העולם החופשי והמתחדש – אף כי האפשרות לעשות זאת ניתנת לו על גבי מגש כסף – אלא שוקע באשליה התמימה והמסוכנת מכול, אשליית ההתלכדות עמה בתוך החברה האורגנית של מאה שנים הקנאות, אוכלת יושביה. כביכול חברה זו תעניק לחייו את השלמות והסדר ההרמוני, שהמציאות המודרנית שאליה יצא נטלה מהם. אכן על אשליה ובריחה אלו הוא משלם תשלום שאין כבד ממנו. אולם עד לרגע האחרון אין הוא יודע דבר מן הנעשה בו. רגליו על שפת התהום והוא עורנו שרוי בשלוות חתנים בימי שמחתם. [ראה ביחס לכל אלה מאמרו של בעז ערפלי 'הטרגדיה של איש החושים הבינוני' (ערפלי 1998: 22–112)].

מה לאיש פסיבי, אפור, צר אופק, עמום הכרה ובינוני זה ולפאוסט, שעליו מעיד מפיסטו כי 'אינו יודע גבול ומידה' (טור 1760; ככפי 89), באשר

הַנֶּפֶשׁ שֶׁהַעֲנִיק לְאִישׁ זֶה הַגּוֹרֵל,  
תְּמִיד קָדִימָה בְּלִי הַרְפוֹת תְּעִפִּיל.  
וּבְשׂוֹא שְׂאִיפָתָה כִּי תִהְרֹס אֶל-עַל,  
תִּפְסַח עַל כָּל מְשׁוֹשׁ אֶרְצִי, רְגִיל.

(טורים 1856–1859; ככפי 93–94);

ואילו יוצרו, גתה, הגדיר את אופיו, כמי שהועלה ממחזה העם הישן והגס ונעשה לגיבורה של טרגדיה נעלה, כאדם המייצג את התכונות המודרניות המהותיות: קוצר רוח ביחס לכל המגבלות הארציות ואקטיביות בלתי פוסקת שאין בה כדי להביא רווחה או רגיעה (הוא 'רוח הפונה כהדוכה בכל כיוון, ותמיד חוזרת אל נקודת המוצא במצב אומלל יותר מזה שבו יצאה'; ראה ברגהאן 1987: 15). פאוסט הוא האדם

המודרני הייצוגי, שאיבד לעולמים את חוש הפרופורציה ואת ידיעת מקומו בעולם של האדם בן העידנים הקודמים, והוא מסתער תמיד קדימה לעבר יעד שלא יושג אלא במעין חזון שיהבהב לנגד עיניו (העיוורות כבר) ברגע שלפני מותו. הוא האדם שאין לו אחיזה לא בארץ ולא בשמים, ולא במקרה הוא מבקש דווקא מן הרוחות המנשכות בין הארץ לשמים שתישאנה אותו לעבר 'חיי תפארת חדשים' שאין איש יודע מה הם. אכן לכאורה קשה למצוא אחיזה דמיון כלשהי בין גיבור טרגי זה לבין יצחק קומר המך. הרי קומר הוא, לכאורה, הגיבור הפחות 'פאוסטי' בספרות העברית כולה. אף כי עגנון נטה באורח קבע להתמקד בדמויות בלתי הרואיות ובלתי רטוריות, בכל זאת, כאמור, ניתן להעלות מסיפוריו עשרות מועמדים כשירים יותר מיצחק למידה כלשהי של 'פאוסטיות'. אם כך, חזרה הקושיה למקומה בכל חריפותה: מה הם טעמה ושימושה של האנלוגיה הפאוסטית המפורטת שמצאנו דווקא בטקסט של 'תמול שלשום' כעיקרון המכוון את עיצוב סיפור החיים הטרגי של יצחק קומר? ראשית תשובה לשאלה זו יכולים אנו, אולי, למצוא דווקא בחריפותה הנוקבת. דהיינו, ההבדל בין פאוסט ליצחק הוא גדול וקיצוני מכדי שיהיה מקרי. יצחק קומר הוא גיבור כל כך 'לא פאוסטי' עד שמותר, כמדומה, לראות בו מעין אנטי-פאוסט מכוון, אדם מודרני חסר גבולות וסדר פנימי – אבל בגרסה מהופכת לזו של גתה. כל מה שאצל פאוסט הוא בבחינת מודע (לרבות חטאים מודעים, החל בפיתויה של גרטן וכלה בחיסולם של פילומן ובאוקיס בסימו של החלק השני של הטרגדיה), אצל יצחק הוא רק בבחינת acting out, פעולה מכוונת של דחפים לא מודעים, וחטאים מדומים או בלתי מודעים (כגון חטאי ה'בגידה' המדומה בסוניה והבגידה באידאל של עבודת האדמה, שלהם 'מודע' יצחק, לעומת החטא האמתי מאור של ההתעלמות מבני משפחתו במצוקתם וההימנעות ממעשים שהיה בהם כדי לאפשר לו לסייע בידם, שמן המודעות להם נמלט יצחק אל זרועות העמימות או החשיבה המשאלתית הילדותית). פאוסט כורת ברית עם השטן ביודעין, ואילו יצחק לעולם לא ידע שלמעשה כרת ברית כזאת ואף חתם עליה בדם. פאוסט הביא את הכלב לביתו על מנת שישאר עמו עד לרגע שלפני מותו, ואילו יצחק כמעט שכח את עצם קיומו של הכלב, אשר יהיה כרוך בעקביו עד מותו ואף יביא עליו את המוות.

הבנת הניגוד הקוטבי הזה ומשמעותו מחייבת אותנו בהפניית דעת למכנה משותף ל'פאוסט' ול'תמול שלשום', שבו לא נגענו עד כה; אבל דווקא ההכרה בו היא המציעה את הפרספקטיבה המשקפת את הזיקה בין שתי היצירות מצדה העקרוני ביותר.

הן 'פאוסט' הן 'תמול שלשום', כמו יצירות ספרות (ובהן יצירות מופת) רבות אחרות של מאתיים וחמישים השנים האחרונות, שרויים במרחב היסטורי-אמנותי משותף, שניתן להגדירו כזירת ההתמודדות המודרנית עם הטרגדיה – הן כזיכר ספרותי מרכזי בספרות המערב הן כ'השקפת עולם' המבטאת תפיסה עקרונית במשמעות הקיום



האנושי. הטרגדיה, בשני עידי הפריחה הגדולים שלה – עידן התרבות הקלסית העתיקה והרנסנס המאוחר (המאות השש עשרה והשבע עשרה) – התפתחה במסגרות דתיות-תרבותיות-חברתיות שונות לחלוטין מאלו שקבעו את דמותה של הספרות המערבית החל מאמצע המאה השמונה עשרה. תמורות אלו הביאו לשקיעתם של ז'נרים ספרותיים, שנראו כאילו שוב אינם מבטאים 'אמת' עכשווית, או לשינויים מפליגים במבנים הפואטיים שלהם עד כדי העמדתם כז'נרים חדשים למעשה (כגון המרתו של האפוס הנאו-קלסי בשירה הסיפורית הרומנטית, בעיקר בז'נר הפואמה מזה, וברומן החברתי הפרוזאי מזה). במקרה של הטרגדיה התחושה ביצחיות' הז'נר או בגרעין האמת הקיומית שגולם בו הייתה חזקה ומתמדת משיונח לו להיעלם. כך גם באותן תרבויות ספרותיות (כגון האנגלית והצרפתית) שבהן צורת הדרמה השירית (שלתוכה נוצקה הטרגדיה בעידניה הקודמים) איבדה את מרכזיותה למשך זמן רב. כאן נעשו ניסיונות נועזים, ולעתים קרובות גם מוצלחים, להבלק את ה'עיקרון' הטרגי ברצפים של ז'נרים מימטיים אחרים – בעיקר בצורות השונות של הבדיון בפרוזה: הרומן, הנובלה ולעתים גם הסיפור הקצר. כמה מן הרומנים הבולטים ביותר שנכתבו במאות התשע עשרה והעשרים קשורים בז'נר של הטרגדיה לא פחות אם לא יותר משהם קשורים באפוס (וראה בעניין זה טענותיו של לידל 1947: 16–20). אבל גם באותן תרבויות ספרותיות (כגון הגרמנית) שבהן שמרה הדרמה השירית על מרכזיותה וחיותה, והטרגדיה המשיכה להיכתב בעיקר במסגרתה (אם כי לא רק בה), חייבו התמודדויות עם הטרגדיה נערכו עתה לא בספרות בלבד, אלא בכלל המרחב התרבותי והאמנותי בן הזמנים החדשים. הפילוסופיה המודרנית (מקאנט, לכל המאוחר) ניסתה להגדיר מחדש את הטרגדיה כמונחים ובמסגרת של סולם ערכים בני הזמן החדש; הפואטיקה וביקורת הספרות ניסו שוב ושוב להגדירה ולפרשה; הפילולוגיה וההיסטוריה הספרותית-התרבותית ניסו להבין את פשר צמיחתה ופריחתה המופלאות בעידנים שחלפו; האמנויות – לרבות המוזיקה (באופרה ולא רק בה), האמנויות הפלסטיות, המחול וכמובן אמנות הבימה הדרמטית – שאבו השראה ממעיינותיה. עם זאת ההתמודדות הספרותית הישירה עמה הייתה ההתמודדות הגורלית ביותר, והיא הייתה עתידה להכריע אם התרבות המודרנית תוכל להמשיך להזדקק לה אם לא.

לא זה המקום לנסות לתאר את מכלול הפרובלמטיקה התרבותית והאמנותית שבה מדובר. די אם נציין – לצורך הדין הנוכחי – כמה מן הבעיות הספציפיות שהעסיקו את הספרות בהתמודדותה עם הטרגי, ולא דווקא אלו הבולטות ביותר על פני השטח, כגון בעיית הזיקה החברתית-התרבותית העמוקה של הטרגדיה הקלסית והנאו-קלסית לגיבורים ולאתוס אריסטוקרטיים מובהקים בעידן שבו נעשה המעמד הבינוני לא רק שליט בחיים החברתיים והכלכליים אלא גם קובע סדר היום התרבותי והספרותי. בעיה זו לא הייתה בעיה של 'תוכן' בלבד. הרי הרקע החברתי של הטרגדיה כז'נר שעסק כמעט רק בעלייתם וירידתם, שברונם והתעלותם הרוחנית מעל לשכרון של מלכים, נסיכים ורוזנים קבע גם את הז'נר והדיקציה של הטרגדיה; ושינוי התוכן – היינו העתקת הגיבור והאתוס הטרגיים מן התחומים החברתיים שבהם היו נתונים והשתלתם בתחומי החיים של המעמד הבינוני תוך הגדרה מחודשת של ה'אצילי' או

ה'גבוה' וקשירתם לא במעמד אלא בתכונות אופי – היה כרוך בשינויי סגנון, וכאמור אף בשינויים ז'נריים מפליגים.

עם זאת ההתמודדות עם המטמורפוזה הזאת הייתה 'פשוטה', יחסית, לעומת התמודדויות אחרות. ההעתקה של הטרגדיה מחומרי חיים מסורתיים לחומרי חיים חדשים, עם כל הסיכוכים הכרוכים בה, לא הייתה מבצע אמנותי-רוחני כמעט חסר סיכוי כל עוד היה ניתן להחיל על החומרים החדשים את עיקריה של ה'נוסחה' הטרגית – גיבור 'גבוה' או 'נעלה' מן האדם הממוצע (גם אם הגובה נובע מ'אצילות נפש', מכישרון, מאידאליזם, מנאמנות עמוקה לעקרונות קיום רוחניים וכו' וכו', ואינו קשור במוצא ובאתוס אריסטוקרטיים); עלילה 'רצינית', העומדת בעיקרה על תמורה בחיי הגיבור, או, לפי ההגדרה האריסטוטלית, על 'מעבר מהצלחה לכישלון' או מסטזיס גינותה יחסית לדינמיקה הרסנית; 'פגם' טרגי באופיו או בקורות חייו ('גורלו') של הגיבור, הגורם למפלתו; רגע של 'אנגנוריסיס', היודעות, התבהרות שכלית ורגשית, שבזכותה רואה הגיבור את הקו המחבר את פרקי חייו והחוצה את נפתוליהם ומבין את ה'היגיון' וההכרחיות של גורלו; ואפקט כולל מעין או מרומם, הנובע מן ההבנה האינטלקטואלית המעמיקה של הכישלון כתוצאה בלתי נמנעת מרצף החיים ומן הדינמיקה של ה'פגם', הוא אפקט ה'קתרוזיס'.

קשה לאין ערוך הייתה ההתמודדות עם הטרגי בעת שהיוצר הספרותי, מחויב על פי חוויית הקיום וההכרה האינטלקטואלית שלו, ראה צורך ליצור מציאות אמנותית טרגית תוך ויתור על אחד או כמה מן המרכיבים העיקריים של ה'נוסחה' הטרגית הזו. כגון בעת שהיוצר האמין – כפי שהאמין גוסטב פלובר, למשל – שאם יש לטרגדיה ממשות רוחנית בעידן המודרני, הרי העיקרון הטרגי חייב לחול גם על אנשים נעדרים כל 'אצילות' שהיא, כגון מדם בוברי, אדם חושני ממוצע ותו לא. השכרון הטרגי חייב להיות שברונו של כל אדם, שתקוותיו או אשליותיו נופצו, והקיום נראה לו מחוסר כל פשר וטעם. גם אם אדם זה חסר עומק תרבותי, שגב אינטלקטואלי, אומץ אידאליטי, כוחות נפש מיוחדים במינם – הוא הוא האדם הטרגי של התרבות המודרנית.

בה במידה חייבת הטרגדיה להתמודד עם האפשרות, שמפלתו וכישלונו של אותו אדם לא יביאו עמם אותה הרגשת התעלות, הארה או רגיעה פנימית שהטרגדיה אמורה להעניק לנו. היינו, על הטרגדיה להיות אפשרית גם ללא סיגור מעניק 'קתרוזיס'. כך הדבר גם במקרה שהמעריך הטרגי מכיל את רגע ה'אנגנוריסיס', כשה'פגם' הטרגי אכן נעשה גלוי לעין (לרבות עינו של הגיבור הנכשל עצמו, כגון במקרה של מדם בוברי) ותרומתו המכרעת להתהוותה של הדינמיקה ההרסנית שגרמה למפולת ברורה. גם אז יכולה הטרגדיה להגיע לסיום, שהוא, אמנם, מחריד (כגון התאבדותה של מדם בוברי), אבל אין בו שום 'מירוק' או טיהור של הרגשות הקשים מאוד שהוא מעורר.

על אחת כמה וכמה שכך הוא כאשר היוצר רואה צורך להימנע מהבאת המערך הטרגי לרגע ה'אנגנוריסיס' ולמנוע היודעות מלאה הן מן הגיבור והן מן הקורא או הצופה, מתוך שהוא סבור שהקשר בין ה'פגם' להרס שהוא מביא אינו ברור כל צורכו. במקרה כזה מסתיימת הטרגדיה לא רק ללא 'קתרוזיס' רגשי, אלא גם ללא פשר מלכד. אז, כמו שאומר המספר של 'עגנון בסיום' 'תמול שלשום' – רומן טרגי, שאין בו לא 'אנגנוריסיס' ולא 'קתרוזיס' – 'אנו עומדים מרעידים ומשתוממים. יצחק זה שאינו

גרוע משאר כל אדם, מפני מה נענש כל כך? (604). במציאות, כפי שהאמן המודרני חווה אותה, ובייחוד האמן שהתנסה במאורעות הקטסטרופליים ההמוניים של המאה העשרים ונתגלה לו 'מקצת משהו מן ההווייה המבעיתה' שנחשפה בהם (עגנון במכתב לקורצווייל. ראה קורצווייל—עגנון—אצ"ג 1987: 20), תופסים החיל והרעדה את מקום השלווה וההארה שהטרגדיה אמורה הייתה להנחיל לנו. 'אי הנמנעות' של התהליך הטרגי נעשית בלתי ברורה, או שהיא נעשית בלתי מודעת לגמרי לאדם הטרגי (וכך הדבר במקרה של יצחק קומר); ובכל מקרה, גם אם אנו משוכנעים בעצם קיומה (כמו ב'תמול שלשום'), היא נותרת בלתי וברורה או בלתי 'מובנת' לנו, כלומר היא אינה מתיישבת עם שום מושג ממושגי הצדק והסדר שלנו. ממילא שוב אין מקום לסיגורה של הטרגדיה באותה הארה אינטלקטואלית שרק עמה יכול האפקט הקטרטי להתרושש. הטרגדיה חייבת להיות מסוגלת להסתיים בסימן שאלה, בתהיות ללא מענה, ולא רק בסימן קריאה, בתשובות, בתובנות.

ועוד: הטרגדיה חייבת להתמודד גם עם האפשרות, שסיפורו של הגיבור הטרגי לא יהיה דווקא סיפור של מעבר ברור מהצלחה לכישלון. הסיפור יכול להסתיים במצב שאינו לא הצלחה ולא כישלון: מצב עמום, 'פתוח', ניתן להתפרש לכאן ולכאן, ואולי אפילו מצב שבו, במפתיע, הפך הכישלון הצפוי להצלחה 'אמתית או מדומה. בסיום של 'אופרה בגרוש' מאת ברטולט ברכט מופסק לפתע טקסט הוצאתו להורג של מקי סכינאי; שליח מטעם המלכה (ויקטוריה) מופיע פתאום ומעניק לנידון לא רק חנינה אלא גם אחוזה ופנסיה נדיבה לכל החיים. זוהי, כמובן, סטירה חריפה על הפרטנזיות המוסריות של הדרמה המסורתית. 'אם הכסף הדרוש נמצא — הסיום הוא תמיד טוב', אומר המחזאי בזמר הסיום הידוע. אבל הסיום של 'אופרה בגרוש' איננו אלא פרודיה על שני הסיומים של 'פאוסט': סיום החלק הראשון, שבו מופקרת גרטן לגורלה — הוצאה להורג על חטא רצח תינוקה [דינה נגור], אומר מפיסטו; 'היא נושעה' אומרת בת קול ממרום, וה'ist gerettet' מתהדר פרודית ברטט שירתן של שתי אהובותיו של מקי, המתחרות זו עם זו על נאמנותו: 'Gerettet! gerettet! Mein lieber Mackile, בעוד 'בת הקול' 'ist gerettet באריית הדואו של ברכט ווייל (ברכט 1958: 140), בעוד 'בת הקול' הנשגבה של גתה מתגלגלת בדמותו המגוחכת של שליח המלכה העולה על הבימה כהול, כשעודנו רכוב על סוסן; וכן סיום החלק השני, שבו, למרות פשעיו, שאולי לא היו פחותים משל מקי סכינאי, פאוסט, או לפחות אותו חלק 'בן אלמוות' 'אציל' שבנשמתו, נחטף עם מותו מידי השדים המבקשים להורירו לגיהנום ונישא לעבר 'האטמוספירה העליונה' בזמר, שאף הוא נפתח ב'gerettet' — 'Gerettet ist das edle Glied' etc. 'הנה ניצול זה חלק טהור / ממעל מכפות הרשע: / אשר התמיד לשאוף, לחתור — / בידנו להביא לו ישע'. / ואף אם יד האהבה / היתה בו בלי להרפות ממנו, / הינה עתה בכל לבכה / פה כת הטוהר הקדמנו' (טורים 11934–11941; כפכפי 622). אף כי גם את הסיום של 'פאוסט' ניתן לקרוא קריאה אירונית, ספק הוא אם יש אפילו בקריאה כזאת, שאינה מקובלת על מרבית פרשני המחזה, כדי לטשטש את העובדה, שגתה ניסה ליצור טרגדיה — לא פרודיה על הטרגדיה — שאינה מסתיימת באורח טרגי. ואגב, גתה אף לא היה הראשון שמצא לנכון לסיים את סיפור פאוסט סיום 'חיובי', שונה לחלוטין מן הסיום של הסיפור המקורי בנוסח הבראשית שלו

בספרו הדיקטי העממי של שפיס (1587) או בעיבודיו הספרותיים במאה השבע עשרה וכמובן בטרגדיה המפורסמת של קריסטופר מרלו (1592). קדם לו בכך א"ג לסינג (אשר, אמנם, אנו מכירים את 'פאוסט' [1759] שלו רק מקטעים ספורים ששרדו וכן על פי עדויות חיזונית); ולא זו בלבד, אלא שהנטייה לסיים סיום 'חיובי' את סיפורם של גיבורי מיתוסים טרגיים 'מודרניים' נעשתה לנטייה רווחת. כך ניצול גם דון ז'ואן, המתחרה הגדול של פאוסט בדרמה הטרגית המודרנית, מלהכות השאול במחזהו של צורייה (1844) שתיים עשרה שנים אחר שפאוסט ניצול בחלק ב של הטרגדיה של גתה 1832; וראה השוואת ה'גורלות' הספרותיים של פאוסט ודון ז'ואן אצל אליזבת בטלר 1952: ix–xvii).

מן הנאמר עד כה ברור, שהן ב'פאוסט' הן ב'תמול שלשום' אנו מוצאים התמודדות רדיקליות, 'מסוכנות', עם הטרגדיה תוך ויתור על מרכיבים חיוניים ב'נוסחה' הטרגית. אולם גתה ועגנון הלכו בהתמודדות אלו בכיוונים שונים; ניתן אף לומר בכיוונים מנוגדים. כמובן, עגנון הוא שפנה בעיצוב הסיפור הטרגי של יצחק קומר בכיוון מנוגד לחלוטין, ממש מהפוך, לכיוון שאליו פנה גתה. אבל ניגוד של היפוך הוא צורה של קשר — אפילו קשר אמין — העשוי להאיר את תפקידה של האנלוגיה הפאוסטית ברומן של עגנון. משום כך ראוי שננסה לדייק בתיאורו.

גתה שמר על כמה מרכיבים של הטרגדיה המסורתית. ראשית, הוא כתב את יצירתו בצורת דרמה פיוטית, כפי שנכתבה הטרגדיה מימי קדם. [אמנם בקטעים רבים מאוד של המחזה הוא הנמיך באורח דרסטי את הדיקציה הפיוטית הגבוהה ופיתח דרשיחים קולחים, דיבוריים, מפולפלים, כמעט עממיים, שהחריזה העניקה להם לא הגבהה אלא שנינות ולעתים בידוחיות ערמומיות. למרבה הצער תכונה סגנונית חיונית זו אוכרת תכופות בתרגומים, ומשום כך כמעט שלא ייתכן ביצוע חי של המחזה אלא בשפת המקור.] גם חלוקתו של המחזה לשני חלקים שונים מאוד זה מזה לא הפרה את הכללים המסורתיים של הטרגדיה כפי שנכתבה מימי אייסקילוס ואילך. שנית, גתה פיתח עלילה 'רצינית' מובהקת [הגם שהמחזה אינו חסר סצנות מברדות או גרוטסקיות. מרבית המחזאים הגרמנים של המאות השמונה עשרה והתשע עשרה קיבלו בעניין זה את גרסת ה'תערובת' של הטרגדיות השייקספיריות, המכילות סצנות מברדות לשם 'הרפיה' זמנית של המתח הטרגי], העוסקת בגורל 'האדם הטוב' (הכינוי שמעניק אלוהים לפאוסט: 'Ein guter Mensch') בהיקף המוסרי והתאולוגי הרחב ביותר של המושג, והיא נפתחת בשמים, כמעמד האל, ומסתיימת בעליית נשמתו של פאוסט אל השמים להיראות את פני האלוהים. שלישיית, גתה פיתח מן הגיבור האפל של סיפור פאוסט הדיקטי-הלותרני, המכשף התאוותן, החוטא והיורש גיהנום, דמות טרגית מסורתית מובהקת. אמנם הדמות מייצגת את האדם המודרני חסר המעצורים והשקט הפנימי, אבל הרכבה הדרמטי הולם לחלוטין את ההגדרה האריסטוטלית: אדם העולה במידותיו על הממוצע. פאוסט הוא איש המעלה. הוא אמנם איננו בן אצילים, כפי שסבורה גרטן בתמימותה הקרתנית (בגלל לבושו ונועם שיחו); אבל המתח הרוחני והרגשי העצום שהוא שרוי בו כמעט תמיד, נהייתו הבלתי פוסקת אחר אידאלים 'מוחלטים' של דעת האמת וחווית היופי, והמודעות העצמית הרדיקלית שלו מעניקים לו את האצילות המודרנית, זו שאינו תלוי במעמד אלא באינטלקט,

ייתקל במכשול אנושי – הזוג הכמור-אידילי באוקיס ופילומן – לא יהסס פאוסט לשלח בהם את מפיסטו ולחסלם.

עם כל זאת פאוסט אינו יורש גיהינום, משום שמפעילה אותו התכונה של החתירה הבלתי נלאית לעבר השלמות: 'אשר התמיד לשאוף, לחתור – בידינו להביא לו ישע', קובעים המלאכים, כאמור, בעת שהם נושאים לפחות חלק מגשמתו (שהיא, כזכור, 'שתי נשמות') אל על. לא רק שנשמתו אינה שוקעת אל השאול, אלא שברגע חייו האחרונים, כשהוא טועה, בעיוורונו, ומאמין שהלמות מכושי הלמורים החופרים את קברו (על פי מצוות מפיסטו) הוא שאון העמל של בניין הארץ החדשה, המוצלת מגלי הים, הוא מגיע למימוש, ולו גם מדומה, של רצונו, שאותו ביטא בהתערבות המקורית שלו עם השטן: 'בזכות אומר להרף-ה[עין] / הן כה נפלאות! השתהה!' (טורים 11581–11582).

הסצנות האחרונות של החלק השני של פאוסט הן חידתיות, אפופות אירוניה ומיסטיקה כאחת. לא נוכל כאן אף להציג כף רגל ביער הסבוך של הפרשנות שהצטמח סביבן. עם זאת ברור, כי סופו של פאוסט אינו כישלון. הדבר בעצם כבר הוכח בראשית המחזה, בפרולוג בשמים שנכתב ברוח סיפור איוב. השטן בטוח שיוכל להדיח את פאוסט, שכן מזהה הוא היטב את ה'פגם', שגם פאוסט עצמו מודע לו: 'געשי רוחו למרחקים אותו ישיאו, / על טירופו במקצת אף הוא יודע – לעולם אין תהום לבו שבע' (טורים 302–307; כפכפי 21–22). אבל האל בטוח בהצלחתו הסופית של פאוסט. אמנם 'כל עוד שואף אדם יש כי תועה הוא' (טור 317), אולם אף אם לבו עודנו 'סבוך' כבר הוא עובד, בעצם שאיפתו וגעשיו, את האל, אשר 'ינחהו במהרה אל הצלילות'. סופו של השטן שיודה בעצמו: 'Ein guter mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges whol bewusst' – 'לאיש הטוב, בערגונו נסתר, / ליבו אומר מה דרך הישר' (טורים 328–329; כפכפי 23). לכל היותר יזכה השטן 'בחצי התערבותו', בחלקה האפל והנמוך של נשמת פאוסט, אבל חלקה השני של אותה נשמה ראוי בהחלט למידת החסד ולאחרית המאורשת ביותר, כפי שהסביר גתה עצמו את הסיום הצפוי של המחזה (במכתבו לק"א שובארט משנת 1820, ברגהאן 1987: 18).

כאמור, גתה לא היה הראשון שגמר אומר לסיים את טרגדיית 'פאוסט' בסיום 'לא טרגי' (אף כי, למעשה, יכולים אנו למצוא תקדימים לסיימם כאלה גם בספרות הטרגדיה הקלסית; כגון, למשל, בסיום הטריולוגיה של אייסכילוס במחזה 'איריניות'). קדם לו לסייג, שיצר את דמות פאוסט כאיש המסור כולו לתשוקת הדעת ולה בלבד, ותשוקה זו וכן מידה של חוסר סבלנות במימושה הייתה (על פי עדותם של הדמונים) ה'פגם' שהיה צריך להביא לאבדנו. אולם לסייג איש ההשכלה המובהק לא יכול להניח לתשוקת הדעת, אפילו היא ממומשת בחוסר סבלנות, להביא על האדם אבדון. המלאך שלו כפי שגתה חדות הניצחון של השטן, המבקש לשאת את נשמת פאוסט לשאול: 'אל לך בהדרוה!', הוא קורא. 'לא גברת על האנושות והדעת; האלוהות לא נטעה בלב האדם את האצילי שבדחפים רק כדי לעשותו אומלל לנצח נצחים' (שם: 12). במחזה של גתה הסיום הרבה יותר מורכב והרבה פחות דידיקטי. אולם גם כאן אין האל מוכן להפוך דחף אצילי מכול ('אשר התמיד לחתור, לשאוף') למקור אסון נצחי; ואם מידת

כאופי, בשיעור קומה רוחני. פאוסט גם לקוי ב'פגם' טרגי מקובל, המוליך אותו לעבר שווה של מעשים מפוקפקים הנכנסים גם בגדר פשעים חמורים. עיקרו של הפגם, כמו אצל גיבורים טרגיים רבים – קונפליקט פנימי שאין לו התרה ואשר אין ממנו מפלט. פאוסט עצמו מגדיר בדייקנות את מצבו הטרגי בדבריו לווגנר שכבר צוטטו: 'הה, שתיים נשמות בתוך גופי שוכנות, / וזו מזו רוצה להיקרע; / אחת נצמדת בתשוקת ערגה, / אל העולם הזה נכבשת, / והשניה משפל אל מורשת / נחלת אבות דגולים חורגה' (טורים 1112–1117; כפכפי 59). וגנר מזהיר אותו מפני הסכנה שבכפילות בלתי נפתרת זו, אך פאוסט אינו יכול לשעות לאזהרתו, ומשום כך נועדת לו הפגישה עם הכלב השחור, שהוא עצמו הזמינו כשפנה אל הרוחות השוכנות בין הארץ והשמים וביקש את עזרתן; כביכול הן אלו שתוכלנה להעביר אותו ממצבו החצוי לעולם צבועני של 'חיי תפארת חדשים'.

המקום שבו סטה גתה סטייה רדיקלית מן הנוסחה הטרגית הוא בקביעת מסלול חייו של פאוסט שלא במתכונת עלילה של מעבר מהצלחה לכישלון. אחר שהמיט אסון על גרטן ומשפחתה (הוא שסיפק לנערה את סם השינה שהרדים לנצח את אמה החלשה; הוא זה שרצח את אחיה הזועם בקרב רחוב לילי; הוא זה שכנשיתו גרם לרצח התינוק, בנו, בידי אמו, ובצורה זו גם להוצאתה להורג) הוא אינו נסחף אל תוך המערבולת הטרגית הנוראה ושוקע לתהום; אלא הוא מתעורר, כמו מחלום רע, בינוף מרהיב עין, שכוב על 'דשא שופע פרחים', בעוד אריאל השייקספירי (מן 'הסופה') מצווה ליקהל רוחות, דמויות-חן קטנות המרחפות סביבו, שתבאנה רגיעה גופנית ונפשית לאיש נטול המרגוע: 'הפיסו ממרורי מאבקי ליבו, / עד יסורי חיצו מצפון יפוגו, / עד מזוועות חייו ייזך חובו'. טורים 4622–4624; כפכפי 261). בתוך זמן קצר מתנער פאוסט ומכרך את הארץ הפורחת המשתרעת לפניו. שוב פעימת החיים פועמת בנוף ובו במרץ; שוב הארץ המתעוררת מתרדמת הליל מציתה תשוקות בלבבו והחלטה נחרצה מצמחת: / אל שיא ההווייה חתור בלי הרף – (טורים 4684–4685; כפכפי 264).

פאוסט מוכן ומזומן לעבור מן 'העולם הקטן' של החלק הראשון של הטרגדיה, העולם האזרחי והאישי הפעוט של העיירה הימי-בינימית ושל פרשת הקשר עם גרטן, אל 'העולם הגדול' של החלק השני: עולמם של המנהיגים, המצביאים, אדירי הכלכלה, מעצבי ההיסטוריה. גם כאן צפויים לו – כ'אזרח העולם' – מעשים 'גדולים' אשר, אמנם, לא כולם בחזקת היושר וטוהר המידות. הוא 'פתור' את בעיותיה הכלכליות של המדינה בצורת אינפלציה שתכטל את ערך כספם של התושבים; הוא יתערב בסכסוך צבאי לא-לו ויביא להשמדתו של צבא הייריב; כדי לזכות בטובות הנאה; הוא יעסוק בכשפים ויעלה מן הנשייה את הלנה מטרויה על מנת שתהיה, נגד רצונה, לבת זוגו (בנם ייהרג לנגד עיניהם – במקביל לתינוקם של פאוסט וגרטן – אמנם לא באשמתו של פאוסט); הוא יתמסר בכל להט נשמתו למפעל אדירים של ייבוש הים כדי להקים 'עם חופשי בארץ חופשיה' (טור 11580), אבל בתוך כך ישעבד לרצונותיו קהל אדיר של 'למורים', יצורים אנושיים-למחצה קופיים-למחצה (כלומר המוני העמלים, הפרולטריון), האמורים לשמש רק 'אלף זרועות', מכשיר אנושי כפוף לרצונותיו של המוח המתכנן האחד, מוחו של פאוסט. בעת שמימוש התכניות האלה

ההיגיון המוטרי מחייבת את שקיעתו של פאוסט אל השאול, תוחלף מידת ההיגיון במידת החסד, או, כפי שאומר תאודור אדורנו במאמרו על סצנת הסיום של 'פאוסט', סדר הדברים המוכר לנו ייעלם ויוחלף על ידי סדר חדש, שעדיין אין לנו יודעים מהו (אדורנו 1997: 129-138).

אולם גתה סטה מנוסחת הטרגדיה לא רק בחלקה המוטרי-התאולוגי. המחזה שלו כולו (ולא רק סיומו) עומד בסימן ההכרה, שה'סופיות' הטרגית כשלעצמה מבוססת על טעות. החיים אינם מסתיימים בהכרח במקום שבו הם, לכאורה, צריכים להסתיים. הקיום יכול להימשך, לפתוח אפשרויות חדשות לטוב ולרע. הוא איננו סיפור של מעבר מהצלחה לכישלון או מכישלון להצלחה אלא סיפור של תנודות בלתי פוסקות, עליות וירידות, הצלחות וכישלונות, שאין צורך – אף אי אפשר – לכפות עליו סדר מהודק. החיים מסתיימים רק כאשר הם מסתיימים, כלומר, כמוות (שבמקרה של פאוסט הוא גם מוות של זקנה מופלגת, ולא על פי איזה תזמור מבני-מוטרי סוגר מעגל. משום כך יכול גתה לכתוב טרגדיה המשתרעת על פני 12,111 טורים (כמספר טוריה כפול שלושה ושליש [!] של טרגדיה ארוכה במיוחד כגון 'המלט'), היינו על פני מרחב טקסטואלי-פיוטי, שנחשב קודם לכן מתאים רק לאפוס הנרחב ('פאוסט' קצר רק בכאלף טורים מה'איניאס' של וירגיליוס).

מאותה סיבה וכאותה מידה חייבים החיים של הגיבור הטרגי בנוסח החדש להיות נעדרים 'אנגנוריס' במובן המסורתי של המושג. פאוסט, כאמור, הוא אדם בעל מודעות עצמית עמוקה. אולם אין בסיפור חייו, כפי שמספר אותו גתה, שום רגע מכריע, סופי, של 'היודעות' המשנה הכול. או, לחלופין, יש בחייו רגעים רבים של 'היודעות' חלקיות, שאחריהם תבואנה אשליות חדשות וטעות חדשות. כך פאוסט מתפכת מן הפיתוי השטני שהולך אותו להסתככות הטרגית עם גרטכן ונעשה מודע לחלקו בטרגדיה ובפשעים שהיו כרוכים בה; אולם התפכחות זו אינה מכינה אותו לקראת הסתככותו עם הלנה, בחלקו השני של המחזה, ולקראת מותו של בנם המשותף אויפיריון. אין שום סימן ברור לכך שהוא מודע לגודל הפשע שהוא מסתבך בו בטיפולו בבאוקיס ופילומן. עיוורונו בסצנה האחרונה שלפני מותו הוא סמלי ומשמעותי מאוד מן הבחינה הנדונה, והוא מצביע בברור על יחסו האירוני של גתה לעצם מושג ה'אנגנוריס'. פאוסט זוכה כאן לחזון אחרית, אך בה בעת הוא אטום באורח קומי-טרגי להווה. את קולות העמל של חופרי קברו הוא שומע כקולות העמל של מגשימי חזונו. הוא רואה יותר מכל אדם, אבל גם הרבה פחות מכל אדם.

בכל אלה אין לומר על 'פאוסט' בשום פנים ואופן שהוא מסתיים ללא אפקט של 'קתרזיס', אותה הארה המעדרת ומייצבת את הנפש של גורל האדם ומשמעות טלטולי חייו וייסוריהם מעמדת ריחוק שהיא לא רק אינטלקטואלית אלא גם אנגנורית, ומכוחה מגיע הצופה או הקורא לאותו מצב שתיאר ג'ון מילטון כ"calm of mind all passion spent" (בטור המסיים את 'שמשון המתייסר'). אדרבא, גתה גייס בשתי התמונות האחרונות של החלק השני צבא שלם של ישויות עליליות ומקהלות שרפים (בין השאר: פאטר אקסטאטיקוס, פאטר פרופונדוס, פאטר סראפיקוס, דוקטור מריאנוס [כלומר מומחה למדרש מריה], מאטר גלוריוסה, מלאכים בוגרים, מלאכים צוערים, שנאני שחק, ילדים טהורים, נשים מזדככות וכו' וכו') אשר התפקיד המוטל עליהן

הוא בדיוק תפקיד הניסוח של ההארה האנגנורית. ההמונן הידוע של ה'קורוס מיסטיקוס', המסיים את המחזה בהצבעה על כך כי כל החולף אינו אלא משל ולכל פגם מצפה במרומים השלמות בזכות הכוח המעלה והמרומם של 'הנשי הנצחי', אמור להביא את ההארה הזאת לביטוי התמציתי והמקיף ביותר. בסיכום, 'פאוסט' הוא טרגדיה כתובה כדרמה פיוטית אך ארוכה, מקיפה ואפיוזודלית כמו האפוס, 'המחקה עלילה רצינית', שיש בה הרבה יותר מסיפור יחיד, רצוף, של התחלה, אמצע וסוף, והיא בעלת כמה התחלות, כמה 'אמצעים' וכמה סופים; גיבורה הוא גיבור 'גבוה' בעל 'פגם' טרגי; אבל סיפורה הכולל איננו סיפור של מעבר מהצלחה לכישלון. סיומה איננו סיום טרגי אופייני. הוא אינו כולל רגע ברור של 'אנגנוריס', אך הוא אמור להביא עמו 'קתרזיס' טרגית שלמה מאין כמותה. גתה ניהל כאן מאבק אמנותי אדיר עם התבנית האמנותית ועם ה'אידיאה' של הטרגדיה, כשהוא מנסה לשמר אותן ועם זאת גם להתרחק מהן בעת ובעונה אחת.

עגנון התמודד עם הטרגדיה כ'תמול שלשום' בדרך מקבילה אך מנוגדת. הוא לא כתב את יצירתו כדרמה פיוטית [אף כי יטעה מי שסבור שהוא לא נתן דעתו על הקשר בין הטרגי לבין הפיוט הדרמטי; ראה בעניין זה ניסיונותיו הכושלים של מנפרד הרבסט מ'שירה' בכתיבת טרגדיה שירית מסורתית על פי ההגדרות של הזינר ב'לאוקואון' של לסינגן, אלא כרומן אפי רחב יריעה היסטורית ועתיר דמויות ואירועים. בכך לא היה מן החידוש. כמה ממיטב יוצרי הרומן במאות השמונה עשרה והתשע עשרה (מסמאל ריצ'רדסון דרך דיקנס ובלזק אל פלובר, טורגנייב, טולסטוי, דוסטויבסקי, ג'ורג' אליוט ותומס הרדי) כבר יצרו מודלים שונים של רומן טרגי, שעגנון היה מודע לפחות לאחדים מהם, ואף חש קרבה רבה לפחות לאחד מהם. [המודל הפלובריאני; ראה בעניין זה התכתבותו על פלובר עם זלמן שוקן (עגנון-שוקן 1991)]. אף הוא עצמו כבר ניסה את כוחו בעבר בהבלעת יסודות מרכזיים של הטרגדיה ביצירות סיפורת, כגון 'והיה העקוב למישור' ו'הנידח'. החידוש הגדול, הרדיקלי, מן הבחינה הנדונה, שב'תמול שלשום', לעומת יצירותיהם של אחרים ואף לעומת יצירותיו של עגנון עצמו, התגלם, בשני ניגודים קוטביים, המציניים את המבנה הייחודי של המערך הטרגי ברומן. האחד הוא הניגוד הקוטבי בין 'רצינותה' ומלאותה של העלילה הטרגית [בעז ערפלי ניסה להוכיח, שעלילת 'תמול שלשום' בנויה כעלילה של טרגדיה בחמש מערכות (ראה ערפלי 1998: 22-112); שום יצירה אחרת של עגנון אינה משחזרת במלאות כה רבה את המהלך הטרגי השלם], להיעדר ה'גבוה' הטרגי – מותר אולי אף לומר, לנומך ה'בלתי טרגי' כביכול – וכן להיעדר המודעות הטרגית של הגיבור. הניגוד האחר הוא בין הסיום הטרגי הקטסטרופלי המלא לבין היעדר מוחלט של 'אנגנוריס' ו'קתרזיס' טרגיות. מותר אולי אף לומר, ש'תמול שלשום', כפי שהוא מונח לפנינו, מביא עמו בסימומו לא רק תחושה של היעדר שני המרכיבים הטרגיים החיוניים האלה אלא גם תחושה של איזו ישות שלילית שירשה את מקומם, מעין 'אנטי-אנגנוריס' ו'אנטי-קתרזיס'. כך, תחת שהסיום יבהיר את פרשת גורלו של יצחק, ימצא לה פשר, ובתוך כך 'מרק', ימתן ויעדן את רגשות הפחד והרחמים של הקוראים (או של המספר), הוא רק מזעזע אותם כדי כך שהם מוצאים עצמם בסופו של הסיפור 'מרעידים ומשתוממים', אחוזי 'חיל ורעדה' קירקגוריאניים אל מול משפטו הנחרץ

והבלתי מוסבר כל צורכו של 'אלוקי הרוחות שאין לפניו צחוק וקלות ראש' (605). שני זניגודים הללו היו יכולים, לכאורה, להוציא את הרומן מתחומה של הטרגדיה. ה'נומך' של הגיבור עלול להרחיק את הסיפור בעל הפוטנציאל הטרגי לעבר אופני הבעה מנוגדים למבע הטרגי – כגון לעבר הסטירה (במאה השמונה עשרה), הרומן החברתי-הדידקטי (במאה התשע עשרה), או – בספרות המודרנית – לעבר ה'מונטז' המערב באורח פרוע סגנונות ודרכי מבע אשר לכאורה אינם עולים בקנה אחד. נראה, למשל, 'ברלין אלכסנדרפלאץ' של אלפרד דבלין – הרומן האנטי-פולבואריאני הטוטלי – ורשימתו מאירת העיניים של ולטר בנימין על רומן זה, בנימין 1991: 230–236]. סיום קטסטרופלי ללא 'קתרוסי' נחשב, בדרך כלל, מאפיין מובהק של המלודרמה (לעומת הטרגדיה). אבל 'תמול שלשום' איננו סטירה ואיננו רומן חברתי דידיקטי ואף איננו בבחינת רומן 'מונטז' (אף כי יש בו מיסודותיהם של כל אלה), ובוודאי איננו בבחינת מלודרמה. עגנון התכוון ליצור בו רומן טרגי, ואף מימש את כוונתו זו בהצלחה. דווקא משום כך 'זועקים' הניגודים ותובעים מאמץ של הבהרה.

אנו יכולים לעמוד על חריפותם תוך השוואה של 'תמול שלשום' ליצירות אחרות של עגנון. בכמה מיצירותיו של המחבר נוצר מעין שיווי משקל טרגי בדיוק בנקודות שבהן מופר שיווי משקל מעין זה ב'תמול שלשום'. ב'סיפור פשוט', למשל – רומן שאינו נעדר פוטנציאל טרגי – ה'נומך' של הגיבור, שהוא אחד מן הגיבורים הפסיכיים, האפרוריים ודלי המודעות האופייניים לסיפורים רבים של המחבר, מוצא את 'תיקוני' בהימנעות של המספר מיצירת עלילה טרגית מלאה. לא ברור כלל שסיפורו של הירשל הורביץ הוא בבחינת מעבר מהצלחה לכישלון. הפרשנות מתווכחת זה כמה עשורים על המשמעות והערך של ה'החלמה' שמחלים הורביץ מאהבתו לבלומה נאכט ומן המשבר הפסיכומי שלקה בו עקב נישואיו למינה צימליך ועל ההערכה שמעריך המספר את 'האוויר המשפחתי' שבו הוא מסיים את הסיפור. המספר הניח את שאלת הערכת מצבו של הירשל בסוף הרומן פתוחה ממש כשם שהניח את הרומן כולו ללא 'סיגור' מלא ותוך הבטחת המשך – אשר אמנם לא בא. היעדר 'גובה' טרגי בהרכב הנפשי של הגיבור 'התאזן' אפוא על ידי הימנעות מסיגור טרגי חד-משמעי. ניתן לומר, כי הממדים 'האזרחיים' הצנועים של אישיות הגיבור מצאו את השלמתם בממדים 'האזרחיים' השבלוניים של הסיגור, שהוא, בעיקרו, סיום של קומדיה (התגברות על המכשולים בדרכו של הזוג ה'מרכזי', אושר מיני, הולדת ילדים חדשים).

ב'זהיה העקוב למישור' וב'הנידח' קיים עגנון פרוצדורה הפוכה. שני הסיפורים מסתיימים בסיומים טרגיים מלאים, המוצדקים על ידי העלאה של הגיבורים לגובה הראוי לגיבור הטרגי. הפרוצדורה בולטת במיוחד ב'זהיה העקוב למישור', שכן גרשום, גיבורו של 'הנידח', שרוי בגובה הראוי כמעט מראשית הופעתו בסיפור כנכדו המיותם של הפרנס ר' אביגדור. הקונפליקט בין הנאמנות המשפחתית לסב ולזכר האם המתה לבין הידידות של גרשום בצדיק החסידי רבי אוריאל ה'שרף' יוצר מצב טרגי 'קלסי', והתוצאה – גרשום מתמיד בדבקתו החסידי אך יוצא מן העולם תוך השמעת פסוקי שיר השירים 'בהתלהבות איומה ובגבורה נוראה' (עגנון 1959, ב: נו) – היא, משום כל אלה, סיום טרגי נאות של Liebestod. ב'זהיה העקוב למישור' נפתח הסיפור בנקודה שבה הגיבור, מנשה חיים, הוא 'איש חושים ממוצע' של החברה היהודית היראית

המסורתית. הסיפור נמשך בירידתו האנושית של מנשה חיים, אך מסתיים בהתנשאותו למעלת צדיק נסתר, זו ההתנשאות המאפשרת את הפיכת העקוב למישור. התנשאות זו כרוכה כאן ב'אנגנוריסיס' מעוצמת ושלמה ככל שניתן להעלות על הדעת. הגיבור מבין את הטעויות הגורליות שטעה, וההבנה מוליכה לנכונות עילאית לכפרה, ליישור המציאות שנעשתה עקובה ומלאה מהמורות.

בשתי היצירות נוצר אפוא איזון בין מעלת הגיבור לבין הסיום הטרגי. בשתייהן נוצר גם איזון מלא בין הטרגיות של הסיום (מותם של שני הגיבורים) לבין ה'קתרוסי', המשווה למוות יפעה זוהרת [ב'הנידח' – מותו של גרשום כשיאו של טרנס רוחני-דתי; ב'זהיה העקוב למישור' – מוות, נישוי (שכחת, עזיבת) חיים – מכאן שמו של הגיבור: מנשה חיים – מתוך עוון והזדככות עילאית], והמביאה את הקורא להתבונן בו מן המרחק הרגשי והאינטלקטואלי המאפשר הרמוניה פנימית.

ב'יעידו ועינים' קיים איזון מלא בין הגובה הטרגי של הגיבורים (גמולה, ד"ר גינת) ושל סיפור הקשר שביניהם – וריאציה על מוטיב טריסטן ואיזולדה – לבין הסיום הטרגי (נפילתם של גינת וגמולה מן הגג – במתכוון או בטעות; התכחשותו של גינת ליעבודתו המדעית, מפעל חייו).

ב'שירה' קיים חוסר איזון בין ה'נומך' או הבינוניות הנפשית והאינטלקטואלית של הרבסט לגובה הטרגי של שירה; אלא שפער זה אמור היה להיסגר לקראת סיומו של הרומן בעת שהרבסט ימצא בתוכו את הכוח הדרוש כדי להצטרף אל שירה בבית המצורעים על מנת שיידיק במתכוון במחלתה וישיאר עמה שם עד עולם – וריאציה נוספת על מוטיב טריסטן ואיזולדה, שלפיה לא איזולדה היא המצטרפת אל האוהב הפצוע, הגווע, על מנת שתחלוך את גורלה עמו, אלא, להפך, הרבסט הוא המצטרף אל שירה החולה על מנת שיחלוך את גורלו עמה. גם כאן צריך היה הסיפור להגיע בסופו לנקודה שבה המידות של שני הגיבורים, הסיום הטרגי וה'קתרוסי', יאפשרו ויצדיקו אלו את אלו.

כל האיזונים הללו אינם מתקיימים ב'תמול שלשום'. הגיבור 'נומך' כאן לא פחות מהירשל הורביץ (למעשה הוא נמוך ממנו בהרבה מכמה בחינות), אך שברונו הוא שברון טרגי מלא. לא יכול להיות כל ספק בכך, שעגנון התכוון להביא את חיי יצחק לסיום של טרגדיה. כל ויכוח אפשרי על משמעותו של הרומן לא יחול על נקודה זו, שאכן איש מן הפרשנים לא כפר בה. אמנם גם ב'תמול שלשום' מסתיים הסיפור בהבטחת המשך. עגנון מבטיח לקוראיו חלק שני בשם 'חלוקת השדה', שבו יעביר את סיפורו סוף סוף מן העולם השכונתי המצומצם, ה'קטן', של יצחק וגרטמן הירושלמיים שלו, לעולם ה'גדול' של ההיסטוריה הציונית, שבו יש מקום לאנשי 'סגולה' הרואיים ('אחינו אנשי סגולתנו שבכורת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה', 607), אך לא לנכשלים הנפולים בצדי הדרך כמו יצחק קומר. לא באורה בלתי דומה ל'פאוסט', אפוא, אמור היה הרומן, כביכול, להמיר סיפור אהבה שנסתיים ברע בסיפור תקופה אוטופי, שבו בונה הציונות של העלייה השנייה בקרבנות רבים 'ארץ חופשית לעם חופשי' – כשהיא מייבשת אם לא את הים הרי את ביצות החולה ועמק יזרעאל. אולם לא רק ש'חלוקת השדה' לא נכתב (וכנראה גם לא היה צפוי שייכתב), אלא שאפילו היה נכתב לא היה בו כדי לשנות את סיפורו של יצחק קומר, 'מעונה זה שמת

בעניין רע; וכל 'התהילה והתפארת' של 'מעשי אחינו ואחיותינו בני אל חי עם ה' העובדים את אדמת ישראל' לא יוכלו להפחית כמלוא הנימה מאימת השאלה שבה הסתיים 'תמול שלשום': 'יצחק זה, שאינו גרוע משאר כל אדם, מפני מה נענש כל כך?'. כידוע, כתב עגנון אפילו קצר לרומן, שבו נמצא מעין תיקון לחייו הפגומים של יצחק: בתו שנולדה לו משפרה נפגשת ברבות הימים עם בנם של ירקוני וסוניה צוויירינג ונישאת לו (ראה עגנון 1971); ואולם עגנון החליט שלא לכלול פשרה סנטימנטלית זו בסיפורו, והחלטתו מוצדקת במלואה מבחינה אמנותית (ראה בעניין זה שקד 1971). סיפורו הייב להסתיים באותה נקודה שבה אנו ניצבים במעמד של ה'בינוניים', שאין בהם מתמיוותם היתרה או גם מחכמתם היתרה של אלה 'שאינם טורדים עצמם בהרהורים יתרים', אלא הם 'כמי שאינו לא תמים הרבה ולא חכם הרבה', ופרשת גורלו של קומר טורדת ומענה אותו והוא אינו יודע 'מה יענה ומה יאמר' (604). ההתרווחות שבאה בסופו של הסיפור עם שבירת הבצורת הממושכת והתחלת גשמי הברכה ביום שהביאו את יצחק לקבורה איננה התרווחות של 'קתרוזים', אלא זו של 'אנטי-קתרוזים'. סמיכות הפרשיות, היוצרת זיקה ברורה בין שני המאורעות, מחריפה פי כמה וכמה את השאלה, מדוע נענש יצחק כל כך עד שיחד עמו נענשה הארץ כולה, ואילו מותו, כמו מות המקק האנושי ב'הגלגול' של קפקא, הוא המביא רווחה לכול, והמייצר כביכול אותה מציאות אידילית שלתוכה מתעורר פאוסט אחרי התנערותו מ'סיוט' גרטכן: 'אדמה משחקת בציציה ובכרחיה', שדות ירוקים, רינת צפרי שמים, קולות צאן, 'שמחה גדולה – בעולם' (606); השווה עם רינת אלף הקולות של היער, הפארות המלבלבות, הפרחים הצבעוניים, שעליהם מצניעים אגלי טל וכו' בתמונה הראשונה שב'פאוסט' חלק ב, כפכפי 264–265). הטבע, שהוא 'כגן עדן', ממחיש בסיום 'תמול שלשום' יקום שהרשויות המכוונות אותו הן לא רק אדישות אלא גם דוניות, 'אלים צמאים' ואכזריים, שנענו לתפילת האדם והעניקו לו מחסדם רק לאחר ששתו לרוויה מדם קרבנם.

ניתן לומר בוודאות, שעגנון הלך ב'תמול שלשום' (כשם שעשה זאת ב'סיפור פשוט' ובכמה מיצירותיו האחרות) בעקבות פלובר בניסיונו להחיל את הנוסחה הטרגית על בני אדם ממוצעים, חסרי גובה טרגי. אולם תוך ההליכה הזאת הוא הקצין עד מאוד את ממדי ה'התגרות' האמנותית של המסורת הפלובריאנית בנוסחה הטרגית, שאת תחום תחולתה ניסתה אותה מסורת למתוח ולהרחיב עד למקום שאליו כמעט שלא הייתה יכולה להגיע. ההקצנה בולטת, כאמור, לעומת המיתון של ההעזה הפלובריאנית ב'סיפור פשוט' (הסיום הבלתי טרגי, ה'פתוח' של הסיפור לעומת הסיום הטרגי ה'סגור' של 'מדם בוכרי'). היא ניכרת – בהשוואה של 'תמול שלשום' עם 'מדם בוכרי' – הן בהנמכה הנוספת של יצחק לעומת אמה בוכרי, שיופייה ועידונה היחסי לעומת סביבתה הקרתנית יכולים אולי להצדיק במידת מה את אשליות הגדולה הרומנטית שלה (בעוד סביבתו האנושית של יצחק רק מבליטה את 'נחיתותו' לעומת אנשי העלייה השנייה שכמחיצתם הוא מסתופף), הן בהדגשת הסתמיות הנוראה של קצו לעומת מעשה ההתאבדות המכוון שלה. הטרגדיה של אמה בוכרי נעדרת 'קתרוזים', אך היא – כמו הטרגדיה של אנה קרנינה ברומן של טולסטוי – מצטיינת בשלמות ה'אנגנוריסים'. הגיבורות הטרגיות מכירות בטעויות הגורליות שלהן, מכינות את משמעות חייהן,

והכרה והבנה אלו מביאות אותן למעשה ההתאבדות. ה'סיגור' של 'מדם בוכרי' ראנה קרנינה הוא שלם מבחינה עלילתית ואינטלקטואלית כאחת. אמה שמה קץ לחיים שנחגלו כשקריים וכנבוכים. אנה מטילה עצמה אל מתחת לגלגלי הרכבת לאחר שהבינה כי חייה, שנראו מוקדשים לאהבה ומוצדקים על ידיה, הפכו בהכרח לא רק לחיים נעדרים אהבה אלא גם לחיי שנאה לעולם כולו, שנעשה מכוער ורוחח עד אין קץ (ראה המונולוג הפנימי של אנה לפני התאבדותה). במעשה ההתאבדות כשלעצמו מגלות שתי הגיבורות מידה של 'גדולה' מחרידה, המצדיקה את השימוש בפורמולה הטרגית. הסיגור של 'תמול שלשום' הוא שלם מבחינה עלילתית, אך פגום או 'פתוח' מבחינה אינטלקטואלית. יצחק אינו מודע למוות הבלתי נמנע המהלך בעקבותיו, ולכן, כאמור, אין הסיפור יכול להגיע לרגע של 'אנגנוריסים'. לעומת יצחק אנו הקוראים, המודעים היטב למוות הממשמש ובא, איננו יכולים 'להבינו', ליישוב עם איוושויה תחושה של סדר או צדק המקננת בתוכנו, ובוודאי איננו יכולים 'להצדיק'. ממילא נעדרת מן הסיפור האפשרות של ה'קתרוזים'.

העובדה שמות יצחק מוכתב בידי רשות מטפיזית ('אלוהי הרוחות שאין לפניו שחוק וקלות ראש') ולא רק בידי גורמים פסיכולוגיים-אנושיים (כגון בהתאבדותוהיהן של אנה קרנינה ואמה בוכרי) רק מבליטה, כאמור, את ההקצנה של השימוש בסיום הטרגי ללא הצבעה על פשר טרגי; וזאת דווקא משום שנוכחותה של הרשות הזאת מבטיחה, כביכול, את קיומו של הפשר. אנו מצפים לאיזה 'פאטר פרופונדוס' או 'קורוס מיסטיקוס' שימציאו לנו – ולו רק ברמז – פשר למשל הגדול, שפרישתו הגיעה לסיומה. במקומם משמיע את קולו 'פאטר אקסטאטיקוס' או 'פאטר סראפיקוס' פרודי השר על לבנו המוכה והתהוה את שירת התהילה והתפארת של 'אחינו אנשי סגולתנו', משל הייתה העלייה השנייה אותו 'Ewig-Weibliche' המושכנו אליו כלפי מעלה, משכלל כל 'לוקה בחסר', מגלם כל מה שלא ניתן להעלותו על הכתב, ומשיב על שאלות שאין עליהן מענה. סצנות הסיום של 'תמול שלשום' אינן חידתיות פחות מסצנות הסיום של 'פאוסט'; אבל בעוד שבאחרון החידתיות האנגוגית היא בבחינת תשובה מיסטית על שאלה אקזיסטנציאלית, בראשון החידתיות היא בבחינת תהייה אקזיסטנציאלית על תשובה מיסטית שאינה ניתנת ושאינה יכולה להינתן.

'תמול שלשום' הוא אפוא רומן אפי-טרגי, המחקה עלילה 'רצינית' (שמובלעות בה עלילות משנה רבות, ושניתן אף לתארה – בגלל מרכזיותו של הכלב בלק בסיפור – כ'עלילה כפולה'), אך המעלה גיבור החסר לכאורה סממנים של גיבור טרגי, והוא בעל 'פגם' שגם אותו קשה לתאר כפגם טרגי מסורתי באשר לגיבור אינו נעשה מודע לו בשום פרק מפרקי הסיפור, גם לא בעת מחלתו האחרונה ומותו. העלילה מסתיימת בסיגור טרגי מובהק אך הפשר הטרגי נעדר מסיומה, ומשום כך ה'אנגנוריסים' וה'קתרוזים', שסיום זה צריך היה להעניק לנו, מתהפכות על פיהן, ונעשות לפרודיה חריפה על עצם מושגי האנגנוריסים והקתרוזים. במקום פשר מקבלים אנו אנטי-פשר. תחת שנגיע לרגיעה ול'מירוק' אנו נותרים 'מרעידים ומשתוממים'. עגנון, כמו גתה, ניהל ביצירתו הגדולה ביותר קרב אמנותי אדיר עם התבנית האמנותית ועם ה'אידאה' של הטרגדיה, כשהוא מנסה להיאחז בהן ובה בעת גם להתרחק מהן משום שכמה מרכיבים מרכזיים בנוסחה הטרגית נראו לו כאילו לא היו עולים בקנה

אחד עם מה שנתפש לו כ'ההווייה האיומה של חיינו מדעת או שלא מדעת' או 'ההווייה המביעתה [המתגלית לי מזמן לזמן]. [ראה המכתב, שכבר צוטט, לקורצווייל מן ה-28 בינואר 1946, קורצווייל-עגנון-אצ"ג 1987: 20]. מהרבה בחינות המאבק על שימורה של הטרגדיה תוך הכנסת שינויים רדיקליים בה 'תמול שלשום' הוא תמונת תשליל של המאבק המקביל ב'פאוסט'. אבחנה זו תאפשר לנו להביא את דיוננו באנלוגיה הפאוסטית ברומן של עגנון לסימו.

ז

ניגוד קוטבי עשוי ללמד על קיומו של עיקרון אחד המופעל בתנאים הפוכים; ואכן קיים עיקרון כזה הפועל במשותף – מעבר לכל הניגודים וההבדלים הענקיים – הן ב'פאוסט' הן ב'תמול שלשום', והוא המסביר ואף מצדיק את הופעתה של האנלוגיה הפאוסטית ברומן של עגנון. עיקרון זה כבר נתגלה לנו בחלקו בעצם הטרגדיה של שתי היצירות זו לזו במסגרת זירת ההתמודדות של הספרות המודרנית עם הטרגדיה, אבל זהו רק גילוי עמום או גילוי – אגב-כיסוי, שכן, כפי שראינו, אף בתוך אותה זירה משותפת פנויות היצירות בכיוונים מנוגדים. לשם הפקתו של הגילוי מתוך ההסתור שבו הוא נתון עלינו לסמן את הנקודה העיקרית שבה דומות היצירות זו לזו. מנקודת מוצא זו נוכל אף להגיע ליתר הבנה של משמעות ההבדלים.

אנו מגיעים אל הנקודה הזאת שעה שאנו שואלים את עצמנו מהו 'חטא' של יצחק קומר, או – על פי הטרמינולוגיה הקלסית של תורת הטרגדיה – מהו ה'פגם' שלו, שבגללו הפך סיפור חייו לסיפור כישלון ואסון. עמוס עוז שואל בחיבורו 'אשמה ויתמות וגורל – מקרא ב'תמול שלשום':

עונשו של יצחק מזויע וגלוי לעין – אבל מה חטאו? – – – האם נידון יצחק למוות על שלא נרתע מלקחת את פרוטותיהם האחרונות של אביו ואחיו ואחיותיו, ולא טרח לתמוך בהם גם כאשר 'נתגלגלה פרוטה יתירה לידו' או אולי נידון למוות מפני שעבר על איסורי הדת, 'לא תחמוד' ו'לא תנאף', או על עבירה שבין אדם לחברו, שחברו הפקיד בידו את חברתו והוא מעל בפיקדון? או אולי חטא לציונות בכך שלא קיים את כוונת עלייתו ולא עבד את אדמת הארץ ולא בנה אותה אלא רק צבע אותה? לא הפך להיות אדם חדש אלא רק הצטבע לזמן-מה בצבע חדש? (עוז 1993: 216).

בעז ערפלי סבור, ששאלותיו של עוז שאלות רטוריות הן – כך לגבי עוז עצמו אך בוודאי לגבי עוז, לאחר שחשף בשיטתיות את כל חולשותיו, מגבלותיו וכישלונותיו של יצחק קומר כ'איש חושם ממוצע' (ערפלי 1998: 105). ערפלי טועה בעניין זה. שאלות רטוריות הן שאלות שהתשובה – על הרוב התשובה השלילית – עליהן ברורה מאליה. אבל התשובה על שאלותיו של עוז אינה ברורה מאליה – בכל אופן לא למספר 'תמול שלשום', ששאלות אלה אינן אלא הרחבה רכרנית ומתחכמת של שאלתו הפשוטה והנוקבת: 'יצחק זה שאינו גרוע משאר כל אדם מפני מה נענש כל כך?'

העובדה שהמספר והסיפור אינם יכולים להשיב על השאלה אינה מלמדת על כך שזוהי שאלה רטורית, אלא, להפך, היא מלמדת על כך, שבמסגרת המנטלית-ההגותית של הסיפור, השאלה היא היפוכה המוחלט של השאלה הרטורית; כלומר, לעומת השאלה שהתשובה עליה ברורה מאליה זוהי השאלה שאי אפשר להשיב עליה כלל.

מכאן אין ללמוד בשום אופן שהשאלה אינה רצינית ואינה במקומה. אדרבא, זוהי שאלה בלתי נמנעת. בכל אופן לגבי מספר אשר קיומה של ההשגחה העליונה הוא בעיניו בבחינת הנחת יסוד. [וכך הוא הדבר לגבי המספר והמחבר המשתמע של 'תמול שלשום'; בהם אנו מדברים ולא כש"י עגנון האדם הפרטי-ההיסטורי, שעניין האמונות והדעות שלו אינו מעסיק אותנו בדיון זה.] זוהי השאלה המכרעת, כמעט ניתן לומר השאלה החשובה היחידה. אם נוטלים אנו משאלה זו את תוקפה והופכים אותה לשאלה רטורית גרידא נוטלים אנו מן הרומן כולו את תוקפו המטפיזי ומרוקנים את הסיום מרושמו המזועזע; שכן רושם זה תלוי לגמרי בהצטרפותנו למספר בשאלתו ובעמידתנו בסוף הסיפור חסרי ישע מול העובדה, ש'ההווייה האיומה של חיינו מדעת ושלא מדעת' אינה מאפשרת מתן תשובה כנה ומשכנעת עליה.

אין ביכולתנו להשיב על השאלה במה חטא יצחק; וזאת לא משום שיצחק קומר לא ניחן ב'רצון חופשי' ו'באין רצון חופשי אין בחירה ובאין בחירה אין חטא', כפי שטוען עוז (שם). רצונו של יצחק הוא חופשי לא פחות מזה של כל אדם אחר, כשם שהבחירות שהוא בוחר – לטוב ולרע – בחירותיו הן. אמנם תחת רצונו ה'גלוי' חותרת 'הסיבה הנסתרת', אך בכך אין הוא נבדל מכל אדם בעולם, שלעולם אין מעשיו נעשים מטעמים שכולם מודעים לו. לא המורכבות הפסיכולוגית של יצחק ולא הליקויים במערכת השיקולים המוסריים שלו הם הגורמים לעמידתו בפני שאלת גורלו של יצחק עמידת מי שאינו יודע 'מה יענה ומה יאמר', משום שהשאלה אינה בתחום הפסיכולוגי-האנושי אלא בתחום המטפיזי-הדתי. היינו, לא מעשיו או מחדליו של יצחק אלא מעשיו או מחדליו של 'אלוהי הרוחות' הם המיידטים את המספר של הרומן, ואותו עמו, לעבר מבוי סתום.

ברמה המטפיזית חייבת השאלה בדבר טעם עונשו של יצחק להישאר ללא תשובה. עם זאת אין ללמוד מכך, שברמות אחרות שלו אין הסיפור מאפשר לנו הבנה (או אפילו 'הבנות' אחדות) של כישלונו של יצחק. יש להבחין הבחנה ברורה בין הרמות השונות הללו. ערפלי טוען, בצדק, כי 'תמול שלשום' מאכלס עשרות או מאות גיבורים (בחלקם תשקיפים בדיוניים של דמויות היסטוריות) הניתנים להוקעה כאנשים החיים חיי חטא – 'בני אדם שניצלו ו/או הזניחו את משפחתם, ציונים שנשטו את חלקת השדה, או כלל לא הגיעו אליה, דתיים שאמונתם מזוייפת, צבועים, חמדנים, נואפים ושאר חוטאים ממין זה' – והמספר מניח להם לחיות את חייהם ללא פגע; שכן "תמול שלשום" אינו בעיקרו רומאן אידיאולוגי, ואין בעולמו של רומאן זה שום מנגנון הנותן עונש ל'רעים' וגומל טוב ל'טובים' בדרך פשטנית ועל פי קני מידה אידיאולוגיים כאלה או אחרים' (105), ומשום כך מצויים אנו להבין את עונשו של יצחק קומר כול כ'אסון פסיכולוגי שניתן לומר עליו מבחינות מסוימות שיצחק הביא אותו על עצמו, ולא כעונש הניתן בידי אל שאינו עשוי להפעיל מנגנון פשטני של חטא ועונש'.

הדוגרים נכוחים, אבל אינם מביאים בחשבון את האפשרות של ריבוד הרמות ההגותיות של הסיפור: באחת מהן צריך היה 'אלוהי הרוחות' לענוש את ה'רעים' ולגמול טוב ל'טובים', והעובדה שהוא אינו עושה כן היא מן השאלות המטפזיות – שאלה שאיננה בהכרח 'פשוטות' יותר מן השאלות שמציג ספר איוב – שהרומן מעמיד בפנינו. באחרת עונשו של יצחק הוא אכן 'אסון פסיכולוגי' – מה שאינו מונע בעדו להיות בה בעת גם כישלון בעל משמעות מטפזית.

למעשה המערכת ההגותית של הרומן מורכבת אף יותר מזה. קיים בה הרובד שבו נשאלות השאלות לגבי דרכיה של ההשגחה העליונה. קיים רובד אחר שבו שופט המספר עצמו את גיבורי סיפורו ומעניש או מתגמל אותם לא על ידי האסונות או האושר שהוא מביא עליהם בעלילת הסיפור אלא על ידי תיאורם הערכי-השפוט, העלאתם על נס (כגון שמשון בלויקופף, י"ח ברנר ובעיקר מנחמקי הרב) או השפלתם ובזיוגם (המושפלים והמבוזים רבים משנוכל למנותם כאן). אף תיאור שיפוטי זה, כפי שהסביר בעו ערפלי (במאמרו 'מקומפוזיציה אידיאלוגית למיננה עומק ערכי-קיומי'; ערפלי 1998: 113–164), אינו מונחה על ידי קנה מידה אידיאלוגי חד-משמעי. המספר של עגנון איננו מעלה או משפיל אדם על שום אמונותיו (תהינה רחוקות מאלו של עגנון האדם ככל שתהינה) אלא על פי מידת נאמנותו להן, ונכונותו לקיימן בפועל, להפכן לתוכן חייו ולא לדגול בהן בדיבור שפתיים בלבד. קומוניסטים ואנרכיסטים, אויבי הציונות וכופרים באלוהי ישראל זוכים לתיאור מרום ומעלה בכתביו (כגון ב'אורח נטה ללון', שמרבית הגיבורים החיוביים שבו הם אנשים הרחוקים בדעותיהם מן המספר האוטוביוגרפי של הרומן כרחוק מערב'ממזרח). מכאן יחס ההערצה של עגנון לרבים מאנשי העלייה השנייה 'אחינו אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה'.

אולם אין פירוש הדבר, שהערצה זו מונעת מן המספר של עגנון שיפוט ערכי שלילי של אותם ערכים אשר הנאמנות להם, היכולת לקיימם בחיי הנפש ובחיי המעשה כאחד, הביאה אותו להערצת האנשים הרבקים בהן. כך ירוחם חופשי (מ'אורח נטה ללון') הקומוניסט האנטי-ציוני הוא אדם נלבב וראוי לאהבתה של רחל ולאהבת המספר. אבל הקומוניזם וההתנגדות לציונות כשלעצמם אינם מקובלים על המספר. קנאבינהוט הסוציאליסט (מ'סיפור פשוט' ו'אורח נטה ללון') וזיגמונט ווינטר האנרכיסט מתוארים (בסיפוריו של אהרן שיצלינג ב'אורח נטה ללון') כאנשי מעלה שנתנו חייהם על אמונותיהם. אבל היחס החיובי אליהם אינו טובע הותם של הכשר באידאולוגיות שבהן האמינו.

אין זו אמת, שעגנון נמנע מלשפוט אידאולוגיות ותנועות ההולכות לאורן; הוא רק שופט את אלו לחוד ואת המאמינים בהן לחוד. אבחנה זו חיונית היא להבנת 'תמול שלשום', שבו מפתח המספר יחס שיפוטי מחמיר – כחלקו, לפחות, שלילי – לציונות החילונית כפי שמצאה את ביטויה במפעלה של העלייה השנייה, בעוד הוא מעלה על נס כמה מגיבוריה של עלייה זו. נאם כי לא כולם. כאמור, א"ד גורדון, אף כי קיים את אמונותיו כמו ידיו ובמו חייו, אינו זוכה בסיפור לעטרה מעין זו שעיטרו לו מרבית בני דורו. המספר של עגנון מציג אותו בעיקר כגילומה של אידאולוגיה, היא 'דת העבודה', שאותה הוא פוסל.]

הבהרת עניין זה מאפשרת לנו לחזור לעניין 'חטאו' ו'עונשו' של יצחק קומר. כאמור, ברמה המטפזית הזיקה בין שני אלה מוצגת במכוון כזיקה בעייתית, המעלה שאלות שלמספר אין תשובה עליהן. ברמה האנושית-הפסיכולוגית ניתנת הזיקה לתיאור כ'אסון פסיכולוגי' שהביא יצחק על עצמו במחדליו וכמעשיו הבלתי מודעים (לרבות מעשה ה'שחוק' שעשה בבלק הכלב), שאפשר להציע להם פירושים פסיכולוגיסטיים שונים. אבל הדיון בחטא ובעונש בשתי רמות אלו אינו ממצה את משמעותם. אדרבא, משמעות זו מתגלה בעיקרה ברמת הביניים שבין זו של מסתרי ההשגחה העליונה למסתרי הלא-מודע של יצחק. ליתר דיוק, גם מסתרי הלא-מודע של יצחק, שהסיפור מרבה לעסוק בהם (בעיקר באמצעות חלומותיו של הגיבור), וחשיבותם בו אינה מוטלת בספק, אינם מובאים בו בעיקרם רק לשם ה'פסיכולוגיה' שבהם אלא גם ובעיקר לשם דבר שהוא שמעבר לה. גם אם משתכנעים אנו בהיגיון הפסיכולוגי של האסון שמביא הגיבור על עצמו ומבינים כיצד היגיון זה מגולם מטפורית בסיפור על הכלב בלק, עדיין אין אנו מבינים כיצד ומדוע זיכו הפגמים הנפשיים והאסון הנגרם על ידיהם את יצחק קומר במעמד של גיבור מרכזי ברומן רב אנפין, שהוא, בין השאר, גם רומן היסטורי, העורך את חשבונה הנפשי-הרוחני של תקופה מרכזית בתולדות הציונות. עוד פחות מזה מסבירים האסון וסיבותיו את זכותו של יצחק להתעלות למעמד של אדם טרגי, יהא בינוני ואפרורי ככל שיהיה.

ייתכן שהטרגיות אינה קשורה קשר כל ייתק באצילות – גם לא באצילות הנפש והאופי. אין ספק שעגנון ניסה – וגם הצליח – להראות כי ניתן לנתק את הטרגיות מן ה'גובה' האנושי, שנחשב חלק בלתי נפרד ממנה, מבלי שהטרגיות כלשעצמה תיעלם ותאבד. כאמור, הניתוק הזה, שבוצע בפועל ובצורה רדיקלית ב'תמול שלשום', היה אחד האקספרימנטים האמנותיים העיקריים והנועזים שעשה עגנון ברומן זה כדוגמת האקספרימנטים בחידוש פני הטרגדיה שעשה גתה ב'פאוסט'.

אולם דומה, כי הטרגיות אינה ניתנת לניתוק ממידה מסוימת של ייצוגיות. גם אם אין המשורר מנסה לקשור אותה בייצוגיות רחבה ביותר כזו שייעד גתה לפאוסט (האדם המודרני) עדיין הוא חייב לקשור את הטרגי בעיקר מעיקרי ההווייה האנושית. אם אין הפגם הטרגי מייצג עיקר כזה, כיצד תיווצר ההזדהות שתהפוך את המפלה הטרגית, את המעבר מהצלחה לכישלון, או גם את החמיקה ממפלה כזאת, למאורע נפשי אישי של הקורא (או הצופה כתאטרון), להתרחשות שהאנושיות שלו (של הקורא והצופה) מעורבת בה? והאם תיתכן טרגיות ללא מעורבות כזאת כשהמפלה נותרת בבחינת 'אסון פסיכולוגי' גרדא, case פתולוגי הניתן להסבר אטיולוגי כזה או אחר? פלובר לא סבר כך. הוא סבר שחיי האשליה הנכובים של אמה בוכרי מייצגים הווייה אנושית רחבה ורבת משמעות, ונתן ביטוי לסברתו זו באמרו 'מדם בוכרי' – זה אני. אותה אמונה בייצוגיות האנושית הרחבה של אמה בוכרי הדוחה והמסכנה ניתנה באמירה, כי עם מות ההתאבדות של אמה מירור בככי 'ארבעים כפרים ועיירות' בצרפת משום שראו בגיבורה של פלובר את בכואת עצמם.

הטרגיות של יצחק אינה מסתברת ללא הבנת התכונה הייצוגית שבו. בה במידה אין להבין את כלל ההרכב של 'תמול שלשום' מבלי שתניתן תשובה על השאלה מדוע נבחר דווקא אדם כיצחק קומר, איש המביא על עצמו 'אסון פסיכולוגי' מוזר וכאילו



התקופה הנודעים) כפי שנחזו בפועל בנסיבות ההיסטוריות של הזמן והמקום, אלא גם במובן התודעתי-האידאולוגי, בכך שהוא מבוסס על ההבנה שעצם ההיסטוריות היא קונצפציה אנושית, השלכה אידאולוגית על מציאות, שהיא כשלעצמה אינסופית, חסרת גדרים היסטוריים כלשהם. כיוון שזוהו טיבה של ההיסטוריות כתכונה, הרי לא תיתכן התייחסות חינונית אל ההיסטוריה שאין בה מאבק על עיצוב הקונצפציה ההיסטורית.

'תמול שלשום' נאבק נמרצות עם התפיסה, שרבים וכן טובים שבקרבנו חיים אותה כאמת עובדתית; היינו, התפיסה כי מפעלה של הציונות החילונית, זה שהתבטא באורח כה ברור בהלכה ובמעשה של אנשי העלייה השנייה, הוא זה שחילץ את ההיסטוריה היהודית מן המבוי הסתום שנקלעה אליו בין הסקילה והחרבזים של התיקנות האורתודוקסיה באמונה פסיבית המחייבת פסיביות היסטורית מזה והדינמיקה ההרסנית של ההתבלבלות, שהתכוונה לחסל את 'הבעיה היהודית' על ידי חיסול היהדות – עד שהזכירה לה האנטישמיות המודרנית שאין חיסול יהדות ללא חיסול יהודים – מזה.

עגנון, בעצמו ציוני מובהק ואיש העלייה השנייה, לא כפר מעולם בשליחותה המהפכנית הגואלת של הציונות כסיכוי יחיד – לעומת שתי האלטרנטיבות – להמשך יצירתו וחיוני של ההיסטוריה היהודית. אולם הוא סבר תמיד – ולכל המאוחר למן פרסום סיפורו 'עגונות' בשנת 1908 – כי הגאולה הציונית, הגם שהיא הגאולה היחידה, הינה גאולה פגומה, גאולה למחצה, גאולה טרגית (או מה שכינה ברדיצ'בסקי – מסיבות גנות לגמרי – 'גאולה ענייה'); גאולה שיש בה גם מצב מתמיד של עגינות, שהוא היפוכו של רעיון הגאולה המסורתי בכל גרסותיו. הרי גאולה במחשבה היהודית לדורותיה מבטאת מצב של קרבה מחודשת בין האומה לאלוהיה אחרי תקופה של ריתוק (הגלות). בקבלה הזוהרית ובהמשכה מתגלמת הקרבה בחידוש יחסי הזיווג המלאים בין האל לשכינה או בין הצד הזכרי לצד הנקבי של האלוהות; ומכאן המשמעות המטפיזית של מצב העגינות כמצבה של אישה שאינה שרויה בייחוד עם בעלה.

העלייה השנייה, אמר עגנון בסיפורו שנכתב בעצם ימיה של אותה עלייה, היא בבחינת גאולה טרגית, משום שהיא עומדת בסימן הניתוק או הסכיזמה בין אלה החותרים לגאולה לבין אלה השומרים אמונתם לגואל. החלק הדינמי שבאומה, החש כי היא עומדת בפני משבר היסטורי שרק פעולה מהפכנית עשויה לחלץ אותה ממנו, התנתק לגמרי מן התפיסה הגורסת גאולה כהתקרבות הדדית מחודשת בין האל לאומה. החלק הדבק באמונתו אינו חש כלל במשבר ההיסטורי והוא מתנגד בכל כוחו לשינוי שמבקשים להביא דורשי הגאולה, מתבצר באורחות חייו הנושנים, מסתגר בהם אף יותר מהסתגר בטרם הופיע אתגר השינוי. בין כה וכה נוצר מצב העגינות או הריחוק, נפסקות נימות בטליתתה של כנסת ישראל; 'נפגמה הטלית ורחות רעות מגשבות וחודרות לתוכה ועושות אותה קרעים קרעים' (עגנון 1959, ב: תה). בוודדים ספורים הם אלה המבנים – כפי שהבין הראי"ה קוק (וכתמול שלשום) מנחמקי הרב ובמידה מסוימת גם חמדת הסופר) – שרק חיבור מחודש של הגאולה עם הגואל יביא לפתרון מלא של משבר הזמנים החדשים בחיי ישראל; ומעטים אלה אין בכוחם לשנות את פני הדור ומצבו הפגום, אלא הם משוטטים בעולם כאותו רב של סיפור

חד-פעמי, כגיבור העומד במרכזו של רומן נרחב על תקופת העלייה השנייה. למעשה הא בהא תליא. כדי להבין את מקומו של קומר ברומן העלייה השנייה עלינו להכיר בייצוגיות שלו ושל ה'חטא' שחטא והעונש שלקה בו, וכדי להכיר בייצוגיות הזו עלינו לתת טעמים מספיקים למרכזיותו של אדם כיצחק קומר ברומן 'תמול שלשום'.

עניין הייצוגיות (או אי-הייצוגיות) של יצחק נדון הרבה בידי הפרשנים, שתחו על משמעותו ההיסטורית של הרומן. רובם תהו ולא מצאו ביצחק שום גורם ייצוגי, המכשיר אותו להיות כביכול שלוחו של דורו. על פי זה הגיעו הפרשנים לקביעות כגון "סטייתו" של קומר [...] מעידה על כך, שגורלו אינו ניתן לאינטרפרטציה היסטורית ופרשת 'תשובתו' אין לה הסבר אלא על רקע סובייקטיבי, כלומר, כהשלכה של נהייתו של עגנון עצמו לחזרה אל עולם האמונה (טוכנר 1968: 65); או: 'תמול שלשום' אינו רומן העלייה השנייה, שכן זו אינה משמשת בו אלא 'רקע היסטורי', ואילו נושאו האמתי הוא 'אותה פקעת של רגשות סוערים הקשורים בהפיכות הפנימיות בעולם היהודי והלא יהודי במאה הזאת – שבירת כלים ועקירת שורשים מכאן. והמאמצים הנואשים לעצב כלים חדשים, להכות שורשים חדשים מכאן' (באנד 1967) – קביעה היכולה להיחשב נכונה לגבי כל יצירה של עגנון (ושל מרבית היוצרים העבריים האחרים בני דורו), ואין בה כדי לסמן את ייחודו של 'תמול שלשום' לעומת כל יצירה אחרת בת הזמן; או: 'תמול שלשום' הוא בעצם צירוף של שני סיפורים נפרדים, המשלימים במידה מסוימת זה את זה: סיפורו של יצחק, שהוא סיפור של יחיד, וסיפורו של תקופה, שהיא בבחינת גיבור קולקטיבי (ברזל 1970).

הפרשן הכולט היחיד שהניח ליצחק מידה של ייצוגיות היסטורית היה אליעזר שביד. הוא העלה את הטענה המעניינת, כי יצחק מייצג את דורו שלא על דרך הסמל במובנו השיגורתי והמוטעה אלא על דרך הסמל 'במובנו הנדיר והנכון'. כלומר, יצחק אינו אופייני לממוצע של העלייה השנייה, שרובה עזב את ארץ ישראל במקדם או במאוחר ומיעוטה נאחו בעין גנים, בדגניה וכתל אביב, אך מעולם לא הגיע למאה שערים. אבל הוא מסמל את העלייה הזאת מפני שהוא 'חי את גורלה במסקניות גדולה מזו של רוב בני העלייה השנייה', ובכך הוא 'אינו המצוי ביותר כי אם המסקני ביותר' (שביד 1964: 54). הדברים נראים לי נכונים, אם כי ניסוחם מעלה תמיהות (כאילו מובן חי יצחק את 'גורלה' של העלייה השנייה חיים 'מסקניים' יותר משחזו אותו ברל כצנלסון או א"ד גורדון, או נוח נפתולסקי ושלמה לביא או רחל כצנלסון-שזר והמשוררת רחל?).

בירור המשמעות, המבנה ואופני הסיפור של 'תמול שלשום' כרומן היסטורי מובהק – ואכן רומן של תקופה, תקופת העלייה השנייה – טעון דיון לעצמו. עם זאת אין העניין העומד על פרקו של הדיון הנוכחי ניתן למיצוי ללא הבנה, כי 'תמול שלשום' הוא רומן היסטורי לא רק במובן זה שהוא משקף מציאות של תקופה היסטורית, מבוסס על תיעוד מדויק ועל חקירה גדולה ומעלה דיוקנאות חינויים של עשרות אישים היסטוריים שפעלו בתקופה הנדונה; הוא רומן היסטורי גם – ואולי בעיקר – במובן זה, שהוא נאבק מאבק עז עם קונצפציה היסטורית ומבקש לעקרה או, לפחות, לתקנה על ידי הארתה מזווית ראות חדשה. הרומן ההיסטורי הגדול הוא 'היסטורי' לא רק במובן המימטי, בכך שהוא מסוגל להעמיד בפנינו חיי אנשים (לאו דווקא מגיבורי

ל'אורח' האוטוביוגרפי שילכו שניהם ביחד בתפוצות הגולה ויחזירו את ישראל למוטב, כלומר יחזירו בתשובה. 'האורח' משיב כי לא יוכל להיענות להצעה לא רק מפני ש'יכל ישראל זכאים בעיני', אלא גם מפני שאם לתשובה, כביכול צריך הקדוש ברוך הוא לשו'ב' (עגנון 1959 ד: 171). ב'תמול שלשום', שהגיע לגיבושו הסופי בתוך מלחמת העולם, הספקות המכוונים כלפי הקדוש ברוך הוא חמורים הרבה יותר; וברבים מן הסיפורים שנכתבו בעשורים שלאחר מלחמת העולם עגנון אינו רחוק מניהיליזם דתי. התפתחות זאת לא שינתה, מכל מקום, את הכרתו בגאולה הציונית החילונית כבגאולה פגומה וככמה מראשי העושים בה כבאנשים אשר 'גאולתנו לא תהא כמות שהם מדמים', וכשנזכר לגאולה שלמה יהיו הם הראשונים שימאסו בה' (תמול שלשום: 176–177).

הכרה זו היא המשמשת ביסודו של 'תמול שלשום', והיא שקבעה לא רק את עיקרי התוכן ההגותי של הרומן אלא גם את מבנהו ואת הבחירה ביצחק קומר כבגיבור הראשי. קודם כול הכתיבה הכרה זו את המיבנה ה'כפול' של העלילה ושל המרחב ברומן. אם הסיפור צריך להציג תמונה שלמה של גאולה קרועה, שטועה לשני חלקים שאינם מתאחים, הרי שהכרח הוא שיותן בו ייצוג מלא ושווה לכל אחד משני החלקים. מכאן חלוקתו של הרומן לאורך צירי הזמן והמרחב כאחד בין יפו לירושלים. מכאן ההקבלה המפורטת, רוויית האירוניה ההשוואתית בין תיאור בניינן של שתי הערים היהודיות ה'טהורות' בארץ ישראל החדשה – מאה שערים מזה (ספר שני, פרק שלישי) ותל אביב מזה (ספר שלישי, פרק שישה עשר) – שתיהן ערים פגומות, שבניהן הגשימו רעיונות חלקיים בדרכים חלקיות ויצרו מציאות של דוחק פיזי ומוגבלות נפשית. מכאן התעקשותו של עגנון שלא לרכז את סיפורו אך ורק בחלקים שה'מיתוס' הרשמי של העלייה השנייה קשור בהם (ולמעשה להשמיט מן הסיפור פרקים שלמים, שהם לפי מיתוס זה עיקר העיקרים, ולדחות כביכול את תיאורם לספר 'חלקת השדה'); שלא להסתפק, למשל, בתיאור כיבוש העבודה בידי יהודים בעין גנים אלא לעמתו עם תיאור כיבוש העבודה בידי היהודים שהם אומני ירושלים החזרים. המספר של עגנון מכריח אותנו לראות את עולמה של התקופה המתוארת ב'תמול שלשום' כעולם מפוצל, כשני עולמות, שרק 'הגאולה השלמה' והבלתי מושגת, שעליה חולם מנחמקי הרב, עתידה לחברם זה לזה בעידן אסטטולוגי שהוא מעבר לאופק ההיסטורי של הרומן.

יצחק קומר נבחר לשמש גיבורו של הרומן בדיוק משום שהוא מנסה – אמנם, בחוסר ישע מוחלט – לנוע בין שני העולמות ולגשר על התהום שביניהם. מבחינה זו הוא אמנם חיי את התקופה – על פי הקונצפציה ההיסטורית של עגנון – חיים 'מסקניים' יותר משחיו אותם אחרים; וזו האמת הגלומה בדבריו החשובים של אליעזר שביד בעניין זה. מובן שמעשהו חייב להסתיים בכישלון 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. משום כך אילו 'הצליח' יצחק בחיבורם של שני העולמות, או אפילו בהבהרת הדרך האפשרית לחיבור כזה, הוא לא היה שימושי מבחינתו של מספר 'תמול שלשום', שלוחו של המשורר הטרגי של העגנות ההיסטורית בחיי ישראל. עגנון בחר בגיבור טרגי, המגלם את מה שנראה לו כתמצית משמעותה הטרגית של תקופת הגאולה הציונית החילונית,

'עגנות' התועה בזמן ובמרחב בחיפושיו אחרי בן אורי מתוך ניסיון נואש לזווג מחדש עם דינה בת אחיעזר, ובכך הציל מכישלון מוחלט את ניסיונו ה'ציוני' של אחיעזר להחזיר לירושלים את עטרת התורה; ניסיון שנעשה בכוונה טובה אך ממניעים מוטעים. הסיפור מסתיים ב'מין מרה שחורה רחמנא ליצלן', היינו, בהכרה הטרגית כי לפי שעה, לפחות, לא מומש הזיווג הנכון של העלם והעלמה שהיו מיועדים זה לזו; לא נסתייע מעשה השיבה לציון; ארון הקודש של בן אורי שהושלך ונגנז לא הוחזר לשימוש; האמנות לא חוברת עם האמונה אלא נותרה גרושה ממנה, ואף בת תחרות לה. שמואל צ'צ'קס נעשה לשי' עגנון לא רק משום שביקש לעבר את שמו ונתלה בשם סיפורו הראשון שזיכה אותו בתהילה, אלא גם – אולי בעיקר – משום שיעד לעצמו את שליחותו של המשורר, אשר ישיר את שירתה של הגאולה הפגומה, העגונה, ויצג אותה בתפארתה אבל גם בטרגיות של עגנותה.

תפיסתו זו של עגנון בבעייתיות של הגאולה הציונית לא השתנתה. [ראה בעניין זה מאמרו של דן לאור 'ציוניותו של ש"י עגנון', לאור תשנ"ה: 29–59]. הוא מיקד אותה במחשבתו על העלייה השנייה דווקא – יותר מאשר על פרשיות אחרות בתולדות המפעל הציוני בארץ ישראל – לא רק משום שהיה בעצמו איש העלייה השנייה והכיר לפני ולפנים את הלכי רוחה ואת אורח מחשבתה, אלא גם ובעיקר מפני שעלייה זו עמדה בסימן הקרע המוחלט בין שני מרכיביה של הגאולה השלמה; קרע שהתגלם באורח ברור בהמרת דת ישראל ב'דת העבודה', וה'עבודה' במובן היהודי המסורתי (עבודת הקודש, הפולחן) בעבודה כמובנה החילונית. העלייה הראשונה, בכל חסרונותיה, לא גרסה שינוי ערכים דרסטי זה. העליות שבאו לאחר מלחמת העולם הראשונה היו כבר עליות הצלה של הקיבוץ היהודי האירופי הגוע מתוכו (תיאורה של שבוש ב'אורח נטה ללון') והצפוי להשמדה מבחור. העלייה השנייה, שהשליטה את האידאולוגיה שלה לדורות אחדים על תנועת העבודה הציונית (שהייתה בעיני עגנון, כמו בעיני רבים אחרים, הנושא העיקרי של מעשה הגאולה הציוני), היא שמיקדה את שליחותה ברעיון העבודה והפכה רעיון זה לעיקר עיקריה בהלכה ובמעשה כאחד. עגנון התייחס בכבוד עצום למעשה (נספר מעשי אחינו ואחיותינו בני אל חי עם ה' העובדים את אדמת ישראל לשם ולתהילה ולתפארת); ובה בעת פסל את ההלכה פסילה מוחלטת, וראה בה פגם נפשי שהוא כבידה לדורות. 'דת העבודה' כמובנה הגורדונית הייתה בעיניו, כאמור, בבחינת טרוסטיה, עיוות מושג והפיכתו על פיו. [בני אדם שמזלזלים בעיקרי הדת נטלו לעצמם מושג חביב זה, כאותם הפייטנים החדשים שמוזכרים שם שמים בשיריהם, אף על פי שהם וקוראי שיריהם אין יודעים את השם ואינם רוצים לדעת את השם] (דברי מנחמקי שכבר צוטטו, תמול שלשום: 176).

בכל אלה אין אנו צריכים להבין את גישתו של עגנון כאילו הייתה גישה יהודית מסורתית נטולת ספקות נוקבים. השאיפה לשלמות הגאולה, שהיא בעיקרה שלמות יהודית פנימית, המבטיחה את המשכייתה של ההיסטוריה היהודית ואת ההגנה על הזהות התרבותית היהודית מפיצול אישיות גם בתנאים של משבר ותמורה, לא הקהתה את חוד תהיותיו על דרכה של ההשגחה העליונה; וככל שקרבה ההיסטוריה היהודית במאה העשרים אל שעת השבר הגדול שלה הלכו תהיות אלה ונעשו חריפות ונוקבות יותר. ב'אורח נטה ללון', שנכתב ערב מלחמת העולם השנייה, מציע רב העיר שבוש

ראה בסוניה פיקדון שצריך לשמור עליו למענו ולא היה אכפת לו כלל אם יתקמו יחסים אינטימיים בין סוניה לבין יצחק (כשם שהוא עצמו לא היסס לרקום יחסים אינטימיים עם נשים אחרות), והן משום שאין אדם נעשה פיקדון בשום תנאי ובשום צורה, אלא הוא – סוניה צוויירינג במקרה זה – ארון חופשי לעצמו ולגורלו, ואם יש ברצונו להתקשר עם אדם שונה מזה שהיה קשור בו קודם לכן הרשות נתונה בידו. עצם נטייתו של יצחק לחשוב על סוניה כאילו הייתה 'פיקדון' – כלומר, בדרך חשיבה אינסטרומנטלית, ההופכת את הזולת לאובייקט, שניתן לקבוע ביחס אליו זיקת בעלות – בה גלום 'חטא' מוסרי גדול לאין ערוך מחטא המעילה המדומה, שיצחק מייסר בו את עצמו.

אשר לרעיון ה'בגידה' בסוניה, הרי באחיזה בו, בפיתוח רגשות האשם סביבו, יש לא רק מן התמימות הילדותית אלא אף מן החוצפה שהטיפשות מעניקה לפעמים גם לנמוכי הרוח. סוניה הבהירה ליצחק באופן שאינו משתמע לשתי פנים שהיא אינה רוצה בהמשך הקשר האינטימי עמו, אף כי היא מוכנה שלא לנתק את קשר ההיכרות או אפילו הידידות שביניהם. בכך הפעילה סוניה את רצונה האנושי החופשי באורח ברור ובצורה ראויה ומכובדת. היא לא הטעתה את יצחק בשווא; לא קשרה אותו אל סינרה בחוטים מדומים של תקווה לחידוש היחסים. היא אמרה לו את האמת – האמת הסובייקטיבית שלה, שהיא זכאית לחלוטין לנהוג על פיה – בבהירות, אך ללא אכזריות מיותרת, ואפילו במידה ניכרת של אמפתיה והתחשבות.

סירובו של יצחק להבין, שהקשר נותק סופית, וששוב אין לו שום 'בעלות' על סוניה וממילא אין ביכולתו לבגוד בה ואין לו שום צורך לקבל את רשותה לשם יצירת קשר רומנטי חדש, מלמד על אורח המחשבה השובניסטי-הרכושני האופייני לאתוס המיני שלו יותר מאשר על עומק רגשותיו כלפי סוניה. יצחק הוא מאלה הסבורים, שגבר, מכיוון ש'לקח' את חסדיה האינטימיים של אישה (אף כי הוא לא לקח אלא היא נתנה לו אותם מרצונה החופשי), למעשה 'חילל' את תומתה, ולכן הוא חייב לפצות אותה בהצעת נישואין. האישה היא בעיניו אובייקט, שהקשר האינטימי עמו 'פגם' בו, ולכן הפוגם, אם איש ישר הוא, חייב לרכוש אותו במחיר מלא, כאילו לא היה פגום כלל, שהרי בנינו נפחת ערכו של אותו אובייקט בשוק הנישואין. בדיוק בשל אורח מחשבה זעיר-בורגני ובעל-ביתי כזה, ההופך את היחסים האינטימיים לזיקות כלכליות, מאסה סוניה באהבתו של יצחק והחליטה להתנער ממנו – החלטה שהמספר של 'תמול שלשום' מתייחס אליה בהבנה מלאה וללא שמץ של האשמה. [אף כי נמצאו קוראים שסברו, שהמספר ביקש להציג את סוניה כגילום האי-מורליות הסקסואלית, כביכול היא 'זוניה' של שתי הטבעות (צמח 1990: 63), כלומר, של אי-הנאמנות ביחסים שבינו לבניה. הבנה כזו של הרמות הפנימה, למעשה, את המנטליות הבעל-ביתית של יצחק קומר. באמת סוניה נאמנה – לפי דרכה שלה – לאהבתה העיקרית, זו אהבתה לירקוני, אשר לשוכו ארצה היא מצפה ביודעין ובלא יודעין, ואשר לו, בשוכו, תתמסר התמסרות מלאה, אף כי לבו נתון לאחרת.]

חטאה של סוניה ביחסה האדיש לקשייו המתרכים והולכים של אביה גדול לאין ערוך מתטאיה ביחסים שבינו לבניה; ודווקא בחטא זה היא מקבילתו – ניתן לומר תאומתו – של יצחק קומר, שהיה מעורר בנו יתר כבוד אילו השקיע פחות מחשבה

ולא בגיבור אינטלקטואלי (מעין הראי"ה קוק או מנחמי הרב) המסוגל לראות, לפחות בעיני רוחו, את האופק המשיחי שמעבר לטרגדיה הגאולתית. הסיפור בא להעמיד את עקדת יצחק ולא את אמונת אברהם כמיתוס העיקרי של התקופה. עגנון היה זקוק לא לגיבור 'אופייני' לעלייה השנייה באופיו ובסיפור חייו, אלא לגיבור המכיל בקרבו, ולו גם בצורה עמומה ביותר – באשר אסור לו, לאותו גיבור, שיהיה מסוגל לחיי הכרה ומודעות עצמית של ממש – את 'שתי הנשמות' של התקופה, הנשמה החותרת אל הגאולה והנשמה המבקשת למצוא דרך בחזרה לחיים בחסות הגואל. בחייה ההזכרתיים של התקופה חיבור שני אלה היה בלתי אפשרי, חוץ מאשר במקרים נדירים ובודדים (הראי"ה קוק). בני התקופה שהיו חריפי הכרה נטו בהכרח לאחד משני הקצוות; ואכן ככאלה מתפקדות בתמול שלשום כל הדמויות האינטליגנטיות. אם ביקש עגנון להעמיד במרכז הרומן שלו לא את עצמו (תמדת וטרגדיית השיתוק היצירתי שלו, שהיא גילום נוסף של המהות הטרגית של התקופה) ולא דמות של צדיק וקדוש (מנחמי), הוא היה חייב לבחור בגיבור דל הכרה, בלתי אינטלקטואלי ואף, לאמתו של דבר, בלתי אינטליגנטי. רק גיבור כזה יכול היה לממש בסיפור חייו את טרגדיית העגינות והתעיייה בין העולמות (בסיום 'עגונות' מתוארת תעיייה זו כתעיייה 'בעולם התווה'), שאותה רצה המשורר לשורר. אבל דמות גיבור כזאת חייבה בהכרח ויתור על מרכיבים 'הכרחיים' בנוסחה הטרגית – ה'גובה', האצילות, ובעיקר המודעות העצמית וה'אנגנוריסיס', וממילא גם ה'קטרוזיס'. עגנון קיבל על עצמו את הויתור על המרכיבים החשובים הללו וניסה – המדובר הוא במפעל אמנותי שהוא לא פחות מהרואי – להעמיד טרגדיה שאינה תלויה בהם.

הוא יצר גיבור טרגי, שה'פגם' או הפגמים שבו, שיש לו ביחס אליהם 'מודעות' ברורה (נטישת עבודת האדמה אחר הניסיון הקצר והבלתי מוצלח להיאחז בה; המעילה באמונו של ידידה רבינוביץ, שהותיר בידו כפיקדון, כביכול, את ידירתו סוניה צוויירינג; ה'בגידה' בסוניה לאחר שזכה בחסדיה האינטימיים החלקיים), הם פגמים מדומים ואף כוזבים.

מנחמי הרב מנסה להסביר ליצחק בשתי פגישותיו עמו במהלך הרומן, שנטישת עבודת האדמה אינה 'חטא' כלל, משום שאסור לייחס ערך של קדושה לעבודה כמובנה החילונית-התועלתית. דיו לאדם שהוא עובד עבודה כשרה ומפרנס את עצמו ואינו נזקק לחסדי הזולת. הנאמנות האמתית של חלוצי העלייה השנייה, זו שיש בה מיסוד הקדושה, איננה יכולה להיות נאמנותם ל'דת' העבודה' אלא היא נאמנותם של אלה מהם שנאחזו בארץ ישראל והתמידו בשיבתם בה (בל נשכח שהרוב המכריע של אנשי העלייה השנייה עזבו את הארץ) ובבנייתה מחורבנה ככל צורה שהיא. 'חייב כל אדם מישראל להשתדל בכל כוחו שיוכה לדור בארץ ישראל, שהאומה הישראלית מקורה בארץ ישראל' (177), והישיבה בארץ ובנייתה מחורבנה מתברת את האדם מישראל למקורותיו הרוחניים. והרי בעניין זה, ישיבת ארץ ישראל וההיאחזות בה, לא חטא יצחק חטא כלשהו. אדרבא, בעניין זה זכיותו אינן נופלות מאלו של 'סב סבור' ודידל מ'הכנסת כלה'.

אשר למעילה בפיקדון שהפקיד רבינוביץ בידי יצחק כביכול, אין 'חטא' זה אלא עורבא פרה, שטיפשות ותמימות משמשות בו בערוביה – הן מפני שרבינוביץ לא

ביודיל האגדי, זקן וזקנו, ויותר מאמץ בטיפול ביודיל הראלי, אחיו, הנמק בבית אבא העני והעלאתו ארצה הייתה יכולה לא רק לתקן את חייו אלא גם להוציא את יצחק עצמו מן הברידות הנוראה, בדידות של 'כלב', שיש לה חלק נכבד ב'אסון הפסיכולוגי' שהוא ממיט על עצמו.

אבל גם האגואיזם המתגלה ביחסו של יצחק למשפחתו וכן העמימות ואף השקריות שבאמצעים שבהם הוא מצליח לשכך את ייסורי המצפון שאגואיזם זה מעורר בו לעתים (כגון המכתבים המדומים שהוא כותב לאביו; השקיעה בחשיבה משאלתית על דבר הטיפול שהוא יטפל באחיו ובאחיותיו, הבאה באופן ברור לחפות על היעדר כל עשייה מצדו בעניין זה) אינם מהווים את 'הפגם', המביא על יצחק את חורבנו; שכן 'פגם' זה דחוי לגמרי מתודעתו, ואינו מגיע לעולם להכרתו. 'תמול שלשום', כאמור, נעדר כל שמץ של 'אנגנוריסיס'. למעלה מזה, אף המספר של הסיפור כאילו אינו יודע מהו הפגם. בכל אופן, הוא אינו מביא אותו אפילו פעם אחת להבהרה מושגית. אדרבא, בתחום זה של הבהרה מושגית הוא נראה לא פעם כאילו היה דבק בתוכנותיו חסרות הממש של הגיבור. כך הדבר, למשל, בעת שהוא חוזר כבר בסוף הסיפור, בצמוד לשאלה מדוע 'נענש' יצחק כל כך, על הקביעה המוטעית בכירור כי 'לפי טיבו ולפי הכשרתו צריך היה יצחק לעמוד על הקרקע ולראות חיים על האדמה ולהעלות את אביו ואת אחיו ואת אחיותיו' (604). הסיפור כולו מעיד כמאה עדים, שבדיוק לכל אלה לא היה יצחק מסוגל לא לפי 'טיבו' ובוודאי שלא לפי 'הכשרתו'. למעלה מזה, המספר ממשיך להיאחז בקביעות מעין אלו לאחר שהניח למנחמקי הרב, הגיבור המבטא יותר מכל אדם אחר את השגותיו של 'המחבר המשתמע' של 'תמול שלשום', להסביר ליצחק כי אין כל טעם בהרהורי החרטה שלו על שלא 'עמד על הקרקע', וכי אין חרטה זו אלא מעין תפנוק נרקיסי של אדם שנוה לו תמיד להיות שרוי בצער: 'כל המצטער על דבר שלא עשאהו עשוי להצטער על כל דבר דובר' (540), ואילו האדם היציב בנפשו והחי את חייו נכונה כביכול אינו יודע צער מהו, אלא הוא חי כל יום ויום לעצמו וממלא חובתו כמידת יכולתו כלפי עצמו וזולתו ו'אם עובר עלי יום ואיני מתבייש בו אני מרוצה' (שם). ניכר בדבריו של מנחמקי שהוא נואש מיצחק, אשר לא הבין מה שאמר לו בעת פגישתם הקודמת בעין גנים הן בעניין 'דת העבודה' והן בעניין העמידה על הקרקע, והוא עודנו שרוי, בהשגותיו וברציונליזציות שלו, באותו מקום שבו היה שרוי קודם לכן. מנחמקי מבין, למעשה, שההיתקעות ברציונליזציות הללו (כגון בחרטה על עזיבת עבודת האדמה) נחוצה ליצחק ומשמשת אותו שימוש נפשי משכך ומרגיע. כשחוזר יצחק ואומר לו 'הריני מצטער שלא עמדתי בנסיון ולא נעשיתי חקלאי' הוא משיב, לא בלי זלזול, 'בין כך וכך היית מצטער' (שם). אין שום סיבה שנתייחס אל הרהוריו של המספר בעניין 'טיבו והכשרתו' של יצחק, שהיו צריכים, כביכול, להעמידו על הקרקע, ביתר כבוד משמתייחס מנחמקי לוודי החרטה של הגיבור עצמו. 'המספר המשתמע' של הרומן מניח למספר שלו – והוא עושה זאת לעתים לא רחוקות – להידבק במקצת בטיפשות ובעמימות של הגיבור. טיפשות ועמימות אלו, גם מצד המספר, דרושות לו כיוון שה'פגם' של יצחק צריך להישאר בתחום הלא מודע. כלומר, הוא יכול להתגלות לנו אך ורק בעקיפין: באמצעות מעשיו של יצחק, שהפירוש שנותן להם המספר איננו חייב להיות הפירוש המלא או אפילו

האמתי; באמצעות סמלים, המפורזים על פני מרחבי הסיפור והנשזרים לאורך חוטיים מוטיביים מצטרפים זה לזה ומתרשמים לרשתות עבותות (המספר אינו מגלה מודעות מומשגת לקיומם, ועל אחת כמה וכמה שאינו מציג פירושים להם); ובעיקר באמצעות חלומותיו של יצחק, שאף אותם מספר המספר כאילו לפי תומו וללא כל פרשנות של ממש.

ה'פגם' של יצחק, כפי שהוא מתגלה בכל אלה, הוא ה'פגם' הטרגי של פאוסט. הזהות מתגלה מעבר להבדל המכריע, הכרוך, בין השאר, בכך, שפאוסט לא רק מודע ל'פגם' – כפי שמודה השטן בעצמו בדיאלוג שלו עם האל בפתח המחזה: 'Er ist sich seiner Tollheit halb bewusst' (טור 303) – אלא אף מנסה אותו בבהירות, אם גם ברוב ריגוש: 'Zwei Seelen whonen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen' (טורים 1112–1113). גם בחזהו של יצחק שוכנות כביכול שתי נשמות הרוצות להיפרד, להיקרע זו מזו, וכפילות זו היא המביאה עליו את חורבנו כשם שהיא המזכה אותו בתפקיד הגיבור הראשי ברומן המבקש לחדור לנשמתה השסועה של תקופה, או הבא לטעון (באמצעים סיפוריים ולא בהשגות דיוניות פולמוסיות, כמובן) כי תקופה, הנראית לנו, על פי הפרשנות השגרתית המעצבת את חשיבתנו, כתקופה העומדת על עיקר אחד (ברנר: 'קרקע [...] גאולה [...] מהפיכה יסודית [...] חיים אחרים בעיקרם'), היא, למעשה, תקופה של פיזור האישיות הלאומית עד כדי סכיופורניה. יצחק קומר מגלה את כפילותו היא דרך ההכרה. אבל תנועתו במרחב, ויקותו לשתי הנשים המושכות אותו (כל אחת מסיבות הפוכות לאלו המשמשות ביסוד המשיכה של האחרת), קרבתו לאנשים כגון יוחנן לייכטפוס מזה ושמשון בלוקופף מזה, ידידיה רבינוביץ מזה ואורגלברנד מזה, תנועת חייו בין 'האנשים השמחים' של יפו לבין האומנים צנועי הדרך ונמוכי הרוח של ירושלים – ככול מתגלה איזו טלטלה פנימית, שככל שיצחק אינו מודע לה היא שלטת בו יותר, והיא המכתיבה לרצף הקיום שלו, כאילו בלי סיבה מספקת, אותה תנועת מטוטלת שאינה מסתיימת אלא עם מותו. תנועת מטוטלת זו, התוצאה הדינמית של כפל הנשמות, מכתיבה, למעשה, גם את המבנה והמודוס הסיפורי של הסיפור בכללו, הנע לא רק בין יפו לירושלים, אלא גם בין מספר מסוג אחד למספר או למספרים מסוגים אחרים (ראה בעניין זה ערפלי 1998: 268–318), בין מרחבים שהם לא רק טעונים משמעויות אידאולוגיות שונות (ראה שם: 113–164) אלא גם מעוצבים עיצוב אסתטי מנוגד – עיצוב מימטי-ראליסטי מזה ועיצוב אקספרסיוניסטי-גרוטסקי מזה (ראה בעניין זה הירשפלד 1981; 1981: 113). בשל תנועה זו 'תמול שלשום' הוא 'רב-רומן', כפי שכינה אותו ערפלי; והוא אף ניתן להיקרא כרומן בעל שני סיפורים או בעל עלילה כפולה הפונה לעבר 'שתי מטרות' שונות (ברזל 1970). האמת היא שעלילת 'תמול שלשום' אינה פונה לעבר שתי מטרות שונות, אלא שמטרתה האחת היא לתת ביטוי למציאות שסועה, הפונה כביכול לעבר שתי מטרות שונות, ואף מנוגדות. 'תמול שלשום' הוא 'רב-רומן' לא מפני שעגנון רצה להקיף בו עולמות רבים ולדחוס לתוכו חומרים טורוגניים אלא מפני שהוא רצה להציג בו עולם שבור, שההטורוגניות שבו היא אינדיקציה של היעדר רציפות נפשית, של שסע פנימי.

שלושה לילות, דווקא בזמן שבו הוא ראה עצמו 'כאילו כבר הגיע לתכלית הנרצה' (544), על דבר הפגישה הקרובה – הקטלנית – עם הכלב בלק. 'יצחק אינו מבין את פשר החלום, והוא שוכחו, כשם שפאוסט אינו שועה לאזהרות מפני הסכנות שבמצב הביניים, בין ארץ לשמים.

מהרבה בחינות, ולמרות ההבדלים המכריעים בין הג'סטטה הרטורית הגדולה במונולוג של פאוסט והחלום הקריפטי של יצחק, ניתן לראות בדמיון שבין החלום למונולוג את שורש האנלוגיה הפאוסטית ב'תמול שלשום'. מה גם, שהחלום מתקשר ומביא לשיא, כפי שהראה צמח, רשת שלמה ודחוסה של מוטיבים הממשעים את הרומן לכל אורכו, כשם שהמונולוג של פאוסט מאיר ומכין הרבה ממה שיתרחש בהמשכו של המחזה.

עגנון נזקק לאנלוגיה הזאת כיוון שהיא קידמה והדגישה את עיקר המסר ההגותי של 'תמול שלשום': עם ישראל מגיע – כמו פאוסט: זקן, עמוס חכמת ספרים שאכזבה, שואל לנתיבות גורלו – לשעת משבר היסטורית. הוא קרב אליה בנפש חצויה. שתי נשמות מתרוצצות בתוכו, והאחת רוצה להיפרד מן השנייה. אם תתרחש הפרדה הזאת והקרע בין שתי הנשמות יהיה סופי, צפויה לעם ישראל הפגישה עם השטן. הסכנה שבה הוא נתון אינה גלומה רק או בעיקר באי יכולתו לצאת אל השדה, לזבלו ולחיות בו עם הבקר כבקר, אלא באי היכולת שלו לבנות לעצמו בית חיים, שבו גישה נוחה וזמינה בין שתי הדיוטאות. הטרגיות של העלייה השנייה (המייצגת את הציונות החילונית בתמציתה) איננה זו, שלה נתן ברנר ביטוי באנלוגיה הפאוסטית שב'מכאן ומכאן'. ברנר, לדעתו של עגנון, טעה בדיאגנוזה שלו, והוא, עגנון, מנהל עמו ויכוח באמצעות האנלוגיה הפאוסטית שהוא מפתח ב'תמול שלשום'. לא הייאוש של 'אובד עצות', שלא הצליח להגשים כמו ידיו את 'אידיאל העבודה העברית האנושית' כפי שהוא הבינו, הוא הייאוש המהותי של עידן הגאולה הענייה, הפגומה, אלא יגון כישלוננו של יצחק, שניסה, בדרך לא מודעת ואגב טעויות גורליות, לחבר את שתי נשמותיו ואת שתי הנשמות של האומה, הוא עיקרו של הייאוש הזה. יצחק, בהכרתו המוגבלת מאוד, מאמין בדיאגנוזה של ברנר. אבל האמת הגלומה בלא-מודע שלו מכוונת את הדעת לדיאגנוזה אחרת, חמורה הרבה יותר. לפי ברנר ויצחק המחלה היא מחלת החולשה, מחלת הפער בין המאווי הנכון לחוסר היכולת לממשו. לפי עגנון המחלה היא מחלת השסע הנפשי, הסכיופרניה, הפער בין מוקדים שונים ומנוגדים של זהות מתפרקת. ברנר מאמין כי 'כל החשבון עוד לא נגמר'. אולי ימצאו הכוחות החסרים, אם לא בקרב בני דורם של 'אובד עצות' ודיאספורין, הרי כברית הסב והנכד, אריה לפידות ועמרם הקטן, בני הדור הקודם והדור הבא, העומדים על משמרתם, 'משמרת החיים' (ברנר 1978, ב: 1440). חזונו של עגנון קודר לאין ערוך. כל התפארת והתהילה של 'אחינו ואחיותינו בני אל חי העובדים את אדמת ישראל' לא תחזיר לנשמה השסועה את אחדותה. כאן התקווה, ככל שהיא קיימת (וספק הוא אם היא אכן קיימת), היא עניין של אמונה באיזו גאולה שלמה שאולי תבוא; גאולה בלתי מוכרת, בלתי מוכנת עדיין, שתהיה שונה לחלוטין ממה ש'הם מדמים'. 'הם' – כלומר אנתנו, לרבות ש"י עגנון.

עגנון נאחז ככרור – ואף הרבה יותר ממנו – בגתה וב'פאוסט' לא משום ששני

בשום חלק או היבט של הסיפור, מכל מקום, אין כפל הנשמות של יצחק מתגלה ביתר בהירות מאשר בחלומותיו. לא נוכל להיכנס בדיון זה לפירוש שיטתי של החלומות הללו – עניין התובע לא רק הרחבת דברים אלא גם בירור תאורטי בתחום המתודולוגיה ההרמנויטית, תורת פרשנות החלום, והראוי, ללא ספק, לעיון מיוחד לעצמו (ראה בעניין זה שרייבויס 1993). נסתפק בהצבעה על 'חלום מפתח' אחד הדרוש לענייננו, בין השאר משום שהוא כבר זכה – לפני כמעט ארבעים שנה – לפירוש מבריק ומשכנע במאמרו של עדי צמח 'הרגל המתוקה' (צמח 1990: 25–39), שאף חוזק והורחב יותר מעשור לאחר מכן במאמר 'בעבור נעליים' (שם: 62–70), שבו בדק צמח את המשמעות הסמלית של מוטיב הנעליים או היחפה ב'תמול שלשום' לעומת המוטיב הניגודי של הכובע או גילוי הראש.

החלום, שהוא, כדברי צמח, 'אחד הקטעים העשירים ביותר בספר', מתרחש לקראת סיומו של הרומן, בעת שיצחק, שאירוסיו לשפרה כבר נקבעו ויום חתונתו קרוב, שרוי 'בטובה שראוי להתקנא בו' (תמול שלשום: 542). לתוך טובה מרובה זו נופל החלום הרע כמין 'טיפה מרה'. יצחק מוצא בו את עצמו על שפת הים. הוא הסיר את ראשו. בא ושכח אותו. כשהוא חוזר ומבקש למצאן מפריחה הרוח את כובעו מעל ראשו. בא לדור נעלם האיש, ויצחק עומד ברחוב 'יהף בלא מנעלים וראשו מגולה'. הוא שומע קול תפילה, ומגיע לבית 'של שתי דיוטאות, תחתונה חרבה ועליונה שמתפללים בה עוליץ אליה בסולם, והסולם עומד ישר. הטו את הסולם ועלה. כיון שהכניס ראשו נסגרה עליו הדלת מבפנים וגופו מבחוץ' (שם).

מבלי שנחזור על פרטי הפרשנות של צמח, שהקורא ייטיב לקרוא במקורם (צמח: 1990: 34–36), לא נוכל שלא להצביע על הדמיון בין תפישת ה'אני' המתבטאת בחלום סיוטי זה לתפישת ה'אני' במונולוג הידוע של פאוסט על שתי הנשמות השוכנות בו. כמו פאוסט תופש יצחק את עצמו באמצעות מטפורה של מרחב אנכי ולא אופקי; מרחב שיש בו מעלה ומטה, שמים וארץ, 'שתי דיוטאות'. כמו ב'פאוסט' הרובד העליון במרחב זה, שאליו חותרת הנשמה האחת 'בכוח', מזוהה עם עולם האבות ה'גבוה', שהוא גם עולם האמונה והרוחניות ('Die andre hebt gewaltsam sich von Dust/ zu den Gefilden hoher Ahnen', טורים 1116–1117). הרובד התחתון, רובד השפל והאופל, מזוהה עם עולם החושים והארוס, שהנשמה השנייה נצמדת אליו באיבליים לופתים' ואינה מרפה. פאוסט רוצה, כמובן, ליהנות משני העולמות, ובמידה רבה אף מצליח בכך. יצחק קומר מנסה בחלומו לטפס מן הדיוטה התחתונה, החרבה, ה' Dust' שעליו מדבר פאוסט, אל הדיוטה העליונה של 'האבות הנישאים', ונותר קירח מכאן ומכאן, בלי נעליים (שייכות לעולם המודרני) וכלי כובע (שייכות לעולם האבות). פאוסט קורא לרוחות המרחפות באמצע, בין הרובד הגבוה והרובד הנמוך, שתבואנה להחזיר לנפשו את שלמותה ולשאת אותו לעולמות בלתי ידועים של תפארת. יצחק נשאר תקוע באמצע, כשגופו ממש נחתך לשניים: הראש שרוי בדיוטה העליונה ואילו החלק התחתון של הגוף, על כל המגולם בו, נשאר בדיוטה התחתונה. פאוסט, כאמור, מזמין בדבריו על שתי הנשמות ועל הרוחות המרחפות בין הארץ לשמים את הפגישה עם הכלב השחור. יצחק מתבשר על ידי חלום הבלהות שלו, החוזר על עצמו במשך

הסופרים ביקשו להסתמך על יוצר ענק ועל יצירת מופת ספרותית ידועה לקוראיהם, אלא מפני שמצאו ביוצר וביצירתו נקודה לאחזיה ניגודית. בעיני ברנר גילם גתה את האשליה של פירוש הרמוניסטי של ההוויה, לרכות פירושה של אי ההוויה שבמוות לעומת ההוויית החיים. זאת לעומת הכרתו האקזיסטנציאליסטית שלו, כי הניגוד המוחלט בין ההויה לאי-ההויה הוא נקודת מוצא של כל אמת אנושית. גתה, לפיו, הוא מאלה שכל עוד מר המוות לא סר אליהם, אל הרגשתם הפנימית, הם אינם 'פוחדים ממנו' כביכול, ומי מהם שזוכה 'מדבר גם דברי חכמה בשעה האחרונה. אפוריזמים נאים על אור ועל כל הני מילי מעליותא' (שם: 1350); הדברים מרמזים על אמירתו האחרונה של גתה, לפי אקרמן: 'יותר אור' – האמירה הובנה כקריאה 'הרבו אור'. גתה מייצג עמדה שברנר דוחה אותה עקרונית. בעיניו 'כל החולף לעולם לא יהיה רק משל' וכל 'הלוקה בחסר' לעולם לא יושלם במלכות ההגות הטרנסצנדנטלית. בעיני עגנון גתה הוא 'פייטנם' כשם שפאוסט הוא 'אותו גרמני'. אלוהי הרוחות הלותרני של גתה גואל את מחצית נשמתו של פאוסט למרות כל חטאיו ופשעיו. הוא מגדיר את פאוסט מראש בדרך הפרה-דסטיניציה, כ'אדם טוב', ומזהה את הטוב שבו עם הנטייה לחתור ולשאוף. אלוהי הרוחות של עגנון סתום ואפל לאין ערוך מזה של גתה. אפילו מעשים של שווק וקלות ראש גוררים את עונשיו הכבדים ביותר. המספר של 'תמול שלשום' איננו מבין את האל הזה ואת משפטו, אבל גם הוא לא יאשר מראש את זכותו של כל אדם ששוואף וזותר לזיכוי מוסרי. הרי הוא זה שקבע: 'כל כמה שאנו משתדלים להפך בזכותו של יצחק חייבים אנו לומר שהוא לא היה טוב משאר חברינו. מה נדבר ומה נוסיף, כולנו מבקשים את הטוב, אלא אותו הטוב שאנו מבקשים אינו הטוב האמתי' (263). הבקשה – החתירה והשאיפה – בה עצמה אין די. מכאן רצונו של המספר, הגם שהוא עומד בפני אלוהי הרוחות נבהל ומשתומם, אפוף חיל ורעדה, להלך בכל זאת בעקבות 'הפייטן האלוקי' ולהמשיך מסורת ספרותית-רוחנית שיש בכוחה, כמו בכוחו של 'מזקרק' מ'לישרים תהילה' של רמח"ל, לנחם 'עת משברי יגון' עד נפשי באר. אבל כמו יצחק גיבורו, הוא איננו יכול לחבר את מה שנפרד ונקרע זה מזה: עולמו האמונתי והמוסרי של 'הפייטן האלוקי' וההוויה האיומה של חיינו מדעת ושלא מדעת.

למעשה מתמצה המתח ההגותי-המטפיזי השורר ב'תמול שלשום' בכללותו בפער בין הציטוט מ'פאוסט', המביע אכזבה מן החקירה וספקנות לגבי יכולתה להגיע אל פשר הדברים ואל טבע המציאות, לבין הציטוט מ'לישרים תהילה', המביע אמונה בכוחו של המחקר לא רק להגיע אל האמת אלא אף להמציא נחמה ורגיעה. הרי מותר לנו לראות את הרומן כולו כמין חקירה של פרשה שעיקרה 'משברי יגון' אשר גם הגיעו, בסופו של דבר, עד נפש. אילו היה העולם נוהג כפי שמספר הרומן מצפה היה שיהג, ניתן היה לסיים את סיפורו באישור הציטוט האופטימי מ'לישרים תהילה'. אמנם הנפש הגיעה עד משברי יגון, אבל פשר הסבל נמצא, טעם הייסורים הוברר, ובפשר וטעם אלה ניתנת לנו גם אותה נחמה, שדיונו קשרה במושגי האינגנוריסטי וה'חקרוזיס'. אולם המספר של 'תמול שלשום' נאלץ להודות, שהעולם שנוצר בסיפורו אינו מעניק אישור לדברי 'הפייטן האלוקי', ותחת זאת הוא דווקא מחזיר אותו, את המספר, ואותו הקוראים אל נקודת המוצא הפסימית המסתמנת בציטוט מתוך מונולוג האכזבה והתסכול של פאוסט. החקירה אמנם הסתעפה עד מאוד, אבל הפשר המבוקש

לא נמצא לה, והרי אנו עומדים בסופה באותו מקום שבו עמד אותו גרמני שעליו פייט 'פייטנם': 'הנה אנכי עומד שוטה עלוב, והרי אני חכם כמות שהייתי'.

### מקורות

- אדורנו 1997 = Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1997, vol. 11: *Noten zur Literatur*, pp. 129–138: 'Zur Schlusszene des Faust'
- באנר 1967 = א' באנר, "'החטא ועונשו" ב'תמול שלשום'", מולד, ס"ח, 1 (1967), עמ' 81–75
- בטלר 1952 = E. Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge 1952
- בנימין 1991 = W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1991, vol. 3: *Kritiken und Rezensionen*, pp. 230–236: 'Krisis Des Romans'
- ברגהאן 1987 = K. L. Berghahn, 'Georg Johann Heinrich Faust: The Myth and its History', in R. Grimm & J. Hermand (eds.), *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, Monatshefte, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 1987, pp. 3–21
- ברזל 1969 = ה' ברזל, 'דיוקנו של כלב', כרמלית יד-טו (1969), עמ' 173–161
- ברזל 1970 = ה' ברזל, 'משמעותם של משלי חיות ב'תמול שלשום'", גזית כז (1970), א-ד, עמ' א-ז
- ברכט 1958 = B. Brecht, *Stücke*, vol. 3, Suhrkamp, Berlin and Frankfurt 1958
- ברנר 1978 = י"ח ברנר, כתבים, א-ב, ערך מנחם דורמן, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב 1978
- גתה 1975 = י' גתה, פאוסט, תרגם יצחק כפכפי, הוצאת דביר, תל אביב 1975
- גתה 1998 = J. W. Goethe, *Werke*, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, vol. 3, *Dramatische Dichtungen 1: Faust*
- גנסין 1982 = א"נ גנסין, כל כתביו, ערכו י' זמורה וד' מירון, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב 1982
- הירשפלד 1981 = א' הירשפלד, 'יעילות המרחב בגרוטסקה ב'תמול שלשום' לשי' עגנון', מחקרי ירושלים בספרות עברית א (תשמ"א), עמ' 59–49
- הירשפלד 1981 = א' הירשפלד, "'השכל האנושי" ר"שכל המעשים": הכלב ומרחבה של ירושלים ברומן 'תמול שלשום' לשי' עגנון', ירושלים טו (1981), עמ' 67–56
- ויטגנשטיין 1958 = L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, Macmillan, New York 1958
- טוכנר 1968 = מ' טוכנר, פשר עגנון, הוצאת אגודת הסופרים העברים ליד מסדה, רמת גן 1968
- לאור תשנ"ה = ד' לאור, ש"י עגנון, היבטים חדשים, ספרית פועלים, תל אביב תשנ"ה
- לוצאטו תרפ"ז = מ"ח לוצאטו, ספר המחזות, ערך שמעון גינזבורג, דביר, תל אביב תרפ"ז

- R. Liddell, *A Treatise on the Novel*, Jonathan Cape, London 1947 = לידל 1947  
 מלץ 1972 = ד' מלץ, 'בין "מכאן ומכאן" לבין "תמול שלשום"', מולד, ס"ח, 23 (1972),  
 עמ' 524-531  
 עגנון 1959 = ש"י עגנון, כל סיפוריו של ש"י עגנון בשמונה כרכים, שוקן, ירושלים ותל  
 אביב 1959  
 עגנון 1971 = ש"י עגנון, 'אפילו ל"תמול שלשום"', מאזנים לב, ג (1971), עמ' 212-213  
 עגנון 1978 = ש"י עגנון, ספר סופר וסיפור. שוקן, ירושלים ותל אביב 1978  
 עגנון-שוקן 1991 = ש"י עגנון - ש"ז שוקן - חילופי איגרות (תרע"ו-תשי"ט), שוקן,  
 ירושלים ותל אביב 1991  
 עוז 1993 = ע' עוז, שתיקת השמים, כתר, ירושלים 1993  
 ערפלי 1998 = ב' ערפלי, רב-רומאן: חמישה מאמרים על 'תמול שלשום' מאת ש"י עגנון,  
 הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998  
 צמח 1990 = ע' צמח, קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים, מוסד ביאליק,  
 ירושלים 1990  
 קורצווייל 1962 = ב' קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, שוקן, ירושלים ותל אביב 1962  
 קורצווייל-עגנון-אצ"ג 1987 = קורצווייל-עגנון-אצ"ג, חילופי איגרות, ההדירה ליליאן  
 דבי-גורי, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 1987  
 שביד 1964 = א' שביד, שלוש אשמורות, עם עובד, תל אביב 1964  
 שקד 1971 = ג' שקד, 'חלקת השדה הנטושה': הערות אחרות לאפילוג מושמט', מאזנים,  
 ס"ח, לב (1971), עמ' 213-215  
 שרייבוים 1993 = ד' שרייבוים, פשר החלומות ביצירותיו של ש"י עגנון, פפירוס, תל אביב  
 1993  
 תמול שלשום = ש"י עגנון, תמול שלשום, שוקן, ירושלים ותל אביב 1959

## ביבליוגרפיה של כתבי שמואל ורסס (1938-2002)

### רות שנפלד ואבנר הולצמן

#### א. ספרים

1. שעורים בספרות עברית חדשה, ירושלים: האוניברסיטה העברית, הפקולטה למדעי הרוח, החוג לספרות עברית, תשט"ו, 103 עמודים [בהכפלה]
2. סיפור ושורשו: עיונים בהתפתחות הפרוזה העברית, רמת גן: אגודת הסופרים העבריים בארץ-ישראל ליד "מסדה" (ספריית מקור), 1971, 252 עמודים
3. ביקורת הביקורת: הערכות וגלגוליהן, תל אביב: הוצאת יחדיו (ספריית מקור), תשמ"ב, 280 עמודים
4. בין גילוי לכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד תשמ"ד, 142 עמודים
5. ממנדלי עד הזו: סוגיות בהתפתחות הסיפור העברית, ירושלים: הוצאת מאגנס, תשמ"ז, 379 עמודים
6. השכלה ושבתאות: תולדותיו של מאבק, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשמ"ח, 276 עמודים
7. התרגומים ליידיש של 'אהבת ציון' לאברהם מאפו, ירושלים: הוצאת אקדמון, viii + 124 עמודים [סדרת פרסומים של החוג ליידיש, האוניברסיטה העברית], תשמ"ט
8. מגמות וצורות בספרות ההשכלה, ירושלים: הוצאת מאגנס, תש"ן, 425 עמודים
9. *Relations between Jews and Poles in S. Y. Agnon's Work*, Jerusalem: Magnes Press, 1994, 128 pages [ראה גם מס' 180]
10. מלשון אל לשון: יצירות וגלגוליהן בספרותנו, ירושלים: הוצאת מאגנס, תשנ"ו, 526 עמודים
11. ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ס, 446 עמודים
12. 'הקיצה עמי': ספרות ההשכלה בעידן המודרניזציה, ירושלים: הוצאת מאגנס, תשס"א, 487 עמודים

#### ב. מחקרים ומאמרים

13. 'יעקב שמואל ביק, דער בלאַנדזשענדיקער משכיל', ייוואָ-בלעטער 13 (1938),

# מווילנה לירושלים

מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם  
של יהודי מזרח אירופה  
מוגשים לפרופסור שמואל ורסס

עורכים

דוד אסף, ישראל ברטל, אבנר הולצמן  
חנה טורניאנסקי, שמואל פיינר, יהודה פרידלנדר

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים

תש"כ

ספרית הר-הצופים  
למדעי הרוח והחברה

