מדי יום ביומו לשם. מדי שנה בשנה, מדי ערב בערבו שבנו. ומדי בוקר בבוקר הלכנו שוב לשם וחישבנו וכתבנו ושרפנו את השעות. בשביל מי? פירמה של... ופעם אחת הלכנו שמה בשניים, נשבענו, אמרנו נוסחה, חתמנו וחזרנו כאחד, נשואים, מדי שנה בשנה... כמו בלעדינו, כמו הכלל, כאילו חי כל אחד אתנו. דירה, שינה, ומעשי יום יום, אכילה, שתיה ומנוחה זה ליד זה... ולא אמרנו: הרי אין אנו אנו, הרי כלל אנו. הכל כללי. כאילו חיינו כשום אדם וכמו כולם... עד שנעלמתי. אל היחידות, אל הבדידות. מעודי לא התרחקתי עוד כך מעצמי. הרבה שנים הייתי נעדר. כך התרחקתי הלוך והתרחק מזכרו נות: שם היה זה, כאילו נכנסתי לחיי שלי... ועתה הנני שוב כאן ולא עוד בלעדיך... וכך הננו צריכים להיעלם שוב, ואיש לא ימצא אותנו... הבלתי מצויים". —

ואצל עגנון — קראנו לעיל: „ואני שמואל יוסף ברבי שלום מרדכי הלוי עליתי לתורה במקום החבר שמואל לוי ששבק לנו חיים". — זוהי ההיעלמות הגמורה, המיטאמורפוזה המלאה, המובילה לעלייה לתורה.

„על התורה"

זאת אנו רואים גם בסיפור „על התורה", שאפשר לראותו כמעין אפילוג לשני הסיפורים שדיברנו עליהם. גם כאן עולה המספר לתורה לאחר ששכב חודשים אחדים חולה ולאחר ששמע קודם, שאומרים עליו שהוא מת. בשעת העלייה לתורה הוא מהרהר: „כשקוראים לאדם חי לעלות לתורה במניין של מתים סימן שנגזר עליו שימות, ומה דינו של זה שאמרו עליו במנין של חיים שהוא מת? לא הספקתי להשיב לי עד שסיים הקורא את הפרשה בפסוק ה' בדד ינחנו וגו' (ואין עמו אל נכר)". — רמז ברור לתכלית, וזו, לפי מספרנו, באה בימים נוראים לאחר מוות וקימה לתחייה — ולאו כל אדם ולא תמיד זוכים בזאת.

(„משא" 1960)

החולם הסנטימנטלי

הייחוד ב„ספר המעשים" וב„עידו ועינם"

פנים רבות ליצירתו של ש"י עגנון, אך פנים חדשות לגמרי המעוררות תמיהה אפילו בנאמני קוראיו נמצא ב„ספר המעשים"[1] וב„עידו ועינם"[2]. ברי, גם בשאר דבריו של עגנון מוצאים אנו פרקים תואמים ורמזים לסוגן של היצירות הנזכרות — אך לא נמצא יצירה שלמה אחת מסוגן. כי מהו ההבדל המהותי בין יצירות אחרונות אלו לבין אלו שקדמו להן? דומני, שההבדל היסודי ביניהן הוא מעין ההבדל בין אמנות נאיבית לבין אמנות סנטימנטלית במובנו של פרידריך שילר. שילר כינה את האמן, הדומה לילד והחי בהארמוניה שלמה עם העולם, נאיבי. מטרתו העיקרית של אמן זה היא עיצובו הטהור של העולם, שעליו הוא מתענג. לעומת זה כינה שילד את האמן, הדומה למבוגר והחי בדיסהארמוניה עם העולם, סנטימנטאלי. מטרתו העיקרית של זה היא התמורה והאידיאליזציה, שכן צריך העולם להיות טוב ממה שהוא במציאות, כדי שיוכל ליהנות ממנו.

1 נדפס לראשונה בכרך „אלו ואלו" תש"ב, ולאחרונה בכרך „סמוך ונראה", תשי"א, בתוספת שבעה סיפורים חדשים.
2 נדפס לראשונה ב„לוח הארץ" תשי"א, ולאחרונה ב„עד הנה", הוצ' שוקן תשי"ב.

הבדל יסודי זה מחלק את כלל יצירתו של עגנון לשני סוגים והוא המציין לעתים את הרבדים השונים ביצירה אחת. עגנון הניאו־רומאנטיקן בכלל יצירתו, הרואה את השלמות בדורות שעברו, במידה שהוא מתקרב והולך לזמננו — בה במידה הוא נעשה סנטימנטאלי יותר ומאבד את עיצוביו הנאיביים. ולא עוד, אלא אף כשעגנון נזקק לתקופתנו ומזכיר תקופות קודמות רק בדרך אגב — בולט הבדל זה ביותר. כך, למשל, ב„תמול שלשום" וכך ב„עידו ועינם" וכך ב„ספר המעשים" ועוד ועוד. — והנה הסנטימנטאליות של עגנון, הדיסהארמוניה, ולא האידיאליזאציה וההרמוניזציה בעיצוב העולם, באה לידי ביטוי מוחלט ב„ספר המעשים".

סימני ההיכר של „ספר המעשים"

מבחינה חיצונית יש ב„ספר המעשים" אגוצנטריות מובהקת ואינדיבידואליזם אטאוויסטי קיצוני. כל הסיפורים כתובים בלשון מדבר ורצופים עלילות שבמרכזן ובמוקדן עומד המחבר וקורא לשוב לדורות שעברו. מבחינת הפנים לא רק שהשם „ספר המעשים" אינו הולם את הסיפורים, אלא הוא גם עומד בסתירה לתוכנם, שהרי אין בסיפורים אלו כל מעשים. להיפך: „ובכן עמדתי ולא זזתי. סטטוס זה יפה היה לי, כדרך כל סטטוס שפוטר אותנו מכל עשייה" (עמ' 194) — פסוק זה מסיפור „הפקר" הוא גם אופייני לכל הסיפורים שבקובץ, לחפץ המעשה ולחוסר־המעש שבהם. ואם מעשים אין בסיפורים אלו ותוכנם מכחיש את שם הקובץ, הרי הרהורים נוגים, התלבטות־נפש מרה ואכזרית של המספר וחלומות קרועים ושסועים יש כאן והם הם סימן־ההיכר המובהק שלהם.

והואיל ובדרך כלל אין מקרה ביצירת עגנון ואף בשעת חלומו פועלת הצנזורה האמנותית של המספר — הרי אומרת הסתירה שבין שם היצירה לבין תוכנה: דרשני. ואכן, היא מעמידה אותנו על תפיסתו האמנותית של עגנון בשנים האחרונות. „ספר

המעשים", שעגנון פירסמו תחילה בקובץ „אלו ואלו" ובו גם סיפורים ריאליסטיים מובהקים, מרמז על דעתו התיאוריטית של המספר, והיא „אלו ואלו דברי אלוהים חיים הן"[3], לאמור: אין חשיבות יתר למעשים על החלומות, ולהיפך: חלומות, דמיונות והרהורים הם הם „ספר המעשים", או כדברי עגנון ביצירה אחרת: „מציאות היא טרחה בלא חתונה ודמיון הוא חתונה בלא טרחה" (אורחנטהללון, עמ' קמ"ו).

החלום — מהותו ומקומו בספרות

חשיבות רבה ומכרעת לחלום בספרות העולם. עד היום משמש החלום מעין „דיאוס אֶכס מאכינה" ליוצר שנכנס למבוי סתום ואין באפשרותו לסיים סיום אורגאני את יצירתו. ביחוד רב השימוש בחלום ובתמונותיו בדראמה, באשר החלום לפי עצם טבעו קרוב לדראמה, כשם שהאגדה לפי עצם טבעה קרובה לאפוס. שקספיר השתמש בתמונות־חלום ב„חלום ליל קיץ" וכן בסצינות הסופיות של „ריצ'ארד השלישי"; גרילפארצר האוסטרי קובע את גורלו של הגיבור ביצירתו „החלום — חיים" באמצעות החלום; ג' האופטמן מפתח טראגיקה כבדה בחלום קודח וממושך ביצירתו „עליתה של הנה'לה"; ובאמנות רבה השתמש א' סטרינדברג בחלומות ובתמונותיהם ביצירותיו; „לדמשק" ו„משחק — חלום" הם יצירות־חלום, שרמתן האמנותית גבוהה. סטרינדברג עמד ביצירתו רבת הגוונים גם על היחס שבין הדמיון לבין המציאות וכדומה. ב„דגלים שחורים" כותב סטרינדברג: „ההזייה היא היא כושר התיאור וגם התיאור גופו; אם הנך נזכר באיזה דבר, אין זה עוד אותו דבר עצמו,

3 עירובין י"ז, ב'. גם שמו של הקובץ השני: „סמוך ונראה", שבו נקבץ „ספר המעשים" בשנייה, הוא תלמודי ומבוסס על המאמר: „כרך וכל הסמוך לו וכל הנראה עמו נדון ככרך" (מגילה, ג' ב'); אך אפשר שפירושו של „סמוך" בעגנון הוא זה שבפילוסופיה של ימי הביניים, היינו יחסי בניגוד למוחלט, ואם כך, הרי לפנינו שוב צירוף הדומה ל„אלו ואלו".

שעליו סובבים רעיונותיך, אלא זה תיאורך את הדבר. הזכרון, מתת האלים, עובד אפוא בעזרת ההזייה". ובמקום אחר ביצירתו מעורר סטרינדברג את הספק בריאליות של המציאות: „כל החיים עומדים בסימן הזיוף של מושגים מקובלים, ובני־אדם נותנים כינויים לעצמם ולאחרים... ההשליה העצמית הולכת ונשנית באין מעצור בלי שינויים; בועות גז מתרוממות מעל פני התהום, מגיעות אל פני השטח ומתפקעות...". וב„ספר כחול" אומר סטרינדברג: „לשם יכולת לחיות את החיים מן ההכרח לנדוד כסהרורי, ומן ההכרח להיות משורר כדי לשטות בעצמו ובאחרים... עם התבגרות השכל והתפתחות ההרהורים והמחשבה על אודות בני אדם הולך ונמוג שרטוט־דיוקנם והם נהפכים לרוחות". סטרינדברג כפר איפוא במציאות באשר היא וראה אותה כמורכבת מאילוזיות; אף הוא השווה את החיים לחלום בהסבירו: „הדראמה של העולם דומה למחזה חלום; כשם שהגיון מאורעותיו של החלום הוא בלתי תלוי בחולם וברציותיו, אף על פי שהוא גופו מרכיב ומחבר את החלום — כך היא גם הדראמה של העולם חלום של הרצון הטראנסצנדנטי, לא מציאות גופה, אלא תיאורה של זו". ואכן, שם סטרינדברג בפי אחת הגיבורות, בתו של בראמה, את המלים הבאות: „שירתי איננה מציאות, כי אם יותר ממציאות, לא חלום, כי אם חלום בהקיץ".

ובספרות העברית דיינו, אם נזכיר את חלום השיירות של ביאליק ב„ספיח" על הפתיחה שלו: „החלומות שוא ידברון — אך לא כולם" המסמל את התלבטות־המשורר בין רשות היחיד שלו לבין רשות הרבים של האומה. ומשמעות דומה יש להזייתו של המשורר בפרק ט"ו שב„ספיח".

נוכח גודל מקומו של החלום בספרות, מן הראוי לשאול: מהו מוצאו של החלום בכלל? חוקרי החלום מחלקים את החלומות לפי מוצאם לשלושה סוגים: ההזכרות, הגירוי והמשאלה, וכמובן, אין כמעט חלום שיהיה בן סוג אחד בטהרתו, אך בכל

החלומות רב חלקו של חלום־המשאלה. והואיל ומשאלותינו העזות ביותר מקורן בתקופת הילדות, מופיעים גם זכרונות הילדות לעתים בחלום ובאים בו על סיפוקם הרגעי.

ומה איפוא המיוחד של החלום? הדילוגיות, ההנמקה הלקויה, השינוי הפאנטאסטי, חוויות מפתיעות המתחרזות זו עם זו בלי קשר סיבתי, לאמור: התרתה של שלשלת הסיבתיות, גידוקן של האפשרויות הבלתי אפשריות ונפילת המחיצות של המקום והזמן. כך אנו באים במגע עם מתים בידיעה ברורה שמתו ומגמאים מרחקים בקפיצת הדרך וכן מדברים החיות והדומם בחלום לגמרי כמו באגדה. וכל זה מתאפשר בשל השינוי, שחל בתודעתו של האדם: בחלום אין התודעה מקיפה את האישיות במלואה, את זו המהווה בחיי ההקיץ את האני; החוטים הרבים של יחסינו לעולם החיצוני, רמזי־זכרונות לחוויות העירות, מנותקים בשעת החלום, שהרי עם הנמנום הולכת תודעת האני לאיבוד, בעוד שהתמונות, המנותקות מן התודעה, עדיין מתעתעות בנו. החלום הוא הממוצע שבין ההקיץ ובין השינה; חלקו עם השינה, באשר הוא מוחק את רוב הזכרונות על יחסי האני; חלקו עם ההקיץ, באשר הוא משקף את ההתרשמויות החזקות, וביחוד את הקרובות ביותר בזמן או ללב. והואיל והתודעה המלאה של האני נעלמת, נמצא החולם לעתים במצב של הרהורים על אישיותו שלו, ובהעדר התפשרות אתה מתאר הוא את עצמו בדמות אחר. ומכאן — גם מובנת אותה הכפילות של האני בחלום, שבעצם כפילות אמת היא; שהרי האני החולם הוא במהותו אחר, שונה, מצומצם יותר מהאני בהקיץ. ויש שהאני המשחק ברפלכסים בלבד והאני ההגיוני המחשבתי באים במצב נים ולא נים ביחד אל התודעה לא כשני חלקי אני אחד, כי אם כנפרדים זה מזה או אפילו כנלחמים זה בזה. — את כל המומנטים הללו נמצא ביצירותיו האחרונות של עגנון.

החלום ביצירתו

כבר ב„אורח נטה ללון" משחק עגנון משחק אמנותי בחלום. כן, למשל: „קודם שישנתי ידעתי שלילה זה לא יעבור עלי בלא חלומות. ומה שחשבתי נתקיים במלואו" (מהדורת ת"ש, עמ' נ"ג); או, למשל, השיחה הסהרורית עם חנוך המת וסוסו, כאילו עודו בחיים ומתוך ידיעה ברורה שמת: „מאותו לילה שפגע בי אצל המעיין ברי היה לי שמת" (שם, עמ' רפ"ו); או הפרק הנפלא ששמו: „בהקיץ או בחלום" על הפתיחה שלו: „איני זוכר אם בהקיץ אם בחלום"; או, למשל: „בשעה אחת טסתי מסוף העולם ועד סופו ובשעה אחת רצתי מאדם לאדם. בני אדם שמתו גדמו לי חיים וחיים נראו לי מתים. יש שראיתי אותם פנים בפנים ויש שראיתי את מצבותיהם שעל קבריהם" (שם, עמ' שנ"ז). פרקים אלו שב„אורח נטה ללון" מעמידים אותנו על האטמוספירה הנפשית המיוחדת שבהם, ואין בינה לבין זו שב„ספר המעשים" כל הבדל, אך אלו פרקים בודדים הם, אם גם חשובים, המטביעים אמנם את חותמם על היצירה כולה, אך בכל זאת אין מטמיעים אותה כולה ליצירת חלום, בניגוד ל„ספר המעשים", שהיא יצירת חלום ממש, אף במקומות שאין המספר מזכיר בהם את המלה חלום.

ומהו יחסו של עגנון לחלום בכלל ולחלום ביצירתו בפרט? לאמיתו של דבר, אין הוא מבחין בין חלום למציאות; הלא כה דבריו: „חשבתי על החלום שחלמתי קודם היום, עד שהיו לי דברי החלום כדברים שבהקיץ" („פי שנים", עמ' 134), ובמקום אחר מזהה הוא אפילו את יצירתו עם החלום: „מתוך כך עברו לילות שלי בלא שינה ובקרים שלי בלא חלום" („מדירה לדירה", עמ' 171); או, למשל: „זה שנה ומחצה פיניתי עצמי מכל העסקים בשביל ספרי רבותינו האחרונים שהייתי הוגה בהם. ויתרתי על תענוגי הזמן ולא הארכתי בשינה. אבל חלומות טובים שראיתי בהקיץ אין כל בעלי החלומות רואים אפילו בשנתם" („המכתב", עמ' 223—

224). ובו בסיפור שומעים אנו גם נעימה שונה במקצת: „איני יודע אם בהקיץ ואם בחלום, אם בחזון ואם בדמיון, או שמא אין זה לא חלום ולא דמיון" (שם, עמ' 223). ושוב במקום אחר מעריך המספר את החלום הערכה יתרה על המציאות וכן על האפשרות לעצבו ביצירתו, לאמור: יותר מיצירתו, והרי כה דבריו: „נתתי ידי על לבי וחשתי וראיתי שבין דפיקה לדפיקה יוצא לו הזמן. בחלום בלבד יכולין לראות כך, ועדיין אין הדמיון שוה" („פי שנים", עמ' 137).

לאילו חוויות מיחס עגנון את חלומותיו? לקרע הנפשי, להיאבקות הדדית של כוחותיו, שהרי כה דבריו: „יפה היתה אותה שינה. חלומות רעים לא ביעתוני וחלומות נאים לא שיטו בי. גוף ונשמה עשו שלום ביניהם, זה שינוח על משכבו בשלום וזו שתשאב חיים מלמעלה" („הבית", עמ' 161). ובו בסיפור מגלה המספר לקוראים שני סוגים של חלומות הפוקדים אותו בקביעות: „שני חלומות קבועים פוקדים אותי מתקופה לתקופה. כשאני נתון בשלוה רואה אני את עצמי בחלומי בכפר אחד בליל שבת בחדר תפילה קטן. כתליו לבנים ונרות דלוקים ובני אדם לא גבוהים ולא צנומים עומדים ומתפללים וריח מים חדשים עולה מן הרצפה שהדיחוה לכבוד שבת. והחזן מתפלל בנעימה ואינו מגביה קולו ואינו מסלסל בקולו וקולו עולה עם קול הציבור, והם נראים כקול אחד וכחטיבה אחת, וחדר התפילה מקיפם ומלפף אותם, כתאנה זו שתוכה וקליפתה נאכלים כאחד. וכשאני שרוי בדאגה רואה אני את עצמי בחלומי בעיר גדולה. חדרי גדול וחלונותיו מרובים ורוח צוננת מנשבת ובעלת הבית מתרעמת וזועמת. יש עוד פרטים שמשתנים מחלום לחלום. כלל הדברים אחד הוא" (עמ' 164) — לאמור: כשהמספר נתון בשלוה בחייו שבהקיץ, מתעצבים אלו בחלום לא סנטימנטאלי, אלא מעין נאיבי, והמחבר מתענג על עולם חלומות זה — זוהי ההארמוניה

שבין היוצר לבין העולם, ולעומת זה, כשהמספר שרוי בדאגה בחיין הערים, באה הדיסהארמוניה, ולא האידיאליזציה, לידי ביטוי בחלום.

אגב, כבר כאן יש לשים לב לתמונת החלום שבשעת שלוה, והיא: חדר התפילה הקטן והחזן המתפלל בנעימה — מוטיב חשוב מאוד ביצירתו של עגנון ועוד ידובר בו הרבה במאמר זה, אך הוא טומן בחובו אטאוויזם, מוטיב השיבה לעבר, ל„בית־אבא".

וכלום יפלא לשמוע מפי המספר, המחשיב במידה מרובה כזו את החלום, גם פרק בהלכות שינה?! ואכן, מוצאים אנו בסיפורים שב„ספר המעשים" מעין „אני מאמין" של המספר: „זה שנים הרבה רואה אני את תכלית האדם בשינה, וכל מי שבקי בשינה ויודע לישון חשוב בעיני כאילו יודע על שום מה אדם נברא ועל שום מה אדם חי" („מדירה לדירה", עמ' 179). — אך אין כל ספק, ש„שינה" זו בפי עגנון מיוחדת במינה היא, וגם אותה מתאר עגנון ביצירתו: „ואף אני התחלתי שוקע בשינה. אלא ששינה זו לא היתה שינה, שמרגיש הייתי ברגלי שאני מהלך" („התזמורת", עמ' 200). ובמקום אחר מזהה עגנון את השינה עם החלום ומהרהר בערכו של האחרון: „שכבתי לי בנקרת הצור וציפיתי לבוקר. נטלו רגלי והתחילו הולכות. הגעתי אצל גן גדול מלא אילנות טובים. ביקשתי ליכנס ונתיירא‌תי, שמא יגערו בי שומרי הגן, שעינם רעה בעוברי דרכים. נכנסתי ואיני יודע כיצד נכנסתי. ולא אמרו לי דבר. הלכתי מאילן לאילן ומערוגה לערוגה, עד שנתייגעתי ונפלתי מרוב הטורח. הה, הגנים הנאים הללו שאנו רואים בחלום. גדולים הם מכל הגנים שבעולם וריחם טוב מכל הריחות הטובים, ואנו מהלכים בהם בלא שיעור ובלא סוף. מה תכלית הילוכנו בגנים אלו, כלום כדי שנפול בסוף בלא כוח? ברם הריח שנדבק בנו כדאי לכל אותו הטורח. זה הריח שאפילו הזכרתו בלבד מחיה נפשות. — מקול נפילתי הקיצותי

ושמעתי קול אדם" („בדרך", עמ' 213—212). ואכן, ריח־מה מאותו הריח, שדבק במספר ושהוא מעיד עליו „שאפילו הזכרתו בלבד מחיה נפשות", נמצא ב„ספר המעשים".

זמני העלילות ומשמעותם

רוב הסיפורים שב„ספר המעשים" זמן עלילתם בחגים או בערבי חגים. „לבית אבא" — זמנו סמוך לחג הפסח ובחג הפסח; „הנרות" — בערב שבת; „על התורה" — בשבת שובה; „פי שנים" — בערב יום הכיפורים וביום הכיפורים; „פת שלימה" — בשבת ובמוצאי שבת, בז' באדר — יום לידתו ופטירתו של משה רבינו; „הבית" — בערב פסח ובחג הפסח; „התזמורת" — בערב ראש השנה ובראש השנה; — „טלית אחרת" — ביום הכיפורים; „בדרך" — בערב ראש השנה ובראש השנה. ואין זמנן של עלילות אלו בשום פנים מקרה; החגים והמועדים, שפשטו צורתם המסורתית בימינו ולא לבשו עדיין צורה חדשה, מעוררים במספרנו געגועים אטאוויסטיים לשלמות שעברה והוא נישא על כנפי דמיונו וחלומו אל העבר. זאת ועוד: דווקא ב„ימים הנוראים", שעת חשבון הנפש המסורתית, וכן בחג הפסח, זמן ביעור־חמץ — „חמץ" תרתי משמע — או הזדמנות כיום הזיכרון של משה רבינו — בכל אלה מנסה המספר לעשות את חשבון נפשו, לטהר את ביתו ולהיטהר בעצמו, אך, כפי שנראה להלן, בלא כל הצלחה.

בסיכומו של חשבון נפשו אין כמעט דבר בהווה, שיישר בעיניו של המספר. עבודתו איננה מספקת אותו: „רחוק הייתי מבית אבי ומעיר מולדתי ועשיתי את עבודתי, זו העבודה שאין לה תחילה ואין לה סוף, שנכנסים בה שלא בטוב ואין יוצאים ממנה עולמית" („ל ב י ת א ב א", עמ' 103). — בצורה חריפה יותר מבטא עגנון את הרהוריו ואת ספקותיו בסיפור אחר: „מאחר שישבתי בטל נעשיתי בית אב להרהורים שונים, כדרך

בני אדם בטלים שמולידים מחשבות בטלות. נתקהה תלמודי עלי ונתמעטה עבודתי בעיני. התחלתי שואל את עצמי, מה מקום לעבודה זו בזמן שהארץ מתחדשת ואנשים חדשים מחדשים את הארץ במעשיהם" („המכתב", עמ' 232). כאן באה לידי ביטוי ברור הדיסהארמוניה, שבה חש מספרנו היטב, שכן יצירתו סובבת רובה ככולה על ציר העבר ואינה עוסקת כמעט בהווה ופוסחת, כמובן ביודעים, אפילו על האנשים החדשים, שחידשו את הארץ במעשיהם בעבר. כאן הוא מסתפק בהבטחות: „ואנחנו נספר מעשי אחינו ואהיותינו בני אל חי עם ה' העובדים את אדמת ישראל לשם ולתהלה ולתפארת" (סוף „תמול שלשום"). — אך דווקא בשל חישה זו ואי־רצון בהווה מתרפק המספר בצורה אטוויסטית על העבר, התרפקות המובעת בואריאציות שונות. — הוא שמח על כן בפגישות בני אדם, שהכירם „קודם לימות המלחמה" — תרתי משמע! („התעודה", עמ' 115, „ידידות", עמ' 120, ועוד) וכן עולה על דעתו להתפלל ביום־הכיפורים עם זקנו („טלית אחרת", עמ' 202), והריהו מסתפק אפילו בלוחות ישנים, כשעומדים להדפיס חדשים („המכתב", עמ' 242) ועוד ועוד.

את אי־שביעות־רצונו מצורות החיים בהווה מעצב המספר בצורות שונות ומדגיש לעומתן את הימים שעברו. המספר אינו מרוצה מניגוניו של החזן ביום הכיפורים: „מבית הכנסת נשמעו ניגוניו של חזן, אותם הניגונים שאינם נכנסים ללב. אפשר שקולו של חזן נאה וניגוניו כשל שאר החזנים, אבל הלב אינו משוך אחריהם. לא לבו של חזן ולא לבי אני" („פי שנים", עמ' 130). — מוטיב זה של החזן נשנה פעמים אחדות בקובץ הסיפורים. המספר אינו מרוצה מתלבושתם של החזנים החדשים: „הוציא את ראשו מן הכרים והכסתות ועמד וחבש מצנפת של כמה קצוות, מעין מצנפתם של החזנים החדשים, שסבורים עליה שהיא נאה ואינה אלא מכוערת. ברם אותה

מצנפת לא של חזנים היתה, אלא של אנשי הבולשת היתה" („הפקר", עמ' 194), ואם כן, לא יפלא אם המספר שומע שרים „שירי תפילה עם זמר של פריצות" (שם, עמ' 195). — בצורה חריפה מאד ומתוך גלישה לחרזנות סאטירית מעצב עגנון את דמות החזנים המודרניים בסיפור אחר שבקובץ: „מאחר שאיני בקי במוזיקה פנוי אני למחשבתי. עומד אני ומהרהר, תפילה זו („אל מלא רחמים" — המעתיק) שהיתה מחרידה את לבי, היום היא מביאה אותי לידי שעמום (השוה לציטאטה לעיל מהסיפור „פי שנים"!). עוד זאת חשבתי, יש נגינות בתי תיאטראות שנשמעות בפי נוגניהם כתפילות ותחנונים ויש שנשמעים תפילות ותחנונים בפי החזנים כנגינות תיאטראות. (השוה ל„גלגולו של ניגון" לי"ל פרץ! — המעתיק). והמצנפת, טופפת, בראש חזן בית הכנסת, ופיקת גרונו, למטה מלשונו, פעמים פוסקת ופעמים בוסקת, מנענע הוא קולו, לימינו ולשמאלו, לאבלים ולמנחמים, והקרקפת, והמצנפת אומרים אל מלא רחמים. — — — והאיש בעל המצנפת, עם מזלג של חזנים, נעימתו נוטפת, כשיר ורננים. ומותח את גרונו כלפי קונו ופולט כל תיבה, בפנים מתוקות ובפנים של איבה, והכל עומדים על רגליהם, ברוח נכאה, ומוחים מעל פנייהם אם דמעה ואם זיעה... ונר האזכרה טרם כבה, ובעל המצנפת סיים את תפילת ההשכבה, והסיר את מצנפתו, וקינח את קרקפתו, ולבש מגבעתו, כשהוא מהרהר בדעתו, אילו שרתי בתיאטראות, היו כל היפות והנאות מוחאות לי כף, ממרומי ארץ ועד שומרת הסף, וכאן אין מגיד די ואין אומר מלה, זאת נחלת החזן וזה שכר תפילה" („המכתב", עמ' 245—246). — לעומת בקורתו של המספר על ההווה רבה כמיהתו לעבר וזו מובעת בצורות שונות. כן מחפש המספר את בית המדרש שלפני דורות רבים ושבו ביקר רק אתמול עם גדליה קליין המת, ועתה אין בידו למצאו (שם, עמ' 230, 248); כן מחפש הוא את בית המדרש של „אנשי קהל ברי לבב",

„עובדי השם שקרובים לדרך האמת" ושם הוא שומע את השורות רבות־המשמעות:

תֵּבֵל אֲשֶׁר עָשָׂנָה כִּדְבָר
וְשֶׁמֶשׁ מְחַפָּה עַל הַצְּלָלִים

(„השיר אשר הושר", עמ' 185)

ורבים מאד געגועיו של המספר לשליחי ציבור מדורות עברו, כגון לאותו זקן אחד בעל צורה, שהיה מתפלל בבית מדרשו בימים הנוראים, ועליו הוא אומר: „חזנים הרבה שמעתי ובעל תפילה שכמותו שאפילו בשעת בכייתו תפילתו נאה וברורה לא שמעתי" („אל הרופא", עמ' 107), או לאותו זקן שהתינוקות „סיפרו שמצאו מעיין של דמעות מתחת התיבה ושבאה יונה לבנה וטסה על ידיו של החזן שהכה על לבו על חטא". והמספר מוסיף: „פעמים הרבה שמעתי עליו על אותו חזן בעל עין אחת ורציתי לשמוע אותו מתפלל" („פי שנים", עמ' 135).

היפלא איפוא, אם המספר אינו מוצא מנוח בתנאי חייו הרוחניים באמרו: „כציץ שתלשוהו מן הקרקע ושתלוהו בעציץ כן עמדתי לפני בית הכנסת וזכרתי ימים שעברו" („פי שנים", עמ' 134). — השוואה זו מראה ברור את מצבו הרוחני של המספר, ומכאן מוליכה דרך ישרה לנסיונותיו של המספר לעקור את הציץ ש„שתלוהו בעציץ" ולשתלו שוב בקרקע שתלשוהו ממנה, היינו — למוטיב השני החשוב ב„ספר המעשים", הוא מוטיב הבית.

מוטיב הבית

כבר הסיפור „לבית אבא", הפותח את הקובץ „ספר המעשים", הוא רב המשמעות; „לבית אבא" — קריאה אטאוויסטית לשוב וכל הכרוך בשיבה זו. אך שיבה זו מכשולים על דרכה ועגגון מעצבם עיצוב של שניות, בהשתמשו כמה פעמים במספר שניים. „שני בני אדם מלוכלכים בסיד ובצבעים" הם

שגרמו לו לעזוב את ביתו. בבואו לעיר ובהכנסו לאכסניה רואה הוא שוב: „שתי נשים עמדו שם, אחת זקנה ואחת ילדה... ונר היה תלוי שם... או אולי שני נרות היו שם ונדמה שהוא אחד. והחדר מפולש ושני פתחים בו, פתח כנגד פתח", ועוד. בכול הראייה הכפולה, הקרועה־הסמלית. גם הנשים, הזקנה והילדה, יש להן משמעות, וזו מתבררת מתוך הסיפור השני שבקובץ: „אל הרופא", שהוא מעין המשך לסיפור הקודם.

גם בסיפור זה שניים חולים „בשני מיני חלאים, שעדיין לא קרא להם הרופא שם". האחד הוא אבא, שמראהו „כאדם שיודע שמיתתו קרובה ואינו יודע מה יהא עליהם על בניו ובנותיו הרכים. כנגדו בחדר אחר שכבה אחותי הקטנה... שדרכה לפזז ולשיר ויש לחוש שמא תפול ממטתה או שמא תבלבל את אבא משנתו" (שם, עמ' 106). — הניגוד שבין האב ובין האחות הקטנה מסמל ברור את הניגוד שבין העבר על צורות החיים שלו, שאחד דינן לחלוף, לבין ההווה, שגם הוא חולה. והנה ממהר המספר להביא את הרופא — אך שוב מכשולים בדרכו, מכשולי השניות: מר אנדרמן (= איש אחר; בר מינן; סטרא אחרא) ולעומתו הזקן בעל הצורה. המספר נמשך אחרי הזקן בעל הצורה, אך מר אנדרמן מעכבו: „אחז מר אנדרמן את ידי ולא הניחני לילך. באמת יכול הייתי להוציא את ידי מידו ולילך, אלא שבאותו יום נשכני כלב וקרע את כסותי, ואילו החזרתי פני ממר אנדרמן והלכתי היה רואה את הקרע" (שם, עמ' 107).

אגב, נשיכת הכלב ידועה היטב במערכת סמליו של עגגון, ביחוד ביצירתו „תמול שלשום", והכלב הוא „כלב חוצות", לאמור: מחוסר־בית. עגגון גם מזהה את הכלב עם היצר הרע: „סמא"ל שקרוי כלב והוא ממונה על הגיהנום וצועק הב הב" („תמול שלשום", עמ' 300), ובמקום אחר שם עגגון בפי

גרונם יקום־פורקן את ההשוואה הבאה: „מה נאמר ומה נדבר שאנו רואים את פני הדור כפני הכלב. ולא ככלב סתם אלא ככלב שוטה" (שם, עמ' 586).

ואגב דאגב: שני הסיפורים מעוצבים בצורת חלום וסממניו הנזכרים עמו. בסיפור הראשון נמצא ביטול ממדי המקום והזמן: קפיצת הדרך לעירו והפגישה עם יצחק איכל, אחד המבארים, שחי בשנים 1756—1804 והשיחה אתו היא בידיעה ברורה, שהוא חי בתקופה אחרת. ובסיפור השני אנו שומעים, שמר אנדרמן בא מבורדוי שבאנגליה וכשזה מספר על אביו, תוהה המספר: „כלום אב יש לו למר אנדרמן?" — בביטול ממדים אלו יש גם סמליות ברורה: מספרנו מיחס את הסטרא אחרא לצרפת ולאנגליה ותוהה, אם יש יחוס־אבות לרע.

סממני חלום אחרים הם: השיכחה המשתלטת על מספרנו, אי־היכולת לפקוח את עיניו למרות התאמצותו; ההעויות במקום הדיבור, ועל הכל הסיום שבסיפור „לבית אבא", שהוא אופיני כל־כך לריכוז הזמן בחלום. הלא כה דברי הסיום: „נשמע פתאום קול כקול סדין שנקרע. באמת לא נקרע שום סדין, אלא עננה אחת קטנה שברקיע נקרעה, ומשנקרעה יצתה הלבנה וניסרה בעבים ואור מתוק האיר על הבית ועל אבא" (שם, עמ' 105). — חוקרי החלום והפסיכולוגים שלו יודעים לספר על תופעה מיוחדת במינה בפרשה זו, והיא: הפסקת החלום על־ידי רעש פתאום, שהוא גם סיום טבעי לחוויות חלום שונות והוא גם הסיבה להן. מתמיה ממש מספרם הגדול של המקרים ברגע של הרעש ממש; המאורעות המקבילים בהקיץ יימשכו לעתים שעות וגם ימים, ובחלום הם מצטופפים בשניות אחדות. דומה הדבר לתמונה שעל סרט הצילום: רושם הרעש כאילו נאגר וגירויו פועל בתת־תודעה ורק עם היקיצה בא הוא אל התודעה, בדומה לתמונה שבסרט הצילום, המתגלה בבהירות עם הטבילה בחומר הפיתוח.

ועוד הערת אגב: הסיום של הסיפור „אל הרופא" וכן הסיום של הסיפור „הנרות" מקבילים; המספר מסיים: „נזדעזע הגשר השחור תחת רגלי וגלי הנהר נתקפלו ועלו, עלו ונתקפלו" (עמ' 107), וב„הנרות": „קפצתי ועליתי על הגשר. כיון שעליתי על הגשר נזדעזע הגשר והתחיל מרתת" (עמ' 119) — סיומים סמליים להעדר קרקע מוצק תחת רגלי המספר, ומבחינת התוכן מזכירים הללו את אימרתו של ואן גוג: „לא פעם, כשהדאגות מציקות לי, אני רואה את עצמי כעומד על סיפונה של אניה נטרפת בלב ים".

בדידותו של מספרנו, גם כשהוא נמצא בביתו, באה לידי ביטוי סמלי חריף בסיפור „פת שלימה", המקביל מבחינת סמליותו ורעיונו ל„אל הרופא". הסיפור „פת שלימה" פותח בתיאור בדידותו של המספר ואף מסיים בה. „אדם בודד הייתי באותו פרק. אשתי וילדי יצאו לחוצה לארץ ואני נשתיירתי יחידי בביתי וכל טרחת מזוניתי היתה מושלכת עלי" (עמ' 143). אין המספר מוצא לו מקום בביתו מחמת החום, ורק לעת ערב הוא יוצא לרחוב. זמן עלילת היצירה הוא ז' באדר, יום לידתו ופטירתו של משה רבנו (עמ' 145), והתיחדות זו עם התאריך הזה, הנזכר אמנם רק בדרך אגב ביצירה, היא המוצא להזייתו של מספרנו ולעיצוב חלומותיו. גם כאן, כמו ב„אל הרופא", מסומל הקרע הנפשי של המספר בשתי דמויות, המקבילות לאלו שב„אל הרופא": דוקטור יקותיאל נאמן מקביל ל„זקן בעל הצורה" ומר גרסלר — למר אנדרמן. יקותיאל[4] וגם נאמן[5] הם כינויים מסורתיים למשה.

4 ראה, למשל, „התקבצו מלאכים", פיוט לשמחת תורה, ושם: „מי עלה למרום? משה עלה למרום... נתנאל, שמעיה, אבי סוכו, אבי זנוח, חבר, יקותיאל, טוביה, ירד, אביגדור עלה למרום והוא הוריד עוז מבטחה".

5 מבוסס על במדבר י"ב ז'. ראה פיוט ליום שני של שבועות: „אזהרת בראשית", ושם, „שני עולמות הנחלתם על ידי נאמן נתתם ובין שני כרובים הנחתם".

אך זיהוי זה מוכח גם מגופו של הסיפור. יקותיאל נאמן חיבר ספר ועגנון אומר על ספרו: „יש מן החכמים שאומרים כל מה שכותב בו מפי האדון (....)[6] כתבו יקותיאל נאמן ולא הוסיף על דבריו ולא גרע מדבריו ולא כלום" — משפט אחרון זה אינו אלא פאראפראזה ספרותית למאמר תלמודי[7]. ואם כן, אין מר גרסלר אלא הניגוד למשה ומקביל למר אנדרמן שב„אל הרופא"; ואף כאן תיאורו של המספר מעיד על זהותו; „בחוצה לארץ היה עושה לו שחוק בבנות האכרים ובפשוטי העם וכאן בארץ ישראל הוא משטה בכל אדם. והוא הרי אדם משכיל ובעל נימוסין, ואף על פי שהוא בעל בשר אין בשרו ניכר מחמת השכלתו. דבר־מה נמצא בו במר גרסלר שכל רואיו נמשכין אחריו... מאימתי אני מכיר אותו, אפשר שמיום שעמדתי על דעתי מכירו אני... חכמה יתירה ניתנה לו למר גרסלר שמערערת כל החכמות שלמדתי ממקום אחר... הה, היו ימים, אני הייתי בחור והוא זריז לשעשעני עד לאותו לילה שבו נשרף ביתי וכל קניני עלו באש... מסיבות הסיבות נתרחקתי אחר כך ממר גרסלר, וקרוב היה בעיני שנפטרתי ממנו לעולם, מפני שהקפדתי עליו, שבעטיו נשרף ביתי ומפני ששקעתי עצמי בספרו של יקותיאל נאמן. אותם הימים התקנתי עצמי לעלות לארץ ישראל והנחתי את כל תפנוקי הזמן הניחני מר גרסלר" (שם, עמ' 147—149). — אולם המספר לא לגמרי נשתחרר ממנו: „פעמים הייתי אני בא אצלו ופעמים הוא בא אצלי ואיני יודע מי חיזר אחר מי יותר. ביותר באותם הימים שאשתי ישבה בחוצה לארץ. אדם

6 ארבע הנקודות הן מהמשורר, וכוונתו ל־י' ה' ו' ה', „שם בן ארבע אותיות שאין הוגין אותו".

7 „וימת משה עבד ה' — אפשר משה חי וכתב ,וימת משה'? אלא עד כאן כתב משה, מכאן ואילך כתב יהושע בן נון — דברי ר' יהודה. אמר לו ר' שמעון: אפשר ספר תורה חסר אות אחת... אלא עד כאן הקדוש ברוך הוא אומר ומשה אומר וכותב, מכאן ואילך הקדוש ברוך הוא אומר ומשה כותב בדמע" (בבא בתרא, ט"ו, ב'. ראה ספר האגדה, כרך א', ספר א', אגדה קל"ח).

פגוי הייתי באותם הימים והיה הוא מצוי לי בכל עת" (שם, שם). — הנה לפנינו המיטאמורפוזה של מר אנדרמן ושל היצר הרע גופו בחוץ־לארץ ובארץ־ישראל ושליטתו של זה בחייו של מספרנו. המספר מאשימו בשריפת ביתו והוא יכול להתרחק ממנו בהתרחקו מכל „תפנוקי הזמן" ובהתעסקו בספרו של יקותיאל נאמן — שוב פאראפראזה לדברי חז"ל[8].

והנה מעצב מספרנו את קרעי נפשו: דוקטור יקותיאל נאמן הוא רופא — אולי הרופא שהמשורר מיהר להביאו ב„אל הרופא" — והוא מסר למספר צרור מכתבים לשלחם באחריות בבית הדואר, אך המחבר פוסח על שתי הסעיפים: „לא פסעתי שתים שלוש פסיעות עד שבא כוח המדמה. מה דימה ומה לא דימה. פתאום העלה לפני מיטתו של חולה. אמרתי לי אדם חולה יש במקום אחד והודיעו עליו לדוקטור נאמן וכתב לו דוקטור נאמן רפואה והרי אני צריך למהר ולהביא את האגרת לבית הדואר... (השוה את המשפטים הללו לעלילת הסיפור „אל הרופא"!). תוך כדי מרוצתי עמדתי והרהרתי וכי אין רופאים אלא הוא? ואפילו כן, כלום הבטחתיו שרפואתו מועילה. ואפילו היא מועילה, כלום עלי לדחות את סעודתי אחר שלא אכלתי כל היום כלום... לא הלכתי לסעוד מחמת כח המדמה ולא הלכתי לבית הדואר מחמת השכל" (שם, עמ' 146). — במלחמה זו, מלחמת השכל והדמיון, כמעט נפסלה השליחות שהוטלה על המספר: „עם שאני יושב עלתה מחשבה על לבי שמא אבדו לי המכתבים בדרך בשעה שנתגלגלתי עם גרסלר בעפר. מישששתי בכיסי וראיתי שלא אבדו, אבל נתלכלכו ברפש וברוטב וביין" (שם, עמ' 154). — המספר מסופק, אם מכתביו של נאמן עשויים לרפא את החולה, כלומר: אם יש אפשרות של שיבה למסורת לשם איחוי

8 ראה, למשל, ברכות ה' א': „לעולם ירגיז אדם יצר טוב על יצר רע וכו' אם נצחו — טוב, ואם לאו — יעסוק בתורה".

הקרעים, וכמו ב„אל הרופא", שבו אין אנו שומעים על צעד חיובי מעשי של המספר, חוץ מעצם הליכתו לרופא, אף כאן יש רק הרהורים בלא מעשה. ומובן, שבעקבות הפסיחה בין „כוח המדמה לבין השכל" אין המספר זוכה ב„פת שלימה", כי שלימות אין לו; הוא יוצא בעטים של קרעיו קרח מכאן ומכאן[9].

אף בסיפור „האבטובוס האחרון" — על שמו הסמלי, על מבנהו החלומי ועל משחקו של המספר בשמות המסמלים בעצם קרעי אני שונים — לפנינו שוב עיצוב מושיב הבית. עלילתו של סיפור זה גם כן באנאלית וחסרה לכאורה שלשלת הסיבתיות דוגמת החלום. לכאורה, מה ענין של העדר הנפט בפתיליה לביקורו של המספר אצל מר שריט וכדומה. כן נמצא גם כאן ביטולם של ממדי המקום והזמן. הגשר השחור שעל הנהר סטריפא, מקום ביתו של מר שריט, ו„האבטובוס האחרון", המחבר את הבית הזה עם ביתו של המספר בירושלים; הפעת זקנו בתודעה ברורה שהוא מת ורצונו של המספר להיעזר בו לשוב לביתו.

והנה אם נעמיק בסיפור, נמצא בו סמליות ברורה לנסיונות מספרנו לשוב „לקרקע גידולו". הסיפור פותח ברצונו לכבס את כותנתו — אחד הסמלים המסורתיים להיטהרות[10], — אך האמצעים הדרושים לו למטרה זו אינם בידו: אין נפט במכונת הפתילות לשם חימום המים. וכך פונה המספר לביתו של מר שריט, ושם מקבל הוא מאשתו של זה תחליף, „כמין כף של כבסים", אך נפילתה של זו היא הגורם לאיחורו לאבטובוס

9 בפיענוח זה אין לי זכות ראשונים; ב' קורצווייל במאמרו על „פת שלימה" („גזית", כרך ד', עמ' 145 ו־147) פיענח בדרך דומה את הנסתרות בסיפור זה, אך יש בדברינו חידושים אחדים המאשרים והמחזקים את פיענוחו. — המאמר הנ"ל נקבץ ב„מסכת הרומן", עמ' 81 ואילך. וראה „על ש"י עגנון" לד' סדן, עמ' 58.

10 ראה, למשל: „וקדשתם היום ומחר וכבסו שמלותם" (שמות, י"ט, י') ועוד ועוד.

האחרון, וכל השתדלויותיו של זקנו[11] לעזור לו לשוב עולות בתוהו, והוא מוכרח לכתת את רגליו בחברת אנשים „שאחד מהם הוא אויבו ושאר כל חבריו אינם מאוהביו" (עמ' 113)[12], — אגב, השם שריט שבסיפור, יש לשער, מצורף מראשי־תיבותיו בצורה אנאגראמית: ר' ש"י ט', לאמור רבי שמואל יוסף טשטשקס, הוא שמו הקודם של עגנון. והסמליות ברורה: המספר מנסה לחזור או להיעזר בחזרתו בתקופת נעוריו, לפני היותו לעגנון — אך לשוא.

נסיון דומה להיטהרות נמצא גם בסיפור „הנרות". המספר רוצה לרדת לים ולהתרחץ בו — שוב סמל להיטהרות בטבילה — אך פגישתו עם מר חיים אפרופו מפריעתו מלקיים חפצו. גם כאן זקנו הוא עד למעשיו ואין דעתו נוחה ממנו. גם כאן השם חיים אפרופו אומר: דרשני. אפרופו תרגומו „אגב", וחיים אפרופו משמע חיים אגב אורחא, לאמור: החיים מתוך אינרציה מביאים את מספרנו לבית אחד, שלא היה שם מעולם, והמספר מעיר: „נתחרטתי על שנטפלתי לו למר חיים אפרופו ונכנסתי לענין שאינו שלי" (עמ' 118).

גם בסיפור „התזמורת" מנסה המספר להיטהר לקראת ראש השנה, ולשם כך הוא גם הולך לבית זקנו, אך מוצא מתחילה את הדלת נעולה, ולבסוף חוזר בו ואינו מיטהר. ואם ב„הנרות" רק נרמז הקורא לדעתו על החיים אגב אורחא בדרך התרגום של השם חיים אפרופו — הרי כאן, בסיפור „התזמורת", לפנינו עיצוב אמנותי המבקר את החיים הללו. הלא כה דברי המספר: „כל מנגן ומנגנת כל אחד מנגן לעצמו. ברם כל המנגינות כולן מצטרפות והולכות לשירה אחת. וכל מנגן ומנגנת מקושרים לכלי השיר שלהם, וכלי השיר מחוברים

11 הסמל שבזקן ברור ואינו מיוחד לעגנון. ראה, למשל: „ודמות דיוקן זקני, צל לימיני.
וליצר לבי עד ומשופט אלם" (ח"נ ביאליק, „לפני ארון הספרים").

12 ראה להלן, סוף סעיף ט', את ההסבר לסיום זה.

לרצפת הבית, וכל אחד סבור שהוא בלבד קשור ומתבייש הוא לבקש מחבירו שיתירנו. או אולי יודעים הם המנגנים שהם מחוברים לכליהם וכליהם מחוברים לקרקע, אלא שהם סבורים שמעצמם ורצונם הם וכליהם מקושרים ומעצמם ומרצונם הם מנגנים. ברם דבר זה ברי, אף על פי שעיניהם על כליהם אין העינים רואות מה הידים עושות, משום שכולם כאחד סומים. וחוששני להם שמא אף אזניהם אינן שומעות מה הם מנגנים, שמרוב שהם מנגנים נתחרשו" (עמ' 200—201). — כאן לפנינו לא רק עיצוב האינרציה שבחיי אדם, אלא גם בקורת חמורה של העולם העיור מתוך בושה להכיר את האמת והחי באשליה של רצון חפשי.

ושוב בסיפור „ידידות" שוכח המספר את כתובתו וכל נסיונותיו להזכר בה עולים בתוהו: „חזרתי וצעקתי אני צריך לחזור לביתי, אני מבקש את דירתי, אני שכחתי את שם הרחוב שלי ואיני יודע היאך אגיע אצל אשתי" (עמ' 124). ומענין, שאיש אינו יכול לעזור לו למצוא את ביתו, אלא יעקב צורב, שהיה „מכירו קודם לימות המלחמה". אף סיפור זה מעוצב בדמות חלום ורבים מסממניו ברורים: הגמגום, אי־היכולת לדבר בקול רם ואפילו כפילות האני. עגנון מספר, שדוקטור רישל משכו לקרון והוא מוסיף: „נזכרתי שראיתי את רישל בחלום מתאבק עמי. קפצתי מן החשמלית והנחתיו". רישל זה המדקדק אינו אלא חלק אחד של האני, וראשי־התיבות בצורה אנאגראמית פירושם: רבי שמואל יוסף לוי (השווה לזה את משחק השם בסיפור „בדרך", עמ' 215, והמספר כמדקדק ועוסק בעניני לשון, ראה, למשל, בסיפור „חוש הריח", בכרך „אלו ואלו", עמ' פ"ד—פ"ו).

ושוב נמצא את מוטיב הבית בשני סיפורים כמעט ריאליסטיים, אלמלא הדיגריסיות החלומיות הרבות של המספר. ב„הבית" נאלץ המספר לעזוב את ביתו בערב פסח לעת ערב (השווה ל„בית אבא"!) בשל „חמץ" ששכח לבערו, דווקא מחמה

היותו טרוד לסדר את ענין ביתו, וב„מדירה לדירה" — שוב לפנינו מוטיב זה, והמספר מעדיף את דירתו הרעה בשל הילד שבה על הדירה הנאה, שהיא מחוסרת ילדים.

ושוב נמצא את המוטיב הזה של העדר מקום בסיפור „טלית אחרת", כשעלה על דעתו של המספר להתפלל ביום הכיפורים עם זקנו, אך לא מצא לו מקום בבית המדרש, למרות השתדלויותיו של זקנו. אולם בסיפור זה וכן בסיפורים הקודמים שהזכרנו נמצא ברמז עיצוב חדש של הקרעים, ונקרא לו בשם מוטיב הבגדים, אם בגדי חול ואם בגדי קודש.

מוטיב הבגדים

כבר בסיפור „הנרות", שדיברנו עליו, מתאר המספר את רגשותיו ואת פחדו לטבול בים בזו הלשון: „התחלתי חושש שמא לא אכיר אחר כך איזו כתונת נקיה, זו שפשטתי או זו שנטלתי עמי ללבוש אחר רחיצה" (עמ' 119) — סמל ברור לחששו של המספר, שאין בידו להיטהר וכי ההיטהרות לא תועיל; בסיפור „אל הרופא" שמענו על כסותו הקרועה של המספר, וב„טלית אחרת" אין המספר מוצא מתחילה את הטלית כלל, ולבסוף כשמצא, ראה שהיא חסרה ציצית אחת; „בא אותו שאנו מסיחים דעתנו ממנו והוא אינו מסיח דעתו ממנו ולחש לי טלית של ג' ציציות" (עמ' 204), והואיל ובבגדי קודש הדברים אמורים, שקוף הסמל למדי והוא משתלב שילוב שלם באטמוספירה הרוחנית האטאוויסטית של „ספר המעשים". עיצוב סיטואציה דומה נמצא גם בסיפור „פי שנים", שזמן עלילתו גם כן ביום הכיפורים. גם כאן אין המשורר מוצא את טליתו וכן הוא גם שוכח לחבוש את מצנפתו, ולסוף כשהוא מקבל מצנפת, הרי היא „קטנה סרוגה מלאה חורים וגדולה משעור ראשו". וגם הטלית שהוא מקבלה „אין בה כדי עטיפה... ואינה אלא סימן לקלי עולם" (עמ' 138—137). אגב, סיפור אחרון זה אופיני הוא ביותר לחלום ומציאות המשמשים בו

בערבוביה. המספר פותח בסיפור חלום, אך בסוף הסיפור אין אנו יודעים עוד אם חלום הוא או מציאות, שהרי שניהם כרוכים יחד.

מוטיב הבגדים ברור גם בסיפור „הפנים לפנים". המספר נוסע אל אמו החולה ומכנסיו „מטולאים שרגיל לעשות בהם את מלאכתו", והוא מעיר: „מה יאמרו הבריות, כמה שנים עשה זה בעולם ולא מצא לו ליקח בגד שלם" (עמ' 206). ושוב נמצא את המוטיב הזה בסיפור „התזמורת". „נסתכלה בתי בבגדי הישנים והניחה את ידיה הקטנות על שמלתה החדשה כדי לכסותה, כדי שלא לבייש את אביה שלובש ישנים. ועיניה קרובות היו לבכות, על עצמה שהיא לובשת שמלה חדשה ואביה לובש בגדים ישנים, ועל אביה שלובש ישנים בשעה ששנה חדשה באה" (עמ' 200). מוטיב זה ברור הוא ואין להאריך עליו את הדיבור, שכן המדובר הוא בקרעי נפשו של המספר, אך מהראוי להדגיש, שמוטיב זה מלווה לרוב במוטיב המוות. כך, למשל, ב„טלית אחרת" מהרהר מספרנו: „כל זמן שאדם חי אפילו אוחז בידו טלית של ג' ציציות אינו רשאי ללבוש אותה, כיון שנעשה מת באים אחרים ונוטלין טלית כשרה של ארבע ציציות ותולשין ציצית אחת ומלבישין אותו" (עמ' 204), וכן הוא גם ב„הפנים לפנים" וכן ב„פי שניים" — לאמור: הקרע עלול להילוות למוות, שגם הוא מוטיב חשוב ב„ספר המעשים".

המוות והחיים

ביטולם של ממדי המקום והזמן, פגישותיו הרבות של המספר עם מתים מתוך ידיעה ברורה, כי מתים הם, מעלים על הדעת, שלפנינו לא רק סממן חלומי בלבד, אלא יותר מזה: מעין תיאוריה על המוות והחיים שמעבר לו. שהרי על ידי החלום וביטול ממדי הזמן והמקום האופיניים לו נוצרת בעזרת ההזייה אחדות מסויימת בין הזה לבין הבא, זו שבאה לידי ביטוי

אמנותי נפלא בשירת רילקה, למשל, ביחוד ב„ספר השעות" וב„האלגיות הדואינזיות". רילקה מסביר, במכתבו משלושה עשר בנובמבר 1925, את השקפתו. „המוות הוא הצד המוסב מאתנו, הוא הצד שאיננו מואר על ידינו בחיים: עלינו לנסות להפעיל את תודעתנו הגדולה ביותר של הוויתנו, שמשכנה בשתי הרשויות, הבלתי מוגבלות, וניזונה בלא חשך משתיהן... דמותם האמיתית של החיים משתרעת על שתי הרשויות, הדם של המחזור הגדול יותר זורם דרך שתיהן: אין הזה ואין הבא, כי אם האחדות הגדולה, שבה שוכנות הישויות הנעלות, המלאכים. אנחנו, אלו מכאן ובני ההווה, איננו באים על סיפוקנו בעולם הזמני אפילו לרגע אחד וכן איננו קשורים בו; הננו עוברים שוב ושוב לדורות הקודמים, ולאלו שלכאורה יבואו אחרינו. בעולם ‚הפתוח' הגדול ביותר קיימים כולם. אי אפשר לומר ‚בבת אחת', באשר דווקא ביטול מושגי הזמן מתנה את קיומו של הכל. העובר והחולף מתפרץ לתוך הכל בהוויה עמוקה. וכן יש להשתמש בכל העיצובים של הזה לא בתחום הזמני המוגבל, אלא בהתאם ליכולתנו להעמידם בסימן של חשיבות נעלה, שיש לנו חלק בה. אבל לא במובן הנוצרי (שממנו הנני מתרחק יותר ויותר בכל התוקף), אלא במובן ארצי טהור, ארצי עמוק; בתודעה ארצית מביאה־אושר יש להכניס את המראות מכאן ואת המגעים מכאן לחוג הרחב ביותר. לא לתוך הבא, שצילו מצל על האדמה, אלא לתוך אחדות, לתוך האחדות". ואכן, לפי דברי רילקה, כל מי שרואה את העולם בעינים כאלו, אין לגביו חיץ או מחיצה בין הזה לבין הבא, בין עולם החיים לבין עולם המתים — הכל אחד הוא. ומובן, שגם כל הרשויות העל־טבעיות, שהמוות הוא בהן רק תופעה אחת מרבות, זורמות למקור אחד ומתמזגות לכל אחד. הטבעי והעל־טבעי, החוויה הפשוטה והעל־טבעית, אינם נפרדים, אלא עומדים בקשרי תמיד, ואם גם העל־טבעי מתגלה לעתים רחוקות ליחידים בלבד, אין הוא בכל־זאת נעדר

בהרגשת האדם ומחשבתו. ואם כן, אין העולם שלאחר המוות מסתורי יותר מעולם החיים, ואין זה האחרון מגולה יותר מן הראשון; הכל, הקוסמוס, הוא גם סודי וגם מובן כאחד; אין חיץ בין שני העולמות; להפך, בין אלו יש גשרים וקשרים יותר מאשר חומות. ומובן שגם הזמן הוא רק הווה ממושך; העובר והחולף שולטים רק על פני השטח וביסודה של ההוויה יש נצח, שאיננו לא בן הזמן ולא בן המקום, והמעבר מרשות אחת לחברתה איננו רק קל, אלא גם משחרר. המלאכים משמשים לרילקה כסמל להוויה נצחית אחת: „המלאכים (אומרים) אינם מבחינים עוד, אם הם הולכים בין החיים או בין המתים" (האלגיה הראשונה מ„האלגיות הדואינזיות"). ביטוי מקביל אמנותי להרגשות אלו יש למצוא ב„ספר המעשים", וביחוד בסיפורים שבהם מדובר על המוות, הקשור שוב במכתב, באגרות, בתעודה — אלו המקשרים הטבעיים והסמליים כאחד. כבר הזכרנו את האגרות, שקיבלן המספר מאת יקותיאל נאמן והוא חושש שמא חייו של חולה תלויים בהן („פת שלימה"); בסיפור „התעודה" — על שמו הסמלי — שומעים אנו, שהמספר צריך להוציא לקרובו תעודה אחת מעיר, שלא ידע שיש כמותה בעולם, תעודה „שכל חייו תלויים בה" (עמ' 114). אף הסיפור „התזמורת" פותח בכתיבת מכתבים, אך אין המספר מצליח להשיב על שום מכתב, כשם שאינו מצליח לקדש את עצמו לראש השנה — סמל מסורתי ברור לכתיבה וחתימה לא־טובה. הרהור מסורתי ברור על המוות נמצא בסיפור „על התורה": „נשקתי את הספר ובירכתי, כשאני מהרהר בלבי כשקוראים לאדם חי לעלות לתורה במנין של מתים סימן הוא שנגזר עליו שימות, ומה דינו של זה שאמרו עליו במנין של חיים שהוא מת" (עמ' 127). — אך ביתר פירוט נמצא הרהורים על המוות ומהותו בסיפור „המכתב", שיש בו גם מקבילות רבות לסיפורים השונים שב„ספר המעשים".

גם כאן אין המספר מצליח לכתוב מכתב תנחומים לאבלים על גדליה קליין המנוח.

אגב, דוק במשמעותו של השם; גדליה קליין, דבר והיפוכו: גדול וקטון[13] — משחק שמות האופייני לא ל„ספר המעשים בלבד, אלא מצוי גם בשאר יצירותיו של עגנון; כן, למשל: מנשה חיים וקריינדל טשרני (=עטרה שחורה. אולי שחורה־יפה ע"ד „שחורה אני ונאוה" — שה"ש א', 5) ב„והיה העקוב למישור"; יצחק קומר (=תוגה, עצב) ב„תמול שלשום" ועוד ועוד. אך כאן ב„ספר המעשים" נמצא גם משחק שמות המסמל ברור את קרע האני; כן, למשל, יוסף אייבשיץ, שהמשורר אומר עליו „שהוא קטן ממנו בקומה", לאמור: רק חלק ממנו, גם חלק משמו, ושמואל עמדין, שהמספר אומר עליו „שהיה יושב ודן בדבר שעדיין לא היו לו דורשים" („קשרי קשרים" — וכי אין כאן רמז ליצירותיו האכסוטיות של מספרנו?). אייבשיץ (=ישמרני אל) זה, כנראה, נמצא גם בסיפור „האבות והבנים", שהמספר אומר עליו „שאימתו מוטלת על בני אדם חלקים כגון ריבאייזין" (=פומפיה) ועוד ועוד. —

ואגב לאגב: עיצוב מקביל להרהור הקל שבסיפור „על התורה", עיצוב של התפלגות האני בחלום, כשחלק מאני מת והתגלגל בחלקו השני של האני, נמצא בסיפור החלומי־הסנטימנטאלי־האטאוויסטי „בדרך". המספר מתאר את בית־התפילה הדמיוני והמתפללים מחכים למנין, אך שמואל לוי עדיין לא בא והעדרו מעכב את התפילה. והנה מופיעה גויה ומודיעה: „היהודי

13 יש בשם זה גופו: גדליה קליין (גדול וקטון) גם משום הקבלה לאישיותו של משה: „האיש משה ענו מאד מכל אדם אשר על פני האדמה" (במדבר י"ב, ג', וראה שם בפירושו של הרמב"ן); „לא כן עבדי משה, בכל ביתי נאמן הוא, פה אל פה אדבר בו וגו'" (שם ז'—ח'), או למשל: „ולא קם נביא עוד בישראל כמשה, אשר ידעו ה' פנים אל פנים" (דברים ל"ד, י') — לאמור: גדל־יה קטון־ענו.

לוי עומד למות, ואולי כבר מת... קראו את שמע ועמדו בתפילה. הוציאו ספרים מן ההיכל וקראו בתורה. ואני שמואל יוסף ברבי שלום מרדכי הלוי עליתי לתורה במקום החבר שמואל לוי ששבק לנו חיים" (עמ' 215—214). ודוק בשינוי הקל שבכינויים לשמות: לוי — הלוי; הראשון חול (כך הוא גם בפי „הגויה", שם משפחה סתם בלא נעימה מסורתית), ואילו השני קודש, מסורתי לפי חלוקת עמנו לכוהנים, לויים וישראלים. —

ומן הראוי לדייק גם בשוני שבמשחקי השמות, בעוד שהשמות ביצירותיו האחרונות של עגנון מרמזים על התפלגות, הרי השמות, למשל, ב„והיה העקוב למישור", ואף ב„תמול שלשום" הם על דרך Nomen est omen או בלשון חז"ל, למשל: „אלמלא נקרא שמה דלילה, ראויה היתה שתקרא דלילה: דלדלה את כחו, דלדלה את לבו, דלדלה את מעשיו"[14] בשמות יש איפוא רמז לגורלם של הגיבורים: מנשה חיים = נשה חיים וכן יצחק קומר, שם המשפחה על שום סופו העצוב.

את „המכתב" פותח המספר בכתיבת מכתב ועובר לתיאור פגישתו עם גדליה קליין בזו הלשון: „לא הספקתי לעבור את הרחוב עד שטפח לי מר גדליה קליין על כתפי ושאלני, מאין ולאן?"[15] (עמ' 224) — פתיחה המקבילה לזו שעם יקותיאל נאמן ב„פת שלימה": „עם שאני נגרר והולך דפק לי זקן אחד אחד על חלוני. הטיתי את ראשי וראיתי את הדוקטור יקותיאל נאמן עומד בחלון" (עמ' 144). ב„פת שלימה" מספר המספר ששיקע עצמו בספרו של יקותיאל נאמן, וכאן אנו שומעים: „זה שנה ומחצה פיניתי עצמי מכל העסקים בשביל ספרי

14 סוטה דף ט', עמ' ב' ועוד.

15 שתי המלים האחרונות מזכירות את דברי עקביה בן מהללאל: „דע מאין באת ולאן אתה הולך וכו'" (אבות ג', א'). — אין זו אפוא שאלה סתם, ומשמעותה ברירה.

רבותינו האחרונים שהייתי הוגה בהם"; וכמו ב„פת שלימה" גם כאן נפגש המספר עם בעל מרכבה משונה: „באה מרכבה ישנה. העמיד בעל הסוסים את סוסיו ואמר לי עלה. לא היה בי רצון לעלות. נסעו הסוסים בלא עמי. דמומים דמומים נסעו בלא הנפת רגלים, ואם איני טועה, לא נראתה המרכבה בלכתה". ושוב מספר המספר: „חזר ובא בעל הסוסים והקיפני במרכבתו. נשאתי עיני בו שמא יעלני על מרכבתו ולא השגיח בי להעלותני. נשאו הסוסים רגליהם ולא נשמע קולם בלכתם, אבל בת קולם ניסרה באזני עד שהגעתי לביתי ונכנסתי" (עמ' 247) — כל התיאור מקביל למרכבתו של מר גרסלר שב„פת שלימה", אלא שהמספר איננו מתפתה לבעל המרכבה, ואילו גדליה קליין מקביל במידת־מה ליקותיאל נאמן, שזכותו של הראשון בישוב הארץ רבה, „שאלמלא הוא שהקים את ירושלים מעפרה לא היה נעשה כאן אפילו כפיד של תרנגולין" (עמ' 225). ואכן, בזכותו של גדליה קליין המת מצליח המספר למצוא בית־מדרש נעלם ולראות את אחד מגאוני העולם: „הטה הזקן פניו וראיתי שהוא אחד מגאוני עולם שרי התורה שהייתי מתעסק בספריו" (עמ' 227), והמספר מוסיף לספר בצורה ריאליסטית וסמלית כאחד על חבורה של קטנים, שחפרה לפני בית־המדרש שוחה, העלולה להכשיל את שר התורה: „מרוב דביקותו בתורה ובירא לא ראה לא את השוחה ולא אותי שבאתי להצילו ממנה. נקפני לבי להגביה קולי ולהזהירו מפני הסכנה, שמא אפסיק אותו ממחשבותיו. עמדתי ועשיתי את עצמי כמקל, כקנה, כבול־עץ, כחפץ שאין בו דעת. נתן הקדוש ברוך הוא בלבו של אותו צדיק שיסמוך עלי. גופו קל היה כגוף של תינוק. אף על פי כן יודע אני שארגיש בו עד שישימו עפר על עיני" (עמ' 227) — פגישה זו, שמשמעותה פגישה עם גירסא דינקותא מתוך התפשטות הגופניות של השנים שלאחריה, מביאה את המספר לכלל הרהורים: „ידעתי שמאורע גדול אירעני היום. מאורע גדול מזה לא יקרני עוד. איני זוכר אם

הייתי עצוב או שמח, אבל זוכרני שהרגשה אחרת שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בה הרגישה את לבי. אילו יצאתי אותה שעה מן העולם לא הייתי מצטער" — הנה לפנינו הרגשה המבטלת כמעט את המחיצות שבין החיים למוות, שכן גם השפה המקובלת איננה נאחזת בה והיא מבטלת את הפחד מפני המוות. — הרגשה זו הולכת ונשנית בהרהוריו הבאים של המספר: „שכבתי על מיטתי והרהרתי, מפני מה אנו מתייראים מן המיתה? לחשו לי, הגבה את השמיכה. מיד נתמלאו אצבעותי מאותו דבר שאין כל לשון שמחה או עצבות נאחזת בו. ואף הוא, כלומר אותו דבר, היה מתפשט והולך עד לכתפי ועד לערפי ועד קדקדי. עדיין שרוי הייתי בעולם הזה, אבל ידעתי שאם אני מגביה את השמיכה ונותנה על ראשי יכולני ליכנס בו לעולם אחר בהרף אחד. מי שמבקש טובתי יזכה לשיה טובה שכזו" (עמ' 228); ושוב בו בסיפור מספר המספר: „האדמה היתה רכה, בלא קושי אפשר היה לפתוח אותה ולהתכסות בה כבשמיכה" (עמ' 247).

חוויות אלו, שהן נראות מוזרות, כשמתבוננים בהן בעיניים ריאליסטיות, אין בהן משום חידוש בספרות והן ידועות למדי, ושוב הנני מפנה תשומת לבו של הקורא למשורר רילקה. בכתבי הפרוזה שלו יש יצירה קטנה בשם „חוויה", ובה הוא מספר כעין חוויה גופנית ממש מעבר לעולמנו האנושי. לאחר טיול בגן עמד הוא לפוש בהשענו על ענף, ולאחר דקות מספר הרגיש שנדנודיו של העץ עוברים לגופו, במידה כזו שהיתה לו הרגשה שגופו יש לו מהות ריתמית אחת עם העץ, לאמור: הרגשת היות עץ יותר מאדם. את ההרגשה הזאת מסכם רילקה כך: „הוא עבר לעברו האחר של הטבע". רילקה מעצב איפוא חוויה זו כתמורה ברורה, הפיכת האל־טבעי לטבעי, ומענינים דבריו המתארים בפרוטרוט את החישה הזאת: „גופו נעשה רגיש בצורה שאין לתארה ומסוגל להתקיים אך ורק בתוכו טהור וזהיר בדומה לרוח רפאים חוזר, שמשכנו הוא אחר, והמופיע

שוב בעצבות דקה, בעדינות, להוויה רחוקה במקום ובזמן, כדי להשתייך שוב, אם גם מתוך פיזור־הנפש, לעולם המציאות ההכרחי. לאט לאט מתוך התבוננות סביבו... הוא הכיר הכל, נזכר בכל, התחייך לכל בנטיה רחוקה, הודה בקיומו של כלשהו קדום, שאי־פעם, בתנאים מסויימים, לקחו חלק בישותו... היכן איפוא שהה לא היה בידו להיזכר, אבל ברור היה לו שהוא רק חזר לכל אלו הנמצאים כאן וכן שהוא נמצא בתוך גופו כמו זה המשקיף בעומקו של חלון עזוב; מהלך־נפש זה הוא היה משוכנע כל־כך במשך דקות ספורות, שהופעתו של אחד מבני ביתו זעזעה אותו עמוקות וחרדות, כי לאמיתו של דבר היה מוכן מטבעו... לפגוש אחד מבני־בריתו המתים כמופיע על פרשת דרכים". חוויה זו, שתוארה ע"י המשורר רילקה, מצאה לה לא פעם את ביטוייה בשירתו, הן ב„אלגיות הדור־אינזיות" והן ב„סוניטות לאורפיאוס", ובאחרונות שומעים את דעתו של המשורר: רק מי שרואה את עולם החיים ואת עולם המתים כאחדות, רק הוא רשאי לבשר את בשורת החיים ותכליתם; רק זה החש את עצמו „כבעת ובעונה אחת" — רק זה יבין את החיים. ודבר זה מתאים במידה מלאה לתפיסתו של רילקה על המוות, שאינו מצל על החיים, וממילא איננו האויב והמאיים, כי אם המעשיר את החיים. יש איפוא, לפי דעתו של רילקה, לכלול את המוות ביודעים לתוך החיים, כדי שזה יתאים להם ויהיה תוצאה מהם. ובהתאם לכך שר גם רילקה (ב„ספר השעות"):

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

לאמור: אלי, תן לכל איש את מותו שלו, את המוות הנובע מהחיים ההם שבהם מצא אהבתו, פשרו, סבלו. ועגנון עושה כאן את הניסיון האחד, ניסיון להכניס את המוות לחייו — ניסיון מקביל לתורתו של רילקה. הרי תיאור רגעי האושר של המספר בשעת הפגישה עם שר התורה והדגשתו של המספר:

„אילו יצאתי אותה שעה מן העולם לא הייתי מצטער", או המשפט הבא: „מי שמבקש טובתי יזכה לשעה טובה שכזו" — הם הם תאור „המוות הגדול" שבשירת רילקה, מוות היוצא ממקור חייו של האדם.

עידו ועינם

כמעט כל המוטיבים שמצאנו ב„ספר המעשים" נמצא גם בסיפור „עידו ועינם".[16] המוטיב הראשון הבולט ביותר הוא מוטיב הבית בואריאציות אחדות, אם בעיצוב ריאליסטי ואם בעיצוב סמלי. מיד עם פתיחת הסיפור מצייר המספר את הגרייפנבכים השרויים בדאגה ריאליסטית מובהקת, והגברת גרייפנבך אומרת: „קשה לנסוע וקשה לחזור, אלא הלואי שבחזירתנו לא ינעול ביתנו דלתיו בפנינו ולא נצטרך לדון עם הפלשנים" (עמ' שמ"ד), ומר גרייפנבך משלים: „עתים נאות באו עלינו, עתים שאין אנו בטוחים אפילו בקורת גג שעל ראשינו" (שם). וכן נמצא שיחה דומה לה לגמרי מבחינה אמנותית והיא שיחת גינתר ואשתו, שנכנסו לחופה זה למעלה משנה ואינם גרים ביחד מחמת מצוקת הדירות (עמ' שמ"ט, שע"ב). אולם המספר גופו ממלא תפקיד נכבד במוטיב זה. הוא נמצא לבדו: „אשתי וילדי נסעו לגדרה ואני נותרתי לבדי ופירנסתי את עצמי במה שהייתי מביא" (עמ' שנ"א; הקבל סיטואציה זו לזו שב„פת שלימה"!), והוא שמח על ביתם של הגרייפנבכים מפני שהוא „מסוגל לשינה" (שם; השוה לתיאוריה של עגנון על השינה לעיל!) — ובכל זאת אין המספר מרגיש בכי טוב בבית הזה והוא מעיד: „לכאורה כל זמן שהמפתח בידי רשאי הייתי לראות את עצמי כבעל בית בתוך ביתי, אבל גירות שנגררת עמנו משכחת את האדנות" (עמ' שנ"ב). ואכן, ענין רב בהרהוריו של המספר: „ומה רואים

16 עד הנה, תשי"ב.

כל אותם שמניחים בתיהם ומנדדים עצמם ממקום למקום. אם חוק מבראשית הוא, אם דמיון תעתועים יש כאן, כאשר יאמר המשל הקדמוני, במקום אינך שם אשרך" (שם). ויש בהרהוריו של המספר משקל רב; הרי רוב הדמויות ביצירה נודדות ממקום למקום, והנדידה, לפי דעת מספרנו, היא „אם חוק מבראשית" — לאמור: קללת קין בספר „בראשית": „נע ונד תהיה בארץ", ואם דמיון תעתועים של סיפוק בדומה לאשליות ולרציות הבאות על סיפוקן הרגעי בחלום. ואמנם לנדודיהם של הגיבורים העיקריים שביצירה — צורת חלום ועיצובו. כך נודד מספרנו כמעט בלי דעת ובלי רצון מודע, כמו בחלום: „לחזור לביתי לא היה לי חשק, שכבר ירד היום. משכתי והלכתי לי כאדם שהולך אחר רגליו. הגעתי לגיא של בית גרייפנבך... זה שמעוטר באילנות ואויר טהור מתגלגל ביניהם ואינו מתדבק באוירים הרעים שמשוטטים בעולם. אמרתי לעצמי, הואיל ובאתי לכאן אלך ואראה מה ביתו של גרייפנבך עושה. והואיל והמפתח בכיסי אכנס" (עמ' שנ"א); וכך בא בעצם גם גבריאל גמזו לבית הזה בלי יודעים, והמספר תמיה: „נתחבאו מלי בפי מרוב התמיהה. הרי לא אמרתי לשום אדם שבעולם שאעשה את הלילה בבית הגרייפנבכים, ואף אני לא ידעתי שאעשה את הלילה בבית הגרייפנבכים ומהיכן ידע גבריאל גמזו שאני בבית הגרייפנבכים" (עמ' שנ"ג); ואף גמזו גופו איננו יודע: „אחר שעה קטנה אמר, תמיה אני על עצמי שבאתי לכאן, כל שכן שלא ראיתי אור ולא ידעתי שאתה כאן, אלא ודאי יש טעם לדבר, ואם איני יודע מאיזו סיבה באתי לא בטל הטעם" (עמ' שס"ד); אך גם בפעם השניה בא גמזו לבית הזה נגד הסברה וההגיון: „ישבתי ושתקתי מרוב התמיהות. הרי בפירוש אמרתי לו אמש שאני חוזר לביתי שלי, פירוש שהלילה לא אעשה בבית גרייפנבך, ומה ראה שבא לכאן" (עמ' ש"ע); וגמזו גופו מאשר: „לא הלכתי לביתך ולא חשבתי לבוא לכאן... שלא מדעת באתי" (עמ' שע"א) — כל הנדידות הללו

דומות לאלו שבחלום, שאין להן שלשלת סיבתית הגיונית, עיצובים דומים לאלו שב„ספר המעשים", והדמויות הנודדות נמשכות זו לזו באיזה כוח מאגי ומאמינות בו, אף כשאינן יודעות להסבירו הסבר ראציונלי. אין כל ספק, שיש במשיכה ובנדידה כאלו מעין טיליפאתיה, טיליפאתיה של פעולות המרחק והרגשת המרחק, וטיליפאתיה אמנותית כזו ידועה דעת היטב בספרות. הרי גם את יצירותיהם של איבסן ומטרלינק, על כל השוני שביניהן, כינו בשם דראמות הטיליפאתיה. שכן לפעמים נטולות הן כמעט כל עלילה דראמאטית על הבמה, ובכל זאת פעולותיהן של היצירות הללו דראמאטיות הן במלוא מובן המלה בשל העברת העלילה הדראמאטית לשיכבה עמוקה יותר, זו המתגלית כאן בדמויות הנודדות.

יש תפקיד נכבד לחלום ב„עידו ועינם" ממש כמו ב„ספר המעשים". וכך מתאר המספר את שנתו: „נפלה עלי שינה ונתנמנמתי עד שנגערתי לקול גלגלי הרכבת... רכבת לא היתה כאן. על מטתי בבית הגרייפנבכים שכבתי. הפכתי עצמי לצד אחר וכסיתי עצמי בשמיכה עד למעלה מעיני, מפני הלבנה שזרחה על פני" (עמ' שס"ז)... „התחלתי מהרהר באותו החלום ובאותה הרכבת שראיתי בחלומי אמש ובחלון שנפתח בחלום הלילה. ושוב הייתי משתומם על כוחו של חלום שחוזר בהקיץ ומענה אותנו כאילו דבר של ממש היה" (עמ' שע"ט). מוטיב החלום חוזר פעמים אחדות ביצירה: כך השיג גמזו את פיוטיו של מר רב עדיאל הודות לחלום, שבו הודיעו לבעליהם למסרם לו במתנה (עמ' שע"ט); וכך מספר גם המספר: „אמרתי לעצמי, שוב בא בעל החלום בחלומו. באה הלבנה וזרחה על עיני. אמרתי לה, מכיר אני אותך, לא את היא זו שנגלית לי על הכרטיס המצוייר?" (עמ' שפ"ו ו־שפ"ז). חשיבות רבה זו שלחלום ביצירה מטביעה את חותמה על היצירה כולה, ואולי יש להעמיד את כולה בסימן החלום; ואם כן, עלינו לציין את צפיפות המאורעות המתארעים בחלום, שהצבענו עליה בדיוננו

ב„ספר המעשים", וכאן מדגישה המספר גופו: „וכאן התחילו הדברים מתבלבלים, ואני תמיה על עצמי שאני זוכר את סדר השתלשלותם. שעה קטנה נמשכו הדברים ומה ארוכים הם" (עמ' שפ"ח).

אולם גם אפיזודות אחרות שב„ספר המעשים" נמצא להן מקבילות ב„עידו ועינם". כך, למשל, גבריאל גמזו הוא בעל עין אחת חיה, ואילו השניה מתה, ומ„ספר המעשים" למדנו, שהסומים חביבים על עגנון ביצירותיו האכסוטיות. כך מצילו ומושיע לו יעקב צורב („ידידות"), וכן חביב עליו „החזן בעל עין אחת" („פי שנים"); בבית המדרש, שהמספר מחפשו, הוא מוצא: „זקן אחד סומא יושב לפני שולחן רעוע ומנענע ראשו ולוחש פסוקים של תהלים" („המכתב"); וכך גם מופיע גדליה קליין גופו כסומא בתהליך המיטאמורפוזה: „נטל את מקלו והתחיל מגשש בו כסומא שנתגלגל למקום שאינו מכיר. ריטס המקל שבידו וריתתו שתי ידיו וריתת הוא עם המקל. אחז את מקלו בכל כוחו. אבל כוחו לא היה עמו. פניו הלכו ממנו ואף הוא התחיל משתנה, עד שנשתנה כולו. ושוב לא היה דומה לעצמו. ואפשר שהוא לא היה הוא, אלא אותו זקן אותו סומא שהדליק לי נר לנשמת זקני עליו השלום" (שם, עמ' 249). מיטאמורפוזה דומה נמצאת גם ב„עידו ועינם": „פתאום נשתנו פניו של גמזו מגוון לגוון. לסוף פירשו כל הגוונים ולא נשתייר שם אלא גוון חיוור שהיה משחיר והולך, ועמדו פניו כחומר בלא צורה, ובתוך אותו החומר שניטלה צורתו נראה כמין תמהון של בעתה. התבוננתי בו ונבהלתי עד שנסתמרו שערותי, שמימי לא ראיתי אדם חי שפשט צורתו עד כדי כך (עמ' שפ"ד).

מוטיב הסומא גם כן ידוע דעת היטב בספרות והעיוורון כבר נחשב בזמן העתיק לאחת המחלות הקדושות של המשורר וההוזה, כחלי־הנופלים, השגעון וכדומה. כך, למשל, תיארו היוונים את החוזה טירסיאס, הקשור בחוג אגדות תיבי, לאיוס־

אידיפוס ובני־ביתו, כעיוור; באגדות כל העמים מסופר על משוררים־ראפסודים עיוורים. אף דימודוקס, המופיע ב„אודי־סיה" במשתה הפיאקים, הוא עיוור:

שָׁב גַּם הַכָּרוּז וְהוֹבִיל אִתּוֹ הַמְשׁוֹרֵר הַנָּעִים,
יָקָר לַמּוּזָה מֵרַבִּים, חָנַנְתּוּ גַּם טוֹבָה גַּם רָעָה:
אוֹר עֵינָיו לָקְחָה מִמֶּנּוּ, וַתִּתֵּן לוֹ
זִמְרָה מַנְעִמָה.

(„אודיסיה", שיר ח', שורות 62—64)

והומירוס גופו מופיע באגדה כמשורר עיוור. יש איפוא קשר בין העיוורון לבין המשורר והחוזה; יש קשר בין העיוורון לבין הראיה הפנימית האמיתית. ואם גם בתקופות הקדומות סברו היוונים, למשל, שיש צד דמיון בין הזמיר לבין המשורר, וכשם שעיוורו את עיני הזמירים, למען תהיה שירתם יפה יותר, כן תיארו לעצמם, שהמוזה עיוורה את עיני המשוררים לשם שירתם הנעלה, הרי החקירה המודרנית מסבירה זאת בדרך הפוכה, לאמור: דווקא העיוורון הוא הסיבה לתיאורים היפים וההשוואות המפורטות בשירת הומירוס, עיוורון הנוסך על המשורר העיוור את העירגון ליופיו של העולם. אם כה ואם כה, אין בהבדל התפיסה וההסבר כדי להשפיע על העיוורון כסמל בספרות, כסמל להפנמה, לראית האמת, וגם לאותה השכבה העמוקה המאגית, שהצבענו עליה. אך בעיוורון אמיתי זה קשור גם עיוורון מדומה, חיי אשליה וסיפוק רגעי בחלום או התעלמות מדעת מההווה והתשוקה לחיות בעבר על כל אביזריו, וזאת רואים אנו גם ב„ספר המעשים" וגם ב„עידו ועינם", ובסיפור האחרון מעיד המספר על עצמו: „עמדתי לי ונסתכלתי אחורי ערפו של עולם, ומרוב דברים שאירעו כבר מסלק אני עיני ממה שמתרחש והולך (עמ' ש"צ) — ומכאן עד לעתיקות רק צעד אחד.

המוטיב של כתבי־יד עתיקים או ספרים עתיקים מצוי גם ב„ספר המעשים" וגם ביצירות אחרות של עגנון, ותמיד גוון

אחד יש לו: השאיפה אל העבר לשם תיקון ההווה. כבר ב„אורח נטה ללון" מספר עגנון על כתב־יד עתיק בשם „ידיו של משה", שהוא סגולה מיוחדת לנשים בשעת לידתן (עמ' ר"פ), וכאשר הוא מתבונן בכתב־ידו של הספר הוא מעיר: „כמה נאה כתב זה, כמה נאות אותיות אלו. כך היו אבותינו כותבים כשכתבו דברי תורה, שהתורה היתה חביבה עליהם ואימנו ידיהם בה. אלמלא לא עברו עלי רוב שנותי הייתי מתקן את כתב ידי לפי האותיות הללו, שזה כמה שנים שנתקלקל, מפני שרציתי בכתיבה ולא דקדקתי באותיות... עלה בדעתי לתקן בו את ילדי ולתלוש דף מן הספר ולשלוח להם דוגמה, כדי שיאמנו את ידיהם, אלא שאמרתי כל דור יש לו כתב שלו והיאך אטיל עליהם כתב של דורות שעברו. כשאני לעצמי רואה אני את הכתב שעבר יפה יותר, אבל לא כל מה שיפה בעיני יפה בעיני אחרים" (שם, עמ' תפ"ד־תפ"ה); ושורות מספר להלן יש לפנינו מעין הודאתו הברורה של המספר: „הזמן מתחלק לכמה זמנים, לעבר ולעתיד ולהווה. כשאני לעצמי כל הזמנים שווים בעיני. מה שהיה נאה בעבר נאה בהווה ונאה לעתיד, ובדבר זה חולקים עלי חברי שאומרים מה שהיה נאה בעבר טורח הוא בהווה כל שכן בעתיד" (שם, שם). אך גם ב„ספר המעשים" מחטט המספר בעתיקות, במנהגים קדומים מתוך סיפוק חלומי ברור. כך מתאר המספר בסיפור „בדרך" את המנהגים של יהודי אשכנז בדורות שעברו (עמ' 213־220), וכך שומעים אנו גם ב„עידו ועינם" על מנהגיו המסורתיים השונים של שבט גד (עמ' שס"א־שס"ב), — וכל זה מתוך אי־סיפוק סנטימנטאלי מובהק בהווה. ומכאן עד לגילויין של הדוקטור גינת ולמציאותיו העתיקות של גבריאל גמזו המרחק לא רב. אף גבריאל גמזו עוסק בעתיקות ורחוק מההווה; הלא כה דבריו: „ספרים שלא עברו עליהם ארבע מאות שנה איני מסתכל בהם (עמ' שס"ה), וגינת הרי גילה את ההימנונים העינמיים, „שההיסטוריה והבלשנים מצאו בהם את החוליה

הנעלמת שבשלשלת הדורות, שמקשרת את ראשית ההיסטוריה בדורות שקדמו לה" (עמ' שמ"ד) — רמז ברור למדי לתשוקה סנטימנטאלית אטאויסטית לעבר, לתשוקה לאחדות והמקבילה למוטיב השולט בסיפור „המכתב" (ראה למעלה).

התיפלא איפוא בקורתו החריפה של המספר על חכמי ההווה ועל מבקרי המקרא (עמ' שס"ה) ונסיונו להצדיק את השימוש בסגולות שהיה נהוג בעבר (עמ' ש"ס)? הרי כל המשתוקק לאחדות ורואה את היפה והטוב רק בעבר, מן ההכרח לו שימתח בקורת על ההווה, השונה מן העבר.

אולם גם באגדה כולה ובנושאיה שב„עידו ועינם" נמצא את הסמל לשאיפה לאחדות; סמל מעוצב ביד־אמונים, שאין כל צורך ואולי אין גם כל אפשרות להסבירו עד תומו, ודברינו יהיו בהכרח מעין „תנא ושייר"[17].

כבר עמדנו על דעתו של המספר בענין אי־האפשרות לעצב את חוויותיו: „בחלום בלבד יכולין לראות כך, ועדיין אין הדמיון שוה" („פי שנים", עמ' 137), וכן הזכרנו את דברי סטרינדברג שהאפשרות לחיות קיימת רק בחולמים ובסהרורים — והנה כאן, ב„עידו ועינם", מעצב עגנון עולם כזה, שבו ורק בו, לדברי סטרינדברג, אפשר לחיות; ואמנם גם עגנון מלמד זכות על הסהרורים: „הלבנה עמדה במלואה וכל העיר היתה זורחת כלבנה. אם ראית לילה שכזה אי אתה מתמה על הסהרורים שמניחים את מטותיהם ויוצאים ומשוטטים עם הלבנה (עמ' שס"א). גמולה, אחת הדמויות הראשיות ביצירה, היא סהרורית ובלשונה של גמולה יש גם שיר גרופית הצפור, שעליה מספר המספר: „יש עוף אחד גרופית שמו שכשמגעת שעתו לצאת מן העולם תולה ראשו בעננים ומנענע קולו בשיר, וכשהוא גומר את שירו יוצא הוא מן העולם. וכל אותם השירים קשורים בלשונה של גמולה. ואילו היתה אומרת אותו השיר של גרופית

17 על מהותו של הסמל בכלל, ראה מאמרי „הריאליזם הסימבולי", ב„מולד" חוברת 38/39, וראה לעיל, עמ' 123/124.

היתה מוציאה נשמתה ומתה" (עמ' ש"צ). ומהי מהותם של השירים: „השירים דבוקים זה בזה וקשורים זה בזה, שירי עינות המים דבוקים בשירי ההרים הגבוהים, וההרים הגבוהים בעופות השמים"... (שם). זהו המוטיב האחד החדש בסיפור „עידו ועינם" אף לגבי „ספר המעשים". והמוטיב השני החדש מצוי בשפה הבדויה, וכך תיאורה בפי המספר: „עוד לשון אחת היתה לה לגמולה ולאביה. פעמים הרבה מצאתי אותם יושבים בין הערביים. גדי לבן מונח לו על ברכיה של גמולה ועוף השמים מרחף על תלתליו של הזקן והם מסיחים, פעמים בנחת ופעמים במהירות, פעמים בפנים שוחקות ופעמים בפנים של אימה ואני שומע ואיני מבין מלה, עד שגילתה לי גמולה שלשון בדויה היא שבדו להם לשעשע את לבם" (עמ' שס"ד). שני מוטיבים אלו חדשים לגמרי ביצירתו זו של עגנון ועליהם נייחד את הדיבור.

השם גרופית לעוף הוא אמצאתו של המספר; אין בספרותנו העתיקה וכל שכן בחדשה עוף בשם כזה[18], והרי אמצאה כזו אומרת דרשני[19]. — לכאורה יש דמיון בין אגדה זו לאגדת הברבור המצויה בשימוש מושאל במושג „שירת הברבור" — אך הדמיון הוא חיצוני גרידא. דומני, שנתקרב לפתרונו של המוטיב הזה, הכרוך בשם גרופית, בדרך אסוציאטיבית לשונית־חרוזית, היא דרך האליטיראציה, שכן היא שולטת ביצירה כולה: גרופית חורזת באורפית; הגימ"ל תפסה את מקומה של האל"ף; חילוף אותיות אלו זו בזו ביצירה „עידו ועינם" היא ליצנציה פואטיקה מוצדקת ומובנת, שכן היצירה כולה בנויה על הסממן

18 ראה המאמר „הגרופית והייחור" לא. הראובני ב„לשוננו", כרך ו', חוברת א', עמ' 25 ואילך.

19 השורש של גרופית הוא אמנם „גרף" וממנו נבנה השם „מגריפה" הקשור בנגינה: „מיריחו היו שומעים קול המגריפה" (תמיד, ג' ח'), ותיאורה הוא: „מגריפה היתה במקדש עשרה נקבים היו בה, כל אחד ואחד מוציא עשרה מיני זמר — נמצאת כולה מוציאה מאה מיני זמר" (ערכין, י"י"א); ואפשר שזהו המקור להמצאת עגנון, אך עצם הסמל המעוצב בגרופית זהה עם הסמל שבאורפיאוס.

האמנותי של השימוש באותיות עי"ן וגימ"ל — ועל זה להלן, — ואכן, יש ב„אורפית" משום קשר לשירה ומשום סמל לאחדות של הזה והבא; אורפיוס הוא סמל השירה ובכוחה הוא נודד מהעולם הזה להאדס כדי להציל את אשתו מן השאול; שירתו ונגינתו הן הגשרים שבין הזה לבין הבא, הן כור החיתוך של הזה והבא. אך באגדת אורפיאוס יש שני צדדים: תחילתה של האגדה קשורה דווקא בחיים, אך סופה קשור במוות; לפי האגדה נקרע אורפיאוס על־ידי המינאדות, אלו בכיות משתוללות, ואף על פי כן נשמעה שירתו מכל אבר שבאבריו המפוזרים, שירה שנתגלגלה בצורות מצורות שונות בטבע וביקום כולו — הלא היא „מוסיקת הספירות", הידועה בפילו־סופיה היוונית ובספרות. ושוב נמצא הסמל הזה מעוצב בשירתו של רילקה, ב„סוניטות לאורפיאוס". רילקה מעצב את אורפיאוס כסמל לגישור שבין הזה לבין הבא, סמל האחדות מצד אחד, ומצד אחר — כסמל ל„מוסיקה של הספירות" — „הוויתו של הצליל הקיים תמיד, בעוד שאנו קיימים בשבילו רק לעתים". ועגנון, הנלחם בפחד המוות (ראה דברינו על הסיפור „במכתב"), מעצב בשירת הגרופית־האורפית „מיתת שירה", על המשקל המסורתי „מיתת נשיקה" — ולזו זוכים רק אלו היודעים לאחד את זה ואת הבא ואם גם רק בצורת חלום וסהרוריות.

והמוטיב השני, מוטיב הלשון הבדויה, מה פירושו? וכי אין הוא מרמז על העדר השלימות והעדר הסיפוק בלשון הקיימת, ומכאן ההכרח להמציא לשון, כדברי המספר: „לשעשע את לבם" של הממציאים אותה?! והרי העדר הסיפוק בלשון הקיימת הוא שוב סמל ההתפלגות הטראגית החריפה שבעצמים השייכים באורח טבעי זה לזה — הנושא המרכזי ביצירותיו האכסוטיות של עגנון, הקשור שוב בנושא הבדידות. ושוב עלי לרמוז על מוטיב מקביל לזה, גם אם שונה במקצת, בשירת רילקה. המשורר רילקה יודע שני סוגים של בדידות: בדידות המזדהית עם התרכזות (במכתביו לרודאן משמשות שתי המלים:

concentrer-solitude כמלים נרדפות), לאמור: בדידות כפנימיות, כהפנמת החיים, או כפי שהוא שר על זו בשירו „הבודד": „בדידות לרצונה של החשיבות הפנימית" — ואותה, את הבדידות הזאת, הוא מהלל ומרומם, ואילו את הבדידות בעלת האופי האחר, הבאה מתוך מחסור, לא מתוך ריכוז של המהות העצמית, כי אם מתוך התפוררות של חיי חברה, לא מתוך יעוד ושאיפה למהות שלמה, עצמית, כי אם מתוך התפל־גות שלימות החיים לחלקים ולחלקי־חלקים, אותה דוחה רילקה. את הבדידות השניה הזאת עיצב רילקה באחת הסוניטות לאורפיאוס בסמל מוצלח:

Fische sind stumm..., meinte man einmal. Wer weiss?
Aber ist nicht am Ende ein Ort wo man das,
was der Fische
Sprache wäre, ohne sie spricht?

נקודת המוצא של משל זה היא, שיש שפה לדגים, אך הואיל והדגים עצמם אילמים, חסרי שפה, הרי יש לשפתם הוויה עצמית, בלתי תלויה בנושא. הדגים קיימים בלי שפה, אך שפת הדגים קיימת בלי הדגים. רעיון זה, ששפה קיימת בזכות עצמה, בלעדי נושאה, בשעה שנושאה אילם — הוא עיצוב ההתפלגות הטראגית של עצמים השייכים זה לזה, בדומה לגמרי ללשון הבדויה כתחליף ללשון הקיימת, שאיננה מספקת, ומשום כך אין נושאיה הטבעיים משתמשים בה „לשעשע את לבם". —

פרשה מיוחדת במינה בסיפור „עידו ועינם" הם הסממנים האמנותיים, שיש להם משמעות עמוקה ואין אלו סממנים סתם, אלא חלק מהותי מעולמה הרעיוני של היצירה. הסממן הבולט הוא האַליטיראציה, וזו בולטת ביחוד במשחק השמות, השונה במהותו האַסתיטית מזה שהכרנו ב„ספר המעשים" ובשאר יצירותיו של עגנון, אך הוא שונה רק במהותו האַסתיטית, אך לא במשמעותו הסמלית והרעיונית. האותיות עי"ן וגימ"ל

שולטות ביצירה כולה לכלליה ולפרטיה: שם היצירה „עידו ועינם"; שם העיר, שבה אפשר לראות יהודים מימות התנאים, הוא עמדיה; הפיטן הוא רב עדיאל; עקיבא עמרמי מתווך בין גמזו לבין עובדיה ועובדיוביץ; גמזו מתכנן תכנית להביא את גמולה לכפר עטרוז; גמזו יושב בחברתו של עמרם בנו של הכוהן הגדול השומרוני; נכדתו של עמרמי שמה עדנה ועוד — כלומר: כל השמות הללו פותחים באות ע"ן, האות הראשונה של שם מספרנו. ולעומת קבוצת שמות זו יש קבוצת שמות הפותחת באות גימ"ל: גרהרד גרייפנבך וגרדה אשתו וגרציה עוזרתם, גינת, גמולה, גבריאל גמזו, גבריה בן גאואל חותנו, גמליאל גירוז, גוטהולד גנזיקליין, גוטפריד גרייליך, גינתר, החכם גדעון, גדי בן גאים, עטרות גד (עטרוז), חכם גיילן וחכם גאגין, ושמות מקומות: גדרה, גרמיש, גלסגו, ואחרון אחרון: גרופית — הכל פותחים באות גימ"ל, הלא היא האות השניה בשמו של מספרנו, וכי אין בסממן אליטיראטיבי זה, מלבד סממן צלילי, גם משמעות סמלית, התפלגות שבין שתי האותיות הראשונות השייכות כאילו באורח טבעי זו אל זו, התפלגות האני של המספר ורק שני פלגים ראשונים של זה, ומכאן גם המשיכה הטבעית־המאגית של גיבורי היצירה זה אל זה?[20]

אגב, להתפלגות מעין זו עדים אנו גם ב„אורח נטה ללון" וגם ב„ספר המעשים". כן, למשל, מספר מספרנו: „בירכתי את רחל בברכת מזל טוב והטיתי את עיני לצדדין ואמרתי לו לשכני (זה ששוכן עמי) כבר התניתי עמך שלא תתגרה בי בנשואות. אם אתה מקיים את התנאי מוטב, ואם לאו לא אתבונן אפילו על בתולה" (עמ' רס"ב). ובאותה צורה מספר המספר במקום

20 פיענוח של עיצוב סמלי אחר ויחסו של עגנון לחמש האותיות של שמו — ראה בעמ' 172/173.

אחר: „וכאן צריך אני להפסיק קצת, מפני ששכני זה שדר עמי לחש לי אלמלא ירוחם חפשי היתה רחל פנויה ואני ואתה מתבוננים בה" (שם, עמ' תמ"ט), ובמקום אחר לפנינו מעין הסברו של המספר: „אמר לי שכני (הוא השטן הוא יצר הרע, שאינו נותן לי ליהנות משום מצוה שאני עושה)..." (שם, עמ' תקנ"ב). — וב„ספר המעשים" מוצאים אנו מקבילות לציטאטות הללו: „בא אותו שאנו מסיחים דעתנו ממנו והוא אינו מסיח דעתו ממנו ולחש לי, טלית של ג' ציציות" („טלית אחרת", עמ' 204), ובמקום אחר שוב שימוש דומה: „אמרתי לאחי, רחץ אתה, שאני אדם חלוש..." („התזמורת", עמ' 199), ובו בסיפור: „השיב לי בקול שהיה מייראה אפילו אדם חזק ממני ואמר לי, לוהט הוא, לוהט הוא. כבר בא אחיך ונכוה בו" (עמ' 201)[21], והרי גם יריבו של יקותיאל נאמן שב„פת שלימה", שזיהינו אותו לעיל כיצר הרע, שמו גרסלר, שמו פותח שוב בגימ"ל, באות השניה שבשם עגנון, לאמור: שכנו „זה ששוכן עמי" — תרתי משמע!

וכיון שהגענו לידי פיענוח השמות השונים ביצירת עגנון, המראה במידת מה את משחקו של המספר בשמות כקרוב לדרכה האיסתיטית של האליגוריה (בעיקר ב„ספר המעשים") וכן הוכחנו שהאות גימ"ל פותחת את שם בעל דבבו של המספר, מתבהר בדרך זו גם הסיום של „האבטובוס האחרון", סיפור שדיברנו בו לעיל. המספר מספר: „סמוך לשכונתי ראיתי חמשה בני אדם הולכים בשורה... אף על פי כן נעשה לבי עצב כאדם שמהלך יחידי בדרך ואינו יודע מה צפוי לו... ואני נגררתי אחרי אותם שאחד מהם הוא אויבי ושאר כל חבריו

21 אגב, משחק דומה כבר נמצא בספרותנו העתיקה: מסופר על הלל הזקן „שבשעה שהיה נפטר מתלמידיו היה מהלך והולך עמם. אמרו לו תלמידיו: רבי, להיכן אתה הולך? אמר להם: לגמול חסד עם אותו אורח שבביתי. אמרו לו: וכי בכל יום יש לך אורח? אמר להם: וכי הנפש העלובה איננה כאורח בגוף; היום היא כאן, מחר איננה כאן". (ויקרא רבה, ל"ד, ג') ועוד ועוד.

אינם מאוהבי" (עמ' 113—112). — הרי לפנינו כאן „חמשה בני אדם" — חמש האותיות של „עגנון", וה„אויב" הוא הגימ"ל (אולי, מפני שהיא פותחת את המלה „גירות"; ראה לעיל את קובלנתו של עגנון על „הגירות שנגררת עמנו" — מוטיב הבית, העדר מקום), ושאר האותיות אינן „מאוהביו" (ראה לעיל את קובלנתו של עגנון על עבודתו, על כתב ידו וכן את הסברנו לשם „שריט").

אכן, ביצירות אלו רואים את נפשו של המספר בעירום וידויה האמנותי, וידוי טראגי ואכזרי. ובעיקרו של דבר, הדין עם דב סדן בכתבו: „הסיפורים האלה הם אולי התעודה הביוגרפית החשובה ביותר, שנכתבה בידו. מתוכם אנו מכירים את האיש ועמידתו בעולם וההכרה הזאת עשויה לסייע בידנו להבין צד של זיקתו הפנימית לראשי גיבוריו... נפש שגדולה בה התמוטה ושמיטת היסודות והיא מבקשת מפלט בבסיס המוצק וביסודות המאוששים של עולם מבוצר בבטחונו, מבקשת מפלט לה בניגודה[22]. — סיפורים שונים, שכתב עגנון בזמן האחרון, מוסיפים אור על שאיפתו הפנימית ביותר של עגנון: שאיפת הגישור בין העתיד לעבר, ביטול המחיצות בין הזמנים, הרס החיץ שבין הזה לבין הבא, שילוב המוות בתוך החיים, והיא בכל זאת שאיפה מסורתית ביסודה, מעין: „התקן עצמך בפרוז־דור, כדי שתכנס לטרקלין"[23]. לא נתמה איפוא, אם ביום מן הימים תינתן לנו יצירה של עגנון, שמקום עלילתה לא יהא בארץ, אלא בשמים, ושצורתה תהיה צורת החלום, ולו מטעם זה בלבד — שבדרך החלומות נוצרו התיאורים השונים של העולם הבא ושל הישארות הנפש.

22 „אבני בוחן", הוצ' מחברות לספרות, תשי"א, ע' 209 ואילך. — נקבץ ב„מסה, עיון ומחקר" עמ' 55.
23 אבות פרק ד', משנה ט"ז.

(„מולד" 1952)

חיים הזז

בקץ הימים

הדרשה

שלולית גנוזה

אדם מישראל

חתן דמים